

ROMAN BERGER – EXODUS

Interpretačná analýza

Marek Štrbák

Úvod

Začiatkom druhej polovice 20. storočia sa sformovala generácia mladých hudobných skladateľov, ktorí výrazným spôsobom zasiahli do vývoja hudobného diania a jeho ďalšieho smerovania na Slovensku. Viacerí z nich svojou tvorbou po kvalitatívnej i kvantitatívnej stránke jedinečným spôsobom obohatili repertoár slovenskej organovej hudby. Je však zároveň nutné konštatovať, že organové diela viacerých z týchto autorov sú v Európe (s výnimkou Českej republiky) takmer neznáme, a to napriek ich nezriedka špičkovej kvalite.¹ Dôvod tkvie pravdepodobne v neznalosti ich tvorby, jej nedostatočnej distribúcii do zahraničia a absencii tlačенých verzií početných rukopisov či súborných kritických vydaní týchto diel.²

Závazkom každého profesionálneho hudobníka je bezpochyby študovať aj diela svojich krajanov, dôverne im porozumieť a dokázať ich s porozumením predviesť domácejmu i zahraničnému publiku. V repertoári každého českého organistu je aspoň niekoľko diel od Petra Ebena, nezriedka tiež ďalšie skladby od Miloslava Kabeláča, Miloša Sokolu, Ilju Hurníka a ďalších. Aj medzi slovenskými organovými interpretmi nájdeme viacerých výnimočných umelcov, ktorí sa intenzívnej prezentácii slovenskej organovej hudby venujú celý život. Nazdávame sa, že tejto tvorbe patrí rovnako vzácne a exkluzívne miesto v repertoári všetkých ostatných, najmä mladších slovenských organových interpretov.

Exodus Romana Bergera je skvostom nielen slovenskej, ale aj svetovej organovej literatúry, ktorý si zaslúži bližšie skúmanie, poznanie a interpretovanie na koncertných pódiiach. V predloženej štúdiu približujeme spôsob myslenia, ktorým môže organový interpret pristúpiť k naštudovaniu a interpretácii tohto diela. Zaiste nie je jednoduché sprostredkovať čitateľovi skladbu, ktorej extrémnou komplexnosťou, expresívnosťou a hĺbkou sa každý interpret musí doslova „prebojovať“ alebo „predať“ sám. Sprostredkujeme umelecký pohľad na registráciu, frázovanie, artikuláciu, riešenie technických problémov, prípravu komplikovaných úsekov, výrazovosť a ďalšie aspekty pri formovaní vlastného interpretačného prejavu. Každý interpret v budúcnosti – nech ich je čo najviac! – obohatí *Exodus* svojím individuálnym pohľadom, vnútorným svetom

a emóciou. Pokiaľ mu štúdia aspoň v malej miere uľahčí túto šľachetnú, hoci namáhavú úlohu pri štúdiu partitúry, budeme to považovať za jej najväčší prínos.

Organové dielo Romana Bergera nenadväzuje na žiadnu skladateľskú „tradíciu“ v oblasti slovenskej organovej hudby. Nie je možné ho prirovnať ku ktorémukoľvek z jeho predchodcov alebo súčasníkov. V žiadnom inom slovenskom organovom diele nenájdeme hlbokú životnú a skladateľskú filozofiu natoľko „zrastenú“ so samotnou kompozíciou ako v *Exode*. Berger pri hľadaní „nového“ nemá zámer negovať „staré“, ale hľadá „prazákonnosť“ hudby, spoločné rysy a zákonitosti individuálnych štýlov či skladateľských techník. Jeho východiskom je dvanásťtónový rad v rôznorodých spôsoboch spracovania (avšak bez račieho postupu alebo zrkadlového obratu). Neskôr sa uňho jednotkou hudobného myslenia stáva tvar, ktorý je základným obrysom hudobnej myšlienky.

Berger nepoužíva cudzie „tradičné“ alebo „moderné“ kompozičné metódy, snaží sa skôr vyvíjať svoje vlastné. Napriek využívaniu polyrytmie sa táto uňho nestáva programom či metódou – rytmus je u Bergera doménou spontánnych emocionálnych tvarov a vyjavuje sa ním pravdivosť, autentickosť hudobného nápadu. Spracovanie formy je organického typu – sleduje princíp organického rastu, nie vytýčený kompozičný plán.³ Stretávame sa uňho s citáciami (Dies irae, B-A-C-H, S.O.S., Kabeláčova téma atď.), z ktorých sa však mnohé prelínajú s viacerými predošlými i nasledujúcimi kompozíciami a majú omnoho hlbší význam. Žiadna iná slovenská organová skladba sa nezaobrá myšlienkou procesu oslobodzovania sa človeka smerom k spiritualite. Ani jedno zo známych či menej známych organových diel slovenských skladateľov nie je možné považovať za hlbokú meditáciu o vážnych otázkach existencie človeka. Hľadať blízku spojitosť *Exodu* s tvorbou ktoréhokoľvek iného slovenského autora alebo existujúcej skladby by bolo násilné a kontraproduktívne. Táto kompozícia je dielom autora s ojedinelým myšlienkovým svetom a kompozičným prejavom, preto zaujíma v kontexte slovenskej organovej tvorby 2. polovice 20. storočia autonómne, svojim obsahom a významom výnimočné miesto.

Tvorbu Romana Bergera však nemôžeme vnímať iba ako súbor dôkladného zvládnutia mnohých kompozičných techník v syntéze s expresívnym výrazom. Skladateľovi záleží primárne na posolstve a emocionálnom dopade diela. Hudba je preňho výrazom dramatickej existencie a tvorba emocionálnym výbojom, ktorým sa zmocňuje racionálnych štruktúr. O duchovnom a citovom svete skladateľa svedčí vášnivosť a emocionálna vypätosť jeho hudby. Jej inšpiratívnosť je mimoriadnym prínosom nielen v oblasti organovej hudby, ale hudobnej kultúry vôbec. V komponovaní hľadá skladateľ zmysel umeleckej hudby a činnosti, zároveň nachádza odpovede na podstatné otázky života. Hodnoty, ktoré obhajuje vo svojej publicistickej činnosti a zhudobňuje prostredníctvom osobnej výpovede, sú pre nás – v našej vnútornej podstate – stále prirodzené, len ich treba nanovo odhaliť.⁴

Interpretačná analýza diela *Exodus*⁵

I. Musica profana. Dies irae

Exodus vznikol v priebehu dlhého obdobia rokov 1981 – 1998 a pozostáva zo štyroch častí: *Musica profana*, *Dies irae*, *Labyrint*, *Melos M. Kabeláča*, *Psalmus* a *Finale*. Kompozícia podľa slov Romana Bergera nemá ilustrovať historický príbeh. Jeho „... úmyslom bolo

vytvoriť postupnosť hudobných celkov, ktorých expresia by korešpondovala so zážitkovou sférou a stavmi vedomia súvisiacimi s etapami žiaduceho psychického vývinu človeka k duchovnosti.“ Prvá časť s bujarou, miestami až frivolnou hudbou „... sa viaže na ‚prirodeného človeka‘, jeho pripútanosť k hmotnému svetu – k Egyptu, zemi otroctva.“⁶ Nesie názov *Musica profana. Dies irae* a vznikla v roku 1997.⁷ Kým *Finale* bolo skomponované o sedemnást rokoch skôr a inšpirované entuziazmom z víťazstva Solidarity v Poľsku, teda dosiahnutia „zeme zaslúbenej“, úvodná časť je obrazom počiatku cesty človeka či ľudstva z otroctva k slobode, zo zajatia materializmu k duchovnému svetu a imúnosti voči Zlu. Táto cesta sa vo vyjadrení Romana Bergera stáva záväznou nielen pre jednotlivca, ale aj pre spoločnosť – či už v životnej praxi, ako aj vo vedomí, myslení a reflexii (myslení vlastného myslenia).⁸ Podľa Jerzyho Kuklu je úvodná časť *Exodu* evokáciou akýchsi vidín, za ktorými sa ukrýva tragickosť pozemskej existencie. Dominantou záveru sa stáva melódia gregoriánskej sekvencie *Dies irae*.⁹

Jedným z motívických prvkov začiatku sú celotónové tiraty v oboch rukách, ktoré sa stávajú nositeľkami kinetickosti a napätia, ale možno ich vnímať aj ako symbol upozornenia na blížiaci sa nebezpečenstvo, akýsi „zdvihnutý ukazovák“. Odpoveďou je „bezstarostnejší“ motív, pozostávajúci z krátkych, šestnásťtónových tónov v intervalovom odstupe kvarty a kvinty v pravej ruke. Reakcia na „hrozbu“ je teda nevšimavá a fidélna. Druhé, naliehavejšie „varovanie“ sa podobným spôsobom opomenie. Až na tretiu, trojnásobnú a najnástojčivejšiu výzvu prichádza agresívna odpoveď, v ktorej sa prvý raz zjaví zväčšená kvarta – *diabolus in musica*. (Pozri Prílohu, Príklad 1)

Tento úsek je najlepšie rozdeliť medzi dva manuály. Kým tiraty odporúčame registrovať na silnejšom zvuku, odpovede sú istým druhom echa, z hľadiska frázy však patriacim k „svojej“ tirate. Pri tretej fráze je vhodné dosiahnuť kontinuálne dynamické stupňovanie až ku koncu dvanásteho taktu. Autorom predpísané tempo 120 možno zvýšiť na 125 – 130 pre lepšie dosiahnutie charakteru *vigorosa*.

Più mosso v t. 13 prináša zvukovú zmenu a bezstarostný motív odpovede, pričom ľavá ruka sa nachádza na tichšom manuáli. V popredí znie melódia pravej ruky, ale v pedáli sa prvýkrát a priam nebadane objavuje *Dies irae*, ktorého zvláštnosťou je striedanie polových a štvrtových hodnôt. V t. 19 – 22 dochádza k prvému veľkému stupňovaniu, vystavanému z oboch motívov začiatku, ktoré vyústi do *poco meno mosso* (t. 23). Je spojením motívu *Dies irae* a odpovede, ktorá stratila všetky známky odľahčenosti. Pripomína skôr uvedomenie si *Dňa hnevu*, od ktorého niet úniku. Vzhľadom na celkový hudobný charakter úseku ako zvuková koruna najlepšie poslúži Trúbka 8'. V t. 25 a 30 skladateľ dosiahol nevšedný diminuendový zvukový efekt pri odzníevaní súzvuku – najprv je potrebné pustiť pedál, následne ľavú ruku a na záver pravú. Akord tým doznie len na svojich najvyšších tónoch. Stupňovanie kulminuje v t. 33 – 40, kde sú hlavným motívickým prvkom sledy stúpajúcich kvint.

Nasledujúci úsek (začiatok v t. 41) má lyrickejší charakter než úplný začiatok časti. Úvodný motív je spracovaný repetitívnym spôsobom a svojím „zacyklením sa“ vzbudzuje dojem zblúdenia a vyvoláva otázky nad východiskom. Každá z prvých troch trojtaktových fráz sa končí pomlčkou – akoby zistením, že správnu cestu nie je možné žiadnym spôsobom nájsť. V prvej a tretej fráze možno vďaka prechodu ľavej ruky na silnejší manuál lepšie počuť a interpretovať krátku kantilénu v alte. Štvrtou frázou v t. 50 sa začína veľké stupňovanie, ktoré môžeme považovať za hnevliú reakciu na uvedomenie si bezvýchodiskovej situácie. V t. 60 si skladateľ želá pravú ruku vo for-

tissime a ľavú vo forte. Vzhľadom na dramatickosť úseku a lepšie vyznenie spodného hlasu je však vhodnejšie ponechať obidve ruky vo fortissime. V nasledujúcom takte dochádza k malému poklesu dynamiky, ktorá však okamžite graduje až do t. 64. Kontinuálny dynamický prechod z t. 64 do t. 66 je z registračného hľadiska veľmi náročný, preto stojí za úvahu postup voľného vypínania registrov v určenom smere, keďže úplná presnosť je v tomto prípade takmer nerealizovateľná. V t. 66 – 73 dochádza k ďalšej gradácii, pričom interpret musí zohľadniť fakt, že v druhej polovici t. 73 musí ľavá ruka prejsť na iný manuál a akord *d mol* v pravej ruke ju nesmie zvukovo prekryť. V závere tohto úseku autor spracúva motív z jeho začiatku (t. 41), avšak svojím charakterom anticipuje náladu nasledujúceho úseku. Pri interpretácii je nutné zohľadniť vyznenie dvaatridsatínových nôt najmä v ľavej ruke. Dochádza totiž k nebezpečenstvu, že v príslušnom tempe nevyznejú. Vyžaduje sa tu exaktná artikulácia a primerané predĺženie krátkych hodnôt predovšetkým v nižších polohách, pričom však nesmie dôjsť k narušeniu rytmu alebo tempa.

Nasledujúci úsek je písaný v 4/8 metre a nesie označenie *swinging*. Tento výraz neznamená interpretačnú rytmickú konverziu na 3/8 metrum, je skôr vyjadrením „lahšieho“ charakteru. Melódia pravej ruky s oporou opakujúcej sa rytmickej figúry v ľavej ruke naozaj pôsobí ako bezstarostný spev, ktorý miestami pripomína pomyselné ľahčícké nápevy extázou opojených Židov tancujúcich okolo zlatého teľaťa. Cítiť z neho banálne radostný prvok, ktorý však v konečnom dôsledku nie je dôvodom na radosť. (Príklad 2)

Spev násilne pretrhnú tóny pedálu v *marcate*. T. 104 – 108 sú komponované na základe tritónového postupu. Možno práve on poukazuje na hriešnosť tejto bezstarostnosti alebo poukazuje na to, že sa ľudstvo klania Zlu? V nasledujúcom priebehu opäť nastupuje už známy „spev“, avšak prerušujú ho kvartové súzvuky v pedáli, ktoré vo svojej postupnosti tvoria melódiu *Dies irae*. Pozoruhodným spôsobom je spracovaná dĺžka jednotlivých tónov sekvencie. Kým prvé dva trvajú 9 dób, tretí 5, štvrtý 3, ďalšie dva 1,5 a posledné dva len pol doby. Autor takto vyvolal dojem zrýchlenia, ba „rútenia“ sa do „záhuby“. Na tomto mieste je vhodné registračne vystihnúť postupné, sprvoti nebadané, neskôr rýchle dynamické stupňovanie až do t. 135, kde zaznejú v najväčšej sile tiraty – „napomenutia“ z úvodu, tentoraz sprevádzané tritónovými postupmi v pedáli, neskôr aj v manuáli. Vynikne tu *tutti* s dostatočnou gradáciou v predošlých troch taktoch. V t. 142 prichádza náhla zmena dynamiky do *piana*, keď v pedáli zaznie neúplný trojtónový motív *Dies irae*, sprevádzaný tritónmi a ich obratmi v manuáli. Zmena zvuku môže interpreta zvädzať k určitému zvoľneniu tempa, čo si však skladateľ v označení *Misterioso, ma in Tempo* výslovne neželá.

Pitoresknú atmosféru prináša nasledujúci úsek *giocosso*. Staccatová melódia pôsobí bizarne a takýto druh registrácie si želal aj skladateľ, ktorý odporúčal použiť čo najnetradičnejšie kombinácie alikvotných a jazykových registrov. Sprievodné postupy v ľavej ruke – najmä v tretej a štvrtej fráze – môžu byť kvôli príliš veľkým skokom z technického hľadiska veľmi náročné. Možným riešením je prevzatie všetkých tónov na prvej dobe do pedálu s použitím príslušnej spojky. V tomto prípade sa vyžaduje absolútna presnosť súhry s manuálom. Napriek lákaniu oddať sa zábavnému charakteru zrýchlením metra je potrebné dodržať autorom explicitne udané tempo. Jednotlivé melódie v manuáli sú prerušované tónmi *Dies irae* v pedáli so sprievodom v manuáli. Kým prvé dva razy je súzvuk postavený na čistých kvartách a kvintách, tretí a štvrtýkrát zaznie

v kombinácii tritónov a ich obratov, čo výrazne prispieva k nárastu dramatickosti. Veľmi dôležité je na týchto miestach dodržiavanie autorovho *subito meno mosso*. Celý úsek postupne graduje k t. 163, keď vo fortissime prichádza téma *Dies irae* v pedáli, opäť v tritónových súzvukoch. V t. 163 – 166 odporúčame dôsledne zohľadniť opakovanie melodického tónu v pedáli na druhej dobe, ktoré prispieva k rytmickej pregnantnosti hudobného priebehu. (Príklad 3)

V t. 171 skladateľ uvádza *poco meno*, ktoré nie je nutné po zvukovej stránke rešpektovať, keďže pôsobí vzhľadom na celkovú gradáciu úseku kontraproduktívne.

Molto espressivo v t. 172 prináša melódiu *Dies irae* vo fortefortissime v najvyššom hlase. Tentoraz sa každý tón témy doslova triešti medzi viacero rytmických hodnôt, čo v *tutti* prináša efekt ešte väčšej naliehavosti, nástojčivosti alebo drámy. Práve v tejto dynamike musí interpret dôkladne vyhrať každú rytmickú hodnotu, aby boli všetky akordy zrozumiteľné a nestratili sa v masívnom zvuku. Každý takt sa zároveň stáva dynamickým poryvom – začína v najvyššej polohe, ktorú doplní pedál so strednými hlasmi, a opäť končí v začiatkovej polohe. Exponované tóny témy tak počas svojho znenia ešte získajú na sile a mohutnosti. Najbližšiu zmenu dynamiky si skladateľ žiada až v t. 185 ako *mf subito*. Napriek tomu je možné uvažovať o priebežnom uberaní zvuku, keďže od *poco più mosso* v t. 179 prichádza len štvortónový fragment pokračovania melódie *Solvet saeclum in favilla* a pedálový tón na poslednej dobe t. 184 prichádza taktiež v *subito mf*. Pri zachovaní pôvodnej dynamiky by došlo k jeho zbytočnému prekrytiu. Zároveň je z nasledujúceho priebehu zjavné, že ide o postupné stíšenie dynamiky až k *meno mosso* v t. 195, vynímajúc predošlé dva takty v *poco forte*, kde zaznie posledná päťtónová tirata z predošlej trojitej série. Pri priebežnom *decrescende* na ploche celého úseku by mal interpret zohľadniť sústavné mierne zrýchľovanie tempa – *poco più mosso*, resp. dvakrát *più mosso* v t. 179, 185 a 190. V t. 189 autor uvádza *crescendo*, ktoré je pravdepodobne skôr výrazové a naznačuje smerovanie frázy k nasledujúcemu taktu.

Dianie sa dočasne upokojí v t. 195, keď prichádza *meno mosso* a *molto tranquillo, misterioso*. Dlhé tóny *Solvet saeclum* v pedáli, tritónové postupy v ľavej ruke, klastrové súzvuky a melodický motív v pravej ruke sú počiatkom posledného veľkého stupňovania tejto časti. Problematickou sa javí byť realizácia skladateľom predpísaných dynamických zmien v t. 201, 202 a 203, keď krátko po sebe nasledujú *mezzopiano* (so stupňovaním do forte v pedáli), *fortissimo* a *forte*. Celý úsek medzi t. 195 – 210 predstavuje skôr ucelené stupňovanie z hľadiska výrazu i dynamiky, autor navyše dynamickú zmenu (t. 202 – 203) už akoby vytvoril prechodom z oktávy v pedáli do vyššie položeného jednohlasu a zrýchlením tempa *poco vivo subito*. Od t. 203 sa preto zdá byť ideálne postupné pridávanie registrov *crescendovým* valcom a v predošlom takte zotrvanie v miernejšej dynamike. Týmto spôsobom je možné veľmi vhodne stvárniť *agitato* od t. 206. Na vrchole t. 208 – 209 by sa interpretačne žiadalo na najväčšom zvuku trochu spomaliť, avšak autor si želá ostať *in Tempo* a byť *esattamente*, teda rytmicky absolútne exaktný. Jeho zámer je pochopiteľný vzhľadom na ďalší priebeh, keď *marcatissimo* po 3/8 pomlčke pokračuje v tom istom tempe. Čo najdôraznejší spôsob hry musí byť predvedený predovšetkým v pedáli, kde zaznieva *Dies irae* prerušované tónom *c*, ako aj v opakovaných šestnástinových akordoch. Po štyroch taktach prichádza *stringendo possibile* s neúplným *Dies irae*. V t. 223 – 226 zaznie malá anticipácia skladateľského postupu postupného uberania tónov zo súzvuku viacerých tónov, ktorý autor uplatňuje v druhej časti cyklu. Od t. 228 zaznejú viaceré fragmenty, najmä repetované akordy

v šestnástinových hodnotách, a taktiež prvé štyri tóny *Dies irae* v kvintách. Celá časť sa končí otvorene, a napriek *tutti* pôsobí záver nedopovedane, „strateno“...

Pri naštudovaní tejto časti sa musí interpret zaoberať aj viacerými nejasnými aspektmi. Niektoré päťtónové tiraty sú písané len so zadržaním prvého tónu (napríklad t. 1, 4, 5, 8 a d.), iné so zadržaním všetkých tónov (napríklad t. 135, 136, 138 a d.). Z hľadiska zvukovosti je najvhodnejšia jednotná realizácia, a síce druhým uvedeným spôsobom. Úvodné *vigoroso* takto vyznie mohutnejšie. Vhodné je konať podobne aj v t. 19 – 20 v ľavej ruke, avšak pravá ruka musí hrať podľa zápisu kvôli požadovanej artikulácii. Zápis artikulácie nie je vždy absolútne jasný (napríklad t. 13 – 18, 80 – 81 a d.), preto sa interpret musí zamyslieť nad jednotlivými motívami a zvoliť najlogickejší variant. V t. 203 – 204 pravdepodobne chýbajú napísané noty a ligatúrové oblúčky, keďže motív, ktorý na iných miestach (t. 205 – 208 a d.) narastá do štvorzvuku, tu doznieva len v dvojzvuku.

Pre kvalitné stvárnenie *Musica profana. Dies irae* je nutné v príprave venovať dostatok času technickej, a najmä rytmickej zložke. Pri neustále sa meniacich taktoch a rytmických hodnotách môže interpret poľahky a nechtiac sklzánuť k nepresnostiam. Až v ďalšej fáze môžu byť vystavané jednotlivé frázy. Po registračnej stránke prenecháva skladateľ interpretovi voľnosť a udáva mu len pomocné záchytné body vo forme dynamických označení. Pri väčších crescendových alebo decrescendových plochách je vhodné vyhnúť sa prílišným terasovitým skokom vo zvuku. Zároveň sa interpretovi núka možnosť predviesť nástroj v celej škále jeho zvukových možností podľa vlastnej invencie a kreativity.

II. Labyrinth. Melos M. Kabeláča

Druhá časť vznikla v roku 1981 ako vôbec prvá z celého cyklu. Autor ju prepracoval v priebehu apríla a mája 1997.¹⁰ Vytvára v nej model „... hľadania, blúdenia, ale aj nájdenia ‚orientačných bodov‘ v motíve ‚B-A-C-H‘ a v téme z diela *Eufemias Mysterion M. Kabeláča – veľmajstra českej súčasnej hudby, ktorý za svoj nezávislý postoj v dobe ‚normalizácie‘ zaplatil predčasnou smrťou.*“¹¹ Jerzy Kukla sa vo svojom texte k tejto časti zamýšľa nad skutočnosťou, že ak odmietneme všetko, čím si nás chce svet získať a povznesieme sa nad tým, čím v nás môže vyvolať strach a akým spôsobom si človeka podmaní, docielime vyššiu úroveň existencie, pričom prechodným stavom je prázdnota. Staré referenčné vzťahy sú popreté, nové zatiaľ len hľadáme. Vyjadrením tohto rozpoloženia je ticho, do ktorého vstupuje pohyb. Spočiatku blúdenie, tápanie v tme. Každým ďalším pokusom narastá napätie a v zúfalstve sa ozýva volanie o pomoc – rytmický motív S.O.S. Napokon jeden sústredený pokus vedie do cieľa. Tým je motív B-A-C-H – „... symbol duchovnej sily človeka geniálneho, ktorý už tu, na zemi, sa vo svojom diele dotkol Absolútna, a to v miere väčšej, než ktokoľvek predtým.“ Na konci časti zaznie téma z diela *Eufemias mysterion*, ktoré skomponoval Miloslav Kabeláč.¹² Stáva sa kľúčom, jediným východiskom z bludiska.¹³

Začiatkové *misterioso* sa odohráva v takmer úplnom tichu. Štvortónový klaster pozostáva kvázi z tónov B-A-C-H (reálne E-S-D-F-E), ktoré sú však hrané v „nesprávnom“ poradí. Akoby sa jedna z odpovedí nachádzala priamo pred nami, ale ešte nie sme schopní ju akýmkoľvek spôsobom obsiahnuť. Pripomínajú aj skoro nečujné pokusy o nájdenie správnej odpovede – správneho „poradia“. Pre ich zvuk je vhodné zvoliť veľmi jemný, podľa možnosti priestorovo vzdialený register. Do tohto súzvuku zaznievajú tie isté tóny v krátkych klastroch a „vzlykoch“ pravej ruky. Klastre v ľavej ruke postupne

po jednom miznú. Napriek presne zadaným hodnotám pomlčiek odporúčame riadiť sa atmosférou okamihu a vzniknuté ticho dôsledne dopyčovať. Krátke *sforzato* v t. 15 si vyžaduje o čosi silnejší register. (Príklad 4)

Kuklovo „vstúpenie pohybu“ prichádza v t. 18 a v chromatických postupoch, ktoré taktiež obsahujú tóny *B-A-C-H*, ale tento motív je dôkladne ukrytý. V *espressivo* od t. 22 začína autor pracovať so súzvukmi malých a veľkých sekúnd a postupne sa zrýchľujúcim chromatickým motívom. Pri štúdiu partitúry musíme na tomto mieste venovať špeciálnu pozornosť dĺžkam tónov v jednotlivých hlasoch, aby nedopatrením nedochádzalo k skresleniu rytmických hodnôt. Keďže úsek má odporúčané tempo 80 a nasledujúci (t. 32) 84, núka sa možnosť využiť nebadané a mierne zrýchľovanie, či skôr akýsi pohyb vpred. V podobnom duchu sa môže niesť aj celý úsek v t. 32 – 46. Jeho zvláštnosťou sú opäť „skryté“ motívy *B-A-C-H*. Pri prvom raze zaznejú v kánone medzi sopránom a basom v tritónovom odstupe. Crescendo posledných dvoch taktov nie je dynamické, ale skôr výrazové. Práve posledný takt je po technickej stránke veľmi náročný. Za úvahu stojí aj iný koncept rozdelenia hlasov do rúk, než ten, ktorý je uvedený v notovom zápise.

V t. 47 prichádza zmena dynamiky a tempa. K „ukrytému“ *B-A-C-H* pribúdajú rozklady zmenšeno-zmenšeného septakordu. Kým priebeh predošlého úseku mal kinetický charakter, *Andante* je skôr statické a nevhodné na interpretáciu v príliš rýchlym tempe. K postupnému „oživaniu“ dochádza pri *avivande* v t. 55. *Poco più* možno dosiahnuť nielen zmenou registrácie, ale prechodom pravej ruky na zvukovo silnejší manuál. Zároveň nie je adekvátne narušiť motív ľavej ruky pridaním zvuku. V *più mosso* o štyri takty neskôr sa môže premiestniť na prvý manuál aj ľavá ruka bez registračnej zmeny. Dojem postupného stupňovania dynamiky i tempa ostane napriek tomu zachovaný.

Sempre avivando ostáva zachované až po dosiahnutie *feroce* v t. 67. Tento úsek je po technickej stránke veľmi náročný, keďže prsty oboch rúk sú do seba doslova „vkliessené“ a bránia si navzájom v pohybe. V t. 59 – 61 píše autor niektoré rytmické hodnoty ľavej ruky ako osminové. Ide pravdepodobne o rozdelenie kvázi kvintolového motívu na skupiny po štyroch tónoch. Napriek snahe toto delenie v rýchlejšom tempe zaniká, keďže ho prekrývajú svojím rytmickým charakterom silnejšie postupy zmenšených tercií v pravej ruke. Vskutku divoký a agresívny charakter musí mať *feroce* od t. 67. Autor pracuje najmä s rozloženými zmenšeno-zmenšenými septakordmi a ich obratmi, ktoré prerušujú rýchlo sa rozvíjajúce chromatické klastre. (Príklad 5)

Niektoré rozklady sa v rukách doslova križia, čomu sa dá zamedziť hrou na dvoch manuáloch s použitím spojky, čím ostane zachovaná ich rovnofarebnosť. Dynamika začína klesať od *veloce* v t. 76, spôsob hry však musí ostať zachovaný. Originálnym spôsobom je kompozične spracované *Allegro molto* (t. 85). Autor pracuje len s troj-, resp. dvojtónovými motívmi, ktoré opakuje, avšak zároveň jeden z nich rytmicky posúva. Vzniká tým zvláštny dojem niečoho, čo je identické, a napriek tomu stále iné. Aj najmenšia nepozornosť zo strany interpreta môže viesť k nechcenej rytmickej kolízii. Tento úsek sa končí abruptne bez ritardanda v pianopianissime.

Po predošlom mimoriadne kinetickom priebehu prichádza v t. 93 mysteriózna hudba zo začiatku časti. Ľavá a neskôr aj pravá ruka opätovne držia postupne sa zjavujúce a následne miznúce štvortónové klastre, ktoré obsahujú tóny (nie však motív) *B-A-C-H*. V pomlčkách medzi jednotlivými klastrami je opäť vhodné vyhnúť sa mechanickému počítaniu a vzniknuté ticho radšej hudobne dopyčovať. V *Andante* (t. 111) prichádzajú znovu opakované rozklady zmenšeno-zmenšených septakordov. Obidve ruky ostávajú na jednom manuáli a až pri *poco più* v t. 117 prejde pravá ruka na iný manuál, registro-

vaný o čosi silnejšie. *Sforzato* (t. 119) láka k určitému pozastaveniu, ale autor si výslovne neželá žiadnu fermátu. Aj *poco forte* v nasledujúcom takte hudobne priam pozýva k accelerandu, napriek tomu je lepšie ostať v pôvodnom tempe, najmä kvôli ďalšiemu priebehu v ľavej ruke, kde by postupne narastajúce a opäť miznúce klastre v rýchlejšom tempe nevznikli uspokojivo. V tomto tempe zároveň lepšie vyznie dramatický a priam bolestný charakter úseku. Poslednú kvintolu v t. 126 možno vnímať ako istý druh otázky, preto sa žiada interpretovať ju *poco ritenuto*. V nasledujúcom takte prichádza opäť motív z *Andante* (t. 111), ktorý sa v ľavej ruke nachádza v augmentácii, avšak v pravej sa postupne „roztrhá“ a zastaví. Aj na tomto mieste je najlepšia hra na jednom manuáli. Kvôli lepšiemu vyzneniu tritónov v závere ďalšieho úseku (t. 135 – 146) a vytvoreniu kontrastu odporúčame na tomto mieste registrovať obidva hlasy v kontrastných farbách.

V t. 148 dochádza k zmene tempa aj atmosféry. Extrémne rýchle pasáže šestnástinových nôt v sebe ukrývajú tritóny. Napriek skladateľovej požiadavke *meccano* je možné vnímať každý sled ako malý agogický poryv alebo vlnu. Registrácia v pianissime pôsobí automaticky *oscuro*, pričom sa žiada použitie o čosi plnšieho registra, ktorý jednotlivé tóny vhodným spôsobom vykreslí. Záver pasáže je písaný v pedálovej polohe, avšak rovnako dobre (možno aj lepšie) vyznie v manuáli s pridaním tichého 16' registra k pôvodnej registrácii. Interpret môže podľa atmosféry a vlastnej invencie opakovať v ľubovoľnom počte posledné dva tritóny.¹⁴

Po skončení „pedálovej“ pasáže prichádza tretíkrát *Misterioso* so štvortónovými klastrami a ich zosilnenými „komentármi“ v pravej ruke, ktoré zaznievajú aj o oktávu nižšie či vyššie. Jeho priebeh postupne graduje, preto ho možno vnímať aj ako *poco più mosso*, ktoré síce nie je vypísané, ale potvrdzuje ho *meno mosso subito* v t. 172. V nasledujúcom *veloce* je nutné brať ohľad na plynulé vytváranie klastrov a vyznenie trojtónového motívu v pravej, resp. ľavej ruke. Keďže obidve ruky sa nachádzajú na jednom manuáli, odporúčame uprednostniť prvý tón motívu v *marcate* a nedodržať vypísanú ligatúru v sprievode. *Più forte* je vhodným miestom prechodu ľavej ruky na silnejší manuál, pričom v nasledujúcom takte sa k nej môže pridať pravá ruka.

Takt 182 možno poňať dvoma spôsobmi – buď ako pokračujúce *stringendo*, alebo ako pozastavenie v zmysle určitej prípravy na nastávajúce *Rapido*, ktoré predstavuje zúfaly výkrik, zanikajúci v stúpajúcej pedálovej línii. Táto je *meno nielen* v dynamickej, ale aj tempovej rovine, keďže plynulo vedie k ďalšiemu *Andante*. V ňom autor opäť spracúva rozložené zmenšeno-zmenšené septakordy, tentoraz v dvojzvukoch veľkej a malej tercie a s ich zadržiavaním. Kým predošlé dvojce *Andante* sa vyznačovali pokojom, v treťom sa ukrýva vnútorné pnutie smerom k *avivandu* (t. 198). V ňom je vhodná hra na dvoch manuáloch, lebo tóny v oboch rukách sa navzájom krížia a vytvárajú neriešiteľný technický problém. Šestnástinový sprievod vyznie veľmi dobre v inej farbe s použitím viacerých alikvotných registrov na zosilnenie vrchnej polohy tónov.

Dynamický a tempový vrchol prichádza vo fortissime v t. 204. Pozostáva zo smerom nadol sa rozvíjajúceho klastra, rozkladov zmenšeno-zmenšených septakordov, resp. zväčšených kvintakordov a tritónových postupov. Tieto postupne zaniknú v pasážach, ktoré sú reminiscenciou na postupy z *Allegro molto* (t. 85). Aj *Presto* (t. 219) pripomína *oscuro* z t. 148. Obdobne sa tu žiada použitie registra, ktorý v rámci pianissima vykreslí každý tón. *Frenetico, rubato* nadväzujúceho taktu predstavuje postupné zrýchľovanie z pomalého tempa až na hranicu technických a nástrojových možností. Dôležitý je pritom prvý tón každej dvoj-, resp. trojtónovej skupinky. V pravej ruke tvoria rozklady

zmenšeno-zmenšeného septakordu, v ľavej ruke zaznieva celotónová stupnica. Počas celého úseku, a najmä pri extrémnej rýchlosti posledných skupiniek, je dôležité zamerať sa práve na tieto „melodické“ tóny.

Štvrté *Misterioso* má spomedzi všetkých v tejto časti najdramatickejší charakter. Klastre v *piane* striedajú „výkriky“ tých istých súzvukov vo *forte*, resp. *fortissimo*. *Pianissimo* v priebehu niekoľkých taktov vygraduje do *fortissima* v t. 233. O dva takty neskôr sa začína ďalšia gradácia z *mezzoforte*, ktorú tvoria sledy paralelných kvázi nónakordov s motivickou odpoveďou v pedáli. Vzhľadom na kontinuálne dynamické stupňovanie nie je potrebné v t. 242 rešpektovať *poco meno*, vhodnejším sa javí pokračovanie v zosilňovaní zvuku, ako aj v *stringende*. Práve záverečné „búšiace“ akordy, pripomínajúce fragmenty motívu S.O.S., a tiež tritónové pasáže končiace sa v drásavých akordoch sú miestom, ktoré je podľa Jerzyho Kuklu zhudobnením najväčšieho zúfalstva, kde sa ozve – tentoraz v čistej rytmickej podobe – S.O.S., najprv v *piane* a na jednom tóne, potom v trojtónovom klástri a vo *forte*. Nasledujúci tocatový úsek je vystavaný na fragmentoch S.O.S., ale predovšetkým na tritónových postupoch, ktoré sú dvakrát prerušené trojtónovým klástrom (čiastočný náznak odpovede B-A-C-H?). Hudobný priebeh sa „zacyklí“ či „zblúdi“ v jedinom stúpajúcom, resp. klesajúcom motíve.

Na začiatku t. 272 autor prestáva používať taktové čiary, hudba stráca hranice a mení sa akoby v chaos, ktorý síce možno rozdeliť na určité „vlny“, avšak napriek tomu nemizne dojem úplného zrútenia sa, ba šialenstva. Po technickej stránke jednoducho pôsobiaci úsek implikuje aj extrémne náročné miesta, pri ktorých stojí za úvahu iný spôsob zadelenia tónov medzi ruky než v zápise. Obzvlášť dôležité sú skladateľom vypísané tenutá na osminových notách, ktoré môže interpret „v zápale hry“ nechtiac poľahky len preletieť. Taktová čiara oddeľuje frenetickú atmosféru od pokojného a tichého *Tranquilla* v pedáli, kde sú opäť zdôraznené súzvuky tritónu. V *meno mosso* zaznie motív B-A-C-H v račom postupe, stratí sa však v miznúcich padajúcich tritónoch.

Posledné *Andante* (t. 242) prináša motív B-A-C-H v jeho „pravej“ podobe, ktorý sa ako červená niť zjavuje v bludnej spleti ostatných hlasov. Na začiatku sú ruky rozdelené na dva manuály (ľavá ruka v *piane* a pravá v *pianissimo*), postačuje však len minimálny rozdiel v ich hlasitosti. Tiché registre *pianissimo* v pedáli pri striedavých postupoch z jedného tónu na interval zmenšenej tercie vytvárajú zvláštny dojem vzdialeného chvenia. Na konci t. 248 pravá ruka prechádza na manuál ľavej ruky. Ďalší hudobný priebeh má charakter postupnej gradácie až po *Pesante* v t. 288. V prvých 22 taktach *Andante* musí byť interpret mimoriadne obozretný pri identifikovaní všetkých intervalových či hlasových postupov, ako aj korektnej artikulácie. Je na jeho vôli a výbere, či spolu s pridávaním zvuku začne nebadane zrýchľovať, aby bol prechod do *Presta* v t. 280 plynulý, alebo zvolí princíp *subito*. Najneskôr v t. 279 sa však v rámci vypísaného crescenda žiada urobiť *stringendo* (nie je skladateľom vypísané). *Subito mezzoforte* (t. 280) je možné vyriešiť prechodom na druhý manuál. V *Preste* je dôležité sústrediť sa na prvý tón každej trioly, písaný v hodnote osminovej noty. *Rallentando* sa začína v podstate už v t. 284 zväčšovaním rytmických hodnôt. Od t. 283 odporúčame pre vylepšenie efektu stupňovania použiť crescendový valec.

Finálnou „odpoveďou“ a „cieľom“ tejto časti je B-A-C-H vo zvuku *organo pleno*, zaznievajúce v pedáli (od tónu E), ako aj manuáli (od tónu b²) v rytmickom posune jednej osminy. Odstup týchto motívov predstavuje interval zväčšenej kvarty, resp. jej obrat, ktoré sú azda symbolom hriechu a tragédie ľudstva, či Zla? Naznačuje autor, že

odpoveďou ZLU je *B-A-C-H*? Alebo že aj tento veľikán bol človek s vlastnou osobnou tragédiou, a napriek tomu nám môže byť príkladom? (Príklad 6)

Pozoruhodné je aj „krížové“ striedanie akordov v rukách (napríklad v pravej ruke zaznie sextakord b mol a kvintakord D dur, v ľavej naopak kvintakord D dur a sextakord b mol – a pod.). Po ôsmich taktach v *organo pleno* nasleduje *mezzopiano*, ktoré je potrebné hrať na dvoch manuáloch s dvomi tichými, napriek tomu kontrastnými farbami. V pravej ruke zaznieva motív *B-A-C-H* v akorde, ktorý je súzvukom dvoch tritónov v odstupe veľkej tercie, v ľavej identické akordy, chromaticky stúpajúce a „pretínajúce“ motív. Autor naznačuje znakom dvoch prekrížených šípok ideu sústavného opakovania motívu v jednej ruke a ponechania „kompletného stúpania“ v druhej ruke. Explicitná hra podľa notového zápisu bez zohľadnenia tejto myšlienky je teda nesprávna. Interpret musí brať na zreteľ optický nezvyk „opačného“ čítania notovej osnovy (teda part pravej ruky prevezme ľavá a naopak). Predpísané klesanie dynamiky *mp – p – pp* je možné dosiahnuť použitím žalúzií jednotlivých manuálov. Tento spôsob však nebude realizovateľný na každom nástroji z dôvodu absencie žalúzií druhého manuálu, preto sa interpret bude musieť zamyslieť nad vhodným a citlivým riešením.

Na záver časti zaznie v sprievode tónu *D* v pedáli „kľúč z bludiska“, teda *Melos di Miloslav Kabeláč z Eufemias Mysterion*. Autor si jeho interpretáciu želá *con calore* – vrelo, vrúcne. Pri registrácii odporúčame zvoliť farbu, ktorá v predošlom priebehu nebola použitá. Veľmi vhodným registrom je napríklad *Vox humana 8'*. Dôležité je zároveň neopomenúť predpísané použitie žalúzií. (Príklad 7)

Záver druhej časti patrí motívu z úplného začiatku (štvortónový klaster s „komentárom“ tých istých tónov v ľavej ruke) a postupným vytratením sa v opakovaní kvinty $d^2 - a^2$ a tónu a^2 *ad libitum*.

Pri interpretácii druhej časti sa interpret musí sústrediť na budovanie atmosféry a prácu nielen so zvukom, ale aj s tichom. Mechanické počítanie dlhých tónov a pomlčiek v jednotlivých úsekoch *Misterioso* bude s istotou kontraproduktívne. Je priam žiaduce koncentrovať sa na výraz v hre a akustiku priestoru. Korektné dodržiavanie rytmických hodnôt a vedenia hlasov je naopak dôležité vo všetkých „polyfonických“ častiach, samozrejme s prihliadnutím na hudobný výraz. Technicky náročné miesta, keď sú prsty obidvoch rúk doslova „prepletené“, by mal interpret vyriešiť premysleným a dômyselným prstokladom, vhodným práve pre jeho ruky. Dôležitou je aj artikulácia, ktorú je potrebné v prípade nejednoznačnosti zjednotiť s obdobnými a jasne označenými motívmi. Postupy akordov pred *con calore* by bolo najlepšie interpretovať v absolútnom legate každého hlasu, čo však z technického hľadiska nie je možné. Interpret môže voľiť medzi dvoma riešeniami – legato len vo vrchných tónoch akordov a ostatné tóny čo najbližšie pri sebe, alebo najmenšia možná medzera medzi všetkými tónmi jednotlivých akordov, realizovaná rýchlym skokom uvoľnenej ruky. Vhodnejším sa zdá byť druhé riešenie, keďže v ňom nedochádza k nerovnomerným medzerám medzi „sprievodnými“ hlasmi.

III. Psalmus

Tretia časť pochádza z roku 1997.¹⁵ Rozsahom je zo všetkých najmenej obsiahla. Podľa skladateľových slov má „... charakter meditácie, na ktorú nadväzuje *Finale – pokus zobrazíť orientáciu na Transcendenciu, Mystérium Bytia a ich náboženskú symboliku, zašifrovanú v choráli*“.¹⁶ Jerzy Kukla jej vo svojom texte venoval len jednu vetu: „*Symbol pokory, prosby o dar východiska (Exodus!) zo sféry ,ega‘ smerom k ,Narodeniu z Ducha*“.¹⁷

Začiatok časti plynulo nadväzuje na koniec predošlej. Po úvodnej exklamácii vo forte, zanikajúcej do pedálovej kvinty *d – a* v pianissime, sa ozve variované monodické spracovanie Kabeláčovej témy z *Eufemias Mysterion*. Decrescendo v druhom takte nie je potrebné riešiť zmenu registrácie. Veľmi vhodne pôsobí úplné zatvorenie žalúzievého stroja, ktorý znie v plnom zvuku. Samotnú jednoglasnú melódiu je najlepšie registrovať v jemnejšej jazykovej farbe a interpretovať veľmi kantabilne s primeranou agogikou. Zúfalý výraz si autor želá v nasledovnom *più mosso, disperato*, zohľadňujúc aj dopísanú interpretačnú poznámku *Agitato*. *Subito forte* je vhodné poňať „len“ vo zvuku $8' + 4' + 2'$ kvôli lepšej realizácii postupného uberania zvuku do piana v rozmedzí iba niekoľkých taktov. Interpret na tomto mieste opäť stojí pred problémom vhodného zadelenia jednotlivých hlasov do rúk, keďže tieto sa komplikovaným spôsobom krížia. Pokiaľ si zvolí hru na jednom manuáli, bude musieť upotrebiť veľmi dômyselné riešenie prstokladu. Jednoduchším riešením je opäť hra na dvoch manuáloch a tom istom zvuku pri použití príslušnej spojky.

Po prudkom zastavení v t. 28 nastupuje sprievod ľavej ruky v piane a *tranquille*. O tri takty neskôr sa k nej pridáva melódia pravej ruky ako *sotto voce* v pianissime, pričom sa spočiatku môže nachádzať pod dynamickou úrovňou ľavej ruky. Podstatné je pomalé otváranie žalúzií až po úplný koniec melódie na tóne *as*. Uzavrie ju vzdialený zvuk sprievodu v *lontane*. Vzápätí prichádza opäť melódia (aj tu zaznieva variovaná časť Kabeláčovej témy) v mezzopiane a *poco mosso*. Pri jej interpretácii musí interpret dbať na správne smerovanie frázy a za myšlienku stojí aj pomalé otváranie žalúzií.

Moderato od t. 40 je vystavané len na chromatických postupoch (na začiatku nechýbajú súzvyky tritónu, neskôr aj tercií a sekúnd). Oblúčikom prepojené osminové noty pripomínajú „vzlyky“ z barokovej hudby. Autor dvoma dynamickými znamienkami (*crescendo* a *decrescendo* – nachádzajú sa len v t. 40) naznačuje vrchol každej frázy. Interpretovi ostáva voľný výber realizácie iba pomocou agogiky, alebo aj žalúzií. Zároveň je otáznou, či celý úsek až po nástup *Misteriosa* ponechať na jednom zvuku. Možno ho vnímať ako pokojné meditatívne piano,¹⁸ do úvahy prichádza aj určitý dynamický a tempový progres. V t. 46 nie je jasná artikulácia chromatického stúpania ľavej ruky – najlepšie je ponechať ju v *legate* a odsadzovať pred tónom *fis'* ďalšieho oblúčika.

Misterioso v t. 48 prináša v ľavej ruke motív *B-A-C-H* na zväčšených kvintakordoch a ich obratoch. Pravá ruka v prvom motíve „imituje“ motív *B-A-C-H* ľavej ruky, v druhom používa malé sekundy „vzlykov“. Napriek možnosti „trojfarebného“ riešenia sa javí byť optimálnym variant hry na dvoch manuáloch. Pravá ruka totiž ostáva v tej istej farbe a dynamika sa upravuje len pomocou žalúzií. Každý nový motív „vzlyku“ má byť na vyššej dynamickej úrovni – *ppp, pp, p, mp*. (Príklad 8)

Od *poco più mosso* (t. 52) sa napriek zachovaniu zväčšených kvintakordov a ich obratov motív *B-A-C-H* vytráca. Najneskôr od t. 53 je nutné začať postupne, a predo všetkým plynulo pridávať registre. V t. 56 prichádza *Ritmico, poco mosso*, vystavaný na chromatických postupoch s kontinuálnym stupňovaním do fortissima (t. 70). V zohľadnení *espressiva* je vhodné sklbenie dynamickej a primeranej agogickej gradácie. Pre zachovanie plynulého charakteru *crescenda* je ideálne použiť *crescendový valec*. V t. 69 – 70 sa hudobný priebeh spomalí na základe čoraz väčších rytmických hodnôt.

Stupňovanie zanikne v štvrtovej pomlčke a *subito piano* úseku *in Tempo* (t. 71). V ňom sú opäť použité chromatické postupy, pričom ruky sa rozdeľujú na dva manuály – dynamický rozdiel medzi nimi môže byť minimálny (ľavá ruka by mala zaznievať

v popredí). V t. 76 prichádza monodické *espressivo*. Jeho rytmické hodnoty sú vypísané presne, avšak od interpreta sa zaiste žiada veľká voľnosť výrazu. Predpísané crescendá a decrescendá možno poňať dynamicky (žalúzie) i agogicky. Tento akoby „žalospev“ vychádza znovu z chromatických postupov, od ktorých sa v rámci veľkého stupňovania pozvoľna oslobodí a jeho charakter sa v priebehu niekoľkých okamihov transformuje na agresívne *Rapido*, gradujuce vo fortissime exklamácie z úplného úvodu (posunutej o veľkú terciu nižšie). Celé *espressivo* až po *Rapido* je písané ako jeden takt. Od *poco forte* je vhodné použiť crescendový valec. (Príklad 9)

Posledným úsekom tretej časti je *Veloce ma Tranquillo e equale, legatissimo*. Autor opäť pracuje s jednoduchým chromatickým motívom (nechýbajú tu ani „vzlyky“), ktorý rozdeľuje medzi tri rozličné farby v piáne. Interpret sa musí snažiť o vyrovnanú dynamickú úroveň, avšak odlišnú farbu jednotlivých registrov. K motívu nebadane pribudne *B-A-C-H* v pianissime. Postupné spomaľovanie a strácanie sa v tichu naznačuje *meno mosso* v deviatom takte od konca. Aj tu dvakrát zaznie *B-A-C-H* v ľavej ruke. Nevšedný je nasledujúci postup *B-A-C-H*. Zaznie v tónoch $b - a^1 - c^2 - h^2$, pričom spolu znejú vždy len pôvodný a prichádzajúci tón. Na tomto mieste nie je možné uchom s istotou identifikovať motív *B-A-C-H*, a to aj napriek tomu, že je v notovom zápise jasne viditeľný. Ide azda o symbol „vedomosti“, ktorú už máme či vidíme, ale ešte neprenikla do nášho srdca či duše? Tento motív sa vzápätí premení na „vzlyk“. (Príklad 10)

Ešte trikrát sa ozve postup $a^2 - b^2$ – v triole, v osminovom „vzlyku“, rozbitý na dva samostatné tóny – a mizne vo vypísanom spomaľovaní, v pianopianissime, v ničote... Veľmi dôležitým je posledný takt, v ktorom sa nachádza polová pomlčka s bodkou. Akoby ňou chcel autor naznačiť, že „ničotu“ a stratený „vzlyk“ musíme pozorne a dlho dopočúvať – a možno tiež hľadať jeho dozvuk, ozvenu, echo...¹⁹

Psalmus nekladie na interpreta vysoké technické nároky. Z hudobného hľadiska je však veľmi náročná vybudovať každú frázu monodického „spevu“ tak, aby mala svoju hĺbku a poslucháča oslovila. Jednou z najväčších výziev tejto časti môže byť pre interpreta predviesť obsah časti i svoju emóciu v zdanlivo jednoduchom, v konečnom dôsledku však výrazovo neľahkom jednohlase. V každom z týchto úsekov je možné použiť jemný jazykový register kvôli motivickej príbuznosti s Kabeláčovou témou. Meditatívny charakter celej časti evokuje a kreuje dojem hudobnej modlitby, ktorá sa končí v nekonečnom tichu... Možno práve ono symbolizuje tú pravú *Pokoru*, ktorú potrebujeme *k Narodeniu z Ducha*...

IV. Finale

Štvrtá a posledná časť *Exodu* je najmonumentálnejšou, najrozsiahlejšou i najobťažnejšou časťou cyklu. Bola komponovaná ako druhá v poradí v roku 1982 a začala vznikáť po vyhlásení výnimočného stavu vo vtedajšej Poľskej ľudovej republike.²⁰ Pôvodná verzia trvá približne 45 minút.²¹ Po dokončení ostatných troch častí skladateľ pristúpil k skráteniu Finale.²² Jerzy Kukla označuje túto časť ako „... *mimoriadne dramatický, výrazovo aj formálne diferencovaný proces, ktorý ozrejmuje v kontexte predchádzajúcich častí cyklu, že na úrovni človeka víťazstvo Sacrum nad Profanum nie je vždy definitívne. Moc nadobúda opäť svet so svojimi atribútmi: prostráciou, úzkosťou, vzburou.*“ Počuť tu opäť motív S.O.S, známy z druhej časti. Stávame sa svedkami súboja Dobra so Zlom, ktoré medzi sebou zápasia o človeka.²³

Úvodné *Misterioso* je vybudované na postupnom vrstvení tónov, ktorého dôležitým stavebným prvkom sa stáva opäť interval zväčšenej kvarty – akoby znovu sa zjavujúce

zlo, hriech, zúfalstvo. Prvé tri „stupňovania“ by mali zaznieť v postupne narastajúcej dynamike – *pp*, *p*, *mp*. V prípade širokého výberu registrov je vhodné voliť len nepatrné pridanie zvuku či farby. Proces je prerušený krátkym a znepokojivým *poco risoluto* v mezzoforte. Aj tu zaznejú dva tritóny po sebe, pričom ich záverečný súzvuk tvorí zväčšená kvarta a čistá kvinta (symboly Zla a Dobra?). Pozvoľné stupňovanie pôvodného zvuku pokračuje v ďalšom *Misteriose* (t. 8). Nanovo zaznejú tri vrstvenia – *p*, *mp*, *mf* – ústiace do ďalšieho *poco risoluto* v *poco forte*. (Nechýba tu interval zväčšenej kvarty a chvílkový súzvuk čistej kvarty s čistou kvintou.) Posledné *Misterioso* v úvode sa taktiež skladá z troch vrstvení – *mp*, *mf*, *crescendo* – posledné je však predĺžené, spojené s *poco risoluto* a smeruje do *Maestosa* v t. 23. Prvýkrát je tu použitý „toccátový“ motív repetovaných akordov v šestnástinových hodnotách, ktorý bude dôležitý v ďalšom priebehu. Celému prvému úseku dominuje atmosféra čohosi sa približujúceho, akoby neustále sa zväčšujúcich vlín, preatých náhlym *poco risoluto*. Dynamické stupňovanie by malo byť predvedené podľa možností nástroja čo najplynulejšie. Veľmi dôležité je spájanie akordov v absolútnom legate. Na miestach technicky nerealizovateľných v legate (t. 13, 20) musí interpret voliť rýchly a nenápadný „prískok“ uvoľnenej ruky. V t. 20 chýba v ľavej ruke jedna ligatúrovaná šestnástinová hodnota (súzvuk *c-e-f-g-h*).

Po prvom stupňovaní prichádza náhla zmena dynamiky i charakteru – *volante* v pianissime. Tvoria ho vskutku „letiace“ sledy postupne zadržovaných akordov v rozklade. Veľmi nevšedne znie bitonalita vo vzťahu pravej a ľavej ruky – kým v prvej znejú obraty akordov *cis mol* a *h mol*, ich opozitom sú *gis mol* a *b mol* v druhej. Smerujú vždy do tritónu v pedáli a k vzájomnému dlhšiemu súzvuku na kvázi fermáte. (Príklad 11)

Tieto sledy sú relatívne jednoduché pri nácviku každej ruky samostatne, ale vzájomná súhra je mimoriadne obťažná kvôli križeniu sa prstov oboch rúk. Za úvahu pri vytváraní prstokladu stojí prevzatie niektorých začiatkových tónov pravej ruky do ľavej, čo sa na druhej strane môže odraziť na presnosti hry. Dôležitá je aj dĺžka akordov v ľavej ruke. Interpret môže mať tendenciu skracovať ich pri rýchlej hre, výsledkom však bude nedostatočné vyznenie jednotlivých súzvukov. Zmeny dynamiky z pianissima, resp. piana do mezzoforte je možné realizovať pomocou žalúzií, zmenou alebo pridaním registra/registrov. Tiché tritóny v pedáli prechádzajú plynulo do začiatku dramatického stupňovania v mezzoforte (t. 36), následne sa k nim pridáva nástojčivý motív v šestnástinových hodnotách (akordy sú opäť v bitonálnom vzťahu). Motív sa postupne v rytmických hodnotách spomaľuje a vrcholí vo fortissime v t. 41.

Poco vivo v mezzoforte (t. 42) vyrastá z motívického materiálu úvodného *Misteriosa*, má však veľmi kinetický a nástojčivý charakter. Ten ostáva zachovaný aj pri zmene dynamiky na mezzopiano v t. 45. Akcentované osminové noty v pedáli (obrat tritónu) pripomínajú tlmené údery tympanov, neskôr sa menia na exklamáciu v zmenšenej sexte (t. 46).²⁴ Striedajú sa s nepokojným pohybom dvojzvukov v šestnástinových hodnotách na manuáli. Ich zaujímavosťou je sústavné striedanie intervalov zmenšenej tercie a tritónu, resp. jeho obratu. Celkový zvukový obraz preto napriek zmenám polohy dvojzmatov pôsobí veľmi homogénne. Autor na niektorých miestach spája oblúčikom dvojice šestnástinových hodnôt. V požadovanom tempe sa táto artikulácia nedá uspokojivo dodržať, vhodnejšia je hra v legate s aktívnymi prstami. Niektoré tóny sú označené ako osminové hodnoty. Cítiť tu snahu autora o kvázi zvýraznenie konkrétnych tónov, ale napriek tomu sa dané tempo stáva výraznou prekážkou. Interpretácia pôsobí presvedčivo aj po „zarovnaní“ všetkých hodnôt na šestnástinové. Dôležitá je jemná zvuková

zmena v manuáli z mezzopiana (t. 45) do piana (t. 47) a pianissima (t. 49). Vo *Veloce ma Rigoroso* (t. 47) stojí za myšlienku realizácia jemného acceleranda smerom k t. 49, kde skladateľ avizuje zmenu tempa, prípadne priameho zvýšenia tempa kvôli vytvoreniu plynulejšieho prechodu. *Poco ritardando* na konci t. 48 vytvorí len jemnú prípravu a letmý agogický predel vo vzťahu k ďalšiemu hudobnému priebehu, prichádzajúcemu *attaca*.

V pianissime manuálu (t. 49) prebieha naďalej nepokojne pulzujúci pohyb súzvukov z predošlého úseku, kým v pedáli zaznejú tiché a dlhé tóny melódie evanjelického chorálu *Ein feste Burg*. Plynú akoby vo vlastnom rytme (prvé štyri tóny majú po tri doby a oddeľuje ich štvrtová pomlčka). Pohyb i chorál pretrhne cudzorodá a zvukovo silnejšia triola v pedáli na tóne *Fis*. Tento bol naposledy súčasťou tritónu. Sme práve na tomto mieste svedkami konfrontácie medzi Dobrom a Zlom? Melódia chorálu pokračuje ďalšími štyrmi tónmi, pomlčkami rozdelenými na dve dvojice spojené oblúčkikom. Znovu ich preruší zlovestná triola na tóne *Fis*. „Boj“ je v plnom prúde – dva tóny melódie, dva tóny *Fis*, opäť dva tóny chorálu s odpoveďou dvoch *Fis*, štyri tóny chorálu, niekoľko neúprosnych tritónov a pokračujúca melódia, tentoraz v sprievode čoraz viac besnejúceho sprievodu v manuáli. Pri registrácii musí mať interpret na pamäti dva aspekty – plynulá, dlhá gradácia v manuáli a striedanie charakteru i farieb „Dobra“ a „Zla“ v pedáli. Kým chorál prechádza z lyrickej vrúcnosti do veľkolepej heroickosti, trioly a tritóny sú perkusívne a „jedovaté“.²⁵ Autor obohacuje súzvuky o ďalšie intervaly a v t. 70 – 71 dospeje až k celotónovým šesťzvukom, ako aj k „zrážke“ akordov pozostávajúcich z výlučne bielych, resp. čiernych klávesov (Dobro a Zlo?). Ten istý princíp používa aj v motíve ľavej, resp. pravej ruky, napríklad v t. 75, 79 a 82, kde strieda „biele“ a „čierne“ akordy za sebou. Práve počas hry týchto motívov je potrebné premiestniť druhú ruku na vedľajší manuál, keďže spoločná hra na jednom nie je možná z technických dôvodov. Aj v t. 85 sa ruky nachádzajú na dvoch manuáloch. Pri zvukovom stvárnení tohto miesta pomôže použitie viacerých alikvotných registrov pre ľavú ruku, aby pod akordmi pravej ruky zvukovo nezanikla. Spojenie manuálov spojku by bolo nevhodné. Polyrytmia v t. 86 – 87 by mala byť čo najpresnejšia.

Po odmlčaní sa chorálu Zlo získava prevahu – zaznievajú mnohé akordy na báze tritónov, rytmické postupy pôsobia chaoticky a nádherne je vykreslený „pád“ v t. 94 – 96 – klesajúci tritón so svojím obratom a padavý postup celotónových akordov v ľavej ruke. Chaos pokračuje v akomsi bláznivom, postupne sa zrýchľujúcom „tanci“ (t. 100 – 102, 105 – 113), prerušenom čiastočne polyrytmickými postupmi celotónových akordov (t. 103 – 104, 114). Priam ničivo znie fortissimo *Pesante, deciso* (t. 115) s päť- až šesťtónovými celotónovými súzvukmi v každej ruke. (Šesťzvuky v pravej ruke je možné rozložiť na tri obraty tritónu!) Podčiarkne ho trojtónový pedálový klaster v najnižšej polohe. Prvý pokus o S.O.S. sa v *appassionate* (t. 118 – 120) rytmicky „nevydarí“. Nasleduje ďalší devastujúci klesajúci postup celotónových akordov v oboch rukách, ústiaci do výkriku zdvojeného trojtónového klastra, tentoraz vo vysokej polohe manuálu. Tento klaster sa stáva miestom prichádzajúceho trojnásobného S.O.S. Prvé dva ostávajú vo fortissimo, pričom na druhom z nich autor požaduje netypickú artikuláciu – tenuto v ľavej a staccato v pravej ruke na tom istom súzvuku. Vyznenie motívu v tejto podobe a veľkej dynamike nie je uspokojivé, preto je lepšie použiť staccato v oboch rukách.²⁶ „Prosebný“ predel *meno mosso* čiastočne upokojuje napätie predošlých dvoch taktov. Za ním sa ozve tretí motív S.O.S. *lontano* v piane. Na tomto mieste skladateľ opäť predpisuje rozdielnu artikuláciu

– tentoraz staccato v ľavej ruke a tenuto v pravej. Pre lepšiu počuteľnosť súzvukov v tichej dynamike je vhodnejšie zvoliť pre obidve ruky tenuto. Veľká dráma sa končí tromi vo zvuku miznúcimi „otázkami“.²⁷ (Príklad 12)

Tento rozsiahly interpretačný úsek je náročný nielen po hudobnej, ale predovšetkým technickej stránke. Exaktná hra šestnástinových hodnôt od t. 49 si vyžaduje maximálnu koncentráciu. Súhra rytmickej pulzácie v manuáli a pokojný priebeh melódie *Ein feste Burg* či jej „prerušenie“ musí pôsobiť absolútne prirodzene. Pri šesťzvukoch (t. 70 – 71) je potrebné stláčať dva klávesy naraz palcom. Náročné sú aj neustále striedania polohy rúk, ktoré sa pri drobnej nepozornosti môžu vypomstiť nečistou hrou. V „údernom“ motíve ľavej, resp. pravej ruky (t. 75, 79, 82) existuje len jedno relatívne vyhovujúce, hoci nevelmi ergonomické riešenie prstokladu (palec je zväčša aktívny na dvoch klávesoch súčasne). Polyrytmia v t. 86 – 87 si vyžaduje presnosť a zrozumiteľnosť. Klesajúca melódia ľavej ruky v t. 94 – 96 vyznie najlepšie v legate (pri použití výmeny prstov), avšak svedčí jej aj jemná artikulácia melodických tónov (krátky celotónový a šestnástinový klaster totiž dopomôže k dojmu ich spojenia). Takt 113 je možné začať v pomalšom tempe a uplatniť *poco a poco stringendo*. Skladateľom vypísaná artikulácia sa dá na tomto mieste dodržať v rýchlom tempe len podmienene. Legatové oblúčky v pravej ruke nasledujúceho taktu možno dodržať iba „zvukovo“, nie „reálne“. Aj oblúk pravej ruky v nasledujúcom *Pesante, deciso* je skôr len označením frázy. Hra všetkých sledov celotónových akordov je pomerne nenáročná, pokiaľ sledujeme líniu najvyššieho alebo najnižšieho tónu.

Technicky najnáročnejším a kompozične mimoriadne komplexným je nasledujúci úsek *Allegro, esattamente*. Motorickým elementom sú sledy šestnástinových hodnôt striedaných tromi osminami, ktoré sú vytvorené z dvoj- až trojtónových súzvukov, resp. jedného tónu. Razantná šestnástinová triola tvorí začiatok a tri úderné osminové hodnoty záver každého motívu. V hudobnom priebehu majú stúpajúcu tendenciu – z veľkej oktávy sa postupne „prepracujú“ do dvojčiarkovej oktávy. Ich hra si vyžaduje mimoriadnu presnosť a pregnantnosť. V prvých šiestich taktach *Allegro* skladateľ motív rozdeľuje medzi ľavú a pravú ruku, pričom niektoré akordy sú zhodné, teda hrateľné len jednou rukou. Pri interpretácii je možné hrať tieto takty na jednom manuáli. Takýto zápis prezrádza zámer skladateľa jemne zvýrazniť akordy v ľavej ruke, čo motívu dodá určitú jadrnosť vo vzťahu k akcentom. V siedmom takte už toto delenie nie je zapísané a v konečnom dôsledku ani realizovateľné. Pri vypracovávaní prstokladov je vhodné čo najčastejšie striedanie prstov, pretože pri rýchlych akordických sledoch dochádza k únave ruky. V pedáli sa striedajú tri motívy – štvortónový motív v tenute, pozostávajúci zo stúpajúcej malej sekundy, klesajúceho tritónu a klesajúcej malej sekundy, *B-A-C-H* v legate a prvých osem tónov *Dies irae* v rytmických obmenách. Ako posledný sa objaví chorál *Ein feste Burg* (t. 149 – 152). V pravej ruke zaznieva motív pripomínajúci *B-A-C-H* (posledný tón je modifikovaný na „B“), striedaný tónmi chorálu *Ein feste Burg* s interpretačnou poznámkou *esattamente*. Tieto dva motívy je nutné registračne odlišiť. Na zosilnenie melódie chorálu je najvhodnejšia Trúbka 8', ktorá motívu dodáva vhodnú prieraznosť. Každý z motívov v manuáloch či pedáli si žiada dôkladný interpretačný prístup. Hudobný proces sa zároveň nachádza v postupnej gradácii z *piana* až do *tutti*. (Príklad 13)

Pri vytváraní registrácie je potrebné vyhnúť sa prílišným skokom a sústrediť sa podľa možností nástroja na plynulé stupňovanie zvuku. Motorickosť úseku sa zastaví príchodom sextol v pedáli (t. 152) a „pádom“ akordov z najvyššej do najnižšej polohy v sprievode pedálových dvojzvukov. V t. 157 zaznie akoby víťazný „biely“ akord (*c², e²*,

g^2 , a^2 , c^3) v *esaltande* a *fortefortissime*. V zrýchľujúcich sa striedavých sledoch s ním zápasí „čierny“ akord (cis^2 , es^2 , ges^2 , as^2 , b^2). Ich „súboj“ prerušuje pedálový motív klesajúcej sekundy, tritónu a stúpajúcej sekundy (zrkadlový obrat motívu z *Allegra*, *esattamente*) a dve rýchle pasáže „čiernobielych“ celotónových súzvukov (možno ich vnímať aj ako celotónové akordy pozostávajúce zo šiestich tónov alebo troch tritónov). Autor v týchto taktach uvádza viacero malých crescend, ktoré pravdepodobne nie sú myslené ako zmena dynamiky, lež ako odporúčanie k interpretačnej predstave a realizácii.

Maestoso (t. 163) pokračuje vo *fortefortissime*. Pedál v oktávach prináša klesajúci tritón v pedáli a veľkolepé akordy v manuáli (vzťah jednotlivých súzvukov je bitonálny). Majestátnosť strieda dvojtaktový úsek *Lontano*, *dolce*, ktorý obsahuje totožný motivický materiál (konkrétne súzvuky sú bitonálne, ale v oboch rukách sa používajú zhodné akordy, ktoré sa navzájom obmieňajú).²⁸ O jeden dynamický stupeň nižšie prichádza znovu trojtaktové *Maestoso*, obmenené dvojtaktovým *Lontano*, *dolce* s pridanou pasážou v rýchlych kvintolách. Motivický materiál *Maestosa* bez tritónu v pedáli sa rozšíri v *Grandiose* (t. 174) s dynamikou *ffff*. V tomto takte treba venovať obzvláštnu pozornosť dvom rýchlym šestnástinovým triolám, ktoré sa musia vo veľkom zvuku ozvať. Zároveň z hľadiska frázovania nepredstavujú koniec taktu, ale anticipáciu kvázi vrcholu v ďalšom takte. Tri osminové hodnoty v t. 177 možno chápať obdobným spôsobom, pričom ľavá ruka dosiahne vrchol svojho motívu na predposlednom akorde t. 178. V t. 180 prichádza *subito forte* a *subito meno* na pedálovom motíve pripomínajúcom štvortónový sled z *Allegra*, *esattamente*, tentoraz s intervalmi stúpajúcej veľkej sekundy, klesajúcej malej sexty a klesajúcej veľkej sekundy. Počas hry musí dôjsť k *decrescend*u v registrácii pomocou postupného uberania zvuku na každom tóne v snahe zachovania čo najväčšej plynulosti zmien.

Posledné dvojtaktové „*lontano*“, ktoré autor označuje už iba ako *dolce*, je ostatným mezzoforte tohto úseku. Osminová triola v pedáli (tritón), ktorá je napriek absencii dynamického označenia z motivických dôvodov vo *fortissimo*, nie *mezzoforte*, prináša *Energicamente* (*ff*) so zmenou tempa. V pravej ruke tu autor pracuje so štyrmi akordmi – b mol, D dur, gis mol a C dur v dlhších rytmických hodnotách s výnimkou t. 187. Zaujímavosťou týchto akordov je pokrytie všetkých dvanástich tónov oktávy. Ľavá ruka ich sprevádza trojzvukmi v opakujúcom sa rytmickom motíve.

Špeciálnu pozornosť zo strany interpreta si zasluhujú skoky na t. 185 a 186. Pri klavírnej interpretácii by tento problém poľahky vyriešilo použitie pravého pedálu. Na organe je potrebné sústrediť sa na počuteľnosť posledného akordu šestnástinového odťahu a presnosť pri skoku na štvorzvuk v nízkej polohe. Vzhľadom na celkový rytmický charakter úseku by pokus o „pomoc“ vo forme *rubata* pôsobil nevhodne. V t. 187 prichádza *poco mosso* spojené so *stringendom*. V pedáli zaznieva tritón a v manuáli tri akordy, z ktorých prvý prichádza s akcentom a legatovým prepojením do ďalšieho. Ich zaujímavosťou je motív B-A-C-H vo vrchnom hlase, ako aj striedanie výlučne akordov pravej ruky z *Energicamente*, pričom nikdy nezaznie zhodný akord v oboch rukách naraz, čo pôsobí bitonálne. Obe úseky *Energicamente* je z technických dôvodov nutné hrať na dvoch manuáloch. Taktiež nie je možné spojiť tieto manuály spojkou z dôvodu hry zhodných tónov. Pri registrácii je vhodné použiť pre ľavú ruku dostatok vysokých a alikvotných registrov, aby ich akusticky neprekryli dlhé štvorzvuky v pravej ruke. Osminová triola s tritónom v pedáli prináša obdobné *Energicamente* vo *fortefortissime* so zrýchleným rytmickým priebehom akordov v pravej ruke. Tentoraz ho

nepreruší *poco mosso*, ale ústi do búrlivého *Impetuosa* vo fortissime. Autor používa v pravej ruke dva akordy a ich motivické spracovanie z *Maestosa* (t. 163). Akordy ľavej ruky sú na klávesoch ich zrkadlovým obrazom. V pedáli prebiehajú šestnástinové pasáže v *marcatissime*, pripomínajúce grafický zápis *crescenda* (zväčšujúce sa intervaly od čistej primy cez malú terciu, zmenšenú kvintu/zväčšenú kvartu, zväčšenú kvintu/malú sextu, malú septimu/zväčšenú sextu až po zmenšenú nónu/čistú oktávu). Interpretácii tu veľmi pomôže práve predstava „dramatického“ *crescenda*. Skladateľ uvádza aj artikuláciu v pedáli – šestnástinové noty sú spojené oblúčikom po dvoch. Vo veľkom zvuku tento spôsob artikulácie pôsobí nevhodne. Je možné naznačiť ju miernym pridržaním prvého tónu oblúčika pri zachovaní správnej metrorythmickej pulzácie. Plné štvorzvuky v obidvoch rukách vytvárajú obrovskú zvukovú masu, čo spôsobuje prehlúsenie rýchlych pedálových pasáží. Z tohto dôvodu sa javí byť lepšou hra v tutti na druhom manuáli a v t. 202 prechod pravej ruky na prvý manuál. V t. 207 – 214 sa zopakuje ten istý hudobný priebeh v určitej komprimácii rytmických hodnôt. *Crescendo* v t. 214 je myslené pravdepodobne „hudobne“, nie zvukovo.

Po doznení ticha „prázdneho“ t. 215 sa v pravej i ľavej ruke ozvú akordy *Impetuosa*, tentoraz si však autor želá *Infuriato*, teda rozzúrený výraz. Predtým dlhé rytmické hodnoty sa v tomto úseku menia na úsečné, agresívne striedanie šestnástinových a osminových hodnôt. V niektorých taktach sú zapísané apostrofy v zmysle akýchsi nádychov. Ich uplatnenie v interpretácii by rozbilo rytmickú štruktúru, interpret ich preto nemusí rešpektovať. Pulzácia akordov sa postupne zrýchľuje cez *più mosso*, *Presto* až po *stringendo possibile*. Pri hľadaní finálneho tempa (t. 237 – 238) by mal interpret zvážiť predovšetkým technické možnosti nástroja, spôsob hry na zvuku tutti, ako aj priebeh ďalšieho úseku (t. 239), ktorý pokračuje *stesso Tempo*. Dynamika tu klesá do fortissima. Zaujímavosťou sú tu zrkadlové obraty akordov pravej a ľavej ruky. V t. 247 skladateľ na základe zápisu v štyroch notových riadkoch požaduje farebné odlíšenie jednotlivých akordov, resp. ich obratov. Vrchné dva riadky je vhodné hrať na prvom a spodné dva na druhom manuáli. Na silnejšom zvuku znejú akordy perkusívneho charakteru v zrkadlovom obrate a rôznych rytmických hodnotách, v slabšej dynamike sa objavujú fragmenty materiálu zo *stesso Tempo*.

Napriek skladateľovej predstave spodných dvoch riadkov v silnejšom zvuku sa zdá byť vhodnejšie vnímať ich ako o čosi tichší komentár alebo istý druh echa. Akordy vo vrchnej polohe potrebujú viac zvuku a hutnosti než fragmenty v šestnástinových hodnotách. Druhou možnosťou je chápať fragmenty ako hlavnú líniu a akordy prvých dvoch riadkov sa stanú ich „komentárom“. Registrácia úseku by mala byť postupným a plynulým pridávaním zvuku napriek naznačenej terasovitosti. Dynamické zmeny akordov – *mf*, *f*, *mf*, *ff* – pri zvuku fragmentov vo forte, resp. fortissimo nepôsobia vhodne, svedčí im skôr priebežné *crescendo*. Po technickej stránke sú veľmi náročné manuálové prechody. Musia sa realizovať vo veľmi rýchlom tempe bez akéhokoľvek „štandardného“ čakania na dozvuk.

Kvôli optimálnej vizuálnej kontrole by sa mal interpret naučiť celý úsek naspamäť. V t. 253 prichádza mezzoforte v pedáli a subito mezzopiano v manuáli. Nastáva istý druh „boja“ medzi bielymi a čiernymi klávesmi, sprevádzaný rýchlymi striedaniami medzi manuálom a pedálom. Akordy pravej a ľavej ruky znejú v zrkadlovom obrate. Odohráva sa tu finálny boj medzi Dobrom a Zlom? V extrémne dramatickom priebehu sa od t. 261 začnú objavovať aj „čisté“ akordy (súzvuk *a', c', d', e', g'*), sprevádzané „čiernymi“ súzvukmi.

Aj v pedálovej pasáži (t. 261 – 262) sa objaví motív spracovaný v zrkadlovom obrate. Veľké skoky „bielych“, „čiernych“ aj „zmiešaných“ akordov znejú doslova ako ruvanie sa – azda Dobra a Zla o dušu človeka? Akýsi druh bizarnej toccaty so striedaním bielych a čiernych akordov sa objaví v t. 269. Stáva sa sprievodom pedálových tónov chorálu *Ein feste Burg* v zrkadlovom obrate. Prvých deväť taktov sa odohráva v mezzopiane (pedál v mezzoforte). V t. 281 prichádza *Con brio* vo fortissime. „Toccatá“ pozostáva už len z bieleho akordu, keď pravá ruka ostáva v jednej polohe a ľavá ju strieda, pričom sa ocitá aj nad polohou druhej ruky. V pedáli opäť zaznieva zrkadlový obrat melódie *Ein feste Burg*. Z technického hľadiska je nutné nájsť v „mezzopianovej“ toccate vhodné postavenie rúk, aby si navzájom neprekážali, keďže sa nachádzajú presne nad sebou. Toccatá vo fortissime so sebou prináša komplikácie pri presnosti hry skokov ľavej ruky cez dve oktávy. Opäť je najlepšia hra spamäti z dôvodu lepšej vizuálnej kontroly.

Zlo nie je definitívne porazené. Víťazný charakter toccaty narušia útočné fragmenty čiernych akordov a postup čistej prímky do zmenšenej tercie (teda „bieleho“ do „čierneho“).²⁹ Následný postup akordov v zrkadlovom obrate a v smere od seba pôsobí extrémne dramaticky. Záverečné tri akordy stupňovania v štvrtovej triole sú súzvukom dohromady ôsmich tritónov, resp. ich obratov (v každej ruke štyri). Odpoveďou je čistá kvinta C – G v pedáli a „víťazný“ biely akord s „fanfárovou“ anticipáciou. Ako hudba z iného sveta sa javí *Lento* v *piano* s „bielym“ súzvukom v ľavej a motívom B-A-C-H v pravej ruke. Ešte dva razy sa ozve finálny akord predošlého stupňovania, opätovne umlčaný pedálovou kvintou³⁰ a bielym akordom. Druhé *Lento* znovu odvetí motívom B-A-C-H vo vyššej polohe, ale menšej dynamike (predtým *mf*, teraz *mp*).³¹

Po dození mystického ticha prázdneho taktu zaznie v *pianissime* „dokonalý“ klaster so všetkými chromatickými tónmi medzi *ais*² – *ges*³, avšak explicitne rozčlenenými medzi „čierne“ v pravej a „biele“ v ľavej ruke. Uvedená dĺžka (13 dôb) je zaiste len odporúčaním jeho „večnosti“ trvania v atmosfére daného okamihu. Vystrieda ho postupne sa zrýchľujúca pasáž rozložených čiernych akordov v ľavej a bielych akordov v pravej ruke. Za ním nasleduje akési „utvrdzovanie“ bieleho akordu napriek počiatočnému rozkladu jeho „čierneho“ opozita, nad ktorým „víťazia“ biele klávesy, spečatené krátkym veľkým C v pedáli, navodzujúcim dojem tichého úderu tympanov. Tento motív sa zopakuje trikrát a autor ho vždy rozšíri o jedno opakovanie vo vyššej polohe pravej ruky pri zachovaní polohy druhej ruky. Zároveň sa tieto repetície majú udiť v dynamickom stupňovaní *pp* – *p* – *mp*, čomu veľmi dobre vyhovuje hra na troch manuáloch. Pasáž postupne zrýchľovaných šestnástinových hodnôt a „upevňovanie“ bieleho akordu sa ešte raz zopakujú. Nasledovné pasáže (čierne klávesy v ľavej a biele v pravej ruke) vyúsťujú do „bielych“ akordov, ktoré sú prípravou na „víťazný“ toccatový úsek v t. 316. Postupné dynamické stupňovanie týchto troch pasáží s pričlenenými akordmi (opäť v zrkadlových obratoch) je optimálne realizovať pomocou crescendového valca, ktorý vystihne rast gradácie omnoho lepšie než predpísaná terasovitá dynamika *mf* – *f* – *ff*.

V prvej polovici kvázi „víťazného“ toccatového úseku vo *fortefortissime* je spracovaný výlučne „biely“ a „čistý“ akord *a-c-d-e-g*. Pri interpretácii je nutné presné dodržať rytmické hodnoty, čím vznikne efekt plynulého prechodu „plného“ akordu do trojtónového klastra *c-d-e*. V takte 320 si autor želá dynamiku *ffff*, ale registračná zmena nie je potrebná. Akord sa totiž presúva do nižšej polohy, navyše je tentoraz zdvojený v oboch rukách. Maximálnu intenzitu zvuku podporujú aj veľké klastre, ktoré miz-

nú postupným zdvíhaním zo smeru spodných tónov. Tri z nich možno predviesť len pomocou celého ľavého predlaktia. Napriek tomuto brutálnemu zvuku biele akordy nezaniknú. Definitívne víťazstvo spečatí cluster všetkých bielych klávesov v rozsahu $g^2 - g^3$ (príjemne hrateľný pravou dľaňou), končiaci sa dlhou fermátou. Po ňom nasleduje rýchly dynamický aj polohový pád z fortissima do piano v priebehu troch taktov. Jeho registračná realizácia – ako aj celého úseku – je mimoriadne obťažná, pokiaľ interpret nemá k dispozícii crescendový valec alebo setzery. V každom prípade je nutné dosiahnuť „správne“ piano v t. 334 – pravá ruka hrá dlhé tremolo akordu na najtichšom manuáli, pričom ľavá akcentuje ten istý súzvuk osminovou hodnotou. V pedáli zaznie kvintolový motív s odpoveďou v zrkadlovom obrate. Po ňom znovu nastupuje pád šesťnástinového rozkladu z fortissima do piano. Totožné akordy v rukách je nutné chápať nasledovným spôsobom – tremolá v polových hodnotách majú byť registrované v tichšej dynamike, krátke perkusívne osminové hodnoty v o čosi väčšej intenzite, ktorou sa však iba zvýrazní akcent. Kvintolový motív v pedáli sa postupne rytmicky spomalí a poslednými tromi tónmi *G* v tenute uvedie ďalší úsek.

Lento cantabile (t. 341) je reminiscenciou na dve *Lentá* (t. 297 a 302) z predošlého priebehu.³² Tentoraz nezaznie „čistý“ motív *B-A-C-H*. Jeho posledný tón sa „zjasní“ na *B* (v reálnej polohe *C-H-D-C*). Nepoškrvnenosť súzvuku „kalí“ len priečnosť medzi tónmi *E* v ľavej a *es'* v pravej ruke. Tá istá melódia zaznie v zvláštnom račom postupe, keď je dodržaný smer melódie, nie však intervalová vzdialenosť tónov. Spreádzajú ju šesťnástinové dvojúderý „bielych“ akordov. Na záver melódie zaznie aj posledný tritón. Po dvoch šesťnástinových dvojúderoch akordov pripomínajúcich *Impetuoso* prichádza v pedáli téma, ktorá motivicky vychádza z melódií *Lenta* a *Impetusa*, resp. *Infuriata*, obsahuje však výlučne tóny sprievodu ľavej ruky *Lenta* (*c, e, g, a*). Zároveň vytvára akýsi druh ostínateho basu alebo tému „passacaglia“. V manuáli autor rozličnými spôsobmi spracúva „čistý“ akord (*a, c, d, e, g*) a priam nadpozemským spôsobom sa v ňom kochá. Interpret môže prejavíť celú svoju fantáziu pri hľadaní mäkkého, stáby transcendentálneho zvuku pri stvárnení týchto „nebies“. Autor nepredpisuje konkrétne tempo, ale nadprirodzený charakter hudby si vyžaduje dostatočne pomalý pulz, v ktorom sa interpret i poslucháči môžu doslova „nabažiť“ krásy, pokoja a lásky, ba dokonca stratiť pojem o čase. (Príklad 14)

Je v plnej kompetencii umelca zvukovo interpretovať dynamické označenia jednotlivých „variácií“. Určite nie je vhodný výber príliš silných alebo charakterovo výrazných registrov.

Z nádherného „sna“ interpreta i poslucháča vytrhnú fanfárové pedálové tóny vo fortissime a *marcate* (t. 413).³³ K dvojzvukom pozostávajúcim výlučne z „čistých“ tónov pribudnú plné akordy s tou istou výstavbou v manuáli. O posledné zneistenie sa snažia dva „čierne“ akordy (t. 422 a 423), ktoré aj v t. 425 zaznejú opäť súčasne s „bielym“, čím sa snažia naposledy ohroziť alebo relativizovať víťazstvo či zmysel Dobra. Jeho prevaha napokon spôsobí „rozpustenie sa“ čierneho akordu ľavej ruky do bieleho (t. 429). Štyrmi súzvukmi s postupne sa zmenšujúcimi počtami tónov sa vytratí aj táto oslavná fanfára. (Príklad 15)

Po nej sa navracia *Infuriato* (t. 215) so zrkadlovými postupmi akordov pravej a ľavej ruky. Tentoraz sú však použité výlučne biele klávesy a celý úsek predstavuje postupnú veľkú gradáciu z piano do *ffff*. Pre ideálne stvárnenie stupňovania zvuku je vhodné zvoliť jeden z najtichších registrov a snažiť sa čo najplynulejšie otáčať crescendovým valcom. Striedanie akordov abruptne preruší čistá kvinta v pedáli a jej nasledujúci echový rozklad do rytmického motívu. Cieľom celej časti aj cyklu sa stáva monodická

intonácia chorálu *Ein feste Burg* v pedáli, ktorú dvakrát preruší tichšia a čoraz kratšia vsuvka rytmického motívu rozloženej kvinty. Pri hre tónov chorálu je ideálne synchrónne zapojiť aj ľavú ruku v jednočiarkovej oktáve, čo melódiu ešte viac zvýrazní a pridá jej na závažnosti. Záverečným veľkým C v pedáli sa uzatvára nielen celý cyklus, ale aj „... *resumé ľudského a umeleckého postoja Romana Bergera. Ako subtílny, kultivovaný mysliteľ uvádza vzťah k ‚Transcendencii‘, ‚Absolútnu‘, ‚Prvej príčine‘ s rešpektom ku svetonázoru prípadného oponenta, avšak ako skladateľ odkazuje priamo k Bohu. Tvorí ukazovatele cesty do sféry Oslobodenia, zjednocujúcej Začiatok a Koniec, v ktorej sa skrýva žriedlo všetkého ZMYSLU.*“³⁴

Interpretácia *Finale* je nesmierne náročná z hudobného, technického i registračného hľadiska. Hutnosť a hĺbka myšlienok, komplikované technické úseky a požadované zvukové zmeny predstavujú pre interpreta dlhodobé „blúdenie“ a „hľadanie“ pri nastudovaní tejto časti. Jej príprava si vyžaduje mnoho času a dôkladné preniknutie do matérie.³⁵ Pri štúdiu je potrebné najprv dôsledné technické a hudobné obsiahnutie menších úsekov. Následne je nutné hľadať súvislosti medzi nimi a postaviť ich pod jeden alebo viac zmysluplných dramatických oblúkov. Realizácia registrácie si tiež vyžaduje dlhodobú prípravu zvukového konceptu a jeho čo najlepšie uplatnenie pri danom nástroji.³⁶

Záver

Exodus Romana Bergera je jedným z najväčších klenotov nielen slovenskej, ale aj svetovej organovej tvorby. V celom organovom repertoári nie je známy monument s obdobnou obsahlosťou, výpoveďou, hĺbkou či posolstvom, vytvorený skladateľom, ktorý nie je organistom. *Exodus* predstavuje výnimočné hudobné dielo, zasluhujúce si mimoriadnu pozornosť zo strany interpretov i poslucháčov. Ukrýva sa v ňom zhudobnenie skladateľovho nevšedného myšlienkového sveta, a zároveň predstavuje istý druh odkazu pre ľudstvo. Tento cyklus nie je len oslavou „kráľovského“ nástroja, miestom prezentácie nekonečnej autorovej invencie pri využití skladateľských techník či experimentom pri hľadaní nových tvorivých ciest. Skladateľ ním predkladá fascinujúcu a jedinečnú skladbu v dejinách organovej hudby, v ktorej je ukrytý jeho myšlienkový svet, hlboká životná filozofia a dôležitý odkaz pre celé ľudstvo. Podľa autorových slov je „... *zovšeobecnená idea Exodu dnes, na konci storočia ‚megavraždenia‘ (Zbigniew Brzezinski) viac aktuálna ako kedykoľvek predtým: premena vedomia (‚Bewußtseinswandel‘) je podľa C. F. von Weizsäckera nevyhnutnou podmienkou prežitia. Ďalší veľký fyzik vyslovil kedysi názor, že Duch sa prejavuje tam, kde človek – prirodzená bytosť prekonáva prirodzený determinizmus (E. Schrödinger). Ide tu v prvom rade o prekonávanie egoizmu, egocentrizmu, túžby ‚Mať!‘ (E. Fromm) a ‚Vládnuť!‘. Ide o prekonávanie formalizmu a rutiny nielen v umení, ale – najmä – v náboženskom živote. Zvládneme to zoči-voči procesom nasmerovaným na ‚Deštrukciu myslenia‘ (A. Finkelkraut), na ‚mentidú!‘ (J. Charvat)? Zvládneme to, keď ostaneme v zajatí mentálnych schém kultúry, ktorá zlyhala?‘*³⁷ Bergerovi vo všetkých životných oblastiach záleží predovšetkým na človeku a jeho oslobodení sa od duchovného zotročenia. Preto aj *Exodus* každou jednou notou hovorí „... o Človeku, o jeho večnej téme. S myšlienkou na večnú tému SLOBODY. Procesu oslobodzovania sa ‚nasmerovaného k spirítualite!...‘“³⁸

Životný osud, filozofia, tvorba a mnohé ďalšie aspekty osobnosti tohto skladateľa budú aj v budúcnosti predmetom bádania a mnohých muzikologických štúdií. Pevne veríme, že ponúknuté návrhy, riešenia, odporúčania či úvahy pomôžu ďalším interpretom k lepšiemu uchopeniu a pochopeniu tohto diela, alebo aspoň prispejú k potrebnej polemike o jeho čo najlepšej interpretácii.

Nádejní interpreti *Exodu* budú zaiste hľadať odpoveď na otázku, akým spôsobom pristúpiť k naštudovaniu a interpretácii tohto diela. Pred prvotným štúdiom partitúry odporúčame zoznámiť sa čo najhlbšie s autorovou filozofiou, spismi a ostatnými hudobnými dielami, ako aj vedeckými prácami zaoberajúcimi sa jeho tvorbou. Interpret tak ľahšie identifikuje a pochopí charakteristické črty Bergerovej tvorby. Ich dôkladné porozumenie a poznanie bude výraznou pomocou pri štúdiu partitúry. Samotný „technický nácvik“ značne uľahčia znalosti mnohých, pre skladateľa „obvyklých“ postupov – napríklad celotónové akordy, kombinácie kvintových a kvartových súzvukov či postupov, tritóny a ich obraty, sledy zmenšeno-zmenšených septakordov, postupy v intervaloch malých a veľkých sekúnd či malých tercií atď. Veľmi náročné bude nájdenie uspokojivej zvukovej koncepcie. Autor prenecháva interpretovi pri tvorbe registrácie voľnú ruku, vedie ho len všeobecnými dynamickými usmerneniami. Každý nástroj prináša svoje možnosti a obmedzenia, ktorým bude nutné koncepciu prispôbiť, prípadne ju obohatiť. Bolo by však na škodu nepredviesť v *Exode* čo najširšiu paletu zvukov a farieb (aj neobvyklých) pri zachovaní logickej tvorby a zvukovosti hudobných myšlienok, keďže tento priestor sa tu bytostne núka.

Podľa vyjadrenia Romana Bergera experti označili *Finale* za nehrateľné, ba dokonca za omyl. Pri prvom pohľade na rukopis *Exodu* a úvodnom spoznávaní partitúry sa málokto vyhne súhlasu s ich tvrdením. „Anjel“ poznania a pochopenia však musí zvíťaziť nad „beštou“ odmietania a slabosti. Súhlasíme s preneseným významom vyjadrenia Jaroslava Šťastného, že „... tento EXODUS nie je možné prejsť bez POKÁNIA, bez pokory...“³⁹ Naštudovanie diela Jánom Vladimírom Michalkom (kompletné naštudovanie), Zuzanou Ferjenčíkovou (*Finale*), Jerzym Kuklom (*Labyrinth. Melos M. Kabeláča*), a napokon aj autorom tejto práce dokazuje, že „... je možné vyjsť zo zeme otroctva, stereotypov, ideológie, pragmatizmu“⁴⁰

Pevne veríme, že *Exodus* sa stane aj pre mnohých ďalších interpretov dielom, v ktorom nájdú nekonečný priestor pre „Poznanie“ a „sebapoznanie“, ktoré ich svojou autentickosťou hlboko zasiahne a navždy zmení ich život...

POZNÁMKY

- ¹ *Exodus* Romana Bergera je veľmi dobre známy aj v Poľsku, kde sa tvorba tohto autora teší mimoriadnej úcte.
- ² Informácie o tomto repertoári sa nenačádzajú ani v zásadnom diele *Handbuch Orgelmusik / Komponisten – Werke – Interpretation. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2016), ktorú vydali Rudolf Faber a Philip Hartmann. Toto kompendium zahŕňa takmer celý repertoár organovej hudby,

slovenská organová tvorba v ňom však chýba.

- ³ ŠŤASTNÝ, Jaroslav: *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2000, s. 138 – 200.
- ⁴ ŠŤASTNÝ, 2000, s. 181 – 197.

- ⁵ V tejto štúdiu sa nevenujeme detailnej analýze všetkých verzií jednotlivých častí *Exodu*. Vychádzame výlučne z notového materiálu, ktorý je oficiálne dostup-

- ný. V budúcnosti sa autor v spolupráci s „prvým“ interpretom Jánom Vladimírom Michalkom pokúsi detailne preskúmať, porovnať a vyhodnotiť všetky existujúce verzie tohto diela.
- ⁶ BERGER, Roman: *Exodus IV – Finále – O diele*. [online] Dostupné na internete: <<https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/36-roman-berger>> [cit. 2019-04-13]
- ⁷ Čistopis, ktorý bol použitý pri naštudovaní diela pre koncert autora, pochádza zo 16. – 17. 6. 1997, revízia sa datuje 28. 6. 1998.
- ⁸ BERGER, Roman: Text k *Exodu*. In: Booklet k CD *Slovak Organ Music – Ján Vladimír Michalko, organ*. Bratislava: Hudobný fond, 2018.
- ⁹ KUKLA, Jerzy: *Exodus pre organ*. In: Booklet k CD *Roman Berger – Exodus, Adagio I, Adagio II*. Warszawa: Acte Préalable, 2003.
- ¹⁰ Čistopis pochádza z 13. 5. 1997.
- ¹¹ BERGER, 2019. [cit. 2019-04-14]
- ¹² Významný český skladateľ a dirigent, morálna autorita v čase komunistického režimu. Jeho diela vtedy podliehali zákazu predvádzania.
- ¹³ KUKLA, 2003.
- ¹⁴ Celý úsek je písaný akoby v jednom takte s naznačenou taktovou cezúrou pred pedálovou polohou. Počítam ho ako jeden takt.
- ¹⁵ Čistopis nesie dátum 6. 6. 1997.
- ¹⁶ BERGER, 2019. [cit. 2019-04-15]
- ¹⁷ KUKLA, 2003.
- ¹⁸ Podobné úseky nachádzame aj v Bergerovom vokálno-inštrumentálnom diele *Korczak in memoriam*, kde znejú v sláčikoch.
- ¹⁹ Na tomto mieste by mal interpret nechať čo najdlhšie pôsobiť silu ticha okamihu.
- ²⁰ Výnimočný stav v PĽR bol vyhlásený 13. decembra 1981 premiérom a generálnym tajomníkom Poľskej zjednotenej robotníckej strany generálom Wojciechom Jaruzelskim. Dôvodom bola predovšetkým postupná strata vplyvu komunistického režimu nad občanmi svojho štátu a rastúca sila nezávislého odborového hnutia Solidarność pod vedením Lecha Walesu.
- ²¹ Podľa slov skladateľa „... experti označili *Finale* za *nehrateľné, za omyl*. Až v roku 1987 sa virtuóz Ján Vladimír Michalko podujal *Finale* naštudovať a po polročnom úsilí svojím *suverénnym výkonom dokázal opak*.“ (BERGER, 2019. [cit. 2019-04-16]) Práve na podnet J. V. Michalka Berger cyklus dokončil a ako jeho prvému interpretovi mu ho aj venoval.
- ²² Analyzovaná verzia má v závere uvedený dátum 18. 2. 1988.
- ²³ KUKLA, 2003.
- ²⁴ Pri počítaní taktov nerešpektujeme prešusovanú taktovú čiaru, ktorá naznačuje len logický predel medzi motívmi. Taktová čiara sa nenachádza ani na konci riadka.
- ²⁵ Pri interpretácii je možné pracovať s predstavou Svetla a Temna, ktoré si medzi sebou vyjasňujú diametrálne odlišné postoje, zatiaľ čo okolo nich sa ozýva čoraz silnejšie rinčanie zbraní dvoch armád, premieňajúce sa v totálne šialenstvo.
- ²⁶ Za úvahu stojí aj nahradenie staccata tenuťom. Použitie rozdielnej artikulácie sa javí byť z interpretačného hľadiska paradoxne najhorším riešením.
- ²⁷ Na tomto mieste (s. 12) došlo k skráteniu *Finale*, ďalší priebeh pokračuje na s. 21.
- ²⁸ Za týmto *Lontanom* došlo k opätovnému skráteniu originálu, tentoraz sú vynechané s. 24 – 25.
- ²⁹ Na tejto strane došlo k ďalšiemu skráteniu originálnej verzie – výsledná forma je kompilátom pôvodných s. 46 – 47.
- ³⁰ Prvýkrát sú v notovom zápise uvedené dve zhodné kvinty spojené ligatúrovým oblúčikom, druhý raz oblúčik chýba. Interpret sa musí rozhodnúť, či došlo k chybe v zápise, alebo je to autorov zámer.
- ³¹ Pozri poznámku 21 – tu došlo k skráteniu originálu na s. 48 – 49.
- ³² Na tejto strane (č. 52) došlo k ďalšiemu škrtu. *Finale* pokračuje s. 55.
- ³³ V origináli zaiste pokračuje transcendentálna atmosféra aj naďalej. Na tomto mieste bola štvrtá časť naposledy skrátená. Po s. 58 pokračuje s. 65.
- ³⁴ KUKLA, 2003.
- ³⁵ Napriek dôkladnému teoretickému štúdiu partitúry autor tejto štúdie v skladbe počas procesu praktickej interpretačnej prípravy nachádzal a bezpochyby aj v budúcnosti bude nachádzať ďalšie a ďalšie súvislosti. Zaiste nebude ďaleko od pravdy s tvrdením, že tento cyklus bude v umelcovi i poslucháčovi dozrievať celý život.
- ³⁶ Neodporúčam uvádzať tento cyklus na menších organoch. Uspokojivé zvukové stvárnenie s príslušným bohatstvom farieb môžu poskytnúť len veľké nástroje s dostatočným výberom registrov. Veľkou pomocou budú kombinácie typu setzer.
- ³⁷ BERGER, 2019. [cit. 2019-04-13]
- ³⁸ DOHNALOVÁ, Lýdia: Aj hudba – aj pravda. (Impresia na okraj uvedenia skladby R. Bergera *Exodus*.) In: *Hudobný život*, roč. 30, 1998, č. 18, s. 6.
- ³⁹ HRČKOVÁ, 2006, s. 365.
- ⁴⁰ BERGER, 2019. [cit. 2019-04-25]

Príklad 1: Šestnásťnóvé tiryty „bezstarostný motív“ v pravej ruke, tritón $d^{\sharp} - gis^{\flat}$ (t. 4 – 11)

Musical score for Example 1, measures 4-11. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand features a sixteenth-note triplet motif. Dynamics include *f*, *mf*, *poco più*, and *più*.

Príklad 2: Swinging s „bezstarostnou“ melódiou (t. 83 – 88)

Musical score for Example 2, measures 83-88. The score is in 4/8 time. The tempo is marked "Swinging" with a quarter note equal to 88. The melody is marked *p*.

Príklad 3: Dies irae v tritónových súzvukoch s opakovaním melodickeho tónu na druhej dobe (t. 161 – 168)

Musical score for Example 3, measures 161-168. The score is in 3/4 time. The melody is marked *ff* and features a tritone interval and a repeated note on the second beat.

Príklad 4: Úvodné štvortónové klástre s „nesprávnym“ poradím B-A-C-H a postupným uberaním tónov „vzlyky“ v pravej ruke (t. 1 – 5)

Príklad 5: Feroce s rozkladmi zmenšeno-zmenšených septakordov a ich obratov, chromatický kláster (t. 67 – 71)

Príklad 6: Finaľná „odpoveď“ a „cieľ“ celej časti – B-A-C-H v organo pleno (t. 329 – 332)

Príklad 7: Melos Miloslava Kabeláča z *Eufemias Mysterion* (t. 343 – 355)

con calore

pp

Príklad 8: Motív B-A-C-H v ľavej ruke, imitácia motívu a „vzlyky“ v pravej ruke – (t. 48 – 51)

misteriosa, lento

ppp

pp

m.d.

m.d.

m.d.

Príklad 9: Záver monodického „žalospěvu“ a prechod na *Rapido* (t. 76 – 79)

Rapido

pp

f

A

Príklad 10: Motívy B-A-C-H (t. 91 – 94)

Príklad 11: Bitonalita vo volante (t. 25 – 27)

volante
♩ = 180

Príklad 12: Trojnásobné S.O.S. (t. 122 – 125)

PRELUD PROSO

Príklad 13: B-A-C-H a Dies irae v pedáli, chorál Ein feste Burg v pravej ruke (t. 149 – 152)

Example 13 is a musical score for piano and voice. It consists of four measures. The piano part is written in G major and 3/4 time. It features a complex texture with many notes, including triplets and sixteenth notes. The vocal line is a simple melody. Dynamics include 'poco f' and 'poco f'.

Príklad 14: Lento – „meditácia na bielych klávesoch“ (t. 350 – 357)

Example 14 is a musical score for piano. It consists of four measures. The piano part is written in G major and 3/4 time. It features a complex texture with many notes, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include 'p' and 'mf'.

Príklad 15: Súzvuk „bieleho“ a „čierneho“ akordu, „rozpustenie“ sa „čierneho“ akordu, koniec oslavnej fanfáry (t. 425 – 431)

The musical score is written for three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). The time signature is 3/4. The piece begins with a white chord (C major) in the treble and a black chord (F major) in the bass. The black chord in the bass is marked with a flat sign (b). The score shows the gradual dissolution of the black chord into a white chord (C major) in the bass, which then merges with the white chord in the treble. The final section features a fanfare-like passage with a series of chords in the treble and a final chord in the bass.

SUMMARY

Roman Berger – Exodus : Performance Analysis

The organ work Exodus written by the Slovak composer Roman Berger is one of the most extensive, monumental and significant compositions in the organ repertory. In it the author presented his life and composition philosophy embodied in a deep music meditation on weighty questions of the human existence. The study is a performance analysis of the piece. In its four sections the way of thinking is presented, used by the organist while facing the study and performance of the work. The study offers a personal view on registration, phrasing, articulation, solution of technical problems, preparation of difficult passages, expression and other aspects he/she is facing while forming their own performance.

Keywords

Roman Berger, organ, Exodus, performance analysis