

Július Fujak & kol.

SLOVENSKÉ
HUDOBNÉ
ALTERNATÍVY

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

2006

Posudzovatelia: doc. PhDr. Zuzana Martináková, CSc.
Jaroslav Šťastný, PhD.

Publikácia vznikla v rámci úlohy výskumu a vývoja
Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti
prierezového štátneho programu výskumu a vývoja
Účasť spoločenských vied na rozvoji spoločnosti.

Obsah

Niekoľko viet na úvod	7
MARTIN BURLAS (Ne)chcený iniciátor alternatív (<i>J. Fujak</i>)	17
TRANSMUSIC COMP. a SNEH Adamčiak, Machajdík, Murin, Cseres (<i>J. Fujak</i>)	27
BEZ LADU A SKLADU a iné „kaščákoviny“ (<i>J. Fujak</i>)	39
Od ALI IBN RACHID cez STOKU až... ...k tvorbe Ľubomíra Burgra (<i>J. Fujak</i>)	49
VENI, VAPORI del CUORE a iné impulzy Dana Mateja & spol. (<i>J. Fujak</i>)	61
KARPATSKÉ CHR BÁTY, VRBOVSKÍ VÍ ŤAZI, CHIKI LIKI TU-A Bizarní nadšenci (nielen) hudobného humoru (<i>J. Fujak</i>)	71
ĽAHKÁ MÚZA, LUES DE FUNES, JESUS UNDERGROUND BAND Alternatívne variácie na temnú nôtu (<i>M. Kalinka, J. Fujak</i>)	83
Od TEÓRIE ODRAZU po tEóRiu OтраSu... Testovanie alternatívnych mutácií (<i>M. Kalinka</i>)	95
TORNÁDO LUE, J. B. KLADIVO, DLHÉ DIEĽY Osobité podoby alternatívnej piesne (<i>J. Fujak, M. Kalinka</i>)	105
POO, URBSOUND atď. Elektronika + experiment made in SK (<i>O. Rehak</i>)	115

Literatúra	121
Textová príloha k CD	124

Niekoľko viet na úvod

Nie všetko, čo vzniká na periférii, je marginálne.

Jozef Cseres

Na alternatívne, neakademické, nekonvenčné hudobno-umelecké aktivity sa vždy, podobne ako na alternatívnu medicínu, hľadelo s podozrením. Rovnako ako ona aj „podivne“ znejúca hudba sa stretáva väčšinou s nepochopením, odmietaním či ignoranciou, alebo je v našej „globálnej dedine“ postavená (v lepšom prípade) do pozície tolerovateľného „blázna“. V spätnom pohľade sa však neraz ukáže, že práve jeho zdanlivo „vyšinuté“ počinanie pôsobilo na našu niekdajšiu i aktuálnu hudobnú a kultúrnu klímu ozdravujúco.

Charakteristika situácie, v ktorej sa nekonvenčná hudba pravidelne ocitá na periférii spoločenského záujmu, platí pre slovenskú hudobnú kultúru viacnásobne. Slovenský intermediálny konceptualista a estetik Jozef Cseres nie je sám, kto si kladie otázku: *„...prečo je hudobný život na Slovensku taký konzervatívny. Prečo sa ‚avantgarda‘ na avantgardu len tvári, prečo ‚odborná‘ reflexia donekonečna glorifikuje domáce ‚hviezdy‘ so svitom hasnúcim na slovenských štátnych hraniciach a prečo nehudobníci nie sú schopní recipovať čo len trochu náročnejší hudobný prejav“* (Cseres, 2000, s. 69). Publikácia, ktorú práve držíte v rukách, chce podať svedectvo o tom, že v posledných desaťročiach u nás predsa len boli a sú snahy tento neblahý stav zvrátiť.

V spätnej perspektíve približne dvadsiatichpiatich rokov zachytáva prierezovo, formou informatívne prehľadových a interpretačných profilov aktivity rôznych osobností a zoskupení slovenskej tzv. alternatívnej hudby, ktorých význam a vplyv presiahol lokálny i časový rámec, čiže ktoré našli ohlas aj mimo našich hraníc a stopy ich pôsobenia sú badateľné i v súčasnosti. Tieto stručné portréty rozličných vetiev našej hudobno-alternatívnej kultúry zároveň môžu poskytnúť mozaikovitý obraz o istých vzťahoch, procesoch a súvis-

lostiach medzi dianím na scéne nekonvenčnej hudby a dobovou, resp. aj aktuálnou spoločenskou a civilizačno-kultúrnou atmosférou a situáciou na Slovensku.

Na rozdiel od českého hudobno-kultúrneho prostredia, ktoré reflektovalo svoju vlnu hudobnej alternatívy v niekoľkých knihách a prácach (zaoberajúcich sa do istej miery aj slovenským kontextom), pozornosť našej hudobnovednej verejnosti sa zatiaľ na tému slovenskej hudobno-alternatívnej kultúry komplexne neupriamila. Dosiaľ u nás absentujú samostatné monografie venované tejto téme, ktorá je fragmentárne roztrúsená len v rôznych publikáciách a časopisoch. Z pomedzi fundovaných reflexií niektorých „odnoží“ našej alternatívnej hudby výberovo uvedme napríklad zborník Michala Murina a kol. *Avalanches 1990-1995*, štúdiu Zuzany Martinákovskej *K vývinovým tendenciám hudobnej tvorby na Slovensku v poslednom štvrtstoročí* alebo text Yvetty Lábskej-Kajanovej *Generácia 80/90*.

V porovnaní s našimi susedmi napokon u nás ani neprebehla diskusia o obsahu samotného pojmu hudobná alternatíva. V súčasnosti sa pod ním rozumie takmer všetko, čo sa frekventovane neobjavuje v masmédiách, alebo čo sa aspoň v niektorých prejavoch odkláňa od hudobno-štylových stereotypov. Aby bol zmätok úplný, označenie *alternative music* používajú dnes aj „širokospektrálne“ relácie komerčných televíznych staníc MTV, VIVA a iné. Termín hudobná alternatíva však v istom čase, v ére tzv. socializmu označoval čosi podstatne vyhranenejšie, a to nielen v hudobno-taxonomicom, ale aj kultúrno-spoločenskom zmysle slova.

Pripomeňme si – na „osvieženie pamäti“ – v skratke, aspoň niekoľkými faktami dobu pred tridsiatimi rokmi, atmosféru „normalizačného“ Absurdistanu vtedajšieho Československa, ktorá sa vytvorila po invázii a „dočasnom pobyte bratských vojsk“ Varšavskej zmluvy: zákazy rockových koncertov, pozastavovanie činnosti skupín, politické perzekúcie až väznenie ich členov (napr. Plastic People of Universe), vlna emigrácie skladateľov a muzikológov (L. Kupkovič, P. Kolman, J. Kolkovič, P. Šimai, P. Faltin a i.), eliminácia uvádzania diel a verejnej činnosti „podozrivých“ osobností (R. Berger, I. Zeljenka a i.), cenzúra (komisie schvaľujúce ideologickú nezávadnosť textov piesní a pódiovej „prezentácie“ skupín, napr.

na neverejných tzv. prehrávkach) a pod. Je pochopiteľné, že pojem hudobná alternatíva mal v tomto období iné, než len umelecko-žánrové konotácie. Byť v „alternatíve“ znamenalo byť súčasťou protestnej, tzv. kontrakultúrnej opozície voči oficiálnej represívnej ideológii, ktorá v umení mala podobu doktríny socialistického realizmu. Táto opozícia bola od začiatku 70. rokov minulého storočia spätá s činnosťou tzv. undergroundu (podzemného, v tom čase nelegálneho kultúrneho i politického hnutia) najmä v Čechách. Jeho hlavní aktivisti ako Ivan Magor Jirous či Zbyňek Fišer alias Egon Bondy vytvárali novej generácii po roku 1968 organizačnú a kultúrno-duchovnú platformu „v snahe naštartovať sebauvedomovací proces alternatívnej kultúry“ (Bondy). Nesúhlas a nespokojnosť s dobovým establishmentom sa tak premietli do vzdorovitého životného štýlu tejto generácie, ako aj do jej estetických výstupov (Uličný, 2001, s. 18).

V druhej polovici 70. rokov dochádza ku vzniku nových umeleckých aktivít inak a inde nezaraditeľnej kultúry tzv. šedej zóny, ktoré sa začali označovať ako *alternatíva* (v istom zmysle išlo aj o alternatívu ku spriaznenej poetike undergroundového hnutia). V hudobnej sfére ich reprezentovali české zoskupenia ako Extempore Jaroslava J. Neduhu a následne Kilhets, MCH Band Mikoláša Chadimu, od začiatku 80. rokov Pražský výběr a jedinečná brnianska alternatívna scéna – skupiny Dunaj, E, Josef Boys, Jěště jsme se nedohodli, Iva Bittová, Josef Boys, Z kopce, Psí vojáci a i. Spoločným menovateľom rozmanitej tvorby českých, moravských a neskôr i slovenských hudobno-alternatívnych zoskupení bol atribút provokujúceho umeleckého experimentu. Ten však nevyvial len zo vzdoru voči dobovému „kasárenskému“ režimu a jeho reštrikčným kultúrno-spoločenským konvenciám (v tom prípade by bol len obdobou pseudoumeleckej politickej agitky), ale hlavne z apelu na ľudskú dôstojnosť, ktorý by mohol vytrhnúť človeka zo stavov existenciálnej letargie, ľahostajnosti a prispôsobivosti. Tie totiž zväčša vyúsťujú do necitlivosti, nevšímavosti alebo tichej kolaborácie s intoleranciou a násilím vo všetkých podobách, ktoré sa nedajú redukovať „len“ na politicky chápané obmedzovanie ľudských práv a slobôd.

Česká a slovenská hudobná alternatíva sa v dobovom kultúrno-

-spoločenskom kontexte vyznačovala výrazovými kvalitami a charakteristikami nekonvenčnosti, nekonformnosti, netradičnosti, neutilitárnosti, nestereotypnosti, atypickosti a snahou o pôvodnosť a autenticnosť. Vytvárala tak radikálne in(akostný) hudobno-kultúrny priestor, než ktorý poskytovala vtedajšia „sorealistická“ oficiálna kultúra. Podľa brnianskeho skladateľa a muzikológa Jaroslava Šťastného muzicírovanie alternatívnych (hlavne) rockových zoskupení vlastne v nemalej miere suplovalo hľadačské a prieskumné poslanie tzv. vážnej hudby, na ktoré vtedajšie akademické kruhy z ideologických a zisťných dôvodov rezignovali (Šťastný, 2002, s. 18).

Pri používaní pojmu hudobná alternatíva netreba zabúdať na jeho limitovanú platnosť, resp. priamu väzbu na konkrétny spoločensko-kultúrny a historický kontext. Prívlastkom „alternatívny“ bol totiž v dusivej politickej a kultúrno-spoločenskej klíme pochartistického štátu bývalej ČSSR „onálepkovaný“ každý, kto sa snažil o akýkoľvek, čo i len trochu nezvyklý, nekonvenčný a svojbytný (napokon nielen) hudobný prejav. Ako to formuloval slovenský skladateľ a (ne)chcený iniciátor niekoľkých hudobných alternatív Martin Burlas: *„...odporné na tom období a zrejme i na samotnom termíne alternatíva bolo, že človek bol vtedajším politickým systémom vlastne do niečoho dotlačený len preto, že chcel robiť niečo normálne, hoci sa to niekomu zdalo príliš nekonvenčné“* (Fujak, 2004, s. 42). Mnohí sa tak vďaka tomu, že neboli po(d)platní daným okolnostiam a pomerom, ocitli v priehradke hudobnej alternatívy nechtiac (okrem M. Burlasa spomínaná brnianska scéna či slovenské skupiny Ali Ibn Rachid, Karpatské Chrbáty, Teória Odrazu a i.). Navyše, v malom priestore vývojovo tradične sa oneskorujúcej (a neraz lokálne „sebastrednej“) slovenskej hudobnej kultúry sa progresívne hudobno-umelecké inovácie vždy vnímali a doposiaľ vnímajú ako „alternatívne“. Väčšinou, povedané slovami Miroslava Pudláka, *„fáze ignorance striedá vlna náhlého opoždeného prozření“* (Pudlák, 2002, s. 11).

Za alternatívne sa u nás začínajú pokladať prvé, niektorým českým i zahraničným vzorom programovo príbuzné skupiny, ktoré sa postupne objavujú od prvej polovice 80. rokov uplynulého storočia. V ranom období slovenský alternatívny rock reprezentovali bratislavské zoskupenia Martina Burlasa MAŤKOVIA, OSPALÝ POHYB (SLEEPY MOTION) a BEZ LADU A SKLADU z Trenčína, sústredené

okolo Michala Kaščáka. V druhej polovici 80. rokov, v čase vrcholiacej Gorbačovovej „perestrojky“ dochádza ku kulminácii vzniku rôznych bizarných hudobno-alternatívnych konfigurácií – objavujú sa nové hudobno-konceptuálne iniciatívy nestora našej experimentálnej hudby Milana Adamčiaka z Ružomberka, ktorý spolu s Prešovčanom Michalom Murinom a Petrom Machajdíkom v Bratislave zakladá nekonvenčné intermediálne zoskupenie TRANSMUSIC COMP. Zároveň vzniká tamojší komorný súbor Dana Mateja VENI, interpretujúci dovtedy opomínanú tzv. vážnu hudbu, a ďalšie skupiny alternatívnej rockovej hudby ako ALI IBN RACHID Ľubomíra Burgra v Prešove, rustikálne rockové KARPATSKÉ CHRÁTÝ vo Vrbovom, industriálna LAHKÁ MÚZA, provokačný LUES DE FUNES v Bratislave či pitoreskná TEÓRIA ODRAZU v Čadci. Podľa spomínaného Mikoláša Chadimu táto vlna hudobných alternatív v istom zmysle nadväzuje v časovom oblúku dvadsiatich rokov na slovenskú progresívnu hudbu (Prúdy, Collegium Musicum, Avandgardu 60, Ursinyho skupiny Beatmen, Soulmén, Provisorium a i.), ktorej vývoj výrazne narušila „normalizačná cezúra“ (Chadima, 1992, s. 5). Tento trend pokračuje v prvej polovici 90. rokov, keď začali pôsobiť bratislavské TORNÁDO LUE či kontroverzný JESUS UNDERGROUND BAND zo Žiaru nad Hronom a i. Ako vidno, dôležité prejavy našej hudobno-alternatívnej kultúry sa neobjavovali iba v centre, ale príznačne vo výraznej miere práve v „periférnych“ oblastiach Slovenska.

Neudržateľnosť pôvodného obsahu pojmu hudobná alternatíva sa ukazuje najmä po tzv. Nežnej revolúcii roku 1989, odkedy prebiehajú radikálne zmeny vo všetkých oblastiach spoločnosti. Jeho používanie v bývalom (kontra)ideologickom zmysle možno celkom oprávnené pokladať už od 90. rokov minulého, ako aj na začiatku 21. storočia za prekonané a zavádzajúce (M. Petříček jr.). To však neznamená, že by hudobno-estetická kategória *alternatívnosti* nebola v súčasnosti aktuálna. Ak vychádzame z jej pôvodnej subkultúrnej, obrodne subverzívnej podstaty a zároveň z významu slova „alternatíva“ v bežnom, prirodzenom jazyku, potom môžeme o nej hovoriť aj v podstatne odlišných podmienkach (neo)kapitalistického spoločenského systému.

Vzhľadom na tieto súvislosti, ako aj na nemožnosť zastrešiť

všetky smery hudobno-alternatívnej kultúry jedným hudobno-štýlovým, historiografickým termínom *slovenská hudobná alternatíva*, siahame v názve a tematickom vymedzení tejto publikácie radšej k plurálu – SLOVENSKÉ HUDOBNE ALTERNATÍVY. Priliehavejšie totiž vyjadruje postmodernú meandrovitosť nekonvenčnej hudobnej kultúry na Slovensku, čiže vyústenia doteraz spomenutých aktivít do rozmanitých, pluralitných podôb na prelome 20. a 21. storočia (jeho jednotlivé „vetvy“ môžu byť pritom chápané aj ako alternatívy v rámci svojich štýlových prúdov).

Hudobno-alternatívne iniciatívy pôvodných, svojou poetikou vyhranených skupín a osobností sa po roku 1989 postupne menia a transformujú. Nové telesá a projekty vznikajú čoraz viac na pomedzí experimentálnej, konceptuálnej, rockovej, elektronickej, ale aj súčasnej tzv. vážnej hudby, a to neraz v presahoch do iných umeleckých médií (neraz využívajú možnosti interaktívnej intermediality v ére digitálnych technológií ako alternatívy voči pasívnej multimedialite masmédií). Väčšina aktérov z okruhu uvedených zoskupení však zároveň rozširuje rádius svojho pôsobenia o rôzne hudobno-organizačné aktivity, ktoré výrazne ovplyvňujú dianie u nás v 90. rokoch i v súčasnosti.

Popri inovatívnych hudobných projektoch začínajú vytvárať vlastnú, alternatívnu „infraštruktúru“ in(akostn)ej hudby. Organizujú pravidelné koncertné podujatia, medzinárodné festivaly, resp. cykly koncertov (Večery novej hudby, Sound Off, Pohoda, Slovenské alternatívne leto, Revište, Hermovo ucho v Nitre, Next Wave, Wilsonic a i.), vytvárajú rôzne organizačné platformy, združenia, umelecké agentúry (Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu, agentúra Pohoda, A4, Animartis a i.), kluby (Bombura v Brezne, Stoka, U klub, Klub za zrkadlom či Nultý priestor v Bratislave, svojho času Vršťať a Stará pekáreň v Nitre, Stanica Záriečie v Žiline, Ponorka v Kežmarku a i.) a nezávislé vydavateľstvá (Zoon records, Pavian records, SNEH, k2ic, HE^{ve}RME^{ar}S Discorbie, Pohoda, Slnko records, Atrakt Art a i.) s citelným dosahom na hudobný život na Slovensku. Je zrejmé, že pôvodne periférni solitéri rôznych hudobných alternatív ho od poslednej dekády minulého storočia pretvárajú už nielen formou kontinuálnej umeleckej tvorby, ale aj organizovaním medzinárodných hudobných podujatí, ktoré presahujú lokálny, resp. niekedy aj

celoštátny význam. Bez akejkoľvek potreby intelektualizovať, preceňovať či „kanonizovať“ dosah tejto činnosti treba povedať, že vytvára alternatívnu (ak nie záchrannú tak aspoň) záchytnú sieť súčasnej slovenskej hudobnej kultúry. Opodstatnenosť pomenovania tejto siete ako alternatívnej je v istom (modifikovanom) zmysle znovu aktuálne práve vzhľadom na súčasný hospodársko-politický a kultúrno-spoločenský kontext. Obsah a zmysel alternatívy totiž spočíva v tom, voči čomu sa chce(me), resp. musí(me) vymedziť.

„Po roku '89 sme naivne verili, že médiá konečne prinesú demokraciu a skutočnú kultúru. Keby nám vtedy bol niekto povedal, že tu bude len zopár komerčných rádii, z ktorých každé bude hrať tú istú Madonnu a Michaela Jacksona, tak by sme sa boli smiali, že je to zase ‚komunizmus‘. To sa však stalo skutočnosťou, čo je jeden z najväčších ‚divov‘, ktoré naša generácia zažila.“ (Fujak, 2004, s. 3) Tento postreh už spomenutého M. Burlasa vypovedá pars pro toto o realite, v ktorej sme sa takmer dve desaťročia po páde socializmu ocitli... Ak svojho času išlo alternatívnosť voči politickej, kultúrnej a humanitnej neslobode socialistického režimu, v súčasnosti ide o hľadanie kultúrnych a spoločenských alternatív voči zhubnosti procesov, ktoré sú dôsledkom nekontrolova(tel)nej hegemonie globalizujúcej sa nadnárodnej trhovej ekonomiky.

Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti po roku 1989 priamo súvisia so skutočnosťou, že sa stáva súčasťou sveta ovplyvňovaného neustále gradujúcou globalizáciou. Tá sa povrchne spája s „nesmiernymi možnosťami“ tzv. slobodného trhového hospodárstva, voľnosťou cestovania, „nekončným“ potenciálom internetu, multikulturalitou a pod. (Keller, 2000, s. 3). Má však aj tienisté stránky, od ktorých sa nemožno odvracať. Moravský sociológ Jan Keller je presvedčený, že globalizácia je proces, v ktorého priebehu dochádza k dosiaľ nebyvalému vyostrovaniu mocenských asymetrií, založených na možnostiach mobility. To, čo je mobilné – kapitál, investície, pobočky firiem –, získava nebyvalú nadvládu nad tým, čo je miestne fixované – komunitami, väčšinou pracovnej sily, krajinou a ekosystémami (Keller, 2000, s.3). Podľa Zygmunta Baumana, britského sociológa poľského pôvodu, súčasná globalizácia umožňuje vysoko mobilným správať sa krajne nezodpovedne ku všetkému, čo je imobilné. Ex-

teritoriálna moc nadnárodne mobilnej trhovej ekonomiky tak v konečnom dôsledku ohrozuje občiansku spoločnosť, občianske práva, sociálny štát i samotný systém demokracie (Keller, 2000, s. 3). Žijeme v ére orwellovsko-matrixovského systému kontroly a skrytého ovládania simulakrovými manipuláciami masmédií, mcdonaldizácie, resp. komerčnej nivelizácie kultúr (keď hudobné koncerty ako SONY, WARNER BROS., EMI a i. investujú nemalú časť svojho zisku do zbrojárskoho priemyslu) a farizejskej politiky, ovládanej záujmami transkontinentálnych korporácií (ktorá ústi napríklad do tzv. „preventívnych“, z hľadiska medzinárodného práva nelegálnych vojen „proti terorizmu“ na území iných štátov). Parafrázujú slová slovenskej sociologičky Zuzany Kusej, ideológia hospodárskeho rastu za každú cenu, ktorú zdôrazňujú a presadzujú aj naši ekonómovia, vlastne v konečnom dôsledku triumfuje nad ľudskou dôstojnosťou (Kusá, 2005, s. 10).

V tejto nelichotivej situácii sa môže otázka významu a zmyslu slovenskej nekonvenčnej, alternatívnej hudby zdať niekomu nezmyselná. Odpoveďou na ňu je zistenie, že aj v súradniciach nášho malého kultúrneho geopriestoru možno vystopovať hudobno-kultúrne iniciatívy, ktoré nie sú posluhujúcou „ozvenou“ vyššie naznačených procesov, ale umelecko-estetickými alternatívami voči nim. Ide o postoje, ktoré sú vlastne súčasťou tzv. alternatívnych štýlov života, ktoré sa podľa Jolany Polákovvej v posledných dvadsiatich rokoch pestujú aj v západných krajinách – ich súčasťou už nie je obvyklá participácia na mechanizmoch fungovania spoločnosti ako celku: *„At' jde o oblast ekologie, sociální práce, náboženských aktivit – tyto oblasti zájmů jsou rozvíjeny víc a víc mimo hlavní osy společenského systému – beznutného zprostředkování, strukturami a ekonomickými hodnotami. Občané se víc a víc neúčastní voleb, pěstují neziskové způsoby obživy, rozvíjejí činnost v nezávislých svépomocných sdruženích. De facto tím vlastně zpochybňují tak legitimitu politické reprezentace, smysluplnost ekonomického růstu a správnost nebo dostatečnost profesionálního řešení lidských problémů“* (Poláková, 1994, s. 14).

Nie všetky príbehy aktérov jednotlivých hudobno-alternatívnych prúdov sa za posledných dvadsať rokov odvíjali v tejto línii. Niektorí outsideri, „provokatéri“ či kritici niekdajších pomerov sa postupne ocitli v rozličných pozíciách súčasnej oficiálnej kultúry, resp. sa začali štylizovať do úlohy „(pseudo)disidentov“ (V. Godár).

Pracujú v mienkotvorných masmédiách (STV, TV JOJ) a agentúrach napojených na najvyššiu politickú garnitúru, v štátnych hudobných inštitúciách (Hudobné centrum, VŠMU), v ktorých sa niekedy možno stretnúť s princípom „l' art pour grant“ (Pokorný), akademických vedeckých pracoviskách (SAV, ÚLUK FF UKF) či vysokých školách a pod. Iní zostali periférnymi čudákmi doteraz. „Lustrujúco“ hodnotiť vplyv a pôsobenie osobností našich hudobných alternatív po roku 1989 tejto knižke vonkoncom neprináleží. Napokon aj v niektorých uvedených inštitúciách sa mnohí „nespreneverili“ svojmu alternatívne „poslaniu“ a pôsobia v nich ozdravne. Faktom však zostáva, že stav nekonvenčnej hudobnej kultúry na Slovensku v porovnaní s okolitými štátmi je stále neradosný. Väčšina menšinových komunit s nekomerčnými umeleckými ambíciami musí v každej konzumnej spoločnosti každodenne zápasit s materiálno-distribučnými, hodnotovými a inštitucionálnymi problémami (Cseres, 2005, s. 12), u nás však oproti centru sú mestá a lokality na periférii odkázané „samizdatovo“ takmer samy na seba (v dôsledku čoho napríklad zanikajú aj jedinečné festivaly ako napríklad Sound Off v Nových Zámkoch).

Nasledujúce informatívne chronologické profily (ktorých „pilotné“ verzie boli publikované v časopise Hudobný život, resp. na webovej stránke www.radioart.sk) monitorujú vybrané prúdy nášho alternatívneho hudobného života s vedomím neúplnosti, resp. nemožnosti postihnúť úplne všetky jeho prejavy. Sú zo štýlovo-žánrového hľadiska zámerne radené takpovediac v striedavom „rytme“ – táto kompozičná „pavučina“ postihuje ich časovo paralelnú (ko)existenciu azda vhodnejšie než zoskupovanie v žánrovo príbuzných tematických celkoch (experimentálna, konceptuálna a vážna hudba, potom alternatívny rock a pod.).

Súčasťou publikácie je audio CD príloha s ukážkami tvorby slovenských hudobných alternatív (v prvej časti kompaktu z ich vlny v 80. a 90. rokoch minulého storočia, v druhej po roku 2000). Sú fragmentárnym záznamom toho, ako sa dalo alebo dá plávať proti prúdu, resp. vo vedľajšom prúde, či neplávať v nich vôbec, teda vystúpiť na druhý breh a ísť vlastnou cestou...

J. F.



MARTIN BURLAS

(ne)chcený iniciátor alternatív

Hudobne, ako väčšinou, sa pohybujem medzi intuitívnou bazálnou úzkosťou ozdobenou racionálnym šílenstvom. Vákuum medzi týmito pomerne slobodnými a voľnými polohami by mal zaplniť poslucháč svojím osobným nešťastím a kontempláciou nad ním, za čo mu vopred ďakujem.

Martin Burlas

Zátvorka v podnadpise tohto fragmentárneho profilu osobnosti, pôsobiacej vo viacerých vetvách slovenských hudobných alternatív (SHA) súčasne, nie je použitá náhodou. **Martin Burlas** (1955), posledný absolvent kompozície u Jána Cikkera, enfant terrible našej hudobnej kultúry, provokujúci akademických modernistov už na prelome 70. a 80. rokov uplynulého storočia svojimi programovo minimalistickými a „tonálno-meditatívnymi“ kompozíciami (napr. sláčikovým kvartetom *Lamento-Nénia* z roku 1979), sa totiž nikdy necítil byť alternatívnym umelcom. Týmto adjektívom bol však v kontexte dusivej politickej a kultúrno-spoločenskej klímy pochartistického, „tajnopolicajného“ štátu, bývalej ČSSR, onálepkovaný každý, kto sa snažil o akýkoľvek „inakostný“, nezvyklý, nekonvenčný a svojbytný (nielen) hudobný prejav.

S menom Martina Burlasa (MB) sa označenie „alternatívny“ začalo spájať v súvislosti s existenciou jeho zoskupenia **MAŤKOVIA** (spočiatku Mathews, 1982 – 1986), ktorého bizarne odľahčená poetika získala (vlastne proti svojej vôli) náter protestnosti. Išlo zväčša o štúdióvu, príležitostnú skupinu hudobníkov, využívajúcu idiómy

tzv. novej vlny, punku, kapiel typu Henry Cow či industriálu, ktoré však (rovnako ako seba samých) nebralo vážne. Obsadenie tvorilo „rotujúce“, aktuálne osadenstvo štúdií bratislavského rozhlasu: MB – hudba, spev, gitara, basgitara, klávesové nástroje, xylofón; basgitaristi Peter Smolinský, Ivan Burlas; hráči na bicie Ivan Jombík, Laco Villányi, Jaro Rozsival, Miro Okál; sporadicky Jozef Hanák – harmonika, trúbka; Ľudovít Krajčovič – saxofón; Pavol Matis – gitara a i.

Železné klietky (Martin Burlas)

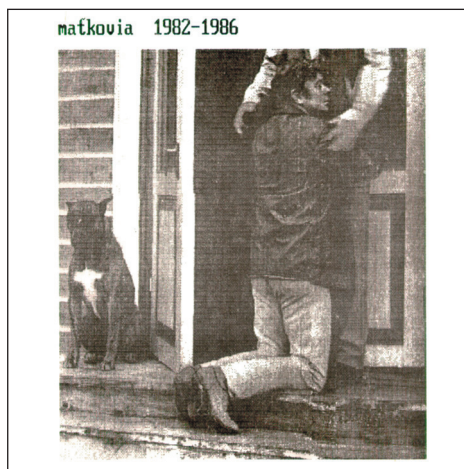
V železných klietkach stoja kravy.
Na ceste z domu ticho bučia.
Špinia si do vlastných priestorov
a cesta je plná,
cesta plná motorov.

A cesta je plná,
cesta plná motorov.

V železných klietkach ísť,
v železných klietkach spať.
A nakoniec sa nebrániť
a potichu sa smiať.

A nakoniec sa nebrániť
a potichu sa smiať.

Potichu sa smiať.

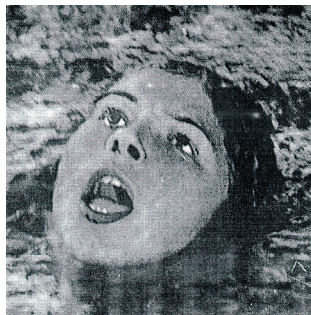


Z potreby vymaniť sa z vtedajšej loajálnej klišéovitosti slovenského popu, vyprázdnenosti art-rocku či z pózerstva nezmyselnej doktríny socialistického realizmu v tzv. vážnej hudbe nahrávali Maťkovia Burlasove cielene priamočiare, (zdanlivo) infantilné, zároveň však žánrovo a štruktúrne invecné piesne. „Ventilovali“ sa v nich frustrácie generácie „Husákových detí“. Texty MB, Laca Villányiho, Jara Rozsivala, Jána Pečeňáka či Jozefa Slováka totiž vedome rezignovali na vyprázdnenosť „nadčasových“ tém či ornamentálny hammelovsko-peterajovský poetizmus, aby mohli pocit mizérie, ktorý napokon nesúvisel len s vtedajšou spoločenskou klímou, vyjadriť inak. Verbálny

svet Matkov osciloval na pomedzí jasných narážok (s existenciálnym podtextom) na vtedajší režim (*Železné klietky*), kritiky malomeštiackeho zahnívania (*Hrochy*) a až pubertálne „vyšínutej“ (seba)reflexie absurdít maťkovského (v danej poetike rozumej ľudského) údely (*Rakovina, Nemôžem dlhšie*). Napriek skutočnosti, že počet živých vystúpení Matkov nepresiahol jednu desiatku a ich nahrávky sa šíрили pred rokom 1989 len tichou poštou samizdatu, našla ich tvorba, plná dobu vystihujúcich paradoxov, široký ohlas (jediná výberová LP Matkovia s ironicky použitými zábermi z ruských filmov na obale – napr. z inak výborného *Solarisu* A. Tarkovského – bola, tak ako napokon všetky oficiálne zvukové nosiče našej alternatívnej hudby, publikovaná až po tzv. zamatovej revolúcii). Stala sa chtiac-nechtiac prvou, zo spätného pohľadu „očkávanou“, lastovičkou toho, čo po niektorí nazývajú slovenská rocková alternatíva.

Hrochy (Martin Burlas)

Záber z LP Matkovia. foto: Čok



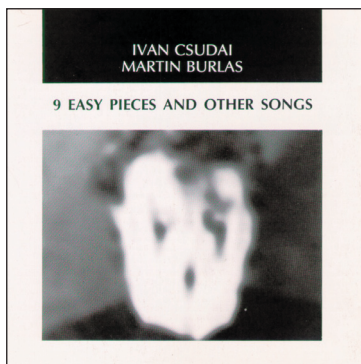
Úplne najlepšie je mať od všetkých pokoj,
 aspoň nemusím meniť svoj základný postoj.
 Úplne najlepšie je ležať ticho doma,
 aspoň môžem počuť ten strašný výkrik zhora.

Úplne najlepšie je mať dvoch statných hrochov,
 aspoň sa nemusím báť, či ten jeden zdochol.
 Úplne najlepšie je chodiť ráno do práce,
 aspoň môžem večer sledovať televíziu.

Hoja hoj.

Po pozvoľnom rozpade Matkov a kontinuálnej práci na rôznych experimentálnych orchestrálnych a komorných kompozíciách (*Logika krikú, Decrescendo, Simultánne kvarteto* a i.) sa Burlas orientuje o. i. na spoluprácu s muzicírujúcim výtvarníkom Ivanom Csudaiom a po istom čase aj s hudobníkmi vo svojej novej konfigurácii *Ospalý pohyb*.

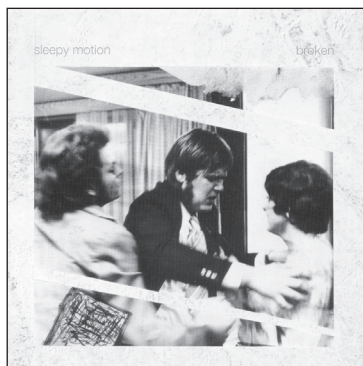
Duo **CSUDAI – BURLAS**, inšpirované azda niektorými projektmi Briana Ena a Roberta Frippa, sa venuje zaplňaniu bieleho miesta vo vtedajších súradniciach slovenskej hudobnej scény – svojráz-



ne poňatému ambientu. Csudaiove rozplývavé, pritom však koherentné a pokojné piesne napríklad z cyklu *9 Easy Pieces And Other Songs* (1989, 1991) Burlas odieva do sofistikovaného aranžérskeho šatu úsporných rytmov, nevtieravých syntetizátorových plôch, ale i subtilne zduzdujúcich gitarových skíc a riffov. Výsledkom ich etapovitej (vlastne dodnes neuzatvorenej) kooperácie

sú aj ďalšie projekty, ktoré nik, kto sa u nás zaujíma o tento neprvoplánový druh hudby, nemôže obísť: *Black And White Dreams* (1993), *Dovebat* a *Double Flame* (oba 1998) či *Half-* (1999).

Kombináciu kolektívnej tvorby ambientnosti v absurdne kontrastnej symbióze so zvukovou brutalitou predstavovala skupina **OSPALÝ POHYB** (SLEEPY MOTION, resp. aj ZABUDNUTÝ OHYB; 1988 – 1996). Svojho času predstavovala na Slovensku azda jedinú reakciu na agresívnu tzv. noise improvise music, ktorú vo svete reprezentovalo napr. zoskupenie Naked City Johna Zorna, pričom však neopúšťala pól burlasovsky minimalistickej pesničkovej polohy. Okrem multiinštrumentálneho zástoja MB (ktorý už od čias Maťkov je u nás o. i. nedoceneným pionierom aj v nekonvenčnej hre na elektrickú gitaru) zostavu Ospalého pohybu tvorili Daniel Baláž – bicie, preparované gitary, harpsichord, „hrncový“ xylofón; Lucia Piussi – spev, flauta. Na kompaktnom disku (ktorého kompaktnosť Burlas poňal koncepčne roztriešťujúco), nazvanom príznačne *Broken* (1993), sa ako hostia na klávesových nástrojoch mihli aj Ivan Csudai, Peter Zagar a Mikuláš Škuta. Príznačnosť titulu bola daná aj odkazom na názov ďalšieho zoskupenia, ktoré vzniklo z popudu MB a Pet-



ra Machajdika (pozri s. 28 – 33) v kooperácii s niektorými hráčmi (P)ohybu – **VITEBSK BROKEN** (1992 – 1994).

Jeho priestor bol spočiatku vymedzený rozvíjaním modelu hlu-
kového indeterminizmu, ktorý transponoval do hudobných tvarov
fenoménu civilizačného chaosu a násilia. Vzorky intencionálne de-
(kon)štruktívnych štruktúr sú len v dvoch fragmentoch zafixované
na spomínanom CD (*Boozgli, A Shy Boy With A Knife*), a dokonca i na
jednej z kompilácií experimentálnej hudby Chrisa Cutlera, na Re-
commended Records z polovice 90. rokov. Po personálnej redukcii
Vitebsk Broken „len“ na autorskú dvojicu Burlas – Machajdik vznikli
projekty *V Nebi a Kľak* (oba 1994) – v druhom z nich je zhudobnená
nezvyčajná, krajne expresívna poézia „osamelého vydedenca“ Jána
Ondruša.

Kľak (Ján Ondruš; výber)

...v tieni stenania,
v tieni kvílenia,
a je to moja
podoba s chrastou,
špúlím ústa
a pískam kliatie,
špúlím ústa
a pískam nadávku,
a je to moja
podoba s chrchlom,
v tieni červa, v tieni kliešťa,...
...priestor pre mňa je vred,
priestor pre mňa je slina,
priestor pre mňa je voš,
skryjem si tvár do dlaní
a nieto kroku predou mnou,
nieto kade, niet kam...
...otvára sa dávením,

zatváram sa křčom,
a je to zjavenie slinenia,
a je to zjavenie zaplútia,
chvíľa osvietenia,
bod sústredenia,
cesta naplnenia...
...a je to moje kľaknutie do hnoja,
a chrcheľ sa obracia na mňa,
a červ sa obracia na mňa,
červ mi je v päťách,
červ ma doháňa, zmocňuje
sa ma, červ ma dusí,
a je to úkaz zúrivosti,
úkaz môjho podľahnutia,
a je to úkaz žumpy,
žehnanie sa pred ňou,
a je to úkaz výkalu
a pádu na tvár pred ním.

Martin Burlas po všeobecnej kulminácii „bigbítovo“ bizarných alter-
natív na prelome 80. a 90. rokov v bývalom Československu, ktorej
súčasťou sa stali aj doteraz spomenuté aktivity, postupne prestáva
vynakladať energiu na udržiavanie svojich alternatívnych skupín.

V poslednej dekáde 20. storočia sa venuje skôr tvorivej participácii na činnosti novozaložených hudobných telies svojich kolegov a predovšetkým svojej elektronickej (počítačovej) a kompozičnej tvorbe (napr. *Sotto voce* pre zbor a orchester).

Keďže štýlovo postmoderné „chameleónstvo“ a heretické traversovanie „nizkými“ aj „vysokými“ hudobnými sférami bolo Burlasovi vždy vlastné, neprekvapuje, že sa autorsky podieľa na profilácii viacerých novovzniknutých telies: **Transmusic Comp.** (pozri s. 30) Milana Adamčiaka, Michala Murína a Petra Machajdika, angažujúcich i hudobných amatérov (pars pro toto spomeňme Burlasove *Hexenprozesse*, historické obrazy o inkvizícii pre množstvo akustických a elektronických nástrojov, tzv. home-ready-mades, sekeru a bábku s kečupom), súboru Novej hudby **VENI** (pozri s. 62) Daniela Mateja (Burlasove skladby *Hudba pre Roberta Dupkalu, Z môjho života* a i.), ktorý spolu s Marekom Piačekom inicioval aj vznik zoskupenia improvizovanej hudby **Vapori del Cuore** (pozri s. 66), v ktorom Burlas pôsobil až do roku 2004.

V kontexte jeho skladateľskej erudície osobitnú kapitolu tvorí elektroakustická, resp. computerová hudba. Pripomeňme len, že už roku 1979 získal za kompozíciu *Hudba pre modrý dom* uznanie aj v zahraničí (cenu Luigi Russolo Pratelle v talianskom meste Varese), po nej MB vytvára ďalšie zaujímavé diela (*Plač stromov*, 1980; *Oáza*, 1984; *Križ a kruh*, 1989/1990). To ho predurčilo využívať elektronické a digitálne technológie in(akostn)ým spôsobom (paradoxne, či príznačne bol Burlas v tom čase obviňovaný „postdarmstadtským“ kritikom Igorom Bergerom z plytkého, konjunkturálneho hedonizmu). Jeho prístup k vyjadrovacím prostriedkom tohto druhu hudby je cenný s ohľadom na transparentnú tematizáciu ich zmyslu („elektronikou o elektronike“), a to zvlášť vo veku globalizačného hypermarketového konzumu.

Burlas sa pohráva napríklad so semiotikou reči gýčových žánrov syntetických produktov hudobného priemyslu, parodizuje „neobmedzené“ možnosti počítača alebo recykluje aj zvukové prejavy jeho poruchových stavov. Na druhej strane ho však využíva ako nástroj subtílnej výrazovej viacvrstvovosti. Príkladom burlasovského postoja „trucu“ a „robenia schválností“ je štylizovaný projekt *martin burlas* (1996). Siahá v ňom (pre niekoho) k úplnému suterénu hu-

dobnej profánosti – sterilnému hard-techneu či timbrovému koloritu videohier a hracích automatov. Nejde pritom o žiadny ironicky moralizátorský manifest, ale o koláž kvázi enoovských nálad a imitácií „tuc-tuc“ rytmov, jungle slučiek so zámerom hudobne i slovné artikulovať borchetovskú úzkosť z (už pomaly nudne) permanentných stresov a neistôt, existenciálne tenzívne stavy „depresie, nenačplnenosti, vnútornej prázdnoty, manipulácie“ (Y. Kajanová).



Portrét MB z obalu CD martin burlas

Smrť v opere (Martin Burlas)

Tá chvíľa sa blíži a neviem,
čo robiť mám,
či za ruku ťa chytiť,
či kopnúť mám.

Chcem vidieť zomierať
v tvojom bruchu zbytky večere.
Chcem s tebou stráviť
večer v opere.

Chcem vidieť sólistku,
ako zomiera a pri tom spieva.
Ako ju k tomu sólista
navyššie perami povieva.

Už zvoní prestávka,
stretneme všetkých slávnych.
Budem sa s tebou rozprávať
a tváriť sa, že nepoznám ich.

Chcem vidieť rozkvitať
v tvojom oku plamienok
a vidieť spadnúť šálu
z tvojich ramienok.

Mám pocit, že spievam
a pri tom zomieram.
Ale to mi iba sused
pri východe chrbát odiera.

Silnejúci pocit „alienizmu“ (ktorý MB taktiež neberie smrteľne či sebaspytujúco vážne) je prítomný aj v jeho ďalšom kolektívnom pesničkovom projekte **DOGMA** (1999 – 2002). Spoločne s Ľubomírom Burgrom (ex-Ali Ibn Rachid, Stoka; pozri s. 57), Zuzanou Piusi a Danom Salontayom (Dlhé diely, Neuropa) sa vracia k matkovsky obnažujúcej, neraz šokujúcej strohosti (*Problém*, Burgrove *Tupé údery*, ku ktorým natočil videoklip Martin Šulík), využívajúc i starší materiál (*Pomalé slová*). Dogmu a jej CD *Dilema* (1999) možno priradiť ku všetkým spomínaným Burlasovým hudobným „kratochvíľam“, ktoré však tvoria neodmysliteľnú, hodnotovo integrálnu súčasť celej jeho tvorby.

Z nedávnych neutíchajúcich Burlasových tvorivých aktivít spomeňme v limitovanom náklade vydané projekty *Femini Frost* (1999 – 2000), *Azachronic*, *Euroobal* (oba 2001) alebo nekonvenčný operný kus *Údel*, skomponovaný na Wittgensteinove texty pre Združenie pre novú operu (2000), ktoré spoluzakladal „z nedostatku možností realizovať súčasné divadelno-hudobné, resp. operné tvary bez kompromisov, ktoré prináša spolupráca s veľkými opernými a divadelnými scénami“ (Voľné zoskupenie, 2000, s. 1). Ako hosť sa so Zdenkom Plachým a hansom w. kochom autorsky spolupodieľal aj na kontroverznej opernej *Árii k nezaplacení* v Národnom divadle v Prahe (2002), na nahrávkach skupín Bezmocná hŕstka, Free Faces, na tvorbe hudobnej zložky DVD *Zvliekanie z kože*, výtvarného cyklu Doroty Sadovskej. V roku 2004 spolu s Danom Matejom a J. B. Kladivom spoluzakladá intermediálny projekt **OVER4tea** (pozri s. 119), pričom nezabúda ani na vlastnú tvorbu (napr. hudba k fotografiám súčasných maďarských autorov v rámci tzv. diakoncertov, čiže hudobných interpretácií zážitkov z umeleckých fotografií na jeseň 2005 v Bratislave, alebo *Žiarenie* pre CD priestorový zvuk a video, editované spomínaným J. B. Kladivom, a mnohé iné).

V roku 2005 uzrelo svetlo sveta aj dlhšie očakávané profilové CD s názvom *Koniec sezóny*, prinášajúce Burlasom revidovaný výber z jeho komornej hudby v interpretácii telies Musica Aeterna, Opera Aperta a Solamente Naturali, vrátane dvoch árií z *Údelu*. Revízia spočívala v „škrtaní“ toho, čo sa časom ukázalo (a to nielen hudobne) ako prebytočné – výsledný efekt okresávania inštrumentačne-sónického korpusu kompozícií mal za následok až zarážajúco triezve,

zmierlivé (vy)znenie, rezignujúce v istom zmysle na akékoľvek faľošné nádeje. Slovenský skladateľ a muzikológ Vladimír Godár vo výstižnom texte v booklete CD píše: „*Spomalený čas Burlasovej hudby vyháňa z hudby informáciu, rozkladá ju a nahrádza emocionálnym stavom. Nezaujíma ho miera informácie jeho hudby, ale jej schopnosť poľudštiť tie priestory ľudského sveta, z ktorých človeka vyhnal kategorický imperatív informatiky. (...) nové skladby Martina Burlasa sú nielen hudbou azylu, ale aj azylom hudby*“ (Godár, 2005, s. 2).

Ak sa vrátíme k podtitulu tohto článku, je zrejmé, že stavať pomník Martinovi Burlasovi ako zaslúžilému „alternatívcovi“ by nemalo zmysel. Doceniť význam jeho pôsobenia na slovenskej hudobnej scéne nemožno len v súvislosti so spoločensko-kultúrnou limitovanosťou a vágnosťou pojmu hudobná alternatíva. Burlasove provokujúce, čiže k zamysleniu nútiace hudobno-umelecké iniciatívy, ktoré sa v malom priestore – vývojovo tradične oneskorujúcej sa (a neraz lokálne „sebastrednej“) – slovenskej hudobnej komunity vždy vnímali a doposiaľ vnímajú alternatívne, ju svojou kvalitou presahujú v každom smere.

Foto: www.home.nexttra.sk/evenings/2001/pics



Výberová diskografia:

MAŤKOVIA: 1982 – 1986. Zoon Records, 1991.

Martin Burlas: Hudba pre Roberta Dupkalu. VENI, Globus International, 1990.

SLEEPY MOTION: Flowers of Exhaustion. Globus International, 1991.
Ivan Csudai, Martin Burlas: 9 Easy Pieces and Other Songs. Zoon records, 1992.

Martin Burlas: From My Life. VENI ensemble. SHF, 1992.

Martin Burlas: Kríž a kruh. Elektroakustická hudba. Rádio Bratislava, 1992.

SLEEPY MOTION: Broken. Zoon records, 1993.

Martin Burlas: 7th Day Record. De Profundis III. Hudobný fond, 1994.

Martin Burlas: Agony. Opus, 1995.

SLEEPY MOTION. GA, 1994.

Martin Burlas: Ťažký rok. (obsahuje aj cover verzie dvoch piesni Patricka Morrisa). Silverman, 1994.

Martin Burlas: martin burlas. GA, 1995.

Ivan Csudai, Martin Burlas: Double Flame. IC RECS, 1998.

Ivan Csudai, Martin Burlas: Dovebat. IC RECS, 1998.

Ivan Csudai, Martin Burlas: Half-. IC RECS, 1999.

DOGMA: Dilema. Mediálny inštitút, 1999.

Martin Burlas: Femini Frost. e. p., 1999/2000.

Martin Burlas, Šina: master & margaret. Slnko records, 2001.

Martin Burlas: spectrofobia – euroobal. e. p., 2001.

Martin Burlas: azachronic. e. p., 2002.

Martin Burlas: 13 for clarinet and string trio. Opera Aperta: Post-minimal set. Mediálny inštitút, 2002.

Martin Burlas: Koniec sezóny. Millenium Records, 2005.

pozri:

<http://www.martinburlas.host.sk>

<http://web.orange.sk/spectrofob/buchamb.htm>



TRANSMUSIC COMP. a SNEH

Adamčiak, Machajdík, Murin, Cseres

Avantgardná poetika Transmusic Comp. bola síce veľmi radikálna, no zároveň aj liberálna. Nenegovala, ale revidovala. Bola heretická, no nikdy nie egocentrická a už vôbec nie patetická, čím sa výrazne odlišovala od do seba zahľadenej slovenskej hudobnej moderny.

Jozef Cseres

Jednu z najvýznamnejších, zároveň však najopomínanejších vetiev slovenských hudobných alternatív, predstavuje experimentálna a konceptuálna hudba v intermediálnom kontexte. Počiatky tejto „alternatívy alternatív“, inšpirovanej duchampovsko-cageovskou a fluxovou paradigmou umenia, sa na Slovensku spájajú najmä s obdivuhodnými iniciatívami nekonvečného hudobného brikoléra, výtvarníka, literáta, nekonvenčného skladateľa, muzikológa, zberateľa (atď.) **Milana Adamčiaka** (1946) z prelomu 60. a 70. rokov (ktoré, bohužiaľ, dodnes nie sú monograficky spracované). Po období politických represíí tzv. normalizácie, v ktorom sa Adamčiak tvorivo takmer úplne odmlčal, oživilo u nás v roku 1984 tradíciu „netradičností“ stretnutie dvoch po novom umení „snoriacich“ študentov Vysokej školy (niemúzických umení, ale) ekonomickej v Bratislave – miestneho experimentujúceho instrumentalistu **Petra Machajdíka** (1961) a divadelno-performačného konceptualistu, intuitívneho hudobníka **Michala Murina** (1963) z Prešova.

V hľadaní ich vlastnej osobnostnej a umeleckej identity nemalú úlohu zohral počas štúdií kontakt s publikáciami o experimentálnom hudobnom umení, performance, pouličnom divadle (street



events), o new age (orientálnych duchovných náukách), vydávanými pražskou (neskoršie tvrdo perzekvovanou) Jazzovou sekciou, ako aj počúvanie (post)modernej Novej hudby v rakúskom rádiu ORF 1. Už pred spomínaným stretnutím sa obaja venovali prvým hudobnokonceptuálnym pokusom (napr. Machajdíkova prezentácia hudby s ping-pongovými loptičkami alebo Murinove koláže hudby a nájdených zvukov v divadelnej skupine MOPRE – AAADD, čiže v MORavsko-PREšovskom Absolútne Amatérskom Avšak Demokratickom Divadle). Vďaka nim sa obaja pomaly, ale isto ocitali v onom nedefinovatelnom priestore „medzi“ – medzi tradične vymedzenými umeleckými médiami. Spoločným menovateľom ich projektov sa stal intermediálny presah z hudby do nekonvenčne poňatého divadla, poézie, filmu, happeningu, performance a určujúceho myšlienkového konceptu.

Machajdík začal korešpondenčne oslovovať svetových skladateľov K.-H. Stockausena, G. Ligetiho, P. Bouleza, T. Rileyho, S. Reicha, P. Glassa, J. Adamsa, A. Coplanda, P. Oliverosovú a i., ktorí mu posielali svoje (v ére „železnej opony“) ťažko dostupné nahrávky, knihy a partitúry. V Machajdíkovom byte tak vznikol „krúžok náčuvov“ verejnosti takmer neznámej svetovej hudby, ktorého členmi boli

okrem Murina vtedajší študenti VŠMU R. Rudolf, D. Matej, A. Mihaľič či ekonóm J. Vlk. Machajdík na prijímačkách na VŠMU so svojou *Kompozíciou pre preparovaný bicykel a klavír* zo začiatku 80. rokov (pochopiteľne) neuspel, tento fakt ho však od ďalších nekonvenčných aktivít neodradil.

Murin roku 1985 skoncipoval vnútorný manifest s názvom *Hry hier*. V tejto konceptuálnej inštalácii zážitku z hudby (alebo z akéhokoľvek iného umenia) v ľudskej mysli si človek sám bez vonkajšieho kontaktu s konkrétnym artefaktom mohol „vytvoriť inšpiratívny priestor po vizuálnej, akustickej, hmatovej, čuchovej stránke a zažiť, resp. odžiť si zážitok umeleckého diela“. Išlo o privátnu, „utopickú“ iniciatívu hudby v predstavách, vo svojej podnetnosti porovnateľnú s ideami Marvina Minského (publikovanými u nás oveľa neskôr). V roku 1986 Murin vytvoril v Bratislave pre podujatie *Pamiatky a súčasnosť – Bukovohorská kultúra a hudba Zemnú hudbu – archeomusic*, rituálno-mysticko-duchovne prežitú akciu s užitím zvukov prírodných materiálov (hlina, voda, drevo). V nasledujúcom roku realizoval jednak niekoľkohodinovú hudobno-pohybovo-výtvarno-fotograficko-textovo-pocitovú *Vizuálnu kompozíciu – hudba v mojej hlave*, ktorou sa datuje jeho spolupráca s austrálskym skladateľom Rossom Bolleterom (ním iniciované uvedenia a publikovanie partitúry tohto Murinovho projektu v Austrálii sa realizovali v rokoch 1989 a 1991), a jednak spolu s Alenou Šefčákovou založil prvé experimentálne pohybové divadlo na Slovensku *BALVAN* (1987 – 1992), akcentujúce aj výrazovú akustiku pohybov tela.

Rok 1987 je však z perspektívy ďalšieho vývoja nekonvenčnej hudby u nás dôležitý z iného dôvodu: v lete Machajdík s Murinom nahráva v Elektroakustickom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave svoju skladbu *Harmony*, inšpirovanú hinduistickou mytoló-

Peter Machajdík
foto: www.machajdik.de



Michal Murin
foto: Archív SNEHu



giou, využívajúc témbrovo netradičné polohy hlasu A. Šefčákovej. Na nahrávaní bol prítomný aj M. Adamčiak (vtedajší pracovník SAV), ktorého hľadačstvo oboch aktérov nenechalo ľahostajným. Príbuznosť ponímania zmyslu tzv. experimentálneho (nielen) hudobného umenia ich troch spájala natoľko, že po „testovacích“ akciách vyústila do vzniku ojedinelého transmediálneho hudobného telesa.

Z akcií, ktoré mali charakter vzájomného približovania, spomeňme: účinkovanie Machajdika a Murina spolu s M. Burlasom, D. Matejom a i. v dokumentárnom filme S. Ivašku o Adamčiakovej tvorbe (1988), stretnutie na 1. experimentálnom festivale v Nových Zámkoch (počas Murinovej pocty Stockhausenovi *Kleine Harlekin*, 1988), Adamčiakovu výstavu *Suterén*, vôbec prvú expozíciu jeho zvukových inštalácií, objektov a nekonvenčných hudobných nástrojov v pivniciach domov v okolí vtedajšieho sídla bratislavského rozhlasu (kurátor: R. Matuščík, marec 1989) a napokon *Simultánne improvizácie*. Tie sa z iniciatívy Bolletera, Murina a Machajdika uskutočnili v deň posledného socialistického 1. mája 1989, a to časovo paralelne v Mlynskej doline v Bratislave (v ubytovni Pozemných stavieb B. Bystrica) a v austrálskom Perthe. Na dvoch miestach zeme gule sa odohrávali (a nahrávali) kolektívne akustické improvizácie s environmentom budov (napr. so zábradlím a radiátormi paneláku, zvukmi výťahu, nájdenými nástrojmi, hračkami, rádiom a pod.).

15. októbra 1989, mesiac pred nežnou revolúciou, po prvýkrát účinkuje na výstave združenia Gerulata v Rusovciach teleso **TRANSMUSIC COMP.** (rozumej: company, compact, compages, comparation, competence, complementarity, compilation, complex, compliance, competition, comprehensibility atď.). Tento súbor, združujúci profesionálnych i neprofesionálnych (ne)hudobníkov, výtvarníkov či divadelníkov, charakterizoval Adamčiak v zakladajúcej listine ako „*otvorené variabilné teleso pôsobiace v akustickej, hudobnej a audiovizuálnej (tzv. aha) sfére v záujme rozvíjania, prehlbovania a presahovania hraníc umeleckej konvencie*“. Názov zoskupenia odkazoval k Adamčiakovým projektom zo 60. rokov, tematizujúcim konotácie predpony „trans-“. V koncepcionom rámci súboru sa však nerealizovali len jeho, ale rovnocenne i Machajdikove a Murinove predstavy v kooperácii s ostatnými členmi – v priebehu existencie Transmusic Comp. (TmC) k nim patrili M. Burlas, P. Cón, M. Czine-

geová, Z. Géczová, P. Horváth, D. Matej, V. Popovič, O. Smetanová, P. Strassner, P. Zagar, J. Bartusz a Z. Prokop.

„Koncerty-predstavenia“ TmC sa vyznačovali (neo)fluxovou poetikou, v ktorej sa netradičným spôsobom hralo na hudobných, ako aj na akýchkoľvek zvukových nástrojoch či nájdených predmetoch (vešiakoch, kvetináčoch, hokejkách, stavbárskom náčiní, hračkách a upravených materiáloch, celkovo na viac ako 500 druhoch zvukových *home-*, resp. *ready-mades*). Situačné skladby (*Idea pre jedného muzikanta*, *String Room*, *People to Poeples*, *Pre ideu a okolie*, *Legnavské tančky*, *Flambovaná hudba* a i.) s integrálnymi prvkami (neraz šokujúcej) performance, inštrumentálneho a hudobného divadla či

Transmusic Comp. 1990
foto: Archív SNEHU



zvukových a výtvarných inštalácií vychádzali z cageovského užitia metódy náhodných procesov a voľnej improvizácie. „Voľnej“ v tomto prípade znamená intuitívnej, sústredenej komunikácie všetkých aktérov. Hudobno-intermediálne happenings TmC mali podobu vzájomných (pod)vedomých interakcií (napr. s konceptami fluxových umelcov na rozdaných kartičkách, s „balvanovskými“ pohybovými skicami, so zakomponovaním experimentálnej poézie a pod.). Neodhadnuteľný priebeh udalostných (de)kompozícií „aha-sféry“ viedol „čiaru dynamiky cestou, ktorá ho (diváka, pozn. J. F.) udrží v strehu, núti ho sledovať, počúvať, pretože neustále dochádza k sledu zmien... Je to, ako keď sa pozeráte do ohňa, do tečúcej vody alebo na mraky na oblohe“ (Murin, 1995, s. 38).

Jozef Cseres v texte *Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk* (z ktorého citát ako motto uvádza aj tento profil), charakterizuje avantgardnú poetiku TmC azda najprenikavejšie: „Aj vo svojich naj-agresívnejších prejavoch (pálenie gramoplastní v Murinovej Flambovanej hudbe alebo Adamčiakove rozbíjanie huslí na Fluxfeste) zohľadňovala kontextové relácie, prípadne s nadhľadom ustanovovala nové. Ku svojim vplyvom (Kagel, Cage, Fluxus, ale aj slovenský folklór) sa otvorene hlásila a nikdy sa ich nesnažila skrývať či kamuflovať“ (Cseres, 2000, s. 69).

TmC ako jediné slovenské experimentálne, hudobno-konceptuálne zoskupenie sa venovalo rozličným transmediálnym projektom až do roku 1996, a to na rôznych podujatiach u nás, v Čechách a v Nemecku (niektoré z nich sú zachytené na začiatku 90. rokov v štylizovaných dokumentárnych filmoch STV *Um, Podhubie – Podhubie, Trans Médiá, Patafunus* a Murinov film pre STV *San Francisco Performance Art Festival*).

Murín a Horváth z Transmusic Comp. v akcii
foto: Archív SNEHU



Paralelne s TmC vzniká v januári 1990 z iniciatívy Adamčiaka, Machajdika, Murina, ako aj P. Horvátha, O. Smetanovej, P. Martinčka, P. Cóna a Z. Prokopa ako jedna časť Hudobnej asociácie (odčlenenej pre ideové rozpory od Slovenskej hudobnej únie) Spoločnosť pre **NE**konvenčnú Hudbu – **SNEH**. Táto organizačná platforma tvorcov, odborníkov a milovníkov neznámej, nedostatočne evido-

vanej, novej experimentálnej hudby si predsavzala vytvoriť priestor pre „*prieskum, podporu, podnecovanie, projektovanie, prezentáciu, propagáciu a presahovanie nekonvenčných prístupov a tvorivých i realizáčnych aktivít v aha-sfére*“ (Adamčiak). Vzhľadom na vtedajšiu neblahú situáciu na Slovensku bol SNEH nútený rozšíriť chápanie nekonvenčnosti aj o ideologicky „vytesňovanú“ hudbu z 2. polovice 20. storočia, mimoeurópsku, duchovnú, computerovú, intermediálnu a konceptuálnu hudbu. Okrem zastrešenia TmC začal SNEH (využívajúc aj Machajdíkove cenné kontakty) organizovať prvé úspešné medzinárodné prehliadky nekonvenčnej hudby a umenia ako Konvergencie (1990), Festival intermediálnej tvorby FIT (1991 – 1992), Bazén (1992), cyklus MusicSolarium (1993 – 1994) i samostatné koncerty popredných osobností svetovej experimentálnej hudby, ako sú R. Tietelbaum, H. Davies, P. Niblock, J. Rose, N. Collins, P. Minton a i.

Po tom, ako Peter Machajdík (svojho času člen Vitebsk Broken, dodnes čínorodý skladateľ hudby k mnohým zahraničným intermediálnym projektom, filmom i skladieb pre VENI, Požon Sentimentál, divadlo Stoka, aktuálne najmä pre Štúdio tanca v B. Bystrici) odchádza roku 1992 do Berlína, vyvíja v polovici 90. rokov v SNEHu významné koncepčné aktivity aj spomínaný estetik, kurátor a intermediálny konceptualista **Jozef Cseres** (1961) z Nových Zámkov, známy aj pod pseudonymom HE^{YE}RME^{ar}S (Hermovo oko a ucho). Organizácie a tvorivo sa podieľal už na programe návštevy Johna Cagea roku 1992 na Slovensku (česko-slovenská výstava *Hommage à John Cage* vo foyeri Slovenského rozhlasu, ktorá sa uskutočnila pod hlavičkou jeho vtedajšej minigalérie Art deco). Participoval na realizácii množstva umelecky nekonvenčných podujatí u nás i v zahraničí, ako aj na Murinom (od roku 1993 predsedom SNEHu) iniciovanej publikačnej činnosti SNEHu. V roku 1995 vyšiel jedinečný, z hľadiska podnetnosti dodnes aktuálny zborník pramenných textov **AVALANCHES 1990 – 1995** (ed. Murin), mapujúci

Jozef Cseres
foto: www.ultrahang.hu/cikkkek/szunejel



biele miesta v reflexii našej i svetovej nekonvenčnej hudobnej a intermediálnej kultúry. V nasledujúcich rokoch v edícii G.L.A.C.I.E.S. boli publikované *Rozhlasové happeningy I – V*. J. Cagea a M. Feldmana, ako aj texty *O významovosti v hudbe* a *Genéza umeleckého zmyslu* S. K. Langerovej. Vďaka Cseresovi a Murinovi však vznikol na Slovensku aj SOUND OFF, unikátny medzinárodný festival súčasnej progresívnej hudby v transmediálnych presahoch.

Prvé dva ročníky v Bratislave a v Šamoríne (1995, 1996) sa zamerali na dialogickú konfrontáciu rozličných inovatívnych prístupov V. Loisa, J. Rosea, Y. Otoma, M. Deliu, zoskupení Goz of Ke-meur, Danke, Z. Plachého (ex-Dunaj, Skleněná louka), B. Rozbořila so skupinou Morodochium a výtvarníkov M. Zeta, U. Aignerovej, J. Drotára, S. Ilavského a i. (publikované na CD *Sound Off 1995 – 1996*, SNEH 1996).



3. ročník SOUND OFF (1997) sa niesol v znamení umeleckej rekontextualizácie poškodených klavírov. Veľkorysá expozícia *The Piano Hotel* v šamorínskej synagóge, koncipovaná Murinom (medzičasom členom Svetovej asociácie pre štúdie zruinovaných klavírov – WARPS), poskytla „azyl“ inštaláciám M. Adamčiaka, B. Ferrada, P. Kalmusa, R. Kiela, O. Lauberta a R. Rosenbachovej. V priestoroch synagógy sa realizoval aj projekt spomínaného R. Bolleterea *Left Hand of the Universe*, poňatý Murinom ako multimedálne vizuálno-textovo-video-hudobné performance. Synchronne na troch kontinentoch hrali klaviristi na „invalidných“ klavíroch len ľavou rukou: v strednej Európe M. Adamčiak, M. Murin a Z. Plachý,

v USA D. Wiencek a S. Scott a v západnej Austrálii N. Crotty a R. Bolleter. Projekt nadobudol konečný tvar spojením paralelného znenia všetkých troch koncertov na rovnomennom CD (vydanom v Sydney spoločnosťou WARPS, 1998) a na CD-ROMe *Piano Hotel* (SNEH, 1999).

4. ročník v N. Zámkoch (1998) bol zameraný na deaurizáciu fenoménu huslí – vďaka kooperácii SNEHu so Štúdiom erté J. R. Juhásza sa uskutočnil spolu s 10. ročníkom festivalu performa(k)čného umenia TRANSART COMMUNICATION. Vystúpili na nich o. i. B. Patterson, P. Panhuysen, P. Niblock, skupina The Necks i novodobí huslisti K. Matthewsová, P. Durrant, A. Kolkowski. Tí spolu s iným majstrom huslí a duchovným otcom rosenbergovskej mystifikácie J. Roseom za prítomnosti aktérov festivalu položili v obci Violín základný kameň jedinečnej inštitúcie, Rosenbergovho múzea, ktorého riaditeľom sa stal J. Cseres.

Témou 5. ročníka SOUND OFF (1999/2000) boli *Beams & Waves*, čiže lúče a vlnenia. K jeho ťahúňom na koncertoch v Nitre a v Nových Zámkoch patrili intermediálna umelkyňa a hráčka na laserové koto Miya Masaoka, performer B. Szombathy, J. R. Juhász i Murinov a Cseresov mixmediálny konceptuálny tandem s názvom LENGOW & HE^{ye}RME^{ar}S (L&H). V akustickej performance *L&H Meet the Radio Artists* mixovali zvukové, hlukové a hlasové vzorky či preladovanie staníc spolu s kolegami z Kunstradia ORF Viedeň, Rádia Free B92 Belehrad a Tilos Ráda Budapešť (zaznamenané na CD *Sound Off 1999/2000: Beams & Waves*, SNEH 2000). Išlo o vôbec prvý radioartový projekt, ktorý u nás využíval internetové spojenie. Radio art a Ars acoustic sa napokon stali jednými z ústredných tém Murinovo teoretického výskumu.

V 6. ročníku sa opäť v Nitre (2000) preveroval *Pupanimart*, čiže konotácie bábkového umenia, a to v mediálne hybridných projektoch D. Šubíka a B. Rozbořila *Techno s lidskou tváří*, L&H s Teatro Carnevalo, tÉóRie OtráSu a Trojkolo: behu fikivity. Cseres vzápätí zorganizoval výbornú medzinárodnú výstavu *Not So Good Music* v Prahe (Alternativa 2000) a v Trnave (2001).

Posledný 7. ročník SOUND OFF (2002) s názvom *Typewriting Aloud, Typoxxs Allowed* (Strojopis nahlas, preklepy dovolené) s inštaláciami a mixmediálnymi performanciami viac ako



štyridsiatich umelcov (o. i. konglomerácia The Lazy Anarchists, G. K. Montgomeryho, S. K. Y., A. Margolisa, P. Stricklanda, C. Stonea, B. La Bellea, A. Balcinovica, S. Ashleya, J. Blainea, A. Dreyblatta, E. Szkárosiho, P. Nagya a i.) zorganizovali J. Cseres a Z. Sörös v nedostavanej novozámockej Galérii umenia už pod hlavičkou k2ic – Kassákovho centra intermediálnej kreativity. Toto nové združenie (založené roku 2000), ktoré svoje aktivity orientuje prednostne na zahraničie, preberá v istom zmysle „žezlo“ od SNEHu, ktorý po trinástich rokoch svojej existencie na krajne neprajnú situáciu nekonvenčného umenia na Slovensku rezignoval.

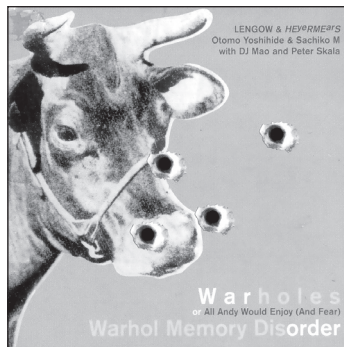
Manifesto 2002 (The Lazy Anarchists; prel. J. F.)

Na počiatku nebol Fluxus!
Žiadne Mojito! Už žiadne MUCU! Calgary je to pravé miesto (na chvíľu)!
Život je alebo „too much shit“, alebo „too much to eat“.
Filozoficky vzaté, aké významy možno z vyššie uvedeného vyvodit’?
Fuck the facts!
Proti Feyerabendovej metóde!
Umenie je vyhadzovanie peňazí von oknom.
Zničte svoje miestne McDonaldy! Jedzte všetky tie sračky, čo majú!
Ignorujte všetky mobilné telefóny a podobné pseudokomunikačné
prostriedky odcudzenia!
Laminovací stroj je oveľa užitočnejší než televízia.

Ako dôkaz neutíchajúcej, v našich súradnicach dodnes nedocenennej činnosti Cseresa a Murina uvedme aspoň impozantný CD-ROM projekt L&H s Y. Otomom, Sachiko M, DJ Maom a P. Skalom *Warholes* (2003), Cseresovu kľúčovú prácu *Hudobné simulakrá* (HF, 2001; preloženú v roku 2005 aj do maďarčiny), ním založené agilné nezávislé vydavateľstvo HE^{ve}RME^{ar}S Discorbie (2002), vydávajúce napríklad najnovšie projekty Jona Rosea, Jevgenija Iršaia, S.K.Y., Budapastis, Abstract Monarchy Trio, knihy, katalógy a pod., alebo

Murinov polyfunkčne využiteľný projekt grafickej partitúry *Signatúra* (2001 – 2005) či projekt *Helmafrodit* (2006) s M. Snopkom a i.

O tom, že nik doma nie je prorokom, sa obaja presvedčajú v zahraničí, kde ako rešpektovaní konceptuálni inovátori a teoretici pôsobia už niekoľko rokov: Cseres okrem európskych krajín aj v Japonsku a na Taiwane. Murin napríklad v Austrálii, kde na jeseň roku 2005 absolvoval v Perthe umelecký pobyt – prezentáciu svojich projektov, súvisiacich s poškodenými klavírmi a spomínaným konceptom signatúry v tamojších prestížnych inštitúciách: výstavu *Ruined Piano Convergence* spolu s R. Bolleterom a D. de Clariom v Perth Institute of Arts a množstvo performancií, inštalácií i prednášok o presahoch nekonvenčnej hudby a výtvarného umenia na Slovensku na pôde Edith Cowan University atď. S tým „prorokom“ to u nás najmä v prípade konceptuálneho hudobno-intermediálneho umenia platí azda dvojnásobne.



Výberová diskografia:

Milan Adamčiak & Michal Murin: pre poetiku Transmusic Comp. príznačne vydali konceptuálny set 7 kusov brúsnych kotúčov veľkosti CD s názvami *Encyclopedia A-L, Encyclopedia M-Z, Opera, Symphonia, Gamelan Duo* a *Te Deum, Kol Nidre*. SNEH, 2000.

Milan Adamčiak: *Červený fídlík pod strechou*. Sound Off 1995 – 1996. SNEH, 1996.

Milan Adamčiak: *Pre obe ruky ľavé*. Sound Off 1997: Piano Hotel, SNEH 1999; *Left Hand Of Universe*, WARPS Sydney, 1998.

Peter Machajdík: *Death In 40 Pictuers*. Quarterly. ReR, 1994.

Peter Machajdík: *60 Seconds*. Guido Arbonelli: *Namaste Suite/ Mnemes/ Auralit*. HCD, 2003.

Peter Machajdík: *Soundscapes*. *Electroacoustic and Computer Music*. Soza, 2003.

Peter Machajdík: *Film*. Soza, 2005.

- Michal Murin: Vertigo.** Transart Communication 1995 – 1996. CD-ROM, Studio erté, 1997.
- Michal Murin: Sound Off 1997: Piano Hotel.** SNEH, 1999.
- Michal Murin: Piano Music.** Left Hand of the Universe. WARPS Sydney, 1999.
- Jozef Cseres: Rozart Mix.** Hermovo ucho v Nitre 1999 – 2001. Animartis, 2002.
- Jozef Cseres: Post-phenomenological P. F.** Sound Off 2002: Typewriting Aloud, Typoxxs Allowed. HE^{ye}RME^{ars} Discorbie a k2ic, 2002.
- Lengow & He^{ye}rme^{ars}: L&H Meet the Radio Artists.** Sound Off 1999/2000: Beams and Waves. SNEH, 2000.
- Lengow & He^{ye}rme^{ars}: L&H Meet Theatro Carnevalo.** Hermovo ucho v Nitre 1999 – 2001. Animartis, 2002.
- Lengow & He^{ye}rme^{ars}, Otomo Yoshihide, Sachiko M, DJ Mao, P. Skala: Warholes/Warhol Memory Disorder.** HE^{ye}RME^{ars} Discorbie, 2003.
- Lengow & He^{ye}rme^{ars}: No Concept, No Problems, No Manners (for P. S.).** Continental Drift: Eastern & Middle European Movements In 2003. Peripheral Conserve, ph-14, London, 2004.

pozri:

<http://www.k2ic.sk>

<http://www.radioart.sk>

<http://www.machajdik.de>

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=222>

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=53>

<http://www.warpsmusic.com>



BEZ LADU A SKLADU a iné „kašćákoviny“

Do alternatívnej scény sa mohol dostať v istom zmysle ktokoľvek, kto nemal piesne iba o mieri a láske. Išlo však o spoločnosť ľudí, ktorí neboli poplatní. (...) Dnes sa za alternatívu považuje všetko možné a mnohí sa tomuto označeniu bránia, pretože ho považujú za sprofanované. Ja ho za také nepokladám.

Michal Kašćák

Keď pred viac ako dvadsiatimi rokmi na jednej trenčianskej svadbe požičala z recesie istá zábavová kapela nástroje piatim chlapcom, z ktorých najmladší ledva dočiahol na syntetizátor, nik z prítomných nemohol tušiť, že ide o prvé vystúpenie neskôr najúspešnejšej a najznámejšej slovenskej alternatívnej skupiny s príznačným názvom **BEZ LADU A SKLADU** (BLAS). Niektorí z jej členov síce navštevovali sláčikové oddelenie ľudovej školy umenia či folklórny súbor Trenčan, ale od roku 1985 sa im zdalo oveľa zábavnejšie a zaujímavejšie hrať svoje vlastné, „uletené“ skladbičky (spočiatku parodizujúce napríklad znelky vtedajších socialistických televíznych relácií) vo vlastnej réžii. Obsadenie skupiny tvorili: vtedy len trinásťročný Michal Kašćák – spev, detské klávesy, hračky, perkusie; Martin Beďaťš – elektrická gitara; Peter Kašćák – basová gitara; Rastó Kubica – saxofón a Richard Rybníček – bicie. Po svojom prvom regulárnom koncerte na prehliadke Gymplrock '85 dostali pozvanie od „Plastikov“ Trenčína, zoskupenia Chór vážskych muzikantov (CHVM), aby spoločne vystúpili v Bratislave. V internátnom klube Mladá garda zapôsobili na publikum ako zjavenie a keďže v ňom sedel aj

Ladislav Snopko (po prevrate o. i. istý čas minister kultúry SR), BLAS sa ešte v tom istom roku ocitli na Rockfeste v Prahe. Svojím prejavom sa ihneď zaradili k tomu najzaujímavejšiemu, čo dobová (česko)slovenská alternatíva ponúkala. Čo bolo príčinou takéhoto raketového nástupu úplne neznámej skupiny zo Slovenska?

BEZ LADU A SKLADU. foto: J. Bartoš



BLAS v príhodnom čase prišli s niečím, čo nikto nečakal – s nekompromisnou obžalobou pokrivených spoločenských a ľudských pomerov v kletke socialistického zriadenia, znejúcou z úst predčasne dospelého, čiže týmito pomermi pokriveného dieťaťa. Jeho karikatúra v podaní mladučkého Miša Kaščáka v čiernom obleku, bielej košielke s kravatou, vytreštenými očami, v strnulom vytržení budovateľských gest už nehovorila len to, že „kráľ je nahý“, ale provokačne deklamovala šokujúce slová o tom, že je a bude „udavačom“, že sa mu nechce smiať, tancovať, ale chce sa mu „dýchať prestať“, že tomu, kto „vytíča z davu“, treba „odťať hlavu“, atď. Mrazivo usvedčujúce, zároveň však hravé piesne s výbornými textami Ľubora Benkoviča (*Sociologický prieskum, X-metov* či u nás zrejme nadčasová *Odníťte mu hlavu*), Stanislava Dajču (*Píšte všetci modrým perom, Ponorková nemoc*), Miša Kaščáka (megahit *Udavač, Masy*) alebo jeho švagrínej Renáty Kaščákovej (*Ruky visia*) sa

stali výrazovo kondenzovanými metaforami rôznych existenčných situácií, ktoré človek zažíval v dobovom režime (a v iných súvislostiach zažíva paradoxne i dnes).

Odtnite mu hlavu (Ľubor Benkovič)

Odtnite mu hlavu
Nech nevytŕča z davu
Nepotrebujeme takých ozembuchov
Nech si ju nosí pod pazuchou

Aby neunikol našim zrakom
Aby bol celý v našom zornom poli
Aby sa neskrýval v mrakoch
Aby si nerobil po vôli
Aby nezatienil našu slávu
Odtnite mu hlavu

Odtnite mu hlavu
Nech nevytŕča z davu
Armáda potrebuje rovné šíky
Nebudeme sa maznať s nikým

Aby sme si boli všetci rovní
Aby sme mu videli do očí
Aby sa dodržali normy
Aby nás nikdy nepreskočil
Aby neunikol nášmu právu
Odtnite mu hlavu

„Udavač“: foto: J. Bartoš



Udavač (Michal Kaščák)

Ja som si, ja som si povedal
budem udavač

V siedmej triede informačne
všetci sa ma pýtajú
Čím chceš byť? Čím chceš byť?
Udavač udavač

ref: Udávanie udávanie
to je môj koníček
Udám všetko, udám všetko
to bude môj chliebček

V ôsmej triede pred skúškami
všetci sa ma pýtajú
Čím chceš byť? Čím chceš byť?
Udavač udavač

Celkom blízko pred maturou
všetci sa ma pýtajú
Čím chceš byť? Čím chceš byť?
Udavač udavač

Splnil sa mi môj veľký sen
vykonávam čo som chcel
Čo robíš? Čo robíš?
Udávam udávam
Čo robíš? Čo robíš?

Udávam rytmus!

Hudobne sa BLAS vyznačoval inštrumentálne prostoduchými rockovo-novovlnovo „minimalistickými“ ostinátami celej skupiny (zväšča v poltónových, maloterciových a tritónových intervaloch),

nad ktorých pôdorysom sa klenul „sprechgesangovo“ štylizovaný Kaščákov spev, priamočiare saxofónové melódie a v občasných antisólach kontrastne alogické, intuitívne „atonalizmy“ jeho detskej klávesovej „samohrajky“. Na rukopise skupiny bol v začiatkoch badateľný azda len vplyv CHVM, v priebehu ďalších rokov v ňom bolo možné vybadať už kontakt s hudbou českých skupín Plastic People of Universe, Laura a její tygři, Garáž, Ještě jsme se nedohodli, Pražský výběr a zo svetových i vplyv Talking Heads či B 52. Podobne ako Burlasovi Matčkovia sa BLAS do žánrovej priehradky „alternatíva“ zaradili neplánovane, nie však proti svojej vôli.

Po poldruha roku pravidelného koncertovania najmä v kultúrnej oveľa živších Čechách a na celoštátnych festivaloch Rockfest, Lipnice, Slovrack či Čertovo kolo v druhej polovici 80. rokov prišla ponuka od Výběru M. Kocába a M. Pavlíčka uskutočniť spoločné turné. (V jeho priebehu BLAS však na základe politického zákazu nemohli napríklad v Bratislave roku 1988 vystúpiť.) Došlo aj k spolupráci BLAS s jazzmanom európskeho formátu Jiřím Stivínom, ktorého bizarná poetika mladých Trenčanov oslovila. V roku 1987 v rámci cyklu Dotyky a spojenia v bratislavskom Štúdiu S odohrali spoločný program, v ktorom Mišo Kaščák v improvizáčnych častiach hral aj na husliach (súčasťou spomínaného cyklu bolo i stretnutie s disidentským výtvarníkom Jozefom Jankovičom, autorom obalu prvej

Obráz J. Jankoviča na obale prvej LP BEZ LADU A SKLADU



platne BLAS). Kaščákov hlasový i husľový prejav zaujal Stivína natoľko, že ich duo vystúpilo ešte niekoľkokrát v priebehu nasledujúceho roka (cyklus Blízke stretnutia, Poetická lýra, Vokaliza v Prahe a i.). Poetika BLAS začala rezonovať aj v blízkom zahraničí, konkrétne v Poľsku (na festivaloch Jarocin '88 a Ost-West v Gdaňsku) a v Bielorusku (Minsk).

Pirátske nahrávky BLAS z koncertov alebo „na kolene“ rozmnožované kazety z Fukka-

vica records „hrdinov“ z CHVM kolovali medzi ľuďmi až do vydania prvej LP s názvom *X-metov* (1990). I keď jej zvuk nepresiahol dobový štandard, je veľmi cenným dokumentom prvej, dnes už legendárnej fázy skupiny.

Po roku 1989 sa otvárajú nové možnosti aj pre BLAS – s úspechom koncertuje vo Francúzsku (kam sa v ďalších rokoch pravidelne vracia), v Holandsku i Nemecku. Slobodnejšia atmosféra doby sa odráža aj v nových piesňach, v ktorých je citelný príklon k roztopašnej spontánnosti (*Celý svet bude plný pohody – šípky do vody, Horúce hlavy*), ktorá vyvažuje (predtým prevažujúce) „vážnejšie“ polohy. Skupina sa vďaka intenzívnemu koncertovaniu postupne inštrumentálne zdokonaľuje a personálne rozširuje o (barytón)-saxofonistu a klarinetistu Petra Kohouta, ktorý posilnil „hadovitú“ prieraznosť dychových partov. Dokladom tohto štádia BLAS je druhý titul *Horúce hlavy* (1991), na ktorom sa vo výrazovo presvedčivom podaní (hlasovo už dospelejšieho) Kaščáka okrem spomínaných skladieb objavili aj tematicky nadčasové pesničky (*Hore bez* alebo „orientálna“ *Postavme sa na hlavu*).

Po odchode bubeníka Richarda Rybníčka (budúceho riaditeľa televízií JOJ a STV v komerčnej ére reality show *Slovensko hľadá superstar*), ktorý epizodicky ešte hrával s alternatívnou skupinou Teória Odrazu, sa za bicími trvalo usadil Peter Slameň. Nový repertoár BLAS zachytáva tretí, posledný album *Iba raz* (1994). Okrem Kaščáka má na ňom výrazný autorský a aranžérsky podiel gitarista Martin Beďaťš (v tomto prípade i autor obalu CD). Oveľa experimentálnejším prístupom k zvuku svojho nástroja posúva už vyzretý štýl BLAS do iných polôh (*Albatros, Údery bubnu, Svet je bublina, čo pláva k hladine*), vo výslednej súhre však nik za nikým nezaostáva. Priliehavé texty osvedče-



ného „tímu“ Benkovič, Dajča, Kaščák, Kaščáková opäť oslovili širšie publikum – z niektorých piesní (*Mäkkýše, Parné valce*) sa zaslúžene stali hity. Staršiu skladbičku *Anča kráča, auto fičí* vtipne zaranžoval v dychovkovom rúchu Svetozár Stračina, nestor úprav a orchestrácií slovenského folklóru.

Hore bez (Ľubor Benkovič)

Naši ochrancovia mravnosti
mali veľa starostí
Museli stáť na stráži
aby zo zahraničných pláží
neprišlo k nám z čoho majú stres
hore bez, hore bez, hore bez

Je to des, je to des, je to des
hore bez, hore bez, hore bez
Leto čas mravnej náказы
preto by ho mali zaraziť

Naši ochrancovia mravnosti
mali veľa starostí
a tak si nik nevšimol
že ten jav už u nás dávno bol
Došlo však k istému posunu
netýka sa plaviek ale rozumu

Je to des, je to des, je to des
hore bez, hore bez, hore bez
s tou módou ťažšie sa zápasí
tá sa šíri v každom počasí

Mišo Kaščák „nástročný“ v BLAS. foto: P. Španko



Údery bubnu (Martin Beďatš)

S netrepezlivosťou rátame údery budíka
Pritom nám obrovská podstata uniká
Že netopier ktorý visí dolu hlavou je pre nás neprijemný
Lebo dýcha z nášho kyslíka
Chýba nám pohoda všade je panika
S netrepezlivosťou čakáme údery bubnu
Pritom si zapchávame uši pred tikotom budíka

Pozvoľný rozpad BLAS (v dôsledku zamestnania členov v nehudobných profesiách) spôsobil, že **Michal Kaščák** (1972) sa začal angažovať hlavne v oblasti divadelnej a filmovej hudby. Za zlomovú dodnes považuje spoluúčasť na tvorbe rozprávkovej inscenácie *Popoluška* v bratislavskej Astorke – Korzo 90 (1996, réžia R. Bobek), ku ktorej skomponoval scénickú hudbu pre komorný sláčikový orchester. Svet divadla Miša Kaščáka (MK) k sebe pritiahol nielen umelecky, napríklad v prípade hier *Don Juan 96* (muzikál, 1996, réžia A. Šulík ml.) a *Vojcek* (hudba pre komorný orchester, syntetizátor a verklík, 1998, réžia J. Krekáň), ale i profesijne. Istý čas pôsobil v Bábkovom divadle v Žiline (BDŽ), kde o. i. organizoval koncerty „inej“ rockovej hudby (vrátane posledného turné Plastic People of Universe s Mejlom Hlavsom). Ťažisko tejto svojej činnosti však postupne preniesol do Klubu za zrkadlom v Bratislave, ktorého dramaturgom sa stal hneď po odchode z BDŽ. MK vytvoril aj hudbu k celovečerným filmom Miroslava Šindelku *Vášnivý bozk* (1994) a *Zostane to medzi nami* (2003), k druhému z nich v spolupráci s počítačovým mágom Slavom Solovicom. Hudobne sa podieľal aj na zaujímavých animovaných filmoch *V kocke* Michala Strussa (1999, získal množstvo ocenení vrátane nominácie na študentského Oskara), *Stefan* (1999) P. Bebjaka a *Pôvod sveta* (2002) Kataríny Kerekesovej opäť so Solovicom a Danielom Salontayom.

MK sa od konca minulej dekády čoraz viac venuje organizovaniu hudobných podujatí. Zakladá vlastnú koncertnú agentúru a roku 1997, v ktorom sa definitívne uzatvára história BLAS, organizuje 1. ročník medzinárodného festivalu pod holým nebom POHODA v Trenčíne. Vďaka jeho manažérskeму, podnikateľskému a dramaturgickému talentu sa z neho stáva (a to v jeho počiatkoch málokto čakal) jeden z najvýznamnejších nielen slovenských, ale stredoeurópskych letných megafestivalov rozmanitej hudby z celého sveta (od etno, world music cez punk, rock až po špičkový pop či dance party s množstvom sprievodných umeleckých akcií a „adrenalínových“ atrakcií).

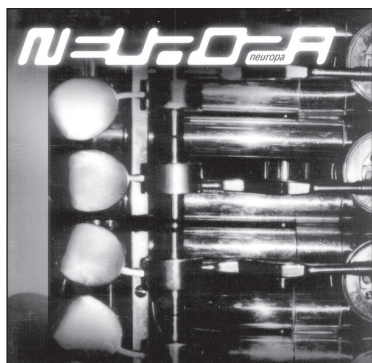
Do dnešných dní na pódiiach tohto žánrovo bezbrehého mamutieho „podniku“, ktorý sa od roku 2004 už musel presťahovať na trenčianske letisko, vystúpili stovky kapiel a osobností. Z tých najznámejších spomeňme Stereo Mc´s, The Cardigans, Fun Lovin´ Criminals,



The Popes Shaneho Mac Gowana, The Wailers, Chumbawamba, Värttinä, Leningrad Cowboys, Moloko, The Prodigy, Garbage, Klezomatics atď., atď. Niektorí z nich sa vracajú na Slovensko aj počas sezóny, konkrétne do Bratislavy, kde MK so svojim štábom pomerne často organizuje ich koncerty.

„Abstinenciu“ živého hrania so skupinou MK prekonáva roku 2000, keď zakladá nové zoskupenie **NEUROPA**. Okrem bývalých spoluhráčov Kohouta, Slameňa a (v štúdiu aj) Beďatša z BLAS doň angažuje výrazné osobnosti našej inštrumentálnej scény – spomínaných „elektronicusa“ Slava Solovica a vynaliezavého gitaristu Dana Salontaya (Dlhé diely, Ali Ibn Rachid, Dogma), ostrieľaného basgitaristu Mareka Minárika (ASH band, Lucie, Kollerband) a na naše pomery nevídane početnú, unisono využívanú dychovú sekciu. Nápad sklbiť vopred fixované, ostinátne „temné“ party nástrojov s prepracovanou elektronikou (motivovanou u MK inšpiráciami z tanečnej sféry) sa v niektorých skladbách osvedčil (*Ružena a Mária, Iba Boh vie všetko, Vypi si Jožko*). V iných však miestami, azda z dôvodu dodatočne implantovanej počítačovej hudby, pôsobí trochu staticky a prehustene (*Chorochronochor*, cover verzie *Breathe* od Prodigy a *Odnite mu hlavu* od BLAS). Neomylný MK čuch na zmysluplné texty však nezlyhal ani tentoraz. Nielen jeho, ale

aj Vladove Jančekove verše v kombinácii so samplami zo slovných dialógov Lasicu & Satinského pôsobia vo svojej paradoxnosti sviežo (hoci, keďže časy sa menia, už asi nie tak provokačne ako v ére BLAS). Na CD *Neuropa* (2000) sa ako hostia mihli aj majster violončela, dlhoročný warchalovec Juraj Alexander, Linda Hammelová (This is Kevin) a Braňo Jobus (Karpatské chrbáty, Vrbovskí víťazi), ktorý vystupoval s Neuropou v roku 2002 aj na turné v Rusku. (V prestávke pred druhým očakávaným titulom Neuropy sa uskutočnilo niekoľko comebackových koncertov BLAS, naposledy v decembri 2005 aj s pôvodnými členmi skupiny.)



Ružena a Mária (Michal Kaščák/neznámy)

Príliš sme si zvykli
Opakovať chyby
Opäť máme na stole
Jedovaté hriby

Ružena a Mária
Rozum berú z rádia
A ja si ho zapnem
Rozumu si kvapnem

Z vedľajších hudobných aktivít MK spomeňme pôsobenie v recesných „punk-entertainmet“ kapelách *Väzenské gule*, *Vydrapená bužíрка* alebo hostovanie na nahrávkach spriaznených skupín *Karpatské chrbáty* (na ich treťom albume o. i. výborne zinzstrumentoval „naháňačku“ *Lasica Margita*), *Otras* alebo *Malevil*. V roku 2004 sa objavil v úlohe Žoldniera v postmoderne pitoresknej opere *Slava Solovica Cirostratus* v bratislavskom divadle GunaGU, pre ktoré vytvoril o rok neskôr aj hudbu k „deviantnému muzikálu“ *Hermana von Hardcore Láska* (oba divadelné kusy – réžia a libreto V. Klimáček). Do radu jeho súbežných činností však patrí aj edícia zaujímavých CD titulov vo vlastnom vydavateľstve *Pohoda records* (skupín *Karpatské chrbáty*, *Vrbovskí víťazi*, *Chiki liki tu-a*, titulov *S. Solovica* a i.), ako aj moderovanie relácie *Ladí neladí* v ČT 2, orientova-

nej na vyhľadávanie a prezentáciu slovenských a českých kapiel, či prítomnosť pri vzniku spočiatku sľubnej relácie Metro v STV (ktorá sa po jeho odchode stala alternatívne impotentnou).

Michal Kaščák. foto: www.music.box.sk



Treba dúfať, že talent, ktorý naša hudobno-alternatíva scéna v Kaščákovi mala a má, sa nezúročí napokon „len“ v organizačno-edičných sférach, ktoré svojím sústavným pôsobením na Slovensku pozitívne ovplyvňuje. Jeho zaujímavý, už dve dekády v hudbe trvajúci príbeh si zaslúži pokračovanie.

Výberová diskografia:

BEZ LADU A SKLADU: X-metov. Opus, 1990 (CD reedícia 1998).

BEZ LADU A SKLADU: Horúce hlavy. Opus, 1991 (CD reedícia 1999).

BEZ LADU A SKLADU: Iba raz. BMG Ariola, 1994.

M. Kaščák: Don Juan 96, bonus: **Woyzeck.** Bábkové divadlo v Žiline, 1998.

NEUROPA: Neuropa. BMG Ariola, 2000.

M. Kaščák & S. Solovic: Zostane to medzi nami. Sony, Film Factory, 2003 (sountrack).

pozri:

<http://www.pohodafestival.sk>



od ALI IBN RACHID cez STOKU až... ...k tvorbe Ľubomíra Burgra

Podstata pojmu alternatívy spočíva v tom, voči čomu niečo „alternatívou“ je. V Ali Ibn Rachid sme veľmi nemysleli na to, či sme súčasťou nejakej alternatívnej scény. Skôr sme rozmýšľali, voči čomu sa chceme vymedziť.

Lubomír Burgr

Ak sa v 80. rokoch uplynulého storočia za hudobnú alternatívu pokladalo všetko, čo sa vymykalo akémukoľvek štýlovo-žánrovému uchopeniu, potom bezpochyby k tým najpodivnejším zoskupeniam u nás patrila (pôvodne) prešovská skupina **ALI IBN RACHID** (v preklade: Ali, syn Rashidov). Vznikla roku 1985 z iniciatívy dvoch absolventov konzervatória v Košiciach, huslistu Ľubomíra Burgra (v tom čase už hráča operetného divadla J. Záborského v Prešove) a kontrabasistu Martina Marinčáka. Znechutení atmosférou „vážnohudobného“ školstva a jeho sterilnými kritériami začali sa venovať opaku drilovania – freejazzovým experimentom. Burgr však postupne od akýchkoľvek jazzových idiémov upúšťal. Začal sa totiž stretávať s inými, „zemitejšími“ hudobníkmi (pravidelne napríklad pri „Písme“ – nie svätom, ale pri predajni Dielo, ktorú si Prešovčania takto premenovali). Ich recesistický životný štýl mu dodal chuť tvoriť niečo iné.

Ľubo Burgr (ĽB) s gitaristom Danom Hurtukom, saxofonistom Janom Višňovským a bubeníkom Vladom Šipošom (ktorí boli paralelne aj členmi zaujímavých skupín Domino a Núdzový východ) objavovali nové hudobné svety – českú a moravskú undergroundovú

scénu, ale aj skladby I. Xenakisa, F. Zappu, J. Calea, King Crimson či Residents. Svoje však zohralo aj čaro načúvania ilegálneho rozhlasu Slobodná Európa, ktoré bolo u nás „obohatené“ o piskľavé zvuky rušičiek ŠtB, čiže tajnej polície. V tejto chtiac-nechtiac „experimentálnej“ podobe spoznal Burgr piesne Karla Kryla i undergroundových Plastikov. Ako sám s humorom poznamenal, asi najväčším nepriamym vplyvom boli (doslova i obrazne) práve tie rušičky. Princíp zrecyklovania nechcených chýb sa mu nezdal na zahodenie...

Ali Ibn Rachid v novom obsadení sa s parodicky hravým odstupom začal venovať svojskému kríženiu novej vlny, jazzrocku, minimalizmu a „klasiky“, v ktorom Burgr a Hurtuk spievali dadaisticky „uletené“ texty v rázovitej šarištine (avšak s poprehadzovaným prízvukom na rôznych slabikách). Zvuk kapely sa navyše obohatil o šikovných dychárov Štefana Tkáča – klarinet, saxofón a Jozefa Mička – pozauna. ĽB tak mohol čoraz viac experimentovať so „syn-tiakom“, ale najmä s hudobnoalternatívnymi možnosťami, ktoré vtedajšia šesťčlenná zostava Ali Ibn Rachid poskytovala. Výsledkom takmer päťročného cizelovania repertoáru je prvý album, ktorý roku 1991 vydal Miloš Spišák (inak aj riaditeľ nezávislého rádia Ragtime a člen spomínaného Domina) vo svojom novozaloženom – v tom čase jedinom fungujúcom nezávislom – vydavateľstve Zoon records.

V porovnaní s inými dobovými alternatívnymi projektmi na Slovensku sa tento osobitý, dnes už raritný opus radí k tým aranžérsky najbohatším, (nielen) zvukovo viacplánovým albumom. Tucet transžánrovo rozmanitých, vzájomne kontrastných piesní a skladieb sa nesie v atmosfére ťažko opísateľných nálad. Niektoré sú komicky „temné“ (úvodný *Pesimista* s plazivými dychmi, spievaný so šarišskou dikciou; detektívková *Teda ty si ale...*), iné skvostne vyšinuté (podivne čardášová *Levočská ulica* s „jačaním“ Inge Hrubaničovej a alogickým gitarovým sólom), alebo krásne detsky naivné (*Nada*). Texty Burgra a Hurtuka sú plné duchapľne absurdných poínt (*Letný sneh*, „spotvorene jazzrockové“ *Mačiatko*, paradoxné *Mäso*), v dvoch pesničkách sú použité i citáty z filmu *Fantomás* (*Haló, je tam dachto?*) a z poézie undergroundového guru Egona Bondyho (*Bondy*). Okrem Bondyho však ani jeden text prvoplánovo „neagituje“ k silnene alternatívnej opozičnosti (na albume miestami skôr cítiť akúsi pod-

prahovú inšpiráciu zvukovým koloritom hudby k československým filmom zo 70. rokov, *Tridsať prípadov majora Zemana* nevynímajúc).

Pesimista (Dano Hurtuk)

Jáj, aj kľúčik sa mi zlamál.
Hm, aj lístok som stratil.
Á, aj platňa sa mi zrysála.
Hmm, ta aj nohavice sa mi zrazili.
Hmm, aj farbu dakto na mňa vylial.
Á, aj všetci do mňa stále iba drgáju.
Á, aj s horčicou som sa pokýdal.
To nemá význam toto.
Á sa neopláti nič.
To je zbytočne, to aj tak...
A ja som už táky z toho.
A ja névjem, to ja už spučený som, či čo.
A sa neopláti nič. To je zbytočne.
Náčo, náčo? To nemá význam, tó zbytočne.
To nič toto.

Mäso (Brian Patten)

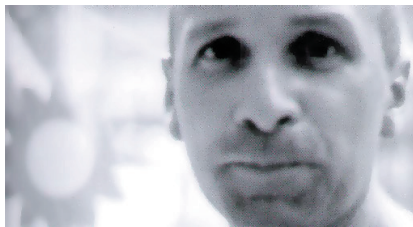
Zopár milých myšlienočiek,
zopár múdrych veršikov,
zopár zručných zaobalených pozorovaní,
zopár obrázočkov pávov, západov slnka,
zopár tučných slzyčiek.
Čosi, čosi priložíš na buclaté prsia,
čosi, čo sa ľahko napíše,
čosi, čo sa ľahko vyvzdychá.
Nie! Nechcem ti dávať takéto vecičky.
Chcem ti dávať mäso!
Uhrované, biele a tupé mäso!



Atypický obal platne tvorí len momentka z hokejového zápasu ČSSR – Švédsko bez akéhokoľvek nápisu(!). Pre úplnosť treba dodať, že prvý titul Ali Ibn Rachid sa nahrával vo vysokoškolskom IRŠ-ku (internátnom rozhlasovom štúdiu) Tlis na bratislavských Mlynoch,

kde Burgr vytvoril aj elektroakustickú skladbu *Ogloj Chorchoj* (1991), ako aj v Slovenskom rozhlase a v jeho štúdiu Ukrajinského vysielania v Prešove. Skupina po vydaní platne koncertovala už len sporadicky, hlavne v bratislavských kluboch. Po odchode V. Šipoša do Austrálie a aktivizovaní sa D. Hurtuka v charitatívnej oblasti napokon prerušila na dlhší čas svoju činnosť.

foto: www.tristivte.sk



Ľubomír Burgr (1964) napriek tomu, že získal výhodné jazzové štipendium na Berklee v USA, sa roku 1990 presťahoval do Bratislavy – hlavným dôvodom bola ponuka na pôsobenie v novom nekonvenčnom divadle STOKA.

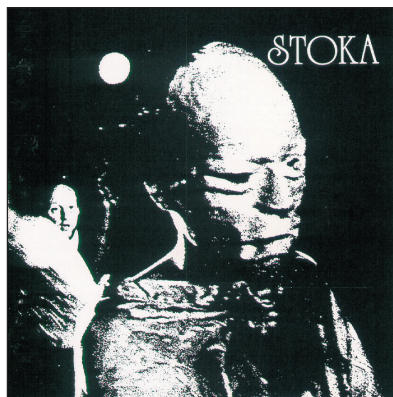
Hudbu k hrám Blaha Uhlára a Miloša Karáska vytváral už v Prešove (*Predposledná večera, Tanap, Ocot*), v prípade Stoky však išlo o stále angažmán, a to nielen hudobné, ale i herecké a v nemalej miere i koncepcné. Od tretej inscenácie *Dýp inaf* nahradzuje ĽB dovedy v divadle epizodicky pôsobiaceho Martina Burlasa. Z hercov, v prevažnej miere hudobných amatérov, vytvoril flexibilné „teleso“, ktoré spĺňalo jeho predstavy nielen o scénickej, ale aj o – v pravom zmysle slova – divadelne celistvej funkčnosti hudby (t. j. o jej korporeálnej spätosti s výrazom znejúceho slova, gesta, mimiky a pohybu). ĽB ako koordinátor spontánnych hudobných prejavov a nápadov svojich kolegov (pochádzajúcich z rôznych končín Slovenska) vytváral v Stoke podobu akejsi štylizovanej, novodobej (čiže aj civilizačnou odcudzenosťou poznamenatej) „folklórnosti“.

Jeho hudobno-autorský podiel na hrách Stoky do roku 1993 (*Impasse, Donárium, Dýp inaf, Vres, Nikto, len čajka si omočí nohy v mojich slzách*) zachytáva rovnomenné CD *Stoka*. Poskytuje istú predstavu o rozmanitých polohách, v ktorých sa spolu s divadelným ansámbľom pohyboval. Išlo o sukcesívne alebo synchrónne experimentálne kombinovanie akustických a elektronických plôch: na jednej strane pôsobivá melodická skratkovitosť s ponáškami na ľudové popevky v kontraste s mrazivými textmi v priliehavom podaní I. Hrubaničovej (*Z Vrátnej doliny, Rezonancia dychu, Tri týždne som nejedla*) alebo alúziami na barové songy „po záverečnej“, hraný-

mi na rozladenom pianíne a spievanými L. Keratom (*Open the door, From Bratislava to New York*); na druhej strane strohosť syntetizátorových farieb, zhlukov a naprogramovaných bicích (oba princípy sú kolážovito sugestívne využité napr. v skladbe *Tisícročná včela*). ĽB sa pritom nevyhýbal ani výrazovo krajným, odvráteným emóciám („lynchovsky“ znepokojujúca skladba *Small Ball* či partnerskú odcudzenosť obnažujúca pieseň *Chlad ma má*, ktorú chrapľavým hlasom výborne zaspievala Z. Piussi). Opísať kontroverznú hudobnú poetiku Stoky len charakteristikami depresívnej melanchólie, skrúšenosti, rozčarovania a pod. by však znamenalo sploštiť diapazón emocionálnych stavov, ktorý sa Burgrovi & spol. podarilo vyjadriť.

Chlad ma má (Ľubomír Burgr)

Chlad ma má
 a zozadu
 ma nežne objíma
 a to si ty
 a to som ja.
 Aj ticho
 ma už má
 a to je všetko
 čo mi ostalo
 a to si ty
 a to som ja
 ty, ja.



Rezonancia dychu (Inge Hrubaničová)



Súbor Stoky. foto: K. Marenčinová

Rezonancia dychu,
 rezonancia dychu,
 hrdlo mi zvierá, zvierá,
 čudesný démon, démon.
 Bojím sa dýchať,
 bojím sa vnímať,
 na oči kladím hlinu,
 na hlinu lejem vodu.
 Vyráža cez ňu tráva,
 ostrá a čierna,
 ktože ju skosí
 ktože ju skosí,
 ktože ju do snopkov znesí?

Je známe, že nešťátne divadlo Stoka sa v polovici 90. rokov uplynulého storočia, v ére „mečiarizmu“ ocitlo v nemilosti. ĽB sa odvtedy začal aktivizovať aj na kultúrno-politickom poli ako neúnavný kritik modelu fungovania kultúry na Slovensku, ktorý znevýhodňuje nešťátne kultúrno-umelecké organizácie.

Približne v tom istom čase znovu oživa aj Ali Ibn Rachid. ĽB sa v ňom chcel upriamiť len na tvar jednoduchej piesne (ktorý na prvej platni reprezentovala *Nad'a*), čo ostatných členov veľmi nenadchlo. Burgra však podporil klavirista a jeden z najvýraznejších súčasných skladateľov na Slovensku **Peter Zagar** (1961), o. i. agilný spoluorganizátor festivalov Melos-Étos a Večery novej hudby (pozri s. 65), v neposlednom rade aj prekladateľ a neskoršie i editor hudobnej literatúry vo vydavateľstve Hudobné centrum. Zagar, ktorý sa stal legitímnym členom skupiny, zohral vedno s Burgrom kľúčovú úlohu pri koncipovaní druhého CD (1997). Využitím princípu „menej je niekedy viac“, čiže prevzdušnenej, inštrumentálneho balastu pozbavenej jednoduchosti, sa im podarilo vytvoriť piesne, ktoré patria k tomu najlepšiemu, čo tu v minulej dekáde vzniklo. ĽB, autor väčšiny z nich, sa v nich ako spevák vtipným spôsobom infantilne štylizuje do detského videnia nášho sveta („hitovky“ *Za naším blokom, Tam vo vysokej tráve*). Inokedy zas „z cudzujúcim“ balansom na hrane optimistickej hudby a tragikomického textu vykresľuje „pohľadnice“ zo zdanlivo všedného života a jeho abnormalít (*Ešte tak ticho, Ten umelec, Na zastávke*).

Ešte tak ticho (Ľubomír Burgr)

Ešte tak ticho a vôňa trávy.
To mi tak ešte pomôže.
Utekám po lúke, utekám po stráni.
Potom sa vnorím do húštiny v lese.

O stromy sa obtieram, kôru ich hladím.
Zrazu sa rozbehnem, nevedno kam.
Utekám, utekám hore a dole.
Na konci lesa zrazu malá dielnička.

Podídem k oknu, pozerám dnuka.
Čosi leží tam na stole.
Na stole leží mladučké srnča,
okolo sú ľudia, srňa sa vôbec nehýbe.

Jeden z tých okolo vytiahne nožík.
Srnčaťu z hlávky odkrajuje tým nožom.
Najjemnejšie mäsko kladie si do úst.
Ach, kam som sa to len dostal.

Ten umelec (Ľubomír Burgr)

Vzadu sa dvaja ľudia rozprávajú.
ONA plače,
ON má sklonenú hlavu.
Hlavu má sklonenú a ruky mu
visia pozdĺž tela.

Z dámskeho WC vychádza človek,
usmeje sa, usmeje sa.
Si o tom presvedčený? pýta sa ho ONA.
Známy kritik sa zastaví, pozerá sa na obraz.
Vraví:



Ten umelec, čo to maľoval, mal
veľmi jemnú ruku a vicibrený vkus.
Svedčia o tom ťahy štetcov a tie
odvážne farby, hlavne zelená.
Debil s kreténkou v kúte
majú sa pekne k sebe.
Čo už z toho len bude.
Aké deti.

Človek z WC má v ruke pohár
a prezerá si obrazy.
Zastaví sa pri známom kritikovi a pohľadom
spochíňne na tej sytej zeleni... Vraví:

Ten umelec, čo to maľoval, mal
veľmi jemnú ruku a vicibrený vkus.
Svedčia o tom... a zrazu sa zrúti na zem,
penu má na ústach, brýzga nadávky okolo.

V každej skladbičke sa Burgr a Zagar kompozične i interpretačne vyžívajú v jemne zneisťujúcich „schválnostiach“ (rubatové alebo mutujúco spievané melodické línie, nečakané „klamné“ harmonizácie, parodizovanie triviálnych aranžmánov atď.). Celý druhý album Ali Ibn Rachid, so starodávnou fotkou usmievavých cyklistiek na obale, sa vyznačuje na naše pomery vzácnou rovnováhou hudby a „prežitkov udalostí“ (ako zvykne ĽB hovoriť svojim textom). Na nahrávkach ešte participovali Višňovský, Šipoš aj Hurtuk, toho však na vystúpeniach nahradil už gitarista D. Salontay. Skupi-

na načas obnovila svoj koncertný život (vystúpenia v kluboch, na trenčiansom festivale Pohode alebo v Prahe), no po definitívnom odchode Šipoša a zaneprázdneného Zagara (ktorého občas zastupoval M. Burlas) znovu prerušuje svoju činnosť.

V roku 1997 vychádza ďalší autorský piesňový projekt ĽB – *Na konci leta*. Spolupracuje na ňom opäť s okruhom ľudí zo Stoky, ale aj s Požoňom Sentimentál, s Moyzesovým kvartetom a hudobno-produkčne i s M. Burlasom. V koláži zámerne triviálnych melódií, rozmanitých akustických plôch a minimalistickej počítačovej elektroniky vynikajú prosté pesničky s bizarnými textami ĽB, I. Hrubaničovej, L. Piusi, L. Keratu a poéziou J. Cocteau (*Anjeli sú*). Niektoré však pôsobia trochu toporne a nepresvedčivo (napr. *Závišť zlá* alebo Zagarova pieseň *Nič ma tak nedesí*). V období príprav tohto albumu vytvára ĽB aj scénickú hudbu k hre L. Keratu *Večera nad mestom* v invenčnom režijnom naštudovaní J. Pitínského v DAB v Nitre.



K paralelným aktivitám ĽB patrí jeho pôsobenie v iných hudobných telesách. Ešte pred obnovením Ali Ibn Rachid roku 1995 sa stal huslistom spomínaného „malomestského komorného orchestra“ **POŽOŇ SENTIMENTÁL**, ktorý vznikol o dva roky skôr z iniciatívy **Mareka Piačeka** (1972). Tomuto mladému skladateľovi a flautistovi sa podarilo osloviť aj Petra Zagara a akordeonistu

Borisa Lenka (v úplných začiatkoch Petra Celeca), a to vďaka nápadu oživiť tradíciu muzicírovania v kaviarenských, pouličných kapeľách starého, multietnického Prešporka (v maďarčine Pozsony). Ich vlastné „staromilsky“ štylizované skladby sa vyznačujú zvláštnou retro-poetikou, čiže symbiózou programovej „poklesnutosti a kultivovanej rafinovanosti“, poučenou poznáním tzv. Novej hudby (J. Šťastný). Búgr sa autorsky spolupodieľal aj na prvom CD, venovanom „sokratovskej“ legende bratislavskej hudobnej kultúry Hansimu Albrechtovi. Účinkoval i na autorskom Piačekovom

albumu s Požoňom Sentimentál *Urban songs* (2001), pri ktorého nahrávaní sa stretol s filozofom, v tomto prípade spevákom zľudovených krčmových piesní, Egonom Bondym (ktorého citoval už na prvej platni Ali Ibn Rachid). ĽB zároveň spolupracuje aj s prvým stálym zoskupením improvizovanej hudby na Slovensku **Vapori del Cuore** skladateľa Daniela Mateja (pozri s. 66).

V roku 1999 sa ĽB „oficiálne etabloval“ ako skladateľ, keď ukončil trojročné štúdium kompozície na VŠMU u Ivana Paríka. Počas neho prepracoval svoje staršie veci (klavírnu skladbu *Ligea*), experimentoval s rozličnými kompozičnými metódami a dokončil rôzne komorné (napr. *Bože, prečo si mi odpustiť?* pre dve sláčikové triá) a symfonické kusy (*Terasy* alebo *Posledný bozk mŕtvemu*). S Martinom Burlasom, herečkou a speváčkou zo Stoky Zuzanou Piussi a gitaristom Danielom Salontayom vytvoril krátkodobú nekonvenčnú skupinu **DOGMA**. Dokumentom ich kooperácie je neprávom opomínaný titul *Dilema* (1999). Obsahuje Burlasove „antisongy“ (*Minúty, O počasí*), Burgrove „rachidovky“ (*Čo sa stalo*) a „stokovky“ (*Tupé údery, Nebojím sa*), ale aj ich spoločný duet o údele „alternatívneho“ skladateľa (*Bieda*).

Bieda (Ľubomír Burgr)

Sedím doma nad papierom,
pot zo mňa cícerkom odteká.
Dieťaťko doma v kuchyni plače,
žena sa s ním v krikú preteká.

Ešte pár taktov a nejaký záver,
nejakú hlbokú myšlienku.
Nejaká osoba sa stále za mnou plazí,
počujem, ako mi vraví:

Áno, to som ja, čo za tebou sa plazím.
Moje meno je bieda.
Vieš, tie veci, čo ty píšeš,
mne veľmi sa páčia.
Hneď, keď začujem tie tóny prvé,
musím za tebou sa náhliť.
A tým pádom, chtiac či nechtiac,
biedu na teba uvaliť.

Pri stole je mrazivé ticho,
žena steká slza po líci.
Posledný zemiak dieťaťku dávam,
už ničoho nieto v polici.

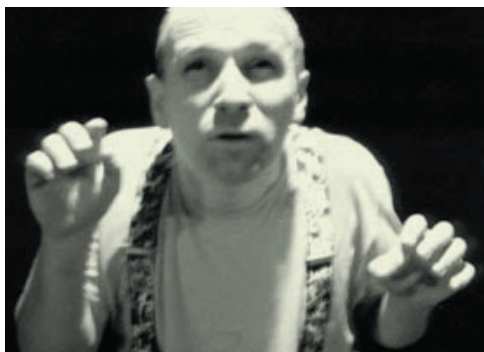
Sľubujem žene zmenu štýlu,
zmenu celého estetického vyznenia.
Ale tá osoba sa stále za mnou plazí
a počujem, ako mi vraví:

Áno, to som ja, čo za tebou sa plazím.
Sledujem, ako sa snažíš.
Vieš, tie nové veci, čo ty píšeš,
mne veľmi sa páčia.
Hneď, keď začujem tie tóny prvé,
musím za tebou sa náhliť.
A tým pádom, chtiac či nechtiac,
biedu na teba uvaliť.

O rok neskôr ĽB, M. Burlas, Z. Piussi, I. Hrubaničová, M. Čertezni a M. Kopcsay zakladajú Združenie pre súčasnú operu (ZPSO), nezávislú platformu pre produkciu a uvádzanie pôvodných slovenských netradičných oper. Burgr vytvoril pre toto združenie jednoaktovku *Smrť v kuchyni*, ktorú uviedli aj v Budapešti, M. Burlas skomponoval minioperu *Údel*, M. Piaček *Posledný let* a D. Matej *Johna Kinga* (všetky 2001). Teoretickej reflexii súčasnej opery na Slovensku sa ĽB venoval aj vo svojej práci *Kríza opery v čase postmodernity* (1998).

Po odchode z divadla Stoka na začiatku roka 2003 sa stal spoluzakladateľom multifunkčného nekomerčného centra súčasnej kultúry A4 v priestoroch bývalého bratislavského V-klubu. A4 vzniklo ako konglomerát občianskych združení ZPSO, Atrakt Art, Buryzone a Asociácie súčasného tanca. Burgr sa stal vedúcim tohto centra a dramaturgom projektov divadla Skrat, z ktorých niektoré sám autorsky, režijne a hudobne koncipuje (pars pro toto uveďme aspoň hru *Morča*).

Burgr v hre *Morča*. foto: www.skrat.info



Z nedávnej hudobnej tvorby ĽB spomeňme: ďalší operný kus *Tête-à-tête* (2002), komorné skladby *Výkrik do tmy* (2002) a *Mimo obrazu* (2003), skomponované pre Opera Aperta Ensemble, aleatorickú skladbu *From Any Bars* pre violončelo,

ktorú vytvoril na objednávku Jozefa Luptáka pre jeho bachovský CD projekt *Cello* (2003), alebo hudbu k baletnej štúdii Mathewa Howarda uvedenú na festivale Ars Poetica 2004, kde ĽB účinkoval aj o rok neskôr. Na jeho sklonku vytvára s M. Piačekom nové akusticko-elektronické duo Pink Big Pig.

I keď organizačno-tvorivá práca v A4 v súčasnosti vyťažuje Ľubomíra Burgra azda najviac, pri jeho schopnosti zinscenovať nečakané prekvapenia nemožno vylúčiť, že príde ešte tretí Ali, syn Rachidov. Na avizované koncerty tejto svojsky bizarnej skupiny, ako aj ďalšie Burgrove (vý)činy sa oplatí tešiť už teraz.

Výberová diskografia:

ALI IBN RACHID. Zoon Records, 1991.

Stoka. Zoon Records, 1993.

ALI IBN RACHID. Gregor Agency, 1997.

Na konci leta. IC Recs, 1997.

Lubomír Burgr: Sniežik poletuje, na zem pomaly si sadá. V dedine pod horou dievčatko milého si hľadá.; Pre Dášu Veškrnovú, Sašu Mittelbachlerovú a Jozefínu Ondriščákovú. Požož Sentimentál: P. S. Venované Hansimu. Hudobný fond, 1998.

DOGMA: Dilema. Mediálny inštitút, 1999.

Marek Piaček & POŽOŇ SENTIMENTÁL & Egon Bondy: Urban Songs. Music Fund, Atrakt Art, 2001.

Lubomír Burgr: From Any Bars. Jozef Lupták: Cello. Millenium records, 2003.

pozri:

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=5>

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=8>

<http://www.a4.sk>

<http://www.stoka.sk>



VENI, VAPORI del CUORE a iné impulzy Dana Mateja & spol.

Dostať na pódia hudbu, ktorú nikto iný hrať nechce.

Peter Zagar

Otváraní okien v hudobnom živote na Slovensku na rozhraní 80. a 90. rokov uplynulého storočia sa nevenovali len tzv. alternatívni rockoví, experimentálni a konceptuálni hudobníci. Akútnu potrebu vystaviť našu konzervatívnu hudobnú kultúru ozdravujúcemu prievaniu rozličných prúdov inej než konvenčnej hudby pociťovali aj niektorí študenti VŠMU v Bratislave. Patrili k nim Daniel Matej, Alexander Mihalič, Róbert Rudolf či Petr Michoněk, ktorých akademizmus väčšiny predmetov na ich alma mater sklamal už v prvých ročníkoch. Stretli sa však aj s výnimkami. Milan Adamčiak ich vo svojich prednáškach oboznamoval s tvorbou „čudákov“ typu E. Varèsa, Ch. Ivesa či J. Cagea a zároveň pre nich objavoval v tom čase „podzemný“ svet slovenskej Novej hudby 60. rokov, ku ktorej (ako realizátor nesnobsky konceptuálnych eventov) sám patril. Uvedená skupina študentských elévov za inšpiratívne pokladala aj hodiny hudobnej teórie so skladateľom Jurajom Benešom, ktorý napriek generáčnej odlišnosti poetík ich podporoval i v neskorších snahách. V istom zmysle prvoradou však pre nich bola poslucháčska skúsenosť s dielami svetovej (post)moderny: jednak z načúvania spomínanej, v tom čase unikátnej domácej fonotéky Petra Machajdíka (pozri s. 28), vysielania viedenského rozhlasu ORF 1 a jednak (a to predovšetkým) z bezprostredného kontaktu s ich živým prevedením na festivaloch Varšavská jeseň 1986 a 1987.

Dano Matej (od roku 1987 študent kompozície u Ivana Paríka) inšpirovaný zážitkami z interpretácií, ktoré zodpovedali povahe novej hudby, skomponoval svoju ročníkovú prácu *Elégia* pre flautu, husle a violončelo (1987 – 1988). Počas jej nácviaku so spomínanými kolegami a pozvanými konzervatoristami skrsla v lete 1987 myšlienka založiť teleso, ktoré by mohlo hrať dovtedy (z rôznych, nielen ideologických príčin) ignorovanú našu i svetovú hudbu. Po vzore existencie príbuzne orientovaného pražského telesa AGON a po istej personálnej kryštalizácii vzniklo na konci toho istého roka spoločné, otvorené zoskupenie mladých interpretov a muzicírujúcich skladateľov **VENI**.



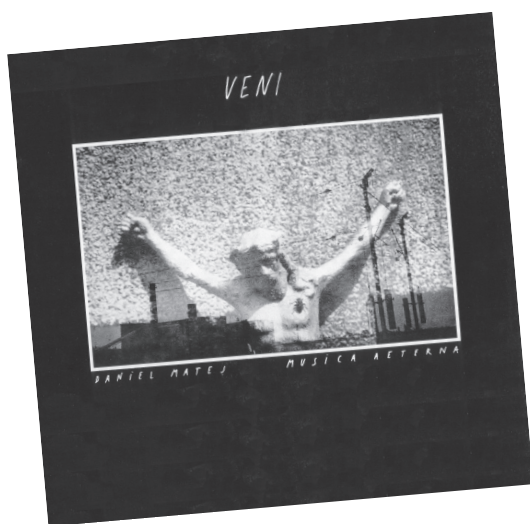
foto: J. Štreit

Názov avizoval tušenie a očakávanie neznámeho, ako i možné dobývanie, resp. zaplnenie niektorých bielych miest v našej hudobnej kultúre – prvý oficiálny „inauguračný“ koncert sa uskutočnil v marci 1988 v Divadelnom štúdiu VŠMU Slovenskej filharmónie v Bratislave. Členmi VENI, ktorý sa od

počiatku vyhranene orientoval na prezentáciu svetovej i autorsky pôvodnej hudby satieovskej prostoty, cageovsko-feldmanovského indeterminizmu a repetitívneho minimalizmu, boli na začiatku: Daniel Matej – umelecký vedúci, kompozície, klávesové nástroje; Ronald Šebesta – klarinet; Věra Rašková – flauta; huslisti Peter Spišský a Leo Sláma, violončelisti Peter Michoněk a Roman Harvan; s istým časovým odstupom Peter Zagar – kompozície, klavír; Marek Piaček – kompozície, flauta a napokon aj Martin Burlas – kompozície, syntetizátor.

Počas štipendijného pobytu **Daniela Mateja** (1963) na Conservatoire National Supérieur de la Musique v Paríži roku 1988 činnosť VENI na čas ochabla. Dano Matej (DM) však v živom multikultúrnom prostredí Mekky moderného umenia zbieral cenné skúsenosti a po návrate domov skomponoval pod vplyvom hudby J. Cagea,

A. Pärta, M. Feldmana či L. Andriessena vlastné skladby, napr. 383 – *Music for Two* (1990) pre hlas a komorný súbor alebo *In The End...* (1989) pre flautu, husle a/alebo klarinet a violončelo, a/ alebo basklarinet a kontrabas (kde nielenže redukoval motív na niekoľko „osamelých“ tónov, ale situoval začiatok z ticha gradujúcej skladby do ruchu publika ešte pred samým začiatkom koncertu). S príchodom DM na Slovensko VENI zintenzívnilo v období 1989 – 1990 svoju koncertnú činnosť, a to aj v Čechách, odkiaľ prišla i ponuka realizovať prvú profilovú LP platňu. V edičnom rade vydavateľstva Globus International v Prahe spolu so špičkou česko-moravskej alternatívy vychádza roku 1990 titul VENI, na ktorom nájdete emblematické kompozície súboru *Musica Aeterna* (1989) od DM riešenú vo vypäto kontrastných náladách, alebo Burlasovu dávnejšiu skladbu *Hudba pre Roberta Dupkalu* (1981).



Osobitosť VENI nespočívala len vo vyprofilovanej poetike a programovej selekcii repertoáru, premostujúcej do istej miery avantgardu 60. rokov s aktuálnymi trendmi. Cennou devízou, ktorá sa premietala do výsledného prejavu tohto komorného telesa, bola totiž aj priama, interaktívna spolupráca hudobných interpretov s kmeňovými alebo pozvanými skladateľmi. VENI hľadaním vlastných interpretačných prístupov k novej hudbe predstavovalo v tomto období



cennú alternatívu v kontexte dobového oficiálneho koncertného života.

Kontinuálna nadväznosť na „normalizáciu“ prerušenej iniciatívy odsunutej generácie 60. rokov (súbor Hudba dneška, Smolenické semináre) sa prejavila na druhom titule – CD *VENI ensemble* (SHF 1992). Symbolicky splatiť časť dlhu voči odkazu svojich starších kolegov, zo strany ktorých

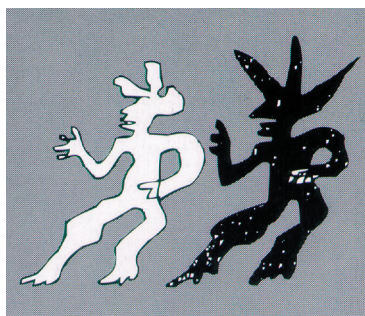
VENI vždy pocítovalo tichú podporu, sa jeho členovia rozhodli uvedením kompozícií Jozefa Malovca *Kryptogram I* (1964), Petra Kolmana *Molizácia* (1965) a *Osemhran samoty, nudy a strachu* (1962) od Ladislava Kupkoviča, po ktorých znejú skladby Petra Zagara *Hudba pre video* (1991), Martina Burlasa *Z môjho života* (1992) a Matejova *Gloria* (1992). Postavenie dvoch generačných výpovedí vedľa seba však nepoukazovalo len na spriaznenosť, ale obnažilo aj odlišnosť ich poetík, čo vzhľadom na odstup viac než dvoch desaťročí nebolo prekvapujúce. Na CD popri vyššie uvedených hráčoch účinkovali ako členovia VENI o. i. aj klaviristi Eleonóra Slaničková (neskôr Škutová), Mikuláš Škuta, akordeonista Róbert Jurčo, violončelisti Jozef Lupták, Juraj Kováč, kontrabasista Andrej Ivanov, hráči na perkusie a bicie nástroje Róbert Rist, Peter Krbaťa a Peter Važan (ten hral aj na preparovaný klavír), vokálna i dychová sekcia, dirigenti Anton Popovič a Talian Tonino Battista, ktorý účinkoval v súbore spolu s virtuóznym (bas)klarinetistom Gabriele Mirabassim.

S poslednými dvoma menovanými hudobníkmi sa VENI stretlo ešte roku 1990 počas svojho koncertného pôsobenia v talianskej Perugii, v ktorej spolupracovalo aj s kórejskou skladateľkou Youghi Pagh-Paan (zo zahraničných koncertov okrem Talianska spomeňme aj účinkovanie VENI na festivaloch Kulturspektakel vo Viedni a The New Music Week v Bukurešti a v Berlíne). Tu došlo aj k stretnutiu s vynikajúcou violončelistkou Ulrikou Brandovou, ktorá prijala pozvanie účinkovať na prvom ročníku festivalu Večery novej hudby v Bratisla-

ve (pozri nižšie) s klaviristom Martinom Erdmannom. Vo fascinujúcej interpretácii na ňom uviedli deväťdesiatminútové dielo Mortona Feldmana *Untitled Composition for Cello and Piano* (premenované neskoršie na *Patterns in a Chromatic Field*). Dosah tohto koncertu ako aj vplyvu ďalšieho pôsobenia M. Erdmanna na Slovensku doceňuje moravský skladateľ a teoretik Jaroslav Šťastný hlavne v súvislosti s vývojom našej mladej generácie interpretov. V spätnom pohľade pokladá vtedajší kontakt so svetovou interpretačnou „školou“ erdmannovskej intencie a erudície za kľúčový práve pri profilovaní a dozrievaní takých hudobníkov, akými sú dnes napríklad E. Škutová, R. Šebesta, J. Lupták (o. i. iniciátor súčasného, žánrovo širokospektrálneho festivalu komornej hudby Konvergenie v Bratislave), B. Lenko, M. Škuta a i. (všetko kolegovia z VENI), ktorí tvorivo a pokorne prístupujú k naplneniu zámerov skladateľov súčasnej hudby.

DM paralelne s realizáciou svojich tvorivých projektov začal vyvíjať aj organizačné aktivity. Ako čerstvý absolvent VŠMU, ktorý získal dramaturgické štipendium Hudobného fondu, spolupracoval od leta 1989 s Vierou Polakovičovou na tzv. Pondelkoch v Klariskách, kde sa pravidelne uvádzala rôznorodá súčasná hudba. Keďže

Logo festivalu Večery novej hudby



že „Pondelky“ ho celkom neuspokojovali, prišiel s koncepciou ideou nového medzinárodného festivalu, dramaturgicky zameraného na progresívne tendencie v súčasnej hudbe, s názvom VEČERY NOVEJ HUDBY (VNH). Prvý ročník, ktorý sa uskutočnil až po „zamatovom“ prevrate v júni 1990, bol počiatkom vytvárania platformy priamej konfrontácie so špičkovými osobnosťami aktuálnej hudby, ktorá mala a má na provinciálnu klímu slovenskej hudobnej kultúry vždy ozdravujúco „demaskujúci“ účinok. Zámerom VNH, na ktorých okrem DM majú výrazný organizačný zástoj Peter Zagar a Marek Piaček, bolo a doposiaľ zostáva „postaviť vedľa seba rozmanité prejavy hudby dneška, ktoré takto môžu vytvárať ďalšie významy a súvislosti a otvoriť nové priestory vnímania hudby“ (Matej – Zagar, 2004, s. 1).

Z prvých významných hostí festivalu spomeňme Louisa Andriessena roku 1990 (žiakom v jeho kompozičnej triedy na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu sa v tom čase stal aj DM) a návštevu Johna Cagea roku 1992, ktorá sa uskutočnila krátko pred jeho smrťou. V doterajšej bohatej šesťnásťročnej histórii tematicky zameraných VHN účinkovali aj Ch. Wolff, Z. Krauze, J. Rose, M. Monková, J. Oswald, H. Skempton, Ch. Cutler, N. Collins, J. Tilbury, E. Sharp, Y. Otomo, F. Rzewski, G. de Vries, D. Vandenwalle, H. Jeffery, A. Curran, M. Varga, Ch. Fennesz, súbory Bang On a Can All Stars, Ugly Culture, Icebreaker, Ives Ensemble, London New Music, Die Maulwerker, Orkest De Volharding, Smith Quartet a i. (V roku 1995 sa v rámci 5. ročníka VNH, dedikovaného E. Satiemu, uskutočnila v Bratislave prvá medzinárodná muzikologická konferencia o živote a tvorbe tohto významného excentrického skladateľa.) Na každom ročníku s väčšinou z uvedených hostí účinkovalo VENI a od roku 1994 aj novozaložené teleso improvizovanej hudby sústredené okolo DM.

Matej po spomínanom poldruharočnom pobyte v holandskom Haagu (kde mal o. i. možnosť vypočuť si v živej interpretácii kompletné dielo M. Kagela) totiž čoraz viac posilňoval vo VENI postminimalistické a najmä postcageovské tendencie. Keďže nie všetci boli spokojní s touto orientáciou, roku 1993 sa z VENI (bez toho, aby zaniklo) odštíepili tri nové komorné súbory – Požož Sentimentál, Opera Aperta, sústreďujúca sa výhradne na interpretáciu súčasnej komponovanej hudby; ich náprotivkom sa stalo spomínané otvorené zoskupenie experimentálnej hudby, gravitujúce okolo DM – **VAPORI del CUORE** (Výpary srdca – názov odkazuje na expresív-



Dano Matej: foto: archív autora



Marek Pláček: foto: www.pozon.sk



Peter Zagár: foto: F. Vančo

nu poéziu E. Sanguinetiho, ktorú zhudobnil o. i. vo svojej skladbe *Laborintus II* taliansky avantgardný skladateľ L. Berio).

Epizódne počiatky súboru sa datujú od konca roka 1993, keď na výzvu M. Murina DM, Burlas, Piaček a Zagar koncipujú prvý spoločný improvizovaný koncept s názvom *Svätojurský park*. Uviedli ho v januári 1994 v bratislavskom Dome kultúry Dúbravka v rámci koncertu Požoňu Sentimentál. Personálny základ až o dva roky neskôr reálne založených „Výparov srdca“, inklinujúcich k tradícii krajine netradičnej, voľne improvizovanej hudby, doposiaľ tvoria piati (zdanlivo) neviazane muzicírujúci skladatelia: DM – umelecký šéf, gramofóny, discmany, sampler, preparovaný klavír, objekty na ozvučenom stole, hlas; Peter Zagar – klavír; Martin Burlas – syntetizátory, elektronika; Ľubo Burgr – husle, el. gitara, hlas; Marek Piaček – flauta, elektronika, objekty a (bas)klarinetista Ronald Šebesta, pričom za právoplatného člena je (i na hudobných nosičoch) označovaný aj zvukový inžinier Roman Laščiak. Po dvojročnej odmlke pracoval súbor najmä s princípmi kontrolovanej, štruktúrovanej improvizácie, opierajúcej sa o „otvorené“ (napr. graficko-číselné) partitúry E. Browna, D. Drama, M. Burlasa, P. Machajdíka, M. Piačeka a DM (napr. v jeho skladbe *Possible Stories /...and Other Stories/*, 1994). Hráči sa nevyhýbali ani bigbítovej zvukovosti, repetitívnym štruktúram či zornovským noise happeningom, avšak postupne upúšťali od akéhokoľvek inscenovania (v reálnom čase) tvarovaných zvukových plôch .

Riziká radikálne experimentálneho *ad hoc* princípu, spoliehajúcего sa primárne na intuitívnu komunikáciu, umocňoval fakt, že nik z konglomerátu uvedených skladateľov sa predtým tzv. absolútnej improvizácii hráčsky sústavne nevenoval. Na nejednom vystúpení tento hendikep vystúpil do popredia, niekedy najmä pri kooperácii s pozvanými svetovými osobnosťami tzv. improvised music. Pri iných príležitostiach, v ktorých Vapori del Cuore zasadilo svoj prejav do intermediálneho kontextu, sa podarilo súboru vyťažiť z hudobného „čara (ne)chceného“ svoje maximum – napr. v improvizovanom hudobno-tanečnom predstavení *OPEN*, realizovanom s tanečnou skupinou Marty Polákovej, či v predstavení s experimentálnymi tanečníkmi M. Čertezniovou a P. Jaškom na festivale Expozici nové hudby v Brne (2001) alebo v hudbe k projekcii filmu

Mikrokozmos v Bratislave (2000). Vapori má za sebou spoločné vystúpenia na domácich aj zahraničných podujatiach s D. Drammom, N. Collinsom, E. Sharpom, Y. Otomom, J. Oswaldom, M. Vargom, D. Vandewalleom, Ch. Newmanom, B. Griffithovou, DJ Ghalagaom, A. Zimmerlinom či G. Müllerom. Zostrihaný, tektonicky rozfázovaný záznam z koncertov s Zimmerlinom a Müllerom je dostupný na CD *Alpine songs. Refrains/Point Zero* (Atrakt Art, 2003).



VAPORI del CUORE s M. Čertezniovou
a P. Jaškom, foto: www.hisvoice.cz

Bez akejkoľvek potreby „kanonizovať“ DM a jeho – v tomto profile spomínaných – kolegov, treba povedať, že ich kontinuálne, komplexné tvorivo-organizačné aktivity zohrávali hlavne od konca 80. rokov dôležitú úlohu pri oživovaní slovenskej hudobnej kultúry. Na druhej strane je však zjavný sebareferenčný „stret záujmov“, súvisiaci napr. s VNH, ako aj mierne křčovitá snaha (re)prezentovať hudobný progres v malom teritóriu slovenskej kultúry i za jeho hranicami. Pri konečnej bilancii impulzov, ktoré pôsobenie Dana Mateja (inak agilného aktivistu slovenskej sekcie ISCM a dnes už i docenta teórie na VŠMU v Bratislave) zanecháva, však „plusy“ určite prevažujú.

Z tých nedávnych alebo aktuálnych nemožno obísť napríklad postmodernú opernú jednoaktovku *John King* (2001), písanú pre ZPSO, alebo OVER4tea, spoločný projekt DM, M. Burlasa, J. B. Kladiva a ich audiovizuálny program *Lost Angeles and Other Mirrors* (2004; pozri s. 119), skladby *P@ges (from) Ch@olds*, *A Set of Five Pick-Outs* (obe 2004) či *Nice* pre sólo violončelo alebo dve violončelá, alebo akýkoľvek počet nástrojov a intermediálny kus

CAVE Songs (RE)mixed (obe 2005). Pre úplnosť spomeňme aj organizovanie koncertného cyklu (NEW) MUSIC AT HOME v Šamorínskej synagóge, nemalý podiel na festivale MELOS-ÉTOS (pars pro toto uvedme významnú návštevu S. Reicha na poslednom ročníku) – a tak by sa v súvislosti s menom D. Mateja a jeho kolegov dalo a hádam sa v budúcnosti aj bude dať pokračovať ďalej.

Výberová diskografia:

VENI. Globus International, 1990.

VENI ensemble. Slovenský hudobný fond, 1992.

Daniel Matej: Between . Always, 383 – Music for Two (in the "Mondschein"), Musica aeterna, Video (Billboards), (Two) Lullabies. Musica Wien, 1995.

Daniel Matej: Sharp (on B-A-C-H). State of the Union. Electronic Music Foundation Ltd., New York, 2001.

Daniel Matej: SATIollagE. Contemporary Experimental Music from Eastern Europe „From Gdansk till Dawn“. CD Leonardo Music Journal, Cambridge, 2002.

Daniel Matej: Wenn wir in höchsten Nöten seyn (auch „Three-in-One“ No. 2). Opera Aperta: Post-minimal set. Mediálny inštitút, 2002.

Peter Zagar: Stabat Mater. De Profundis III. Hudobný fond, 1994.

Peter Zagar: Apocalypsis. Slovart Records, 1999.

Peter Zagar: Blumentálsky tanec. Opera Aperta: Post-minimal set. Mediálny inštitút, 2002.

Peter Zagar: Introduction And Prelude. Jozef Lupták: Cello. Millenium records, 2003.

Marek Piaček: 11 s premennou hore. Sound Off 1995 – 1996. SNEH, 1996.

Marek Piaček: Rainy. State of the Union. Electronic Music Foundation Ltd., New York, 2001.

Marek Piaček: Recitativo e canzonetta. Opera Aperta: Post-minimal set. Mediálny inštitút, 2002.

Marek Piaček: Piękna małaś twarz... (ale już nie masz); Sunshine. Boris Lenko: Plasticity. Slovart Music, 2002.

VAPORI del CUORE: Mikrokozmos. ¾ revue. Atrakt Art, 2000.

VAPORI del CUORE: Great Dance. Contemporary Experimental Music from Eastern Europe „From Gdansk till Dawn“. CD Leonardo Music Journal, Cambridge, 2002.

VAPORI del CUORE: Alpine songs 2 (excerpt). Im Osten. ORF1, 2002.

VAPORI del CUORE, A. Zimmerlin, G. Müller: Alpine songs. Refrains/Point Zero. Atrakt Art, 2003.

pozri:

<http://home.nextra.sk/evenings>

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=40>

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=26>

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=8>

<http://www.radioart.sk>



KARPATSKÉ CHR BÁTY, VRBOVSKÍ VÍ ŤAZI, CHIKI LIKI TU-A bizarní nadšenci (nielen) hudobného humoru

Moja obľúbená skupina je Detský zbor bulharského rozhlasu zo Sofie, ale musím sa priznať, že cédečka si púšťam veľmi málo. Stále hudbu zo seba vydávam, tak nemám silu ju pasívne prijímať.

Andrej Jobus

Komické ako krajný prejav artikulácie absurdity, v ktorej sme žili pred rokom 1989 a v transmutovanej podobe žijeme vlastne v istom zmysle aj po ňom, bolo a stále je organickou súčasťou všetkých vetiev slovenských hudobných alternatív (SHA). Stačí spomenúť ironický humor projektov Martina Burlasa, vtipne vypointované piesne skupín Bez Ladu a Skladu a Ali Ibn Rachid, implicitný humor konceptuálneho telesa Transmusic Comp., mrazivý sarkazmus Jesus Underground Bandu alebo rustikálnu grotesknosť kapiel Teória Odrazu, Karpatské Ch báty či Chiki liki tu-a. Nasledujúci profil je venovaný dvom posledne menovaným skupinám, ktoré ako jediné z uvedených zoskupení dodnes neprerušili svoju činnosť, ako aj ich všakovo vtipným „odnožiam“.

Počiatky rockovo alternatívnej, recesistickej skupiny **KARPATSKÉ CHR BÁTY** (KCH) treba hľadať už v roku 1982, keď štyria spolužiaci z Vrbového Braňo Jobus – spev; jeho brat Andrej – bicie; Roman Klčo – basgitaru; a Miro Kusý – gitara, založili svoju prvú, čudnú školskú kapelku Harmasan, ktorú vzápätí premenovali na VEGET. O necelé štyri

roky boli na nátlak miestneho socialistického MKS (Mestského kultúrneho strediska) nútení opäť zmeniť poznávaciu značku, a tak vznikli KCH. Nový názov nevyjadroval len pre chalanov príznačný regionálny patriotizmus (vrátane pozitívneho vzťahu k destilátu Karpatské horké), ale hlavne postoj „vylezte nám na (c)hrb(át)“. Ten sa premietal nielen do hudobného, ale aj do provokačne „uleteného“ pódiového prejavu. Pod vplyvom načúvania platní jazzrockovej Fermáty, skladieb blues-folkového Marsyasu a svetovej hardrockovej scény si chalani už za čias Vegetu vyprofilovali – spočiatku (hoci to znie neveriteľne) nezávisle na Pražskom výbere – prierazný štýl, výrazne pripomínajúci túto českú kultovú novovlnovú skupinu. Nápadná podobnosť sa týkala aj neodmysliteľných bláznivých kostýmov a teatrálnej, spontánne komediálnej „choreografie“. KCH sa vďaka nim dostali, tak ako iné československé alternatívne skupiny, do nejedného konfliktu s opatrníckymi usporiadateľmi vtedajších „stoličkových“ koncertov (na rozdiel od českých „kulturákov“ sa totiž na Slovensku – aby sa predišlo „vandalizmu“, čiže nechceným nepokojom – mohlo hrať, a to aj vo veľkých sálach, len pre v stoličkách usadené publikum).

Poznávacím znamením KCH okrem inštrumentálne prepracovanej rytmiky a bohatých rockových aranžmánov sa stal „hýkavý“ spev hlavného showmana Braňa Jobusa, ktorý v rozsahu niekoľkých oktáv spieval svoje bizare groteskné texty vo vrbovskom nárečí, špeciálnom variante trnavského dialektu. Kapela čoskoro získala ohlas nielen vo svojom regióne, napríklad na „putovnom“ festivale amatérskej tvorby Famat v Piešťanoch a okolí roku 1987, keď sa koncertne prvýkrát stretla so skupinou Bez ladu a skladu (BLAS), ale aj v Čechách a na Morave. V tamojších kluboch KCH nasali neopakovateľnú atmosféru živej alternatívnej kultúry a prišli do priameho kontaktu s hudbou jej špičiek (Bittová & Fajt, Dunaj, MCH Band a i.). V roku 1988, keď sa črtali spoločné vystúpenia so spomínaným Pražským výberom, musela skupina kvôli povinnej brannej službe prerušiť na dva roky svoju činnosť.

Po návrate z vojenčiny sa v KCH udiala personálna zmena na poste bubeníka – Andreja Jobusa po rôznych zaskakujúcich náhradníkoch vystriedal Peter Hrdina, čo znamenalo, že skupina neoprašovala len starší repertoár, ale vytvárala aj nové skladby. Tie v živelnom, divadelne „vyšinutom“ koncertnom prevedení zaujali aj saxofonistu

a publicistu Mariána Jaslovského, vtedajšieho redaktora vydavateľstva Opus, ktorý im ponúkol nahrávanie prvej platne. K jej realizácii (čiže, ako KCH hovoria, „navrceniu“) došlo až začiatkom roka 1992, takže bola v istom zmysle retrospektívnym dokumentom prvej periódy kapely.

Z celého albumu, ktorý ako celok štýlovo príliš nevybočuje z „pražsko-výběrovského“ aranžérskeho koloritu, „trčia“ hlavne *Krsný tato* (dobový „hit“ ešte z obdobia Vegetu), kontroverzné *Mačičky* a najmä duchaplné pesničky *Som spuchnutá spuchlina*, *Nemôžem hovoriť s „budovateľskou“ dychovkou* v úvode alebo záverečná funebrácka *Už ma obklúčili...* so slovami a melódiou z jednotného katolíckeho spevníka. Na platni ako dočasne stály člen KCH hral aj Štefan Slabý – trúbka, gong, vokál, pričom medzi hosťami sa okrem Jaslovského – saxofón a Martina Hanzela – syntetizátory objavili aj niektorí členovia spriazneného BLAS.

Som spuchnutá spuchlina,
som živá, aj keď som zabitá (Branislav Jobus)

Som spuchnutá spuchlina,
som živá, aj keď som zabitá.

Som živá.
Som hnlá.

Do uška, do hlavy
kliny ty dávam.
Do uška, do hlavy
šrófiky sypem.



Na svoj druhý titul museli KCH čakať do roku 1996, keď si vlastným nákladom vydali CD, označované neskôr číslom 2. Oproti zvukovo plochému debutu je síce nahrané výrazne kvalitnejšie, avšak nebyť Jobusovho vkladu, pôsobilo by takmer nealternatívne a hardrockovo konvenčne. Svetlé výnimky tvoria vidiecky štylizovaný, dodnes populárny *Omascený chleba*, „demikátovský“ *Kolobeh* a najmä skvostne vystavaná skladba *Na cintery už mám fleka*.

Na cintery už mám fleka (Branislav Jobus)

Na vrbovskom cintoríne ľudia v zemi miznú.
A pretože raz budem muset zmiznut tyež,
obsadil som si tam flek.

ref: Na cintery už mám fleka
v hustom chabrždží vedľa jednej babky.
Bohvie, čo ma ešte dovtedy čaká.
Na to som ja ešte príliš makký.

Na cintery ve Vrbovém kosci je jako dreva.
Hádam ten moj kúsek tak skoro nykdo nerozorá
a nenadžgá ma tam s hlavu v rovine.



Trvalý nezáujem zo strany masmédií a väčších vydavateľstiev o zemitý alternatívny rockový „folklor“ KCH neznamenal, ako tomu v mnohých prípadoch býva, ich rozchod. Naopak, popri neustálom koncertovaní v kluboch a na festivaloch vychádza roku 1999 v trnavskom nezávislom vydavateľstve Monti records tretí album, ktorým skupina akoby nabrala druhý dych. Po rokoch nezávideniahodnej „rehole“ v slovenskom, voči (nielen rockovej) alternatíve neprajnom prostredí odviekli na tomto CD B. Jobus, nekompromisný gitarista M. Kusý, výborný „basák“ R. Klčo a ťahúň bicích P. Hrdina poctivú, vrbovským humorom odľahčenú prácu. Aj keď nie všetko sa na ňom vydarilo, po každej stránke bezchybné piesne *Zjedol som hadovi pleco, Skočil som na mínu, Na drevo, Vrany* či *Lasica Margita* v „naháňáčkovom“ aranžmáne hosťujúceho Miša Kaščáka boli dôkazom stúpajúcej krivky kvality KCH. Pre úplnosť treba uviesť meno priateľsky „benevolentného“ producenta, ktorým bol Whisky z punkovej Slobodnej Európy. O Jobusove speváčke služby prejavila v tom čase záujem aj novozniknutá Kaščáková skupina Neuropa (pozri s. 46); hosťoval na jej prvom albume i na koncertnom turné v Rusku a vo Francúzsku.

Kým spoločnou slabinou všetkých troch titulov KCH bola istá nevyrovnanosť, o štvrtom, zatiaľ poslednom albume z roku 2003 sa to už povedať nedá. Popri brilantných „odpaľovačkách“ typu *Takto sa žije v našom pásme, Tiahli víly po dne* (v ktorých sa v duetách so suverénnym Jobusom objavila aj dcéra Jara Filipa Dorota Nvotová),

Keď som pásol matrace alebo Had nemá vlasy (opäť s Kaščákom a džavotavým zborom Jobusových detí) znejú v kontraste pohrebné temná *Kde bolo tam bolo* či prekvapujúco počítačová miniatúra *Kráľ Iľk*. Zvuk KCH sa obohatil o klávesy M. Valášeka a najmä „ostrú“ dychovú sekciu: R. Bielik, M. Bielik, Š. Slabý – všetci trúbky; B. Galbavý, resp. J. Slabý – trombón; R. Kubica, bývalý saxofonista BLAS, a. h. a koncertne i P. Kohout, barytónsaxofonista BLAS a Neuropy. Celkovému vyznaniu platne, ktorú rámcujú dva absurdne drobné dychovkové popevky, určite prospela hudobná produkcia ostrieľaného basgitaristu Mareka Minárika. Karpatským Chrbátom sa navyše takmer po dvadsiatich rokoch konečne splnil aj ich sen hrať na spoločnom veľkom koncerte s Pražským výbërom. Stalo sa tak, mimochodom, deň po 16. výročí „nežnej“ roku 2005 v Bratislave.

Kde bolo tam bolo (Branislav Jobus)

Kde sa veľa pije, žere,
tam otvára nemoc dvere.
Kde sa chodí v zime v tilku,
tam každý chvíľku ťahá pilku.

Kde sa veľa pije, žere,
nezatváraj milá dvere.
Kto sa radosti stráni stále,
môžu sa mu šmyknúť
na ceste sandále.

Keď už ťa tlačá na káre
na ceste od niekaľ nikam.
Kde bolo tam bolo
a odrazu máre,
(tak) prepáč,
že ti tykám.

Na drevo (Branislav Jobus)

Do lesa, babka raz išla do lesa
na drevo, babka raz išla na drevo,
bolo šmyklavo.
Akurát, bolo trinásteho pátek,
pre babku, to nebol bohvie jaký sviatok.
Chycil ju blbý pocit,
nevyšol jej krok,
musela sa vrátiť.

KARPATSKÉ CHR BÁTY
foto: B. Valach



Vo Vrbovom však roku 2000 vzniklo aj iné povšimnutiahodné „teleso“. Je pomenované podľa „véčka“, ktoré vytvára nahnutá veža tamojšieho kostola a priamka vedená stredom jeho kolmo postavej brány – **VRBOVSKÍ VÍŤAZI** (VV). Sú nimi v modrých montérkach odetí spevák KCH, hráč na „hajzlový kopák“ a iné divné nástroje Braňo Jobus a jeho „pán brat“ Andrej Budislav Jobus, obsluhujúci inštrumentár bizarných, prevažne fúkacích hudobných nástrojov, ktoré zhotovuje zásadne len z umelohmotných rúrok, rúr, hadíc, plastových fliaš a starého vysávača (napr. víťazná trúba Vítrub, Vrbovské vujary protivzdušnej obrany, 3HZKDZV, čiže Trojhlavý zúrivý karpatský drak z Vrbového, ULPF, čiže ultraľahká priemyselná fujara, Ropovod družba, trúba VT940 merajúca 940 cm, gajdy Kravička mozgocucka, Dvojačka hajzlovka a i.). Ich aforisticky humorné, „minimalisticko-industriálne“, (opäť aj) vo vrbovčine spievané piesne sú prejavom jedinečného novodobého hudobného, každú prácu oslavujúceho smeru – univerzálneho robotníckeho priemyselného folklóru. V umeleckej recyklácii priemyselných produktov a elektrických spotrebičov nie sú VV osamotení – svedčia o tom napríklad rôzne industriálne sochy z bubnov pračiek, klávesníc písacích strojov, bicyklových reťazí či nepoužívaných súčiastok banských strojov renomovaného brikoléra Viktora Loisa z maďarskej Tatabánye, ktorý ich využíva aj hudobne.



Dokladom toho, že v prípade VV nejde len o povrchnú recesiu, sú ich (zdanlivo banálne) texty, ale i obnova potreby a radosti z (hoci už postindustriálneho) ľudového muzicírovania. Tomu sa Andrej Jobus, mimochodom, venuje aj vo vlastnom minisúbore Vrbovské vrby. Nečudo, že vystúpenia VV za prítomnosti pána predsedu KRIAKu (pozri nižšie) sa stávajú malými udalosťami aj za hrani-

cami Slovenska, na ktorých burácajú „salvy“ ozajstného i hudobného smiechu. Priaznivci bizarných VV sa roku 2005 dočkali ich CD, ktoré zachytáva rýdzu esenciu úprimnej adorácie práce a ľudového humo-

ru, a to zo spoločného (dvoj)koncertu s Boban Markovič Orchester v bratislavskom klube Babylon v roku 2003, v štúdiu „navrčených“ piesní i dvoch narozprávaných bonusov.

Radosť z vykonanej (Branislav Jobus)

Práca to nie sú len noviny
to sú hneď aj ruky od špiny

ref: Chceš manuálne pracovať
musíš sa aj zafúľať
Podľa toho zistíš
ako kto je čistý
či maká alebo blafuje
Podľa toho zistíš
ako kto je čistý
či sa ozaj z vykonanej raduje

Bez pochyby pracujem
do posledného dychu
sústavne tým zveľadujem
robotnícku pýchu

ref: Chceš manuálne pracovať...

VRBOVSKÍ VÍŤAZI s 3HZKZV v akcii
foto: J. Fujak



(V piatok som moslim) V sobotu som žid, v nedeľu som kresťan (Branislav Jobus)

V sobotu som žid
v nedeľu som kresťan
celý týždeň robím
cez víkend sa trestám

Je to tak, že každá láska nemusí vždy mlaskať,
niekomu s vercajchom stačí naplnená taška

KRIAK VRBOVÉ je ojedinelé združenie, resp. multiorganizácia, ktorej spomenutým, dnes už v striebornom chomúte ženáča vystupujúcim predsedom, je plyšový hojdač koník. Jej zárodokom sa niekedy pred štvrtstoročím stal akt zakopávania panáčka z hry *Človeče, nehnevaj sa* do zeme, ktorý sa potom každoročne na Vianoce vykopáva. K insitne „konceptuálnym“ akciám KRIAKU patria Strelecké preteky z poplaš-

nej pištole, Vytýčenie stredú sveta a vesmíru ve Vrbovém 26. 4. 2003 (podľa „kriakského“ kalendára KK 26. 52. 1999), Výstup na hory v potápačskom úbore, MVS (Medzinárodné vedecké sympóziu) alebo Formula 0. Asi vás neprekvapí, že všetky podujatia KRIAKu sa konajú a, dúfam, ešte dlho budú konať vo Vrbovom hlavne z iniciatívy bratov Jobusovcov, členov Karpatských Chrbátov a Vrbovských Víťazov.



Za čestných nasledovníkov Karpatských chrbátov, BLAS, Ali Ibn Rachid či Teórie Odrazu možno označiť skupinu **CHIKI LIKI TU-A** z Prešova. Mladí chalani prekvapovali od začiatku svojej existencie v polovici 90. rokov nielen kostýmovo bizarnou a parodickou anti-show, ale hlavne pikaresknými skladbami, aké v rokoch postupného vymierania slovenskej rockovej alternatívy už dlho nik nepočul. Po vytrvalom a permanentnom koncertovaní po kluboch na Slovensku a nahrávaní demosnímkov Chiki liki prerazili, a to aj na na poli, kde by to v čase ich začiatkov nik nepredpokladal.

Ich prvé profilové 2CD s patriotickým názvom *Kysak* je nabité osobitým vtipom a spontánnou energiou. Prvý disk je v podstate identický s projektom *Nezátvaraj Milan dvere* z rokov 1995 – 1998, obohatený však o dva bonusy. Aranžmány niektorých úvodných piesní (napr. *Chameleón*), vytvorené podľa vzoru „bezladuaskladu“, môžu spočiatku vyrušovať, avšak trpkó smiešne texty Martina Višňovského alias Višňu, spievané jeho buď mutujúco exaltovaným, alebo úplne triezvym hlasom, tento začiatočnícky „lapsus“ dokonale vyvážili. Poetika jeho veršikov, štylizovaná do pubertálnej, trafene „vyhoňárskej“

uletenosti, má oveľa väčšiu výpovednú hodnotu než rôzna (pseudo)postmoderná poézia jeho rovesníkov. Višňa veľmi dobre šípi, v akom spoločenskom i existenciálnom Absurdistane žijeme, ale na rozdiel od iných neprepadá nihilistickej či inak prázdnej póze. „Kuca-pacu“ našich (ne)skutočne banálnych príbehov totiž obnažuje v jej komickej nahote, v duchu výkriku: „Ta toto nje je možné, ta tomu neverim!“, ktorý je zreteľne alebo latentne prítomný v takmer všetkých skladbách.



La la la (Martin Višňovský)

La la la, la la la,
la la la, la la la.

Podme sa zabaviť do susednej dediny.
Píšu o tom už aj Rolnícke noviny.
Rum za 6,- a pivo za 10,-.
Niekomu rozbiť tvár,
abo si len tak popopopokecať.

Do susednej dediny chodia aj blondíny.
Mala som, mala som, mala som
telefón za pásom.

La la la, la la la,
la la la, la la la.

Zbytočne (Martin Višňovský)

V tejto piesni ani slovo nie je pravda,
všetko vlastne je len lož obyčajná.
Túto pieseň sme len tak urobili,
lebo ste vy na nás hovorili,
že sme trápni a nevieme, čo sa patrí,
nefajčíme Dalily, ba ani Sparty.
A dúfam, že mi ešte nejak pomôžete,
aby som nezostal pri holej vete.
Pretože ja...

ref: Narodil som sa zbytočne.
Potvrdenie vám o tom
vydá lekár na Levočskej ulici.

Keď je niekto šťastný na tomto svete,
všetci sa mu ihneď čudujete.
Ja držím s vami, aj keď to neviete.
Je dosť ťažké sánkovať sa v lete.
A všetci ľudia už majú jasnú predstavu,
či pôjdu dopredu a či dozadu.
A všetky veci sa už definujú presne,
tak potom načo sú vám tie naše piesne?
A ja...

ref: Narodil som sa zbytočne...

Chiki liki tu-a sú však presvedčiví aj hudobne – z občasných názvukov na „pražský výbĕrizmus“ alebo brniansky „jĕšte jsme se nedohodlizmus“ sa vedia odpichnúť k úplne svojbytnému „chikilikitualizmu“, parodizujúcemu všetky poprockové kliĕšĕ, ĕo je badateľné aj na celom druhom CD *Budeĕš musel vlasy na blond prefarbil* (2000) s dvoma ĕerstvými bonusmi (2002). Invenĕné gitarové party „Maĕa Ďurindu“ (ĕiĕe Mariána Ivana a hlavne Ľuba Petruĕku), priamoĕiara pozauna „Tota Cotugna“ (Tomáĕa Palu, skvejúĕeho sa v prierazných unisónach s gitarou), inteligentná rytmika „Ladislava Œtaidla“ a „Sagvana Tofiho“ (spomínanĕho Martina Viĕnovského – basgitaru, spev a jeho brata Tomáĕa – bicie, klávesy; prípadne Petra Œimu – bicie) sú namieĕané v ĕánrovo bláznivých pomeroch od neopunku (*Œtrbské pleso*) ĕez „akoĕeslaĕáky“ (*Zbytoĕne* alebo *Kristína*) až k postindustriálnym hitom (*Tlustá teta*, *Kuca paca*).

V roku 2003 vychádza ĕalĕí titul Chiki liki tu-a *Chodĕte sa hrat pred vlastný vĕhod*, ktorý takmer v niĕom nesklamal, ba dosiahol i veľký komerĕný úspech vĕďaka zámĕrne trápnej, parodickej country pesniĕke *Láska moja de si? s „rozladeným“* spevom Ľ. Petruĕku. Œtylizácia kapely do výsmeĕných polôh rôznych ĕánrov (metalu, disco ĕi vodiĕmi autobusov tak oblúbených „samohrajkových“ ľudoviek) trochu prekročila mieru na úkor výborných (hudobne i textovo) nekompromisných piesní. Skupina sa, mimochodom, v tomto ĕase venovala i tzv. prevlekovým koncertom, na ktorých pod rozliĕnými názvami – Der Kondenzator, Dzigi Dĕabur, Hudci prĕrie, Rap Orchestra, Kriĕiaky a i. – parodizovala populárne alebo zastaralĕ hudobné Œtýly (napr. na doteraz uĕ piatich roĕníkoch Festivaloch zlej hudby v Preĕove).

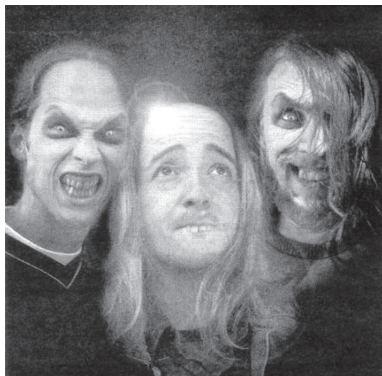
V roku 2005 Chiki liki tu-a na festivale Pohoda i na koncerte v bratislavskom PKO nadchlo svojich fanúĕikov „galavystúpeniami“, na ktorých ich sprevádzal Taneĕný orchester mesta Preĕov. V tomto roku po odchode hráĕa na pozaunu T. Palu nahráva kapela v trojici svoje zatiaľ posledné CD *Dvojkilometrový jeleň*, ktoré je zo všetkých azda funk-rockovo najtvrdĕie a inĕtrumentálne perfektne zvládnuté. Neĕýba na ŕom nepostrádateľný Viĕnov textový satirický rukopis – možno by nezaĕškodilo trochu viac (pre Chiki liki tu-a tak príznaĕné-ho) ĕara preĕovskej ŕariĕtiny. Inak ide o „nakladaĕku“ par excellence.

My sme mladí optimisti (Martin Višňovský)

Napríklad karatista alebo judista,
rozličné kimono,
no podstata je vždy tá istá.
Vlasový vizážista abo ...,
obaja hľadajú kúsok ženskej krásy,
no ich budúcnosť je zjavne hmlistá.

Družstevný kombajnista alebo traktorista,
každý má trochu inú náplň práce,
no podstata je vždy tá istá.
Folkový gitarista abo country banjista,
Každý z nich drží v ruke iné pádlo,
no podstata je vždy tá istá.

CHIKI-LIKI-TUA 2005. foto: Pohoda



V tomto texte spomenuté skupiny patria asi k tomu najzaujímavejšiemu, čo komikou presiaknutá odnož našich hudobných alternatív ponúka. Bez nich by bol tunajší (nielen) hudobný život oveľa smutnejší, než je.

Výberová diskografia:

KARPATSKÉ CHR BÁTY. Opus, 1992.

KARPATSKÉ CHR BÁTY 2. SM, 1996.

KARPATSKÉ CHR BÁTY 3. Monti records, 1999.

KARPATSKÉ CHR BÁTY 4. Agentúra Pohoda, 2003.

VRBOVSKÍ VÍ ŤAZI: Olejom sa zapaprem. Pohoda I. 1997-2001. Agentúra Pohoda, 2001.

VRBOVSKÍ VÍ ŤAZI. Agentúra Pohoda, 2005.

CHIKI LIKI TU-A: Kysak. Agentúra Pohoda, 2002.

CHIKI LIKI TU-A: Chodte sa hrať pred vlastný vchod. Millenium Records, 2003.

CHIKI LIKI TU-A: Dvojkilometrový jeleň. Sony BMG, 2005.

pozri:

<http://www.chrbaty.sk>

<http://www.kriak.szm.sk>

<http://www.chikiliki.sk>



ĽAHKÁ MÚZA, LUES DE FUNES, JESUS UNDERGROUND BAND ...alternatívne variácie na temnú nótu

*Čo do nás spoločnosť vrazila,
to jej teraz musíme vrátiť späť.*

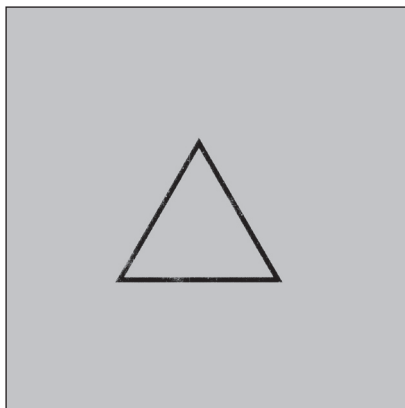
Lues de Funes

Po časti o bizarne komických skupinách bude nasledujúca sonda do slovenských hudobných alternatív nasmerovaná na vetvu, ktorá hudobne „zpočuteľňuje“, prípadne aj v iných umeleckých mediách sprítomňuje odvrátenú stranu nášho života. Svojho času ju reprezentovali temne industriálna Ľahká Múza, bratislavská crazy trash core skupina Lues de Funes a osobité, drásavo expresívne zoskupenie Jesus Underground Band zo Žiaru nad Hronom.

Termínom „ľahká múza“ sa v minulosti označovali takzvané „pokleslé“, nevážne druhy umenia. Osobitá alternatívna skupina s rovnakým názvom, **ĽAHKÁ MÚZA** (ĽH), započala svoju existenciu už v roku 1984. Pri jej zrode stála podiv(uhod)ná speváčka Gudrun a trojica mladých muzikantov, ukrývajúcich sa pod pseudonymami 677, German H. a Dr. K. V čase slovenskej punkovej eufórie a nástupu novej vlny začínajú komponovať svoje prvé skladby. Už v období „reálneho socializmu“ si kapela vlastnou novovlnovou produkciou našla ohlas a svoje miesto, a to hlavne na českej nezávislej alternatívnej scéne. V roku 1988 vznikol prvý, živý album ĽM – *Schizofónia* (distribúovaný na MC kazetách), ktorý zaujal svojou inštrumentál-

nou zručnosťou, ale najmä aktuálnosťou hudobného prejavu. Táto mladá skupina ako jedna z mála vo svojom žánri hosťovala už v tej dobe pravidelne na akciách organizovaných českou undergroundovou scénou.

Koncom roku 1990, keď z kapely odchádza basgitarista German H., prechádza ĽM obdobím výraznej zmeny hudobnej orientácie. Definitívne upúšťa od novovlnového soundu a začína sa orientovať na drsný, minimalisticky poňatý gitarový industriál. Novú podobu ĽM zachytáva nahrávka *Nevinnosť*, ktorá dodnes patrí medzi to najsurovejšie, čo skupina vyprodukovala. Po tom, ako česká firma Black Point vydala v roku 1991 obidve spomenuté platne, sa ĽM s úspechom predstavila na významnom pražskom Industrial festivale a zaradila sa tak medzi špičku československej industriálnej scény. V tom istom roku opúšťa rady kapely aj bubeník Dr. K. ĽM sa tak mení na duo: Gudrun – spev, 677 – gitara. Menej koncertuje, pretože pracuje na ďalšom albume s názvom *Tieň bolesti*, ktorý v roku 1992 vychádza ako LP/CD v slovenskom, už v predchádzajúcich profiloch spomínanom vydavateľstve Zoon Records.



Jeho zvuková kvalita i vlastné hudobné producenstvo kapely sa podpísalo na presvedčivom výsledku, ktorý zarezoval u poslucháčov aj u dobovej kritiky. ĽM opäť ožíva aj na pódiumoch spolu s hosťujúcim basgitaristom a automatickým bubeníkom (napríklad v pražskom klube Bunkr, kde hosťuje v roku 1992 s americkou elektro kapelou Stereo Taxice Device). *Tieň bolesti*,

ktorý sa napriek predchádzajúcim nahrávkam pokladá za debutové ucelené CD ĽM, sa vďaka štúdiovej prítomnosti Gudrun a 677 posúva viac do „minimalistických“ rovín. Tragicky osudové prejavy rituálneho spevu a monochromatický, „gotickou“ nasiaknutý hudobný podklad sú hlavnými rysmi albumu. Spievané party svojím poňatím pripomínajú prejav kontroverznej, vypäto až trýznivo expresívnej speváčky a performerky gréckeho pôvodu Diamandy Galàsovej.

Hudobne, najmä čo sa rytmickej stránky týka, je citelná aj inšpirácia tvorbou nemeckej industriálnej skupiny Einstürzende Neubaten. Štruktúra skladieb je pomerne jednoduchá. Ide o jednočasťové celky založené na magickej, až traumatickej atmosfére, ktorú umocňujú ostinátne rockové gitarové groovy a strohé rytmy. Speváčka nielen spieva a deklamuje, ale aj vyludzuje rôzne „galasovské“ kvílenia a škrekoty. Nad pomerne statickým hudobným doprovodom sa vynímajú texty, zachytávajúce osudovosť, tragickosť a utrpenie, ktoré majú nádych temne skľučujúceho zaklínania.

Hniloba (Ľahká Múza)

požieraní vlastným násilím
padáme do večnosti
bezmocná póza pred oltárom sily
prázdni, ako spomienka na mŕtvych
voláme k falošným prorokom
oficiálny cynizmus pohladí naše tváre
keď lámeme krídla anjelov smútku
požieraní vlastným násilím
padáme do večnosti
bezmocná póza pred oltárom sily
možno, že toto sú pravidlá
ktoré je treba dodržať
slepá prítulnosť
na ceste k slnku
predpísané šťastie
v záplave beztvarych tiel
nám vysaje mozog
ilúzie predaného raja
odnesie suchý plač
prázdnoty

Stigma (Ľahká Múza)

sme popol galaxií
horiace sneny hrobov
spomienky vymazané
v tichu odlišností...
v miliónoch impulzov
sa stráca to čo potláčame
milióny impulzov
klesajú v ozvenách...
sme popol galaxií
horiace sneny hrobov
istota násilia
v kontrole očakávaním
v modeloch bez pohybu
z hĺbín odkiaľ voláme
všetko musí začať znova
všetko musí začať znova...

ĽAĤKÁ MÚZA, foto: www.lahkamuzaz.net



Po rozpade Česko-Slovenska ĽM hľadá na prelome rokov 1994 – 1995 nový výraz až na pokraji maximálne úsečných a priamočiarych industriálnych postupov, ktoré Gudrun a 677 tvoria za pomoci samplerov a sequencerov. Zvukový posun v expresii výpovede ĽM dokumentuje titul *Chvenie absolútne*. Ide o osobitý elektronicko-goticko-industriálny projekt s vyzretým vokálnym prejavom, ktorý bol koncertne uvedený o. i. v roku 1995 na prvom tzv. gotickom festivale v Bratislave a v závere toho istého roka na medzinárodnom festivale Alternatíva v pražskom divadle Archa v exkluzívnej spoločnosti kapiel ako Test Dept, Esplendor Geometrico, Kapote music či AsmusTietchen (v nasledujúcom roku 1996 ĽM hostuje na spomínanom festivale Alternatíva po boku legendy českého undergroundu DG-307). V roku 1997 prichádza do skupiny nový hosťujúci basgitarista Voda, ktorý sa neskoršie stáva jej stálym členom. Vzniká materiál na nový album *Sen ohraničeného života*, ktorý začiatkom roka 1998 vychádza vo vydavateľstve Sonicca.

S vedomím toho, že súčasný „život sa stáva stále konzumnejším, s preferenciou ľahšej zábavnej kultúry, takže umelecké smery vyvolávajúce otázky (...) živorina na periférii záujmu dnešnej mladej generácie“ (Ľahká Múza, 1996, s.1), pôsobí ĽM na našej scéne naďalej. Po istých „ponorkových“ napätiach koncom 90. rokov, naberá ĽM druhý dych, keď sa personálne ustalaže ako trio: Gudrun, 677, Voda s príležitostne hosťujúcou performerkou Corou. Prijíma ponuku poľského vydavateľstva Black Flames realizovať v roku 2000 nový album *Cesty svetla plynú temnotou*, na ktorom sa skupina oddáva väčším experimentom s rytmickými a vokálnymi štruktúrami. Po festivale Stigma v Bratislave, vystupuje ĽM na 7. ročníku najväčšieho festivalu tzv. gothic & dark wave music v strednej a východnej Európe, Castle Party v poľskom Bolkowe, vďaka čomu sa dostáva do povedomia zahraničných festivalov a klubov, na ktorých pôsobí úspešne až dodnes. Z tých najvýznamnejších spomeňme Gotik Treffen 2002 v Lipsku, Dark Nation Day vo Viedni, Kunigunda Lunaria vo Vilniuse, Castle Party 2001 a 2005, Gothic festival vo Varšave, Schwarze Silvester v Drážďanoch, Brutal Assault v Přerove, ElectroWerk v Brne, pražské Industriálne festivaly, Pohoda v Trenčíne a i.

Popri ĽM jej členovia vytvárajú ďalší plne elektronicko/per-

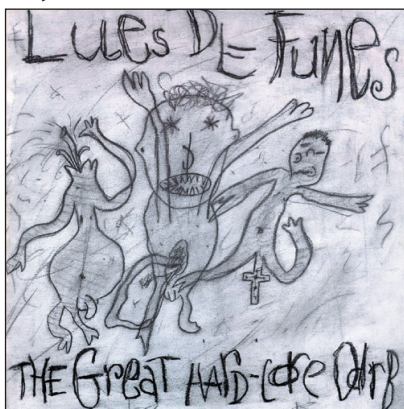
formačný projekt HIEROS GAMOS, ktorý v roku 2002 predstavujú koncertne na medzinárodnom festivale avantgardného ženského umenia Druhé pohlaví v pražskom paláci Akropolis. V roku 2004 vychádza v poradí piaty, multimediálny titul *LM V záblesku večnosti/ In a flash of eternity*, obsahujúci okrem hudby aj dva videoklipy, kompletne všetky texty a fotografickú picture gallery Hieros Gamos. Nasledujú koncerty v Litve na festivale nezávislej kultúry baltských krajín Menuo Juoaragis a na prvom európskom podujatí elektronickej & digitálnej hudby u nás, RESISTANCE v Bratislave. Na sklonku roka 2004 odchádza z kapely basgitarista Voda, a tak LM vystupuje v novej zostave: Gudrun – spev, perkusie; 677 – gitara, programovanie; Cora – groovy; Moon – sampling a basgitara. Nové obsadenie skupiny zožalo úspech na Castle Party 2005, ako aj na medzinárodnom festivale Prague in Dark. Okrem LM začala koncertovať aj kapela Hieros Gamos, ktorá v roku 2005 nahrala svoj debutový album *Fetish Remix*.



Ľahká Múza sa dnes považuje na európskej dark wave scéne za jednu z najosobitejších skupín bývalého „východného“ bloku, čo dosiahla napriek (alebo práve „vďaka“) krajnej nepriazni domáceho prostredia, pričom si – ako jedna z mála si vo svojom žánri – uchovávala svoj štýl.

Motto, ktoré uvádza tento text patrí jednej z najkurióznějších slovenských skupín s kontroverzne vtipným názvom **LUES DE FUNES**. Táto v skutočnosti prvá slovenská trash (grind) core kapela pôsobila na slovenskej hudobnej scéne epizódne krátku dobu, ktorú vymedzuje pád totalitného režimu a vznik samostatnej Slovenskej republiky. Za ten čas sa však Lues, vďaka svojmu provokačne absurdnému prejavu, stali takmer hudobne anarchistickou „ikonou“, vystupujúcou zásadne „proti všetkým a všetkému“. Zvláštnosťou skupiny bolo nástrojové obsadenie. Išlo o punk-metalové, temne znejúce trio, fungujúce v zložení Miro Makyta – bicie a Juraj „Satan“ Plánovský, Maroš Horniak – dve basgitary. Jedna z nich hrala štandardným spôsobom, druhá nahrádzala funkciu gitary, jej zvuk však vďaka skresľujúcemu boosteru znel omnoho temnejšie a agresívnejšie. Silnou zbraňou skupiny boli najmä pamätné, „šialene“ živé koncerty, ktoré sa stretávali s nebyvalým ohlasom.

Svoj jediný album *The Great Hardcore Odrb* nahrali Lues de Funes roku 1991 v internátnom rozhlasovom štúdiu v Mlynskej doline v Bratislave. Objavili sa na ňom „brutal-bordelové“ piesne s protitotalitnými a proklamačne protispoločenskými textami, plnými nesamoučelných vulgarizmov. Radikálny postoj skupiny podčiarkoval surový hudobný výraz, porovnateľný s do-



bovou českou hardcorovou skupinou Našrot, miestami „z dialky“ pripomínajúci aj undergroundovú skupinu Už Jsme Doma (skladby *Nemseremed Diesel Turbo* alebo *Hey You v akvaryou rybičky sa potapayou*). Kapela úplne rezignovala na sólové pasáže, čo kompenzovala neustálymi náhlymi rytmickými zmenami. Drsný prejav kapely však zmierňovali humor, irónia a nadsádzka, zamerané najmä proti pokrytectvu malomeštiackej strednej vrstvy. Darilo sa jej uplatňovať aj rôzne groteskné citácie a alúzie, napríklad v piesňach *Kakaan* (spotvorená citácia Offenbachovho *Kankánu*), *Historická úloha mladej de-generácie* (náznaky tanga s parodickým

úryvkom z piesne skupiny Metalinda) alebo *This is a Love Song* (citovaný úryvok od skupiny Tublatanka s mierne pozmeneným textom: „*Láska drž ma ešte pod hladinou...*“).

Ozónová brána (Jozef Mrdlík)

Tak už sa otvára ozónová brána,
brána víťazstva moderného ľudstva.
V nej je rozum, v nej je slnko,
v nej je hudba, v nej je človek,
v nej je úsmev, v nej sú slzy,
v nej je vesmír, v nej je láska.
Tak už sa otvára ozónová brána,
víťazný oblúk civilizácie.
Je symbolom krásnych hovien,
ktoré si serieme do huby.
Cez ňu podáme pomocnú ruku celému vesmíru,
naučíme našich vesmírnych kolegov samovraždám.

Antideflorácia (Jozef Mrdlík)

Kto si myslí, že sme to
vôbec nikdy neprežebali,
nech zdvihne ruku...
My mu potom našťíme do ksichtu
na ten jeho blbý víťazoslávny úsmev...
A to nebudú slzy dojatia,
čo mu budú stekať po tvári...

Skupina na obale albumu zámerne uviedla aj značky svojich hudobných nástrojov Jolana, Galaxis, Amati, „symboly“ nekvalitnej výroby socialistického režimu. Zároveň poslucháčov upozornila, že v neštátnych a nekomerčných rozhlasových staniciach sa zrieka svojich autorských práv. Celá „výpoveď“ skupiny Lues de Funes bola postavená na trash-core-punkovom „zhudobnení“ absurdných a nezmyselných stránok ľudskej existencie. Nič z toho však vôbec nebrala vážne, ale naopak, dekadentne tragikomicky, veď inak by jej programovo nihilistická antipoetika stratila svoj zmysel.

V priebehu roka 1992 sa v iných končinách Slovenska, v rockovom klube Bombura v Brezne alebo v Žiari nad Hronom stretávala skupina spočiatku bláznivo a náhodne improvizujúcich hudobníkov, z ktorej sa napokon vykryštalizovalo jedno z najzaujímavejších alternatívnych (post)industriálnych zoskupení na Slovensku – **JESUS UNDERGROUND BAND** (JUB). Jeho ústrednou postavou sa stal charizmatiký hlasový „masochista“ a hráč na trúbku a klarinet Martin Homola, ktorý spolu s gitaristom Antonom Mergom, bubeníkom Jánom Bielikom a basgitaristom Danom Goralom tvorili jadro kapely. Hudobne nekompromisný prejav JUBu by sa

v skratke dal charakterizovať ako zmes primárne útočiaceho, alternatívneho hard coru s esenciami (pseudo)funku, hlukovej noise skrumáže a kontrastne tichých sonických plôch i občasných alogických tanečných vsuviek.

Otriasajúco vypätý výraz skupiny podčiarkoval krajne nekonvenčný spev Martina Homolu – extrémne expresívna deklamácia šokujúcich textov, depresívne výkriky, „dáviace ziapanie“, skomolené blabotanie nezrozumiteľných slov, jeho každý štýl spochybňujúca „inotonálna“ hra na trúbku a koncertne divoká prezentácia. Do pol pásu obnažený, rituálne blatom aj po tvári pomaľovaný Homola spolu s ostatnými hráčmi spontánne a bez škrupúl inscenovali, „divadelne“ pohybovo dotvárali svoje skladby a piesne o ľudskej ľahostajnosti, odcudzení, násilí a beštialite (napr. *Muž z Cambridge*, *Dojedanie ľudských zbytkov v atómovom kryte*, *Cirkus*).

Martin Homola. foto: M. Pierog



Tieto intuitívne temné teatralizmy JUBu akoby na pódiumoch alternatívnych festivalov resustitovali ducha pohanských obetných rituálov či starovekých dionýzskych mystérií, ktorými sa človek, konfrontovaný s inscenovanou brutalitou, mohol transgresívne očistiť. Svoje „ťažkotonážne“ polohy však JUB vyvažoval aj komicko-sarkastickými skladbami (*Top modelka*) alebo prekvapivo lyrickou inštrumentálnou miniatúrou so šepotom temer nečujných slov (*Pieseň pre Dášu*).

*Dojedanie ľudských zbytkov
v atómovom kryte (Martin Homola)*

V púšti stretol som tvora.
Nahý v tŕstí sedel na zemi
a v rukách mal vlastné srdce
a jedol ho.

Hovorím: Je dobré, priateľu?
A on odpovedal:
Je veľmi trpké, ale chutí mi.
Lebo je to MOJE, MOJE SRDCE!!!

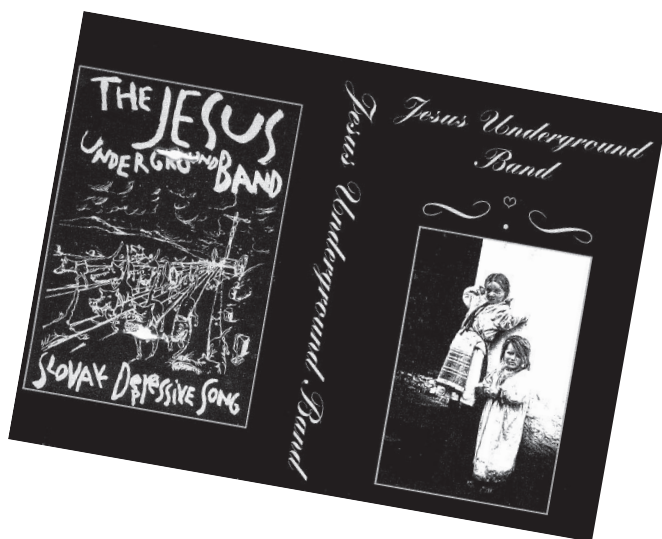
Top modelka (Martin Homola)

Ó, tak pod', top modelka,
žena číslo 1 v mojom srdci.
Ty láskavý kvet
mužských slov a ich kostí.
Chcem ťa držať v náručí.

TAK POĎ, POZRIEM NA NEBO!
BEŽAŤ CHCEM LEN S TEBOU!
TAM TI TO VŠETKO
ROZPOVIEM!

Ó, tak pod', top modelka,
žena číslo 1 v mojom srdci.
Poprsia ako dve lavíny,
chcem ich aj ja cítiť.
Tak zhoď zo seba to, čo máš,
a ukáž to, čo videl svet.

TAK UKÁŽ MI TEN SVET!
BEŽ! BEŽ! BEŽ!
ZAVRÁŤ TIE KRAVY SPÄŤ!



Skupina po veľmi intenzívnom koncertovaní (ktorým preklenula svoju počiatočnú instrumentálnu topornosť) a kočovaní po našich i českých „luhoch a hájoch“ nahrála v januári 1995 svoj jediný, vo vlastnom náklade vydaný, strhujúci album s rovnomenným názvom *Jesus Underground Band* s podtitulom *Slovak Depressive Song*. Okrem vyššie uvedených členov na ňom sound skupiny obohatili M. Prekop – basgitarra, P. Stračina – gitara a S. Fialka – klávesy. Na rad prišli aj vystúpenia JUBu v zahraničí, napríklad vo Viedni s bývalými členmi The Mothers of Invention F. Zappu alebo v Anglicku, kde sa toto osobité zoskupenie po šiestich rokoch svojej existencie rozpadáva.



Martin Homola sa však nevenoval len hudobným projektom – s agilným organizátorom Mariánom Pavúkom v druhej polovici 90. rokov minulého storočia začali organizovať medzinárodné festivaly alternatívnej hudobnej kultúry. Prvou lastovičkou bola roku 1995 Slovenská alternatívna jar v Lehôtke pod Brehmi, po ktorej nasledovali tri ročníky veľkoryso poňatého festivalu SLOVENSKÉ ALTERNATÍVNE LETO na hrade Bzovík, v Lúčkach a v Osrblí. Napriek extrémne „undergroundovej“, čiže organizačne nezvládnutej infraštruktúre na nich panovala neopakovateľná atmosféra, a to vďaka koncertom širokého spektra známych alebo menej známych nezvyčajných skupín a osobností (MCH Band, F. Topol, Jablkoň, Vltava, Bez ladu a skladu, Morodochium, Chorchestr, JUB, SKO, Otras a i.). Všetky ročníky Slovenského alternatívneho leta predstavovali v istom zmysle odrazový mostík pre neskoršie, masovo úspešnejšie open air festivaly na Slovensku. Po definitívnom odchode M. Homolu do Veľkej Británie M. Pavúk premenoval Slovenské alternatívne leto na REVIŠTE. To (s výnimkou rokov 2001 a 2004) funguje dodnes, pričom sa zameriava aj na zahraničných headlinerov (Hillight Tribe, Masfel, Ole Lukkoye, Guločar a i.).

Obdivuhodnú organizátorskú vytrvalosť M. Pavúka potvrdzuje aj pätnásťročné jestvovanie spomínaného klubu Bombura, v ktorom vystúpilo množstvo hudobníkov z celého sveta. Dôkazom dramaturgickej zanovitosti M. Homolu je zas zaujímavý nekomerčný, už v súvislosti s Ľahkou Múzou spomenutý RESISTANCE FESTIVAL v Bratislave v roku 2004 (s jeho reprízami sa každoročne ráta aj v Londýne). Je zameraný na európsku alternatívnu scénu štýlov digital hardcore, gabba, industrial, noise a drill & base s proklamätívnym cieľom „vzdorovať kapitalistickej monokultúre“. Nedocenený význam a dosah Homolových a Pavúkových sústavných organizačných aktivít spočíva hlavne vo vytvorení nebývalého priestoru pre živú alternatívnu hudobnú kultúru na Slovensku, čo by bez ich

spontánne nezištného entuziazmu (ktorého absencia sa u nás premieta do mnohých, subvenčne omnoho lepšie zabezpečených akademických hudobných podujatí) nebolo možné.

Iným príkladom hudobnej alternatívy „v temnote“ je časť tvorby kysuckého experimentálneho gitaristu Petra Varsavika, bývalého člena alternatívnych skupín Teória Odrazu, OTRAS (pozri s. 98) a Zloději Uší, známeho pod prezývkou **Varso**. V druhej polovici 90. rokov sa na sólových vystúpeniach na Slovensku i na Morave (napr. v cykle Hermovo ucho v Nitre, v kluboch Skleněná louka a Vaňkovka v Brne) oddával „galásovským“ praktikám, ktoré posúvali jeho hru do iných kontextov. Varsov intuitívny príklon k radikálnej revízii samotného zmyslu gitarovej hry v dnešnom veku hypermarketového konzumu sa prejavoval krajnými hráčskymi, performa(k)čnými technikami, siahajúcimi od ambientného fúkania do strún, ťahania drôteného sláka po nich až po desivý rev do snímačov kvíliacej gitary. Tieto sonické zdroje digitálne klonoval a pretavoval svojimi extrémnymi manipuláciami s nástrojom (pochod po korpuse nástroja, hra po strunách s vyzutou vibramou) do podoby strhujúceho zvukového labyrintu. Varso okrem toho podstupoval pred publikom iniciačné rituály zbavovania sa vonkajších znakov identity – strihanie vlasov, neexhibicionistické odhazovanie častí odevu a pod. – aby, kľačiac nad buráčajúcim nástrojom, mohol dovrieť svoj, pre niekoho šokujúco „desivý“, rituál. Zo šokujúcej autenticity jeho tranz-personálneho prejavu nemal človek „pocit zvetralosti“ (Z. Plachý) a v prípade, že ho neodmietol, mohol sa stať svedkom jednej z originálnych iniciatív na slovenskej scéne „temne“ intuitívnej hudby.

Peter Varso. foto: N. Muránska



Ak znepokojivý ritualizmus Ľahkej Múzy, Jesus Underground Bandu, Lues de Funes či Varsove tranzy v niečom „z diaľky“ pripomínajú obrady šamanov, nejde o náhodu. Vyhľadávanie zmenených stavov vedomia formou extrémnych hudobnoumeleckých prejavov

je totiž u nich motivované aktiváciou tých vrstiev (ne)vedomia, ktoré môžu pôsobiť na ľudskú psyché katarzne i obrodzujúco.

Výberová diskografia:

LAHKÁ MÚZA: Schizofónia, live. Black Point, 1989.

LAHKÁ MÚZA: Nevinnosť. Black Point, 1991.

LAHKÁ MÚZA: Tieň bolesti. Zoon Records, 1992.

LAHKÁ MÚZA: Chvenie absolútna. Indies records, 1995.

LAHKÁ MÚZA: Sen ohraničeného života. Sonicca, 1998.

LAHKÁ MÚZA: Cesty svetla plynú temnotou. Black Flames, Poľsko, 2000.

LAHKÁ MÚZA: V záblesku večnosti. Dangus Records, Litva, 2004.

HIEROS GAMOS: Fetish Remix. eXcentriX Records, 2006

LUES DE FUNES. Zoon records & Tlis, s. r. o., 1991.

JESUS UNDERGROUND BAND. JUB, 1995.

JESUS UNDERGROUND BAND. Jesus Underground Band/Sweet Disease/
Origami. Black Point, SK00061862.

Peter Varso: Kysuca shaman. Hermovo ucho v Nitre 1999 – 2001. Animartis,
2002.

pozri:

<http://www.lahkamuza.net>

<http://www.resistancefestival.com>



od TEÓRIE ODRAZU po tEóRiu OtráSu... ...testovanie alternatívnych mutácií

*Ide o ten druh hudby, ktorý neslúži trhu, zábave,
pseudoterapii, alebo ako dekorácia či gauč,
ale má účel v sebe samej, čiže v našej
schopnosti a potrebe jej načúvať.*

Julo Fujak

Neobvyklou skupinou, ktorá podľa nestora českej alternatívnej scény Mikoláša Chadimu (Extempore, MCH Band) spoluvytvárala základ slovenskej alternatívnej rockovej scény, bola na prelome 80. a 90. rokov lanského storočia **TEÓRIA ODRAZU** (TO) z Čadce. Svoju existenciu začala písať v roku 1987, vtedy pod dočasným názvom Basta Fidli, z iniciatívy bratov Jula a Eda Fujakovcov, a to vystúpeniami na lokálnych festivaloch alebo na vernisážach v Kysuckej galérii (napr. kolektívnej výstavy land-artových objektov L. Terena, S. Ilavského, I. Csudaia, D. Brunovského, J. Šrameka a i.). Po odchode E. Fujaka z kapely sa obsadenie TO ustálilo v zložení: Peter „Šteko“ Štekláč – spev, poľnica; Peter „Varso“ Varsavik – gitara; Julo Fujak – basgitara, klávesy a Vlado Šustek – bicie. Tento „kysucký objav“ sa po ohlase z koncertov v bratislavských vysokoškolských kluboch (Unic, Vajnorská a i.) a účinkovaní v Čechách (napr. aj na Jazzových dňoch v Prahe, organizovaných obnovenou Jazzovou sekciou Karla Srpa) začal postupne posúvať k špičke slovenskej rockovej alternatívy.

Začiatkom roku 1990 TO prijíma ponuku pražského vydava-

telstva Globus International vydať vlastnú platňu. Album sa nahrával v brnianskom štúdiu Audio Line (alias „U hodné babičky“, kde kapele chodili „držať palce“ aj členovia skupiny Dunaj), vyšiel o rok neskôr v edícii spolu s titulmi legendárnych českých skupín MCH Band, E, Jěště Jsme Se Nedohodli a slovenského súboru VENI. Už pri prvom vypočutí vynila s rovnomenným názvom *Teória Odrazu* prekvapí inštrumentálna zdatnosť hudobníkov a „exaltovaný, miestami až hysterický, remeselne perfektne zvládnutý spev“ (M. Chadima) hravo živočíšneho Petra Štekláča. Album si od začiatku až do konca drží vysoké tempo, ako celok pôsobí osobitou atmosférou. V skladbách sa prelínajú prvky rocku, jazzu, punku, dychovky, kysuckého folklóru, minimalizmu a experimentálnej hudby. Časté dynamické a rytmické zmeny len prispievajú k pestrej zvukovosti a bohatej štruktúrovanosti skladieb. Na štýlovej rôznorodosti a originalite tvorby TO bolo cítiť poučenosť z brnianskej alternatívnej scény, Pražského výberu, artrockových King Crimson, Yes a z „transžánrového“ majstrovstva Franka Zappu.



Nepostrádateľným poznávacím znamením TO bola Štekláčova miestami priam „davisovsky“ znejúca polníca, narúšajúca každý žáner. Pre kapelu bola aj symbolom úškrnu nad našou provinčnosťou a zároveň odľahčujúcim elementom v kompozíciách, ktoré by sa inak dostávali do príliš vážnych polôh. Preplietajúce sa gitarové a basgitarové party Varsavika a Fujaka vynikali

invenčnosťou a technickou čistotou v súhre s tieňovanou dynamikou bubeníka V. Šusteka. V kolektívne vytváraných skladbách TO hudobne organicky použila aj konkrétne zvuky ako liatie vody, rozbíjanie skla a pod. Skupina okrem Štekláčových textov, z ktorých dýcha nadsádzka, čierny humor a kysucký kolorit (*Zavraždený zemiak*, *Čierne oči, čo plačete*), netradičným spôsobom zhudobňovala aj poéziu levočských básnikov Petra Milčáka (*Raz zo sna*, *Dobrovoľne*

nasilu, Anjelské poriadky) a Pavla Suržina (*Čo vravia*). Kontakt s nimi sprostredkoval vtedajší študent filozofie M. Muránsky, vplyvajúci na background poetiky skupiny.

Čierne oči, čo plačete (Peter Štekláč, Julio Fujak)

Poradíme! Poslúžime!
Spoluprácu prehľbíme!

Nemusíte za nami!
My prídeme za vami!
Nemusíte k nám!
My prídeme k vám!

Poradíme! Poslúžime!
Spoluprácu prehľbíme!

Pomalyčky, pomalyčky, moje čierne autíčko.
Mŕtvi nám už neutečú, benzínu je máličko.
Málo, málo, málilinko, známosti sú potrebné.
Málo, málo, pomaly už aj na vozy pohrebné.

Odvezieme mŕtvolky, odvezieme na cintorín.
Potom mäso, hranolky k večeri si doma spravím.
Spoluprácu prehľbíme!
Spoluprácu prehľbíme!

Pomalyčky, pomalyčky, moja čierna kobyla.
Ešte sa dosť navozíme, čo smrčka nakosila.

Raz zo sna (Peter Milčák)

Raz zo sna
kričal rozhnevaný mím:
Zažnite svetlo! Nie!
Už k nim nepatrím.
Už nechcem nosiť
v tvári tvár.
Tak berte si môj honorár.
A ďalej pochodujte
v tichu cirkusovej hudby!
A ďalej pochodujte
v tichu cirkusovej hudby!

Hneď ráno vyhlásili
míma za blázna.
Vraj plieskal bičom
do prázdna.

Živé vystúpenia TO sa vyznačovali, podobne ako u Karpatských Chrbátov, spontánne teatrálnymi prvkami – bláznivými novovlnovými kostýmami a parodizujúcou excentrickou show s kulisami a rekvizitami (napr. v scénke *Operácia gitaristu*, v ktorej Štekláč v bielom prestrojení chirurga pílkou a kladivom „preoperoval“ bláznivo sólujúceho Varsa na impotentne popového gitaristu). Presah TO do divadelnosti logicky prerástol v rokoch 1990 – 1991 aj do spolupráce s čadčianskym študentským divadlom Signum v hre *Bábku-lienka* (Scénická žatva '90 v Martine).

Svoje tvorivé snaženie posunula TO ďalej roku 1992, keď pri

príležitosti „krstu“ svojej platne nahrala živý album (publikovaný na MC až o štyri roky neskôr). Kapela na ňom potvrdila vlastný hudobný rukopis, nadhľad a vysoký herný prejav. Na nahrávke spoluúčín-



koval ako hosť aj prvý bubeník Bez ladu a skladu Richard Rybníček. V roku 1993 sa skupina po pretrvávajúcich problémoch s vydaním ďalšieho, už nerealizovaného albumu pozvoľne rozpadá. Na jej poetiku sa istý čas snaží nadviazať rozpačité Fujakovo a Štekláčovo zoskupenie poTOpa, v ktorého repertoári sa okrem nových skladieb objavujú aj nevydané piesne TO. O dva roky na to však vzniká oveľa výraznejšie, kysucky „drsné“ trio **OTRAS** Petra Varsa – gitara, spev a rev; Jula Fujaka – tentoraz bicie a klávesy; ktorých striedavo dopĺňali basgitaristi Jožo Hruška a Martin Baculák.

Otras ponúkal pestrú zmes undergroundovej alternatívnosti, drásavého rocku typu Nirvany skríženej s Rollins Bandom a silnej inštrumentálnej vyspelosti, v ktorej sa prejavovala najmä Varsova expresívne temná optika v hudbe i v jeho „otriasajúcich“ textoch. Nemenej zaujímavé však bolo aj Fujakovo časté striedanie štýlových polôh a tvrdé rytmy v priestore medzi týmito dvoma pólmi, čo premostňovala nápaditá Hruškova alebo Baculákova hra na bezpražcovú, resp. „slapujúcu“ basgitaru. Po koncertoch v kluboch, na festivaloch u nás (Slovenské alternatívne leto 1995,1997) a na Morave vytvára Otras svojpomocne vydané CD s názvom *Kysucký*

Postindustriál (1997/98) za producerskej pomoci Davida Šubíka (ex-Morodochium, Zloději Uší).

Popolnica (Peter Varso)

Si krásna popolnica
A zbytky smetí
Sú v tebe
Ráno sa vždy chystáš
Na odvoz popolnice

Ale dneska asi neprídu
Ostanú doma!

Nikto ťa nepovezie
Nikto ťa neodvezie

Si určite múdra
Počkáš si na druhý deň
Zatiaľ ťa očistím
A nasypem nové smeti

Ale dneska asi neprídu
Ostanú doma!

Nikto ťa nepovezie
Nikto ťa neodvezie
Už sa nikde nechystaj!

Splachovacie hodiny (Peter Milčák, Juló Fujak)

Zalaho nám v ušiach
z rýchlosti, čo padáme
cez kapiláru hodín
akýchsi presýpacích hodín

Povedzme si pravdu (konečne pravdu)
že nie je žiadny klam (optický klam)
stojaceho vlaku a bežiacej krajiny
To sú tie naše, vaše splachovacie hodiny

Splachovacie hodiny do každej rodiny!
Splachovacie hodiny do každej rodiny!



Obdobie prerušovanej existencie skupiny sa až do jej ukončenia roku 1998 prepletá s ďalšími hudobnými aktivitami Petra Varsa (pozri s. 93) a J. Fujaka. V prvom rade treba spomenúť ich aktívne kontakty so scénou experimentálneho umenia Skleněná louka v Brne, kde participovali na nejednom zaujímavom projekte skladateľa a režiséra Z. Plachého (*Těžké doby bez taktu*, 1997; *Doprovodní soubor*, 1998) a menovaného D. Šubíka, vďaka ktorému spolupracovali neskôr s holandskou skupinou Palinckx (*In Residence*, 2000)

a s triom Zloději Uší (1999 – 2002). Sprostredkovane cez Sklenenú louku nadväzuje Fujak aj dôležitý kontakt so Spoločnosťou pre NEkonvenčnú Hudbu (SNEH) J. Cseresa a M. Murina (pozri s. 32).

Július Fujak (JF, 1966) po ukončení štúdia estetiky a hudobnej vedy na UK v Bratislave pôsobil v rokoch 1991 až 1996 ako učiteľ hudby v kysuckej obci Skalité a zároveň ako iniciátor hudobných akcií (Kysucký rockadvent, Klub hudby či Tri dni súčasnej hudby v Čadci). V sezóne 1995/1996 sa s dirigentom Karolom Kevickým stáva spoluzakladateľom a umeleckým vedúcim Kysuckého komorného orchestra – Musica Kysuca. Vznik tohto poloamatérskeho telesa bol motivovaný snahou o uvádzanie nielen staršej, ale i aktuálnej hudby (M. Burlas, J. Šťastný, Z. Plachý). V roku 1996 JF producentsky a interpretačne spolupracuje s Mišom Kaščákom na hudbe k divadelnej hre *Don Juan 96* (BD Žilina) a odchádza do Nitry, kde sa začína ďalšia etapa jeho hudobnej, organizačnej i vedecko-pedagogickej činnosti. V Ústave literárnej a umeleckej komunikácie (ÚLUK) FF UKF v Nitre prednáša dejiny hudobných štýlov 20. storočia a interpretáciu súčasnej hudby, publikuje články o semiotike nekonvenčnej hudby a publikáciu *Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru* (2000).

JF s literátom Petrom Macsovszkym a gitaristom Petrom Varsom koncipuje od roku 1999 hudobno-textovo-konceptuálny projekt TROJKOLO: BEH FIKTIVITY (T:BF). Ich prvé CD ponúka nezvyčajnú, trojdielnu zmes prevrstvujúcich sa umeleckých zložiek – zodpovedá jej aj magický počet kolies, s ktorých symbolikou sa tvorcovia pohrávajú (samotné CD kolo, textové kolo a napokon fiktívne kolo, ktoré zostane ako diera po textoch vystrihnutých v tvare kruhu podľa návodu z obalu). Kým audiodisk zachytáva akýsi postmoderný kaleidoskop industriálneho popu, rocku, vážnej hudby, hovoreného slova a ich experimentálnych koláží, interaktívny booklet je grafickou hádankou, obsahujúcou rôzne inštrukcie a krátke literárne texty (okrem jednej básne N. Ružičkovej sú všetky z pera P. Macsovszkého s doplnkami JF). Ide v T:BF o provokačnú artikuláciu chaosu? Podľa odpovedí JF a Macsovszkého áno, avšak takého chaosu, ktorý má v sebe zakódovanú schopnosť sebaorganizácie. Druhé live CD *T:BF 02* s novým materiálom, kde hostuje aj spomínaný Z. Plachý (ex-Dunaj), vyšlo v limitovanom náklade roku 2003.

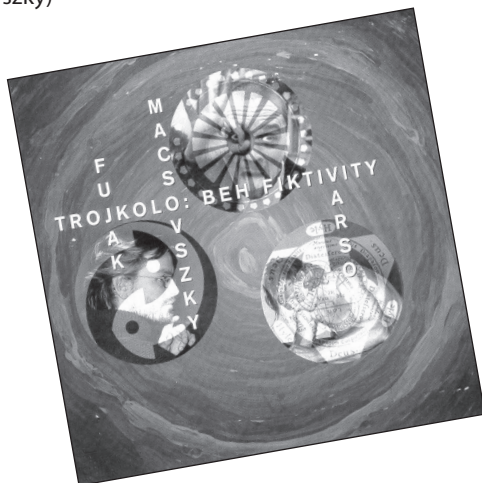
Celý projekt „kolobehov fikivity“ uzatvára na jar 2005 v bratislavskom klube Nultý priestor program *Trojkoło: beh Reality Talk Show*, v ktorom účinkovali aj P. Štekláč, M. Kaščák a skupina Napretras.

Kameňožrút krupský (Peter Macsovszky)

Smútok za snom
o bezkonfliktnej situácii
je naozaj iluzórny

Otázne je
čo je
naozaj
iluzórne:
sen
alebo
jeho obsah?

Ak takáto možnosť existuje
ako to možno využiť?



Epicentrum hranice (Škvrna) (Nóra Ružičková)

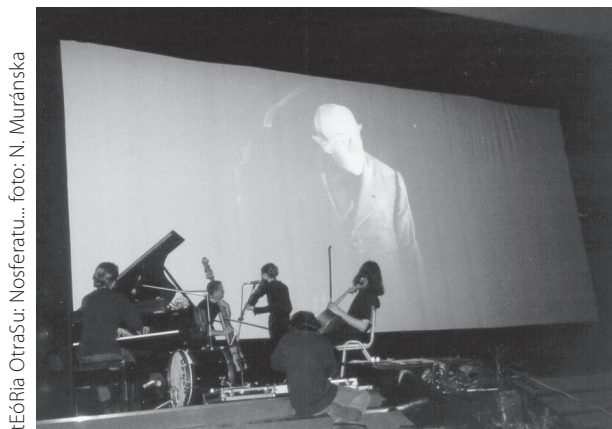
nijaký pevný bod
nijaké stanovené epicentrum
iba tam kde sa dotkneš hranice
zosilnie priam zákonite odpor
a za ňou sa vlní koberec
a chodby sú ulicami
a izby sú námestiami
aj ty si len inou verziou celku
aj tvoja stabilita je len fázou pádu

JF sa ako hudobný dramaturg v kooperácii so SNEHom od jesene 1999 pustil aj do organizovania medzinárodného cyklu súčasnej a experimentálnej hudby pod názvom HERMOVO UCHO V NITRE. Na rozdiel od nárazových podujatí festivalového typu predstavuje takmer celoročnú, kontinuálnu platformu prezentácie nekonvenčného hudobného a intermediálneho umenia. Počas šiestich

sezón na nej doteraz vystúpila početná škála domácich a zahraničných umelcov ako M. Masaoka , J. Rose, V. Weston, T. Walsh, M. Varga, Chorovod, H. Buhrs III., F. Hautzinger, Palinckx, E. A. R. Unit, A. Knoles, K. Cascone, M. Choloniewski, V. Merta, J. Lewitová a i.

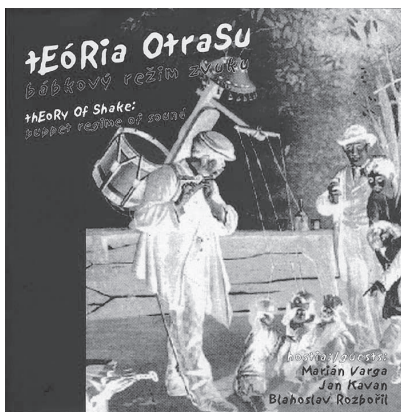
V roku 2000 JF zakladá umelecko-estetické združenie Animar-tis (organizujúce koncerty a výstavy v cykle Homo mirandus), ako aj teleso **tÉóRia OtráSu** (tO). Toto príležitostné zoskupenie slovenských a moravských hudobníkov sa venuje mutáciám intuitívnej a komponovanej hudby so zámerom uviesť do praxe hudobné vnímanie konceptuálnej idey M. Duchampa: eros = život. Projekty tO, ktoré testujú „mutácie“ improvizovanej a komponovanej hudby v rôznych žánroch, majú poväčšine intermediálny presah – prvým väčším počínom bola koncertná štúdia čierneho hudobného divadla *Animácia Ticha (v hudbe) bábok* (2000). Hráči JF – poloprepárovaný klavír, sláčikový cimbál; J. Kavan – violončelo, B. Rozbořil, a. h. – fyziograf a členovia Zloději Uší, odetí do čiernych kostýmov, boli v tme neviditeľní, osvetlené zostali len drevené bábky, hudobné nástroje a premietacie plátno. V predstavení sa pracovalo s motívom ticha aj metódou audiovizuálnej animácie iniciatív umelcov z okruhu brnianskeho časopisu Ticho. V nasledujúcich dvoch rokoch hrala tO v zostave JF, Šubík, Varso, resp. Kavan a DJ Fero, o. i. epizodicky aj s Mariánom Vargom .

Pod hlavičkou tO sa vo filmovom klube v Nitre a na rôznych festivaloch (Zvuk-Pohyb-Prstor, Opava; Večery novej hudby, Bratislava; Alternativa, Praha a i.) realizovali aj ďalšie dva projekty:



tÉóRia OtráSu: Nosferatu... foto: N. Muránska

hudba k projekcii legendárneho hororu F. W. Murnaua *Nosferatu* (2002) a *transPOPzície* (2003). S nemalým ohlasom sa stretol prvý z nich – na jeho zhudobnenie si multiinštrumentalista JF prizval okrem už stáleho spoluhráča a skladateľa Jana Kavana (člena sláčikovo-gitarového kvarteta Metamorphosis a komorných zoskupení Marijan, Chorovod) speváčku L. Vade-



lovú, kontrabasistu Martina K. a DJ Fera Kočiša (známeho napr. z festivalu Pohoda 2003), resp. gitaristu P. Šimánskeho. Celá akcia bola zakaždým poňatá ako kolektívny hudobný dialóg s diaľníkom na plátne, ktoré v istom zmysle plnilo funkciu obrazovej partitúry. Sarkastické *transPOPzície* s podtitulom *Intermediálny wrestling* predstavovali „predstieraný súboj“ medzi pop-videoklipmi a „podvratnou“ hudbou JF a spol. s využitím princípu „*video ako cantus firmus, ku ktorému sa vytvára zvukový kontrapunkt*“ (Graham, 2003, s. 1). Inklinácia tO ku kinematografii nemej éry sa prejavila aj v spolupráci s elektronickým kvartetom MM4 (D/A/CZ) hansa w. kocha na hudobných improvizáciách k naturalistickému filmu E. von Stroheima *Chamtivosť* (2003 v Nitre) alebo s Vladimírom Mertom a Janou Lewitovou k prvému filmu *Jánošík bratov Siakeľovcov* (v roku 2004 v Nitre; v roku 2005 Expozície novej hudby v Brne i na Letnej filmovej škole v Uherskom Hradišti). Výsledkom bola zaujímavá koláž folklóru, experimentálnych polôh a starej tradície hrania, ilustrujúca dianie na plátne.

Pre úplnosť z inej tvorby JF spomeňme jeho sólové *Hudobné ilustrácie...* (2001) k výstave V. Madajovej, duo Kvetý vln s L. Vadelovou (2000 – 2003), tvoriace piesne pre „deti v každom veku“, spomenutú retroalternatívnu skupinu Napretras (2003 – 2005) a duo s DJ Ferom Postmutanti (2005). Paralelne s tým však Julo Fujak naďalej pokračuje v organizačnej, hudobno-semiotickej a pedagogickej činnosti v rámci ÚLUK, kde mu vychádza publikácia *Musical Correlativity* (2005). Na jar roku 2005 iniciuje hudob-

né znovuo tvorenie momentálne zdevastovanej Koncertnej siene Župného domu v Nitre, ktorú sa s kolegami z OZ Animatis a z Nitrianskej galérie usiluje oživiť ďalšími symbolickými koncertami.

V septembri roku toho istého roka absolvoval aj prednáškový a umelecký pobyt v USA. Pozvalo ho naň komorné teleso The California E. A. R. Unit, s ktorým na jeho objednávku naštu doval novú, rozšírenú verziu svojich transmediálnych *transPOPsitions*. Jej premiéru na pódiu Red Cat Theatre v Los Angeles v interpretácii tohto špičkového sexteta spolu s Julom Fujakom zaradila tamojšia kritika k najzaujímavejším dielam začiatku sezóny 2005/2006 (M. Swed). V skrátenej podobe tento kus spoločne reprízovali koncom roka 2005 na Hermovom uchu v Nitre i na Skleněnej louke v Brne.

Julio Fujak. foto: www.radioart.sk



Výberová diskografia:

TEÓRIA ODRAZU. Globus International, 1991.

TEÓRIA ODRAZU: Live '92. KHK, 1996.

OTRAS: Kysucký postindustriál. y.f.w., 1998.

Fujak – Macsovszky – Varso: Trojkolo: beh fikitivity. Animartis, 2000.

Trojko: beh fikitivity 02. Animartis, 2003.

Julio Fujak: Hudobné ilustrácie k výstave V. Madajovej. Animartis, 2001.

Julio Fujak, Lucia Vadelová: Kvety vln. Animartis, 2003.

tEóRia OtraSu: Bábkový režim zvuku. Animartis, 2002.

tEóRia OtraSu: Nosferatu. Animartis, 2002.

tEóRia OtraSu: Hy-ph-ol-op-ho-ny. Sound Off 2002: Typewriting Aloud – Typoxxs Allowed. HE^{ve}RME^{er}S Discorbie a k2ic, 2002.

Július Fujak & The California E.A.R. Unit: transPOPsitions. Animartis, 2006.

pozri:

<http://www.radioart.sk>

<http://www.radioart.sk/frames.php?url=http%3A//www.radioart.sk/avr/index4.php>



TORNÁDO LUE, J. B. KLADIVO, DLHÉ DIELY ...osobité podoby alternatívnej piesne

*Je ťažké dôverovať tomu, čo je nekonvenčné.
O také veci bude mať záujem vždy len malá skupina
ľudí, ktorá je vlastne náročná sama voči sebe.*

Ján Boleslav Kladivo

Téma tvorby nekonvenčných piesní, vyhýbajúcich sa strednoprúdovým alebo inak klišéovitým postupom, sa týka mnohých slovenských alternatívnych zoskupení a osobností, o ktorých bola doteraz reč. Opomenúť v tejto súvislosti vklad skupín a autora, ktoré uvádza nadpis tejto časti, by bolo zjavnou chybou.

Bratislavská „čardáš-punkrocková“ kapela **TORNÁDO LUE** (TL) v zostave Jana Tóthová – spev, Dušan Palko – gitara, akordeón, Pavol Murín – basová gitara, Jozef Čech – klarinet, tenorsaxofón a Juraj Hladný – bicie nástroje sa presadila už v roku 1993 svojím debutovým rovnomenným albumom, ktorý však nahrala takmer o dva roky skôr (metódou naživo za dva dni len na štvorstopový magneto-fón). Krátko po jeho vydaní vo vydavateľstve Zoon Records sa kapela stala jednou z najrešpektovanejších slovenských alternatívnych skupín, azda viac v Čechách než na Slovensku – vo svojich textoch totiž používala češtinu. Prvotina TL príjemne prekvapila poslucháčsku obec aj osobitým hudobným prejavom: energickou masou, miešajúcou punkové a polkové rytmy, rockovú dravosť i alúzie na teatrálny šansón a kabaretný jazz, to všetko zabalené v drsnom,

neuhladenom garážovom zvuku. Ako had sa piesňami prepletal klarinet, bicie s basou plynuli v „nasrdenom“ a neohrabanom rytme a gitara sa zväčša valila vo svojom ráznom akordovom sprievode. Hlavnou ozdobou celého výrazu kapely však bol (a dodnes zostáva) nezameniteľne výbušný a zároveň citlivý prejav akoby predčasne dospelej, oživenej detskej „bábiky“, speváčky Jany Tóthovej.

Vo výstavbe jednotlivých piesní TL zvyklo narúšať klasickú schému sloha – refrén, čo bolo dané odlišnou štruktúrou textov a interpretáciou frontmanky, ktorej sa podriaďoval prejav celej kapely. Spomínané neobvyklé používanie češtiny sa týkalo metaforicky tajomnej poézie Sylvie Plathovej, presnejšie prekladov jej básní od Jana Zábranu, a citácií Bohumila Hrabala. Textovo do albumu prispela aj Tóthová (napr. „hitová“ *Panenka*). Jej verše napriek istej jednoduchosti tvoria vyváženú súčasť poetického sveta TL, ktorý je poskladaný z osobných zážitkov, asociácií, vnútorného prežívania a expresívnych reakcií na rôzne civilizačné fenomény. Z ostatných skladieb sa vynímajú *Lady Lazarus*, *Popel*, *Krávy* ako príjemná spomienka na 20. roky minulého storočia či groteskne znejúca, no detsky deprimujúca jednovetná „fóbiovka“ *Toilette pavúk*.

Panenka (Jana Tóthová)

Kdybych měla mít panenku,
 tak pak, pak jenom mluvící panenku.
 Kdybych měla mít mluvící,
 tak jenom, jenom panenku.
 Jó, tedy mělo by to být něco mezi
 člověkem a panenkou,
 to by se mi líbilo,
 mělo by to být něco mezi
 člověkem a panenkou,
 teď už to vím.



Lady Lazarus (Sylvia Plath)

Udělala jsem to znova.
Jeden rok z každých deseti
to provedu –
Něco jako putovní zázrak, kůže mi
září jak nacistické stínitko na lampu,
z pravé nohy mám
těžítka na papír,
tvář nepokrčenou jak jemné
židovské prádlo.
Dej pryč ten obrousek,
můj nepříteli!
To tě tak děsím? –
Nosem, jamkami očí,
kompletním chrupem?
Ten kyselý dech,
ten se vytratí za den.
Brzo, už brzo maso,
polknuté jeskyní hrobu,
se na mně zabydlí
a já se změním v tu ženu, která se směje.
Je mi teprve třicet.
A jak ta kočka musím umírat devětkrát.



Kapely sa po čase ujíma pražská agentúra Rachot (menežujúca v tom čase aj brniansky Dunaj a E-čko) – TL tak začína s úspechom koncertovať i v zahraničí (Francúzsko, Holandsko, Veľká Británia) a pripravovať repertoár na svoj druhý, prieraznejší, miestami ešte tvrdší titul *Vlky*. TL na ňom dokázalo namiešať hudobný kokteil obsahujúci rozmanité žánrové ingrediencie. Vyzretejšie *Vlky* však vychádzajú roku 1996 až „posmrtné“ – TL sa náhle (na šesť rokov dočasne) rozpadla.

Vďaka tomu, že roku 2002 sa v úspešnom filme B. Slámu *Divoké včely* objavili pesničky *Kosmická kráva* a *Beatles – jak to doopravdy bylo* z druhého albumu TL, vychádza jeho reedícia, čo skupinu nečakane aktivizuje k obnoveniu činnosti. Tentoraz však už bez ústrednej postavy, gitaristu Dušana Palka, ktorý sa presťahoval do Austrálie. Gitaru preberá doterajší basgitarista Pavol Murín, klarinetista Jozef Čech hrá aj klávesy, pričom štvoricu dopĺňa nový basgitarista v úlohe stáleho hosťa, člen kapely Malevil, Dodo Tarkay.

V roku 2003 TL pripravilo svoj tretí album *Nebeskí jazdci*. Jeho slabšie miesta, evokujúce konvečnejší český rockpop à la Lenka Musilová, vyvažujú piesne v staršom duchu (*Vítr spívá*, *Boogie* či „saloonová cowboyka“ *Santa Puelo* i prekvapujúco v slovenčine spievaný *Milovaný svet*), ako aj „zábavové“ cover-verzie (*Heart Of Glass* od Blondie a titulný tradicionál *Nebeskí jazdci*). Dôležité je, že TL ožilo aj tam, kde je najsilnejšie, t. j. na koncertných pódioch v kluboch a na festivaloch u nás i v zahraničí.

Ján Boleslav Kladivo. foto: archív autora



Inú podobu nekonvenčne poňatej piesne predstavuje prístup zvukového inžiniera Slovenského rozhlasu Richarda Saba alias **Jána Boleslava Kladiva** (JBK). Ešte ako študent elektrotechnickej fakulty sa v prvej polovici 80. rokov minulého storočia stal členom folkového, artificijnejšieho

združenia Vykopávky, ktoré hrávalo na koncertoch so zoskupením Slnovrat či so Z. Homolovou. Po jeho rozpade sa na čas odmlčal, až napokon po roku 1990, inšpirovaný Zappovým kontrastom citácie triviálneho popu a spievaním absurdne komických slov, dospel k úplne inému, vlastnému prejavu. Záhadné pesničky Kladiva sa začali hrať v nezávislom rádiu Ragtime už v rokoch 1991 a 1992. Objavili sa najprv na „samizdatovo“ vydanej kazete (1992) a o niečo neskôr aj na regulérnom CD s názvom *Nahá* (1995, na obale s temer úplne zahalenou ženou, stojacou v kabáte a slnečných okuliaroch s kufrom v ruke na neznámej ceste).

Prvý album JBK obsahuje štrnásť (po)divných piesní. Niektoré z nich sa niesli v burlasovskom opare (M. Burlas okrem hudobnej réžie prispel aj niektorými gitarovými partami), prekvapili spomenutou kombináciou po domácky, na syntetizátorovej „samohrajke“ „vyrobeného“ pseudopopu a zneisťujúco uletenej, ale aj zvláštne hĺbavej lyriky. Išlo o spojenie zámernej hudobnej banality a nevtravej existenciálnej poézie, ktorá, ako JBK hovorí, „ťa prinúti prestať tancovať“. K najpôsobivejším piesňam inak celkovo vyrovnannej,

výrazovo rozmanitej platne patrili úvodná *Mariena* alebo *Spíš*, obe s „predkusovo“ štylizovaným spevom, tektonicky netradične vystavaní *Trpezliví pacienti* s preexponovanými automatickými perkusiami a nečakanou, kvázi renesančnou kódom, alebo kaviarenské *Lode* či elektronicky chladní *Mutanti*.

Na ďalší titul JBK museli jeho priaznivci čakať štyri roky. Výsledkom jeho nenáhlivého hľadania sebavýrazu v prostej, ale zároveň nejednoznačnej piesni je CD *Il Ballo Delle Civette* (Kuviky v tme tancujú, 1999). Pesničky sú aranžérsky poňaté azda ešte minimalistickejšie, pričom Kladio sa v nich nevyhýba ani ponáškam na ľudové popevky (napríklad v titulnej skladbe). Hudobne inklinuje k väčšej priehľadnosti, ktorú však „zahmlieva“ svojimi výbornými, civilne poetickými textami. V niektorých prípadoch však narúša pesničkovú vyváženosť slova na úkor hudby (pars pro toto: *Ďaleko od nás*), čo pôsobí dojmom nedotiahnutosti. Tam, kde JBK ich rovnováhu zachoval – v pôsobivom *Čiernom anjelovi*, *Žofii* či v jazzovej „barovke“ *Pred neviditeľným strojom* –, je svojský a presvedčivý.

K skryto vzdorovitej, alternatívnej, v súčasnosti teda trhovo nespotebnej „tanečnej piesni“ JBK zatiaľ naposledy siahol v EP projekte, plnom hravých podtextových metafor, *Celý život na tigrovi* (2002). Minialbum ako celok aj v detailnom tvarovaní zvukov v počítači pôsobí vyzretým dojmom a vyprofilovaným vlastným rukopisom.

Mutanti (Ján Boleslav Kladio)

Mutanti sa pozerajú
od rána do večera,
jak to s naším nevedomím
vlastne teraz vyzerá.

Zasadajú sústredení
pod napätím za stroje.
Vytvárajú pre nás ríše,
elektrické nástroje.

Lenže, kde si, brána moja,
schovaná si za obraz.
Po večeroch doma varíš,
dívavaš sa na povraz.

Mutanti tu vyspevujú
zo všetkých štyroch rozmerov.
A tvoj strach je nasnímaný
úzkouhlou kamerou.

Po povraze vidíš ma ísť,
vidíš, že nič nevidím.
Až ti tvoje presné oči,
brána, občas závidím.

A mutanti záchranári
dostali už povely.
To preteká živá voda,
rozlieva sa v kúpeľni

Čierny anjel (Ján Boleslav Kladivo)

Nesmieš dnes veľa toho prezradiť,
čo vieš, si nechaj radšej zašité,
nevrav, že mávaš v noci prestávku,
keď čierny anjel chodí po byte.

Mlč o tom, ako strašne pracuješ
v nenávisti, čo hostí dnešný strach;
tu čierny anjel mieša nápoje,
chodiacky krížom-krážom po stenách.

Volám ti, nežná, že to dokážeš,
keď tieň položí ďalšiu otázku,
len gestom tela dáš mu odpoveď.
Náš život visí zhora na vlásku.



To, čo nezasvätených od roku 2003 prekvapuje, je dodnes rozvíjaná inklinácia JBK k experimentálnej počítačovej, elektroakustickej, resp. komponovanej akustickej hudbe. V období posledných troch rokov realizoval štyri štúdiové projekty: konceptuálne mienené *Nové kĺby* (2003), *Error Undefined*, *Prima Luce* (obidva 2004) a *Dolcissime Sirene* (2005). V prvom z nich ešte aluzívne reflektuje tanečnú hudbu, v „Nedefinovateľnej chybe“, ktorá neskoršie nadobudla aj DVD podobu, už recykluje nepredvídateľne generované zvukové poruchy počítača. V *Prima Luce* metódou tzv. live electronics spracúvava ľudský hlas, hru na violončelo a klavír v interakcii s programom Max/Msp. V albume *Dolcissime Sirene*, inšpirovanom stredovekým textom O. Rinucciniho *Intermedi da La Pellegrina*, zasa spojil laptopové improvizácie so samplami fujary a pridanými sweet (dolce) melodies.

Digitálnemu tvarovaniu zvukov v reálnom časopriestore sa JBK venuje naďalej – v roku 2004 založil s Martinom Burlasom a Danom Matejom spomínaný intermediálny projekt **OVER4tea**, ktorý mal úspech u nás i vo Viedni (Sound Bridges Festival 2005). Podľa JBK pojednáva: „o svete, z ktorého odišli anjeli a o živote, do ktorého už akoby nemali prečo zasahovať“ (Kladivo, 2005, s. 7). Z akustickej podoby komponovania J. B. Kladiva spomeňme skladby hrané s videoprojekciou – dvojdielny *Ranný oddych*

(*Ionizácia, Dekonstrukcia*) či *Monádu* (uvedené na *Večeroch* novej hudby 2005).

DLHÉ DIELY: foto: www.slunkorecords.sk



Približne od roku 2000 začalo na našej scéne autenticky in(akostn)ej piesne miešať karty stretnutie dvoch osobností – vynalievavého gitaristu **Dana Salontaya** a bývalej výtvarnej typografky, speváčky Jany Lokšenicovej, známej skôr pod umeleckým

pseudonymom **Šina**. Salontay, ktorý po tápaní v rôznych fusion kapelách hrával istý čas aj v skupinách Ali Ibn Rachid (pozri s. 55), Neuropa (pozri s. 46), Dogma (pozri s. 57) i v divadle GunaGu, sa po návrate zo študijného pobytu v USA preorientoval na tvorbu vlastných piesní „ursinyovskej“ výpovede. Keďže v Šine našiel spriazneného človeka, pod hlavičkou svojho novozaloženého nezávislého, životaschopného vydavateľstva Slnko records začali realizovať celý rad vlastných projektov. K tým prvým, veľmi vydareným a úspešným, patrili sólové CD Šiny *Šinadisk* a album Danovej novej skupiny **DLHÉ DIELY** *September* (obidva 2001). Na prvom z nich sa Šina ukázala v tom najlepšom svetle, ako neštylizovaná speváčka, ale i objavná autorka invenčných melódií a obrazne poetických textov, ktoré svojou akosťou vysoko prevyšovali šedý priemer masmediálnych hitov. Na výslednej kvalite *Šinadisku* mal okrem Salontaya veľký podiel, a to dotvorením piesní počítačovo aranžérskou „alchýmiou“, aj jeho kolega z Neuropy Slavo Solovic (jeho zaujímavá divadelná hudba *Disco pigs* vyšla taktiež v Slnko records). Prvý album *Dlhých dielov* zas predstavoval gitarovejšiu polohu piesní, tentoraz vyslovene v Salontayovej réžii. Hoci sú na ňom Šine rovnocenné, veľmi zaujímavé polohy, v takmer hodinovej minútáži CD trochu doplatil na istú monotónnosť výrazu jeho inak introvertne zaujímavého spevu.

Z roku 2001 pochádza aj subtilný titul *Master a Margaréta* od Šiny a všade (ticho) prítomného Martina Burlasa, ktorý na jej pôvodne domáce nahrávky skíc piesní so zvukmi ruchov bytu citli-

vo navrstvil počítačové alebo syntetizátorové plochy. V nasledujúcom období realizujú nápady sršiaci Salontay s Dlhými dielmi druhý titul *Tu* (2002) a Šina svoju ďalšiu „sólóvku“ *In Virgo* (2003). Za svojimi debutmi síce trochu „pokrivkávajú“, ale i tak patria k tomu zaujímavejšiemu, čo sa v našich končinách objavilo.

Otvorenou krajinou (Šina)

Chodím otvorenou krajinou, jej vír ma ťahá pozdĺž
Chodím otvorenou krajinou, jej vír ma ťahá pozdĺž
nie sú v nej žiadne kúty, nepočuť nič z holých polí

Chodím otvorenou krajinou, posúvam hranice, kam až môžem dôjsť
Chodím otvorenou krajinou, posúvam hranice, kam až môžem dôjsť
Pomaly sa blížim k miestu, to miesto ma už hľadá a ja za ním bežím

Nech akokoľvek zaostрім na to jedno miesto, vždy ho viac počujem, ako vidím
rozbláznené zmysly zataja dych, nakoniec len pocit z neho je ostrý

Chodím otvorenou krajinou, oddaná tichým prúdom
Chodím otvorenou krajinou, oddaná tichým prúdom
Okolo mňa všetko divo víri a ja taká, aká som, to nepochopím

Okamih sa stáva napätým, napätím ma pára, presne ma vyvádza
z toho miesta von, spraví ma letiacim vtákom, ktorý síce letí,
ale sa pritom bojí, že spadne naspäť blízko svojich nôh

Bubon a ticho (Daniel Salontay)

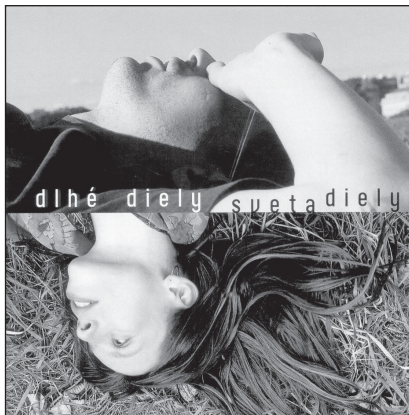
starým mostom
siedmeho mája
kladiem kroky
po plechových platniach

mám strach v päťach
keď prekračujem diery
sú mäkké a tmavé
počujem v nich vlny vody
spievajú o rovnováhe

strach je vo mne
ako niekto iný
kto sa vôbec nebojí
zohnúť hlavu
a pozrieť sa do vlín
a zmiešať s nimi
svoju farbu

sú to starí známi
ako bubon a ticho

Po odchode niektorých hráčov do skupín Slide & Udu a I. M. T. Smile vystupujú Salontay a Šina od minulého roka spoločne, ako vzájomne (aj) hudobne a textovo sa obohacujúce duo, pod hlavičkou Dlhých Dielov. Vydávajú opäť nezvyčajný pesničkový album *Sveta diely*, z ktorého by mali radosť asi aj Joni Mitchell či Suzanne Vega. Ich koncertné prevedenie (s tretím, fiktívnym členom, ktorým je Xi-di-nim, čiže minidisk so samplami rytmov a zakomponovaných zvukových „pohľadníc“) sa stretáva s priaznivým ohlasom všade, kde sa Diely objavia, a to nielen doma, ale i v Čechách, Anglicku, Írsku, Rusku, Poľsku či Maďarsku. Od konca roku 2005, keď o. i. tvoria hudbu k divadelnej hre V. Klimáčka www.osamelá.sk pre bratislavské divadlo GunaGu (2006), sa názov tohto dua mení na LONGITAL – podľa starého mena skaly, na ktorej Šina a Dano Salontay žijú. Dúfajme, že neustanú vo svojej cennej tvorbe, rovnako i v tak prepotrebnej, nezávislej edičnej činnosti svojho čínorodého vydavateľstva Slnko records (vydávajúceho okrem projektov Šiny a Salontaya aj tituly J. B. Kladiva, S. Solovica, Z. Homolovej, S. Horňákovvej, skupín Živé kvety, Slide & Udu a i.).



Výberová diskografia:

- TORNÁDO LUE.** Zoon records, 1993.
- TORNÁDO LUE: Vlky.** Rachot/Behémot, 1996.
- TORNÁDO LUE: Nebeskí jazdci.** První veřejnoprávní 1, 2004.
- J. B. Kladivo: Nahá.** Gregor Agency, 1995.
- J. B. Kladivo: Il Ballo Delle Civette.** Mediálny inštitút, 1999.
- J. B. Kladivo: Celý život na tigrovi.** Slnko records, 2002.
- J. B. Kladivo: Nové klby.** Soza/Biem, 2003.
- J. B. Kladivo: Error Undefined.** Soza/Biem, 2004.
- J. B. Kladivo: Prima Luce.** Soza/Biem, 2004.
- J. B. Kladivo: Dolcissime Sirene.** Soza/Biem, 2005.

Daniel Salontay, DLHÉ DIELY: September. Slnko records, 2001.

Šina: Šinadisk. Slnko records, 2001.

Šina – Martin Burlas: Master a Margaréta. Slnko records, 2001.

Daniel Salontay, DLHÉ DIELY: Tu. Slnko records, 2002.

Šina: In Virgo. Slnko records, 2003.

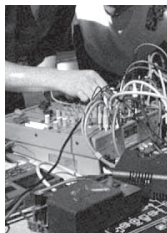
DLHÉ DIELY: Sveta diely. Slnko records, 2004.

pozri:

<http://www.tornadolue.cz>

<http://www.kladivo.com>

<http://www.slnkorecords.sk>



POO, URBSOUNDS atď. elektronika + experiment made in SK

*Hráme tanečnú hudbu, na ktorú
sa ešte nikto nenaučil tancovať.*

Jamka/Urbsounds

Z hľadiska časového prierezu predstavuje táto časť, venovaná slovenskej experimentálnej elektronickej hudbe, výnimku. Keďže tvorbu mnohých aktérov doteraz spomenutých hudobno-alternatívnych línií, ktorá sa na sklonku 20. storočia – storočí (do)týkala aj tejto sféry, reflektovali okrajovo niektoré predchádzajúce profily (M. Burlasa, Transmusic Comp., Ľ. Burgra, VENI, J. B. Kladiva a i.; v tejto súvislosti pozri aj revue pre hudobnú kultúru Slovenská hudba, dvojčíslo 1-2/1996 venované elektroakustickej hudbe, ed. J. Ďuriš a V. Godár), nasledovné riadky sú akosi sondou do našej lokálnej elektronickej scény (s možným globálnym potenciálom) v období prvej päťročnice po roku 2000.

Keď v roku 2002 publicista, moderátor a príležitostný hudobník Daniel Baláž bilancoval stav domácej scény elektronickej hudby, rozdelil jej tvorcov do dvoch táborov – „intuitívnych pátračov“ a „skladateľských manažérov“. Medzi prvých zaradil hudobníkov, ako sú Martin Burlas alebo zoskupenie Abuse, ktorým prisúdil nadpriemernú rozhladenosť, romantiku a schopnosť experimentovať bez ohľadu na poslucháčsky feedback. Tých druhých – B3, Happy Melon a väčšinu producentov house či techno music – charakterizoval slovami „páčia sa radi, aj za cenu niekoľkých štýlových premetov počas sezóny“ (Baláž, 2002, s. 1).

V čase, keď Baláž písal tieto slová, v našom hlavnom meste už existovala čerstvo sformovaná mladá alternatívna scéna elektronickej hudby, ktorá sa zhmotnila do okruhov dvoch skupín s odlišnými poetikami – Poo a Urbsounds. Po viac ako piatich rokoch, ktoré do dnes uplynuli, sa spätne javia ako najprogresívnejšie. Majú za sebou sériu koncertov doma i v okolitých krajinách, niekoľko neoficiálnych EP nahrávok a nedávno vydané dlho očakávané „celovečerné“ debutové albumy. Ich svojskú inakosť už zaregistroval napríklad aj renomovaný britský časopis The Wire, ktorý im v jednom z čísel roka 2004 venoval samostatnú profilovú stranu.

Rentip z POO. foto: www.freemusic.sk



POO tvoria dvaja Petržalčania Daniel Tóth (1982) a Robert Bitner (1980). Aj inde vo svete je pre túto scénu typické prezentovanie sa pod pseudonymami, a tak v bookletoch nahrávok, na plagátoch alebo v rozhovoroch nájdete

Tótha ukrytého pod grafickým symbolom ::: a Bitnera pod skratkou **Rentip**. Rovnako neradi ako o pôvode siedmich bodiek v prvom uvedenom pseudonyme Poo hovoria aj o svojej tvorbe. Jediný výraz, ktorý používajú pri jej charakteristike, je ironický pojem „hreeb-hrob“, čo je práve tak narážka na halucinogénne hříby, ako aj na žáner elektronickej hudby trip-hop. Kým pre trip-hopové skupiny ako Massive Attack alebo Portishead sú typické downtempové pesničky s dunivou basovou linkou, Poo s nimi majú spoločnú len elektrizujúcu atmosféru. Ich tvorba oveľa viac nadväzuje na legendárne britské industriálne skupiny ako Throbbing Gristle, Coil alebo na electro-hardcore v podaní kanadských Skinny Puppy. Poo to všetko premiešavajú ešte s názvukmi toho, čomu sa dnes hovorí „dark-drone ambient“, a vo svojich počítačoch skladajú do vlastného originálneho zvuku.

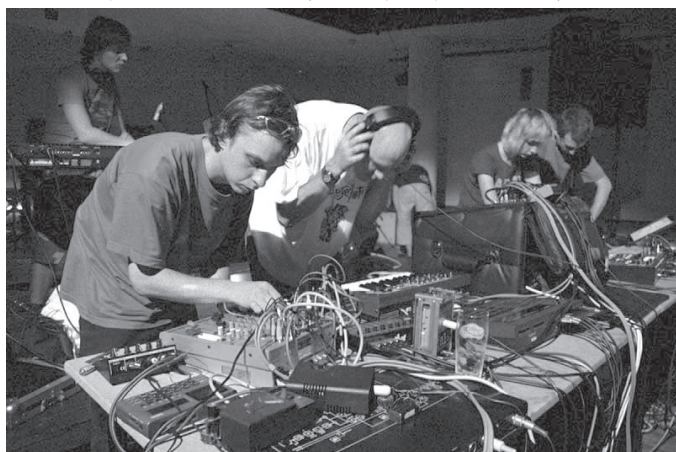
Poo prvýkrát verejne vystúpili v roku 2000. Odvtedy už hrali napríklad na prestížnom festivale súčasnej hudby Wien Modern (2002), prešli vývojom, zdokumentovaným na dvoch EP albumoch

vydaných vo vlastnom náklade a na debutovej nahrávke *Fluorescent* z produkcie pražského vydavateľstva 11finger records. Na rozdiel od iných predstaviteľov computer music Poo dôsledne využívajú technológiu DSP (digital sound processing). Vďaka elektrotechnickému vzdelaniu a neustálemu samoštúdiu prenikli do počítačového softvéru natoľko, že nie sú odkázaní len na využívanie „továrenských“ zvukov, ale všetky podklady si vedia pripraviť a naprogramovať sami. Skladajú vlastné sekvencie, ktoré dokážu voľne modifikovať, a tak môžu potom naživo improvizovať so štruktúrami, ktoré si predpripravia. Ich schopnosť zvukovej alchémie dokazuje napríklad aj jeden z programov, ktorý používajú – unikátny generátor tónových štruktúr z fraktálových rovníc.

Táto hudba sa nepohybuje v obvyklých či konvenčných rytmoch. Skôr sa dá hovoriť o latentnom vnútornom pulze. Poo nepracujú s tradične chápanými parametrami hudby, ako sú melódia alebo harmónia. Sústreďujú sa totiž na detailnú prácu so zvukovými štruktúrami, ktoré sú synteticky vygenerované pomocou rôznych frekvenčných modulátorov či oscilátorov v útrobach počítačového softvéru. Parafrazujú klasiku utopickej literatúry Aldousa Huxleyho, ide o akýsi novodobý prekrásny nový svet zvukov alebo, ak chceme, o ďalšie naplnenie vizionárskej myšlienky Johna Cagea spred siedmich dekád, že hudobným sa môže stať akýkoľvek zvuk.

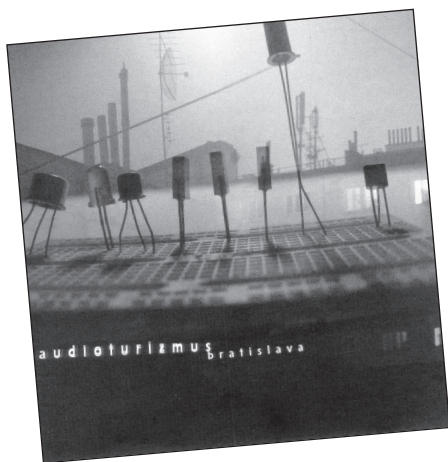
Zásadný rozdiel medzi Poo a **URBSOUNDS** spočíva v tom, že okrem počítačov jeho členovia využívajú aj samplery a rôznu

URBSOUNDS: zľava: Rbnx, Urbanfailure, Jamka
a nad nimi Xtabay. foto: R. Prochazka



elektroniku domácej výroby. V ich hudbe sa tak ozývajú rozličné nasamplované ruchy, šumy a praskoty alebo rafinovane dekonštruované rytmy. Inšpiráciu nachádzali v produkcii sústredenej okolo značky britského vydavateľstva Warp (najmä Autechre a Aphex Twin), k čomu treba prirátať ešte vplyv rôznych punkových skupín a noise music.

Urbsounds sú typickým zosobnením metódy „do-it-yourself“ – dlho si sami vydávali a šíрили svoju hudbu cez internet, sami si organizujú koncerty, skladajú svoje nástroje či už virtuálne (v počítačoch resp. v sampleroch), alebo z archaickej elektroniky. Vlastne nejde o skupinu v tradičnom zmysle slova, ale o komunitu hudobníkov-priateľov, ktorí svoje sólové aktivity spojili pod jednu značku, pričom je pre nich typická spolupráca v rôznych kombináciách. Dnes sú to štyria hudobníci – Michal Lichý (1974) alias **Urbanfailure**, Tobiáš Potočný (1979) alias **Rbnx** a Daniel Kordík (1976) s Monikou Šubrtovou (1978), vystupujúci v podobe dvojčlennej bunky s názvom **Jamka**. Tvrdia, že „*aktivita je dôležitejšia ako originalita*“ a odďavajú sa uvoľnenému experimentovaniu so zvukom. Ich kreativita sa prejavuje v odlišnom spôsobe, akým využívajú bežne dostupné



samplery. Záznamy rôznych zvukov z bežného života pod ich rukami ožívajú v sofistikovane prekvapivých kombináciách a úpravách. Dôležitou súčasťou (sú)hry je improvizácia – takmer každý koncert

či album je iný. Na melódie alebo nejaké rytmy v prípade Urbsounds tak ľahko nenarazíte, no z ich produkcie dýcha hravá sloboda.

Aktivity nastupujúcej generácie našli ohlas aj u niekoľkých starších kolegov, ktorí sa tiež po svojom pokúsili vyrovnáť so svetom nových možností, do ktorého otvorila dvere počítačová hudba. Svoje tradičné nástroje napríklad za laptop vymenili Martin Burlas (pozri s. 22) a Ján Boleslav Kladivo (pozri s. 110). Prvý z nich pri tom originálne zúročuje svoje skladateľské vzdelanie, druhý zas povolanie zvukového inžiniera. Obaja urobili sympatické gesto, keď svoje nové skladby nevydali oficiálne, ale ich voľne sprístupnili na internete.

Ak sa dnes vyberiete na koncert elektronickej hudby, spravidla je na pódiu aj plátno. Sprievodná videoprojekcia – odraz dnes dominujúcej vizuálnej kultúry – patrí už takmer neodmysliteľne k tomuto žánru. Spolu s tónmi a zvukmi dídžejských gramofónov dostanete pohyblivé obrázky, z ktorých najambicióznejšie vznikajú v reálnom čase, reagujúce priamo na hudbu. Práve takýto typ videoprojekcie je neodmysliteľnou súčasťou väčšiny koncertov Poo (napr. v spolupráci s VJmi Zdenom/Satorim alebo Kuboh-om). Audiovizuálny zážitok ponúkajú aj vystúpenia elektro-akustického projektu M. Burlasa, J. B. Kladiva a D. Mateja **OVER4tea**, konkrétne živé uvedenia suity *Lost Angeles And Other Mirrors*, ktorej súčasťou sú štyri minimalistické videá. Debutovú nahrávku OVER4tea vydáva v roku 2006 združenie Atrakt Art, ktoré iniciovalo aj ďalší nový projekt v rámci našej scény experimentálnej elektronickej hudby. Okrem spomenutej suity je na ňom aj záznam spoločnej improvizácie OVER4tea s francúzskym experimentálnym gitaristom Noëlom Akchotém, ktorá vznikla na medzinárodnom festivale NEXT 2004 v Bratislave.

O rok neskôr organizátori festivalu iniciovali premiéru dua **Pink Big Pig**, hrajúcich skladateľov L. Burgra a M. Piačeka, ktorí k svojim tradičným nástrojom (husle, flauta) pribrali notebooky. Ak by sa dalo prognózovať podľa nadšených reakcií publika, budeme o tomto projekte zaiste ešte počuť. To isté sa však koniec koncov dá s veľkou pravdepodobnosťou tvrdiť aj o ostatných spomínaných zoskupeniach a hudobníkoch.

Výberová diskografia:

POO. Atrakt art 02, 3/4 revue. Atrakt art, 2002.

POO: Fluorescence. 11finger records, 2005.

J. B. Kladivo: Čakanie na Bratislavský mier. Audioturizmus, Bratislava. Atrakt Art, 2004.

Rentip: Greycity. Audioturizmus, Bratislava. Atrakt Art, 2004.

Urbanfailure: A4 – 158 – dobrá cena. Audioturizmus, Bratislava. Atrakt Art, 2004.

URBSOUNDS: Urbsounds Collective. Atrakt Art, 2005.

OVER4tea & Noël Akchoté. Atrakt Art, 2006.

pozri:

<http://www.urbsounds.sk>

<http://www.poo.sk>

<http://www.nextfestival.sk>

<http://www.deadred.sk>

<http://www.11fingerrecords.com>

<http://www.34.sk>

<http://www.atrakt-art.sk>

- ADAMČIAK, Milan – MACHAJDÍK, Peter: *Zakladacia listina Transmusic Comp.* In: Bulletin Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava : SNEH,1990.
- ALAN, Josef (ed.) a kol.: *Alternatívni kultúra. Príbeh českej spoločnosti 1945 – 1989.* Praha : Nakladateľství Lidové noviny, 2001, 617 s., ISBN 80-7106-449-1
- BALÁŽ, Daniel: *Kevin je in.* In: InZine, 11. 10. 2002, <http://www.inzine.sk/article.asp?art=8011>.
- BOLLETER, Ross: *Left Hand of the Universe.* Booklet k rovnomennému CD. Sydney : WARPS, 1998, s. 3.
- BONDY, Egon. *Niečo visí vo vzduchu.* Rozhovor (P. Uličný). In: RAK, roč. VI, 2001, č. 6, s. 4-23.
- BURLAS, Martin: *Žiarenie.* In: Programový bulletin 16. ročníka medzinárodného festivalu Večery novej hudby. Bratislava : Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu – Slovenská sekcia ISCM, 2005, s. 18.
- BURLAS, Martin: *Ambientní anděl.* Rozhovor (S. Pekár). In: Rock & Pop, 8. 11. 1994, s. 19.
- CSERES, Jozef: *Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk.* In: OS, roč. IV, 2000, č. 8, s. 69-71.
- CSERES, Jozef: *Hudobné simulakrá.* Bratislava : Hudobné centrum, 2001, 192 s., ISBN 80-88884-30-6.
- CSERES, Jozef: *O jednej menšinovej scéne alebo Nie všetko, čo vzniká na periférii, je marginálne.* In: His Voice, roč. V, 2005, č. 4, s. 10-12.
- CSERES, Jozef: *Svet podľa Loisa.* In: Ticho – súčasník hudby, roč. II, č. 8-9, 1997 – 1998, s. 1-2.
- CSERES, Jozef: *Vers une musique actuelle.* In: Booklet k CD SOUND OFF 1995 – 1996. Bratislava : SNEH, 1997, s. 2-5.
- CSERES, Jozef: *So, I Will Speak About Typos...* In: Booklet k CD SOUND OFF 2002 – Typewriting Aloud, Typoxs Allowed. Nové Zámky : HE^eRME^{ar}S Discorbie a k2ic, 2002, s. 1-3.
- DERŇÁR, Peter: *Hudobný revolucionár z Vrbového.* In: Čas, roč. II, 2001, č. 15, s. 80 – 81.
- ĎURIŠ, Juraj – GODÁR, Vladimír (ed.): *Slovenská elektroakustická hudba.* In: Slovenská hudba – Revue pre hudobnú kultúru., roč. XXII, 1996, č. 1-2, 330 s.
- FUJAK, Július: *Martin Burlas.* In: <http://www.radioart.sk/frames.php?url=http%3A//www.radioart.sk/avr/index4.php%3Fimg%3D3>.
- FUJAK, Július: *Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru.* Nitra : Univerzita

- Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2000, 92 s., ISBN 80-8050-364-8.
- FUJAK, Július: *Musical Correla(c)tivity*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2005, 140 s., ISBN 80-8050-870-4.
- GODÁR, Vladimír: *Hudba azylu a azyl hudby*. In: Booklet k CD Martin Burlas: Koniec sezóny. Bratislava : Millenium Records, 2005, s. 4-5.
- GODÁR, Vladimír: *Apokalypsa a nádej*. In: Slovo, roč. VI , 2004, č. 39, s. 20.
- GODÁR, Vladimír: *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2001, 180 s., ISBN 80-88737-13-3.
- GODÁR, Vladimír: *Pikareskná hudba*. In: Slovo, roč. VI , 2004, č. 49, s. 20.
- GODÁR, Vladimír: *Naša demokracia má všetky znaky paródie*. Rozhovor (M. Muránsky). In: Slovo, roč. VI , 2004, č. 30, s. 4-5.
- GRAHAM, Petr: *List v e-maili J. Fajakovi 16. 6. 2003*. Nitra : Súkromný archív J. Fajaka, 2003.
- HOLETZ, Tomáš: *Vítazi sú v pluse*. In: Live, roč. 1, 2003, č. 17, s. 79 – 81.
- CHADIMA, Mikoláš: *Alternativa*. Brno : Host, 1993, 424 s., ISBN 80-85233-11-8.
- CHADIMA, Mikoláš: *Teória odrazu – od razu?*. In: Smena, 25. 2. 1992, s. 5.
- CHALUPKA, Ľubomír: *Avantgarda '60*. In: Slovenská hudba, roč. XXVI, 2000, č. 1-2, s. 59-105.
- KALINKA, Martin: *Slovenská hudobná alternatíva na prelome 80. a 90. rokov*. Diplomová práca. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2004.
- KELLER, Jan: *Rizika globalizace*. In: Mosty, 8. 2. 2000, č. 6, s. 3.
- KLADIVO, Ján Boleslav: *Jeden z najznámejších neznámych*. Rozhovor (P. Hapčo). In: Stanica, roč. II , 2005, č. 3, s. 7.
- KOFROŇ, Petr: *Tón ne! Čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. Brno : Host, 1998, 168 s., ISBN 80-86055-38-8.
- KOSÍK, Karel: *Infernální kruhy*. In: OS, roč. 1, 1997, č. 0, s. 21-22.
- KREKOVIČ, Slavomír: *Slovensko verus Európa – ohniská inovácie a vnímanie aktuálnosti v súčasnej hudbe*. In: Slovenská hudba, roč. XXX, 2004, č. 3-4, s. 479-485.
- KUSÁ, Zuzana: *Chráňte si vlastných bohatých*. Rozhovor (T. Čorná). In: TV Oko, 2005, č. 19, s. 5-11.
- LÁBSKA – KAJANOVÁ, Yvetta: *Generácia 80/90*. In: <http://www.fphil.uniba.sk/~kajanova>.
- LÁBSKA – KAJANOVÁ, Yvetta: Martin Burlas. In: <http://www.fphil.uniba.sk/~kajanova>.
- LAHKÁ MÚZA: *History*. In: <http://www.lahkamuza.net>, s. 1.
- MATEJ, Daniel – ZAGAR, Peter: *Večery novej hudby 2004*. Programový bulletin 15. ročníka medzinárodného festivalu Večery novej hudby. In: <http://www.home.nextra.sk/evenings/2004/index.html>.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana: *K vývinovým tendenciám hudobnej tvorby na*

- Slovensku v poslednom štvrtstoročí*. In: Slovenská hudba, roč. XXVI, č. 1-2, s. 106-139.
- MURIN, Michal a kol.: *Avalanches 1990-1995*. Bratislava : SNEH, 1995, 216 s., ISBN 80-967206-4-3.
- NIEDERMAYR, Susanna – SCHEIB, Christian: *Im Osten – Neue musik territorien in Europa*. Sarbrucken : PFAU, ORF Musicprtokoll, 2002, 152 s., ISBN 3-89727-209-1.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Moderní hudba je nepochybně možná*. Rozhovor (L. Jiříčka). In: His Voice, roč. III, č. 4, 2003, s. 9-11.
- PLACHÝ, Zdeněk: *Otras. Kysucký postindustriál*. In: Trištvrte revue, roč. II, 2000, č. 2, s. 48.
- POLÁKOVÁ, Jolana: *Perspektiva naděje. Hledání transcendence v postmoderní době*. Praha : Vyšehrad, 1994, 128 s., ISBN 80-7021-150-4.
- PRÉVOST, Edwin: *Meta-hudba a obudný mutant majetníckeho individualizmu – impozantný zápas*. In: http://www.k2ic.sk/Hermes/hermes_pages/monster.html. Prel. Jozef Cseres, 2000.
- PUDLÁK, Miroslav: *Co je pro vás živé v hudebním minimalizmu?* In: His Voice, roč. II, 2002, č. 4, s. 11.
- RÉDEY, Zoltán: *Ján Ondruš*. Bratislava : Kalligram, 2004, 440 s., ISBN 80-7149-603-0.
- SNOPKO, Ladislav – BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Dotyky a spojenia*. Bratislava : Orman, 2002, 187 s., ISBN 80-967816-9-3.
- SÓRÉS, Zsolt – CSERES, Jozef: *Prehovoríme teda o preklepe*. In: OS, roč. V, 2001, č. 3, s. 59-60.
- SWED, Mark: *Exploring new sonic frontiers*. In: Los Angeles Times, 30. 9. 2005, s. E 34.
- SLABÝ, Zdeněk K. – SLABÝ, Petr: *Svět jiné hudby*. Praha : Volvox Globator, 976 s., ISBN 80-7202-494-6.
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav: *Požoň sentimentál*. <http://www.prasnabasta.sk/hudba.htm+Po%5%BEo%5%88+sentiment%C3%A1l+%5%A0%5%A5a+stn%C3%BD&hl=sk>.
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav: *Martin Erdmann a jeho vliv na rozvoj „slovenské interpretační školy“*. In: Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti – prologomena. Nitra : 2005, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2005, 420 s., ISBN 80-8050-935-2.
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav: *Expozice nové hudby 2002, Roots in rock – kořeny v rocku, kořeny ve skále*. Rozhovor (P. Bakla). In: His Voice, roč. IV, 2004, č. 4, s. 17-18.
- VOLNÉ ZOSKUPENIE a jeho podprojekt Združenie pre súčasnú operu. <http://www.volnezoskupenie.host.sk>.
- ZAGAR, Peter: *Písať vážnu hudbu je samotárska činnosť*. Rozhovor (D. Medveková). In: SME, magazín Víkend, roč. VIII, č. 3, 2006, s. 27.

Textová príloha k CD

- 1 **MAŤKOVIA**
Ešte (M. Burlas/L. Villányi; 1984) 4:12
- 2 **BEZ LADU A SKLADU**
Udavač (M. Kaščák/M. Kaščák; 1985) 2:33
- 3 **TRANSMUSIC COMP.**
Hexenprozesse – úvod (M. Burlas & Tmc.; 1990) 4:05
- 4 **ALI IBN RACHID**
Letný Sneh (Ali Ibn Rachid/Ľ. Burgr; 1990) 3:00
- 5 **VENI**
Musica Aeterna. I. časť Ad finitum – Preludio (D. Matej; 1989) 4:13
- 6 **KARPATSKÉ CHR BÁTY**
Nemôžem hovoriť (B. Jobus, R. Klčo/B. Jobus; 1991) 3:07
- 7 **TEÓRIA ODRAZU**
Čo vravia (Teória Odrazu/P. Suržin; 1990) 3:48
- 8 **TORNÁDO LUE**
Lady Lazarus (D. Palko/S. Plath; 1991) 2:44
- 9 **ĽAHKÁ MÚZA**
Pozerám na stenu (Ľahká Múza /Ľahká Múza; 1992) 4:03
- 10 **LUES DE FUNES**
Hey You v akvaryou rybičky sa potapayou (Lues/J. Mrdlík; 1991) 1:57
- 11 **JESUS UNDERGROUND BAND**
Top modelka (J. U. B./M. Homola; 1995) 3:02
- 12 **JÁN BOLESLAV KLADIVO**
Mutanti (J. B. Kladivo/J. B. Kladivo; 1995) 3:40

- 13 M. BURLAS**
Anissie – úryvok (M. Burlas; 2000) 4:22
- 14 LENGOW & HE^YERME^{AS}**
No Concept, No Legal Problems, No Manners (for P. S) (L & H; 2003) 5:15
- 15 NEUROPA**
Chorochrontochor (M. Kaščák/M. Kaščák; 2000) 3:47
- 16 Ľ. BURGR**
Oproti (Ľ. Burgr; 1998/2002) 3:21
- 17 VAPORI DEL CUORE feat. G. Müller**
Point Zero – Part III (Vapori del Cuore & G. Müller; 2001) 3:25
- 18 VRBOVSKÍ VÍŤAZI**
Olejom sa zapaprem (A. Jobus/B. Jobus; 2001) 2:47
- 19 CHIKI LIKI TU-A**
A kedy ja? (Chiki liki tu-a/M. Višňovský; 2003) 2:29
- 20 tÉóRia OtráSu**
Nosferatu – úryvok (J. Fujak; 2002) 3:22
- 21 DLHÉ DIELY/LONGITAL**
Vták Peng (Šína/Majster Čuang; 2001) 3:03
- 22 OVER4tea**
Other Mirrors – úryvok (OVER4tea; 2004) 2:30
- 23 POO**
x x x - úryvok (Poo; 2002) 3:52

CD mastering: Adam Pavella
 Všetky práva autorov a ÚLUK FF UKF sú vyhradené.

Publikácia vznikla v rámci úlohy výskumu a vývoja
Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti
prierezového štátneho programu výskumu a vývoja
Účasť spoločenských vied na rozvoji spoločnosti.

Vedúci projektu: prof. PhDr. Ľubomír Plesník, CSc.

Názov: Slovenské hudobné alternatívy
Autori: PhDr. Július Fújak, PhD., Mgr. Martin Kalinka,
Mgr. Oliver Reháč
Posudzovatelia: doc. PhDr. Zuzana Martináková, CSc.,
Jaroslav Šťastný, PhD.
Vedecký redaktor: prof. PhDr. Ľubomír Plesník, CSc.
Jazykový redaktor: PhDr. Igor Hochel, PhD.
Výkonní redaktori: PhDr. Július Fújak, PhD., Mgr. Martin Kalinka
Technický redaktor: PhDr. Ľuboslav Horvát
Návrh obálky: PhDr. Ľuboslav Horvát, PhDr. Július Fújak, PhD.
Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa
Filozofická Fakulta
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Nitra, Slovensko
1. vydanie
Počet výtlačkov: 300
Počet strán: 126
Tlač: Vydavateľstvo Michala Vaška, Prešov

ISBN 80-8050-944-1