

HIS VOICE

<https://www.hisvoice.cz/laborator-musicolomouc/>

[Tamara Bláhová](#)

3

3. 12. 2025



Non Piano Ensemble. Foto: MusicOlomouc.

Ohlédnutí za festivalem, který přenáší instituci hudebních salonů do kontextu hudby 21. století.

Sedmnáctý ročník festivalu současné hudby MusicOlomouc se konal od 13. října do 13. listopadu v kapli Božího Těla v Uměleckém centru Univerzity Palackého, závěrečný koncert pak v budově olomoucké Reduty. Cyklus pěti koncertů letos nesl podnázev „Keyboards“, dramaturgie byla tedy zaměřena na klávesové nástroje. Posluchači měli možnost vyslechnout si skladby pro klavír, cembalo a syntezátory, ovšem jeden koncert

byl věnován i komorní hudbě a závěrečný koncert se tradičně konal ve spolupráci s Moravskou filharmonií Olomouc.

Festival MusicOlomouc se nemůže pyšnit přívlastky jako „největší“ či „nejstarší“. Za něco jako základní osu festivalů soudobé hudby v tuzemsku by se dala označit trojice Hudební současnost, Dny soudobé hudby a Expozice nové hudby, přičemž už více než padesátiletá Hudební současnost se zaměřuje na domácí ostravské autory, pražské Dny soudobé hudby na české skladatele a brněnská Expozice klade velký důraz na skloubení hudby s nejrůznějšími i netypickými místy konání koncertů. Ostatně loňský ročník věnovaný Ericu Satiemu byl pojat jako celoměstský spektakl. MusicOlomouc díky koncentrovanému formátu připomíná spíš hudební laboratoř, která každý rok nabízí vzorky určité úzce vymezené výseče nové hudby. Úspěchu festivalu napomáhá rozhodnutí neomezovat jej regionálně. Mnohem lépe tak v rámci dramaturgie vyniknou překvapivé podobnosti nebo zajímavé kontrasty mezi skladbami autorů vycházejících z velmi rozdílných hudebních tradic.

Festival zahájil 13. října komorní koncert, na němž se ředitel festivalu, klavírista a skladatel Marek Kepřt, spojil se členy Mondrian Ensemble. Na housle hrála Ivana Pristašová, na violu Erik Zhen Mayr a na violoncello Martin Jäggi. Soubor, který na festivalu MusicOlomouc není žádným nováčkem, se charakterizuje jako seskupení hledající souvislosti mezi novou i starší hudbou, nevyhraňující se vůči žádnému stylu či epoše. Chuť hledat, spíše naslouchat než do hudby něco vkládat zvenčí, byla znát i během zahajovacího koncertu, ať už hráli členové Mondrian Ensemble sami, nebo s Markem Kepřtem. Pozornost posluchačů strhávala skutečně samotná hudba, nikoli bez jakékoli pochybnosti skvělý výkon hráčů.

Koncert se odehrával v napětí mezi dvěma protipóly – hudbou jako odrazem řeči a hudbou jako barvou či impresí. Skladby *Scène II* polské skladatelky Bettiny Skrzypczakové (*1963) a *...Nachlese II...* švýcarského skladatele Michaela Jarrella (*1958) pro duo houslí a violoncella leží na rétorické straně této polarity, v prvním případě jako přesvědčivé ztvárnění dramatického dialogu mezi nástroji, ve druhém jako vzrušené vyprávění dua coby jednotlivého celku. Na pomezí mezi hudebním znázorněním řeči a uchvácením ze samotného zvuku stojí nejstarší uvedené kompozice, tři stručné skladby pro klavír s názvem *Elis* švýcarského skladatele Heinze Holligera (*1939), kterého ke kompozici inspirovaly básně Georga Trakla. Podobně nevyhraněně působila také kompozice *Landscape: MeadowShiver* Tomáše Pálky (*1978), která zazněla ve světové premiéře. V tomto případě šlo možná o posun oproti skladatelovu záměru. Podnětem ke kompozici byl pro Tomáše Pálku vysoce duchovní zážitek navozený pomocí kraniosakrální terapie, který popisuje jako splynutí a nekonečný pocit štěstí. V doprovodném textu píše o rozkvetlé louce, „*jejíž obraz se jen nepatrně proměňoval skrze téměř nepostřehnutelný pohyb, drobné záchvěvy pohybu, téměř bezvětrí...*“ Podobný zážitek lze přesně tlumočit velmi obtížně, a tak je pravděpodobné,

že i dojem ze skladby bude u různých posluchačů velmi rozdílný. Já osobně jsem ve skladbě slyšela příliš děje, příliš vzruchů, než abych mohla bez výhrad mluvit o rozplynutí ve zvuku. Úmysl navodit hudbou podobný meditativní stav vyjádřil také japonský skladatel Toshio Hosokawa (*1955) v poznámce ke klavírnímu triu s názvem *Memory*. Kompozici založené na pomalém toku pozvolna se měnících zvukových barev se podařilo hudebně pozastavit čas podstatně lépe, alespoň pro mě.

Koncert uzavřela druhá světová premiéra večera, *Vážení steskusytí II*, taktéž pro klavírní trio, od Marka Keprta (*1974). Hudební i slovní hříčka znázorňuje cestu olomouckou tramvají od zastávky Fibichova po zastávku Náměstí hrdinů. A jakkoli banálně to může znít, hodila se na závěr koncertu mezi řečí a barvou skvěle. Marek Keprt do instrumentální hudby rád vkládá i mluvené slovo. Tuto techniku využil také zde, a tak se hudbou proplétá různě deformované „hlášení“ zastávek, nebo jen jednotlivé hlásky. Výsledkem je něco jako velmi živý sen – trochu úsměvný a trochu strašidelný. Všední je narušeno.

Na druhém koncertě, který se konal 29. října, se představil německý soubor Non-Piano Ensemble. Čtyři klavíristy, Jennifer Hymerovou, Bernharda Fograschera, Dariu Karminalossifovou a Stevena Tanoto doplnil Kiloh Lee, který se staral o elektronickou složku hudby. Večer rozdělený do tří kompozic se odvíjel jako zběsilá hra a na členech souboru bylo znát, že je možnost experimentovat také s hereckou složkou velmi těší. První skladba, *Rad (Kolo)* německého skladatele Enno Poppeho (*1969), je určena pro dva hráče na mikrotonální klávesy. Skladba obsahuje významný prvek nejistoty jak pro posluchače, tak pro interprety, jelikož v jejím průběhu se proměňuje rozložení klaviatury. V průvodním slovu se Enno Poppe označuje jako „součást tradice skladatelů, kteří klavír vnímali jako modelový nástroj a klavírní tvorbu jako zdroj hudebních prototypů“. Ve skladbě *Rad* se mu podařilo zmíněné hudební prototypy obnažit a ukázat skelet, který lze běžně vysledovat pouze v notovém textu. Povědomé rytmické struktury se díky využití mikrointervalů nepojí s očekávaným hudebním obsahem, a tak zůstává slyšitelná právě jen struktura. Nedá se říct, že *Rad* by byla hudba, kterou si lze jednoduše pasivně vychutnat. Co ze začátku působí jako náročné intelektuální cvičení, se ale postupně mění v napínavé očekávání, kam až lze zajít, co všechno s sebou valící se kolo strhne, a tak s sebou poslech klavírních stereotypů bez klavírního zvuku přináší i celkem nečekané uspokojení.

Druhá skladba, *In Cue*, skladatele korejského původu Kiloha Lee (*1996), je elektronická kompozice s prvky performance. Dva klavíristé proti sobě nastoupili ve sportovním oblečení u stolu s nataženou sítí, a pomocí počítačových myší „hráli“ stolní tenis s neviditelným míčkem. Nápadité bylo prostorové zpracování zvuku odrážejícího se míčku postupně deformovaného do různých ruchů a klavíristé hráli sportovce se skutečným nasazením. Hra se zvukem by ale byla možná ještě o něco působivější bez performativní složky, jen jako zvuk odrážející se v prostoru.

Autorem poslední skladby/performance, *ID...A*, je německý skladatel Sascha Lino Lemke (*1976). Kompozice je určena pro čtyři klavíristy u preparovaného klavíru a elektroniku. Performance začala téměř jako pokračování předchozího – hra, divoká „škatulata, hejbejte se“ u klavíru, která se postupně proměnila v mnohem temnější alegorii. Kiloh Lee v úloze neosobní, nezúčastněné smrti vstupoval do hry a postupně z ní jednoho po druhém klavíristy vyřazoval – někoho vytrhl násilím, jiný šel dobrovolně. Východisko z temnoty kompozice nenabídla – snad jen že i ze žalu může vzejít další hudba a že hrát se má až do samého konce.

Třetí koncert, který se konal 3. 11., patřil italskému cembalistovi Lucovi Quintavallemu, kterého doprovodil skladatel Jacopo Baboni Schilingi elektronickou hudbou. Luca Quintavalle podal fantastický výkon. Díky dokonalé artikulaci se mu bezchybně dařily technicky velmi náročné plochy včetně dlouhých pasáží rychlých repetovaných tónů, aniž by obětoval jemnou barvu nástroje. Jacopo Baboni Schilingi mezi jednotlivé skladby vkládal zvukově i vizuálně efektní intermezza – posloupnost a intenzitu předprogramovaných zvuků ovládal pomocí gest.

Na koncertě zazněly hned čtyři světové premiéry: *Six Preludes* německého skladatele Wolfganga Rihma (1952–2024), *La capricieuse* francouzského skladatele Benjamin Attahira (*1989), *Perpetuum mobile* francouzského skladatele Régise Campa a *Pagamania* téhož skladatele. Dále zazněla skladba *Preludio e Filastrocca italského* skladatele Francesca Filideiho (*1973), *Rumbling Gears* italské skladatelky Silvie Colasantiové (*1975), *Melopa* Kryštofa Mařatky (*1972), a skladby *Scarlet K141* a *Coda* Jacopa Baboni Schilingiho (*1971). Na programu původně zařazená skladba *Short Stories* Vittoria Montaltiho bohužel nemohla být provedena kvůli nedostatečnému rozsahu nástroje.

Během koncertu se opakovaně vnucovala myšlenka na slavné *Continuum* Györgye Ligetiho. Krátký dozvuk a zvonivý tón cembala svádí současné skladatele k hojnému využití motorických pasáží a celý koncert tak vyzněl jako nezastavitelné *perpetuum mobile*, které vyvrcholilo ve skladbě *Scarlet K141*, kde byl neustálý pohyb ještě znásoben pomocí elektroniky. Zajímavý, ale vzhledem k povaze skladeb ne úplně šťastný byl záměr propojit všechny kompozice do jediného celku pomocí elektronické hudby. Jacopo Baboni Schilingi v částečně improvizovaných mezihrách spojoval materiál odehraných skladeb se vsuvkami, které balancovaly, někdy více, někdy méně úspěšně, na hraně hudebního kýče. Intermezza tak působila částečně jako zcizující komentáře. Nabízí se otázka, nakolik to byl záměr a nakolik dílo náhody a částečná, i třeba nezáměrná ironizace klasického formátu recitálu dodala večeru na zajímavosti. Potíž vězela v tom, že zcela chyběl prostor jednotlivé skladby a mezihry posluchačsky zpracovat. Výsledkem bylo zahlcení zvukem, v němž kompozice splývaly. Vynikla především velmi efektní skladba *Melopa* Kryštofa Mařatky a stylově nejbohatší *Six Preludes* Wolfganga Rihma.

Arménský klavírista Hayk Melikyan patří k interpretům, kteří jsou schopni příjemně lyrické hry, ale vyžaduje-li to skladatel, nebojí se ani tvrdého, dokonce brutálního zvuku. Obojího využil na koncertě 5. listopadu. V dynamicky nejvypjatějších pasážích mu nebyla zcela příznivá poněkud tříštivá akustika kaple, to však působilo jen jako malá vada na kráse strhující hry. Kompozice, které na koncertě zazněly, vyžadují zcela jiný typ virtuozity, než jakou potřebuje interpret klasického klavírního repertoáru a Hayk Melikyan jí disponuje zcela přirozeně.

Skladby zvolené pro čtvrtý koncert festivalu vesměs pojil důraz na barvu zvuku, buď v podobě klastrů jako základního prvku kompozice, nebo naopak jako až impresionistické mísení melodických vrstev. Z první kategorie nejvýrazněji zapůsobila skladba *Monólito. Ébano* portugalského skladatele Jaimeho Reise (*1983). Velmi zajímavá je i kompozice *Invoker* z cyklu *Three Visions* japonského skladatele Akira Nishimury (1953–2023). *Invoker* má znázorňovat modlitbu inspirovanou pobytem v Indii v posvátném městě Váránasí. Pozoruhodný je na skladbě nádech orientalismu, který zřejmě duchovní svět Indie vzbuzuje ve skladatelích z nejrůznějších koutů světa – *Invoker* jako by byl zvláště spřízněný s jógou inspirovanou skladbou Tomáše Pálky z prvního koncertu festivalu. Také kompozice *Sho-ro* od japonské skladatelky Yoshihisy Taira (1937–2005) mě přiměla myslet na jiného skladatele, v tomto případě na Alexandra Skrjabina. Tentokrát ne díky myšlenkové příbuznosti, nýbrž podobným hudebním gestům.

Ke zmíněné „impresionistické“ skupině se řadila nová verze skladby Marka Keprta *Květ vyšklebování se zhmotňuje na sněhu*. Enigmatický název nenapoví, zda je skladba míněna ironicky či vážně, nicméně jedná se o nesmírně poetickou kompozici, která se do dramaturgie koncertu dobře hodila. Také skladba samotného Hayka Melikyana (*1980), *The Bronze Response to Interrupted Prayer*, má osobité kouzlo. Jedná se o příležitostnou skladbu napsanou ke stejnojmenné výstavě. Ačkoli je kompozice pojata spíše jako album z útržků různých hudebních myšlenek, tato pestrost nepůsobí vůbec rušivě či nepatřičně. To stejné bohužel neplatí o skladbě *Where the Farthest Stars Sink Down...* arménskému skladateli Arturu Akshelyana (*1984). Skladatel se podle textu v programu pokusil v kompozici skloubit inspiraci *Pastorální sonátou* Ludwiga van Beethovena a verši Stanleyho Braithwaita s duchovním dědictvím Arménie a lidovou hudbou. Ve výsledku je však různých myšlenek ve skladbě příliš a organicky je propojit se nedaří.

Také na čtvrtém koncertě zazněla světová premiéra: *Přátelství stromů* Jana Vičara (*1949), zakladatele festivalu. Hudební kompozice se pojí s krátkými videi a fotografiemi stromů od Evy Vičarové, které byly během hry promítány na plátno. Skladba vyzněla poněkud rozpačitě. Velký podíl na tom měla nepřilíhající jasnost souvislosti mezi znějící hudbou a střídajícími se obrazy stromů. Podle poznámky v programu měl klavír s multimediální stopou „rozvíjet dialog“, nicméně ani hudba, ani obraz neposkytl pevné

vodítko k tomu, o čem by měla rozprava pojednávat. Možná že klíč spočíval v otázce, která uzavírá programní poznámku: „A jak se k tomuto nadosobnímu řádu Matky přírody staví člověk?“ Pokud je tomu tak a vysvětlení tkví v obraze pokácených stromů a změně tónorodu skladby do moll, sdělení bohužel zapůsobilo spíš triviálně než drásavě. Je však možné, že hlavní chybou bylo zařazení skladby mezi esteticky příliš vzdálené kompozice a pokud by se ocitla v sousedství podobně laděných skladeb, zapůsobila by podstatně lépe.

V závěru koncertu zazněla publikem nadšeně přijatá virtuózní skladba *Orion* /// bulharského skladatele Andrého Boucourechlieva (1925–1997) zkomponovaná pro soutěž v Saint-Germain-en-Laye. Posluchači si na Hayku Melikyanovi vyžádali i přídavek, kterémužto požadavku vyhověl třemi arménskými písněmi.

Souhra nešťastných okolností mi zabránila zúčastnit se závěrečného koncertu 13. listopadu osobně a hodnotím jej pouze z nahrávky, nutno je však dodat, že skladby uvedené na koncertě s Moravskou filharmonií Olomouc obstojí i samy o sobě, bez podpory slavnostní atmosféry. První kompozice na programu byla čistě orchestrální – *Apnea* litevské skladatelky Justé Janulyté (*1982). *Apnea*, zástava dechu, zvláštní název pro velmi průzračnou kompozici, má původ v době vzniku skladby během pandemie koronaviru, zároveň podle skladatelky popisuje ponor pod vodu s nutností zdržet dlouho dech. V poznámkách ke skladbě v programu stojí, že forma skladby „připomíná velmi dlouhý nádech a postupný výdech, který napíná čas mezi nimi, přičemž neustále odkládá vyvrcholení...“ Klasický trik, chtělo by se říct, ale nepůsobí zde lacině, hlavně díky tomu, že skladatelka se neuchýlila k nějakému citovému vydírání posluchače pomocí hudby. Efekt skladby spočívá na několika rytmických vrstvách smyčcových nástrojů, které se prolínají jako hra světla a stínu.

Druhá třetina koncertu patřila světové premiéře *Koncertu pro klavír a violoncello* Františka Chaloupky (*1981). Sólové party byly svěřeny klavíristovi Miroslavu Beinhauerovi a violoncellistovi Matthiasu Lorenzovi. Interpreti spolu tvoří stálé duo a vzájemné hudební porozumění a skvělá souhra byly nejlépe zřetelné zejména v pasážích, kde jim skladatel předepsal sólo. Koncert je postavený na principu zmnožení melodie v různých nástrojích, které ji přinášejí v krátkých časových odstupech, což ve výsledku působí, jako by sólové nástroje za sebou táhly orchestr jako ohromný kometární ohon, nebo jako by posluchač procházel zrcadlovým bludištěm. Jediná výtká se týká dynamických proporcí. V nejexponovanějších pasážích totiž sólové nástroje zcela zanikaly.

Závěrečná skladba programu nesla název *Uzu*. Toshio Hosokawa, jehož jednu kompozici si posluchači mohli vyslechnout už na prvním koncertě festivalu, se nechal inspirovat japonským dechovým hudebním nástrojem shō. Podle poznámky v programu měl v úmyslu pomocí rozmístění nástrojů vytvořit „zvukový vír“, který by obklopile publikum. Prostorový efekt nelze pomocí nahrávky reprodukovat. Zachovány však zůstaly

posluchačsky atraktivní kontrasty mezi dramatičností, která jako by se místy ohlížela až k pozdnímu romantismu, a statičtějšimi plochami připomínajícími vítr nebo dech.

V úvodu článku jsem MusicOlomouc přirovnala k hudební laboratoři. Možná ještě o něco trefnější by bylo pohlížet na festival jako na úspěšné oživení instituce hudebních salonů. Posluchače koncertů letošního ročníku festivalu tvořilo poměrně stálé publikum, a pokud lze soudit z jejich reakcí, navštěvují festival opakovaně. Atmosféra prvních čtyř koncertů v kapli napomáhá jisté intimitě, která není ve větších koncertních sálech možná. A právě díky tomu se může dít něco, co udržuje hudbu skutečně živou. Ať už na chodbě před koncertem, nebo po skončení v sále, posluchači o skladbách živě debatovali, srovnávali již proběhlé koncerty, probírali program. Jistě by se nedalo tvrdit, že se všechny uvedené skladby líbily všem, zněly však ohlasy vesměs nadšené, a to i na nejexperimentálnější části programu. Diskuse neprobíhala jenom mezi posluchači, ale také s hlavou festivalu Markem Keprtem, interprety i přítomnými skladateli.

Občas se zdá, že soudobá vážná hudba se potýká s krizí, s nedostatkem posluchačů a zájmu. Podle mého názoru to však může být spíš chybou v očekávání. Naplnit velký sál v důsledku nemusí znamenat mnoho. Jak dokazuje MusicOlomouc, nová hudba má posluchače, kteří jsou více než ochotni nechat se ohromit a jsou svolní k nejrůznějším hudebním pokusům. Jen k tomu, aby soudobá klasická hudba nezakrněla, je možná potřeba povzbudit vzájemné působení mezi skladateli, interprety a publikem, třeba právě pomocí menších koncertů, které takováto setkání dovolují.