

TEMPO

Časopis Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave – ročník 13, č. 3 – 4/2016

Bodies Garden

Norwegian days

Rozhovor s prof. Stanislavom Zamborským



Obsah

2	Rozhovor s prof. Stanislavom Zamborským Ladislav Patkoló	<i>rozhovor</i>
4	Bodies Garden študenti Katedry tanečnej tvorby	<i>reflexie</i>
7	Teoretické analýzy v tanečnom umení 2016/2017 Balanchinov štýl v pútavom predvedení Kristián Kohút	<i>reflexia</i>
13	Výskumná mobilita v Moskve – zážitok na celý život Kristián Kohút	<i>reflexia</i>
19	Študentská výskumná folklórna mobilita v Budapešti Matúš Ivan	<i>reflexia</i>
21	Erasmus: Budapešť – hlavné mesto folklóru Katarína Sládečková	<i>reflexia</i>
25	Norwegian days Marta Barabášová	<i>reflexia</i>
26	Študentský festival súčasnej hudby ORFEUS 2016 Kristína Gotthardová	<i>recenzia</i>
28	Vyjsť na javisko už len s „jednými očami“ Adriána Banášová	<i>recenzia</i>
28	Étos versus expresivita Juraj Jartim	<i>fejton</i>
28	prof. Juraj Hatrík – pedagóg HTF VŠMU (k jubileu 2016) Eva Čunderlíková	<i>portrét</i>
28	Etnicita ako vnútorný princíp človeka II Juraj Hatrík	<i>úvaha</i>

Rozhovor s prof. Stanislavom Zamborským

pripravil J Ladislav Patkoló, študent doktorandského štúdia KKN

Tento rozhovor vzniká pri príležitosti vášho životného jubilea. Keď sa dnes retrospektívne obzriete na svoje hudobné začiatky, čo bolo pre vás prvotným impulzom k štúdiu hudby?

Bolo to veľmi jednoduché. Dali ma na klavír (*smiech*). Tým to začalo. Dostal som výborné základy od skvelej pedagogičky, Ing. Márie Potemrovej, a keďže mi to na klavíri šlo, pokračoval som v tom a neskôr som začal hrať aj na husliach.

Na konzervatóriu ste študovali hru na klavíri i na husliach a z oboch ste maturovali. Kedy ste sa definitívne rozhodli pre klavír?

Už to presne ani neviem, ale v nejakom momente som husle vnímal ako prvý nástroj a klavír ako dôležitý obligát. Darilo sa mi na husliach aj na klavíri. Spomínam si, že som hral na koncerte v starom Slovane, v prvej polovičke programu Griegovu *Sonátu pre husle*, v druhej polovičke Slavického *Tri skladby pre klavír*. V štvrtom ročníku som chcel ísť na vysokú školu, hovoril som o tom s profesorom, ktorý ma učil hru na husliach, no nesúhlasil. Hovoril, že si musím doplniť piaty a šiesty ročník konzervatória. Naproti tomu profesorka klavíra, pani Mašíková – Hemerková odvetila „dobré chlapec, ideme na to“. Šiel som teda do Bratislavy na prijímacie skúšky, na klavír, no pre istotu som si so sebou vzal aj husle. Zahral som na talentových skúškach, vybehla pani profesorka Kafendová a povedala, „si klavirista!“ Prijali ma na VŠMU a od toho momentu sa to odvíjalo. Dva roky som ešte hral v komornom orchestri v Bratislave, ale postupne som sa viac a viac venoval klavíru. Keď som dostal štipendium do Budapešti, husliam som sa definitívne prestal venovať.

V roku 1964 ste ako študent vstúpili na VŠMU, s ktorou ste neskôr spojili svoj ďalší profesionálny život. Aké boli Vaše pedagogické začiatky na škole?

Viete, s dnešnými skúsenosťami už som veľmi múdry. Viem, ako by som to robil teraz, ale vtedy som bol doslova hodený do vody. Po skončení aspirantúry ma profesor Klinda vyzval, aby som nastúpil na katedru. Bol som samozrejme šťastný, ale mám pocit, že moji prví žiaci si to moje učenie dosť odskákali. Napríklad, nemal som ten repertoár, čo mám dnes. Keď som začínal, nemohol som pracovať len so skladbami, ktoré som sám hral. V podstate som sa učil spolu so žiakmi. Moje skúsenosti a pedagogický nadhľad rástli s rokmi praxe. Dnes si myslím, že je lepšie, ak asistent naberá skúsenosti po boku profesora a postupne sa osamostatňuje.

Okrem Slovenska ste počas svojej kariéry pôsobili aj v Kuvajte a Južnej Kórei. Aké cesty vás zaviedli do týchto krajín?

Prišiel k nám jeden dirigent z Egypta, ktorý sa angažoval v kuvajtskom školstve a ponúkol Slovkoncertu spoluprácu. Išli sme tam viacerí hudobníci, mali sme Trio Istropolitanum. Ja som Kuvajt opustil po necelých dvoch rokoch, aby som mohol pokračovať v aspirantúre.

V Južnej Kórei som dva roky po sebe robil majstrovské kurzy spojené s koncertom. Opäť sa to odvinulo z príchodu nejakého pána, ktorý chcel nadviazať kontakty, čo som samozrejme využil. Forma tých kurzov bola pre mňa šokujúca. Bol tam cítiť silný tlak na výkon. Odohrávali sa v obrovskej kongresovej sále, ktorá bola vždy plná. Učil som od rána



do večera. Tí ľudia si to platili, takže sa tam nedalo ani na sekundu si vydýchnuť. Okrem toho, celé to prebiehalo v angličtine, takže to bolo pre mňa veľké vypätie. Veľkou jazykovou pomocou pre mňa bola knižočka od J. A. Lhévinna (*Základné princípy klavírnej hry*), ktorú som mal doma v angličtine. Celú som sa ju naučil naspamäť a z nej som na kurzoch používal vhodné odborné state (*smiech*). Vtedy som vedel slušne po anglicky.

Boli tamojší študenti iní? Pociťovali ste u nich rozdielny prístup, inú mentalitu než u slovenských študentov?

Väčšinou tam boli študenti z univerzít v Pusane. Hrali veľa Beethovenových sonát, Chopinových etúd a podobne, takže potrebovali pomôcť so štandardnými vecami. Raz mi ale priniesli jedného chlapca, ktorý nebol z univerzity. Prišiel s mamičkou, mal asi 12 rokov. Sadol ku klavíru a zahrал Rachmaninovov druhý koncert. Ja som ten koncert nikdy nehral. Pýtali sa ma, čo s ním, tak som im len odporučil, aby ho prihlásili na súťaž.

Práca vysokoškolského učiteľa v sebe kombinuje umeleckú (výskumnú) a pedagogickú činnosť. Vy ste boli v 90. rokoch navyše aktívny aj ako akademický funkcionár, či už v pozícii prodekanu alebo dekana. Je ťažké skĺbiť tieto svety dohromady?

Zhodou okolností som mal v čase výkonu dekankej funkcie veľa žiakov. Vtedy som požiadal v súčasnosti už docenta Gajana, aby mi robil asistenta. On sa toho s radosťou chopil a pomohol mi zvládnuť starosti, ktoré so sebou funkcia priniesla. V tom čase som bol od rána do noci v škole. Bolo to veľké vypätie, ktoré však malo aj pozitíva. Neustála potreba komunikácie posilnila moje sebavedomie vo vyjadrovaní. Vďaka tomu som neskôr nemal problém vystúpiť pred väčším auditóriom, či formulovať myšlienky v pedagogickom procese. Výhodou tiež bolo, že som mal v pracovni k dispozícii klavír.

Venujete sa aj publikačnej činnosti v oblasti literatúry pre klavír. Baví vás táto téma?

Keď som nastúpil na katedru, vtedajší vedúci katedry prof. Klinda rozhodol, že budem učiť literatúru nástroja. Trafil klinček po hlavičke, lebo ja som v literatúre nástroja nemal veľký prehľad. Bol som typ klaviristu, ktorému to išlo, ale ostatní spolužiaci toho vedeli z literatúry klavíra viac ako ja. Počas štúdií sa naplno venovali len klavíru, ja som svoj čas delil medzi dva nástroje. Prijal som to ako výzvu. Bol som nútený študovať veľa klavírnej literatúry. V podstate som sa ďalej sám učil. Začal som postupne, napísal som skriptá a stále viac som sa „zamíloval“ do klavírnej literatúry. Kedysi mi

boli husle srdcu bližšie, no postupne som prichádzal na to, aký čarovný nástroj je klavír. Vyžaduje celú kapacitu človeka, ktorý je klaviristom a dáva mu možnosť širšieho, komplexnejšieho ponímania hudby. Moja fascinácia klavírom rástla s množstvom literatúry, ktorú som mal pod rukami.

Ako interpret ste koncertovali doma i v zahraničí, spolupracovali s významnými orchestrami, komornými zoskupeniami a realizovali množstvo nahrávok. Na ktorý umelecký výstup ste najviac hrdý? Bolo ich niekoľko. Mal som dva úspešné recitály na BHS, na to rád spomínam. Ale asi najvýznamnejší výstup bol môj aspirantský koncert, kde som predviedol 3 klavírne koncerty za večer (Mozart, Prokofiev, Ravel). To bolo v tom čase ojedinelé. Ďalší významný výstup bol so Slovenskou filharmóniou, s ktorou som hral klavírny koncert Samuela Barbera.

V posledných rokoch sa veľa hovorí o postavení učiteľa v spoločnosti. Ako sa počas vašej kariéry menil status učiteľa a umelca?

To sú dve otázky. Najskôr k učiteľom. Pravdupovediac, nezaoberal som sa tým do hĺbky, ale mám pocit, že kedysi znamenal učiteľ v spoločnosti viac. Neviem, či to súviselo s tým, že komunizmus udržiaval systém jasne daných autorít, ale dnes sa rešpekt k učiteľom stráca. Som za to, aby sa pozdvihol status učiteľa, a to aj cez finančné ohodnotenie. Samozrejme, nie skokovo, ale ak sa má mladý a schopný človek zaujímať o toto povolanie, súčasný stav sa nedá udržiavať. Zvlášť v dobe, keď vidíme určitú krízu hodnôt, by práve učiteľia mali byť tí, ktorí ukazujú cestu. Nato musí byť toto povolanie atraktívne. Jednoznačne by sa malo pre učiteľov urobiť viac, pretože učiteľ je pre spoločnosť veľmi, veľmi dôležitý.

V umeleckej oblasti je to podobné ako v iných oblastiach spoločnosti. Posúva sa pomyselná latka toho, čo ľudia vnímajú ako kultúru a mieša sa to s masovou kultúrou. Dnes sa pod kultúrou dokonca často chápe zábava. Ľudia nevnímajú, že umenie a kultúra nie sú v prvom rade o zábave. Postupne boli zlikvidované kruhy priateľov umenia, ktoré existovali takmer v každom meste. V Českej republike ich mnoho stále funguje. Na Slovensku bol s kultúrnym povedomím vždy trochu problém, ale v poslednom období sme, zdá sa, dosiahli dno.

Máte pocit, že na lokálnej úrovni chýbajú ľudia, ktorí by niečo robili pre kultúru a rozvíjali ju?

Určite. Chyba je aj vo vzdelávacom systéme. Vieme,

ako dnes vyzerá hudobná výchova na základných školách. Zatiaľ sa nerysuje žiadna pozitívna zmena, môžeme len dúfať, že raz príde k obratu.

Ako v súčasnosti hodnotíte systém umeleckého vzdelávania na Slovensku?

Chvalabohu, že ešte je. Za každú cenu sa musí udržať a podporovať. Dá sa povedať, že záujem o umelecké vzdelávanie stále existuje, keďže doň vstupuje veľa detí. Základné umelecké školstvo je kľúčové. Musí korigovať nedostatky, ktoré má vyučovanie hudobnej výchovy na školách, no hlavnou ambíciou by mala byť výchova ľudí, ktorí budú mať radi hudbu. Je to mimoriadne dôležité. V praxi často vídame, ako sa mnohí sústredia na hudobné súťaže, dookola ich obiehajú s jedným malým repertoárom. To nemôže byť cieľ nášho umeleckého školstva. Ďalším problémom je diverzita nástrojov. Spev, klavír a gitara si svojich záujemcov vždy nájdu, ale iné nástroje sú problematické. Súvisí to s tým, aké uplatnenie v spoločnosti dokáže nájsť výsledný produkt systému, umelec. To má potom priamy vplyv aj na kvalitu našich orchestrov.

Je známe, že koncertný život v mnohých slovenských mestách je na bode mrazu. Čo podľa vás treba spraviť pre jeho oživenie?

Dnes vám všade povedia „nemáme peniaze“. Samozrejme, súvisí to aj s financiami. Ja som hral všelike po Slovensku, veľakrát som bol milo prekvapený, že prišlo mnoho ľudí. Dnes je takých kultúrnych živých miest minimum. A čo s tým urobiť? Bohužiaľ, neviem. Na to sú tu kompetentnejší. Závisí to aj od kultúrnej politiky štátu. Ak sa nezmení, bude ťažké posunúť sa ďalej. Možno by pomohlo, ak by sa naši absolventi viac vracali do regiónov. Príliš veľa kvalitných ľudí sa koncentruje v Bratislave a Košiciach. Ďalšou kapitolou sú nástroje. Musí byť na čom hrať.

Aj lokálni politici asi musia pochopiť, že ide o dôležitú súčasť spoločenského života...

Aj starosta, aj župan, všade musia byť kultúrni ľudia...

Sú študenti, ktorí dnes prichádzajú na umelecké školy, z hľadiska kvality podobní ako tí, ktorých si pamätáte zo začiatku vašej pedagogickej praxe?

Kedysi sme na VŠMU v ročníku boli traja. Bola to veľmi výberová škola. Dnes je študentov viac, medzi nimi sú lepší i horší. Ja s nadšením sledujem doktorandské koncerty, jeden výkon krajší ako druhý. Myslím, že v tomto ohľade môžeme byť veľmi spokojní. Máme kvalitných pedagógov, aj

umelecké výsledky. Mladí ľudia, ktorí dnes vychádzajú zo školy, nie sú o nič horší, než sme boli my. Moja generácia však mala viac možností. Fungoval Slovkonzert, cez ktorý som mal koncertné šnúry, v Trenčianskych Tepliciach sa každoročne konala tribúna mladých interpretov. Chodili tam pedagógovia, laici aj novinári, ktorí o nej písali. To dnes neexistuje. V tom čase sa v tlači bežne vyskytovala aj kritika školského koncertu. Šikovní študenti sa vďaka tomu postupne dostávali do povedomia verejnosti.

Stalo sa vám niekedy, že ste si potrebovali oddýchnuť od hudby?

Nie. Nikdy. Hudobná literatúra je niečo úžasné, čo sa ani nedá celé obsiahnuť. Ja len s ľútosťou hľadím na to, ako roky ubiehajú a už nemám toľko času, aby som všetko krásne spoznal a vychutnal si to.

Ak sa práve nezaobrábate hudbou, ako trávite svoj voľný čas?

Najradšej som na chalupe. Tam počúvam vtáčikov. Máme chalupu na samote, takmer v lese, pod ňou sú sady. Keď je tam krásne ráno, vnímam svet inými očami. Sadnem si ku klavíru a hudba spieva so mnou.

Ďakujem za rozhovor.

■

Bodies Garden – Krajina snov

text J študenti Katedry tanečnej tvorby

Tento poetický názov nesie predstavenie, ktoré vytvorila pre študentov Katedry tanečnej tvorby talianska choreografka Francesca Zaccaria. Ako sa už stalo v posledných rokoch príjemným zvykom (len minulý rok bol výnimkou), začal aj tento školský rok pre študentov študijného plánu Tanečné divadlo a performancia vzrušujúco. V priebehu septembra mali možnosť vyskúšať si tvorivý proces pod vedením hosťujúcej choreografky. Počas mesiaca intenzívnych skúšok si vyskúšali, ako prebieha tvorba predstavenia od prvého zoznámenia sa s neznámym choreografom až po uvedenie premiéry. Tá sa uskutočnila 23. septembra 2016 v Divadle Lab DF VŠMU. Projekt bol realizovaný vďaka grantu Fondu na podporu umenia a zúčastnili sa na ňom okrem deviatich študentov KTT aj tri študentky Katedry scénografie, ktoré v spolupráci s choreografkou vytvorili veľmi zaujímavý dizajn od kostýmov, cez líčenie až po svietenie.

Veríme, že čitateľa zaujmú skúsenosti a zážitky študentov natoľko, že sa príde pozrieť na predstavenie, ktoré počas školského roka v Divadle Lab hráme.

Silvia Sviteková, 1. ročník bakalárskeho štúdia, KTT, TU – Tanečné divadlo a performancia

Môj úvod do štúdia, do života vysokoškolskáčky, do Bratislavy a do nových priateľstiev začal 29. augusta. Jeden z najvýznamnejších dní slovenských dejín sme oslávili tancom. Francesca, osoba, ktorá nás čakala na sále, oplývala neskutočným čarom. Pôsobila na mňa trochu ako talianska verzia Piny Bausch. Skúmala som ju po celý čas. Fascinovala ma. Predstavovala pre mňa nádhernú súhru tela a mysle. Každý deň sme začínali rozcvičkou, rozohriali svaly celého tela, vrátane tých vnútorných. Niekedy sme sa rozcvičovali v úzkom kruhu, vzájomne sa pod-

pierajúc sme udržiavali balans a naťahovali svalstvo. Francesca dokázala hneď zrána naladiť príjemnú pracovnú náladu: „Very good people, good morning!“ Bolo nádherné pozorovať, ako sa každý usmieva, je spokojný, aj keď možno ešte trochu neprebudený. Posledný týždeň však bol veľmi krízový, boleli ma/nás kríže a až neskôr sme pochopili, kde robíme chybu. Bolo však nádherné byť tri týždne v intenzívnej práci s ľuďmi, ktorých naplňa rovnaký pocit beztiaže.

Rebecca Smudová, 1. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Tanečné divadlo a performancia

Francesca vo mne na prvý pohľad vyvolala dojem nevšedného človeka a presne taká bola aj jej práca s nami. Svoj pohybový slovník nám predstavila už pri rozcvičovaní, ktoré predchádzalo každý deň tvorbe choreografie. Využívala princípy jogy, aiki-



foto: Vladimír Slaninka

da a kládla veľký dôraz na aktívne zapájanie centra. Pravidelným opakovaním týchto cvičení som sama na seba, ale aj na iných spozorovala, že tieto pohyby – najskôr nepohodlné – sa mi stali prirodzenejšími a s odstupom času som ich dokázala vedome využívať nielen v tréningu, ale aj v choreografii.

Od prvého dňa sme začali pracovať na kombinácii ansámblového charakteru, ktorá sa však ustavične menila a tieto zmeny nás nútili urobiť si poriadok v hlave a pohotovo reagovať, čo nebolo vždy jednoduché. Vyžadovalo si to našu absolútnu sústredenosť a už po prvom týždni som začala pociťovať vyčerpanie, psychické aj fyzické. Vždy som sa však stretla s pochopením na strane choreografky a možno práve tento prístup, ktorý by som označila ako veľmi ľudský a uvedomelý, ma inšpiroval k spolupatričnosti oveľa viac, ako by to možno urobil nátlak a nútenie. Pre nás tanečníkov je veľmi dôležité zúčastniť sa takéhoto procesu a na základe vlastnej skúsenosti neskôr vytvoriť vhodnú atmosféru na progresívnu tvorbu vlastného umeleckého diela. Uvedomila som si tiež, akú komplexnú prácu zahŕňa povolanie choreografa. Koľko fantázie, vkusu, empatie a dôslednosti si vyžaduje, koľko času a energie stojí, ale tiež aké neskutočné možnosti ponúka a akú slobodu v ňom môžeme nájsť.

Alica Kuchtová, študentka 1. ročníka bakalárskeho štúdia KTT, TU – Tanečné divadlo a performancia

Tento projekt bol mojím prvým stretnutím s akademickou umeleckou pôdou, s novými spolužiakmi a so spôsobom práce a tvorby, ktorý bol úplne iný ako to, čo som dovtedy poznala. Počas troch týždňov strávených na tanečnej sále s Francescou Zaccaria som zažila konfrontáciu sama so sebou, so svojimi kladnými aj zápornými stránkami, s naučenými vzorcami správania, konania a myslenia, ktoré ma brzdia v rozvoji, aj s tými, ktoré mi pomáhajú prekonávať samu seba. Mnoho z toho, čo som sa naučila, som pochopila až po predstavení.

Miriam Budzáková, 1. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Tanečné divadlo a performancia

Boli to naozaj veľmi náročné tri týždne, ktoré mi priniesli neuveriteľne veľa nových objavov, nových možností a pozorovaní o samej sebe aj o práci v skupine. Pár dní pred začiatkom projektu som sa veľmi obávala, nevedela som, čo mám čakať a mala som zmiešané pocity, ale od momentu, ako som vošla do



sály a uvidela Francescu, môj stres zrazu celý opadol. Francesca sa s každým osobne zvitala, každého z nás objala. Vtedy som našla pocit maximálneho pokoja, pokory a vzájomného otvorenia sa. Bol to pre mňa veľmi silný moment. Každé ráno sme mali warm up, v ktorom Francesca využívala prvky, ktoré neskôr aplikovala vo finálnej časti choreografie. Prinášala nám na hodiny zaujímavé a niekedy až vtípné rekvizity, zadávala nám úlohy a nechala nám priestor na využitie vlastnej predstavivosti. Stále nás pozorovala. Videla každý jeden detail a pracovala s ním tak, aby z každého z nás dostala niečo osobité a využila to ďalej v našich sólových častiach. Veľmi sa mi páčilo, ako nachádzala krásu v prirodzených pohyboch, ale aj v mimovoľných pohyboch, ktoré sme robili nevedome. Rekvizity často využívala na zvýraznenie určitého detailu. Chrlila obrovské množstvo nápadov, ktoré nám ponúkala na spracovanie podľa nášho vlastného pocitu. Prišli aj momenty únavy, vyčerpania, uzavretia sa do seba, nervozity, ale dokázali sme sa ako skupina podržať a dodať si navzájom energiu. Riešili sme príčiny, masírovali sa navzájom, objali sa. Nikdy predtým som si neuvedomila, ako silne dokáže dotyk povzbudiť človeka a dodať mu pozitívnu energiu. Francesca bola stále pri nás, snažila sa nám vždy poradiť, pomôcť pri čomkoľvek.

Viktória Komolíková, 1. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Tanečné divadlo a performancia

V tomto projekte sme dostali veľký priestor na vlastnú tvorbu. Veľa sme improvizovali. Francesca bola otvorená našim nápadom a myslím si, že sme spoločnými silami dokázali vytvoriť krásne momenty. V procese improvizácie som skúšala rôzne varianty mojich pohybov. Dostala som od choreografky ako rekvizitu masku, drevené hady a dáždnik. Na začiatku nebolo jednoduché s maskou tancovať, pretože mi zmenšovala periférne videnie. Ale zistila som, že sa dá naučiť všetko. Moje telo sa s maskou zžilo a zrazu som bola iný človek. Je pozoruhodné, ako stačí zmeniť jednu vec a výraz tanca sa úplne zmení. Námet predstavenia ma chytil za srdce, každý z nás sníva a fantázia je v živote dôležitá. Naučila som sa tiež, že aj keď tancujem na javisku sama, po odchode zo scény musím zanechať niečo zo seba (energiu, pocity) nielen divákovi, ale aj tanečníkovi, ktorý prichádza na javisko po mne.

Lukáš Záhorák, 1. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Tanečné divadlo a performancia

Ako skúšobný proces plynul, choreografia a celé predstavenie sa menilo, vyvíjalo, ale napriek tomu som cítil, že sa dostávam do stereotypu. Niekedy som mal dojem, že moje sólo a aj spoločná časť dosiahli maximum, a že z myšlienky, ktorú vyjadrujú, sa už nedá vyťažiť viac. Ale ako Francesca vytrvalo a s každým osobitne pracovala na vytvorení materiálu, postupne sa mi začala vynárať nová podstata myšlienky, nové pocity z hudby, zo spoločného skupinového tanca. Našiel som tam viac, ako som si myslel, že tam je.

Jozef Vaľo, študent 2. ročníka bakalárskeho štúdia KTT, TU – Tanečné divadlo a per-
formancia

Fascinovala ma schopnosť choreografky pracovať s každým individuálne a zároveň z nás vytvárať kolektív. Všímala si osobitú kvalitu pohybu každého tanečníka. Bola schopná všimnúť si jedinečnosti a aj tie najmenšie rozdiely medzi nami. Vedela s nami pracovať po tanečnej a performatívnej stránke a zároveň nás rešpektovať ľudsky. Každý problém sa tak podarilo rýchlo vyriešiť a práca mohla prebiehať bez

problémov ďalej. Myslím si, že dôležitým aspektom celej tvorby bol náš kolektív. Všetci sme sa dokázali naladiť na jednu vlnu. Niektorí skôr a niektorí neskôr. Často sa mi stáva, že pri spolupráci s novými ľuďmi mi trvá dlhšie, kým sa na nich naladím, kým sa začneme vnímať a komunikovať pri duetách či triách bez slov. V tomto prípade to šlo nezvyčajne rýchlo a bol to veľmi silný a nečakaný zážitok.

Bodies Garden – Krajina snov

Vo fantázii našej mysle sa objavujú sny.
Záhrada tiel a ich vnútornej krajiny.

Tma a svetlo v surreálnej rovnováhe medzi snom a skutočnosťou.

„Byť obrazom tela, úplnou telesnou skúsenosťou.“

Choreografia: Francesca Zaccaria

Kostýmy, scénografia a svietenie: Michaela Pavelková, Terézia Kosová, Karin Molnárová (študentky Katedry scénografie DF VŠMU)

Tancujú: študenti 1. ročníka KTT **M. Budzáková, V. Komolíkova, A. Kuchtová, R. Smudová, S. Svitekova, L. Záhorák**, študenti 2. ročníka **M. Szegehö, J. Vaľo** a študent 3. ročníka **M. Freriks**



foto: Vladimír Slaninka

Balanchinov štýl v pútavom predvedení Teoretické analýzy v tanečnom umení 2016/2017 Technika Georgea Balanchina

text J Kristián Kohút, študent 1. ročník doktorandského štúdia KTT

Centrum výskumu HTF VŠMU pokračuje aj v akademickom roku 2016 /2017 v úspešnom projekte *Teoretické analýzy v tanečnom umení*, ktorý študentom a pedagógom Katedry tanečnej tvorby prináša cenné odborné prednášky zahraničných lektorov v oblasti tanečného umenia. Tohtoročné októbrové analýzy boli zamerané na techniku klasického tanca podľa Georgea Balanchina. Vďaka Fondu na podporu umenia prišiel do Bratislavy Silas Farley, pedagóg Školy amerického baletu (SAB), ktorá je oficiálnou školou prestížneho baletného telesa New York City Ballet. Šlo o historicky prvé lekcie zamerané na Balanchinovu techniku klasického tanca na Slovensku.

Osobnosť a tvorba Georgea Balanchina tvorí pomyselný vývojový most medzi tradičným klasickým tanečným umením a moderným baletom. V jeho tvorbe nájdeme odkaz na baletné umenie cárskeho Ruska i modernistickú abstrakciu, a to v ideovej i technickej rovine. K oživeniu svojho novátorského pohľadu na tanečné umenie George Balanchine postupne vytvoril techniku klasického tanca, ktorá vychádza z ruskej, francúzskej i dánskej školy klasického tanca, má svoje špecifiká, pravidlá a rozpoznateľnú estetiku.

Po rozpade legendárneho súboru Les Ballets Russes, v ktorom Balanchine pôsobil, prijal pozvanie Lincol-

na Kirsteina a odišiel do Ameriky, kde postupne vystavoval základy amerického baletného umenia. K naplneniu osobných predstáv o estetike javiskového tanca a k zvládnutiu technicky náročných choreografií potreboval Balanchine špeciálne školených tanečníkov, ktorí by zodpovedali jeho prísnyim požiadavkám. V roku 1934 spolu s Lincolnom Kirsteinom založil George Balanchine prvú profesionálnu tanečnú školu na americkom kontinente School of American Ballet. Prestížna baletná škola dodnes vychováva profesionálnych tanečníkov prioritne pre súbor New York City Ballet, ktorý je domovskou scénou Balanchinovho repertoáru a baletov jeho nasledovníkov.

Nie je náhodou, že Balanchinovu techniku prišiel do Bratislavy učiť pedagóg z tejto školy, pán Silas Farley. Centru výskumu HTF VŠMU sa pozvaním pána Farleyho podaril husársky kúsok. Farley je žiakom významnej Balanchinovej pedagogičky Suki Schorer, ktorá je aj autorkou učebnice Balanchinovej techniky a Petra Martinsa, bývalého Balanchinovho sólistu a súčasného riaditeľa SAB. Historicky prvé lekcie Balanchinovej techniky na Slovensku boli vďaka uvedenej súvislosti takpovediac z prvej ruky. Intenzívne lekcie Balanchinovej techniky prebiehajúce v dňoch 24. – 28. októbra mali študentov zoznámiť s technikou klasického tanca, ktorá je v našich zemepisných šírkach takmer neznáma. Balanchinova technika predstavuje jeden z vývojových krokov v technike klasického tanca, i keď z pohľadu tradičných európskych tanečných škôl sa môže zdať kontroverzná. Farley postupne a pútavo zasväcoval študentov do princípov Balanchinovej techniky, pričom kládol veľký dôraz na detaily a rozdiely. Vysvetliť a naučiť študentov všetky princípy za štyri dni nie je možné, a preto sa Farley sústredil najmä na tie základné, akými sú prenášanie váhy nad prsty chodidiel (neustále odľahčené päty), dynamika a hĺbka *demi-plié*, správne smery dolných končatín (kríženie), práca chodidla pri *battements*, dynamika a rytmika pri *battements*, používanie polohy *sur le cou-de-pied* pri *battement frappé a pas de cheval*, rôzne formy prvku *rond de jambe par terre*, odlišný prstoklad, pozície horných končatín a prechody medzi nimi. Najnáročnejšie bolo pre účastníkov workshopov pochopiť dôležitosť línií a iné natočenia *épaulement* v *exercices au milieu*, ako aj odlišné princípy rotačnej a *allegro-vej* techniky. Nové technické poznatky mali možnosť študenti pretaviť do tancovania častí Balanchinovho baletu *Serenáda*, čo bola pre mnohých jedinečná príležitosť reálne sa dotknúť jeho repertoáru. Workshop naplnil moje očakávania čo sa týka obsahu i množstva odovzdaných informácií. A čo sa týka atmosféry a energie prednášajúceho pedagóga, tak ich vysoko prevýšil.

Miroslava Oravcová, 1. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Klasický tanec

S technikou klasického tanca podľa Balanchina som sa doteraz nikdy nestretla, a preto bol pre mňa workshop so Silasom Farleym veľkým prínosom. Pedagóg zo Školy amerického baletu je stelesnením ideálneho pedagóga. Pán Farley názorne a precízne

ukazoval cviky, využíval predstavivosť a príklady z javiskovej praxe, veľkú pozornosť venoval detailom, ktoré pomáhali lepšie pochopiť novú techniku. Zo štvordňového workshopu mi najviac v pamäti utkvela práca horných končatín, s ktorou som mala ako interpretka problém už od mala. Balanchinova technika sa zaoberá odizolovaním horných končatín od zvyšku tela, a keďže jedným z princípov je aj rýchle *port de bras*, musela som celé štyri dni so spomínanými pohybmi bojovať. Nový prístup mi pomohol viac si uvedomovať horné končatiny aj v iných technikách, čo využívam naďalej. Novinkou bolo aj špecifické postavenie prstov, iné zaoblenie celej hornej končatiny v druhej pozícii a kríženie rúk v pozíciách. Iná bola aj práca hlavy, a to nielen v *exercice à la barre*, ale aj v *au milieu* pri natočení *épaulement*. No najviac sa mi zapáčila práca hlavy pri rotácii, kde pohľad neustále sleduje bod 1, čo spôsobilo väčšiu rotáciu a krajší dojem.

Ďalší z princípov, ktorý mi pomohol rozšíriť si vedomosti v oblasti tanečného umenia, bol princíp prenášania váhy pri práci dolných končatín. Veta: „Stojíme nad palcom, nie nad pätou,“ je odvtedy pre mňa veľmi dôležitá a zapamätám si ju do konca života.

Pán Farley dbal na maximálnu vytočenosť dolných končatín *en dehors* a presné piate pozície, ktoré boli základom celého *exercice*. Otvorenie boku pri vykonávaní prvkov v smere *derrière* sa mi zdalo veľmi užitočné, esteticky omnoho krajšie a anatomicky jednoduchšie vykonateľné. S absolútnym vytočením od bedrových kĺbov súvisela aj špecifická práca chodidla pri polohách *sur le cou-de-pied*, pri ktorých chodidlo už v piatej pozícii vykonalo menší pohyb päťou vpred na maximálne vytočenie a až následne sa začalo chodidlo presúvať do polohy *sur le cou-de-pied*. Podobné cvičenie vnímam ako veľmi užitočné a veľmi prospešné na uvedomenie si maximálnej vytočenosti.

Na záver by som rada spomenula možnosť zatancovať si časť z Balanchinovho baletu *Serenáda*, ktorú som doteraz poznala len z videa. Príležitosť pracovať s členom New York City Ballet bola pre mňa nesmierne obohacujúca po interpretačnej i teoretickej stránke.

Alexandra Abdulova, 3. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Klasický tanec

Skúsenosť pracovať so Silasom Farleym mala na mňa pozitívny vplyv a dala mi množstvo podne-

tov, ktoré by som rada využila pri svojej bakalárskej práci. Niektoré z princípov Balanchinovej techniky som už poznala, iné boli pre mňa úplnou novinkou. Pán Farley mi ozrejmil nový pohľad na techniku klasického tanca, predstavil nové pripomienky, nové cvičenia, iný pohľad na vnímanie hudby a telo tanečníka. Tréning pôsobil, akoby bol prispôsobený nedokonalostiam ľudského tela, no zároveň ich vedel veľmi dobre skryť.

Pri *exercice* bolo vidno, že pedagóg venoval veľa času hudobnému sprievodu, jednotlivé kombinácie boli po rytmickej i koordinačnej stránke zložitejšie. Využiť všetky nové podnety o vnímaní hudby sme mohli pri výučbe repertoárového baletu *Serenáda*. Pán Farley na mňa zapôsobil ako úžasný pedagóg a predstavuje pre mňa dokonalejší príklad toho, aký by pedagóg mal byť. Pracoval s každým žiakom individuálne, každému jednému sa snažil pomôcť, každý z nás dostal konkrétne pripomienky. Hodiny Balanchinovej techniky s týmto výnimočným pedagógom boli pre mňa veľmi cenné.

Erik Jankovič, 3. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Klasický tanec

Na workshop so Silasom Farleyom som šiel s veľkým očakávaním, keďže na Slovensko len zriedkakedy zavíta niekto z prestížneho New York City Ballet. Informácie, ktoré pán Farley priniesol, prekonal moje očakávania a počas workshopov som si musel v hlave neustále prechádzať všetky princípy a rozdiely, ktoré v mnohom úplne odlišujú Balanchinovu techniku od ruskej školy klasického tanca. Rozdielne pozície horných končatín, polohy a smery dolných končatín *par terre* aj *en l'air*, iná dynamika pohybu.

Napriek tomu, že som sa s touto technikou stretol po prvýkrát, cvičilo sa mi veľmi príjemne. Pán Farley bol veľmi nápomocný a milý. Tréning viedol s takou ľahkosťou a dôvtipom, že si nikto ani len nevšimol ubiehajúci čas. Atmosféra bola inšpirujúca a chceli sme viac a viac nových informácií čerpať „priamo od zdroja“. Naučili sme sa princípy, ktoré ruská škola nevyužíva, no vedľa veľmi pomôcť k rozvoju tanečníka v každej technike. Až mi je ľúto, že som sa s Balanchinovou technikou stretol po prvýkrát až po desiatich rokoch výučby. Osobne si myslím, že Balanchinova technika by mohla pomôcť k rozvoju už existujúcej tanečnej kultúry u nás a rozvoju nielen mladých tanečníkov na Sloven-

sku, ale aj k popularizácii baletu u bežných divákov. Bolo to moje prvé a veľmi prospešné stretnutie s Balanchinovou technikou a prajem si, aby nebolo posledné. Verím, že rovnako silný zážitok, aký som mal z tohto workshopu, prežívajú aj diváci, ktorí sledujú predstavenia využívajúce túto techniku.

Martina Chválová, 1. ročník magisterského štúdia KTT, TU – Klasický tanec

Workshop so Silasom Farleyom znamenal pre mňa prvé stretnutie s Balanchinovou technikou. Pred ním som dostala určité poznatky od pedagóga Kristiána Kohúta, ktorý nás zoznamoval s princípmi tejto techniky na hodinách klasického tanca. S pánom Farleyom sme však preberali každý jeden princíp veľmi podrobne.

Začali sme cvičením *à la barre*. Pre Georgea Balanchina znamenali cvičenia *à la barre* prípravu pre jeho choreografie. Hlavnou úlohou nemá byť rozcvičenie tanečníka, ako je to v ruskej škole, ale precvičovanie prvkov, ktoré sa objavia v choreografiách. Tanečník v Balanchinovom súbore by mal byť natoľko rozcvičený pred prvou kombináciou, aby bez problémov mohol zvládnuť v rýchlosti tempa robiť napríklad *plié* a *grand-plié*.

Ďalej sme rozoberali postavenie tela. Päty a kolená v prvej pozícii musia byť bezpodmienečne pri sebe. V ruskej škole je dovolené mať päty mierne od seba u tanečníkov s hypermobilnými kĺbmi. Pred každým *plié* je dôležitý „nádech“ dohora a až potom sa môže vykonať *plié*, v ktorom je dovolené zdvihnutie pät. Prvá hodina sa niesla v duchu *battement tendu*. Tento prvok nesie so sebou niekoľko nových princípov, ako napríklad výraznejšie prenášanie váhy tela pri *battement tendu* ako v ruskej škole. Je to kvôli väčšiemu rozdielu v krížení vysunutej dolnej končatiny do smerov *devant* a *derrière*. Musím sa priznať, že s týmto princípom som sa veľmi stotožnila a páči sa mi viac ako v ruskej škole. Takisto aj krížení pozícií horných končatín. Menej sa mi páči držanie prstov ruky, ktoré pán Farley popísal ako držanie šálky v ruke. Tretie *port de bras* prirovnal k odtrhnutiu ruže zo zeme. Pri predklone sa najprv natiahne telo za rukou, ktorá odtrhne kvet a so zdvihom a záklonom pohľad a hlava ruku nasleduje.

Z exercices au milieu som obohatená a nový princíp točenia *pirouettes*. Aj keď sa rotuje *en diagonale*, hlava sa zanecháva do bodu 1. Pred *pirouettes* zo štvrtjej pozície sa pri *préparation* nekrčí zadné koleno.

Veľmi sa mi páči tento princíp. Tým, že sa nemusí prenášať váha, je pre tanečníka oveľa jednoduchšie postavenie sa do na stojnú dolnú končatinu a vytiahnuť sa do osi. Z *allegra* ma zaujali princípy vykonávania prvkov *changement de pieds* a *pas échappé*, pri ktorých sa jednotlivé fázy skoku vykonávajú opačne ako v ruskej škole.

Z workshopu si určite odnášam do praxe nielen všetky pre mňa nové fakty z *exercices*, ale aj výbornú náladu a energiu, ktorú navodil pán Farley a túžbu po novom, doteraz nepoznanom v technike klasického tanca.

Soňa Stachová, 1. ročník magisterského štúdia KTT, TU – Klasický tanec

Hodiny so Silasom Farleym vnímam ako veľký prínos v kontexte tanečného vzdelania. Hneď na začiatku som si všimla rozdiely medzi technikami klasického tanca. Balanchinova technika pri *battement tendu* hneď otvára prepnutú dolnú končatinu, zatiaľ čo ruská škola používa prechod cez pološpičku. Zo začiatku mali s touto novou formou žiaci veľké problémy, po chvíli praktizovania im to však išlo rýchlejšie. Pri zrýchlení tempa som mala pocit, že pri spôsobe podľa Balanchina dokázali študenti pracovať dolnými končatinami rýchlejšie. Balanchinova technika pri *battement tendu* viac používa prenášanie váhy a kríženie dolných končatín. Keď tanečníci chvíľu praktizovali takúto *battement tendu*, nadobudla som pocit, že majú dolné končatiny vytočenejšie ako predtým.

Veľký rozdiel je aj pri vykonávaní prvku *rond de jambe par terre*. V ruskej škole sa používa prechod cez všetky polohy *en avant*, à la *seconde* aj *en arrière*. V Balanchinovej technike sa prechádza z polohy predného *écarté* do polohy zadného *écarté* a naspäť do prvej pozície. Neviem povedať, ktorý spôsob je lepší, ale Balanchinov spôsob mi pripadá ľahší na udržanie vytočených dolných končatín.

Pri celom *exercice* Farley kládol veľký dôraz na presné a čisté piate pozície. Zdôrazňoval dôležitosť piatej pozície a hovoril, že tanečník má radšej jemne pokrčiť koleno alebo pohnúť bokom, aby spravil peknú piatu pozíciu, ako by spravil čistý prvok a neukončil ho v piatej pozícii.

V *exercice au milieu* ma hlavne zaujala práca tela pri *pirouettes*. Pri *préparation* na *pirouette* zo štvrtej pozície je váha tela nad prednou dolnou končatinou, zatiaľ čo zadná dolná končatina je prepnutá. S tým-

to spôsobom *pirouette* som sa už stretla pri tanci s partnerom, ale nevyužívala som to pri *exercices*. Pri samotných *pirouettes* z tejto *préparation* je podľa mňa ľahšie nájsť os tela. Zaujímavou časťou *pirouette* v tejto technike je práca hlavy, ktorá sa vždy pozerá do bodu 1., aj keď sa *préparation* vykonáva do bodu 2 alebo 8. Farley opisoval tento spôsob ako lepší z dvoch dôvodov. Prvým je prekvapenie pre diváka a druhým je esteticky krajšia póza a lepší kontakt s hladiskom.

Veľmi sa mi páčilo nadšenie pedagóga pre techniku klasického tanca a videla som na ňom, ako každý jeden, čo i len najmenší pohyb prežíva. Tiež sa mi páčila jeho práca s hornými končatinami a pre mňa neobvyklé polohy hlavy.

Hajin Choi, 1. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Klasický tanec

Workshop so Silasom Farleym bol pre mňa úžasnou skúsenosťou, ktorá mi umožnila spoznať novú a zaujímavú techniku. Kým v prvý deň mi pripadala technika veľmi podobná, postupne som zisťovala, ako veľmi sa odlišuje od známej ruskej školy.

Najväčšou zmenou pre mňa bola práca s chodidlom. Osem rokov cvičenia klasickou technikou som sa pri *battement tendu* sústredila na „roztápanie“ chodidla po podlahe. V Balanchinovej technike bolo všetko úplne naopak. Chodidlo musí ostať v neustálom napätí, čo pri rýchlych kombináciách umožnilo ich predvedenie v danom tempe. Pán Farley hovoril, že aby tanečník dokázal stihnúť vykonať prvok v takom rýchlom tempe, nemôže robiť pri *battements* prechod cez pološpičku.

Ďalší zásadný rozdiel vychádzal z maximálnej vytočenosti dolných končatín v smere *en dehors*, ktorú samozrejme vyžaduje aj ruská škola, ale so zachovaním akademického obdĺžnika. Farley nám zdôraznil, že pohyb dolnej končatiny v smere *derrière* umožňuje otvoriť bok do strany za účelom maximálneho vytočenia dolnej končatiny. Ramená však musia ostať *en face*.

Celkovo Balanchinova technika súvisela s vertikálnou osou. Všetky pohyby sa odvíjali od stredovej línie nášho tela. Prsty pracujúcej nohy v smere *devant* a *derrière* museli byť tak prekrížené, aby boli zároveň s touto líniou. Pravidlo takéhoto kríženia je kľúčové pri rýchlom striedaní dolných končatín, čo sme si následne vyskúšali pri kombináciách v rýchlom tempe.

Práca horných končatín bola veľmi vzdušná, dôležitú úlohu hral dych, ktorý mal stále tancovať s nami. Veľký dôraz bol kladený na pózy. Prechody boli rýchlejšie, akoby vôbec neexistovali. Zaujímavé bolo, že keď boli horné končatiny v nejakej statickej pozícii, tak hlava vždy smerovala *en face*. Nemala som zatiaľ možnosť Balanchinovu techniku spoznať hlbšie, ale pri workshope s pánom Farleyom neexistovala *position en profil*. Najviac sa to ukázalo pri *tour chaînés*. V ruskej škole pri *tour chaînés* pohľad sleduje bod, do ktorého sa chceme dostať, ale v Balanchinovej technike je pohľad stále upretý *en face*. Cieľom je divákovi ukázať dokončené pózy, nie prechody. Táto forma rotácie mi bola veľmi neprirodzená, ale zaujímavá.

Som veľmi šťastná, že som sa aspoň takto krátko mohla zúčastniť workshopu so Silasom Farleyom. Ak by som dostala príležitosť hlbšie sa zaoberať Balanchinovou technikou, veľmi rada by som sa týchto vzácných hodín aktívne zúčastnila. Na záver by som chcela pripomenúť Farleyho slová, ktoré ostali v mojom srdci: „It’s not a preparation, it’s a beautiful movement.“ (To nie je príprava, to je krásny pohyb.)

Hana Gallinová, 2. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Moderný tanec

Navzdory faktu, že som na VŠMU studentkou oboru moderný tanec, som veľkou zastánkyňou názoru, že klasická tanečná technika by mala byť súčasťou prípravy väčšiny tanečníkov, preto moje účasť na štyrihodinnej seminárii zaměřenej na analýzu a interpretáciu techniky George Balanchina, jehož dielo patrí dodnes k vrcholom svetovej choreografie, bola takáka samozrejmosť. Seminár pod vedením Silasa Farleyho, mne obohatil hneď v niekoľkých aspektoch. Prvým z nich bolo samotné seznámenie s technikou významnej osobnosti na poli klasického tance, zakladateľa baletného neoklasicizmu Balanchina, ktorá je veľmi špecifická a odlišná od akademického „ruskej školy“ vyučovaného v Evropskom prostredí.

Rozdily medzi Balanchinovou technikou a mojou dosavadnou výukou boli protkány takmer každým pohybom. Od najmenšieho detailu jakým je poloha paže a ruky v jednotlivých pozíciách, vedení *port de bras*, často zkríženým pred telom, pres neobvyklou prácu s prenášaním váhy nad prednú časť chodidla stojenej nohy, čo veľmi prospelo presnému zkríženiu dolných končatín v otvorených pozíciách. Neobvyklá bola i odlišnosť niektorých ucelených pohybových fráz

jako třeba způsob rolování ve 3. *port de bras*, dodávající pohybu ladnost a měkkost. Pro mě byla však nejzásadnější a nejnepřekonatelnější změna orientačního bodu v prostoru při *pirouettes* a rotačních skocích, ačkoli vysvětlení tohoto úkonu, poskytnout divákovi celistvější obraz tanečníka, je velmi logické. První den semináře byl zaměřen právě na seznámení a osvojení si odlišných pohybových nuancí, například provedení *battement tendu* bez pološpičky a takzvaného „rozpuštění“ chodidla do podlahy, *battement frappé* se „škrtnutím“ palce o podlahu, a dalších prvků u tyče. Práce na volnosti byla zaměřena na lokomoci paží, často v nezávislosti na dolních končetinách, což podporovalo tanečnost, a speciální akcent skoků do *demi-plié*. Průprava v pomalém tempu jednotlivých cviků se stala základem pro další dny, kdy jsme se dostaly k samotné podstatě a významu odlišností Balanchinové techniky, kterou je neuvěřitelně rychlé tempo současně se střídáním akcentů pracující dolní končetiny, podtržené však absolutní precizností v provedení. Pochopila jsem, že každý nejmenší detail má svůj velký význam nejen v rozvoji interpreta, ale i ve vizuálním působení na diváka. Stejně tak jsem se o tom přesvědčila v druhé části hodiny, kde jsem měla možnost naučit se několik úryvků Balanchinovy *Serenády*, klenotu nejen amerického, ale i světového baletu.

Vedle techniky mě doslova okouzila Farleyova osobnost pedagoga. Věřím, že tři a půl hodinový seminár po dobu čtyř dní nebyl fyzicky a emocionálně náročný jen pro nás studenty, ale i pro něj. Silas Farley však neustále překypoval optimizmem, entuziasmem, a chuť předat nám co nejvíce zkušeností a zážitků. Pozitivní přístup neovlivnil jeho požadavky na vynikající technické provedení, ale podnítil ve mně zájem a snahu se přiblížit jeho ideálům. Ke všem studentům přistupoval se stejnou pozorností a dokázal jednotlivé prvky dokonale popsat, vysvětlit i předvést.

Na závěr mohu jen přidat velké poděkování koordinátorům, pedagogům a v neposlední řadě Fondu na podporu umenia, za poskytnutí nezapomenuteľného, inspirujúceho a obohacujúceho zážitku.

Nina Ilieová, 2. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Klasický tanec

V rámci pravidelného projektu teoretickej analýzy k nám zavítal tento rok Silas Farley – tanečník z ďalekého New Yorku. Okrem vysoko nákazlivého en-

tuziazmu a chuti do práce nám tiež priniesol cenné vedomosti z oblasti techniky klasického tanca podľa Georgea Balanchina.

V priebehu štyroch dní sa nám Farley snažil odovzdať všetko, čo sa mu do trojhodinových praktických prednášok zmestilo (a ešte niečo navyše). Hoci som sa nemohla zúčastniť celého procesu, mala som pocit, že na štvrtý deň už chápem, čo sa s nami Farley snaží docieľiť. Ako sám často pripomínal: „Všetko bude neskôr dávať zmysel, sľubujem!“ Keďže sme „odchovancami“ techniky klasického tanca podľa Vaganovej a Tarasova, technika G. Balanchina bola pre nás, študentov, niečím úplne iným. Stretli sme sa ňou azda len okrajovo na niektorých hodinách klasického tanca vedených Kristiánom Kohútom, ktorý sa spomínanej technike venuje intenzívne. Pre mňa osobne boli praktické prednášky nabité novými poznatkami. O prenášaní ťažiska tela nad prsty dolnej končatiny, aby bola pracujúca dolná končatina pocitovo ľahšia a rýchlejšia, som počula, ale až teraz som na vlastné oči videla a na vlastnom tele pocítila, ako tento princíp funguje prakticky. Vyskúšali sme si možnosti rýchlych *battements tendus*, v ktorých je práca chodidla tiež odlišná od ruskej školy. Chodidlo nevykonáva postupné rozvíjanie cez pološpičku, ale aby tanečníci dokázali čo najrýchlejšie pohybovať dolnou končatinou von a dnu, dôležitá je pre nich konečná poloha *pointe tendue* a posledná piata pozícia (napr. pri vykonávaní piatich *battements tendus simple* v rýchlom

tempe za sebou). Ak chceme prejsť k práci horných končatín a trupu, tiež narazíme na značný rozdiel. Celá vrchná časť tela je srdcom, ktoré miluje tanec a k tancovaniu vedie celé telo. Vo vršku chcel Farley vidieť silu, ale zároveň jemnosť. V pozíciách držaných iba jednou hornou končatinou bolo pre neho (a pre techniku G. Balanchina) dôležité, aby boli, tak ako nohy, prekrížené. To znamená, že prsty sa museli mierne dotýkať pomyselnéj osi tela. K hornej časti tela bezpochyby patrí aj hlava a myslím si, že pri práci s ňou sme sa stretli s najväčšími ťažkosťami. Prečo? Z mojej skúsenosti môžem povedať, že som na prácu hlavy a pohľadu, ktoré sprevádzajú skoro každý pohyb horných končatín, už taká navyknutá, že mi robilo problémy hlavu zrazu pri *exercice à la barre* nechať priamo a nepracovať ňou pri niektorých cvikoch. Ak sme už mali „povolené“ hlavu použiť, nevedela som ju nastaviť do polôh, ktoré pri svojom tancovaní znázorňoval Farley. A hoci sa mi zdali na pohľad prirodzené, cítila som sa neprirodzene.

Myslím si, že pán Farley nás študentov uchvátil aj svojím prejavom. Cítili sme, že naozaj chce, aby nás prednášky bavili a aby nám odovzdal čo najviac zo svojich vedomostí. Snažil sa vytvoriť príjemnú a veselú pracovnú atmosféru, čo sa mu aj podarilo a môžem s istotou povedať, že zaujal aj divákov, ktorí tiež hltali každé jeho slovo. Verím, že sa s týmto výnimočným pedagógom ešte stretnem, minimálne na sále Katedry tanečnej tvorby. ■



foto: Vladimír Holina

Výskumná mobilita v Moskve – zážitok na celý život

text | Kristián Kohút – študent 1. ročník doktorandského štúdia na KTT

Centrum výskumu HTF VŠMU pripravilo pre vybraných študentov Katedry tanečnej tvorby študijnú stáž v Moskve, na Škole klasického tanca. Výskumný pobyt zameraný na techniku klasického tanca v Rusku nadväzoval na pravidelné majstrovské lekcie ruskej tanečnej pedagogičky Mariny Krutovskej, ktoré sa uskutočnili v rámci projektu *Teoretické analýzy v tanečnom umení 2013-2014-2015* na KTT. Študovať a skúmať problematiku didaktiky, metodiky a techniky klasického tanca pod dohľadom ruských pedagógov v autentickom prostredí bolo študentom umožnené vďaka grantovej podpore Fondu na podporu umenia.

Význam rozširovania si vedomostí v oblasti tanečného umenia prostredníctvom možnosti „zažiť“ ruskú školu je pre študentov KTT, budúcich pedagógov v oblasti klasického tanca, neoceniteľnou skúsenosťou. Študijná stáž so zameraním na výskum disciplín súvisiacich s klasickým tancom sa uskutočnila 18. – 23. októbra 2016 na moskovskej Škole klasického tanca a ponúkla skupine študentov a pedagógov prierez odborných tanečných predmetov zameraných na rozvoj tanečných techník, silu a plasticnosť pohybového aparátu študentov, tanečnosť a muzikálnosť pri interpretácii jednotlivých repertoárových variácií a tancov. Ruskí pedagógovia ochotne priblížili svoje metodické postupy pri dosahovaní vytýčených cieľov na jednotlivých vyučovacích hodinách, ponúkli cenné pedagogické rady a svoju pozornosť venovali našim študentom i mimo vyučovacích hodín v malých „metodických okienkach“.

Hodiny klasického tanca a scénického repertoáru (u nás koncertná a scénická prax) pod vedením Mariny Krutovskej, hodiny národných a charakterových tancov pod vedením Ally Kuzmičevy a Anny Vartapetovej, hodiny gymnastiky a hodiny stepu

a moderného tanca pod vedením Darie Sergienkovej ponúkli široký prehľad o úrovni tanečného školstva v Rusku, rozšírili diapazón vedomostí v oblasti zapájania a kombinovania jednotlivých prvkov v technike klasického tanca a upevnili vedomosti z didaktiky.

Situáciu v umeleckom školstve, ako i repertoárovú rôznorodosť jednotlivých moskovských baletných súborov, podmienky tanečných interpretov a celkový pohľad na situáciu v baletnom umení v Moskve podrobne študentom priblížila Marina Krutovskaya. Získané poznatky si študenti overili v praxi návštevou baletných predstavení Veľkého divadla a súboru Balet Moskva.

Výskumný pobyt prinášajúci nové poznatky nielen z tanečnej, ale aj geokultúrnej oblasti je dôležitý pre odborný i osobnostný rozvoj jednotlivca. Z pohľadu zvyšovania kvality vzdelávania budúcich tanečných pedagógov a následného rozvoja umenia prostredníctvom vychovaných študentov-interpretov sú podobné výskumné pobyty závažné a mimoriadne významné. Za možnosť absolvovať takéto a podobné aktivity je nutné adresovať slová vďaka vedúcej Centra výskumu Mgr. art. Ivici Liszkayovej, PhD.

Nina Ilieová, študentka 2. ročníka magisterského štúdia na KTT, TU – Klasický tanec

Vďaka Centru výskumu HTF VŠMU sa počas tohto roku podarilo zorganizovať viacero významných projektov, ktoré sú výsledkom spolupráce VŠMU s podobnými domácimi i zahraničnými inštitúciami. Jedným z nich bola aj návšteva tanečnej školy v Rusku. Počas niekoľkých rokov sme mali na Katedre tanečnej tvorby možnosť absolvovať prednášky pod vedením Mariny Krutovskej, pedagogičky z moskovskej Školy klasického tanca, vďaka ktorej sme dostali možnosť navštíviť spomínanú vzdelávaciu inštitúciu.

Počas štyroch dní strávených v uvedenej škole sme videli rôzne tanečné hodiny. Jednou z nich bola aj hodina klasického tanca na špičkách vedená pani Krutovskou. Ako sama hovorila, je to akýsi jej „experiment“, na ktorom začala so svojimi žiakmi štvrtého ročníka pracovať. Hodina mala priebeh ako typická hodina klasického tanca (tzn. *exercice à la barre*, *exercice au milieu* a *allegro*) s tým rozdielom, že žiačky mali po celý čas obuté špičky.

Na Škole klasického tanca v Moskve majú rozdelenie hodín podobné ako na našich konzervatóriách – dvakrát do týždňa stihnú počas hodín klasického tanca aj časť *exercice sur les pointes*. Pani Krutovská nás uistovala, že špičky majú žiačky obuté každý

deň, či už na hodinách repertoáru (koncertnej a scénickej praxe), alebo pri výpomoci v divadelných predstaveniach. Aj napriek tomu však do programu zapojila špeciálnu hodinu venovanú technike na špičkách, ktorá sa konala v sobotu. Študentky v štvrtom ročníku sú žiačky, ktoré sú od začiatku štúdia klasického tanca vychovávané pani Krutovskou, ale je v ňom aj pár dievčat, ktoré pristúpili do ročníka neskôr z iných škôl. Medzi týmito „dvomi tábormi“ je vidieť badateľný rozdiel v držaní tela, práci horných a dolných končatín.

Myslím si, že nápad pani Krutovskej viesť hodinu klasického tanca *sur les pointes* je výborný dodatok k štúdiu techniky klasického tanca a budúcim profesionálnym tanečniciam výrazne prospíše vo viacerých sférach. Okrem očividného zdokonalenia techniky sa naučia obetovať chvíľu voľného času a využiť ju pre tanec, čo je jeden z dôležitých faktorov profesionálnych tanečných umelcov, ku ktorému je potrebné viesť žiakov od útleho veku.

Dominika Zacharová, 2. ročníka magisterského štúdia na KTT, TU – Klasický tanec

V poslednom ročníku štúdia na VŠMU som mala príležitosť vycestovať na výskumnú zahraničnú cestu do Moskvy. Pozvanie tanečnej pedagogičky Mariny Krutovskej zo Školy klasického tanca mi ponúklo možnosť navštíviť niekoľko vyučovacích



foto: archív študentov

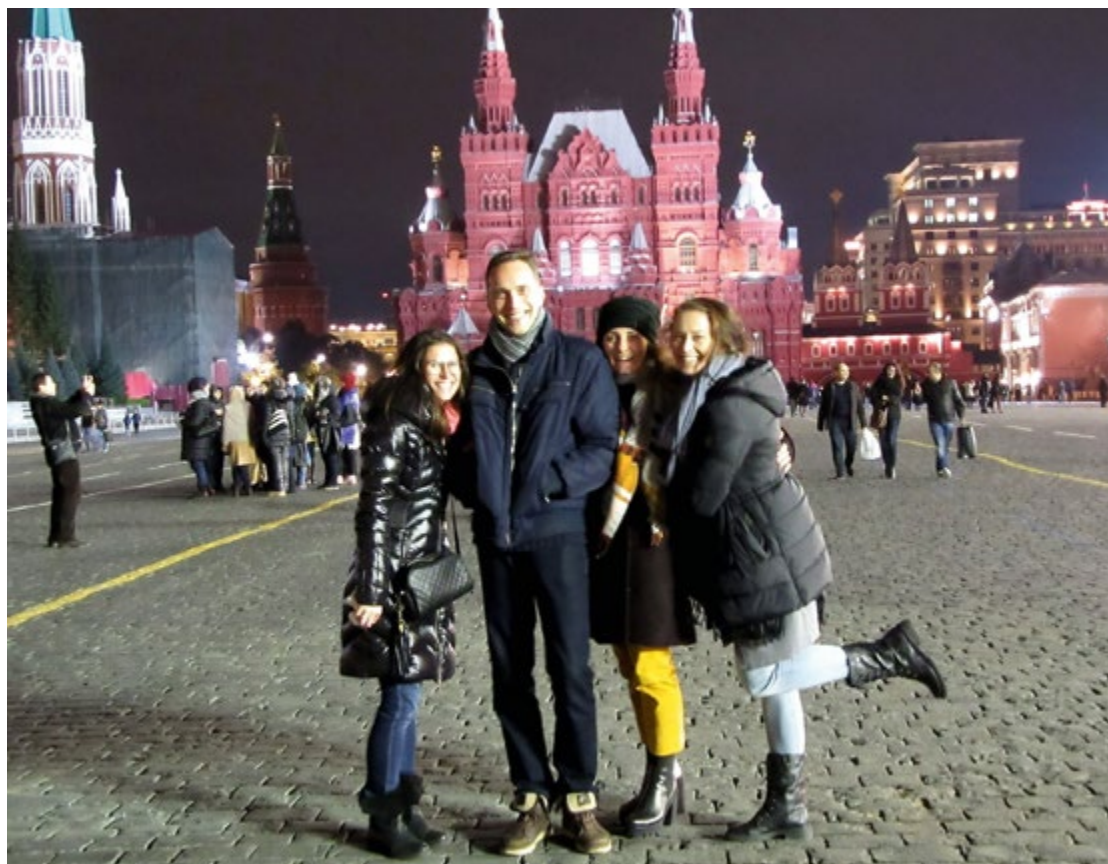


foto: archív študentov

hodín s rôznym zameraním a konfrontovať získané vedomosti s realitou ruského tanečného školstva. Navštívila som hodiny klasického tanca (IV. ročník), scénický repertoár (IV. ročník), step a moderný tanec (VIII. ročník), gymnastiku (I. ročník), charakterový tanec (VII. ročník), či tréning na špičkách (IV. ročník).

Zo spomenutých vyučovacích hodín mi najviac utkvela v pamäti hodina dievčenskej triedy techniky klasického tanca. Tieto štvrtáčky vedie Marina Krutovskaya, s ktorej prácou som sa zoznámila už počas Teoretických analýz v tanečnom umení na HTF VŠMU. Štvrtá trieda sa skladá zo žiakov, ktoré vedie pani Krutovskaya od začiatku štúdia a tiež dievčat, ktoré do ročníka pristúpili neskôr. Veľmi zaujímavé bolo vidieť a porovnávať rozdiely medzi jednotlivými žiačkami. Na hodine panovala príjemná pracovná a motivujúca atmosféra, ktorú skúsená pedagogička obohacovala povzbudivými slovami. Na každú žiačku mala pani Krutovskaya rovnaký meter, bez rozdielu daností fyzických dispozícií. *Exercice* klasického tanca mal tradičnú

štruktúru, skladal sa z *exercices à la barre*, *exercices au milieu* a *allegro*.

Do jednotlivých kombinácií boli efektívne zapojené technicky náročné cviky, ktoré boli obohacované zaujímavým *port de bras* či väzobnými prvkami. Dievčatá ovládali postup jednotlivých cvičení na 100 %. Každú korekciu pohotovo vnímali a ihneď sa ju snažili aplikovať.

Pri niektorých cvičeniach v *exercices à la barre* som si všimla drobné chybičky ako „neprekrížené“ piate pozície či príliš otvorené polohy pracujúcej dolnej končatiny v smeroch *en avant* a *en arrière*. Mala som pocit, že veľký dôraz sa kladie na maximálne vytočenie stojnej päty v smere *en dehors*, možno až na úkor pracujúcej dolnej končatiny. Následná odborná konzultácia s pani Krutovskou ozrejmla, že šlo o nepresnosť predvedenia študentiek, a nie pedagogický zámer. Napriek tomu musím konštatovať, že dievčatá boli veľmi usilovné, ambiciózne a každú jednu pripomienku sa snažili ihneď aplikovať.

Po hodine klasického tanca nasledovala hodina scénického repertoáru, ktorá výnimočne pozostávala

z prípravy dvoch študentiek na baletnú televíznu súťaž, kde sa mali individuálne predviesť vo variácii tradičného klasického repertoáru a v jednom spoločnom čísle. Jednotlivé choreografie s nimi naštudovala pani Krutovskaya, ktorá im variácie prispôsobila a spoločné číslo na špičkách „ušila priamo na mieru“. Malými interpretkami boli študentky, ktoré mne osobne najviac učarovali nielen svojou technikou a dispozíciami, ale najmä prístupom k práci. Nedá sa slovami opísať ľudský prístup a profesionalita tanečnej pedagogičky. Tá svojou prítomnosťou vniesla do baletnej sály atmosféru, ktorú jednoducho treba zažiť, a lásku, s ktorou odovzdáva svoje znalosti mladým talentom.

Návšteva Moskvy mi okrem obohacujúcich hodín na Škole klasického tanca umožnila navštíviť množstvo kultúrnych pamiatok, tanečných predstavení v krásnom Veľkom divadle a zúčastniť sa i jeho prehliadky. Na tomto mieste by som sa rada poďakovala Centru výskumu za túto možnosť, ako aj všetkým zúčastneným za nezabudnuteľnú atmosféru a zážitky, ktoré mi zostanú v srdci navždy.

Zuzana Andelová, 2. ročníka magisterského štúdia na KTT, TU – Klasický tanec

Vďaka Centru výskumu HTF VŠMU som v októbri vycestovala do Moskvy a zúčastnila sa výskumnostudijného pobytu na Škole klasického tanca. Hoci pobyt v Moskve trval len šesť dní, na toto mesto dýchajúce históriou a kultúrou nikdy nezabudnem. Opäť som mala možnosť vidieť prácu pani Mariny Krutovskej, no tentokrát priamo s jej študentkami. Najväčšmi však vo mne pretrváva zážitok z hodiny národných a charakterových tancov s pedagogičkou A. M. Kuzmičevou. Charakterový tanec mi vždy imponoval a skúsenosť vidieť pani Kuzmičevu pracovať so študentkami vo mne tento pocit ešte

viac prehĺbila. Táto výnimočná dáma dokázala s jej vlastnou noblesou spájať výučbu tanečnej techniky s umeleckou nadstavbou. Mala didakticky dokonale premyslenú štruktúru vyučovacej hodiny.

Exercice začínal tradičným *rèvérence* a pokračoval cvičeniami *à la barre*, kde dokázala učiť študentov technicky náročné pohyby, zdokonaľovať ich v rytmike, koordinácii, muzikalite, schopnosti rozlišovať štýl a charakter vybraných tancov národov. V *exercice à la barre* nám predstavila kombinácie napr. v španielskom, poľskom, ukrajinskom a rómskom štýle. Jedinečne skombinované *pas a port de bras* študentky priam poháňali k osobitému umeleckému prejavu. Vďaka prepájaniu priestoru v kombináciách *à la barre* s *au milieu* študentky obsiahli celý priestor sály a veľmi prirodzene sa pretancovali k *exercice au milieu*. V *exercice au milieu* pani Kuzmičeva vypracovala kombinácie v štýle krátkych tanečných variácií, v ktorých naplno rozvíjala u študentiek tanečnosť až dramatickosť prejavu. Videla som napr. mazurku, alebo kombináciu v štýle španielskych tancov. Na záver predviedli študentky židovský tanec, ktorý si samy naštudovali.

Pani Kuzmičeva pristupovala k študentkám individuálne, snažila sa ich nadchnúť, aby tancovali s oduševnením a pritom štýlovo a technicky presne. Jej hodina bola pre mňa výnimočným zážitkom, dokonale som si ju užívala a aspoň „v duchu“ som tancovala a prežívala emócie spolu s interpretkami. Dovolím si tiež vyzdvihnúť profesionálnu prácu korepetitorky Eleny Alembekovej, vďaka ktorej mali študentky možnosť naplno uplatniť muzikalitu a temperament, ktoré charakterový tanec vyžaduje. Veľká vďaka pani Kuzmičeve za možnosť nahliadnuť do jej tanečnej dielne, za ochotu odovzdať svoje bohaté skúsenosti a poznatky. Verím, že ešte budem mať možnosť stretnúť sa s ňou, v ideálnom prípade zatancovať si pod jej vedením. ■

Študentská výskumná folklórna mobilita v Budapešti

text | Matúš Ivan, študent 2. ročník magisterského štúdia KTT, TU – Ľudový tanec

Stretnutie s kolegami a vzájomné zdieľanie zručností a skúseností neodmysliteľne patria ku štúdiu na vysokej škole. Jednou z možností, ako spoznať iné odborné pracovisko, nahliadnuť do zákulisia prípravy zahraničných kolegov, sú študentské mobility a dnes sú aj nevyhnutnou potrebou pre sebareflexiu študentov aj pedagógov. Poslucháči zamerania didaktiky ľudového tanca z Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU v Bratislave prvý novembrový týždeň (1. – 5. 11. 2016) navštívili Magyar Táncművészeti Főiskola (Hungarian Dance Academy).

V rámci študijnovo-výskumného pobytu sme mali možnosť sa priamo zúčastniť na vybraných seminároch, spoznávať kultúrne bohatstvo Budapešti a navštíviť tanečné predstavenia v hlavnom meste Maďarska. V prvý deň sme ako diváci absolvovali skúšku Magyar Nemzeti Ballet (Hungarian National Ballet), ktorý dolaďoval posledné detaily pred premiérou predstavenia *Don Quijote*. Libreto Mariusa Petipu inšpirované rovnomenným Cervantesovým románom doplnené o hudbu Ludwiga Minkusa ponúka divákovi komický príbeh lásky. Na našťudovaní baletu sa podieľal tím v zložení Evgeny Popov, Olga Sabadosh a Ksenia Oyvental.

V honosnej historickej budove divadla ma zaujali dve veci. Tou prvou bol jej historický interiér, vrátane veľkej sály, kde prebiehala generálna skúška. Tou druhou bola technická vyspelosť tanečného súboru, ktorá ma zaujala najmä v spoločných zborových variáciách a ich obdivuhodnej synchronizácii. Súbor bol zložený z mnohých národností. Pracoval pod odborným vedením repetície ruskej baletnej majsterky.

Popoludnie pokračovalo poznávaním krás maďarskej metropoly, prešli sme centrom mesta až k bu-

dove parlamentu. V tesnej blízkosti sa nachádza unikátne Etnografické múzeum, ktoré sme navštívili. V múzeu bolo možné vidieť početnú zbierku predmetov každodenného života, ktoré odstupom času radíme k prvkom tradičnej ľudovej kultúry. Tisícročné spolunažívanie s maďarským etnikom zanechalo množstvo paralel hmotného materiálneho prejavu v slovenskej a maďarskej ľudovej kultúre, ktoré boli čitateľné pri prehliadke múzea. Podvečer sme si vyšli na starý hrad v časti Buda, odkiaľ sa nám naskytol nádherný výhľad na celé mesto.

Vo štvrtok sme navštívili mestečko Szentendre, ktoré sa nachádza asi 30 kilometrov severne od Budapešti. Na naše veľké sklamanie bol skanzen zartvorený, takže sme aspoň dôkladne prešli mestečko Szentendre a videli sme tak rurálnu architektúru i súčasnú podobu maďarského vidieka. Po návrate do Budapešti sme navštívili predstavenie súboru *Hagyományok Háza – A Magyar Állami Népi Együttes* (Hungarian State Folk Ensemble). Videli sme celovečerný program s názvom *Szarvasének* (Deer Song), ktorý vychádza z národnej ľudovej balady. Predstavenie vykazujúce prvky tanečného divadla bolo realizované na veľmi vysokej interpretačnej úrovni. Okrem tanečnej zložky excelovala i vokálna

a inštrumentálna zložka súboru. Obzvlášť ma zaujalo zapojenie archaických hudobných nástrojov ako napríklad úderové drevené idiofóny alebo chordofón (nintera). Po dvoch dňoch výskumu v umeleckých súboroch a spoznávania úrovne umeleckej tvorby sme absolvovali prednášky pedagóga Dr. Petra Lévaia na Maďarskej tanečnej akadémii. Vybrali sme si najmä predmety z tanečnej pedagogiky a pedagogiky tanca pre deti a mládež.

Študijnno-výskumnú mobilitu v Budapešti hodnotím veľmi pozitívne a som nesmierne rád, že mi CV HTF VŠMU týmto spôsobom umožnilo spoznávať metodický postup výučby ľudových tancov u našich južných susedov. Bolo pre mňa prínosné porovnať maďarský a slovenský model výučby ľudových tancov. Rád by som sa na tomto mieste poďakoval Mgr. art. Ivici Liszkayovej, PhD., z Centra výskumu HTF VŠMU za sprostredkovanie študijného pobytu, ako aj jej ochotu a starostlivosť počas celej mobility.

Mária Hruzová, 3. ročník bakalárskeho štúdia KTT, TU – Ľudový tanec

Mala som šťastie, že som patrila k tým, ktorí sa v dňoch 1. – 5. 11. 2016 zúčastnili študijnno-výskumnej mobility študentov KTT Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Budapešti. Príležitosť dostali siedmi vybraní študenti všetkých ročníkov Katedry tanečnej tvorby so zameraním na Ľudový tanec. Mohli sme vidieť a porovnať pedagogické postupy a prístupy k jednotlivým aspektom výučby ľudového tanca našej a maďarskej vysokej školy.

Počas pobytu v Budapešti študenti navštívili predstavenie profesionálneho ľudového tanečného telesa, vďaka čomu rozšírili svoj obzor v poznávaní



foto: archív študentov

národnej kultúry, rozvinutosti v oblasti choreografie a práce s tradičným folklórom v jeho scénickej podobe. Rovnako bolo študentom umožnené zúčastniť sa vyučovacieho procesu Petra Lévaia, ktorý sa špecializuje na výučbu didaktiky ľudového tanca pre najmladšie generácie, a svojimi hodinami umožňuje žiakom lepšie pochopiť dôležitosť správneho prístupu k deťom. Poukazuje na dôležitosť hry, vďaka ktorej deti dokážu ľahko porozumieť motívom a zapamätať si ich.

Okrem vyučovacích predmetov zameraných na detské hry sa študenti zúčastnili predmetu na rozvoj a porozumenie rytmu – konkrétna hodina bola zameraná na čítanie a prácu s notami a správne uplatnenie rytmických hodnôt v rôznych tempách hudobného podkladu. Išlo pritom o notové zápisy rytmu základných motívov a ich obmien. Vďaka nim sa študenti učili porozumieť zadaným motívom v ich podstate, bez akejkoľvek formy a rozvíjať tak svoju schopnosť neskôr pracovať s motívmi ľudového tanca a následne základné princípy aplikovať do výučby detí tak, aby tomu bez komplikácií porozumeli. ■

Erasmus: Budapešť – hlavné mesto folklóru

text | Katarína Sládečková – študentka 5. ročník magisterského štúdia,
TŤU – Ľudový tanec

S myšlienkou študijného pobytu v zahraničí som sa, ako skoro každý študent, pohrávala niekoľko rokov. Na strednej škole to bola rarita, na vysokej to však už bola možnosť, ktorú je škoda nevyužiť. Potom sa ale vynorila otázka: Kam? Po preštudovaní si možných škôl, ktoré ponúkajú zahraničnú mobilitu pre študentov VŠMU, som prišla k rýchlemu záveru. Ešte žiaden študent ľudového tanca na takomto pobyte nebol.

S amozrejme, nie je to nič prekvapivé. V našom odbore študujeme slovenský ľudový tanec, ťažko by sme hľadali školu s takýmto zameraním v zahraničí. Ak však vezmeme do úvahy širšie súvislosti ľudového tanca, ktorý sa na našom území a v celkovom priestore Karpatskej kotliny vytváral, naskytá sa možnosť jednej školy, ktorá by slovenskému „ľudovkárovi“ mohla byť užitočná: Maďarská vysoká škola tanečného umenia v Budapešti.

Podarilo sa, „vybavilo sa“, odcestovala som do „ďalekej“ Budapešti. Moje očakávania, vedomosti o škole od maďarských priateľov, ktorí ju navštevovali a strach z neznámeho sa po prvých dvoch týždňoch v škole pominuli. Vystriedala ich eufória spojená s bezmocnosťou, ktoré naďalej pretrvávajú. Vďaka ochote našich a maďarských pracovníkov môžem navštevovať predmety rôznych ročníkov, čím si vytváram komplexný obraz o tejto škole. Na začiatok je treba spomenúť, že ľudový tanec sa tu dá študovať na bakalárskom stupni v 3 študijných programoch: *tanečný umelec*, *choreograf* alebo *tanečník a vedúci tréningu* a v magisterskom stupni buď v programe *tanečný umelec* alebo *tanečný pedagóg*. Pre mňa bol neznámym predovšetkým program

„Tanečník a vedúci tréningu“, ktorého predmety som mala v pláne navštevovať. Takýto typ študijného program u nás na škole nemáme. V podstate však ide o predprípravu tanečného pedagóga. Zjednodušene povedané – na bakalárskom stupni ide predovšetkým o spoznanie tanečnej kultúry po teoretickej aj praktickej stránke, na magisterskom stupni sa študenti zaoberajú pedagogikou, psychológiou a metodológiou ľudového tanca. Takéto rozdelenie, samozrejme, dáva zmysel – najskôr je potrebné dôkladné poznanie a potom sa učiť, ako to učiť.

Hlavným predmetom na bakalárskom stupni je Ľudový tanec, ktorý je obdobou našej Techniky ľudového tanca. Ide teda o praktickú hodinu, kde sa študenti učia tancovať ľudové tance, vždy podľa určitého systému a zároveň sa zdokonaľujú v písaní Labanovým písmom, keď si zapisujú rôzne motivické rady tancov. Rozdiel pohlaví na hodine nehrá absolútne žiadnu úlohu a na skúške tiež nie. Nielenže muži musia vedieť odtancovať a odspievať ženské kolesá a ženy zas mužské mládenecké tance a verbunky. Aj v párovom tanci je úplne bežná tzv. „szerep csere“ – výmena úloh. Samozrejme nie je

medzi študentmi obľúbenou, napriek tomu si všetci uvedomujú jej cieľ – vedieť sa vcítiť a pochopiť tanečnú rolu svojho partnera, ktorá je pre budúcich pedagógov nevyhnutná.

Nerada by som takto opisovala úplne všetky predmety, hoci každý z nich má obrovský prínos. Spomeniem napríklad predmet Detské ľudové hry, ktorý na bakalárskom stupni oboznamuje študentov s touto formou tanečnej prípravy a tiež s konkrétnymi hrami, v magisterskom zas definuje rôzne typy hier, ponúka prehľad v literatúre a venuje sa aj metodike výučby hier, ktoré sú pre detského interpreta základom pre neskoršie pochopenie ľudového tanca. Podobne je to aj s predmetom Tance iných národov. Hodinu s rovnakým názvom sa dá navštevovať aj u nás na VŠMU, no s tým rozdielom, že jej náplň je v Maďarsku zhodná s názvom. Bakalári sa učia tance iných národností z územia Karpatskej kotliny, teda ľudové tance napríklad rómskej menšiny, slovenské alebo rumunské ľudové tance a podobne, magistri sa venujú metodike výučby týchto tancov a zdrojom informácií.

Najväčším prínosom sú pre mňa dva predmety magisterského stupňa. Metodika ľudového tanca, ktorú vyučuje garant magisterského štúdia Péter Lévai. (S týmto pedagógom a predmetom sa stretli aj študenti KTT z Bratislavy, ktorí vďaka „mobilitnému“ projektu Prezentácie vysokoškolského tanečného umenia VŠMU v zahraničí koordinovaného Ivicou Liszkayovou vycestovali začiatkom novembra na päť dní do Budapešti.) Péter Lévai je jediný pedagóg v Maďarsku, ktorý sa venuje metodike výučby ľudového tanca, pričom ju sám vytvára, učí ju budúcich pedagógov na vysokej škole a už tridsať rokov aplikuje vo vyučovacom procese detí. Je preto ťažké o tom niečo v krátkosti napísať, no v blízkej budúcnosti nás opäť poctí svojou prítomnosťou na bratislavskej KTT HTF VŠMU v rámci projektu *Teoretické analýzy v tanečnom umení 2016/2017*, takže je možné zažiť jeho metodiku „na vlastnej koži“. Oplatí sa to, už len preto, že u nás na Slovensku sa tvorbe metodiky nikto aktívne nevenuje. Druhým predmetom je Molnárova technika, nazvaná podľa tanečníka, pedagóga a choreografa Istvána Molnára, ktorý pôsobil v Maďarskom tanečnom umení do 80. rokov minulého storočia. Zjednodušene povedané ide o „klasický tanec pre ľudovkárov“, no na rozdiel od klasiky vychádza táto technika z prirodzených každodenných pohybov, ako je napríklad chôdza, pričom nevyžaduje žiadne

špeciálne polohy nôh, rúk a hlavy. Rovnako však svojimi cvičeniami, zadelenými do piatich skupín, rozvíja u tanečníkov držanie tela, rovnováhu, techniku točenia a skokov. Je aplikovateľná u všetkých vekových kategórií a žiadne predispozície nie sú pre ňu potrebné.

Toto je samozrejme len zlomok z celého štúdia na škole a zo života v tomto „trošku väčšom“ meste. *Budapešť – hlavné mesto folklóru* je názov jedného vydareného videa na internete, ktorý je však maximálne výstižný. Množstvo vedľajších akcií – predstavení profesionálnych i amatérskych súborov, tanečných domov a iných podujatí – je tu v bežnej, takmer každodennej ponuke. Som veľmi vďačná za semester strávený práve v Budapešti. Hodiny v škole mi poskytli množstvo nových informácií, ktoré plánujem vo svojej práci pedagóga využívať. Odporučila by som vidieť a zažiť to všetkým študentom, ale i pedagógom. Samozrejme, ako každá škola, aj táto má zopár nedostatkov, no v porovnaní s tým, čo ponúka, je to pre mňa zanedbateľné množstvo.

■

NORWEGIAN DAYS

text | Marta Barabášová 2. ročník bakalárskeho štúdia,
KTH – Teória hudby

Po úspešnom podujatí GRIEG DAY, ktoré sa uskutočnilo na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v novembri 2015, sa koncertná sieň Dvorana stala dejiskom ďalšieho projektu slovensko-nórskej spolupráce realizovaného v spolupráci s Veľvyslanectvom Nórskeho kráľovstva v Bratislave. 31. máj – 2. jún 2016, VŠMU Bratislava

Počas podujatia GRIEG DAY otvorila škola brány významným nórsym lektorom a interpretom, ktorí prostredníctvom koncertov, majstrovských kurzov a muzikologického seminára hlbšie zasvätili prítomných študentov i návštevníkov z umeleckých i mimoumeleckých kruhov do života a diela Edvarda Griega. NORWEGIAN DAYS plynule nadviazali na toto podujatie a dali obecstvu možnosť zakúsiť čaro nórskej hudby a diel jej najvýraznejšieho predstaviteľa na dvoch koncertoch a hudobnom workshope.

Hlavným hosťom projektu bola mladá nórska huslistka Eldbjørg Hemsing, ktorá v súčasnosti patrí k najvýznamnejším interpretom v Škandinávii. Eldbjørg Hemsing sa venuje hre na husliach už od piatich rokov a počas svojej kariéry vystupovala s telesami ako je Filharmónia Oslo, Viedenská filharmónia, Šanghajska filharmónia a mnoho ďalších. Je absolventkou hudobného inštitútu Barrat Due v Oslo a naďalej študuje u popredného profesora Borisa Kuschnira vo Viedni. Táto charismatická umelkyňa je medzinárodne uznávaná pre svoje interpretačné schopnosti i komunikáciu s publikom. Spolu so svojou sestrou sa venuje interpretá-

cii nórskej ľudovej hudby, ale aj skladieb súčasných nórskeho skladateľov – sestry Eldbjørg a Ragnhild Hemsing patria k najvýznamnejším interpretkám hry na hardangerské husle (*hardingfele*), ktorých zvuk a technika hry inšpirovali diela mnohých nórskeho skladateľov.

Na workshope huslistka predstavila tento tradičný nórsky ľudový nástroj, pochádzajúci z regiónu Hardanger v západnom Nórsku. Každý exemplár je originálne zdobený – v bohatých ornamentoch sa dá spoznať rukopis ich výrobcu. Oproti klasickým sú hardangerské husle o niečo menšie, okrem základných strún majú navyše ešte štyri ďalšie rezonančné struny a majú plochú kobyľku a hmatník, vďaka čomu poskytujú jednoduchšie možnosti hry veľkých skokov a viachlasných melódií. Eldbjørg Hemsing zoznámila publikum so špecifikami nástroja, ktorých vplyv na zvuk nástroja zároveň demonštrovala na rozličných nórskeho ľudových melódiách. Okrem samotnej interpretácie skladieb bolo veľmi zaujímavé aj huslistkino rozprávanie o nórskeho ľudových tradíciách, interpretačnej praxi v jednotlivých dedinách a regiónoch Nórska či o desiatkach spôsobov ladenia hardangerských

huslí. V druhej časti workshopu zazneli v podaní telesa Spectrum Quartett dve časti diela, ktoré bolo výrazne inšpirované technikou hry na hardangerské husle – *Sláčikové kvarteto g mol č.1, op. 27* Edvarda Griega. V krátkej diskusii, ktorá nasledovala, bolo možné vnímať rozdielny pohľad kvarteta a huslistky na interpretáciu určitých pasáží skladby. Ako aktívna hráčka na hardangerské husle poskytla telesu mnohé postrehy, ktoré môžu byť pri budúcej interpretácii tejto skladby veľmi podnetné.

Eldbjørg Hemsing sa nasledujúci deň predstavila ako sólistka Koncertu slovensko-nórskych spolupráce v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Podujatie určené pre vládne a diplomatické kruhy sa konalo pri príležitosti návštevy predsedu nórskeho parlamentu Olemica Thommessaena v Bratislave. Dramaturgia koncertu pozostávala z diel slovenských a nórskeho skladateľov. Škoda, že kvôli chorobe sólistky Jany Jazudekovej nemohla zaznieť pieseň *Nesadaj, sláviček* z cyklu *Drobné kvety* Mikuláša Schneidera-Trnavského. V podaní Eldbjørg Hemsing a klaviristu Eduarda Lennera zazneli diela Edvarda Griega (*Solvejgina pieseň, op. 55, č. 4*) a skladby dvoch skladateľov, slovenskému publiku nie veľmi známych – *Romanca G dur, op. 26* Johana Svendsena a *Cantabile doloroso a Rondo giocoso „nórskeho Paganiniho“* Oleho Bulla.

Komorný orchester VŠMU pod vedením Jozefa Horvátha sa predstavil so skladbou *Musica Slovaca* na ľudové piesne z Čičmian pre husle a sláčikový orchester Ilju Zeljenku a poslednými dvomi časťami Griegovej *Suity z Holbergových čias, op. 40 (Air a Rigaudon)*, ktorých tanečnú choreografiu pripravila poslucháčka VŠMU Zuzana Andelová a účinkovali v nej študenti Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU. Na záver zaznela Griegova *Posledná jar, op. 33, č. 2* pre sláčikový orchester a sólo husle (Eldbjørg Hemsing). Atmosféra koncertu sa niesla vo veľmi príjemnom duchu a recepcia nasledujúca po koncerte poskytla priestor na množstvo rozhovorov s účinkujúcimi a sólistkou koncertu.

Nórske dni vyvrcholili koncertom *Dancing to Grieg*, na ktorom v podaní Komorného orchestra VŠMU zaznela okrem diel Edvarda Griega (*Elegické melódie op. 34, č.1, Posledná jar, op. 33, č. 2*) aj *Musica Slovaca* Ilju Zeljenku a záverečné *Allegro z Koncertu pre husle a orchester d mol, MWV O 3* Felixa Mendelssohna-Bartholdyho. Ako sólistka opäť zažiarila Eldbjørg Hemsing, ktorej výkon pôsobil veľmi suverénnym a bezstarostným dojmom.

Koncert zavrášilo hudobné predvedenie *Suity z Holbergových čias, op. 40 (Prelúdiu – Sarabanda – Gavotte – Air – Rigaudon)* v tanečnom nastudovaní poslucháčky KTT Zuzany Andelovej, po ktorom nasledoval ešte krátky prídavok Eldbjørg Hemsing, na ktorom predviedla svoje majstrovské ovládanie hardangerských huslí.

Podujatie NØRWEGIAN DAYS bolo veľmi príjemným a obohacujúcim pokračovaním spolupráce medzi slovenskými a nóorskymi umeleckými i vládnyimi kruhmi. Študenti našej školy i širšia verejnosť sa mohli zoznámiť s výnimočným interpretačným umením veľmi skromne pôsobiacej huslistky Eldbjørg Hemsing a pre slovenské publikum málo známymi hardangerskými husľami, ktoré sólistka pútavým spôsobom predstavila na workshope. Celý projekt bol zároveň dôstojným ukončením akademického roka a rozhodne prispel k upevneniu slovensko-nórskych vzťahov – treba dúfať, že táto spolupráca bude pokračovať aj v budúcnosti a prinesie ešte množstvo podobných projektov.

Aktivita bola podporená z grantov EHP a Nórska ■

Dvakrát rovnakého Orfea počuť nebudeš!

text | Kristína Gotthartová

Počas sedemnástich rokov tohto festivalu sa o tom mohol presvedčiť každý, kto sa zúčastnil viacerých ročníkov. Generácie skladateľov na VŠMU sa postupne striedajú, menia sa hudobné smery, ku ktorým mladí inklinujú. Vyrvíja sa ich hudobná reč, stávajú sa rafinovanejšími a tiež sa neboja experimentovať so zvukom a prepájaním hudby s tanečným či divadelným umením.

Tento rok sa organizátori (*Lucia Papanetzová, Vladimír Sirota, Michal Stahl, Samuel Hvozdič*) podujali prepojiť festival s Rokom slovenskej hudby, čo sa prejavilo na dramaturgii koncertov (zaradením kompozícií starších generácií slovenských skladateľov). Poslucháči tak mali možnosť konfrontovať súčasný stav a kvalitu kompozícií s minulosťou slovenskej klasickej hudobnej scény.

Prvý koncertný večer (24. 10.) bol po troch rokoch opäť zameraný na zborovú tvorbu. Zdá sa, že skladateľom nechýba odvaha, keď zverili svoje krehké hudobné deti do rúk interpretačne veľmi zradného telesa, akým je spevácky zbor. Ľudský hlas je dokonalý nástroj. Dá sa s ním vo veľkej miere (ne)obmedzene zvukovo tvoriť, no zároveň prináša isté technické úskalí. Častokrát o nich vedia viac zboristi ako (v rámci zborového žánru) menej skúsení skladatelia. Pokiaľ nemáme na interpretáciu teleso, ktoré sa pravidelne venuje súčasnej hudbe a nebodaj sú v ňom profesionálni speváci s vycvičeným sluchom, je ťažké púšťať sa do projektov ako bol tento. Zboru *Tirnavia* i jeho zbornajstvi *Michalovi Stahlovi* patrí všetka česť, pretože sa nezľakli a snažili sa diela interpretovať čo najlepšie v celkom komornej zostave. Skúsenejšie obecenstvo však mohlo badať isté rezervy v oblasti hlasovej techniky aj intonácie.

Napriek týmto nedostatkom však ukázali približný vzhľad a potenciál kompozícií.

Zborové skladby mali rôzny charakter. *Veronika Škutová* a *Samuel Hvozdič* prepojili zbor s elektronickou stopou, ktorá v oboch prípadoch podržala celkovú štruktúru a formu diela. *Škutová* využila ľudské hlasy na zobrazenie pohybov vesmírnych telies či zvukov satelitných prijímačov v skladbe *Galaxia*. Vystavala ju z viacerých úsekov, ktoré sa líšili spôsobom využitia ľudského hlasu. Od dýchania cez zavíjanie a pípanie pripomínajúce morzeovku sa vo vrchole dopracovala k spojeniu harmonickej plochy s glissandovými elementmi. *Hvozdič* sa naopak zamerl na organickú prírodu a predostrel problematiku výrubu pralesov z ekonomických dôvodov. V kompozícii *Kutai pre elektroniku a zbor* pripomínala zvuky vody, šum stromov či presun strojov elektronika, zatiaľ čo zboristi dýchali po celý čas rôznymi spôsobmi v presne určenom rytme. Pre spevákov bola skladba slušnou výzvou, nakoľko nie je najjednoduchšie organizovane udýchať desať minút bez odkrvenia organizmu. Do radu nekonvenčných zborových skladieb sa radí aj *Orbis Stanislava Pristáša*. Hlavná myšlienka prevzatá z Biblie odkazuje, že každá udalosť má v našom živote svoje pravé miesto a najpodstatnejším elementom

je čas. Autor si preto vybral ako sprievodný nástroj metronóm (udierajúci v sekundových intervaloch), ktorý prepojil so sústavným šepotom. Vďaka tomu sa udržala kompaktnosť aj pri vrstvení krátkych melodických plôch. Subtílna dynamická rozptyly a tikot metronómu vytvárali napätie a dali vyniknúť slovám ako duchovnému posolstvu i záverečnej otázke: „Aký má osob tvoja námaha?“.

Ostávajúcich päť kompozícií by som radila k štandardnejším, pretože využili vokálny potenciál ľudského hlasu vo väčšej miere. *Na dne leží nová putňa* od *Lenky Novosedlíkovej* nezaprela autorkine sklony k minimalizmu a rytmizované akordické plochy akiste vzišli z jej štúdia hry na bicie nástroje. K citácii piesne, ktorou bola *Novosedlíková* inšpirovaná, došlo až zhruba v poslednej tretine skladby, kde zaznela dva razy (v slovenčine i rómčine.) *Matej Sloboda* sa tentokrát nechal nadchnúť poéziou nadrealistu Rudolfa Fabryho. Skladba *Noc na krídlach netopiera* si po celý čas udržuje tajomnú atmosféru pomocou koloru harmonických štruktúr, polyfonického prepletania hlasov, dynamických kontrastov a premysleného pauzovania. Pre dosiahnutie stability v rámci ladenia zboru *Sloboda* využil violončelo, ktoré zdvojovalo basovú líniu. Oporný bod na odvodzovanie tónov ponúkol zboru aj *Vladislav Šarišský* v *Glorii*, ktorá je súčasťou väčšieho vokálno-inštrumentálneho celku. Organ tu dlhodobo drží jeden tón (fis a nakrátko cis), zatiaľ čo sa v zbere striedajú polyfonicky vedené melodické línie, ktoré sú zaujímavé rytmickým zahustením a recitovaním na ich konci. Kompozíciou, ktorá je časťou omše, sa prezentoval aj *Peter Javorka*. Šesť sólových hlasov viedol v *Kyrie* v prehľadných jemných líniách. Priezračnosť a archaickosť jednotlivých harmónií žiaľ nevyznela ako by mala, nakoľko skladba presahovala technické možnosti spevácky neškoleného zboru. Koncert zavŕšila skladba *O stellae coruscantes* *Luboša Bernátha*, v ktorej bolo cítiť autorov príklon k gregoriánskemu chorálu a polyfonickej hudbe renesancie. Tieto staršie prvky sa kombinovali s modernejšími harmóniami a dynamickými afektmi, čím sa vytvorila príjemná zvuková syntéza hudby rôznych storočí.

Program nasledujúcich dvoch večerov vo *Dvorane* (25. a 26. 10.) sa niesol v komornom duchu. *Ansámbl Asynchronie* s umeleckým vedúcim *Petrom Javorkom* bol interpretom všetkých siedmich diel *KOMORNÉHO KONCERTU I*. V rámci programu sa objavili dve kompozície pre trio nástrojov.

Stabl vzdal poctu starším skladateľským majstrom v diele *Michal Shostakovich pre klarinet, fagot a klavír*. Tému *Shostakovichovho Prelúdia a fugy C dur* (ktorá má harmonické i rytmické podobnosti so začiatkom *Händlovho Lascia ch'io pianga*) spracoval vo forme variácií. V nich kombinoval citácie *Bacha* (napr. *Prelúdium C dur*) s kontrapunktickými postupmi hlasov, ku ktorým sa pridružila harmonická nápaditosť kadencií. Druhou kompozíciou boli *Aforismi I per flauto, clarinetto ed fagotto* od *Iris Szeghy*. Každá zo šiestich miniatúr bola inšpirovaná výrokmi známej osobnosti, ktorého pointa bola znázornená hudobne. *Szeghy* využila širokú paletu technickej i farebnej možnosti nástrojov. Rôzne druhy prefukovania a ťukania klapiek boli miestami umne skĺbené s alúziami na známe motívy z klasickej i filmovej hudby. Vysokú umeleckú hodnotu diela umocnila i výborná interpretácia *Martiny Liškovej, Laury Loviškovej a Nikoly Ovčarovičovej*. Tohto roku mohli zajašať aj srdcia všetkých fanúšikov akordeónu, nakoľko sa jeho slovenský repertoár rozrástol minimálne o dva kusy. *Tomáš Molčan* sa prezentoval *Prelúdiom in A* a *Peter Javorka* napísal *In Symbiosis* pre dva akordeóny, v ktorom dokázal, že vie sofistikovane využiť zvukové danosti nástroja. Duo *Eva Ptačinová* a *Michal Ochodnický* na seba reagovali veľmi koncentrovane, čím vyšperkovali motivicko-tematickú i dynamickú vrstvu a skvele vystavali gradáciu. Akordeón, resp. bajan, sa tak stal „farebným svetom (zvukov) v hrsti“ a ukázal publiku, že v nástroji sa ukrýva veľký potenciál (no samozrejme treba vedieť ako na to). U *Pristáša* záujem o element času v hudbe po zborovej kompozícii zjavne neutíchol. Tento raz sa zaobišiel bez metronómu a v skladbe *Hodiny* napodobnil tikot pizzicatom sláčikového kvinteta. Pre väčší ansámbl nástrojov tvorila *Novosedlíková*. Sonoricky bohatá skladba *Odberom takého prúdu sa poškodzuje zdroj* už v názve naznačuje, že bude mať čosi spoločné s elektrinou. Autorka ju imituje ostrým glissandom strunových nástrojov, v dychových ju zas posúva do polôh vysokofrekvenčných multifónov. Táto statickejšia plocha je konfrontovaná rytmizovanými pasážami s väčšou hlasitosťou. Na zvukovej pestrosti sa podieľal i melodicky vedený klavír a vibrafón, ktorý je veru ojedinelým návštevníkom koncertného pódia *Dvorany* (pretože študijný program hra na bicie nástroje na *VŠMU* zatiaľ neexistuje). Záver koncertu bol pripomenutím Roku slovenskej hudby a miesto „zlatého klinca programu“ sa

ušlo profesorovi *Vladimírovi Bokesovi*. Interpreti i dirigent *Javorka* sa solidne popasovali s rytmicky náročnou seriálnou kompozíciou *Musica stricta pre flautu, klarinet, klavír, husle a violončelo*. Poslucháči mohli sledovať postupný rozvoj zahusťovania akordov v klavíri so súbežným protikladným rozdrobovaním melodickej série ostatných nástrojov. Rozpad série plynule vyústil do dynamicky utíchajúceho krátkeho aleatorického finále.

KOMORNÝ KONCERT 2 bol v hráčskej rézii *Ensemble Spectrum* pod taktovkou *Mateja Slobodu*. Večer odštartovala citlivo interpretovaná skladba *Combinazioni Sonoriche per 9 strumenti Ivana Hrušovského*. Autor v roku 1963 rozvíjal viacero avantgardných techník (multiserializmus, dodekafóniu, aleatoriku) vo viacčasťovom attacca prepojenom celku. Rokmi ostrieľaní hráči ansámbľu sa vžili do každej zvukovej nuansy, zafarbili všetok dostupný tónový priestor a kontinuálne udržali dramatické napätie. Hráčsku kvalitu preukázala aj flautistka *Katarína Turčinová*. Jej sólo v *Hudbe k vernisáži* od *Ivana Paríka* bolo zážitkom pre všetkých. Technicky náročné prepájanie artikulačných prvkov (frullata i viacerých druhov pizzicata) vyznelo ako si ľahko a maximálne expresívne. Technické možnosti dychových nástrojov preskúmala aj *Barbora Tomášková*. Z postupného vrstvenia útržkovitých motívov a ich kontrastného obmieňania so statickejšími i dynamicky slabšími úsekmi vystavala skladbu *Nymfa Echo*. S nízkym rozptylom hlasitosti si na dlhej ploche vystačil *Hvozdič*. Jemné a pomalé striedanie harmónii so štvrtónovými vzťahmi bolo skladateľovou reakciou na teóriu antiparalelných vláken DNA, ktorá bola za vznikom kompozície *N 1.0* pre štyri vyššie znejúce nástroje. Publikum reagovalo na túto nikam sa neženúcu, upokojujúcu zvukovú plochu rôzne. Časť si ju naplno vychutnávala, meditovala, zatiaľ čo druhá časť sa začala v polovici trinást' minútového celku vrtieť, čím odhalila svoje hudobné preferencie. Príklon ku klasickejšej harmónii a výraznej melodickosti prinieslo *Trio pre klavír, hoboj a klarinet Evy Tunovej*, nakoľko sa autorka v poslednom období zaoberala žánrom populárnej hudby. Sklon ku kombinovaniu starších (barokových a klasicistických) techník s novou harmonickou zvukovosťou a formovou prácou sa opäť potvrdil v *Molčanovej Overtúre in F* pre päť dychových nástrojov, klavír, husle a kontrabas. Jediným zjavom koncertu bola dôvtipne premyslená kompozícia *Maze Runners*, v ktorej *Sloboda* ponúkol

priestor na improvizáciu. Grafická partitúra má byť adaptáciou populárnych labyrintových hier do hudobných rozmerov. Úlohou hráčov je prejsť cez labyrint a míny – tie predstavujú kartičky s rôznymi efektmi (udávajúcimi spôsob hry na nástroji), ktoré hráči otáčajú počas hry. Táto partitúra odhalila improvizáciu vyspelosť a pohotovosť interpretov. Zaujímavosťou bolo, že sám *Sloboda* hral na fujare, čím nevšedne obohatil spektrum nástrojov využitých v rámci festivalu.

Projekt ORTHOGENESIS – elektroakustický koncert, ktorý sa konal v divadle Lab (28. 10.) ponúkol zaujímavú zmes nápadov a spôsobov uchopenia žánru elektroakustickej hudby. Dvomi skladbami sa prezentovala *Škutová*, ktorá použila kombináciu nahrávky elektronickej stopy spolu s dychovým nástrojom. V kompozícii *Hory* sa k nahranému klarinetu in B pridala priečna flauta a v *Piece for Peace* zastupoval živú zložku tanečník. Pohyby *Michala Freriksa* veľmi sugestívne znázorňovali autorkinu myšlienku zrodu a vývoju jedinca. O tanečný element bola obohatená aj *Novosedlíkovej* kompozícia s minimalistickými hudobnými tendenciami *Zlé gesto*, ktorá je súčasťou rovnomennej inscenácie divadla *Non.Grade*. Dve tanečnice (*Jana Šturdiková* a *Lucia Čarnecká*) simulovali pohyb v zhode s filmovou projekciou až do vrcholu, kedy sa vnútorný spor vyostřil a jedna z postáv akoby v amoku ovládala druhú. Bez akejkoľvek projekcie a pohybu sa zaobišli *Tomášková* v *Laki* a *Sloboda* s *Bar-O-Meter*. Hudba oboch skladateľov pôsobila pokojne a pripomínala prírodné zvuky. *Sloboda* ukázal, že vie premyslene pracovať s elementmi času a farby, nakoľko zvuky pripomínajúce šum vetra, kvapkanie i tok vody sa navzájom prelínali a navrstvovali. Ucelujúcim prvkom bola vybraná subtilná časť zvukovej stopy, ktorá ostávala znieť a na ňu sa kopili ďalšie prvky. Do sveta krutej slovenskej reality poslucháčov určite strhla skladba *Štát* od *Dominika Kopcsaya*. Zostrihané rozhovory slovenských politikov a reportérov o kauze Bašternák autor dotváral priamo na mieste. Opakované frázy politikov pôsobili ako akýsi slovný minimal, ktorý gradoval striedaním ďalších úryvkov usporiadaných v časovej následnosti vyšetrovanej kauzy. *Kopcsay* na vybraných miestach integroval tieto rozhovory s nahrávkami ľudovej hudby a hrou na husle, ktoré by sa dali pokladať za symbol nespokojnosti ľudu s danou situáciou. Na rozvíjajúci celok reagovalo publikum spontánnymi výbuchmi smiechu (vyvolanými gagom niektorého z politikov)

a zároveň sa rozprúdilo pár interných sotto voce debát medzi spolusediacimi.

V druhej polovici koncertu odznelo päť kompozícií rôznych autorov v jednom slede spolu s performance v podaní dvojice *Viktor Fuček* a *Miro Gabriš*. Snažili sa ponúknuť ich vlastnú predstavu o skladbách, ktorá vďaka využitiu kamery (jej live streamu) a ich scénickému uchopeniu diel pôsobila desivo. Ťažko povedať, či to pre *Pjoniho Train Fuck Koto a Illulisa*, *Malovcove Orthogenesis*, *Salvove Alikvóty* a *Matejove CAVE songs* malo nejakú pridanú hodnotu. Mám pocit, že skladby skôr stratili svoju identitu a pozornosť divákov sa uberala smerom k expresívnym gestám performerov. Pri spätnom pohľade na ORTHOGENESIS musím spomenúť i veľmi podnetnú prednášku *Mira Tótha*, ktorá sa odohrala len pár hodín pred koncertom. Cieľom bolo urobiť akýsi exkurz do žánrovo pestrej scény slovenskej elektroakustickej hudby. Tóth sa nevenoval len umeleckej časti hudobnej obce, ale pripravil aj zvukový náhľad do ambient i noise music z našich končín.

Festival Orfeus 2016 prebehol. A čo ďalej?

V roku 2016 sa podarilo zorganizovať štyri večerné koncerty, jeden seminár a workshop s koncertom pre žiakov ZUŠ *ORFEUS JUNIOR* (26. 11). Festival, ktorý dal opäť priestor na realizáciu skladieb mladých skladateľov, zintenzívnil záujem o súčasnú

hudbu a zdynamizoval aspoň časť akademického roka 2016/2017. Podujatie zaznamenalo pozitívne i negatívne vývojové tendencie. Okrem skutočnosti, že bolo uvedených mnoho nových skladieb, môžeme za úspech považovať aj zvyšujúcu sa interpretačnú kvalitu zúčastnených ansámblov. Dúfajme, že v nasledujúcich ročníkoch bude toto podujatie zaznamenávať nárast umeleckej kvality zvýšeným záujmom študentov, pedagógov, ale najmä milovníkov hudby z externého prostredia. Je logické predpokladať, že postupom času sa do festivalu zapojí aj symfonický orchester, prípadne dnes neexistujúci zbor VŠMU. Festival Orfeus už sedemnást rokov dokazuje, že hudba najmladších generácií skladateľov má potenciál, ktorý tento rok vyzdvihli aj vynikajúce inštrumentálne výkony sólistov a zoskupení *Ensemble Spectrum* a *Ansámblu Asynchronie*. Dôležitým momentom pre slovenskú hudobnú scénu bolo zakomponovanie skladieb starších skladateľov do dramaturgie koncertov, vďaka čomu sa oživilo viaceré hodnotné kompozície. Ostáva už len dúfať, že aj v ďalšom roku budeme môcť počuť jedinečné skladby ako *Slobodov Maze Runners*, *Javorkove In Symbiosis*, elektrinou infikovaný *Novosedlíkovej Odberom takého prúdu sa poškodzuje zdroj*, či skladby s hlbším filozofickým a morálnym posolstvom ako bol *Pristašov Orbis*, *Hvozdíkov Kutai* a *Kopcyov Štát*.

■

Vyjst' na javisko už len s „jednými očami“

text | Adriána Banášová

Profesia herca či speváka sa nesie v znamení emócií, ktoré publiku skrz hlas a najmä oči sprostredkúva. Čo sa však stane, keď do očí kvôli odrazu reflektorov od skiel nie je interpretovi vidno? A to je len jedno z mnohých úskalí nosenia okuliarov na javisku.

Nie každý má to šťastie, že jeho najcennejší zmysel – zrak funguje stopercentne. V prípade zrakových porúch preto siahame po okuliaroch, ktoré bezpochyby zvyšujú kvalitu života. Toto však nie celkom platí pre aktívne žijúcich ľudí a jedincov, ktorí sa pohybujú v umeleckých kruhoch.

Oči sú bránou do duše

Jedna z prvých vecí, ktorú pedagógovia umeleckých škôl vryjú svojim zverencom do pamäti, je, že okuliare na javisko nepatria. Nie preto, že by nebolo

nosenie okuliarov „trendy“ alebo by človek s nimi vyzeral zle (často je to práve naopak), ale z dôvodu, že dioptrie predstavujú obzvlášť pre hercov a spevákov určité obmedzenia. Tým prioritným je odraz všadeprítomných javiskových reflektorov od skiel okuliarov, čím sa zakryje pohľad interpreta. Keďže sú oči bránou do duše človeka, čo pre umelca platí dvojnásobne, následná interpretácia stráca kvôli odrazu skiel svoju hĺbku a vážnosť. Pohľad umelca tak zostáva skrytý, čo predstavuje problém.

Šošovky nie sú vhodné pre každého

Ďalšou z prekážok je fyzická podstata okuliarov. Hoci všeobecne pomáhajú ostrému videniu, pri mnohých aktivitách zavadzajú. Viete si predstaviť behať s okuliarmi po javisku? Čo keď do vás kolega nechtiac drgne a okuliare stratíte alebo rozbijete? Alternatívu predstavujú kontaktné šošovky. Na jednej strane praktické, na strane druhej nie veľmi bezpečné. Používanie šošoviek so sebou často prináša okrem nepríjemného pocitu v očiach aj rôzne zdravotné komplikácie, akými sú zápalové či chronické ochorenia. Predsa len – na cu-



dzie teleso v oku nereaguje každý organizmus pozitívne.

Riešením je excimerový zákrok

Lekárska veda však za uplynulých tridsať rokov výrazne pokročila. Oftalmológovia našli spôsob, ako urobiť z nosenia okuliarov či kontaktných šošoviek už len spomienku. Riešením, ako sa natrvalo zbaviť dioptrií, je čoraz populárnejší excimerový zákrok. Úzky špecialistom na takýto druh zákroku je bratislavský EXCIMER – Očné laserové centrum, ktoré sídli v Karlovej Vsi.

EXCIMER pôsobí na slovenskom trhu už viac ako 21 rokov, počas ktorých sa stal lídrom v odbore laserových operácií bez rezu oka nielen u nás, ale aj v celej Európe.

Dobré meno si centrum udržuje nielen vďaka profesionálnemu prístupu lekárov a sestier, ale aj svojím technologickým vybavením. Kúpou najnovšieho excimerového 7D lasera sa EXCIMER stal jediným očným laserovým centrom na Slovensku, ktoré disponuje takýmto zariadením. Práve vďaka napredujúcej technológii je dnes excimerový zákrok rýchlym, bezbolestným a komfortným riešením, ako hodiť okuliare doslova do koša.

Hercom stačia „jedny oči“

Motto centra už 21 rokov znie „Klient na prvom mieste“. A ak zavítate do bratislavskej Karlovej Vsi, môžete sa na vlastnej koži presvedčiť, že pracovníci EXCIMERu spravia naozaj maximum, aby ste ich centrum opúšťali spokojný. Práve preto patria k spokojným klientom EXCIMERu aj známi športovci (naša najúspešnejšia zjazdová lyžiarka Veronika Velez-Zuzulová), modelky či herci, akými sú napríklad Dano Dangel či Gabriela Dzuríková.

Ak túžite po živote bez okuliarov, no obávate sa, že je excimerový zákrok drahou záležitosťou, skúste sa na to pozrieť z opačnej strany a spočítajte si mesačné nákla-



dy na pravidelnú údržbu kontaktných šošoviek či výmenu rámov a skiel okuliarov. Vďaka excimerovému zákroku sa teda môžete zbaviť nielen okuliarov či kontaktných šošoviek, ale zároveň aj ušetriť. A to nielen vašu peňaženku, ale aj čas strávený pri pravidelných prehliadkach u oftalmológa. Navyše – v EXCIMERi majú študenti na zákrok špeciálnu zľavu.

Viac informácií nájdete na www.excimer.sk.



prof. Juraj Hatrik – pedagóg HTF VŠMU (k jubileu 2016)

text | Eva Čunderlíková

Po skončení vysokoškolského štúdia kompozície (1963) bol naberat' prvé pedagogické skúsenosti na Konzervatóriu v Košiciach a po návrate do Bratislavy v roku 1965 nastúpil ako ašpirant na HTF VŠMU. Nebolo mu dopriate ašpirantúru dokončiť, zmarili ju udalosti roku 1968, a po krátkodobom pôsobení na mieste asistenta na Katedre teórie hudby musel školu nedobrovoľne opustiť. Tieto roky pre verejnosť akoby neexistovali – a pritom sú z hľadiska dlhoročného súvislého pôsobenia od r. 1990 na tejto škole veľmi dôležité.

Po skončení štúdia videl svoju perspektívu na VŠMU v dvoch oblastiach, ktoré sú tu oddelené, ale – podľa jeho názoru – patria spolu: kompozícia a teória. Jeho učiteľmi boli dve protikladné osobnosti Alexander Moyzes a Oto Ferenczy. V ňom samom sa teória a kompozícia jednoznačne spájali, zjednotené a obohatené o odborné základy psychológie, predovšetkým oblasť ontogenézy a psychológie vnímania, o široký rozhľad v hudobnej tvorbe, ale i v literatúre, filozofii či v iných odboroch. Už vtedy teda smeroval popri vlastnej skladateľskej tvorbe i k teoretickej reflexii hudby, k hudobnej analýze. Dnes vidíme, že k tomu nakoniec došiel, i keď rôznymi okľukami a trvalo to dlhšie, ako pôvodne predpokladal.

Na druhej strane skúsenosti z „náhradných činností“, ktoré mu boli umožnené počas takmer 20-ročného pôsobenia mimo oficiálnej pedagogiky, sa mu stali veľmi užitočnými a boli v konečnom dôsledku pozitívne. Mnohé aktivity z obdobia mimo oficiálnej pedagogiky pretrvali a rozvinul ich do úctyhodnej šírky a kvality.¹

¹ Orientácia na elementárnu pedagogiku však nebola iba „z núdze cnosť“ – viedlo ho k tomu presvedčenie, že vychovávať a hudobne vzdelávať treba celú popu-

V roku 1990, už ako „staronový“ pedagóg VŠMU a zrelý päťdesiatnik, bol postavený pred úlohu vytvoriť vlastnú pedagogickú koncepciu na úrovni vysokej školy. Mal za sebou bohaté skúsenosti z približovania a spoznávania hudby cez hrové činnosti a metaforizáciu hudobnej štruktúry, cez zážitok z hľadania, nachádzania a tvorenia, z inscenovania hudobnej štruktúry v hudobno-dramatických projektoch pre deti. „Projekt vysokoškolskej pedagogiky po návrate na HTF VŠMU som chcel napájať zo zdrojov, ktoré poskytuje kontakt s dieťaťom.“² Je to možno symbolické, ale v bludnom kruhu svojho ži-

láciu od najútlejšieho veku; rozvíjať harmonickú osobnosť, učiť ju prijímať umenie, rozumieť posolstvám, ktoré hudba prináša; pripravovať poslucháča na vnímanie a prežívanie hudby, vrátane jeho vlastnej. (Podrobnejšie v knihe E. Čunderlíková: *Klíčenie semienok – tvorba Juraja Hatrika a jej hudobno-pedagogické kontexty*, H plus 2013, s. 112).

² Už v rozhovore na túto tému do knihy *Hlas pamäti – portrét skladateľa Juraja Hatrika* (E. Čunderlíková, H plus 2003, s.36 – 45) vysvetlil, prečo to tak celkom nevyšlo a že z tých náhradných foriem pedagogickej aktivity späťne, akoby nejakou okľukou prešiel znova tam, kde ako čerstvý absolvent vysokej školy nemohol pokračovať.

vota som sa vrátil znova k tomu istému miestu, lebo som prišiel naspäť na VŠMU, a keďže som nemal zásobu žiadnych iných skúseností, len kontakty s deťmi, tak som na tom začal stavať.“ Nepodarilo sa to v plnej miere, pretože prax a realita sú vždy trochu iné; človek musí v konečnom dôsledku pôvodné plány vždy upraviť, prispôbiť možnostiam a aktuálnym potrebám. „Človek môže mať sny, môže mať predstavy, ale to nemusí byť ešte koncepcia. Myslím, že by som klamal, keby som tvrdil, že som mal nejakú koncepciu, za ktorou som cieľavedome išiel. Mal som len pedagogický cit, mal som určité predpoklady, ale nemal som koncepciu a hľadal som stratégiu, ktorá by mi umožnila uplatniť to, čo viem, a zakryť to, čo neviem... Nie v zlom slova zmysle, ale nejako to kompenzovať alebo sublimovať do iných podôb.“ A tak v období, keď začal učiť, si začal pripravovať vlastný priestor. Uvedomoval si, že síce učí na vysokej škole, ale učí umelcov a teoretikov. „Mal som, samozrejme, ambíciu učiť aj skladbu – ale to sa nepodarilo, lebo som sa neuchytil na katedre skladby; ale aj skladba samotná, komponovanie a tvorba mali byť súčasťou toho projektu. To sa však nedalo a to je azda prvá vec, ktorá zdeterminovala moje kroky na HTF VŠMU: nemohol som spojiť vyučovanie skladby a vyučovanie hudobnej teórie.“ Hatrík ako absolvent skladby s dôkladnou znalosťou hudobnej teórie a súčasne zorientovaný v psychológii dieťaťa mal ambíciu postaviť výučbu na širší základ. Vyučovací model, ktorý na škole existoval, ktorý reprezentovali Ján Cikker, Alexander Moyzes, Dezider Kardoš, Ivan Hrušovský plánoval prepracovať, obohatiť, rozšíriť. „Ja som dieťa, detský element a detský fenomén nepovažoval len za výzvu k nejakej osvete alebo že si budeme na základnej umeleckej škole pripravovať žiakov na kompozíciu! Tak utilitárne som to nemal na mysli. Vedel som, že ZUŠ nemôže dodávať len materiál pre Vysokú školu múzických umení



foto: Vladimír Šlaninka

cez konzervatórium, ale vždy som veril, aj vzhľadom na svoju tvorbu, na jej charakter a na to, ako sa vyvíjala, že zaoberanie sa dieťaťom a rešpektovanie detského sveta skladateľovi pomôže, že mu môže otvoriť nejaké cesty, a hlavne – môže korigovať jeho fantáziu a tvorivé zámery.“ Na škole mu umožnili veľmi rýchlo urobiť docentúru, má ju aj z teórie aj zo skladby (1991) – „vtedy to ešte vyzeralo nádejne, stále som držal to stereo skladateľ – teoretik.“ Na katedre teórie hudby pôsobili a pôsobia viacerí skladatelia. „Katedra skladby ma neprijala, ani ma nevitala, ani ma nežiadala. Síce som mal zopár žiakov, ale nebol som plánovaný ako učiteľ skladby, takže ani moje pokusy prepojiť katedry, aby bola katedra skladby a katedra teórie spolu – vždy som bol presvedčený, že katedra skladby a katedra teórie patria dohromady a dirigovanie je trošku akoby mimo – nevyšli. Nehovorím, že dirigovanie nesúvisí so skladateľským remeslom. Každý skladateľ by mal byť aj dirigent. Myslím si,

že to v našej výchove zanedbali. V tom mal výhodu napríklad Ivan Parík, ktorý skončil na konzervatóriu aj dirigovanie a určite mu to veľmi pomohlo. Ale ani Ilja Zelfjenka, ani Roman Berger, ani Jožko Sixta, aby som spomenul aspoň tých, ktorí tam učili, ani Ivan Hrušovský, nemali dirigentské vzdelanie. Dirigent bol tak nejak zotrvačne chápaný ako osvietený partner skladateľa, ktorý sa musí najlepšie vyznať v partitúre a rozumie skladateľovi asi najlepšie. Ale podľa mňa je to typologicky nepresné, lebo tak isto to musí vedieť klavirista, tak isto to musí vedieť akýkoľvek iný interpret.“ Rozhodol sa teda využiť svoje skúsenosti moderátora, autora hudobno-výchovných projektov a potenciálneho pedagóga na elementárnej úrovni a venovať sa hudobnej teórii, najmä reflexii hudby, teda hudobnej analýze. „Kedže som nemohol učiť skladbu, zvolil som cestu hudobnej dielne – experimentácie s hudobným materiálom, ktorá by bola dostupná – a nielen dostupná, ale aj užitočná – pre študentov teórie. To znamená uvažovanie o skladbe; ale z takého zorného uhla, že vlastne nechceš vychovávať špecialistu skladateľa, ale chceš dať zodpovedajúcu úroveň vzdelania týmto smerom človeku, ktorý má o hudbe uvažovať. Čiže de facto aby tá prizma skladateľská, ten pohľad tvorcu, to, čo som potom neskôr objavil v Panofskom a čo som vždy tak prízvukoval, tá re-kreácia, to znamená „kráčanie po stopách tvorcú“, sa stalo aj základom mojej analýzy. Preto aj moje texty, prvé pokusy, aj môj habilitačný text³, sa uberali týmto smerom. Chcel som vytvoriť nejakú množinu, nejaký algoritmus reflexie hudby, ktorý by obsahoval skladateľský moment; teda nielen tú klasickú teóriu hudby s jej disciplínami – historiografiu, estetiku, teóriu, teda to, čo tvorí ten vzorec dodnes. Tak sa zrodil nápad hudobných dielní – hudobnej dielne, ktorá by pripravovala študentov teórie na uvažovanie o hudbe cez priamu skúsenosť. Že by si siahli, že by ‚pričuchli‘, ako sa hovorí, k tomu, čo je to kompozícia.“ Hudobná dielňa pestuje spontánnu kreativitu, má za úlohu uchovať v človeku energiu spontánnej improvizáčnej schopnosti reagovať na hudbu citovo, emočne, z hľadiska svojej možnosti vlastnej psychiky, nie s odstupom. „Aby to bolo to verné uvažovanie, v ktoré som veril, ktoré som mal podopreté štúdiom mnohých autorít, že moderné poznanie obsahuje aj postoj samotného uvažovateľa. Proste že nie je možné sa ani teoreticky zaoberať, pokiaľ nemáš k tomu ne-

³ K východiskám percepčnej analýzy hudobného diela (1991).

jaký vzťah. Pokiaľ tam nie je zážitok, pokiaľ tam nie je schopnosť autentického prežívania, pokiaľ tam nie je rozvinutý celý komplex zážitkových predpokladov človeka.“

Trojica predmetov – hudobná dielňa (HD) I (Modely a prax pedagogickej komunikácie o hudbe), hudobná dielňa II (Základy hudobnej syntaxe) a hudobná analýza tvoria jeden celok, ktorý smeruje k pochopeniu súvislostí medzi gestom a štruktúrou, medzi obsahom a formou hudobného diela, k uvedomeniu si funkcie výrazových prostriedkov hudby pri dosahovaní želaného účinku.⁴ HD je však rovnako užitočný predmet pre budúcich pedagógov, ako i pre študujúcich všetkých odborov, ktorým pomáha prakticky zažiť a pochopiť mikro- i makroštruktúru hudobného diela vrátane interpretačných špecifik. Ideálne by bolo, keby sa s takýmto prístupom študenti mohli stretnúť už na základnom stupni – žiaľ, do sféry základného umeleckého školstva tvorivé, na zážitku a vlastnej skúsenosti z tvorenia založené učenie preniká veľmi pomaly a stále v obmedzenej miere. V umeleckom vzdelávaní na strednom stupni absentuje úplne.

Hudobná dielňa I – Modely a prax pedagogickej komunikácie o hudbe

Predmet vznikol v roku 1991 ako alternatívne praktikum, ktoré v sebe spája viaceré teoretické predmety: kompozícia, hudobná analýza, improvizácia, hra z partitúr, sluchová analýza, komorná hra. Spája ich do homogénneho celku a pripája k tomu stratégiu kreatívnych činností, skupinové hudobné aktivity. „Nazdávam sa, že HD vhodne komplementuje hudobnú analýzu i hudobnú teóriu, pretože v praktických hudobných situáciách trénuje exteriorizáciu a didaktizáciu problematiky hudobno-teoretickej reflexie. Pedagogicky orientovaným teoretikom poskytuje priamy a praktický didaktický základ pre integratívny typ vyučovania hudobnej výchovy najmä na elementárnom stupni. Všetci študenti Teórie hudby (TH) sú navyše nútení hrať, čítať hudobné texty väčšinou prima vista, interpretovať rozmanité súbory inštrukcií, hudobne komunikovať v skupine, čo v nich pomáha

⁴ Hudobná dielňa I bola pôvodne súčasťou súboru predmetov Doplňujúceho pedagogického štúdia (DPŠ), neskôr bola preradená medzi výberové predmety a povinná iba pre študentov teórie hudby a pre klaviristov s pedagogickým zameraním; dnes je povinnou súčasťou DPŠ iba pre študentov teórie hudby.

udržiavať prepotrebnú a podstatou štúdia vlastne ohrozenú iskru praktického muzikantstva. Poslucháči pedagogiky umeleckých disciplín do týchto kontextov zasa pridávajú moment umeleckej interpretácie, improvizáčnej zručnosti, znalosti didaktického repertoáru, pohotovosti v komornej bre.“⁵

Hudobná dielňa II – Základy hudobnej syntaxe

Nadväzujúci predmet, pôvodne rovnako zamýšľaný pre všetkých študentov so zámerom vyššej úrovne integrácie a analýzy so záverečným výstupom vo forme projektu sa etabloval iba na pôde KTH pre študentov teórie hudby v podobe, ktorú možno nazvať základmi kompozície pre teoretikov. Študenti prenikajú hlbšie do hudobnej štruktúry, teoreticky zdôvodňujú kompozičné riešenia vybraných skladieb alebo ich úryvkov, navrhujú alternatívne riešenia spracovania daného materiálu a spoznávajú odchýlky v účinku výsledného tvaru, spôsobené použitím odlišných tvarotvorných a výrazotvorných prostriedkov hudby.

Hudobná analýza

Koncept percepčnej analýzy hudobného diela, vychádzajúci z formulácie Erwina Panofského⁶, že analýza je re-kreáciou analyzovaného výkonu; analytik „kráča po stopách tvorcu“, aj keď si všetkého, čo sa pri tvorbe odohralo, nemusí byť vedomý. Panofského metódu ikonografického a ikonologickeho rozboru voľne aplikuje na hudobnú analýzu „*vlastne ako opravný princíp: pri postupnom stratifikovaní vrstiev analytického pohľadu – od prvotných významov, dešifrovaných na báze senzibility, až k významom komplexným, k obsahu, k mentálnym portrétom, kde ako predpoklad pokračujúceho poznania prístupuje inteligibilita... Spočiatku som si sformuloval metodologickú postupnosť percepčnej analýzy ako špirálovitý proces, v ktorom v rámci opakovaného kontaktu s dielom krúži ‚hermeneutický orchester mie-nok‘ napred nad úrovňou voľných asociácií, výrazových konotácií, potom sa presúva na úroveň, na ktorej dochádza nielen k distribúcii prvotných zážitkových bodov, ‚synapsii‘ na ‚mape štruktúry‘ vo veľmi veľ-*

kej mierke: (do ‚obrysu katedrály‘), ale aj k ich preskupovaniu, redukcii a rozvíjaniu v konfrontácii so základnými situáciami a kontextami, zakladajúcimi sieť významov.“⁷ Spolu so študentmi skúma melodicu, gestiku, harmonický pôdorys, použitie formotvorných a výrazotvorných prostriedkov atď., ktoré tieto účinky spôsobujú. Svoj postup podopiera teoretickými výstupmi viacerých významných analytikov a semiotikov, ale i filozofov, psychológov či sociológov ako Jaroslav Volek, Elmar Budde, Viktor Asafiev, Jaroslav Jiránek, Umberto Eco, Viktor Levi, Rupert Sheldrake a iní.⁸

⁵ Autor sa touto problematikou zaoberá vo viacerých publikovaných štúdiách a prednesených referátoch (viac v knihe *Klíčenie semienok*).

⁶ Erwin Panofsky: *Význam ve výtvarném umění*, ODEON Praha 1981.

⁷ Percepcia ako základ a východisko pre hudobnú analýzu, habilitačná prednáška, 1991

⁸ Súbor analýz, esejí a úvah o hudbe Juraja Hatrika vychádza vo vydavateľstve H plus koncom roka 2016

Etnicita ako vnútorný princíp človeka II (marginália k ontológii Príslušnosti)

text | Juraj Hatrík

„Kde sú ľudia?“, spýtal sa zdvorilo malý princ.

Kvetina raz videla prejsť okolo karavánu:

„Ľudia? Je ich tuším šesť alebo sedem.

Je to už dávno, čo som ich videla.

Ktovie, kde asi teraz sú. Vietor nimi povieva.

Nemajú korene a to im veľmi prekáža...“.

(A. de Saint-Exupéry: Malý princ, 18. kapitola)

Paradox, ktorý je jadrom a pointou múdrego básnického obrazu A. de Saint-Exupéryho, presne vystihuje, aké nebezpečie číha na človeka, ktorý nie je zakorenený, ktorý sa nemôže oprieť o príslušnosť k miestu a silám, v rámci ktorej by mohol definovať svoju podstatu, poslanie, zmysel a rozvoj svojej existencie. O svoju vertikálnu...

Rád by som na pojem etnicity, príslušnosti nahliadol ako na metaforu; rozšíril jeho dosah a rozsah oproti banálnemu a zvyčajnému výkladu cez rasu, národ, rodovú príslušnosť...

„Ethno-“ ako významový koreň poukazuje zvyčajne iba na tieto kontexty... Má však aj ďalšie konotácie; najpodivnejšou a zdanlivo najparadoxnejšou je súčasný termín „ethno“ pre populárnu hudbu, ktorá

sa nejakým spôsobom opiera o identifikačné znaky určitého teritória, národnej kultúry, upína sa k nejakému špecifickému a oporu sľubujúcemu miestu v šedivom a globalizovanom dnešnom svete...

Ten už túto „voňavú a pestrú“ charakteristiku vlastne úplne stratil (podobne, ako sa klasická gastronómia rozplynula v mcdonaldovskom smrade...). Nezáleží pritom – paradoxne – na reálnej väzbe; prvky, ktoré takáto „etnohudba“ využíva, môžu byť rôznej proveniencie. A tak sa vedľa seba a pod jednou strechou ocitajú geograficky, kultúrne i historicky veľmi rôznorodé podnety...

Sugeruje to domnienku, že pôvod, príslušnosť tejto hudby, a teda aj vnútorný zmysel významového koreňa „ethno-“ nie je v povrchnej väzbe na teritó-

rium, ale vo vzťahu k podstate človeka, k jeho antropologickému základu. „Etno“ je skratka všetko, čo je v nejakom zmysle pôvodné, autentické, viazané na človeka cez jeho základné bytie.

Túto myšlienku možno viesť ďalej...

Všeobecný antropologický základ človeka ako príslušníka ľudskej rasy je v jeho nevedomí, v jeho „arché“; sme vo veľkej hĺbke tým, čím prešlo ľudstvo ako celok. Táto nadindividuálna (alebo z iného uhla aj: „podindividuálna“) podstata sa však prejavuje vždy aktuálne, cez jedinca, cez jeho vedomie, vedomú činnosť... Zdá sa, že najpodstatnejší a najintímnejší „stred“, pôvodný základ ľudskej existencie, ťažisko jeho bytia leží v ňom samom...

Cez prizmu týchto myšlienok sa mi vidí problém „eticity“ aj ako problém individuálnej existencie, do ktorej sa premietlo nadindividuálne kolektívne nevedomie... Predstavujem si (určite ovplyvnený dávnou čitateľskou skúsenosťou s myšlienkami filozofa Maxa Schelera), že osobnostná „stavba“, ktorú predstavuje sám osebe každý človek, je obohnaná fortifikačnými múrmi, hradbami v niekoľkých (možno mnohých) kruhoch, ktoré predstavujú rôzne úrovne „príslušnosti“; od rodiny, cez klasické etnické spoločenstvá obce, regiónu, národa, rasy, kultúry až k všeludskému základu. Presne a vtípne to vyjadruje termín, ktorý nevymysleli filozofi ani etnológovia, ale dvaja filozofickí klauni – Lasica a Satinský, a predsa je presný: „človák“...

Etnicita je teda všetko, čo tvorí túto viacúrovňovú stavbu. Súčasne virtuálne „sociálne siete“ (ako napr. Facebook, Twitter ap.) nepovažujem za pozitívnu zložku identity a príslušnosti človeka, hoci by sa zdalo, že naplňajú všeludskú, nadnárodnú integráciu; sú budované bez aktívnej a autentickej skúsenosti, pôsobia síce a majú až prekvapivo veľký dosah na svojich používateľov, ale ich vnútorná štruktúra nie je trvalá, je v najpresnejšom slova zmysle „virtuálna“, neskutočná, presýpa a premieňa sa v účastníkoch ako piesok v púšti...

Ako tento model pociťujem ako skladateľ?

Bola by to dlhá evidencia rôznych mojich aktivít a výsledkov, na tú nemám v tejto poznámke miesto... Takže len v náznaku: bazálnu, individuálnu osobnú etnicitu vidím uloženú v skladbách, do ktorých sa premietlo to, v akej rodine som vyrastal, akú som sám vytvoril – napr. v komornom cykle *Hlas pamäti*, v klavírných cykloch *Melancholická suita na synove motívy*, *Variácie na synovu tému*, *Dvaja nad kolískou*, cykle *Bolo-nebolo*, v so-

náte *Stopy*, v *Rozprávkach pre Barborku* (inšpirovaných vnučkou) a ďalších svojich klavírných a iných hudobných rozprávkach, projektoch, atď.

K etniku Slovenska som sa – ako mestský človek – priblížil až na všeobecnej úrovni folklórnych impulzov z rôznych jeho kútov; obec, región, to som nikdy neprežil a nezakódoval, hoci sú na to pekne príklady u iných, tiež mestských typov: napr. etnicita Satinského „Dunajskej ulice“, Filanove spomienky na detstvo na predmestí Bratislavy, Piačková a Burgrova „prešpurácka“ hudobná aktivita cez „Požož sentimentál“ atď. Zato je tento vplyv slovenského, najmä teda rustikálneho etnika v mojom diele stále prítomný, od jednoduchých dotykov (zborníky, úpravy pre Prix de musique folklorique, klavírne skladby 4-ručné – až po cykly zborových piesní s klavírom *Vysoký otec – široká mať*, *Nie som človek*, *predsa žijem* a derivát a metamorfózu týchto vplyvov a vízií, povedzme, v koncertantnej fantázii pre klavír a orchester *Ecce quod Natura*.

V rôznych mojich koncepcne rozsiahlejších skladbách sa často prejavujú aj iné úrovne etnicity, súvisiace s intímnu osobnou skúsenosťou, zážitkami z detstva a mladosti (aj špecificky hudobnými) – rôzne citáty, alúzie, parafrázy, napr. citát charakteristického prvku z Ravelovej *Pavany za mŕtvu infantku* v koncertantnej fantázii pre klavír a orchester *Ecce quod Natura*, citát zo Schubertovej piesne *Sei mir gegrüsst* vo viacerých dielach, atď. Ako do značnej miery určujúcu pociťujem archaizujúcu príslušnosť do „lona“ európskej (a stredo európskej) starej hudby, prejavujúcu sa cez spracovanie citátov z renesančných popevkov, zo starouhorských piesní a tancov v rozličných zbierkach (napríklad *Pestrý levočský zborník*...).

Tento moment archaických koreňov, európskej historickej etnicity, v sebe pociťujem dlhodobo. Hovorí sa, že človek niekedy, zrejme vo chvíľach veľkého a trvalého tlaku nevedomia, pociťuje v sebe akoby svoje „predchádzajúce životy a existencie“. Svoj sklon k piesňovosti, k elementárnej, archaizujúcej melodike, k predtonálnym či subtonálnym harmonickým postupom, k naratívosti, k rozprávke atď. si čoraz viac uvedomujem ako jeden z „kruhov“, v ktorých strede je „etnický“ definovaná moja existencia. Milujem Provensalsko, Okcitiániu, kultúru trubadúrov a truvérov, ktorá sa k modernému človeku dostáva nielen ako historický relikv, ale najmä cez imponantnú reťaz najvyššej tvorivosti v dielach Danteho, po ňom Petrarca, Villona, Verlaina, Rim-

bauda, Schuberta, Liszta, Dvořáka, Debussyho, Ravela, Brittena... Cítim sa jej súčasťou.

Dôležitým etnickým vymedzením je pre moju hudbu aj slovanstvo. Neraz som počul od kolegov i kritikov, že moja hudba má v sebe české či moravské prvky. Melódia popevku *Vysoký otec – široká mať* stojí na schenkerovskej „kostre“ Smetanovho *Proč bychom se netěšili*, celkom česká a v individuálnej spomienke s matkou – napoly Moraváčkou – je spojená zborová pieseň „Ad matrem“ na text básne Antona Heyduka „Poledne“. Zvyknú mi prisudzovať „slovanskú mentalitu“ – napr. v triptychu pre alt, bas a komorný orchester na slová Františka Bábela, učiteľa z Tisovca, *Tri venovania...* Zreťelne táto tendencia vystupuje zo zboru *V domo Otca mojevo* na ruský biblický text. Ako som už spomenul, dlhodobo a hrdo sa hlásim k tradícii „strednej Európy“ s jej multikultúrnou podstatou (pozri hudobno-výchovné projekty pre žiakov ZŠ *Stojí strom zelený* či *Turci idú!*, ale aj niektoré skladby, napr. *An die Musik* (metamorfózy Schubertovej rovnomennej piesne), sláčikové kvarteto *Dolcissima mia vita* inšpirované Gesualdovým rovnomenným mo-

tetom a Sarabandou J. S. Bacha pre violončelo sólo; skladbu pre violončelo a akordeón *Vízia*, inšpirovanú Čechovovým *Čiernym mníchom* atď.) Hudobné pozadie starého Uhorska, ako zostalo zachované v kódexoch, zbierkach, zborníkoch je v mojom povedomí trvale a pevne zrastené s etnickou zakorenenosťou v slovenskej ľudovej piesni, ľudovej slovesnosti, najmä v jej najstarších vrstvách... Veľa mi o týchto zdrojoch etnicity povedali Bartókove výskumy hudobného Podunajska, vedecké štúdie o slovenskej ľudovej piesni z pera prof. Kresánka a ďalších slovenských etnomuzikológov (napr. dr. Ivana Mačáka)... Najviac však – v rámci pedagogickej činnosti na HTF VŠMU – vlastné analýzy konkrétnej tvorby: Bartóka, Suchoňa, Janáčka, Prokofieva, Šostakoviča, Schnittkeho, Kančeliho, poľských sonoristov, Brittena, atď.

Tato „rodina“ je veľmi rozvetvená; na nej stojí pevné povedomie o európskych hudobných archetypochoch, ktoré jednostranným vychýlením vývoja smerom k schoenbergovsko-webernovskému odkazu II. viendenskej školy v 60. rokoch minulého storočia, či neskôr k revitalizovanej americkej cageovskej línii

Étos versus expresivita

(fejtón)

text | Juraj Jartim, pedagóg
na Katedre teórie hudby

Kontroverzná kniha *Sekerou a nožom* od Petra Pišťánka a Dušana Taragela bola vyradená z povinného čítania pre maturantov. Na žiadosť rozhorčenej verejnosti. Pre vulgarizmy, lascivnosť a zneváženie rodiny. Hm, tak je to tu. Na jednej strane rodič, ktorého desí, že štátna moc núti jeho „desaťročné dieťa“ čítať *expresis verbis* vulgarizmy, ktoré by inak ani náhodou nezačulo. Na druhej strane literát, ktorý využil hyperbolu a nastavil zrkadlo našim spoločenským i rodinným neduhom. A objektívne: recesia v podobe paródie na socialistický realizmus. Kto je v práve? (Pre úplnosť dodávam, že malo ísť o povinnú literatúru v maturitnom ročníku strednej školy, teda nie knihu pre desaťročné deti, ale

pre osemnásťročnú mládež. A tá už, medzi nami, všeličo nielen počula a videla, ale aj skúsila. Aj keď, naštastie, nezažila socialistický realizmus.) Ako hudobník celý spor sledujem s odstupom, takéto literárne problémy predsa my muzikanti nemáme. Naozaj nie?

Pokúšam sa predstaviť si, čo také by v hudbe mohli pôsobiť ako vulgarizmus. A čo ako lascivnosť, prípadne ako znevažovanie rodiny. Kandidátov na vulgarizmus je hneď niekoľko, napríklad taká disonancia. Disonancie (neľubozvučné súzvučky) boli v stredoveku najprv zakázané („diabolus in musica“), potom sa v rôznej miere tolerovali, od renesancie sa dôsledne regulovali, v baroku slúžili dokonca ako rétorický výrazový prostriedok – afekt (v programoch divadiel sa aj dnes hovorí o „expresívnych“ výrazoch). Stále ale išlo o stav, keď boli disonancie vo výraznej menšine oproti konsonanciám (tie by sme v literatúre chápali ako vznešené, nob-

akoby vybledli, hoci sú podľa mňa pre udržanie európskej etnickej hudobnej „diverzity“ absolútne podstatné... A najmä stále živé, podnetné.

Neviem celkom presne opísať a definovať jav, ktorý moju tvorbu z hľadiska „príslušnosti“ charakterizuje tým viac, čím som starší; je to postupné vytváranie a stabilizovanie širokého kruhu autocitátov, kryštalizácia alúzií na vlastné diela do individuálnych symbolov, narábanie s vlastnými skladbami a úryvkami z nich ako s materiálom, ku ktorému sa potrebujem „prihlásiť“, redefinovať ho, znova ho preveriť. Je to nielen sebaoptvrdzovanie, udržiavanie vlastnej skladateľskej, štýlovej identity a kontinuity, ale aj budovanie, posilňovanie základného oporného piliera pre všetky ostatné zafixované okruhy „príslušnosti“, antropologickej, individuálnej „eticity“, spomínaných „schelerovských“ sústredných fortifikačných hradieb, kruhov, cez ktoré sa moje aktivity rozvíjajú do kontextov a súvislostí so všetkým, čím sa ako skladateľ i človek zaoberám. Popísať tento proces by zabralo oveľa viac miesta, aké si v tejto marginálii môžem dovoliť. Je však zrejmé, že bez jeho dôkladnejšieho preskúmania sa nezaobíde nik-

to, kto by mi chcel porozumieť, čím myslím vlastne aj sám na seba.

O tomto všetkom a o mnohých ďalších, súvisiacich veciach by sa dalo hovoriť veľa... Možno sa raz k tejto téme vrátim. Tentoraz, na tomto mieste a v danej súvislosti azda stačí myšlienka, že etnicita človeka-tvorcu nie je len jednoduchou, narodením a pôvodom vypálenou „dobyčcou značkou“ príslušnosti k stádu, ale zložitou, hierarchickou štruktúrou osobnosti, ktorá sa môže a nemusí naplno prejavíť v jeho tvorbe. Sám vidím niektoré jej znaky a „okruhy“ až na staré kolená. O to som radšej, lebo som sa o ich zafixovanie v svojej hudbe nesnažil plánovane. Preto ich vo vydarených prípadoch pociťujem ako dar života svojej skromnej existencii. Tak, ako na druhej strane pociťujem zúfalý úpadok a stagnáciu západnej kultúry práve pre nedostatok a nerozvinutosť tejto do hĺbky zakorenenej identity, rozpad ľudskej vertikality pod nárazmi virtuálneho horizontálneho pseudo- a samopohybu, ktorý produkuje iba chaos a toxické deriváty tradičných ľudských hodnôt.

lesné, skrátka „vyššie“ umelecké prostriedky). Pomer konsonancií a disonancií tak trochu stelesňoval aj súboj dobra a zla (napr. v rozprávke), teda étos. Čiastočne už v devätnástom, ale najmä v nasledujúcich dvoch storočiach sa však misky váh preklápajú na stranu disonancie. Tie už potom, čuduj sa svete, ani tak disonantne nepôsobia (Ako sa píše v knihe Petra Doktorova *English is easy, Csaba is dead*: „... keď mi povedá – nep..uj, ty ko..t! – jako keby povedali – Ahoj, Edko! Jako sa máš? Ide to?“). Či sa mi hneď nevybaví paralela s atonalitou, dodekafóniou a neskôr napríklad aleatorikou? Navyše strata tonálneho centra na strane jednej a tradičnej temporálnej formy na strane druhej mi evokuje opustenie tradičných hodnôt (monoteizmu, patriarchátu) a absenciu lineárneho alebo akéhokoľvek príbehu v literatúre. Keď si pripočítam, že ušľachtilé tóny hudobných nástrojov vystriedajú zvuky elektronické, elektroakustické či (pánboh ochraňuj!) priamo

reálne, ocitám sa v prenesenom zmysle na hrane necudnosti, teda explicitného zobrazenia sexu.

Takže aj v hudbe máme to svoje, pre čo by nás „mohli a mali zakázať“. Ale žiaden strach, nezakážu. Stačí, keď nás bude verejnosť ignorovať. A s ňou i televízia, rozhlas, umelecké agentúry a predovšetkým školy. Lebo veď sústredene počúvať, myslieť, analyzovať, hľadať nové cesty – to sa neoplatí, je to deviácia, ergo zvrhlosť. Ak už hudba, tak len taká tá pekná, milá, nekonfliktná. Čo na tom, že trochu nudná a trochu lascívna, hlavne, že pri nej možno relaxovať! Ako teda ďalej? Normálne: zachovávať gýč mainstreamu a ľahučké porno bezduchosti. Chlieb a hry, aké jednoduché!? Ak má niekto chuť čítať Pišťanka, pozerať taliansku kinematografiu alebo sa bŕňať v skladbách predstaviteľov druhej vienedskej školy, nech to robí potajomky, lebo inak... Skrátka a dobre: u nás taká obyčaj – sekerou cez obličaj!

TEMPO

Tempo, odborné periodikum vydávané 2x ročne, ročník 13, dvojčíslo 3 – 4, december 2016 |

Vydáva HTF VŠMU Bratislava, Zochova 1, 813 01 Bratislava, IČO: 00 397 431 |

Šéfredaktorka: Mgr. art. Lucia Papanetzová, ArtD. | redakčná rada: Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD. |

prof. Irina Čierniková, ArtD. | Mgr. art. Katarína Hašková, ArtD.

Grafická úprava časopisu a návrh obálky: Bc. Anna Borzíkova, Michal Mojžiš

Jazyková spolupráca: Mgr. art. Zuzana Andrejcová Ferusová

Sídlo vydavateľa a adresa redakcie: Centrum výskumu HTF VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava, IČO: 00 397 431

Kontakt: luciapapanetz@gmail.com, i.liszkayova@pobox.sk

Registrácia MKSR EV 3511/09, ISSN 1336-5983

www.htf.vsmu.sk

Za odbornú a obsahovú úroveň článkov zodpovedajú autori.

Fotografie na obálke: Petra Rusnáková