

nost a zmolestovanú túžbu z Alde-chomúta dopĺňa eš्टe sebatrýzniace pokánie v Tanci hypochondra, k čomu ju nepriamo núti jej ženská vášnivá protihráčka (A. Šefčáková), akoby jej ženské polohy mali prejsť všetkými zákutiami potopenosti a pokory. Matúš Beňo vytváral slabší mužský alebo neutrálny princíp v tejto štvorici. Aj jeho subtilnejší, akoby zakríknutý pohybový prejav sa končil v pasívnom odovzdaní sa silnejšej moci. Na rozdiel od Miklušičákovkej jeho poddajnosť nevrcholila nejakým záporným pocitom alebo citom, ale prijímajúcou otupenou odovzdanosťou. Nepotreboval sa viazať, iní sa pripúťavali k nemu, aby ho použili a odvrhli. Dve hlavy (Miklušičákovkej a jeho), ktoré si Muž (M. Murin) guľká v inscenácii Alde-chomút po klávesoch klavíra podľa svojej tupej ľubovôle, zostanú asi jedným z najsilnejších obrazov tohto súboru. Nielen „reč“ Balvanu bola tým, čo divákovi na ich tvorbe prifahovalo, bolo to aj ich úsilie dostať sa k prapodstate vzťahov bytia, k archetypu, ktorý je ich predobrazom. Vyrvať poznanie z nepoznaného, ľudským možnostiam azda ani nepoznateľného. Dostávali sa k nemu cez svoju introvertnosť a nehanbili sa ju v žiadnej z polôh zverejniť. Cesty k spojeniu s univerzom môžu byť rozličné, Balvan si vybral spôsob vciťovania a jeho prezentácie prostredníctvom žánru na rozhraní divadla a živého výtvarného obrazu. Preto ich projekty nepotrebovali reč slov, stačili im vlastné telá, ktorými dotvárali hudobno-výtvarný priestor. A ten, kto sa vedel ich obrazom a impulzom otvoriť, mohol získať veľa.

DIVADLO BALVAN / THEATRE BOULDER (1987 - 1992) - VÝBER

Členovia: Matúš Beňo, Eva Miklušičáková, Michal Murin, Alena Šefčáková

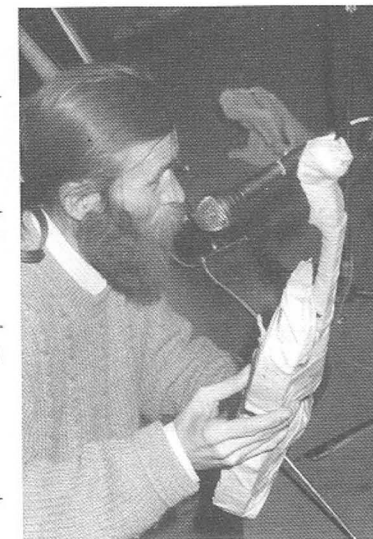
- 1987 - Dni alternatívneho umenia, Rožnov pod Radhoštěm
Malé javiskové formy, Poprad
- 1988 - Kumšty I., Bratislava
Pamiatky a súčasnosť, Bratislava
Poetická lýra
1. experimentálno-umelecko-literárny festival, Nové Zámky
Dni alternatívneho umenia, Rožnov pod Radhoštěm
- 1989 - Malý /veľký/ Tresk, Bratislava
2. experimentálno-umelecko-literárny festival, Nové Zámky
Nová slovenská fotografia, Bratislava
Lubo Stacho, vystúpenie DEVIATION na vernisáži výstavy
Noc kúzelníkov - Prešov, Bratislava, Praha
- 1990 - Konvergenzie, Ovsíšte, Bratislava
Belopotockého divadelný Mikuláš
3. experimentálno-umelecko-literárny festival, Nové Zámky
Mirrors - performance na výstave Laca Čarného, kláštor v Marianke pri Bratislave
Scénická žatva, Martin
Divadelná scéna, Zvolen
Večer alternatívy, Elám - klub, Bratislava
- 1991 - Festival intermediálnej tvorby - SNEH, Klarisky-Bratislava
Spišská Nová Ves, divadelný festival
Interrooms - MIX MEDIA PERFORMANCE, Bardejovské Kúpele
Alternative Art festival, Nové Zámky
SAN FRANCISCO - Performance ART, festival, Bratislava
Scénická žatva, Martin
Experimentálne divadlo zo Slovenska, Brno
Die Trotzigen, STÄDTISCHES MUSEUM Heilbronn, Nemecko
- 1992 - Karlove Vary - „festival undergroundovej kultúry“
Noc v STOKE, Bratislava
Divadelná Nitra

Rozhovor s muzikológom

Milanom Adamčiakom o jednej z jeho aktivít, o jeho hudobných nástrojoch. Rozhovor sa uskutočnil 3.2.1990 medzi 17.10 a 19.55 hod.

Milan Adamčiak: Vždy ma veľmi zaujímal problém rastra, rôznych štruktúr a väzieb. Prifahovalo ma vytvorenie multiplikácie niečoho menšieho, vytvorenie niečoho veľmi kompaktného, jednotného. Ako príklad sa na škole uvádzal ako najkompaktnejší tzv. biely šum, plynutie vody, šum lesa, vetra, listov, a to ma inšpirovalo vytvoriť zvuky násobením jedného zvuku. Ako neexistujú dva rovnaké listy, dve rovnaké kvapky, tak ani dva inštrumenty nie sú celkom rovnaké. A tak som začal zhromažďovať, počínajúc najjednoduchším elementom - prvé nástroje boli pivné viečka. Michal Murin: **To hovoríš o čase tvojho štúdia na konzervatóriu v Žiline.**

M.A.: Nie, to už bolo neskôr, asi okolo roku 1968. Na konzervatóriu som ešte neuvažoval o zostrojovaní nástrojov alebo o využití netradičných nástrojov. Vtedy ma skôr zaujímal netradičné využitie tradičných nástrojov. Keď som sa sám ako violončelista na Varšavskej jeseni stretol s Pendereckého Sláčikovým kvartetom, kde sa okrem iného „fúkajú“ po violončele, tak som začal oŕukávať violončelo a zisťovať, čo všetko na ňom možno vylúdiť. Podobne ma nadchol klavír, ktorý keď bol otvorený a človek videl tie haldy strún, tak ho to nútilo načrieť doň, urobiť pizzicato, vhodiť doň pingpongovú loptičku alebo prevliecť cez to strunu, ktorá sa mi na violončele roztrhla. Takýto strunový klavír-multiplikátor bol aj cimbal, ktorý ma nesmierne dráždi, a preto mám aj veľa zásuvkových strunových inštrumentov, ktorých variácie vytváram. Zrejme u mňa existuje akási mánia, ktorá spočíva v potrebe mať tisíc rovnakých prvkov, presnejšie tisíc nepodobných rovnakých prvkov, určité opakovanie princípu. Keby som mal povedať presnejšie o svojich začiatkoch, kedy som začal vnímať moderné umenie, samozrejme, že by som sa nevyhol dadaizmu, surrealizmu, kubizmu, futurizmu a podobne. Zaujali ma a inšpirovali, ale musím sa priznať, že ma plne neuspokojovali. Keď som sa potom úplnou náhodou cez novú figuráciu a op-art dostal k Armanovi a videl stovky viečok od pepsi-coly vložené do jednej škatuľky, fascinovalo ma to a mal som pocit, že to je ono. Tento princíp sa mi pod rukami prelieval do experimentálnej vizuálnej poézie, gesticky písanej poézie a do písma, kde som napr. 20 riadkov napísal nejakým gestom a ďalších 20 zas iným, v inom uhle, až vznikol iný homogénny tvar, nová štruktúra. Podstatný bol vzťah medzi prvkom a štruktúrou práve touto variantnosťou. Aj keď to bolo to isté, nikdy to nebolo to isté. Možno to súviselo s trestami v základnej škole, keď jednu vetu bolo treba napísať sto-krát. Druhý moment, ktorý tiež hrá dôležitú úlohu, je zbierať. Ako deti sme síce mohli zbierať známky, nálepky a podobné veci, ale nie predmety, to bolo po vojne a v päťdesiatych rokoch zakázané. Ako deti sme obdivovali každého, kto zbierať mohol a navyše niečo z toho aj zostavil. Oproti nášmu domu v Ružomberku býval človek, ktorý mal celý dom naplnený všeličím možným od miestnosti plnej šijacích strojov, cez haldy novin až po miestnosť plnú smaltových reklamných tabuliek. Bol to taký čudák. Možno v tých kvantách podobného materiálu treba hľadať zdroj môjho záujmu o variantnosť jedného prvku. Neskôr na konzervatóriu som si uvedomil, že každý jednotlivý nástroj trošku inak znie a nikdy sa nedosiahne úplne rovnaký hladký, čistý, temperovaný zvuk napríklad na sláčikových nástrojoch. Táto „jednota rôznosti“ ma zaujala a dráždilo ma povoliť si struny a pozorovať, čo sa s tým stane. Struny a strunové nástroje vďaka svojej bohatosti nútia k úsiliu objavovať, znovunachádzať a variovať.



M. Adamčiak, Fluxfest, Bratislava, 1990

M.M.: Nástroje si pravdepodobne ešte nerobil, skôr to boli koncepty. Zhotovovanie asi prišlo až s ich reálnym použitím, uplatnením napr. v elektroakustickom štúdiu v bratislavskom rozhlase.

M.A.: Roky som skúšal materiály, elementy nástrojov, zisťoval som ich zvukové schopnosti, možnosti najlepšieho a rezonanciu umožňujúceho upevnenia, zhromažďoval som kvantitívne materiály. Samozrejme som študoval aj literatúru, aby som neobjavoval dávno známe veci. Pri tom som sa dozvedel napr., že struny z čriev favy znejú lepšie ako struny z prasaťa, čo ma mohlo zaujímať, ale k ich použitiu som sa nedostal, lebo to nie je dostupný materiál. Takto ma začal zaujímať problém dostupného materiálu a celý projekt sa zmenil na výrobu nástrojov z ľahko dostupných, lacných materiálov.

Prvé strunové nástroje boli zo silonového lanka, z ktorého sa dá urobiť viac nástrojov takmer zadarmo. Možno aj sociálno-ekonomický faktor viedol k hľadaniu rôznych náhradných materiálov, ktoré nesú so sebou aj istú akustickú výhodu, ktorá ma zaujímala predtým; išlo o ozvláštnenie tradičného zvuku. Náhradné materiály sú zväčša menej hodnotné, čo platí aj v akustike (obyčajný drôt miesťo vinutej struny), ale mne nešlo o vyrobenie nástroja, ktorý sa kválitou zvuku vyrovná bežnému nástroju, ale skôr naopak, vyrobiť niečo iné, s netradičným zvukom. Lacné, aby sa toho ľudia nebáli. Vychádzal som z myšlienky, že umenie nie je privilegované, že ho môže robiť každý a z čohokoľvek. Aby prípadné znehodnotenie nebola strata, ale zvukové a komunikačné ozvláštnenie. Keďže som nemal priestor na výrobu nástrojov veľa ich ostávalo v projektoch. Ale hromadili sa polotovary, ktoré sa dali kedykoľvek použiť a kto-

ré samy inšpirovali. Ako príklad uvediem nájdené kreslo s krásne ohnutým operadlom, ktoré priam volalo po vytvorení akejsi harfy. Keď natiahnem tú istú strunu do tohto oblúka, tak od neho závislá dĺžka strún vytvára iný stupnicový rad, než aký by som dosiahol vypočítaním. V takých prípadoch bola zaujímavá aproximativnosť, keď človek nevedel, čo z toho vzide, ale tušil, čo by z toho vyjsť mohlo. Exaktnosť definitívneho tvaru ma nezaujímala, skôr mi bola blízka možnosť, oscilácia. Inšpiráciou mi neraz boli etnické nástroje, resp. nástroje mimoeurópskych hudobných kultúr. Samozrejme, že nešlo o napodobenie, ale o mutácie a prelínanie princípov, ktoré s bežne dostupným materiálom vytvárali niečo iné. Nezaujímali ma natoľko elektroakustické nástroje, pretože si ich človek bežne nemohol urobiť, výroba ozubeného kolieska neniesla so sebou ľahkosť zaobstarania, skôr zataženie. Do veľkej miery ma pri tvorbe nástrojov ovplyvnili amuzikové, akčné a fluxové projekty, ktorým som sa venoval dávno predtým, mám tým na mysli akcie s Alexom Mlynárčikom a Robom Cyprichom v druhej polovici 60. rokov. Vtedy som pripravoval akcie s istým typom zvuku, napr. pätnásť ľudí na scéne melie na mlynčekoch mäsa. Všetci majú predpísané, koľko čoho majú do mlynčeka vložiť, všetci robia sekanú, ale každý inú. Zaujali ma pritom tie čvachtavo mlaskavo chľastavo pleskotavé zvuky a pripravil som akumuláciu partitúry, na ktorej bolo presne rozpísané poradie komponentov a ich gramáž. Pri tejto príležitosti mi napadlo akusticky či akčne využiť akýkoľvek bežný predmet, s ktorým prichádza človek do styku každý deň, využiť jeho prirodzený zvuk, ktorý vydáva. Kládavo zatŕkajúce kliniec alebo dve kládová narážajúce o seba, kliešte ako cvakadlo, rôzne typy úderov a trenia. Je to niečo iné ako nástroj, zvuk alebo predmet nájdený. To ma viedlo k zhromažďovaniu takýchto predmetov, a tak mám v inštrumentári napr. dvadsať rôzne znejúcich rašplí a pilníkov, „špachtli“, lopát, osličiek, rôzne dlhých hokejok a podobne.

M.M.: Čo majú všetky nástroje spoločné?

M.A.: Veci, z ktorých sú nástroje vyrobené, sa mi dostali do rúk náhodou, nie sú zámerne vyhľadávané, bezprostredný styk je primárnym zámerom mojej tvorby. Netvorím z toho, čo mi je nedostupné, resp. nevychádzam z vecí, na ktorých zaobstaranie by som vynalo-

žil väčšiu námahu, než vyžaduje samotná tvorba.

M.M.: Svojím spôsobom je to hra, a tak sa núka otázka, aký máš vzťah k detskej hre a ako sa hry detí odrazili v tvojej tvorbe.

M.A.: Nie je to priamočiare v tom zmysle, že keď sa mi narodilo dieťa, zisťoval som, že robí to isté ako ja. Z vlastného detstva viem, že škrabku po plote z nás nik neoznačil za hudobný nástroj, ale robievali sme to všetci, každý z nás bol raz muzikantom. Každý z nás roztáčal viečka od zavaranín, fľaštičiek a vrchnáky od limonády a zisťoval, že deformáciou predmetu sa mení aj zvuk.

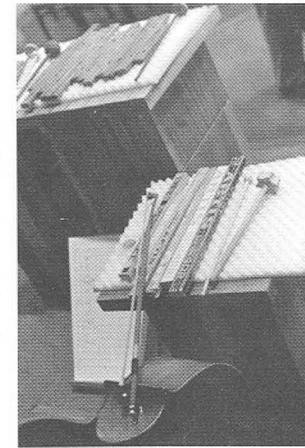
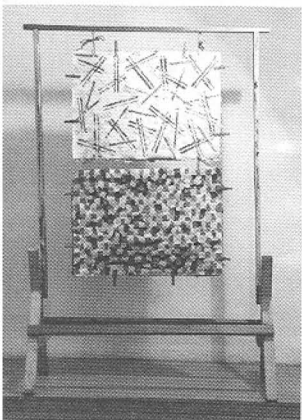
M.M.: Nástroje, ktoré vyrábaš, nie sú celkom bežné. Necitíš potrebu dávať im nie celkom bežné názvy? Zatiaľ sa vžil iba jeden názov - borofón.

M.A.: Spočiatku som každému nástroju dával taký názov, ktorý podčiarkoval najdôležitejšiu časť, či už to bol design, technické riešenie alebo materiál. Existuje nástroj tubi di bambu, sú to závesné bambusové trubičky, a tak keď som miesto bambusu použil trúbky z PVC, automaticky som dostal aj názov tohto nástroja - tubi di PVC. Neskôr som od takého pomenovania upustil a skôr ma zaujímalo, ako to pomenujú iní ľudia. Problém pomenovania zvuku je veľmi háklivý a príťažlivý zároveň. Robil som pokusy, keď poslucháč mal pomenovať zvuk nie podľa zdroja, ale podľa toho, ako pôsobí a čím je charakteristický, či už je to dĺžka, dynamika alebo hustota. Niektoré názvy sú zas poetické, ako napríklad borovicový borofón, ale tento názov nie je môj. Ja som dával hudobným inštrumentom väčšinou názvy podobajúce sa taliančine ako záväzné pre hudobníkov. Existujú klasické názvy nástrojov a ich varianty. Potom sú názvy, ktoré sú z taliančiny odvodené, napr. hriadelový nástroj sa môže nazvať grillo, nástroj, ktorého dominantou je kohútik, môžeme nazvať gallo, resp. galončelo. Pre bicie nástroje, bubnové, sa často používa onomatopoický názov, ako napríklad bubon, tamburo, dumbega. Ja som si vymyslel niekoľko sudových bicích nástrojov. Barello je sud a podľa typu, veľkosti a tvaru suda možno nazvať instrument dumbarello, tambarello alebo timbarello. Keď je väčší, môže byť použitý timbarone, timbarone, keď je menší, môže to byť timbarino, timbarino, tumbarelleta. Nedával som veľmi poetické názvy, išlo o to, aby bolo jasné, že ide o hudobné nástroje. Napríklad rollofón-xylofón z lepenkových trubic, rôl, ktorý vydáva dutý zvuk, keď sa na hranu udiera napr. dlaňou. Podľa dĺžky tuby, veľkosti vzduchového stĺpca sa dá zvuk regulovať.

M.M.: A čo design?

M.A.: Nikdy ma nezaujímal estetický vzhľad nástrojov. Nebolo dôležité, či sú dosky ohobľované, nalakované, namorené alebo zafarbené, hlavné bolo, aby osobito a „dobro“ zneli. To, či sú zbité klincami, spojené mosadznými skrutkami alebo perfekcionalisticky prilepené kvalitným lepidlom, hralo skôr akustickú než estetickú rolu. Primárne ma model krásy nezaujímal, išlo o účelnosť, a nie aby to bolo zbytočne nehumane pracné, hoci sa za najkrajšie nástroje považujú tie, ktoré pekne vyzerajú, a nie tie, čo len pekne znejú. U niektorých mojich vecí to bolo aj zámerne; nedať nástroju finitnú podobu v pevnom tvare, nechať možnosť variety, priestor pre zušľachtenie. A okrem toho, mňa dráždia surové, prírodné materiály, tak ako ich človek nájde. Ak nájdem polámanú hokejku, tak si len odrežem príslušnú dĺžku, ktorú do zvukovej sady potrebujem. Neláka ma už prehobľovávať ju a premalovávať. Borofón je pekný tým, že je v tej podobe, v akej je, čistý, s kôrou a popraskaný. Tieto nástroje sú určené bežným ľuďom, ktorí sa s tými materiálmi stretávajú, a ja by som chcel, aby v nich objavili iný kus krásy, než je umelá, umením zošľachtená.

M.M.: Tvorca asi necíti uspokojenie dovedy, kým plody svojej tvorby nekonfrontuje, nepredostiera ich publiku. Určite si rád, že pár nadšencov je ochotných spolupracovať s tebou v Transmusic comp.



hudobné nástroje TMC

M.A.: Prvé spôsoby prezentácie týchto nástrojov boli zamerané na elektroakustické kompozície ako zdroj zvuku. Vtedy poslucháči nevedia, odkiaľ zvuk pochádza. Druhý spôsob prezentácie je inštalácia alebo environment. Vtedy nechám nástroje ľuďom, aby si na nich mohli zahrať. To bolo pôvodne aj mojím cieľom, aby po koncerte ľudia pristupovali k nástrojom a urobili s nimi druhý koncert, svoj. Niekedy by som rád zažil, aby už počas nášho hrania sa ľudia spontánne zapájali. Dovoľuje to aj ľahká ovládateľnosť nástrojov, aj charakter kompozície, ktorý dokonca predpokladá voľnosť u interpreta. Skôr než došlo k živému uvedeniu mojich nástrojov, bola výstava Suterén, kde boli tri výstavné boxy naplnené takýmito inštrumentami a návštevníci okamžite zistili, že ich môžu používať. Provozovali k dotyku, čo na výstavách nie je obvyklé. Tieto nástroje majú istý obmedzený zvukový potenciál. Neusilujem sa o preferenciu určitého tónového systému, usporiadania v rámci temperovanej sústavy alebo o mikrotonálnu hudbu, ale ide mi skôr o voľné sústavy, v ktorých môže byť pentatonika použitá s mikrotonálnym, tonálnym alebo dodekafonickým systémom. Tak isto mi neprekážajú tónové odchýlky a nelipnem na norme ako reprezentantovi čistého, „nefalošného“ tónu. Zaujíma ma splyvanie typov aj rôznych ladení, vytvorenie tónového a zvukového priestoru ako kontinua, v ktorom ktorýkoľvek bod môže byť použitý tak, ako ktorýkoľvek zvuk, šum, treskot, všetky tzv. netónové zvukové javy môžu byť použité ako hudobné. To isté sa týka tónovej výšky; môže byť použitá ktorákoľvek a možno po poslucháčskej stránke práve tam vzniká napätie. Napr. keď sa hrá na nariadené violončelo a pritom na kovový rám so strunami, rámfón, v ktorom po každom brnknutí sa struna preladaže a s ňou všetky ostatné, pretože sú z jedného lanka natiahnutého cik-cak. Stretávam sa vo verejnosti, a najmä hudobnej, s názorom, že pôžitok z takejto hudby môžu mať len tí, ktorí ju práve robia, a ja si myslím, že to nie je na škodu vecí, pretože dnes existuje veľa hudobníkov, ktorí necítia pôžitok z toho, čo práve hrajú. Je tu istý model kreativity. Hráči, ktorí sa stretnú s nekonvenčným nástrojom a majú možnosť na ňom hrať aj v kolektíve, sa inšpirujú samotným nástrojom, vlastnými schopnosťami, skúsenosťou, a zrazu majú ďaleko väčšiu zásobu invencie ako tí, ktorí sú navyknutí na klasický hudobný nástroj a chcú ho klasicky použiť. Príkladom je tvorivosť detí, ktorých vynachádzavosť a hra s nástrojmi sa zdajú bezhraničnými. Na druhej strane si nemyslím, že hudobné nástroje sú jediným prostriedkom, ktorým možno robiť muziku. Hudobný proces zahŕňa veľké množstvo fáz a jednou z nich je fáza inštrumentálnej hudby, resp. tá časť komunikačného reťazca, ktorú vytvára interpret pri dotyku s nástrojom. Dotyk s nástrojom je autentickjší tým, že nástroj je bezprostredný, tým, že nevyžaduje špeciálne znalosti, prípravu, schopnosti, že sa vraciame k ekologickejšiemu, prírodnému, „rukodielnemu“. Ľudia vedia vylúdiť flautový zvuk stlačením „gombíka“ na syntetizátore a za-

Tvorivá hudobná dielňa pre deti, Bibiana, 1990, (M. Adamčiak)

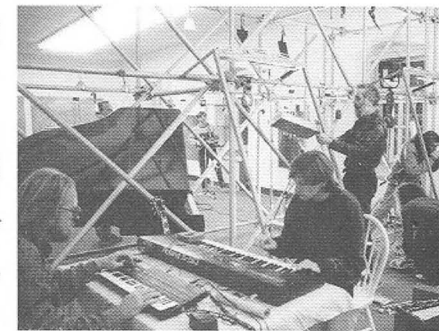


budli, že majú fúknúť. Aj preto tento moment manuálnej, bytostnej účasti na produkovani hudby by som chcel nie kriesiť, ale ukázať, dať k dispozícii, umožniť nazrieť doň.

Výpoveď zapísal Michal Murin

Milan Adamčiak, nar. 16.12.1946 v Ružomberku.
1962 - 1968 Konzervatórium v Žiline (violončelo).
1968 - 1973 Filozofická fakulta UK v Bratislave, odbor hudobná veda. Hudobník, výtvarník, muzikológ, publicista. Žije a tvorí v Bratislave.

Aj keď k tejto otázke by mali patriť aspoň dve ďalšie a to: „Ako sa mi prihovára Machajdikova hudba?“ a „Prečo je tu hudba Petra Machajdika?“, už to, že som si zvolil tú prvú ako názov, znamená, že chcem zdôrazniť otázku určenosti. A aby som bol trochu konkrétnejší, ide mi o určenosť jeho hudobnej tvorby vzhľadom na kontext, ktorý dostal pomenovanie „nekonvenčná hudba“. Po vypočutí výberu z jeho skladieb som dospel k názoru, že nekonvenčnosť v jeho prípade neznamená ani tak rovinu využitia konvenčných hudobných prostriedkov, ale skôr že tu ide o úsilie dospieť k posunom, a to nekonvenčnými postupmi v tej zložke umeleckého vyjadrovania, ktorej sa hovorí obsahová stránka umeleckej výpovede. Už názvy niektorých jeho projektov (Intímna hudba) naznačujú oblasť, kam smeruje jeho aktivita. V čom a kde teda spočíva ťažisko Machajdikovho snaženia? Je to sféra, v ktorej je často jediným vodidlom iba intuícia, preto sa to pokúsim priblížiť aspoň v náznakoch. Ide tu o aktivitu, ktorá sa dotýka oblasti ťažko uchopiteľnej, ale stále v nás prítomnej, oblasti, ktorá je akýmsi polom, kde sa stretávajú rozličné protirečenia a len na chvíľku sa nám zjavujú určité riešenia. Ide o snaženie, ktoré chce sprítomniť a na určitú dobu aj fixovať niečo z oblasti takej prchavej a stále sa meniacej, ako je oblasť pocitov. Nechcel by som, aby sa tu oblasť pocitov zamieňala s oblasťou dojmov či oblasťou psychických stavov. Skôr som mal na mysli komplex vnútorných pochodov, ktoré sa síce dotýkajú oblasti psychických stavov a oblasti dojmov, ale viac súvisia so sférou zážitkov a sférou postojov. Aj keď spomínané oblasti dojmov a stavov sú akýmsi východiskom, zdrojom invencie, nie sú hlavným polom umeleckého realizovania sa Petra Machajdika. Je potrebné spresniť aj to, že toto realizovanie sa nie je prezentáciou pocitov ako takých, ale ide tu o tvorivú aktivitu v tom zmysle, že proces tvorenia vychádza z oblasti pocitov a smeruje k novej úrovni chápania skutočnosti, k inej schopnosti rozlišovať, diferencovať javy okolo nás i v nás samých, k novej citlivosti. Pod novou citlivosťou sa tu myslí schopnosť orientovať sa v oblasti pocitov, schopnosť nachádzať v nich určitú vnútornú spojitosť. Tým sa Peter Machajdik vedome zaraďuje do spoločenstva tých umelcov, ktorých úsilie môže priniesť nové pohľady na riešenie otázok, ktoré sa v súčasnosti zdajú neriešiteľné, či tu už ide o otázky v spoločenskej rovine, alebo o otázky hlboko intímne. Táto nová citlivosť, tento vnútornejší nový pocit nás privádza do polohy, kde si začíname uvedomovať pocitovú sféru ako celok. Myslím si, že práve tento moment je v Machajdikových veciach prítomný a dominantný.



Transmusic Comp., hudobný performance, Sen o múzeu, Žilina, 1990, konštrukcia Dido skupiny VAL. (Mlynáček, Mecková, Adamčiak)

Jedným zo základných princípov tvorby Petra Machajdika je vyjadriť svoj vnútorný svet. Keďže sa tu naskytá dosť široký priestor na interpretovanie tohto princípu, myslím si, že by bolo potrebné uvedomiť si a upresniť polohu Machajdikovho JA. Je to dôležité z hľadiska kontextu, v ktorom sa Machajdik chce realizovať, a z hľadiska miery autonómnosti tohto JA vzhľadom na potrebu samotného sebadefinovania sa. Tieto dva aspekty majú vplyv na to, čo sa bude realizovať a ako sa to bude realizovať. Práve úsilie o čo najväčšiu autonómnosť núti Machajdika obracať pozornosť na tú oblasť umeleckého vyjadrovania, ktorú by sme mohli nazvať oblasťou modalít ľudského hlasu a ich zvukových pendantov. Tento moment potom predpokladá vytváranie takej formy vyjadrenia, kde sa preferuje úloha ľudského hlasu a zvukové prostredie sa dostáva do polohy pendantu. Je potrebné dokázať, že tento posun neznižuje výpovednú hodnotu zvukovej zložky, práve naopak. Zvukové prostredie tu plní dvojité úlohu. Na jednej strane plní funkciu nositeľa hudobnej informácie, na druhej strane zohráva úlohu partnera modalitám ľudského hlasu. Práve táto dvojakosť vytvára nové nároky na vyjadrovanie v oblasti zvuku. Iniciuje nové hľadania v oblasti zvukových možností, čo sa uskutočňuje jednak výrobou nových zvukových nástrojov, alebo rozširovaním oblasti nekonvenčných postupov hrania na klasických nástrojoch. Už spomínaná dvojakosť ovplyvňuje i kompozičnú zložku. Potreba okamžitej reakcie na prá-

AVALANCHES

1990 - 95

**ZBORNÍK SPOLOČNOSTI
PRE NEKONVENČNÚ HUDBU**

ZOSTAVIL MICHAL MURIN

Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu - SNEH
Society for Non - Conventional Music
Gesellschaft für Unkonventionelle Musik
Jakubovo nám. 12, 811 09 Bratislava, Slovakia
tel./fax: (+42-7) 361 407

Compilation, Editor:
Michal Murin

Publikáciu AVALANCHES 1990 - 1995,
ako prvý zväzok z edície TEXTSOLARIUM,
pripravila

Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu - SNEH vo vydavateľstve Nadácia KOMUNIKÁCIA.
Vyšlo s príspevom SNEH-u (MK SR), Open Society Fund a Fondu výtvarných umení.

SNEH ďakuje všetkým autorom textov, prekladov, fotografií a majiteľom autorských práv,
bez príspevia ktorých by nebolo možné túto publikáciu pripraviť a vydať.

Special thanks to:
Hugh Davies, Richard Kostelanetz, Jon Rose, Frances Dyson and others.

Translations:

© Eva Keprtová, Jozef Cseres, Peter Zagar, Miroslava Telúchová, Alexander Avenarius ml.

Jazyková úprava:
Ingrid Hrubaničová

Grafická úprava: Peter Sentelik

Lyto: TYPOCON s.r.o., Bratislava
Tlač: RESS s.r.o., Senica

ISBN 80 - 967206 - 4 - 3

OBSAH:

EDITORIAL	4
SNEH	5
DICK HIGGINS: SNEHULIACI	6
JOZEF CSERES: O SNEH-OVÝCH PREHÁNKACH I PRESTÁVKACH, SKRÁTKA KALAMITÁCH	12 - 32
RICHARD TEITELBAUM	14
PHILL NIBLOCK (EXPERIMENTAL INTERMEDIA)	19
JON ROSE	20 - 30
MUSICSOLARIUM III (POŽOŇ SENTIMENTAL, PHIL MINTON)	30
MICHAL MURIN: TRANSMUSIC COMP.	35
TEXT A HUDBA (DICK HIGGINS, HUGH DAVIES, MICHAL MURIN, MARIAN PALLA)	44 - 57
MARIAN PALLA: PŘED SLÉZOU A POSLÉZE	58
MARCEL STRÝKO: LESNÍ SPEVÁCI	62
JAROSLAVA ČAJKOVÁ: BALVAN V KONTEXTE ..., MINERÁLY BALVANU	65
ROZHOVOR S MUZIKOLÓGOM MILANOM ADAMČIAKOM	69
VALÉR MIKO: ČO MI HOVORÍ HUDBA PETRA MACHAJDÍKA	73
JÁN KARÁSEK: MIROSLAV ČERNÝ	76
NAJVÝZNAMNEJŠÍ POSLUCHÁČ	78
JOZEF CSERES: POBYT MEDZI ŠTRUKTÚRAMI (M. ŠTOFKO)	82
JOZEF CSERES: NEÚSPEŠNÝ POKUS O ZNÁSILNENIE NÁHODY (S. ILAVSKÝ)	86
EGON BONDY: ČAS JAKO ROZMĚR VÝTVARNÉHO DÍLA U JURAJE BARTUSZE	89
PETER RÓNAI - JOZEF CSERES	92
JÚLIUS KOLLER: OD ANTIHAPPENINGOVÉHO OTÁZNIKA K NOVEJ VÁŽNOSTI VLNOKVY	94
VLADIMÍR BESKID: PETER KÁLMUS	95
RACHEL ROSENBAACH: MICHAL MURIN	96
JOZEF CSERES: MORGAN O'HARA	99
MORGAN O'HARA: WHEN IS A CAGE NOT A CAGE?.....	103
BERND ROSNER: CHRIS NEWMAN A UMENIE NESCHOPNOSTI (PRELOŽIL A. AVENARIUS ML.).....	104
IT WITH ITSELF - ROZHOVOR S CHRISOM NEWMANOM (PRELOŽIL A. AVENARIUS ML.).....	107
PETER MACHAJDÍK: BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM DES DAAD, DRÁŽDANSKÉ CENTRUM PRE SÚČASNÚ HUDBU	111
GELBE MUSIK - ROZHOVOR S URSULOU BLOCK (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ)	113
MICHAL MURIN: SUBKULTÚRNA KOZMOPOLITNÁ TRANSKULTÚRA	115
MICHAL MURIN: SURFING ON ELECTRONIC SURFACES	116
ELIOT SHARP: X-TOPIA	118
JURAJ RAKOVSKÝ: HUDBA A VIRTUÁLNA REALITA	119
ANNA - BIANCA KRAUSE: ROZBITÁ ILÚZIA - CHRISTIAN MARCLAY (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ).....	120
GYULA KONKOLY: VIKTOR LOIS	125
ANNA - BIANCA KRAUSE: POLKY Z PENSYLVÁNIE - GUY KLUCEVSEK (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ)	127
PETER MACHAJDÍK: DAVID MOSS (DOWNTOWN N. Y.)	130
WOLF KAMPMANN: THE BIG GUDOWN - JOHN ZORN (PRELOŽILA M. TELÚCHOVÁ)	132
PETER MACHAJDÍK: JOHN ZORN	135
JOHN CAGE: EXPERIMENTÁLNA HUDBA (PRELOŽIL J. CSERES)	138
FRANCES DYSON: FILOZOFONIKA PRIESTORU: ZVUK, BUDÚCNOSŤ A KONIEC SVETA (PRELOŽIL J. CSERES)	142
HUGH DAVIES: PREHĽAD NOVÝCH NÁSTROJOV A ZVUKOVÝCH SKULPTÚR (PRELOŽILA E. KEPRTOVÁ)	152
HUGH DAVIES: DEJINY SAMPLOVANIA (PRELOŽIL P. ZAGAR)	179
RICHARD KOSTELANETZ: DIVADLO ZMIEŠANÝCH MÉDIÍ (PRELOŽILA E. KEPRTOVÁ)	192
SUMMARY:	216