

## ROZHOVOR Peter Machajdík: S Karlheinzom Stockhausenom sa stretávam na hviezde Sírius

PETER MACHAJDÍK (1961) je kontroverzná osobnosť modernej slovenskej vážnej hudby. Jeho radikálne názory na politické a kultúrne dianie ho prinútili natrvalo sa usadiť v Berlíne, kde žije a tvorí od roku 1992. Jeho pôsobenie je medzinárodné, spolupracoval asi so stovkou špičkových interpretov a umelcov, spomeňme len Jona Andersona, speváka zo skupiny Yes, extrémneho<sup>1</sup> vokalistu a bubeníka Davida Mossa alebo domácu legendárnu zostavu Transmusic Comp., ktorú zakladal spolu s Michalom Murinom a Milanom Adamčiakom. V poslednom čase je záujem o tvorbu Petra Machajdíka aj u nás a Slovenský rozhlas o ňom referuje ako o „najhranejšom slovenskom hudobnom skladateľovi v zahraničí.“ Jeho tvorba je intuitívna, minimalistická a vychádza z experimentu.



Peter Machajdík

**Ako si spomínaš na svoje hudobné začiatky? V kompozícii si autodidakt, tvoj talent neznetvorilo akademické prostredie. Z akých zdrojov si vychádzal?**

Úplné začiatky siahajú do detstva, ktoré som strávil v milej a pokojnej bratislavskej časti Rača, rozprestierajúcej sa na úpätí Malých Karpát. Pamätám si, ako som s jedným kamarátom v polovici šesťdesiatych rokov z balkóna celému okoliu ponúkal najnovšiu produkciu slávnych The Beatles a The Rolling Stones, a to na obitých hrncoch a s varechami v rukách. Neskôr, v tínedžerskom období som zakladal rôzne kapely, snažiac sa napodobňovať idoly tých čias, akými boli pre mňa osobne predovšetkým Yes, Genesis a Pink Floyd. Samozrejme sme sa vzhľadom na našu muzikantskú nemožnosť na míle vzdalovali od originálov, ale mám z toho obdobia aspoň pestrú zbierku socialistických diplomov z rôznych celoslovenských súťaží. Na rozdiel od mnohých hviezd slovenskej populárnej hudby, ktoré vtedy začínali, dnes vypredávajú haly a vyškerajú sa svojim markizáckym fanúšikom, som však nikdy nepociťoval potrebu prostituovať sa na festivaloch politickej piesne. No a v maturitnom ročníku na bratislavskej „Metodke“ som si zaumienil poslať prihlášku na VŠMU, odbor kompozícia. A to najmä preto, lebo som postupne prechádzal z počúvania rockovej hudby na súčasnú vážnu. Takmer každý večer o jedenástej

som počúval na rakúskom Ö1 reláciu Studio Neuer Musik redaktora Giselhera Smekala, odkiaľ sa do mňa valili tie najväčšie avantgardizmy. Pravidelná „konzumácia“ tvorby Johna Cagea, Györgyho Ligetiho, Iannisa Xenakisa, Luigiho Nona, predstaviteľov Druhej viedenskej školy a mnohých ďalších ma utvrďovali a zároveň podporovali v tom, čím som sa chcel stať. Ako naivný znalec reči svetových veľikánov som teda prišiel na prijímacie pohovory so skladbou pre preparovaný bicykel a magnetofónový pás. Páni profesori z prijímacej komisie si ma zo všetkých strán poprezerali, na kadečo sa povypytovali a zistili pritom, že o tom, čo sa očakáva od budúceho poslucháča ich fakulty, nemám ani najmenej potuchy. Takže mi o niekoľko dní škola poštou doručila správu o tom, že ma pre nedostatok voľných miest nemôžu vziať. To, že ich svet a môj svet sa nestretli ani v jednom bode, som si uvedomil až o niekoľko rokov neskôr. Podaktorí rovesníci z radov študovaných skladateľov mi neprijatie na VŠMU dokonca závideli, najmä skutočnosť, že som mohol pracovať tak, ako som to považoval za vhodné ja. Ale zas až taký úplný autodidakt nie som, pretože neskôr, približne od konca deväťdesiatych rokov som mal možnosť konzultácií so svetovou špičkou. A dokonca už v rokoch 1990/91 som absolvoval letné kurzy u skladateľov ako Clarence Barlow, Vinko Globokar, Dick Raaijmakers a Konrad Boehmer. Avšak

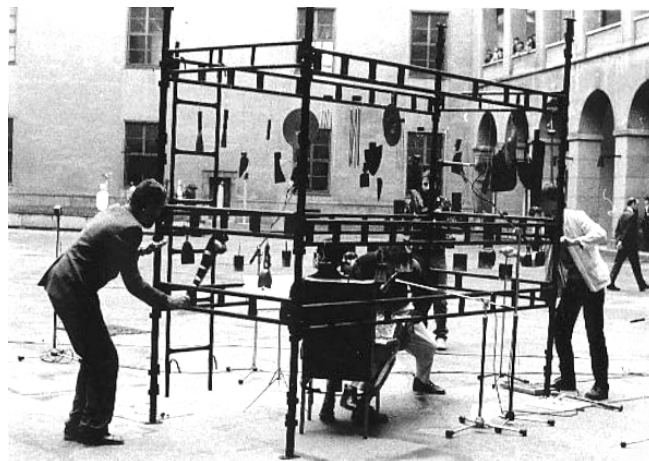
<sup>1</sup>Pozn. K. Z.: Výraz extrémny pomenúva spevácky prejav, v ktorom nejde ani tak o spev, ako o rôzne druhy škrekov, zvukov a pazvukov, rýchle preskakovanie z najhlbších do najvyšších tónin a naopak, zvuky smiechu v ňom plynulo prechádzajú do zvukov vracania a pod. Extrémne je jeho rozpätie aj záber.

to boli znovu presne tí, ktorých slovenská akademická hudobná obec vôbec neevidovala a evidovať nechcela a ak sa náhodou našiel niekto, kto poznal niektorého z týchto skladateľov, tak sa naňho díval buď pohrdavo, alebo nechápavo.

**Aký ohlas mala v tom čase tvoja tvorba? Mal si pocit, že si na Slovensku nedocenený?**

Moja tvorba nemala žiaden ohlas a v tých časoch ani žiaden ohlas mať nemohla. Jednoducho som neexistoval. A keďže som neexistoval, nemal som ani pocit, že som nedocenený. Len zopár mladých študentov VŠMU sa o mne nejakým čudným spôsobom dopočulo a na moje veľké potešenie našlo odvahu vyhládať ma. Boli medzi nimi napríklad neskorší skladatelia Daniel Matej, Robo Rudolf, Alexander Mihalič, violončelista Petr Michoněk a huslista Peter Spišský. Spoločne sme u mňa v obývačke diskutovali o najnovších trendoch v hudbe a počúvali pritom platne so skladbami Johna Cagea, Karlheinz Stockhausena, Luciana Beria, Pierra Bouleza, Stevea Reicha, Pauline Oliveros a mnohých ďalších, ktoré vtedy, samozrejme, neboli nikde dostupné a ja som ich dostával priamo od ich tvorcov vďaka mojej aktívnej, poloprotišťatnej činnosti, zvanej korešpondencia so Západom. A dokonca som zároveň bol jediným československým dopisovateľom pre americký Keyboard Magazine, ktorého čitateľov som informoval o dianí v „klávesovej hudbe“ u nás, v NDR, Maďarsku a Sovietskom zväze. Ako honoráre za články som dostával od redakcie časopisu platne a neskôr cédečká, a to nielen s tvorbou skladateľov súčasnej vážnej hudby, ale napríklad aj Johna Zorna, Elliotta Sharpa, Harolda Budda a Laurie Anderson. No ale vráťme sa späť. Pre verejnosť a médiá som neexistoval až do obdobia polovice osemdesiatych rokov, keď som sa zoznámil s Michalom Murinom a začal s ním a jeho pohybovým divadlom Balvan vystupovať na menších poloprivátnych podujatiach. Naše snahy vyústili do stretnutia s Milanom Adamčiakom a do vzniku legendárneho Transmusic Comp., súboru dvoch a viacerých členov, profesionálnych aj neprofesionálnych hudobníkov, výtvarných umelcov, tanečníkov, performerov a autorov hudobných, audiovizuálnych a audioartových projektov. Repertoár zahŕňal hudobnú produkciu na konvenčných nástrojoch, živú elektroniku, realizáciu hudobných grafík, fluxových inštrukcií, inštrumentálneho divadla, akustických performancií a inštalácií, voľnej improvizácie a intermediálnych akustických prostredí. Na koncertoch sme používali aj niektoré z 500 kusov „home made“ (DIY – do it yourself) nástrojov Milana Adam-

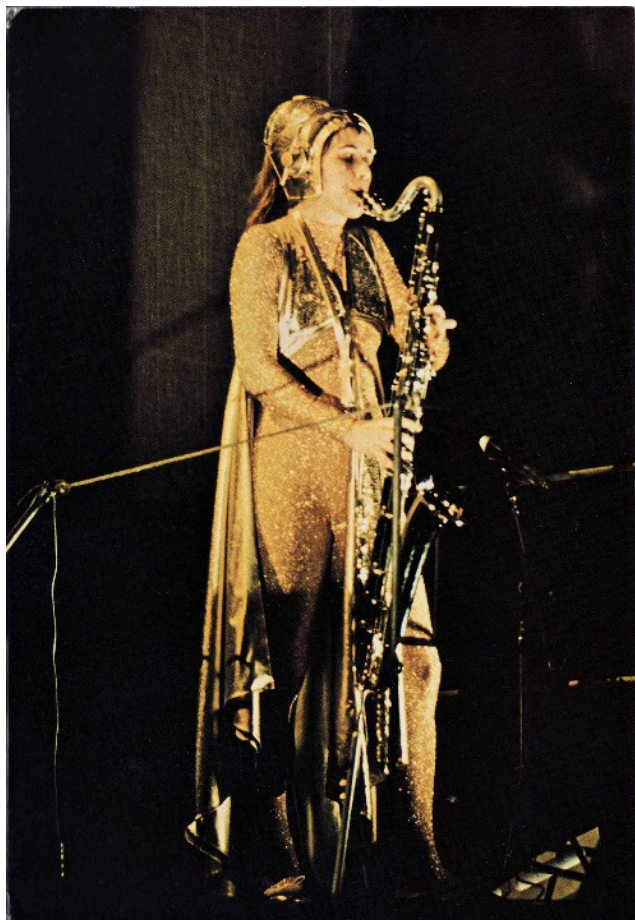
čiaka z materiálov bežne dostupných v domácnosti. V období pádu komunizmu a začiatkom deväťdesiatych rokov sme hrávali na vernisážach individuálnych a kolektívnych výstav súčasného výtvarného umenia, bývalej neoficiálnej výtvarnej scény. Vystupovali sme na Večeroch novej hudby, Dňoch slovenského umenia v Regensburgu, na Konvergenciách (nie tých, ktoré usporadúva Jozef Lupták), festivaloch People to people v Prahe, Nová slovenská hudba, Dolnorakúska jeseň, Europäische Kulturwerkstatt vo Weimare, FIT v Bratislave a na mnohých ďalších akciách. Dokonca Slovenská televízia o nás natočila hodinový program. Okrem Milana Adamčiaka, Michala Murina a mňa boli najčastejšími aktérmi predstavení súboru Transmusic Comp. Martin Burlas, Jozef Baán, Daniel Matej, Peter Zagar, Peter Martinček a nebohý Peter Cón, z výtvarníkov Zbyněk Prokop, Peter Horváth, Vladimír Popovič a Juraj Bartusz. Občasnými hosťami boli aj Oľga Smetánová, Ľubo Burgr, Marek Piaček, Ivan Csudai, Vladimír Bokes, Juraj Ďuriš a Jozef Vlk. A pomaly sme prestávali byť tými nedocenenými. No v skutočnosti o to nikomu z nás nešlo. Chceli sme jednoducho prezentovať vlastnú tvorbu, dať a mať z toho radosť. Táto myšlienka pretrváva – aspoň pokiaľ môžem povedať za seba – dodnes.



Transmusic Comp.

**Akými cestami sa ďalej uberal tvoj život a prečo si sa rozhodol žiť v Berlíne? Mal si tam zázemie, alebo si začínal úplne od nuly?**

V čase najväčšej „slávy“ Transmusic Comp. som na základe niekoľkoročnej aktívnej činnosti v oblasti experimentálnej hudby a zvukového umenia, ako aj kontaktov so Západom dostal pozvanie od renomovanej nemeckej umeleckej nadácie DAAD tvoriť a žiť v Berlíne. Pritom však nešlo o pobyt, na Slovensku často



DuMont Dokumente:

eine Sammlung von Originaltexten,  
Dokumenten und grundsätzlichen Arbeiten  
zur Kunstgeschichte, Archäologie,  
Musikgeschichte und Geisteswissenschaft

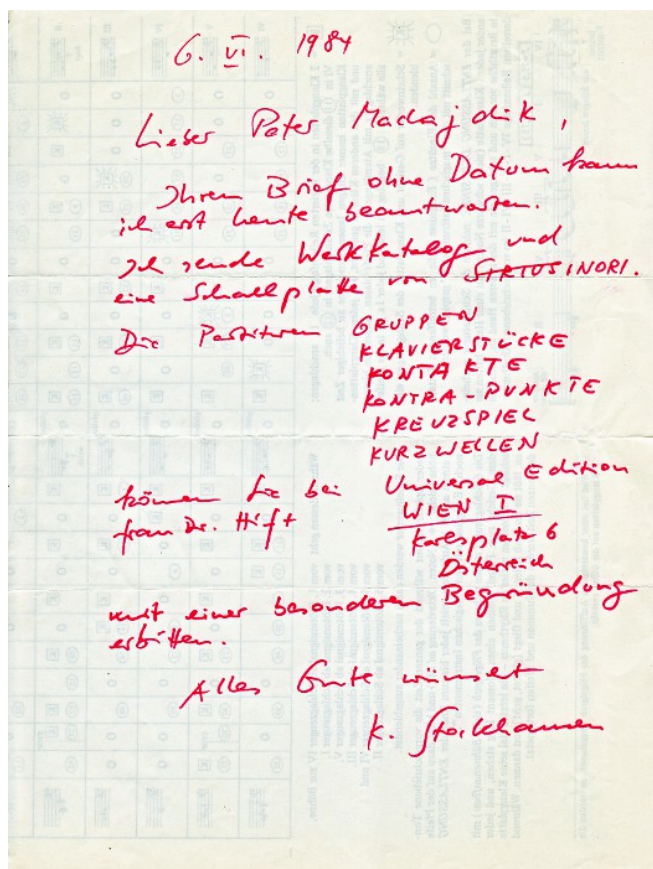
Lieber Peter Machajdík,  
Dr. v. Blumröder schickte  
mir Ihren Brief:  
Lieber ist der gewünschte  
Band II.  
Freundlich  
Stockhausen  
Mai 1987

Venovanie Karlheinza Stockhausena Petrovi Machajdíkovi (1987)

zamieňaný s podporou mladých elitných študentov a výskumných pracovníkov behom pôsobenia na nejakej nemeckej vysokej škole alebo vo výskumnom inštitúte. Šlo o takzvaný Berliner Künstlerprogramm des DAAD, založený v roku 1963 Fordovou nadáciou. V umeleckých kruhoch sa považuje za najvýznamnejší a najrenomovanejší medzinárodný program, núkajúci ročne približne 20 umelcom z celého sveta granty na realizáciu ich projektov. Zo skladateľov ho absolvovali napríklad John Cage, Arvo Pärt, Gija Kančeli, Morton Feldman, Györgi Ligeti, Nam June Paik, La Monte Young či Alvin Lucier. Neváhal som teda a na jar 1992 som tam vycestoval. Podmienky na prácu a život v jednom z najvýznamnejších kultúrnych centier sveta sa rovnali snu. K dispozícii som dostal krásny zariadený byt s rozlohou 140 štvorcových metrov, ktorého náklady každému umelcovi samozrejme hradí hosťovská organizácia. Výška grantu bola taká, že som z tých peňazí žil ešte niekoľko rokov. Pôvodne mal môj pobyt trvať maximálne 4 mesiace. Spoluštipendistami boli napríklad extrémny vokalista a bubeník David Moss, výtvarníčka

Marina Abramović, fotografka Nan Goldin, speváčka Shelley Hirsch, hudobník a soundartista Gordon Monahan, za literatúru Vladimír Sorokin a Miroslav Holub. Neskôr prišiel Valentin Silvestrov. Tesne pred návratom domov som však dostal možnosť podieľať sa na príprave najväčšieho festivalu československého umenia v Berlíne Grenzenlos a pozvať na toto výnimočné podujatie okrem iného aj Michala Murina, Martina Burlasa a Dana Baláža. Tým činom by sa môj pobyt v Nemecku skončil niekedy koncom októbra 1992. Lenže: sledujúc zo zahraničia dianie v Československu a predovšetkým vzrast nezmyselných nacionalistických vášní v jeho východnej časti, začal som uvažovať o pokračovaní započatého diela nie v Bratislave, ale v Berlíne. Dokonca aj mnohí priatelia ma odhovárali od návratu. To, čo mnohí intelektuáli, ale nielen oni, zažili za mečiarizmu, mi dalo za pravdu, že som urobil dobre, keď som zostal v Nemecku a mohol slobodne, bez búchania sa do prs, kľamaní a podvádzania, rozkrádania spoločného majetku a za človeku dôstojných podmienok robiť to, čo vo mne dozrievalo. Celkom od nuly som našťastie nezačínal,

pretože sa mi už počas prvého roku pobytu v Berlíne podarilo nadviazať kontakty s miestnou scénou a mnohými umelcami, ktorí do Berlína prichádzali na krátkodobejšie pobyty. Keďže som mal za sebou štipendium DAAD a už spomínané kurzy, vnímali ma všetci ako svojho partnera. Pravidelne sme sa stretávali, diskutovali o umení, chodili spoločne na koncerty a výstavy. To všetko bolo pre mňa novým poznaním. Na to, že existujú aj závisť a neprajnosť, som si spomenul až pri návštevách Slovenska.



List Karlheinz Stockhausena Petrovi Machajdíkovi  
(1984)

V čom ťa ovplyvnil Karlheinz Stockhausen? V jednom rozhovore si sa vyjadril, že to bol tvoj „guru“. Pôsobila na teba iniciálne len jeho tvorba, alebo si sa s ním poznal osobne?

S Karlheinzom Stockhausenom sa stretávam na hviezde Sírius. Tento výnimočný skladateľ ma oslovil všetkým, čo vymyslel. Ešte pred osemdesiatym deviatym sme si písali, posielal mi svoje platne a knihy, samozrejme s venovaním. Ja som sa mu odovdával kazetami s mojimi zvukovými experimentmi. V roku 1991 bol ústrednou skladateľskou osobnosťou Drážďanských dní súčasnej hudby. Tak sme mali možnosť poprvý-

krát sa vidieť v Nemecku. Festival okrem koncertov z jeho tvorby obsahoval aj analýzy, vedené samým maestrom. Tam som si len potvrdil svoje domnienky o tom, že Stockhausen bol nielen skladateľom, ale aj geniálnym rozprávačom, režisérom, analytikom, choreografom, poetom a zvukovým majstrom. A popritom všetkom nesmierne slušný a skromný človek. Pamätám si, ako ma hneď po prvom koncerte pozval na večeru, na ktorej bola celá „stockhausenovská“ familia – flautistka Kathinka Pasveer, klarinetistka Suzanne Stephens, synovia Markus a Simon a niekoľko ďalších hostí. Neskôr býval častokrát hosťom festivalu Berliner Festspiele, takže sme sa stretávali v nemeckej metropole. Väčšina Stockhausenových diel, hlavne z novších čias, nezapadá do bežnej kategórie „nejakej“ skladby pre „nejaké“ obsadenie. Sú to multimediálne umelecké diela, v ktorých nielen každé z médií, ale každý detail jednotlivého média je dopodrobna perfektne prepracovaný. Tým chcem len vyjadriť, že ma nefascinovali iba zvuk, kompozičná technika alebo forma Stockhausenovej hudby, ale dielo ako celok. Nie sú v ňom iba dejiny európskej a mimo-európskej hudby, ale obrovský kus vedomia o vesmíre, jeho nekonečnej energii a o možnostiach jej čerpania. To je asi to, čím ma najviac ovplyvnil.

Stockhausenovou skladbou Sirius si sa inšpiroval už vo svojej prvotine Harmony, ktorú si nahrál v Elektroakustickom štúdiu Slovenského rozhlasu. Poznal tvoju nahrávku? Ako ju hodnotil? Vnímala ťa ako svojho žiaka?

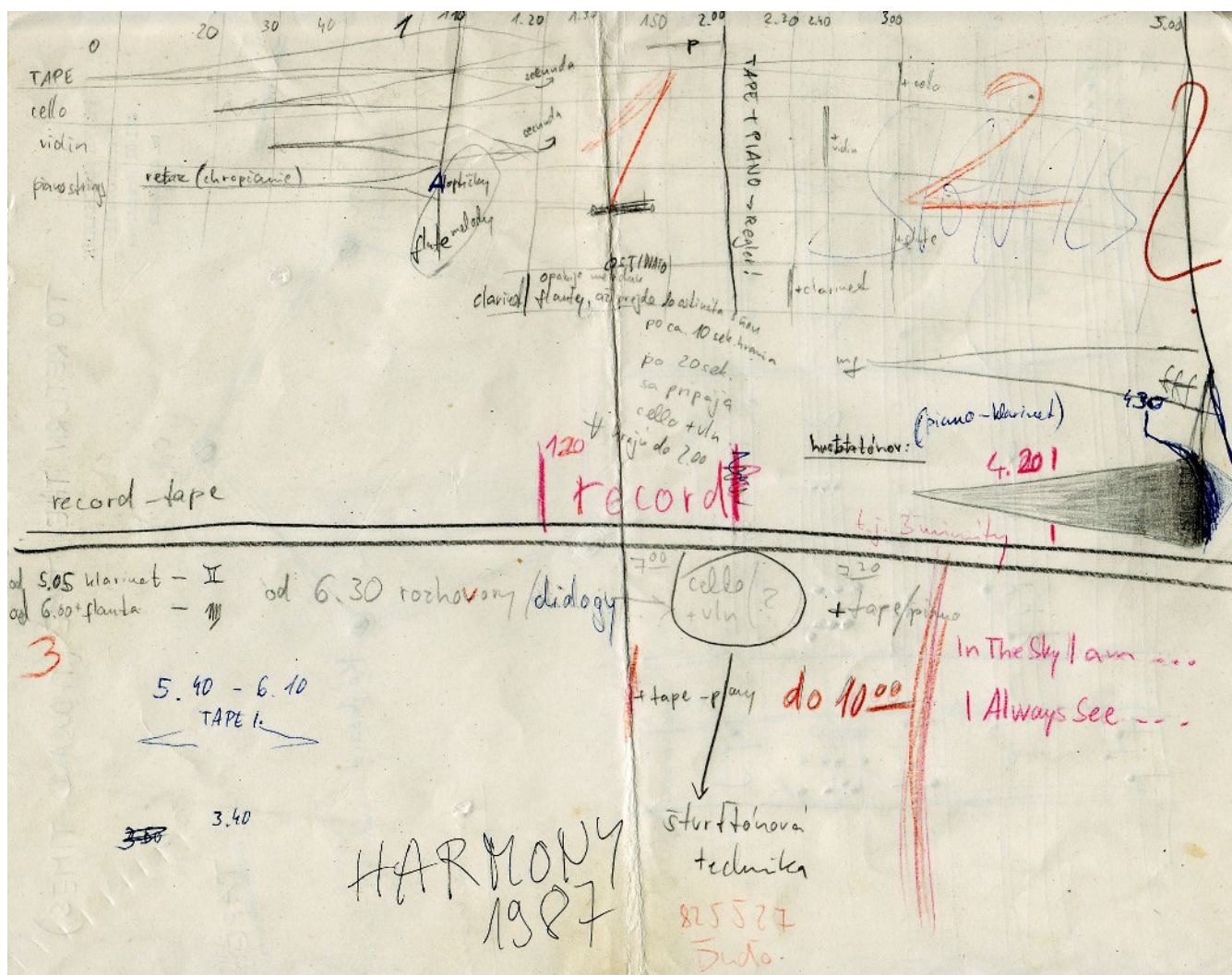
Už si presne nepamätám, či som mu poslal nahrávku Harmony, pretože som mu v tých časoch posielal aj iné prvotiny, ktoré vznikali paralelne. Viem iba, že bol vždy potešený všetkým, čo odo mňa počul, a zakaždým ma povzbudzoval na nové skladby. To bolo pre môj posun nesmierne dôležité. Za svojho žiaka ma napriek tomu pravdepodobne nepovažoval. Možno aj preto, že v tom období už pedagogicky nikde nepôsobil a ja som navyše čučal za železnou oponou.

Zostala Harmony v tvojej tvorbe osamotená, alebo si urobil viac pokusov na pôde elektronickej hudby?

Nie, nezostala celkom osamotená. Rok po nej vznikla v tom istom štúdiu ďalšia elektronická skladba nazvaná ... a Zem sa bude tešiť. Na rozdiel od Harmony vznikla na novších prístrojoch. Za ten rok, čo som nebol v rozhlase, sa štúdio rozrástlo o najnovší model počítača Apple Macintosh a o najmodernejší sampler Kurzweil K250. Ten bol vlastne prvým elektronickým hudobným nástrojom, ktorý produkoval zvuk derivovaný

z nasamplovaných zvukov nahratých na integrované obvody známe ako Read-only Memory (ROM). Pri „výrobe“ skladby mi musel pomáhať Juraj Ďuriš, pretože ja som technike nikdy nerozumel. No a jedného zimného večera začiatkom roku 1989 mi telefonuje kamarát Honza Jirásek z Prahy, mimochodom tvorca hudby k filmom Bathory a Kytice, a gratuluje mi k cene na medzinárodnej súťaži elektronickej hudby v talianskom Varese. Ničomu som nerozumel, pretože som ani len netušil, že Slovenský rozhlas moju skladbu ... a Zem sa bude tešiť poslal súťažiť do sveta. Začiatkom deväťdesiatych rokov som realizoval ešte niekoľko elektronických skladieb, a síce v Českom rozhlase a na Technickej univerzite v Berlíne. Pár vecí som vytvoril pre interaktívne dielo Viktora Hulíka, nazvané *Blikač*, ktoré bolo prezentované na výstave *Priestor 93* v Piešťanoch. Okrem toho som v rámci tohto podujatia, predchodcu *Sochy a priestor*, elektronicke ozvučil Kolonádový most. A po-

tom prišla spolupráca a koncerty s Davidom Mossom, saxofonistami Dietmarom Diesnerom a Tomom Guralnickom, soundartistom Nicolasom Collinsom, huslistami Malcolmom Goldsteinom a Jonom Roseom, pri ktorých som s radosťou a plným nasadením dokázal využiť svoju nevedomosť tak v hraní na elektrickej gitare, ako aj v obsluhovaní elektronických škatuliek. Vytvoril som si vlastný štýl s vlastným zvukom a to sa naozaj cenilo. Vďaka tomu som v tom období mal možnosť koncertovať takmer na všetkých veľkých festivaloch novej a dokonca aj džezovej hudby v západnej Európe a Poľsku. V druhej polovici 90. rokov som začal písať pre tradičné nástroje a na elektroniku, žiaľ, neostávalo mnoho času. Vrátil som sa k nej až koncom roku 1999 počas štipendia v brandenburskom Wiepersdorfe, kde som vytvoril zvukový priestor pre projekt *Personal Time Quartet* významnej tureckej umelkyne Gülsün Karamustafa. Ten bol vystavený v Historickom múzeu



Peter Machajdík | Harmony (1987)

dolnosaskej metropoly Hannover v rámci svetovej výstavy EXPO 2000. O dva roky neskôr som sa presťahoval do severonemeckého Worpswede, kde som sa zoznámil s nemeckým konceptuálnym umelcom Dirkom Dietrichom Hennigom a začal s ním spolupracovať na rôznych multimediálnych projektoch. Niektoré z nich, ako napríklad *Columbia (at this country)*, obsahovali elektronickú hudbu, iné zase inštrumentálnu. Okrem toho som v tom období vytvoril zvukové prostredie z reálnych zvukov vlakovej stanice v Hannoveri, ktoré malo premiéru na festivale Electric Rainbow Coalition v americkom Hanoveri. No a v roku 2007 vznikla na objednávku Českého rozhlasu rádioartová kompozícia *The Healing Heating*, ktorej jadro tvoria elektronicky manipulované zvukové kontúry, ktorých východzia téma sa točí okolo aktuálnej a zároveň akútnej problematiky znečisťovania životného prostredia a globálneho otepľovania.

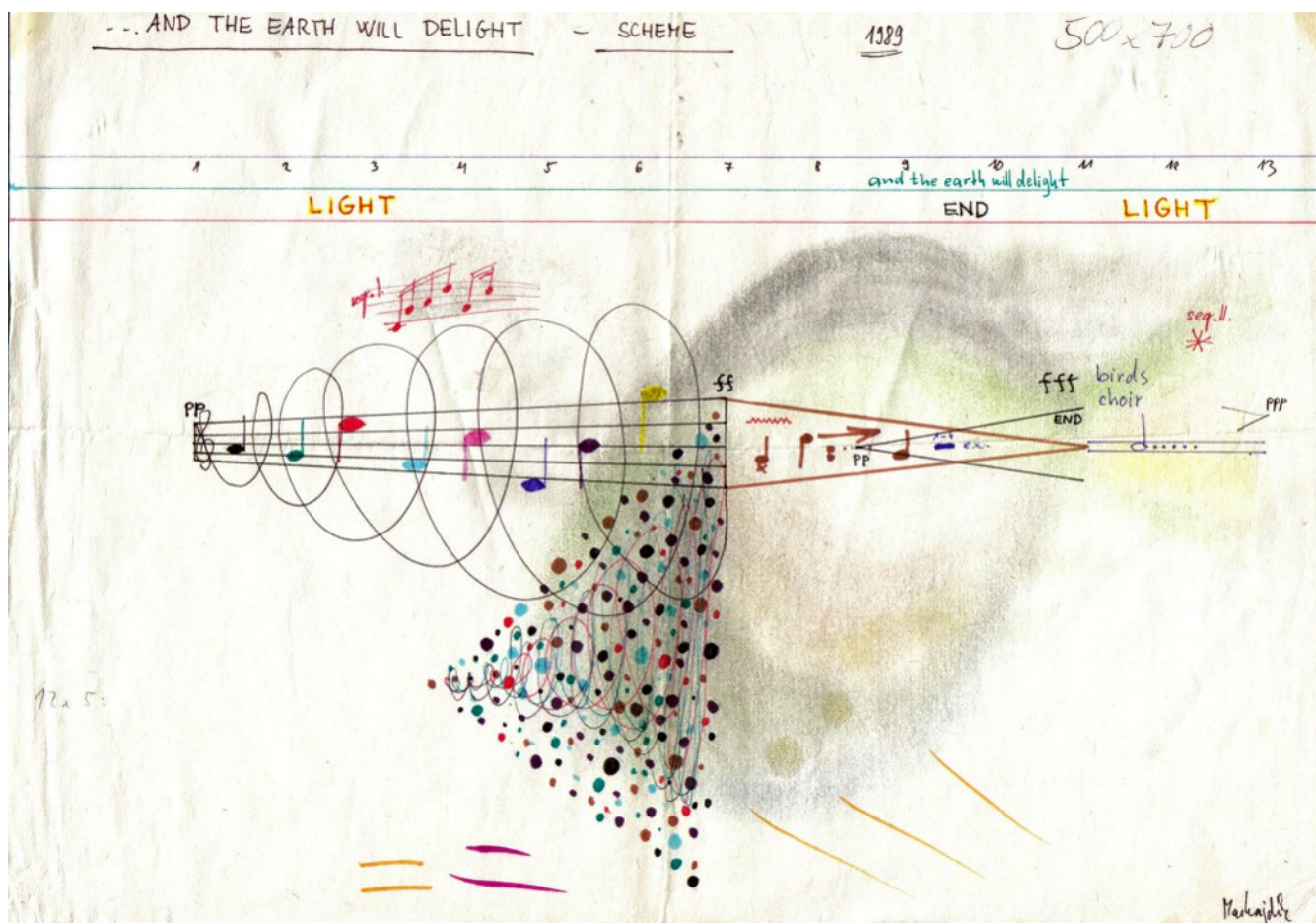
**Stockhausen bol vlastne akýmsi novodobým Wagnerom. Môžeš priblížiť jeho názory na spojenie divadla,**

**hudby a zvuku a na koncept intuitívnej hudby?**

Áno, mám strach z výšok a dokonca ani v lete, keď mám záhradu plnú čerešní a sliviek, neoberám tie, ktoré nie sú na dosah bez použitia rebríka. Uprednostňujem preto jahody a neskôr hrášok. Toho dokážem zjesť naozaj dosť veľa. Žiaľ, melóny nepestujem a musím ich kupovať. Najlepšie sú srbské.

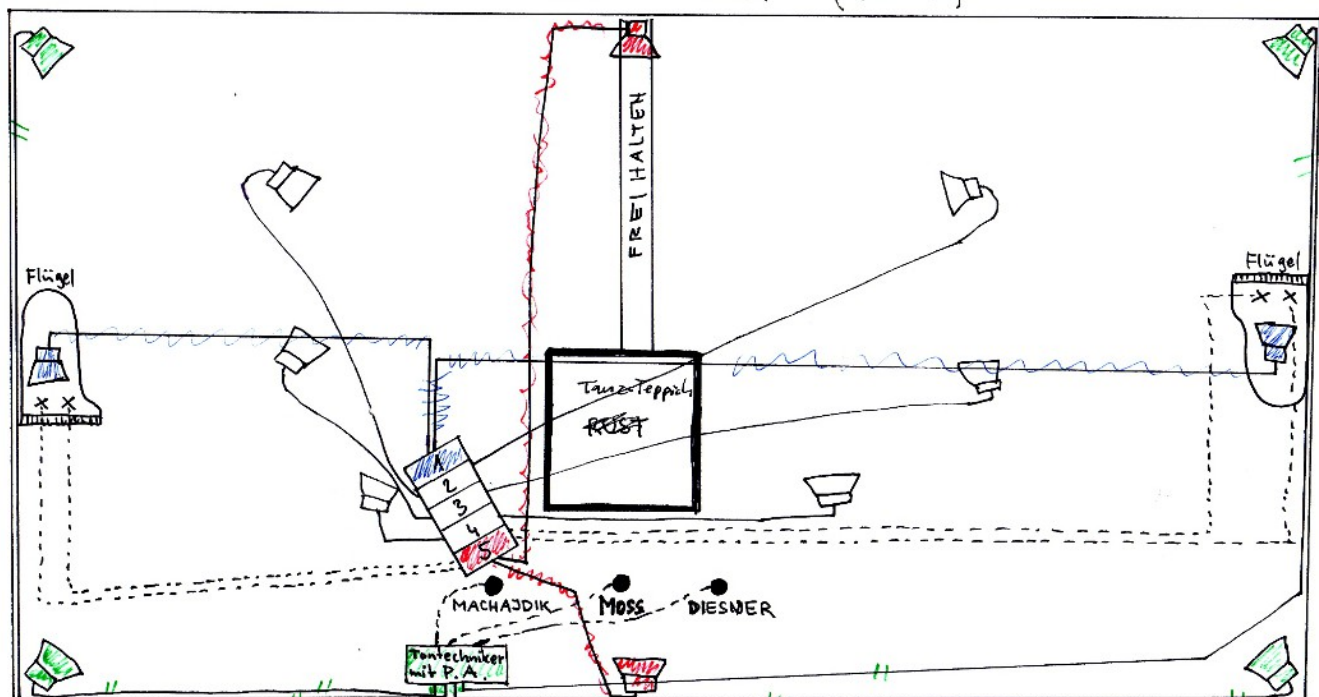
**To bola svieža ukážka obrazovo-hudobného asociatívneho kontrastu. Povedzme si pár slov o vplyve, ktorý formoval tvoju hudobnú reč. Prenikol si do zvukovej alchymie svojho majstra? Akým spôsobom „vyrábal“ zvuky, ktoré majú takú zvláštnu atmosféru?**

Bohužiaľ som nemal možnosť byť pri tom, keď Stockhausen komponoval a vytváral elektronické pasáže svojich skladieb. Toto privilegium mala iba jeho hlavná asistentka a flautistka Kathinka Pasveer, ktorá sa po jeho smrti stala hlavnou zvukovou režisérkou skladateľových najdôležitejších oper. Napríklad v apríli 2011 uviedla opera v Kolíne Stockhausenovu operu *Sonntag* z cyklu *LICHT*, pri ktorej sa Kathinka Pasveer



Peter Machajdík | ... a Zem sa bude tešiť (1989)

## PETER MACHAJDÍK: Intime Musik (1994)



- |   |                                                       |
|---|-------------------------------------------------------|
| 1 | Kass                                                  |
| 2 | Verstärker DAT + Amplifier                            |
| 3 | Kassetten-Deck + Verstärker                           |
| 4 | Verstärker für Kontakt-Mikrophone (mit min. 4 inputs) |
| 5 | Flügel grand piano                                    |
- ⊔ Kontakt-Mikrophone (Tonabnehmer) Pick-up  
 ⊞ Lautsprecher Loudspeaker

Natalia ist "beweglich" deshalb ist sie nicht im Bild

Peter Machajdík | Intime Musik (1994)

zúčastnila všetkých skúšok, detailne školila každého z interpretov a na predstaveniach sedela za mixážnym pultom.

Vráťme sa k Stockhausenovej skladbe Síríus. Na nepripraveného poslucháča môže aj dnes pôsobiť extrémne, môže ho šokovať. Nechýba jej však ani irónia. Vieš o nej niečo viac? Prečo ju zložil, aký mala ohlas vo svojej dobe a hrá sa ešte?

Začal by som niekde z celkom iného konca. Stockhausen bol od malička vtiahnutý do rýnskeho katolicizmu. V období národného socializmu mu boli tajné modlitby útechou, oporou a útočiskom. Ako skladateľ sa cítil povolaný na to, aby vo svojich dielach stvárnil a preskúmal božský svetový poriadok. V 50. rokoch sa tento jeho pohľad na svet ešte neprejavoval a verejnosť ho považovala za chladného technokrata. Zlom nastal začiatkom 60. rokov, keď sa zoznámil so svojou neskoršou druhou manželkou, výtvarníčkou Mary

Bauermeister, pod vplyvom ktorej sa odpútal od katolicizmu. Postupne sa začal venovať dielam filozofa Gottarda Günthera. Obrovský vplyv na Stockhausena mali aj spisy hinduistického mystika Sri Aurobinda, ktoré sa mu dostali do rúk počas pobytu v Kalifornii v roku 1967. No a v roku 1971 získal knihu *Urantia*, ktorá vznikla v období rokov 1924 až 1955 a ktorá núka jasnú a stručnú integritu vedy, filozofie a náboženstva. Táto kniha sa stáva pre Stockhausenovu prácu čoraz určujúcejšou, čo sa napokon odzrkadľuje najskôr v jeho skladbe *Inori* a neskôr v diele *Síríus*, opernom cykle *LICHT* a nedokončenom cykle komorných skladieb *Klang*. Pokiaľ ide o 95-minútové dielo *Síríus*, elektronickú hudbu s trúbkou, sopránom, basovým klarinetom a basom, dokončené v roku 1977, Stockhausen sa od 80. rokov odmietal verejne vyjadrovať k jeho filozofickému pozadiu, teda k tomu, čo vyhlásil tesne po jeho uvedení. Chcel sa pravdepodobne vyhnúť posmeškom, ktoré v médiách sprevádzali jeho úprimné vyjadrenia o svojom pôvode

z hviezdy Síríus, kde je hudba „najvyšším štádiom vibrácie“ a je priamo spojená s pohybmi okolitých planét. Stockhausenove tvrdenia majú pôvod v dvoch veľteckých snoch z včasnej dospelosti. Podobne ako ja sa s nikým nebavím o tom, odkiaľ som, nebolo nikdy nutné, aby mi on vysvetľoval svoj pôvod. Mne to bolo a je jasné.

### Odrážajú sa aj v tvojej neskoršej tvorbe niektoré aspekty Síríia?

Nedokážem presne odhadnúť, čo a do akej miery sa odráža v mojej, či už skoršej, alebo neskoršej, tvorbe. V niektorých mojich skladbách chtiac-nechtiac pociťujem nielen ja, ale aj mnohí pozorní poslucháči mojej hudby akési kozmické deje a vibrácie. Či pritom ide o aspekty Síríia, to nedokážem posúdiť. Za vecami, ktoré vznikajú v tom, čo poslucháč pozná pod hudbou Petra Machajdika, nejdem vedome. To znamená, že nehľadím na žiaden štýl, na žiaden vplyv, na žiadnu formu skladby a iné záležitosti, ktoré profesori skladby vy-

učujú na väčšine hudobných akadémií západného sveta. Nechcem mať s takýmto pohľadom na hudbu a umenie nič spoločné. Čo mňa zaujíma je hĺbka výpovede toho, čo robím. Vôbec mi nejde o to, aby akademicky vyškolení muzikanti alebo nejakí pseudoznalci uznávali a chválili moju hudbu a vnímali ju ako pokračovanie nejakej tradície, či už európskej, alebo akejkoľvek inej. Hoci nepopieram, že to, čo vytváram, samo osebe znie ako pokračovanie niečej tradície. Avšak oveľa dôležitejšie je vnímanie vnútra zvukov, ich štruktúry, pohybu, rotácií a vibrácií. To, čo píšem, je o inhalovaní a spracúvaní kozmickej energie, bez ktorej by znelo všetko inak. Častokrát sa mi stáva, že ľudia, ktorí poznajú hudbu nejakého súčasného skladateľa, po vypočutí mojej hudby povedia, že v nej počuli prvky toho svojho obľúbenca. Myslia to pozitívne, lenže je škoda, že nepočujú to, čo sa odohráva a „lieta“ za fasádou mojich skladieb. Mnohí ľudia považujú moju tvorbu po roku 2000 za tonálnu a za odklon od experimentovania. Nepočujú však, že všetko to experimentovanie z 80. a 90. rokov sa nachá-



Peter Machajdik s Arvo Pärtom, Nitra 2007



dza i v mojej novšej tvorbe, len je to niekedy obalené v niečom, čo akademická hudobná obec označuje termínom „tonálna hudba“. To, že pozadie i tých akože tonálnych kompozícií žije a dýcha voľnou tonalitou, počuje málokto. A to preto, lebo hudobné akademie len málokedy dajú svojim poslucháčom návod na to, ako vnímať tvorbu tých, ktorí sa neriadia a neprispôsobujú tomu, čo sa na týchto školách vyučuje. Mňa jednoducho nezaujíma obmedzovanie sa na to, či niekto robí hudbu tonálnu, alebo netonálnu, v akom slohu či štýle píše. Všetko to sú nepodstatné táraniny, ktoré mnohých zvädzajú premýšľať o hudbe a o umení tak, ako o nich premýšľajú tí, ktorí takýmto obmedzujúcim spôsobom píšu a prednášajú. Škoda, že z mnohých sa stávajú neslobodné bytosti, vazali svojich pedagógov, priateľov a prostredia, v ktorom žijú. Keď zhrniem všetko to, čo som povedal, je mi jasné, že ani odrážanie sa aspektov Sírira alebo akýchkoľvek iných aspektov v mojej hudbe nehrá pre mňa žiadnu významnejšiu úlohu. Tým však nepopieram, že aspekty Sírira v nej sú.

**Pripadá mi skôr zvláštne, že si sa od elektroniky (The Healing Heating) a minimalizmu (Kirin) dostal až k tvorbe, ktorá pripomína duchovnú hudbu starých majstrov (Domine). Čo podnietilo tento vývoj?**

Pre mňa sú všetky skladby, ktoré som napísal, súčasťou toho istého kruhu. Ako skladateľ nevnímam priepastný rozdiel medzi mojimi elektronickými skladbami, minimalistickým *Kirin* a novšími vecami, ktoré môžu pripomínať duchovnú hudbu starých majstrov. Napríklad *Namah* alebo *Domine* sú vo svojom jadre takisto minimalisticky poňaté ako klavírne *Kirin* alebo *Zahmlené pokušenia*. Konkrétne *Domine*, ale aj *Kyrie*, obe pre zmiešaný zbor, sa točia okolo jedného slova. *Domine* sa skladá zo základnej trojtónovej melódie, ktorá je v strede skladby „obohatená“ o zostup stupnice zhora nadol. Môj svet zvukov a hlukov, ktorý sa nachádza v elektronických prácach, je identický s tým, ktorý sa dá počuť v sláčikovom kvartete *Dúhe znovu tak blízko* alebo v *Namah*, len je vytvorený tradičnými nástrojmi. A navyše to, čo sa v mojich prvotinách akútne prediera do popredia – nazvime to prvkami experimentovania –, je v novších kompozíciách tajomne ukryté do pozadia a stáva sa akoby ich nosným pilierom. Svojím vlastným vekom putujú rôzne elementy mojej hudby jej rôznymi miestami, ale stále sú v nej prítomné. Menia svoju polohu aj intenzitu. Je to, ako keď sa človek sťahuje z jedného miesta na iné, ale pritom zostáva tou istou osobou. Bez tohto prenášania ťažísk z jedného vesmíru do druhého by môj rukopis bol rukopisom niekoho iného. Ale

chybou by bolo, keby som sa snažil brániť sa tomu, na čo sa pýtaš – teda čo podnietilo vývoj, ktorý sa nededy zdá trochu nepochopiteľný. Vyznelo by to, akoby sa moja práca nijako nevyvíjala. Keď však mám byť úprimný, tak vlastne ani neviem, čo takýto vývoj spôsobilo. Podľa môjho cítenia by mohlo byť odpoveďou to, že som doteraz nedokázal dať do niektorej svojej skladby všetko to, čo v nich existuje, keď sa hrajú jednotlivo. Nestihol som a ani som zatiaľ nemal príležitosť napísať dielo, ktoré by malo súčasne nádych minimalizmu, duchovnej hudby, bolo tonálne a zároveň atonálne, hrali by ho tradičné nástroje a okolo hudobníkov by sa točili elektronické zvuky.

**Vývoj môže podnietiť zmena duchovnej atmosféry, alebo jej umocnenie. Vychádzaš vo svojej tvorbe z nemenného duchovného základu, alebo sa voľne inšpiruješ rôznymi náboženstvami?**

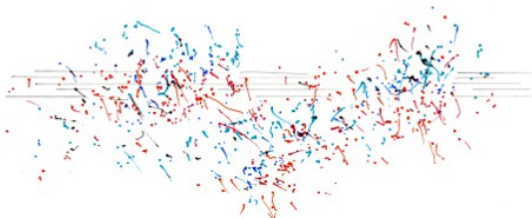
Asi by som sa prikláňal k verzii nemenného duchovného základu, inšpirovaného rôznymi filozofickými systémami a náboženstvami, s úsilím abstrahovať od inštitúcií, akými sú napríklad cirkvi. Nepociťujem ani náznak ambície obhajovať kresťanstvo pred budhizmom, hinduizmus pred islamom, ani viesť debaty o tom, či Mária bola panna, alebo nie. Dúfam a verím, že môj život, moje správanie a moja tvorba toto moje snaženie aspoň sčasti reflektujú. Som presvedčený o prirodzenom dobre človeka a správnosti chodu dejov vo vesmíre a zároveň sa snažím byť jeho pozitívnou súčasťou. Ak sa jedna z mojich skladieb volá *Namah*, tak to nie je iba preto, že poznám silu mantier, ako napríklad OM NAMAH SHIVAYA, ale aj preto, že sa mi to slovo páči. Ak sa iná skladba volá *Domine* a zbor v nej spieva „*Pane, otvor moje pery a moje ústa budú ohlasovať tvoju slávu*“, tak to preto, lebo ma ten text oslovuje. Je to všetko o kozmickej energii, bez ktorej by bolo všetko inak, o jej inhalovaní, vnútornom spracúvaní a delení sa o ňu s ostatnými bytosťami.

**Aký význam má v tvojej hudbe ticho?**

Ticho preniká väčšinu toho, čo som doteraz napísal. Avšak môj pohľad na ticho má iný rozmer ako napríklad u Cagea. Ten o ňom často a zaujímavovo písal a hovoril, vytvoril z neho filozoficko-zvukovo-hlukový systém moderného umelca. Mňa samého Cage veľmi zaujíma a nesmierne si jeho tvorbu cením. Ja však ticho nikde nespomínam, pretože pracujem skôr s doznievaním a čakaním na zvuk. V partitúrach prízvukujem, aby tóny nástrojov, ktoré majú prirodzený dlhý dozvuk, interpreti nechali naozaj doznievať dovtedy, kým sa

zvuk celkom nestratí. Doznívanie tónov viacerých nástrojov súčasne dokáže vytvoriť krásne a najmä zakaždým iné zvukové spektrum. Žiaľ, väčšina hudobníkov sa mu nenaučila načúvať, a preto moje skladby na koncertoch pravidelne useknú v okamihoch, keď v nich začína vznikať nová energia. Len málokto dokáže tento fenomén pochopiť a len málokto interpret dokáže nechať doznieť posledné tóny skladieb alebo tóny, pred ktorými sú v partitúre zapísané pomlčky, tak dlho, až celkom nezaniknú. Ešte stále prevláda strach z toho, že by sa poslucháč mohol nudiť, ak by nepočul tóny a nevidel hráčov dotýkať sa ich nástrojov. A to je škoda.

spiele die folgende MELODIE in einer  
entfernung von mindestens 2 metern  
von deinem instrument



spiele SIE wieder bevor du einschliefst

versuche von der MELODIE zu träumen

spiele SIE nach dem aufwachen

versuche SIE zu vergessen für immer

für John Cage (+)

Peter Machajdík | MELODIE (1993)

Máš aj ty svoju osobnú mytológiu, podobne ako Stockhausen, ktorý prijal mytológiu Urantie? V dejinách umenia to nie je nič neobyčajné. Na osobnej mytológii založil svoju básnickú víziu aj William Blake.

Neviem o tom, že by som mal svoju osobnú. Nikdy som na tom nepracoval, ani som sa o to nepokúšal. Ale je možné, že podvedome nejakú osobnú myto-

lógiu mám a že na jej základoch je postavená celá moja tvorba.

Vylúčil si akýkoľvek vedomý vplyv na svoju hudbu, nechceš sa na nikoho podobať. Ako vznikajú tvoje skladby? Potrebuješ na tvorbu samotu a zvláštnu atmosféru, alebo si zapisuješ nápady na notový papier, ktorý máš stále vo vrecku? Už sa ti prisnila hudba, ktorú si potom zapísal? Píšeš v jedinom tvorivom záťahu, alebo radšej nechávaš veci uležať, tak ako skladbu Namah, ktorá dozrievala viac ako desať rokov? A čo robíš vtedy, keď nemáš inšpiráciu?

Veľakrát sa sám seba pýtam, ako vznikla tá či oná skladba. Odpoveď niekedy ani nenájdem. Napríklad vôbec si nepamätám, kedy presne, kde a ako vznikli skladby Namah, sláčikové kvarteto *Dúhe znovu tak blízko* alebo *Kirin*. Jednoducho sú tu, sú zapísané v notách a dokonca ich aj občas niekto zahrá. Ale viem, že napríklad elektronická *Columbia (at this country)*, klavírne *Zahmlené pokušenia*, *Nell' autunno del suo abbraccio insonne* pre harfu a zborová skladba *Si diligamus invicem* vznikli na samote v bývalej umeleckej kolónii Worpswede v severnom Nemecku, že melódia *Uspávanky* pre violončelo sa zrodila pri uspávaní mojej dcéry Hanky na samote vo Wiepersdorfe južne od Berlína a že mnohé skladby vznikli pri zaspávaní alebo prebúdzaní, čím nevylučujem možnosť, že vznikli zo sna. Kedysi som si zapisoval nápady, ale to skôr týkajúce sa rozostavenia hudobníkov, ich odevu, alebo nejakých iných vizuálno-akustických efektov. Čisto hudobné nápady som takmer nikdy nezapisoval, pretože u mňa prevládajú skôr tie nehudobné. Keď píšem, tak väčšinou jedným ťahom, hoci prevažnú časť skladieb miliónkrát korigujem. Ale vraj to robia aj iní. Čo robím, keď nemám inšpiráciu? Pravdupovediac, mám neustále pocit, akoby som nikdy žiadnu inšpiráciu nemal, akoby to, čo vzniká pod mojím menom, bolo výsledkom niečoho, čo sa vo mne hromadí a potrebuje sa nejakým spôsobom dostať von. Ak niekto dokáže povedať, že ho inšpiroval strom, hluk továrne, ruch veľkomesta alebo vtáčí spev, tak ja za seba môžem s istotou povedať, že nemám poňatia o tom, čo konkrétne ma inšpiruje. To, čo píšem, je o inhalovaní a spracúvaní kozmickej energie, bez ktorej by bolo všetko inak. Je to najmä o delení sa o túto energiu s ostatnými.

Viem, že si na Slovensko celkom nezanevrel. Tvoje skladby hrajú špičkoví slovenskí interpreti, vystupuješ na slovenských festivaloch a s Transmusic Comp. robíte práve v týchto dňoch šnúru po Slovensku.



koncert Transmusic Comp. na vernisáži Vladimíra Popoviča (2011)

**Oprášili ste starý repertoár, alebo prichádzate s novým programom?**

Ako tvorivého človeka ma zaujíma predovšetkým posun. A to som naznačil v osobných rozhovoroch s členmi Transmusic Comp., keď sa začali črtať termíny šiestich jesenných koncertov tohto súboru. Tak ako sme divákov našich vystúpení prekvapili, ba až šokovali repertoárom a nástrojovým obsadením na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, tak by sme mali prekvapiť i v roku 2011. Toho istého názoru je aj Milan Adamčiak. Osobne sa domnievam, že prísť s tým, čo sme robili pred dvadsiatimi rokmi, by mohla byť pre mnohých dosť veľká otrava. Tým, čo nezažili tú dobu a sú na ňu zvedaví, odporúčam nájsť si niekde materiály o Transmusic Comp. Ja nemám chuť donekonečna sa recyklovať, ani Milan Adamčiak.

**História slovenského experimentu sa spája s priekopníckou prácou Milana Adamčiaka. Podmienky u nás neboli priaznivé, ale predsa len sa niečo zmenilo. Aký je podľa teba hlavný rozdiel v prístupe k experimentu u nás a v zahraničí?**

Hlavný rozdiel spočíva pravdepodobne vo všeobecnom poznaní a v mentalite ľudí toho-ktorého regiónu. A to sa netýka iba prístupu k experimentu. Na Slovensku bola vždy obec experimentátorov a objaviteľov menšia ako napríklad v západnej Európe alebo na opačnej strane Atlantiku. Ale rovnako menej ľudí na Slovensku vie o klasickej hudbe alebo o džeze toľko, koľko vedia ľudia na Západe. Je to možno tradíciou, ale v každom prípade už dlhé roky najmä zlým a zastaralým systémom školstva, či už toho štátneho, alebo súkromného. V civilizovaných krajinách západnej Európy sa deti neskôr od prvého ročníka základných škôl učia povinne hrať na hudobnom nástroji – napríklad na zobcovej flaute. Vedia čítať a písať noty. Moja dvanásťročná dcéra mi nedávno vravela, že na hodine hudobnej výchovy analyzovali diela Leoša Janáčka. A to hovorím o bežnej základnej škole, nie o konzervatóriu. Zaujímalo by ma, ktorý slovenský učiteľ so svojimi dvanásťročnými žiakmi rozoberá hudbu Paula Hindemitha alebo Hansa Pfitznera a koľko učiteľov vôbec tvorbu týchto skladateľov pozná. Samozrejme by bolo ľahkomyselné hádzať všetkých pedagógov do jedného vreca.

Score  
Durata: 12'00''

## NAMAHA

Peter Machajdik

**A** Largo  $\text{♩} = 52$  tranquillissimo - dolcissimo

Legno

Violino I *legato*  
*pp poco a poco crescendo fino a ff*

Violino II *legato*  
*pp poco a poco crescendo fino a ff*

Violino III *legato*  
*pp poco a poco crescendo fino a ff*

Violino IV *pp poco a poco crescendo fino a ff*

Viola I *pp poco a poco crescendo fino a ff*

Viola II *legato*  
*pp poco a poco crescendo fino a ff*

Violoncello *legato*  
*pp poco a poco crescendo fino a ff*

Contrabbasso *legato*  
*pp poco a poco crescendo fino a ff*

Copyright © 2000 by Peter Machajdik  
(all rights reserved)  
GEMA SOZA  
www.machajdik.de

Legno

VI. I *pp poco a poco crescendo fino a ff*

VI. II *legato*

VI. III

VI. IV

Va. I

Va. II *legato*

Vc. *legato*

Cb.

2

Peter Machajdik | Namah (2000)

Avšak nedá mi nespomenúť iný zaujímavý príklad zo Slovenska. Nedávno som sa zhováral s pedagógmi hudby zo základných umeleckých škôl. Koľkí z nich poznali Johna Cagea, Karlheinz Stockhausena, Edgara Vareseho, Luigiho Russola? Ani jeden. Nič im nehovorili ani mená Arvo Pärt, Philip Glass, Michael Nyman či Henryk M. Górecki. V živote nepočuli o Johnovi Zornovi, Ornettovi Colemanovi alebo Elliottovi Sharpovi. A to všetko sa dnes považuje za mainstream. Koľkým učiteľom výtvarnej výchovy hovoria niečo mená ako Gerhard Richter, Marina Abramović, Damien Hirst, Andres Bosshard, Frank Stella, Cy Twombly? Treba si uvedomiť, že títo ľudia, ktorí takmer nič o súčasnosti nevedia, učia na Slovensku o umení. Učia deti a mládež. Ľudia, ktorí nedôverujú takmer ničomu napísanému na notový papier po roku 1890 a pre ktorých sa výtvarné umenie končí Picassom. A tam niekde treba hľadať aj zárodoky iného prístupu k experimentovaniu na Slovensku a v zahraničí. Ak niekto nevie nič o tom, čo bolo, je a bude, ak nevie nič o zvuku a možnosti jeho tvorenia, o farbe, o priestorovosti, o architektúre,

ťažko dokáže vyprodukovať niečo nové a zaujímavé. Keď som po posledných voľbách písal ministrovi školstva Jurzycovi a v liste sa ho pýtal, či existuje výnimka, ktorá by ma ako vyše dvadsať rokov aktívneho človeka v umeleckej brandži s kontaktmi na celom svete a skúsenosťami s hosťovským prednášaním na zahraničných univerzitách a pracovným pomerom na berlínske hudobných školách oprávňovala učiť na nejakej slovenskej škole hudobného alebo umeleckého zamerania, dostal som odpoveď, že ako vyštudovaný ekonóm môžem učiť ekonómiu. No ja som po získaní diplomu v roku 1987 nikde ako ekonóm nepracoval, pretože som sa venoval hudbe. O ekonómii viem toho menej ako slovenskí učitelia hudby o Cageovi, Stockhausenovovi alebo Zornovi. Napriek tomu ma minister tohto štátu posielal učiť tie mladé neviniatka ekonómiu. Na tomto príklade jasne vidieť, čo sa stane, keď o veciach nerozhoduje zdravý úsudok, ale zastaraný zákon, skostnatosť a nezáujem o posunutie sa vpred. Je poľutovaniahodné, že na slovenských hudobných akadémiách neučia umelci, o ktorých stojí aj poslucháč-

stvo, ale skladatelia, na ktorých koncerty príde – až na malé výnimky – sedem intelektuálov a päť študentov. Koncerty už spomínaného Transmusic Comp. mali tak v minulosti, ako aj teraz na jeseň takú vysokú návštevnosť a pozitívny ohlas, že by nám to závideli aj mnohí „rockeri“. O sebe som už hovoril – ale pozve napríklad Milana Adamčiča niekto učiť? Takisto nie. Potom prídu po koncertoch za nami mladí ľudia a pýtajú sa, odkiaľ sme prišli, pretože sa o nás od nikoho nič nedozvedeli. A v takýchto prípadoch si nepridáme ako vyslanci zo Sírira, ale akoby sme práve prileteli z Marsu. Iným dôležitým faktorom určujúcim priepasť v prístupe k experimentu je skutočnosť, že západný trh (nemám tým na mysli jeho komerčný dosah) je oveľa väčší, pestrejší a liberálnejší ako slovenský, výmena „tovaru“ je pravidelnejšia a efektívnejšia. Existuje dostatok festivalov alebo cyklov, na ktorých experimentátori z rôznych umeleckých odvetví môžu prezentovať svoje práce. Ale za posledné roky vidím obrovský posun aj na Slovensku, kde okrem iného vznikli skvelé podujatia nemainstreamového umenia v Nitre, Banskej Bystrici, Banskej Štiavnici, vo Zvolene, v Ružomberku, v Bratislave a v iných mestách a vznikla tiež Kloaka. Ľudia ako Julo Fujak, Michal Murin, Svätopluk Mikyta, Maroš Rovňák a pár ďalších to rozhodne nemajú ľahké, ale robia, čo môžu. To treba veľmi oceniť.

**Pre niektorých je experiment len nepochopiteľná výstrednosť, takpovediac škrabanie sa cez celú hlavu, keď sa môžu poškrabať priamo. Mne sa spája s túžbou objavovať. Čo znamená experiment pre teba a prečo sa ním ešte stále zaoberáš?**

Experiment je pre mňa rozhodne hybnou pákou, zdrojom inšpirácie, motiváciou na to, aby som ráno vstal z postele a niečo robil, a zároveň je akýmsi „elixírom mladosti“. Ale v žiadnom prípade experiment nepovyšujem nad tradičný spôsob vyjadrovania. Mňa osobne láka experimentovanie s tým, čo som v priebehu posledných 25 rokov vytvoril, a síce v tom zmysle, že týmto veciam dávam vo svojej tvorbe iné miesto, inú formu a inú dôležitosť. Nech poslucháč hľadá to, čo ja skrývam. Bude to aj preňho možno väčší zážitok, ako keby som mu to pod nos priniesol na tácke.

**Ja vnímam experiment ako využitie média iným spôsobom. Stravinskij v 30. rokoch prvýkrát použil klavír ako bicí nástroj. Cage ho preparoval. Ty si sa stal známy hrou na gitare, ktorú nepoužívaš ako hudobný nástroj, ale ako elektronický prístroj. Má to u teba nejaké filozofické pozadie, alebo je to iba o zvukoch?**

Nie je to iba o zvukoch. Dôraz sa snažím klásť na hľadanie etickej a logickej podstaty, na poznanie vlastného estetického vnímania. Bez toho by ani moje experimentovanie, ani jeho využívanie pri komponovaní nedávalo žiaden zmysel.

**Na začiatku 90. rokov si s preparovanou gitarou spre-vádzal extrémneho speváka Davida Mossa, ale vystúpil si s ňou aj pred rokom na festivale v Banskej Bystrici. Venuješ sa jej teda pomerne dlho. Má ňu ešte čím prekvapiť?**

Keďže na gitare hrám len zriedkavo, prekvapuje ma stále viac a viac. Jej možnosti, podobne ako možnosti ostatných nástrojov, či už hudobných alebo nehudobných, sú pri troške fantázie nekonečné. Človek na nej môže hrať akýmkoľvek predmetom – drevenou paličou, kovovou tyčou, sláčikom, stebлом trávy, brnkáť na struny, škrabkať ich alebo hladkať, k snímačom pripnúť reproduktory s vopred nahratými zvukmi alebo s rádiom, klopkať po celom jej obvode a podobne. Mužikant si môže vybrať, či chce hrať na naladenej, alebo rozladenej gitare, či chce mať šesť strún, alebo iba štyri, či chce mať všetky struny rovnaké, alebo či nechce mať vôbec žiadne struny. Zároveň sa môže rozhodnúť, či chce hrať v stoji, alebo posediačky, či chce mať gitaru položenú na zemi a vytvárať zvuky nohou, alebo či ju chce mať pripnutú o šnúru alebo veľkú kovovú reťaz a ťahať ju za sebou. Spektrum možností je nekonečné. To isté platí, ako som naznačil, aj pre nástroje, ktoré sa z tradičného uhla pohľadu nepovažujú za hudobné. Napríklad niekto by mohol napísať symfóniu pre motorové vozidlá, ktoré by mohli byť rozostavené na nejakom dostatočne veľkom parkovisku. Od malých áut cez traktory, kombajny a buldozéry až po veľké kamióny. A tie všetky by sa buď riadili partitúrou a gestami dirigenta, alebo by voľne improvizovali. Navyše by sa mohli aj hýbať, čím by vznikla vizuálna zložka diela. Môže byť niečo roztomilejšie, ako „tančeky“ buldozérov? Nad nimi by mohli krúžiť vrtuľníky, alebo občas preletieť nejaké lietadlo. Možno najzaujímavejšou by mohla byť skladba kombinovaná – napríklad pre elektrické gitary, symfonický orchester, automobilový park a vrtuľníky.

**Napriek tomu, že si mi nedávno napísal, že už „experimentuješ neexperimentovaním“, tvoj projekt s Jonom Andersonom je zaujímavý aj z experimentálneho hľadiska ako fúzia rocku a vážnej hudby. Spolupracoval si s ním aj na albume Namah. Váš koncert na Devíne spreď dvoch rokov asi nebol posledný. Ako sa vyvíja**



Peter Machajdík | skúška s Jonom Andersonom

### vaša ďalšia spolupráca?

Po albume *Namah* a koncerte v Bratislave na Devíne vznikla s Jonom Andersonom ešte pesnička s názvom *Cats Alive*, ktorá znie pri záverečných tituloch filmu *Návrat rysov* od dokumentaristu Tomáša Hulíka. Okrem toho pracujeme na novom multimedialnom projekte *Heraldry*, ktorý by mohol byť dokončený niekedy v roku 2012 a s ktorým chceme prísť aj na Slovensko. Mimochodom, kto si preštuduje texty artrockovej skupiny Yes, ktoré písal práve Anderson, najmä tie zo sedemdesiatych rokov, dostane sa do mystickej ríše plnej metafor, často namierených do kozmu a mimozemských oblastí. Nehovoriac o skoro až avantgardisticky znejúcich skladbách *Gates of Delirium* z albumu *Relayer* alebo *The Ancient (Giants under the Sun)* z dvojalbumu *Tales from Topographic Oceans*, ktoré sú o inhalovaní a spracúvaní kozmickej energie a o delení sa o túto energiu s ostatnými bytos-

tami. Pre mňa boli Yes vždy rockovou alternatívou k Stockhausenovi.

Názov tvojho albumu *NAMAH* znamená v sanskrte pozdrav, úctu vyjadrujúcu poklonu. Uzavrel si ho skladbou 05.12.07., poctou Karlheinzovi Stockhausenovi. Uzavrime aj my takto symbolicky náš rozhovor s odvolaním sa na 53. súru Koránu, ktorá v 49. verši hovorí „On je Pánom hviezdy Sírius“. Ešte sa tam stretávate?

Samozrejme! Niet totiž krajšieho miesta vo vesmíre, kde by sa so Stockhausenom dalo stretávať. A navyše „On, Pán hviezdy Sírius“ je tým najzhovievavejším hosťiteľom, akého si dokážem predstaviť.

Ďakujem za rozhovor.  
Kamil Zbruz