

---

Na okraj Sinfonie Luciana Beria.  
Několik analytických poznámek



Jaromír Havlík

*Sinfonia by Luciano Berio.  
Some analytical notes*

**Abstract:** Analytical reflections on selected layers of the key orchestral composition by L. Berio. Focus on the layers of serial compositional techniques, of the individual movements' forms, of compositional operations treating the text(s), of the presented a mediated meanings concerning Mahler's Symphony No. 3 (particularly its third movement) and of the composers inspirations by Claude Lévi-Strauss and Umberto Eco.

**Keywords:** Luciano Berio, form, Sinfonia, serialism, text, Mahler, Lévi-Strauss, Eco.

## Úvod

Pětivětá *Sinfonia* z let 1968–69 Luciana Beria (1925–2003) je rovněž dílo v mnoha ohledech jedinečné a domnívám se, že v řečeném parametru jedinečnosti překračuje rámec Beriovy osobní skladatelské produkce a zasahuje prostor širší, zaujímavější minimálně okruh evropské avantgardní hudby po 2. světové válce. Je to dílo svým způsobem reprezentativní, jež svého autora proslavilo a po svém mimořádně úspěšném vstupu na veřejnost mu zaručilo prestižní postavení na špičce evropských (i amerických) hudebních tvůrců jeho generace (i generací nejbližše sousedních). Dnes je již Beriova *Sinfonia* dílem s vybudovanou interpretační tradicí i pozoruhodně širokým posluchačským zázemím – obojím se zdá připomínat obdobnou pozici např. *Koncertu pro housle a orchestr* Albana Berga, kterou si toto dílo vytvořilo už před 2. světovou válkou a která mu postupně vynesla postavení díla nadčasového, klasického. Těmito svými kvalitami získala Beriova *Sinfonia* postavení díla mezníkového, na němž lze jako na modelu ukazovat a dokládat celou řadu znaků, vlastností a osobitých kvalit, k nimž evropská Nová hudba dospěla během prvního čtvrtstoletí svého poválečného vývoje. Jedná se zejména o následující parametry:

- a) multiseriálníismus
- b) konkrétní a elektronická hudba
- c) otevřená forma
- d) témbrová hudba
- e) koláž a montáž
- f) nové způsoby hudebního pojednání literárního textu

V následujících analytických poznámkách se pokusíme o stručné pojednání alespoň nejvýraznějších z uvedených parametrů (zejména parametry a/, d/, e/, f/) bez nároků na vyčerpávající podání celé indikované látky.

Na úvod alespoň několik životopisných údajů s přehledem relevantní tvorby cca do roku 1970: Luciano Berio se narodil 24. října 1925 v Imperii na „Riviera di Ponente“ do rodiny chrámového hudebníka. Od svého otce také získal základy hudebního vzdělání. Po otci patrně zdědil i jakousi „praktickou mentalitu“ – vždy si potrpěl na preciznost a čistotu skladatelského řemesla. Studoval na milánské konzervatoři skladbu, klarinet a dirigování. Absolvoval v roce 1949 a poté získal stipendium Nadace Sergeje Kusevického a studoval nějaký čas v USA u Luigiho Dallapiccola. Byl to sice jen krátkodobý kurz, ale pro Beria velmi důležitý především kvůli hlubšímu poznání hudby Druhé vídeňské školy, zejména v poválečné Evropě poněkud zanedbávaného A. Schönberga a částečně též A. Berga. V USA se oženil se zpěvačkou arménského původu Cathy Berberian. Toto manželství (1950–1964) mělo rovněž velký vliv na jeho hudební tvorbu zejména v oblasti vokální hudby. Po návratu do Itálie se stal spoluzakladatelem – a až do roku 1959 vedoucím Studio di

Fonologia Musicale, což bylo de facto studio elektronické hudby při RAI<sup>1</sup> v Miláně. Společně s Brunem Madernou pracoval nejprve na zvukových kompozicích pro rozhlasové relace a objevoval nové fascinující možnosti elektronických zvuků. Později zde napsal i své první samostatné elektronické skladby, jako byly *Mutazioni* a *Perspectives*, které byly veřejně uvedeny v roce 1957 na festivalu ISCM v Zürichu. V roce 1960 – vznikly elektronické *Momenti*, které jsou vybudovány z jediného akordu analyzovaného a dekomponovaného v průběhu skladby z 88 různých dílčích aspektů. Velmi významné pro další Berioův vývoj byly podněty básnického díla W. H. Audena (1907–1973)<sup>2</sup>, jehož slavnou báseň *Nóny*<sup>3</sup> plánoval původně zhudebnit jako oratorium, ale která ho především podnítila k hlubokému zájmu o moderní poezii a její hudební pojednání. Berio věnoval od té doby mnoho času úvahám a experimentům s poezií a s řečí všeobecně. Skladatelsky pracoval jak se stylizovanou řečí, tak i s jejími elementy předsyntaktického stádia – tedy morfémy a fonémy: ty Berio činil součástí své hudebně zvukové představy a struktury. Propojoval je jako kontrastní prvky s instrumentálním živlem nebo je přímo činil strukturním i zvukovým základem kompozice. V této fázi mu přišly vhod zkušenosti z elektronického studia: umožnilo mu to technicky analyzovat řečový materiál, čímž nesmírně obohatil svůj hudební slovník.

V roce 1958 vzniklo další klíčové dílo *Tema – Omaggio a Joyce*: zde je výše zmíněný postup velice zřetelný. Vychází z textu 11. kapitoly („Sirény“) z Joyceova románu *Odysseus*, který Berio používá ve třech řečových variantách, zpracovává ho zvukově spektrálně a pak z něj montuje polyfonní kompozici na čtyřstopém magnetofonu s kvadrofonním systémem prostorové prezentace. Berio sám se o této skladbě vyjádřil takto:

„Omaggio vlastně nebyla skladba v pravém slova smyslu. Byly to spíše dokumenty onomatopoické kvality básnické řeči připravené pro vysílání RAI (Radio Italiana) a můj přítel Umberto Eco na tom měl podstatný podíl. Šlo mi zde především o identitu zvuku a významu. V ‚životě řeči‘ přichází okamžik, kdy se slovo stává – přes všechny možné jiné konsekvence – čistým symbolem označovaného předmětu a splývá s ním de facto v jednotu. To je právě okamžik onomatopoeie. Skrze zvuky, které ho vyjadřují, dosahuje objekt ‚stavu skutečnosti‘, kterou člověk může takřka uchopit. Ze zvukomalebného Joyceova textu rozvíjím syntézu pomocí elektronických možností zpracování zvuku.“<sup>4</sup>

Premiéra se uskutečnila v roce 1958 na světové výstavě v Bruselu.<sup>5</sup> K textům Joyce sahl Berio poté vícekrát, např. v *Epifanii* a rovněž v *Sinfonii*. Logickým důsledkem toho

<sup>1</sup> RAI – Radio audizioni Italiane, italská veřejnoprávní rozhlasová a televizní společnost.

<sup>2</sup> Auden je mimo jiné libretistou Stravinského opery *The Rake's Progress*.

<sup>3</sup> Nones – rozumí se liturgická hodinka officia.

<sup>4</sup> Český překlad z něm. originálu studie: Peter Altmann. *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*. Wien: Universal Edition, 1977, s. 11.

<sup>5</sup> Tam, jak známo, byla provedena i Varésova *Poème électronique*.

bylo, že se opakovaně vracel i k divadelnímu jevišti – nikoli ovšem ve smyslu tradiční opery, nýbrž ve smyslu osobitě chápaného hudebního divadla nebo – jak je tomu v díle z roku 1970 nazvaném prostě *Opera* – k totálnímu divadlu na způsob multimediálního hudebního díla.

V roce 1956 získal Berio cenu „Foundation Européenne de la Culture“ a založil v Miláně společnost pro novou hudbu – *Incontri musicali*. Začal rovněž vydávat stejnojmenný hudební časopis, který vycházel do roku 1960 (celkem čtyři čísla). Rok 1960 byl pro Beria významný i z jiného důvodu – zahájil své vlastní kompoziční kurzy v USA: Berkshire Music Center v Tangelwoodu, Dartington Summer School v Totnes Devon, Mills College v Oaklandu (California, kde se střídal ob rok s D. Milhaudem). Učil též na Harvardu a na Northwestern University. V jeho díle z této doby, jako např. v *Circles* (1960) pro ženský hlas, harfu a dva hráče na bicí na text Edwarda Estlina Cummingse a v *Tempi concertati* (1959) pro flétnu, housle, dva klavíry a 21 nástrojů se obrací k nejmladšímu vývojovému proudu tehdejší Nové hudby: ke strukturální variabilitě jakožto reakci na multiserialismus a postseriální fázi, která dává interpretům dosti široký volný prostor, a dokonce je vyzývá k improvizaci (podobně zhruba ve stejné době i u Stockhausena). V *Circles* se stává variabilní princip sukcesivním do té míry, že má celá skladba vlastně otevřený, strukturně neohraničený průběh čili objevuje se to, co označujeme jako otevřená (momentová) forma. Zápis v partituře obsahuje materiál pro improvizaci, přičemž koordinace hlasů, postup při nástupech jakož i tempo jsou zcela přenechány interpretům. Mezi instrumentálními hlasy (harfa + dva hráči na bicí) se pohybuje vokální part s dosti přesně vyznačenými „gesty“ pro zpěvní artikulaci (v zásadě poměrně pevně fixované tónové výšky) a pro fonetiku, což je zde obojí smíšeno dohromady. Odtud, ze zpěvního hlasu, vychází nebývalá a úžasně diferencovaná výrazová síla, na níž hlavně závisí působivost této skladby. Název *Tempi concertati* (lze volně přeložit jako domluvená, dohodnutá tempa) se vztahuje k různým relacím mezi pevně danými a volnými tempy. To se týká celého provozovacího aparátu, celkové pojetí skladby je především věcí interpretů.

Významná a osobnostně charakteristická pro Beriovu tvorbu šedesátých let jsou dále díla: *Laborintus 2* (1965) pro tři ženské hlasy, osm herců, recitátora, 17 nástrojů a magnetofonový pásek na texty Edoarda Sanguinetiho a *Chemins 1* (1965, paralelní kompozice k *Sequenza 2*) pro harfu a orchestr. *Laborintus 2* má otevřenou formu a může být realizován více způsoby: scénicky, jako rozhlasová hra, jako dokumentární film, jako pantomima a podobně. Jakožto dílo na objednávku k 700. výročí narození Dante Alighierioho je pojato jako „katalog reverencí“ (jakýchsi duchovních poklon), které složili Dantemu jiní velcí umělci od Monteverdiho po Stravinského. Kdesi uprostřed pak stojí vlastní Dantovy myšlenky o znehodnocení všech věcí a hodnot až na pouhou cenu peněz. *Chemins 1* je vlastně další rozšíření *Sequenza 2* pro harfu. V *Chemins* je harfa ještě doplněna orchestrem. Tato metoda je dosti příznačná pro Beriovu tvůrčí proces a skladatel se k tomuto dílu konkrétně vyjádřil takto:

„Chemins 1 nejsou ani výsledkem pouhé orchestrace Sequenza 2, ani to není přemístění ‚objektů‘ do nového prostředí. Chemins jsou prostě nový způsob čtení strukturních charakterů, které byly zakódovány už v původním znění (Sequenza 2) a ‚zdomácněly‘. Řekněme, že by se tu dalo mluvit o analogii výstavby orgána na podkladě daného tenoru. Chemins spojují text i komentář v neustálých výměnách prvků, jako je tomu u soch, které působí nejen svou hmotou, ale též vzájemným vztahem světla a stínu.“<sup>6</sup>

Berio vyžaduje od skladatele „permanentní a živý kontakt se zvukovou materií“ a sám se kromě toho snaží o stálý, živý kontakt s publikem. Vehementně brojí proti neohrabanému lpění na dodekafonické technice:

„Když se skladatel ztratí v manipulacích s dvanácti notami, je tu vždy nebezpečí, že přitom zapomene na to nejpodstatnější – totiž že tyhle noty jsou jednoduše symboly skutečnosti. Navíc ještě může dojít k tomu, že takový skladatel zapomene, co je to vlastně ZVUK. [...] Samy o sobě už negarantují seriální metody vůbec nic. Žádná myšlenka není tak ubohá, aby se na konci nedala ‚zeserializovat‘, jak se to také často stává různým básníkům, kteří své myšlenky a obrazy postrádající zajímavost zachraňují tím, že je formují do veršů.“<sup>7</sup>

To jsou výroky charakterizující jednoznačně Beriův odpor vůči seriálním praktikám, jednak jeho akcentovaný zájem o zvuk a konečně i jeho zájem o společenskou funkci hudby. Byl v té době velice angažovaný, psal články a eseje, nechyběl v žádném centru moderní hudby, na žádném festivalu. Působil v Darmstadtu, Kölnu, v USA a v řadě dalších míst.

Přes touhu po pevném domově i přes osobní krizi prodělanou v letech 1964–65 se vrátil v roce 1965 opět do USA jako člen pedagogického sboru kompoziční fakulty na Juilliard School of Music v New Yorku. Tam také založil Ensemble for New Music. Mezi jeho žáky patří např. Angličan Bernard Rands nebo Vinko Globokar. Současně byl neustále skladatelsky aktivní – měl zakázky doslova z celého světa. Pro RAI vytvořil seriál pořadů „C’e Musica e musica“ společně se spisovatelkou a publicistkou Vittorií Ottolenghi (1924–2012). Použil zde mj. dlouhou řadu rozhovorů s osobnostmi formátu Pierra Bouleze, Krzystofa Pendereckého atd. Šlo mu opět především o získání zájmu publika o Novou hudbu. Od roku 1977 žil Berio znovu převážně v Římě, hodně ale pracoval též v IRCAM<sup>8</sup> v Paříži, jehož vedoucím byl v té době Pierre Boulez. Z četných skladeb na zakázku ze sedmdesátých let uveďme alespoň *Coro* pro hlasy a nástroje (1974–76). To je skoro hodinová skladba, která směřuje indiánské, peruánské, polynéské a africké písně o lásce a práci s myšlenkami chilského básníka Pabla Nerudy. Přitom je překvapivé,

<sup>6</sup> Přeloženo opět z Altmannovy studie: *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*, s. 15.

<sup>7</sup> Luciano Berio. „Meditationen über ein Zwölfton-Pferd“. *Melos*. 1969, Vol. 36, s. 295.

<sup>8</sup> Institut de recherche et coordination acoustique/musique.

že ve skladbě je významně etablována harmonická rovina jako důležitá součást hudebně vyjadřovacích prostředků – což Berio ve svém komentáři k dílu také zdůrazňuje. Díky otevřenosti a rozsáhlému rozhledu po světové hudební scéně a rovněž postupnému odklonu od přísných kompozičních systémů (multiserialismus) se mu podařilo během patnácti let získat pro svou hudbu poměrně širokou obec posluchačů.

### Sinfonia

Také *Sinfonia* (1968–69) je skladbou na zakázku. Vznikla k příležitosti oslav 125. výročí New York Philharmonic Orchestra s dedikací Leonardu Bernsteinovi. Je psána pro osm zpěvních hlasů a mimořádně velký orchestr. Původní verze díla byla čtyřvětá a takto byla *Sinfonia* premiérována v roce 1968 pod autorovou taktovkou se skupinou Swingle Singers a New York Philharmonic Orchestra v New Yorku. Konečné znění díla je pětivěté z roku 1969. Premiérováno bylo 1969 v Donaueschingen v rámci Donaueschinger Musiktage za řízení Ernsta Boura.<sup>9</sup> *Sinfonia* je bezkonkurenčně neznámější a nejúspěšnější Beriova skladba. Od té doby je jméno Luciano Berio součástí všech významných světových festivalů a dalších akcí kolem Nové hudby.

*Sinfonia* vyžaduje přímo gigantický orchestrální aparát: tři skupiny smyčců – vždy po osmi hráčích všech nástrojů, tedy osm houslí, osm viol, osm violoncell a osm kontrabasů, dřeva po třech, žestě po čtyřech, elektrofonické varhany, elektrofonické cembalo, klavír, harfu a tři mohutně obsazené skupiny bicích, dále elektronické generátory, mixpult se šestikanálovou regulací zvukové intenzity a jedním hlavním řídicím a kontrolním stanovištěm. Skladatel požaduje zcela konkrétní a přesné rozmístění provozovacího aparátu kvůli prostorové působivosti zvuku a zároveň i kvůli vizuálnímu efektu, který není možné zanedbat (Berio počítá i s atraktivností pro publikum!). Do programové brožury Donaueschinger Musiktage 1969, kde byla premiérována konečná pětivětá verze díla, napsal komentář k *Sinfonii* sám Berio:

„Titul ‚Sinfonia‘ není zde míněn v tradičním slova smyslu, nýbrž v původním významu jako ‚souznění, souzvuk‘. I tady jde především o souznění osmi vokálních hlasů a velkého orchestru. Ačkoliv všech pět vět je vzájemně velmi odlišných, tvoří dohromady jednotu prostřednictvím srovnatelné harmonické a artikulační složky, která vykazuje naopak jejich společné znaky.<sup>10</sup>

Text 1. věty je složen z řady krátkých úseků – fragmentů knihy Clauda Lévi-Strausse ‚Le cru et le cuit‘<sup>11</sup>. Tyto fragmenty jsou vzaty z těch úseků knihy, v nichž tento francouzský antropolog analyzuje strukturu a symboliku brazilských domorodých mýtů o původu vod.

<sup>9</sup> Jen pro zajímavost: Ernst Bour v květnu téhož roku premiéroval v Praze v rámci Pražského jara s orchestrem Südwestfunk Baden-Baden Kabeláčovu *VII. symfonii*.

<sup>10</sup> Český překlad komentáře (včetně následujícího kurzívou psaného úseku) opět z Altmannovy studie *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*.

<sup>11</sup> Česky vyšlo jako Claude Lévi-Strauss. *Mythologica\* [1.], Syrové a vařené*. Přeložil Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2006. Jedná se o 1. díl třídílného kompendia *Mythologica* od významného francouzského antropologa Clauda Lévi-Strausse (1908–2009) o nejstarších mýtech amazonských Indiánů.

2. věta je věnovaná památce Martina Luthera Kinga. Vokální složka pracuje výhradně s jeho jménem.

3. věta má jako text podstatné výňatky z ‚The Unnamable‘ (Nepojmenovatelné, 1953) Samuela Becketta, k nimž se postupně přidružují další elementy rozličného původu: Joyce, výroky a slogany studentů na Harvardově univerzitě, hesla, která provolávali studenti v Paříži během tamních studentských demonstrací a nepokojů v květnu 1968 – toho byl Berio očitým svědkem. Šlo hlavně o ta hesla, kterými tenkrát studenti pomalovali zdi Sorbony, dále rozhovory s přáteli, rozhovory z Beriovy rodiny, tzv. útržky solfeggii („solfége-Fetzen“).

4. věta – zde je použit krátký úsek textu použitý už předtím v 1. větě.

5. věta – i zde je text v podstatě odvozen z textu 1. věty, tentokrát ovšem za současného přibírání nových prvků z Lévi-Strausovy knihy ‚Le cru et le cuit‘. Tady jsou přes sebe položeny fragmenty dvou mýtů. Ukazuje se jejich podobnost a paralelnost ve struktuře, mají přitom ovšem odlišný význam: první mýtus se vztahuje znovu k původu vody, druhý k původu hudby. Tyto dva texty mi dal laskavě k dispozici [píše sám Berio – jh] Gérard Brunschwig. Hudebně tato 5. věta jaksi přemítá na elementech ze všech čtyř předchozích vět a jakoby je analyzuje. Jedná se o něco jako výklad snů. Některé prvky se objeví jen jednou, jiné se opakují v nezměněné podobě a další jsou zase při opakování rozmanitými způsoby transformovány. Např. 5. věta obsahuje celou 2. větu bez jakékoli změny. Pojednání vokálních partií v 1., 2., 4. a 5. větě je podobné do té míry, že text jako takový nelze bezprostředně vnímat. Slova a jejich fonémy jsou podrobeny hudebnímu rozanalýzování, které pozůstává ze vzájemné součinnosti vokální a instrumentální složky – především co do zvukové barvy. Proměnlivý stupeň srozumitelnosti textu je jednou ze záměrných součástí struktury a její vnitřní dynamiky. Text místy vyjde úplně najevo a posléze se opět rozplyne v celkové hudebně zvukové faktuře. Z uvedeného důvodu jsem použitý text nedal [rozumí se Berio – jh] otisknout v programové brožuře. Dílo počítá ve své kompozici právě i se zážitkem (zkušeností) ‚ne zcela dokonale srozumitelným‘. Myslím si, že 3. věta sama o sobě vyžaduje podrobnější komentář než všechny ostatní věty, neboť je to – řečeno hodně schematicky – doposud nejexperimentálnější věta, jakou jsem kdy napsal. Věta má být holdem Gustavu Mahlerovi, jehož dílo podle mého názoru nese celou tíži hudebních dějin. Zároveň je to i hold Leonardu Bernsteinovi za jeho nezapomenutelné provedení Mahlerovy *II. symfonie* v New Yorku v sezóně 1967. Výsledek je něco jako ‚Voyage à Cythère‘ na palubě 3. věty Mahlerovy *II. symfonie*. Pojednal jsem tuto Mahlerovu větu jako nádobu, v jejichž útrokách se rozvíjí celá řada hudebních mýtů: do různých vzájemných vztahů a konfrontací jsou zde uvedeny úryvky ze skladeb Bacha, Schönberga, Debussyho, Ravela, R. Strausse, Brahmsa, Berlióze, A. Berga, Hindemitha, Beethovena, Stravinského – až k Boulezovi, Pousseurovi, Globokarovi, Stockhausenovi, mně samotnému a dalším. Nebylo zde mým záměrem Mahlera rozbít (je stejně nerozbitný) ani si odreagovat osobní komplex vůči postromantické hudbě (žádný nemám), ani zde vytvořit nějakou rozsáhlou hudební anekdotu (jak to rádi dělají např. mladí klavíristé). Citáty a ‚narážky‘ byly vybrány nikoli s ohledem na jejich reálný vztah k Mahlerovi, nýbrž spíše s ohledem na jejich potenciální vztah k Mahlerovi. Konfrontace a mísení kontrastních elementů patří skutečně k tomu rozhodujícímu v této větě Sinfonie, která se dá – chceme-li – vidět jako určitá dokumentace, přehled o nalezeném materiálu. Jako strukturální východisko znamená

Mahler pro hudební celek této věty totéž, co Beckett pro text. Vztah mezi textem a hudbou můžeme charakterizovat jako způsob interpretace. Opakuji: je to ‚výklad snu‘ – určitého proudu pocitů, což je nejbezprostřednější výrazový materiál celé Sinfonie. Napadá mě spontánně obraz řeky, která stále protéká různými kraji a zeměmi, někdy se ponoří do podzemního lože a na nějakém zcela jiném místě se zase prodírá na světlo, jednou před námi její tok zcela jasně a zřetelně teče, jindy naprosto zmizí. Právě tak je to v Sinfonii: někdy je její forma naprosto přehledná, jindy se nám ztratí z očí a ponoří se do neurčita [...].“

Tolik Beriův vlastní komentář.

Průzkum Beriovy *Sinfonie* bude vhodné zahájit její klíčovou 3. větou. Ta tvoří nejen strukturální osu díla, nýbrž i jeho významové ohnisko – má tudíž, jak už z autorova komentáře vyznívá, zcela specifické postavení. Navíc 3. věta skýtá materiál pro analýzu všech dalších vět. Její bližší poznání je rovněž východiskem pro pochopení dodatečně přikomponované a dalekosáhle odlišné 5. věty. Významnou funkci v utváření 3. věty má metoda koláže, a nebude tudíž bez významu zaměřit se nejprve na koláž v hudbě obecněji včetně pohledu historického.

Technika koláže, která se v dílech 60. let opakovaně vyskytuje, není v principu vůbec nová. Když odhlédneme od ojedinělých citátů s jedinečnou významovou funkcí ve skladbě, je v hudbě renesance (missa parodia) a poté baroka a ještě výrazněji v hudbě klasicismu patrná obliba citátů a interpolací – nezřídka i s humorným podtextem (např. Telemann: *Der getreue Musikmeister*, Mozart *Don Giovanni* za mnohé další). Vážnou významotvornou roli začínají hrát heterogenní citace a jejich vzájemná konfrontace v tvorbě pozdních romantiků – zvláště Mahlera, ale nejen u něho. Technika „kolážování“ (z fr. collager = slepovat) je známa také z výtvarného umění, např. z kubismu. Zatímco kubismus odvrhl homogenitu perspektivy, byla zase technikou koláže odvržena homogenita materiálu. Picasso a Braque používali jako první ústřížky novin, korek, lepenku, útržky látky a další materiály, které vlepovali do svých obrazů a spojovali s klasickými malířskými technikami. Zatímco tady šlo většinou o bezcenný odpadový materiál z vnějšího světa, hudebníci užívali ve svých kolážích naopak materiál hodnotný – citace slavných motivů z děl klasiků („old favourites“, jak to říká Berio prostřednictvím recitace přímo ve své Sinfonii). Hudební koláž má svůj původ nejprve v přerušení kontinuity a kontinua, což je zvláštnost příznačná právě pro Mahlera. Adorno to ve své knize *Mahler – Eine musikalische Physiognomik*<sup>12</sup> charakterizuje důkladně:

„U Mahlera se převrstvují obvyklé abstraktní formové kategorie s kategoriemi materiálními. Občas se také vytvářejí materiální formové principy vedle nebo pod oněmi abstraktními, které sice nadále vytvářejí kostru, základ a podporují jednotu tvaru, ale samy o sobě už nevytvářejí žádnou specifickou významovou hodnotu. Mahlerovy materiálové formové kategorie se stávají přímo

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno. *Mahler: eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1960 [2. vyd. 1963].



fyzionomickými – což je zřejmě zvláště tam, kde se hudba náhle zhroutí a rozpadne jako obraz v kaleidoskopu. A tento pocit zhroutení světa je pro Mahlera velmi významný, umělecky nový a působivý. Běžným konsekventním rozvíjením ho nelze dosáhnout.“<sup>13</sup>

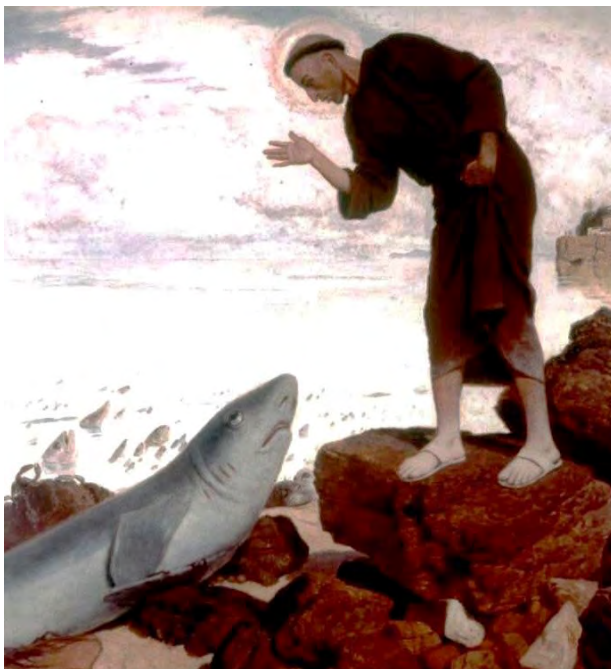
Tyto Adornovy teze o Mahlerovi Berio jistě znal, když se rozhodoval použít celou jednu větu z Mahlerovy *II. symfonie* jako základ pro svou vlastní hudební koláž. Dovádí tím zhruba půlstoletý vývoj k organickému kulminačnímu bodu, současně ale vyjadřuje svůj vlastní obdiv pro Mahlerovu osobitou kompoziční techniku. Berio se tady snaží prezentovat ještě jednu symfonii v linii dědictví Mahlerova a nebojí se přitom ani námahy, ani nákladů, ani efektů. Vše je dovoleno, vše je k dispozici, v řadě ohledů možná až příliš. Berio sám ve svém komentáři mluví o tom, že je to jeho nejexperimentálnější hudba. Výsledkem je koláž, která nemá za cíl ani vytvořit nějaký „historický oblouk obalený předpovědmi pro budoucnost. Mahlerovy pokusy s témbrem inspirovaly“, ani to nemá být vyjádření procesu destrukce. Jde tu víceméně o stylové formy, které se zde skladebně konkretizují, a jako takové jsou nenarušitelné, ba nezničitelné – a tyto formy jsou poté uváděny do nových relací vůči Mahlerovi. V Mahlerových symfoniích se současně objevuje syntéza minulých epoch s představami a předpovědmi pro budoucnost. Mahlerovy pokusy s témbrem inspirovaly Schönberga a jeho žáky kolem 2. vídeňské školy, kteří se neustále k Mahlerovi vraceli a obdivovali ho. Ve finále Mahlerovy I. symfonie je místo s trojnásobným fff, které se svými ostrými přerušováními („luftpauzy“) vyvolává podobně otřesný dojem jako pak obdobné postupy ve Stravinského *Svěcení jara*. Myšlenka o proměnách zvukové barvy jako možném konstrukčním prvku formy, využitá otevřeně a totálně poprvé v Schönbergově op. 16<sup>14</sup> se zrodila u Schönberga právě jako reakce na podněty Mahlerovy (a ještě před Mahlerem Wagnerovy). A konečně tendence k atomizaci hudebních tvarů vedla později ke vzniku seriální techniky. Berio tedy vcelku oprávněně může použít Mahlerovu symfonickou větu jako „nádobu“, v jejichž útroběch se odehrává a vzájemně kříží celá řada hudebních mýtů. Beriova koláž obsahuje tři vrstvy, které je třeba nejprve pojednat odděleně:

- 1) Mahlerova 3. věta ze *II. symfonie*
- 2) Hudební citáty z „klasické“ literatury od Bacha po Stockhausena – pojednané ovšem velice různými způsoby. Některé procházejí de facto celou větou, z jiných je použit pouze jeden jediný akord (např. Boulez – „Don“)<sup>15</sup> nebo je použit citát v sólovém hlase uprostřed rozehrané faktury, takže je jako takový sluchově těžko postřehnutelný. Na některé citáty je více či méně zřetelně poukázáno v textové složce, čímž je jejich dešifrace občas usnadněna.

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 79.

<sup>14</sup> *Fünf Orchestrestücke op. 16*, 1909, 3. věta, *Farben*.

<sup>15</sup> „Don“ (úplný titul *Don du poème*) je název 1. části Boulezova vokálního cyklu na verše S. Mallarmého *Plí selon plí* z roku 1958 (konečná verze 1989).



A. Böcklin: Kázání sv. Antonína Paduánského rybám

- 3) Textová koláž sestávající z několika delších pasáží z Beckettovy novely *The Unnamable* (Nepojmenovatelné) v anglické verzi. Beckettův text zde má podobnou funkci jako scherzová věta u Mahlera. K tomu se připojují slova od Joyce, slogany studentů z dob pařížských demonstrací v květnu 1968, dále soukromé rozhovory a fonetický materiál.

Protože Mahlerova scherzová věta už sama o sobě představuje koláž a zároveň i auto-citát (jde o jiný hudební výklad o něco starší písně na text *Chlapcova kouzelného rohu Kázání sv. Antonína Paduánského rybám*), lze se domnívat, že právě tato píseň (a tento „antonínský“ námět vůbec) tvoří ideové jádro Beriovy Sinfonie. Proto si na tomto místě dovolíme exkurz zaměřený právě na tuto píseň.

10. srpna 1893 dokončil Mahler ve Steinbachu am Attersee čistopis této písně, která je také posléze uvedena v nejužší souvislosti se scherzovou větou jeho o něco pozdější *II. symfonie*. Tehdy už pracoval na této symfonii déle než pět let. Altmann<sup>16</sup> v této souvislosti poukazuje na jeden obraz s tímto námětem, který dosavadní mahlerovská literatura nereflektovala, ač je to malba v této souvislosti přinejmenším zajímavá. Jde o obraz Arnolda Böcklina vzniklý jen o rok dříve než dotyčná Mahlerova píseň – tedy v roce 1892.

Je sice téměř vyloučeno, že by Mahler tento obraz znal, ale jde o stejný námět, a navíc i Böcklin svým obrazem vyjadřuje ironii a sarkasmus dotyčné básně. Zároveň ve svém obraze zachycuje i onu oddanou snahu Antonínovu.

<sup>16</sup> P. Altmann. *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*, s. 37.

Obsah básně o devíti strofách, jejíž text Mahler ostatně (a nikoli jen v tomto případě) přizpůsobil svým záměrům, tj. že ho přesně necitoval, je takovýto: Antonín, když mu nikdo nepřišel do kostela, obrátil se se svým kázáním k rybám, které v jeho krásných slovech sice po dobu kázání našly zalíbení, ale žádné poučení si z nich nevzaly – stejně jako lidé. U Mahlera je píseň zaměřena k protiklasické sociální kritice a sama je takovou kritikou, což je něco naprosto nového a v hudbě 19. století neslýchaného. Hudba má ländlerový základ (Behäbig. Mit Humor) a plynulé tempo a Mahler zde používá nepřetržitý proud šestnáctinových figurací, které nasadí v taktu 7 a které pak hrají významnou roli až do konce písně. Je v tom určitý stereotyp, který jako by hudebně symbolizoval marnost všeho snažení, zvláště pak takto „ušlechtilého“. Je v tom samozřejmě i kus palčivé ironie.

Mahlerovy úpravy původního textu básně:

Původní text z vydání ChKR 1806–1808:	Mahlerova úprava:
<i>Die Predigt geendet</i>	<i>Die Predigt geendet</i>
<i>Ein jedes sich wendet ein</i>	<i>Jeder sich wendet!</i>
<i>Die Hechte bleiben Diebe</i>	<i>Die Hechte bleiben Diebe</i>
<i>Die Aale viel lieben</i>	<i>Die Aale viel lieben</i>
<i>Die Predigt hat gefallen</i>	<i>Die Predigt hat g'fallen</i>
<i>Sie bleiben wie alle</i>	<i>Sie bleiben wie Allen!</i>
(vše zůstává při starém)	(čili jako všichni lidé – jh)

Mahlerovo zhudebnění odpovídá strofickému charakteru básně, i když k otrockému, zcela mechanickému opakování zde nedochází. Ale přesto je zde stereotypní opakování motivického jádra s každou další strofou patrné, a dostává tak jasný karikující přídech. Tento postup ukazuje na Mahlerovu kompoziční techniku a vlastně předznamenává to, co Mahler i později často dělal: totiž že ve svých symfoniích používal materiál svých vlastních písní. Marnost každého vznešeného úsilí a rezignace po vystřízlivění z každého záblesku naděje – to je princip a idea, jichž se chopil a které aktualizoval Berio. Zatímco původní píseň zůstává přes všechny svůj sarkasmus vcelku utěšená a pokorná včetně optimismu, v symfonické tkáni se náhle naplno odhalí ona marnost, nesmyslnost, prázdnota dnešní doby. Vše je jen zdání, klam, falešná show. V textu Beriovy Sinfonie se na konci objevuje tento výrok: „[...] it can't stop the wars, can't make the old younger or lower the price of bread, can't erase solitude or dull the tread outside the door, we can only nod, yes, it's true.“

Mahler uspořádal při svém zhudebnění básně následovně:

Strofa 1 + 2 (2. strofa jako přibližné opakování)  
mezihra 1 – ländlerová melodie „Mit Humor“

Strofy 3 + 4 (text 3. a 6. strofy Mahler zkrátí o refrén; 4. strofa přináší nový motiv, který pak hraje důležitou roli ve strofách 5–7)

mezihra – ländlerová melodie „Mit Parodie“, zde rozšířená na 21 taktů

Strofy 5 + 6 – změna tóniny z c-moll na F-dur s funkcí kontrastního středního dílu (na způsob Tria) strofy. Ländlerová hudba je tentokrát na dominantě.

Strofy 8 + 9 – závěrečný díl: zhruba další opakování 1. strofy. Nové motivické varianty se objeví v 9. strofě.

Ačkoliv v celé písni není žádný úsek opakován doslovně, zůstává přesto obrys strofické písne zřetelně zachován. Mahler umí udržet tento žádoucí dojem dokonale provedenými narážkami na to podstatné, zvláště na začátky každého opakování a na refrén. Průběžné šestnáctinové figurace navíc přispívají tomuto uspořádání zavedením další „vzájemné souvislosti“. Pomocí funkce kódy, kterou na sebe bere refrén poslední strofy, získává tento poslední refrén trochu odlišnou povahu. Sestupná chromatická linie je zde zpomalená.

Monika Tibbe<sup>17</sup> upozorňuje na překvapivou shodu posledních pěti taktů písne se Schumannovou písni *Das ist ein Flöten und Geigen* z *Lásky básníkovy*. K nápadným hudebním shodám přistupuje ještě text velice podobného obsahu, což vzbuzuje domněnku, že by se zde mohlo jednat o záměrný citát not. Viz příklad 1 – Schumann *Dichterliebe*:

The image shows a musical score for Schumann's 'Dichterliebe'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes a 'dimin.' marking above the right hand and a 'pp' marking below the right hand. The music is characterized by a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various dynamics and articulations.

Jsou zde pozoruhodné vztahy mezi textem Heineho básně v Schumannově písni a odpovídajícím úsekem textu v básni *Chlapcova kouzelného rohu*: V Heineho textu ze Schumannovy písne někdo slyší flétny, housle, trubky šalmaje a tympány vyhrávat své milé při svatbě, ale nic z toho nevidí. V Mahlerově představě odpovídajícího úseku písne *Kázání sv. Antonína Paduánského rybám* figurují postavy tančící na hudbu, kterou pro přílišnou vzdálenost není slyšet. To lze stěží považovat za náhodu. Podobně jako už ve své I. symfonii rozvíjí i zde Mahler z původní písne skutečnou symfonickou evolutivní plochu. Protože při kompozici písne pracoval takřka současně na klavírní i orchestrální verzi doprovodu, mohl pak při rozpracování písne do podoby symfonického scherza vyjít i z orchestrální

<sup>17</sup> Monika Tibbe. *Lieder und Liederelemente in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers*. München: Katzbichler, 1971.

podoby písně. Z počátku Mahler ve scherzu přebírá vstupní úsek písně doslova, později ho rozšiřuje a podrobuje důkladnější symfonické „prováděcí“ práci. Takto Mahler ve scherzu rozpracovává všechny motivy písně. Průběžné „bublání“ šestnáctinových figur se zastaví jen jednou – přesně v místě apokalyptického výkřiku *fff*, na který pak Mahler upomene ještě jednou na počátku 5. věty symfonie. Poslední takty písně (t. 169–197) jsou opět převzaty doslovně a odpovídají přesně posledním taktům scherza (t. 553–581). Mahler volí pro symfonické scherzo poněkud jiná tempa než pro píseň. Ländlerový nápěv meziher (klarinetky od taktu 45 poprvé) poukazuje na svou nápadnou spřízněnost s ländlerovým tématem Tria *IV. symfonie* Brucknerovy. Zatímco u Brucknera zní toto téma bodře lidově včetně bordunových prodlev, u Mahlera má evidentně parodické rysy. Srovnej následující příklad 2:

Bruckner  
IV. symfonie, Trio  
(1874–81)

Mahler  
III. symfonie, 3. věta  
(1890–94)

Tyto parodické rysy pak Mahler při dalším uvádění ještě dále stupňuje (vřeštitivý Es klarinet apod.). Forma scherza má při dodržení základních rysů strofické písně vyhraněně třídlílnou podobu s Triem (ABA'). Neobvyklé je reprízování Tria, které naopak narušuje pravidelnost výstavby scherzové věty.

Formové schéma Mahlerova scherza (3. věty) *II. symfonie*:

Úvod (t. 1–12 [13])

A hlavní díl scherza – t. 13 (14) – 189.....celkem 189 taktů

přechodová mezivěta – t. 190–211 .....22 taktů

Trio – t. 212–327 .....	116 taktů
Přechod k repríze – t. 328–347.....	20 taktů
Repríza hlavního dílu scherza (zkrácená) t. 348–440.....	93 taktů
Repríza Tria (zkrácená) – t. 441–544.....	104 taktů
Kóda t. 545–581.....	37 taktů
(celkem 581 taktů)	

Srovnání Mahlerova scherza ze *II. symfonie* s Beriovou koláží ukazuje, že se proporce jednotlivých dílů formy přibližně kryjí. Mahlerovo scherzo má celkem 581 taktů, Beriova 3. věta je o 13 taktů delší (594 taktů). To, že toto rozšíření není vůbec svévolné, ukážeme v následujícím odstavci. Je bez větších problémů možné sledovat průběh 3. věty Beriovy Sinfonie současně s průběhem scherza Mahlerovy *II. symfonie*. Je to dobré také proto, že Berio mezi citáty, jichž ve své koláži použil, má přímo i citáty z Mahlera, mimo jiné i ze *II. symfonie*. Beriova kolážová transmutace Mahlerova scherza má různou intenzitu: ta sahá od téměř dokonalého převzetí některých úseků až po rozvlnění jiných úseků a jejich atomizaci na různé takty. Na některých místech je Mahlerovo scherzo přerušeno a „vsakuje se“ do „podzemního řečiště“ – jak to Berio sám nazývá. Nadto jsou tu ještě úseky (Berio t. 310–375), jejichž průběh je různým přemísťováním taktů, opakováním a vypouštěním veden jiným směrem. Mahlerovu instrumentaci Berio respektuje a z větší části ji převzal. Odchyly se týkají nejčastěji zdvojení za účelem lepší slyšitelnosti. Témata a důležité motivy jsou příležitostně posilovány ještě sólisticky (na solmizační vokály). Slyšitelnost závisí do značné míry na hustotě převrstvování jednotlivých citátů a bezvýznamný zde není ani způsob manipulace (režie) z mixážního pultu. Vstříc Mahlerovi ustupuje Berio vědomě do pozadí. Komponuje s předem vyhledaným materiálem, který plynule (beze švů) nebo pomocí nejšetrnějších spojek a přechodů spojuje dohromady a vzájemně podřizuje. Výběr citátů se řídí různými hledisky jejich reálného nebo potenciálního vztahu k Mahlerovi:

- tonálního (kvůli tonálnímu ukotvení pozměňuje Berio občas nenápadně i některé tóny v citátech)
- motivického, přičemž malá sekunda zde hraje roli motivického jádra, kterou má také u Mahlera – např. jako střídání g-as, respektive jako frygická sekunda des-c
- programového – zde jsou nápadné např. „vodní“ inspirace od Beethovena po A. Berga, které mají provokovat základní substanci věty, tj. vodu
- instrumentačního

Svým způsobem provokující může být otázka symbolické role čísla 11 v této větě: bylo Beriovo rozšíření původní Mahlerovy věty o 13 taktů svévolné, nebo je to výsledek předem naplánované proporcionality věty? Vysvětlení může podat prosté rutinní spočítání taktů jednotlivých dílů formy obou vět – Mahlerovy a Beriovy. Přitom se ukáže role čísla 11,

předtím jen tušená. Číslo 11 se objevuje víckrát u Mahlera: tak např. ze třináctitaktového úvodu je jen 11 taktů naplněno hudbou, zbývající dva takty jsou vyplněny generální pauzou (takty 2 a 4). Rozšíření ländlerového tématu v *Es klarinetu (Mit Humor)* je jedenáctitaktové, spojovací mezivěta od taktu 190 (což je mimochodem jediný úsek Mahlerovy věty, který Berio převzal beze změny co do počtu taktů, má 22 taktů, začátek *Tria* se dělí až na jedinou výjimku (takt 256 je vložený) na 11 + 12 + 11 + 11 taktů. To, co je tedy už naznačeno u Mahlera, Berio vyzdvihuje a dělá z toho jeden ze strukturně kompozičních základů své mahlerovské koláže. Už srovnání úvodních taktů prozrazuje něco z Beriova záměru. Jeho východiskem bylo pozoruhodné překrytí v taktu 13 u Mahlera: zde právě začíná ono šestnáctinkové figurativní doprovodné téma, které pak provádí celou větu. Přitom nový tempový předpis (*Sehr gemächlich. Nicht eilen*) se nachází až u taktu 14. Berio Mahlerův úvod nepřevzal, nýbrž začíná nejprve s citáty. Po sedmi taktech a dvojčáře začíná písmeno *A* partitury s předpisem *Tempo delle Scherzo (III. mov.) della II. Sinfonia di G. Mahler*. Nyní Berio cituje takty 11–13 z Mahlera, avšak ono „překrytí“ bere ve zpětném chodu, takže u něj nastupuje onen šestnáctinový pohyb už v taktu 11, a to velmi zřetelně. Vzájemné srovnání obou odpovídajících si formových úseků ukazuje, že zde Berio pozoruhodně využil a rozšířil nápadný, pozoruhodný rys Mahlerovy koncepce:

	Mahler	Berio
1) Úvod, hlavní scherzový díl a spojovací úsek	211 t.	209 t. (-2)
2) Trio, přechod k repríze	136 t.	165 t. (+29)
3) Repríza hlavního scherzového dílu. Repríza <i>Tria</i> , kóda	234 t.	220 t. (-14)
Celkem	581 t.	594 t.

Součty taktů všech tří formových úseků jsou u Beria dělitelné jedenácti. Porovnejme:

Mahler: 211 : 11 = 19 a 2/11 // Berio 209 : 11 = 19

Mahler: 136 : 11 = 12 a 4/11 // Berio 165 : 11 = 15

Mahler: 234 : 11 = 21 a 3/11 // Berio 220 : 11 = 20

Pakliže převedeme poměr Beriových úseků na základní proporční poměr 4 : 3 : 4 (což takřka přesně vychází, dostaneme proporční součet opět 11 – tady je ovšem drobná vada na kráse – a sice v taktu 19 v 1. dílu, čili zde je narušena stoprocentní dokonalost. Navrhují tento detail předběžně velkoryse pominout.

Analogické situace se objevují v textové koláži Beriovy *Sinfonie*: je to vlastně jakási imaginární show, přičemž si mluvčí občas skáčou do řeči, mísí se zde strach s tísní. Umělecké snažení se odbývá lakonickým zjištěním, že umělecké dílo stejně nemá žádnou praktickou relevanci. Na konci imaginární show mizí i naděje, že by se mohlo udát ještě něco významného. Zdánlivý svět této show je prakticky vyváženým partnerem čísla 11

v jeho významu jakožto čísla karnevalového. Jedenáctka je totiž klíčovým číslem mnoha karnevalových zvyků a rekvizit: známé jsou např. „Elferräte“ (= „Rady jedenáctek“), začátek svátku bláznů se zpravidla stanovoval na 11. den 11. měsíce v 11 hodin (v Římě naproti tomu 11 dní před Popeleční středou). Známé je také, že se církev v mnoha kázáních obracela proti karnevalům jakožto semeništím hříchu – a vždy marně. Tady je zase jasná paralela ke stejně marnému kázání Antonína z Padovy rybám, které je součástí jak Mahlerovy, tak Beriovy symfonické koncepce. V židovské ortodoxii je jedenáctka pověstným číslem hříchu. Žádné jméno Boha např. nesmělo být napsáno 11 písmeny. Zvířetníkový symbol pro jedenáctku (Vodnář-Aquarius) jsou vodní vlny, to znamená vodu, symbol věčného života, ale se všemi nedokonalostmi, které na něm lpí. Symbolice čísla 11 je věnována obsáhlá odborná literatura.<sup>18</sup>

Vraťme se znovu k Beriově *Sinfonii* z hlediska symboliky čísla 11: formálně méně významný úsek „Rückführung“ na konci *Tria*, který má u Mahlera pouze 20 taktů, rozšířil Berio na 22 taktů. Zatímco Mahlerovo *Trio* končí taktem 347, u Beria je konec až u taktu 374. Doplněk k tomu je pak v repríze *Tria* – zde Berio ukončuje svou reprízu taktem 529, což znamená, že zastaví Mahlerovo scherzo náhle v jeho taktu 492. Součty čísel vzájemně zaměněných desítek a jednotek dává vždy 11 (47 – 74 // 29 – 92 //, součty čísel dohromady dávají vždy mocninu 11 : 47 + 74 = 121 = 11<sup>2</sup> // 92 + 29 = 121 = 11<sup>2</sup> // A dokonce i takovýto součet: 4792

7429

-----

12221 : 11 = 1111.

Tím Berio své zdůraznění jedenáctky v partituře nekončí: na místech taktů 11, 33, 66, 77, 121, 308, 374, 418, 429, 550, 583 – což jsou všechno násobky 11, se vždy objeví něco významného, rozhodně významnějšího, než je v okolí, nebo tam Berio alespoň umístí orientační studijní písmena. Jistě, že jde též o určitou intelektuální hříčku, ale vážný osudový symbolický význam jedenáctky zde určitě hraje závažnou roli.

### Hudební citáty

Berio se pokusil spojit své citáty s Mahlerovou předlohou harmonicky – na harmonické bázi. Proto jsou citáty voleny nejčastěji tak, aby se daly s Mahlerem co nejplynuleji spojit. V některých (ale nečetných) případech Berio mírně pozměnil některé tóny citátů. Kde toto nebylo možné, upravil mírně Mahlerovu předlohu tak, aby mohl vybrané citáty co možná nejplynuleji napojit. Uvedeme si několik případů Beriových postupů:

<sup>18</sup> Připomínám alespoň pozoruhodnou knihu Rudolfa Haase: *Die Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, Wien 1969, který číselné symbolice věnuje celou kapitolu o tzv. „ekmelischen Tönen“ (ekmelisch – hudebně nevkusný – jh). Jedná se mu přitom především o 7., 11. a 13. tón alikvotní řady, které už starořečtí teoretikové vyřazovali z tónového systému kvůli jejich nečistotě.



Na začátku věty je tonalita c-moll ohraničena shora i odspodu malou sekundou (čili „h-c“ a des-(cis)-c) a k tomu jsou použity citáty ze Schönberga (*Peripetie*), z Mahlerovy *IV. symfonie* – viz následující notové příklady: klesající postup m2 má tradičně vzdechový charakter a zde je identický se zvukovým symbolem všeobecného významu, který se např. táhne celým *Prstenem Niebelungovým* a vždy se vynoří tam, kde je pocíťována tělesná či duševní bolest – viz následující příklad – „bolestná sekunda“ z *Prstenu Niebelungova*:<sup>19</sup>



Př. 3

Citáty vykazují silné vzájemné strukturální vztahy, z nichž je to opět m2 a v2 jakožto základní kameny každé melodie. Následující ukázky nejsou zdaleka všechny, ale pouze v reprezentativním výběru:

a) Debussy: *Moře*



b) Berlioz: *Fantastická symfonie*



c) Ravel: *Dafnis a Chloé*



d) Mahler: *IX. a II. symfonie*



e) Mahler: *II. symfonie*



<sup>19</sup> Vzdechový charakter klesající malé sekundy je samozřejmě obecnější povahy – viz např. známý „Mannheimský vzdech“ (Mannheimer Seufzer).

f) R. Strauss: Růžový kavalír



g) Debussy: Moře



h) Beethoven: VI. symfonie



i) Brahms: IV symfonie



j) Stravinskij: Agon



Příklady jsou notovány v Beriově (někdy poněkud pozměněném) pojetí.

Př. 4

Jak už bylo zjištěno, jsou citáty používány velmi rozdílným způsobem: někdy Berio převezme celý úsek partitury, jindy se omezí jen na jediný hlas, často se sólistickou funkcí. Přitom je ale nápadné, že se Berio v posledním jmenovaném případě snaží vždy zavést logický tonální (!) vztah mezi Mahlerem a použitým citátem. Ukažme si takové svrchaně zdařilé spojení Mahlerova ländlerového tématu s houslovým sólem z Bergova *Houslového koncertu*. Jde o následující notový příklad č. 5:

Musical notation for Mahler and Berg. The notation is on two staves (treble and bass clef). The top staff is labeled 'Mahler' and 't. 51'. The bottom staff is labeled 'Berg' and 'ff solo'. The notation shows a complex rhythmic pattern with a fermata and a bracket indicating '2. věta, t. 5-6'.



1. věta, t. 169–170

Berio zde přímo spojil 5.–6. takt ze 2. věty Bergova *Houslového koncertu* se 169.–170. taktům z věty první. Přitažlivé, dráždivé, harmonické napětí, které zde vzniká, je ještě umocněno spojením Mahlera s Hindemithem. Také tady Berio používá pouze sólový – houslový hlas, a to z Hindemithova houslového koncertu. Opět jsou přímo napojovány několikataktové úseky z různých míst – viz následující notový příklad (č. 6):

A musical score snippet for piano, divided into three systems. The first system is labeled 'Mahler' and shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system is labeled 'Hindemith: 5. věta, t. 1–8' and shows a treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The third system is labeled 'Mahler' and shows a treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The fourth system is labeled 'Hindemith, t. 18–20' and shows a treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment.

Ze Stravinského jsou citovány jen charakteristické zlomky a figury z *Agonu*, z Debussyho *Moře* charakteristická basová figura „Rozhovoru větru s mořem“. Další pozoruhodný příklad je trubkové sólo v Triu. Tady Berio přidává jako kontrapunktický protihlas rovněž trubkové sólo, ale z Ravelova *La Valse* (u Ravela jeden takt po č. 67 partitury):

Ravel

Mahler *p*

Př. 7

Ve spojovacím návratovém úseku Tria k repríze scherza přináší Berio pomocí harmonického „zčepování“ (spojení „na čepy čili pověstně pevný a vytrvalý spoj“ – jh) doslova nepředstavitelné množství spojení různých citátů – např. trojnásobné spojení Mahler-Bach-Schönberg, viz následující příklad 8:

Berio, t. 339-373

Mahler

Bach

Schönberg

Mahler ukončuje E-dur Tria svou typickou nónovou prodlevou a přitom provádí překvapivou modulaci do C-dur – tady právě začíná příklad č. 8: na tóniko-dominantní napětí obsažené v nónovém akordu navazuje Berio, který potom vydržované „h“ sníží na „b“. Zároveň alteruje c na cis a tím dodává další dominantní sept-nónový akord, který je pohodlně rozveditelný do d-moll, což je právě tónina Bachova citátu. Bachovský citát jsou závěrečné dva takty 2. věty I. *Braniborského koncertu*. Nekončí ovšem – jako u Bacha – v A dur,

nýbrž je bezprostředně propojen s citátem Schönberga. Akord „c – gis – h – e – a“ tím dostává opět T-D napětí. Schönbergovský citát je z *Fünf Orchesterstücke op. 16* (č. 3) a po pěti taktech chromatického sestupu se opět plynule spojuje s partíí mahlerovskou.

Některé konkrétní hudební citáty jednotlivě:

3. věta Beriovy *Symfonie* přebírá na počátku původní Mahlerův tempový předpis – „In ruhig fliessender Bewegung“. Další Mahlerův tempový předpis (t. 14: „Sehr gemächlich. Nicht eilen“) volají zpěváci, a sice od 1. tenoru („nicht eilen bitte“), 1. bas + 2. tenor („recht gemächlich“) a znovu 1. tenor – tentokrát falzetem na způsob Schönbergova přibližně notovaného sprechgesangu „zpívá“ hlavní téma Mahlerovy *IV. symfonie*. Zároveň je toto „rolničkové“ téma hráno ve flétnách.

Citáty ze Schönberga a z Debussyho se táhnou přes celou 3. větu. Trubky a pozouny přinášejí v taktech 1–2 takty 2–3 ze 4. části *Fünf Orchesterstücke op. 16*, přičemž všichni zpěváci současně pronesou název této Schönbergovy věty *Peripetie*. Z Debussyho (*Moře*) je v houslích – skupina A, flažolet as-des ze 3. části. Úsek AA partitury cituje zase ve svém 3.–4. taktu vstupní dva takty ze 2. věty *Moře (Hra vln)* – zde je převzat celý úsek partitury. V taktech 9–10 je harfa oproti předloze o 1/2 tónu níže, a tím se může plynule spojit s c-moll úsekem (nástupním) hlavního tématu Mahlerova scherza (ze *II. symfonie*) s. 35 partitury (UE):<sup>20</sup> zde je citát z Hindemitha spojený i s citátem ze Schönbergovy *Peripetie*. Hindemithovský citát je z *Kammermusik No IV* (Houslový koncert op. 36, č. 3, 5. věta). Jde o takt pět z Beria, kde zní současně ve flétnách jeden takt ze Schönbergovy *Peripetie* a v houslích Hindemith. Na s. 36 partitury nalézáme opět „mikrocitáty“ z Hindemitha (1–8 taktové, *Kammermusik* no. 4). Citáty doplňují hlasy výroky nějak upozorňujícími na původ citátu – zde např. 2. tenor říká „nothing more restful than chambre music“ – a vzápětí „no time for chamber music“. Na s. 38 partitury hindemithovský citát ústí do repetovaných tónů (trubky, housle), které poukazují k 1. větě *Sinfonie* (čtyři takty po č. 1): toto opět komentuje zpěvačka sentencí „it seems there are only repeated sounds“ Na s. 40 partitury zaznívá citát z houslového koncertu Albana Berga, a to v sólových houslích – a jde o dva takty (5 a 6) 2. věty koncertu. A je to opět ve sboru komentováno slovy: „[...] there seemed to be a violin concerto being played in the other room in three quarters“. Na citát ze 2. věty koncertu je hned napojen další dvoutaktový citát z 1. věty téhož koncertu (t. 169–170). Na to se napojuje třítaktový citát z *Houslového koncertu* Brahmsa (2. věta, t. 48–50), a to vše je opět v textu komentováno („two violin concertos“). Poslední tři tóny už nejsou vzaty ze sólového partu Brahmsa koncertu, nýbrž z partu orchestrálních 1. houslí (jde o tóny as-a-b). To je opět harmonický záměr, neboť tento postup se dá spojit s frygickou sekundou Mahlerovou a vede plynule zpět do tóniny c-moll – viz následující příklad:

<sup>20</sup> Odkazují na partituru vydanou Universal Edition Wien.

citát z Houslového koncertu  
Albana Berga, viz příklad č. 5

*ff* 3 3 3

(3) 2

Brahms: 2. věta, t. 48–50

(3) 4 (3) 4 (3)

Brahms: 1. věta

Př. 9

Strana 41 partitury: ve fagotech a kontrafagotu se hlásí Ravel – *La Valse*. Nejprve zní motiv (čtyři takty po č. 28) v dechových nástrojích, což Berio několikrát opakuje, a v t. 75 přebírá celý úsek partitury. Opět je k tomu v textu komentář – 1. tenor se zmiňuje: „[...] a danced poem, all round, an end less chain [...]“. Čtyři takty po „D“ má Berio opět „autocitát“ z 1. věty své *Sinfonie* (flétny, později i trubky). S. 42 partitury: takt 75 (Berio) – čtyři takty po č. 28 jsou celé převzaty z Ravelova *La Valse*. O dva takty později následuje ještě jeden další citát z Ravela – motiv z *Dafnis a Chloé*. Zde jsou poněkud větší zásahy do Mahlerovy předlohy: ve smyčcích je mezi skupinou houslí A a B kánonická imitace, skupina C zároveň zdobí téma triolovým rytmem. O několik taktů později zaznívá téma v zrcadlovém obratu, jednotlivé tóny jsou oktávově přeházeny atd., takže vzniká dojem určitého zmatku a nepořádku zavedeného náhle do plynule se rozvíjejícího proudu hudby.

A dále s. 44 partitury: Berio přebírá z *Dafnis a Chloe* pouze flétnový hlas (čtyři takty po č. 176), ale snížený o půltón. Pozoruhodná je stručnost tohoto citátu s poměrně dlouhým a složitě do vokálního souboru rozprostřeným slovním komentářem k tomuto citátu: Tenor volá: „[...] but seeing Daphne et Chloé written in red, counting the seconds while nothing has happened but the obsession with [...]“. Na to odpovídá 1. alt (netrpělivě) „with the chromatic“ a 2. soprán mu „indignant“ skáče do řeči „[...] and the chromatic again [...]“. Napadlo by nás lámat si hlavu tím, proč je v komentáři změněn Daphnis na Daphne (záměrně, či bezděčně?), co má znamenat ono „[...] written in red“. Vysvětlení je jednoduché: na jednom americkém obalu gramodesky s touto Ravelovou skladbou (firma RCA) je titul uveden opravdu v červené barvě. Zatímco pár (*Dafnis a Chloe*) zůstává v klasickém držení a chování, dochází na pozadí skutečně k něčemu, co lze nazvat *obsession*: je zde vyveden pohavní akt červeného kozla se zelenou kozou.

To nesporně zapříčinilo „netrpělivost a rozčilení dam“ v souboru, které celou tuto souvislost komentují, zatímco výroky pánské části sboru se zabývají něčím jiným. S. 45 partitury – jeden takt po „E“ se opět objevuje citát z Debussyho *La Meer*, a to poměrně rozsáhlý – Berio přebírá celý úsek partitury (4 t.) od č. 24 (Debussy) a hned ho spojí s jiným úsekem téže partitury (č. 19 Debussy). Tento citát je zvláště zručně propojen



s Mahlerovým základem. Nakonec toto soukolí ústí opět do citátu Berliozovy *Fantastické symfonie*. S. 46 partitury: Poslední tři takty (ob, dva fg a smyčce) přináší opět Ravelovo *La Valse* – nejprve dva takty z úseku před č. 19 (Ravel) a na ně navazují tři takty z téže partitury, a to úsek před č. 39 (Ravel). V taktu 121 (Berio), jeden takt před „F“ je opět použit dvojitý citát, kde zaznívá současně Ravel (*La Valse*) s Beethovenem (scherzové téma z *IX. symfonie*):



Př. 10

Ravel totiž (asi bezděčně) tento Beethovenův motiv ve svém *La Valse* použil, čehož Berio využil. Ostatně i komentář se vztahuje k témuž: „But I must have said this before, since I say it now.“

S. 48 partitury: V taktu 146 je naposledy citován Berlioz (Berlioz t. 156–158, fl, 2 cl, sm) a přímo navazuje citát ze 2. věty Mahlerovy *IX. symfonie* (č. 20 v mírně pozměněné formě). A znovu je k tomu ozřejmující komentář v textu: „[...] and the curtain comes down for the ninth time“. Jen málo taktů odděluje tedy Beethovenovu Devátou od Deváté Mahlerovy. S. 49 partitury: Tady delší dobu vládne původní hudba Mahlerova symfonického scherza. Trubkové trioly nejsou doslovným citátem – jedná se pouze o jakousi smíšeninu Debussyho (3. věta *Moře*) a Beria (1. věta *Sinfonie*). S. 51 partitury: od písmene H vzniká znovu dojem nepřesnosti vyvolaný rytmickými nepravidelnostmi zvláště ve smyčcích. Téměř

neznatelně vplyne Mahler do Stravinského (citát ze *Svěcení jara* – tanec Země, č. 76 n partitury). S. 53–55 partitury: Ze Stravinského přebírá Berio od č. 76 takty 1–4 (takt 4 jen v basu), 5 (jen vrchní hlas), 6–9, 21–22, 25. Citát je zde uveden ve dvojnásobně rychlejším tempu a odtrhává čtyři takty po písmenu I, od taktu 178 je opět překrývá figurativními floskulami z hudby Mahlerovy. A opět jsou ze Stravinského převzaty většinou úplné úseky partitur – a text to komentuje slovy „[...] it is as if we were rooted [...] the earth would have to quake“. Navazuje náhlý přechod k jinému Stravinskému – tentokrát citát z *Agonu* (úsek *Double Pas de quatre*) v taktu 187. To inspiruje slovní komentář k výroku „[...] it isn't earth, one doesn't know what is this [...] (rather tense) maybe a kind of competition on the stage, with just eight female dancers [...]“. S. 56–57 partitury: zde se společně prosazují Mahler, Ravel, Stravinskij – na zvláště úzké motivické vztahy těchto citátů jsme už na jiném místě upozornili.

The image shows a page of a musical score with vocal and instrumental parts. The vocal parts (Soprano, Tenor, Alto, Bass) have lyrics in English. The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff, p, pp), articulation (acc, piz., arco), and specific references to other composers like Mahler, Debussy, and Agon. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. A box labeled 'Agon, t. 61' points to a specific measure in the Violin I part.



Mahler, t. 190-197

Fl. 1

Obl.

Ob. 2

Agon, t. 61

Agon, t. 62

Cl. 2

Debussy, t. 9/10

Stravinskij, t. 76/77

Tr. 2

vord. (straight)

Tr. 1

in vord.

Arpa

Dr.

Debussy

1. Trup.

Gr. Cava.

III Tam Tam

Př. 11

Z oddílu *Agonu*, *Double Pas de quatre pro 8 tanečnic*, postaveného také na modálním frygickém základě cituje Berio takty 61–63, 76–77, 80. A z *Triple Pas de quatre* (8 tanečnic a 4 tanečníci) cituje takty 101 a 108. Mahlerova vysoká prodleva na „c“ (flétny) před začátkem spojovací mezivěty nachází svou odpověď v tympánech a velkém bubnu, které Berio převzal z úvodních taktů Debussyho 3. věty *Moře* (Rozhovor větru s mořem). Přímo u písmene „J“ navíc ještě cituje dva takty z Debussyho (od č. 43 partitury). S. 58 partitury: Berio přebírá Mahlerovo tempové označení „Vorwärts“ pro začátek *Tria*.

Neprovádí ale ani modulaci do D-dur, ani nepřibírá signální téma žesťů. Vstupní takt ustrne u Beria na dvanáctitónovém klastru od základu „C“, který je pozvolna zvyšován na Cis a D. Mahler je citován ještě dvakrát krátce, a sice pět taktů po písmenu E ve smyčcích a jeden takt později v hornách. I přesto je počet taktů Mahlerovy předlohy přesně dodržen. S. 60 partitury, od písmene L: zde se opět připomene Mahler – částečně v pozměněné instrumentaci (hoboj – alty). Z *Triple Pas de quatre* Stravinského *Agonu* se objeví citáty v žestích a smyčcích, v taktu 240 též ve dřevěch, takty 106–108 přinášejí citát z *Double Pas de quatre* (t. 61). Čtyři takty před písmenem M jsou společně s taktom 62 zopakovány.

S. 62 partitury přichází s opakováním trubkového motivu z Mahlera (od tónu „e“), jemuž zde odpovídá Beriov klaster na bázi „h“, čímž tento klaster dostává krátce před písmenem N funkci quasi dominanty.

Od písmene N (s. 64 partitury) je průběh hudby opět zcela ve znamení Mahlera. Lyrické trubkové sólo dominuje, a vyvolává tak asociace v textovém komentáři („that is the show, someone reciting selected passages, old favourites, or someone improvising [...]“). Dochází tím zde k uvolňujícímu efektu. V taktu 65 flétna opět cituje Ravela (*La Valse*), a to od č. 32, takty 1–4 a 7–9, v transpozici o půltón výš. Na to navazuje větší ravelovský citát (s. 66–68 partitury, smyčce a dřeva, šest taktů). U písmene „O“ náhle zazní známý nápěv valčíku ze Straussova *Růžového kavalíra* (třítaktový úsek ze 2. dějství), který je zde konfrontován příbuzným motivem z Ravelova *La valse*, aby z této konfrontace nakonec opět vyplynul původní úsek Mahlerův, jehož sestupné chromatické šestnáctiny motivy tohoto úseku „zruší“ – viz následující příklad:

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains two sections: the first section, labeled 'Strauss', consists of four measures of music; the second section, labeled 'Ravel', consists of five measures. The bottom staff also contains two sections: the first section, labeled 'Strauss', consists of four measures; the second section, labeled 'Mahler', consists of five measures and ends with a box containing the letter 'P'. Brackets below the staves indicate the extent of each section.

Př. 12

Straussovský citát ze závěru tohoto příkladu pochází už zase z jiného místa *Růžového kavalíra*, a to ze 3. dějství, čtyři takty před č. 299 (duetu Sophie a Oktaviána „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein [...]“). Tomu odpovídá i narážka v textu *Sinfonie*: „[...] that is the show, for the fools, in the palace waiting alone, that is the show“.

Na straně 69 partitury (od Tempo I, čtvrtka = 84) je připraven citát z Brahmsovy *IV. symfonie* (passacaglia). Smyčce a dřeva přinášejí něco na způsob Meta-Collage z Mahlera, Schönberga a Brahmsa. Na s. 70 partitury u písmene Q se objevuje citát z Brahmsa (4. věta

ze *IV. symfonie*, takt 69–71) ve smyčcích a flétně. V textovém komentáři je k tomu narážka: „[...] then a familiar passacaglianfilters through the other noises“. Na s. 71 partitury se objevuje textová narážka na skladbu *Couleurs croisées* od Henriho Pousseura („[...] picking your way through the crossed colours“)<sup>21</sup>, která odpovídá nejprve jen obratu jednoho Mahlerova motivu v pikole, který se kříží s tématem v hoboji. Z „Couleurs“ samotných je použit jen sotva postřehnutelný dvoutaktový citát (s. 72, takty 350–351, harfa, klavír, cembalo). Naproti tomu další citát „we shall overcome the incessant noise, for as Henri says, if this noise would stop there'd be nothing more to say“ se vztahuje očividně a znovu ke *Couleurs*. Toto dílo vzniklo roku 1967, čili takřka současně s Beriovou *Sinfonií*, a je založeno na slavné písni „We shall overcome“. Tato píseň se zde rozprostírá do celé řady komplexních deformací, které na podkladě integrace protikladů hudebně stylistických typů vytvářejí novou jednotu. K tomu dodejme, že Berio a Pousseur jsou cca od roku 1956 dobří přátelé a své vlastní umělecké počínání společně konzultují a vzájemně sledují. Berio se zajímá o Pousseurovo pátrání po nové konsonanci, nové harmonii, které Pousseur zahájil nejprve ve *Votre Faust* (1960–67) a na které vlastně Berio svou *Sinfonií* reaguje, a místy Pousseurovu tendenci ještě stupňuje. Tím zase Berio ovlivnil zpět Pousseura ke kompozici dalšího znění *Couleurs*, a to *Crosses of Crossed Colors*. S. 72 partitury: Citáty z J. S. Bacha (závěrečné takty 2. věty *I. Braniborského koncertu*) a Schönberga (5 *Orchesterstücke op. 16*, 3. část „Farben“) byly ožřejmeny už v notovém příkladu č. 8 (viz výše). Peter Altmann poukazuje ve své studii na jeden pozoruhodný detail: Schönbergova 3. část z *Fünf Orchesterstücke* měla, jak prokázal Erich Doflein v jednom svém článku v *Melosu*,<sup>22</sup> původně název *Sommernorgen an einem See* – tzn. že bychom tuto část mohli klidně zařadit do skupiny tzv. „vodních hudeb“, které Berio používá ve své koláži s ohledem na kázání sv. Antonína Paduánského rybám. Egon Wellesz dále poukazuje na to, že tato část vděčí za svůj vznik jitrní náladě na Traumsee, kde Schönberga zaujaly z vody vyskakující ryby. Je tohle jen náhoda? Vždyť Mahlerova píseň o kázání sv. Antonína z Padovy rybám vznikla i geograficky nedaleko odtud – na Attersee! Vsunutím Beckettova textu „in a lake full of colors for from my walls“ dává Berio zcela přesný směr k hudebnímu citátu ze Schönberga.

Na straně 74 partitury u písmene S začíná další citát z Bergova *Vojcka* (3. dějství, 4. scéna – lesní cesta u rybníka, jeden takt před č. 285, smyčce, později dřeva). To je scéna, kdy se Vojcek utopí, zatímco dialog mezi doktorem a hejtmanem odráží jejich lhostejnost vůči Vojckovi, což je v ostrém protikladu k pseudorokoku *Růžového kavalíra*, a vede to k určitému sociálně kritickému a politickému podtextu. Zpěváci reprodukují úlokovitě text

<sup>21</sup> Pousseurova skladba pro zpěv, dva klavíry a technicky zpracované zvuky z magnetofonu vznikla v roce 1967. V roce 1970 byla přepracována a věnována památce Martina Luthera Kinga zavražděného v roce 1968.

<sup>22</sup> Erich Doflein. „Schönbergs Opus 16, Nr. 3: der Mythos der Klangfarbenmelodie“. *Melos*. 1969, Vol. 36, s. 203.

této melodramatické scény. S. 78 partitury – od taktu 390 jsou citovány zlomky z 1. věty Sinfonie, které pak v úseku U hrají dominantní roli (dřeva, trubky). Repetovaný tón „g“ je však zároveň ve vztahu k začátku scény z *Vojcka* (Sie werden nach mich suchen). S. 79 partitury: u písmene V je krátký, ale zřetelný mahlerovský úsek: k Mahlerově prodlevě na „f“ nechává Berio znít nejprve soprány a pak dřeva po celých 15 taktů disonující malou sekundu f-e-f a k tomu je text: „[...] if only this voice would stop, for a second, it would seem long to me [...].“ S. 80 partitury: u písmene W je citován mírně pozměněný Mahler (v houslích a klavíru, takt 409) a spojen s Hindemithem (*Kammermusik IV.*, takty 89–93) a pak je hned napojen na Mahlerův takt 414. S. 82 partitury: u písmene X je repríza Mahlerova *Tria* prostřednictvím citátu z Beethovenovy *VI. symfonie* (2. věta, scéna u potoka, t. 69–70) poněkud protažena. Orchester je zde zredukován na držený tón v horně a skoro neslyšný zvuk varhan. S. 83 partitury: výrok zpěváků „And after each group disintegration, the name of Majakowsky hangs in the clean air“ je dán do souvislosti s krátkým citátem z *Accord, pour voix de soprano et 5 solistes* (1966) od Vinka Globokara. Toto Globokarovo dílo vzniklo po období, které oba skladatelé strávili společně v Berlíně jako stipendisté Ford Foundation, a je vtipně věnováno Henrimu Pousserovi. Globokar v něm zkoušel něco podobného jako Berio v této větě *Sinfonie* – slovní koláž, totální smísení zvukových těles, psychickou reakci hudebníků navzájem. Beriem vypůjčený akord je umístěn do elektrofonických varhan. Repríza *Tria* začíná u písmene Y třemi takty z původního Mahlera, aby nakonec opět vyústila do klastru. S. 87 partitury: zde Berio naznačuje formálně reprízu úvodu a překračuje tak postup Mahlerův, který se spokojí pouze s reprízou scherza a *Tria*. V trubkách a pozounech opět zazní dva takty ze Schönbergovy *Peripetie* (= op. 16), z Debussyho zde zazní ovšem jiný citát, a to ze 3. věty *Moře* (sedm taktů po č. 54), což vyprovokuje 2. soprán ke ztřeštěnému (vyšinutému – verrückt) konstatování „la mer, la mer toujours recommencée“. Debussyho citát je v taktu 493 spojen s dalším Debussyho citátem (dva takty před č. 60). S. 88 partitury: Citát ze Schönberga v trubkách a pozounech je vygradován k vrcholu (BB), který vcelku zapadá do kontextu Mahlerovy hudby v tomto místě. S. 91 partitury: Mahlerova věta se v taktu pět náhle přeruší: Berio zde nasazuje pozvolnou spojku k dalšímu citátu ze Strausse (*Rosenkavalier*, 3. akt, čtyři takty před 296) – začíná v trubkách a na s. 92 partitury až do písmene EE se rozšíří do celého orchestru. Krátce nato komentuje 1. tenor výrokem „I have a present for you“ následující citát z Bouleze – konkrétně úvodní akord z jeho skladby *Don*, což je 1. část vokálního cyklu na verše S. Mallarmého *Pli, selon pli* z roku 1958 (konečná verze 1990). Zatímco smyčce drží Boulezův akord „perdendosi“ až do t. 564, začíná už v t. 555 citát z Weberna – konkrétně z 5. věty *II. Kantáty op. 31*. Dřeva zde hrají prvních pět taktů (s textem „Freundselig ist das Wort“) sboru a k tomu zní dvě fráze sólových houslí. Od taktu 556 je přenecháno klavíristovi, aby zahrál v ppp nějakou pasáž z díla, které bude v koncertním programu následovat po *Sinfonii*, a to o něco pomaleji, než je originální tempo (na gramodesce CBS je to konkrétně úryvek z Beethovenova *IV. klavírního koncertu*). S. 95 partitury: Boulezův a Webernův citát ústí

do krátkého citátu ze Stockhausenových *Gruppen für drei Orchester* (čtyři takty po č. 22, smyčce). Webern se tedy objevuje obklopen hlavními představiteli „postwebernovské školy“. K tomu komentář ve sboru „There was even, for a second, hope of resurrection or almost“ poukazuje na tematické souvislosti Mahlerovy scherzové věty s 5. větou jeho *Auferstehung-Sinfonie* (II. symfonie Vzkříšení), která je zde rovněž vzápětí citována, a to na místě dynamického vrcholu a ústí titulním citátem varhanní skladby J. P. Sweelincka *Mein junges Leben hat ein End* do hluboké rezignace. Takty kódy Berio – sice ve zkrácené podobě – převzal takřka doslovně opět od Mahlera.

Bylo by velice zajímavé podrobit použité citáty, které jsme zde v podstatě jen vyjmenovali – a to ještě zdaleka ne úplně –, detailnímu průzkumu jejich dalších vzájemných vztahů, přímých i zprostředkovaných, a vztahů jejich autorů – což vše vlastně zakládá složitou významovou tkáň této věty. Byl by to jistě i zajímavý exkurs do hudební historie. Navíc jsou zde také interesantní problémy menší důležitosti, např. tradované příhody Debussyho, který, jak známo, byl svědkem pařížské premiéry jak Stravinského *Svěcení jara*, tak i Mahlerovy *II. symfonie* – a z obou těchto provedení rozhořčeně a provokativně odešel uprostřed produkce – a Berio dává nyní ve své koláži Debussyho se Stravinským a Mahlerem do těsného sousedství.

Dále je tu možnost sledovat historické působení a vliv vídeňského valčíku na soudobou hudbu (vedle zmíněného R. Strausse a jeho *Růžového kavalíra* nebo Ravela a jeho *La Valse* jsou zde – právě prostřednictvím těchto dvou citovaných děl – i zprostředkované názvuky na celou dynastii Straussů).

Text 3. věty byl uspořádán s ohledem na formální průběh Mahlerovy věty, a to vcelku s hudebním zdarem. Vytváří společně s hudební koláží jakousi show, imaginární dění. Pozůstává větším dílem z Beckettova *The Unnamable*. Pomocí zavedení dalších zlomků – útržků rozhovoru, fragmentů z Joyceova *Odyseje*, studentských hesel, ale i uvádění názvů citovaných skladeb a některých charakteristických tempových předpisů eventuálně jiných interpretačních pokynů v těchto partiturách přítomných. Text jako celek jde často až do popisných detailů, jindy v různých úrovních metafory, ale i ironickými narážkami je vztažen k hudebním citátům a do jisté míry tak usnadňuje orientaci v těchto hudebních citátech.

Text je zásadně mluvený a vokalizovány jsou pouze partie zpívané bez textu, a to na vokály či solmizační slabiky. I přes často husté překřížení a převrstvení je text většinou dobře srozumitelný – alespoň jeho obsahově podstatné linie.

Svou koláží propůjčil Berio věčnému tématu „kázání rybám“ nové aktuální aspekty. Je to dílo ohromně úspěšné na to, že jde o extra modernu a skladbu značně experimentální. Někteří kritici se domnívají, že tajemství úspěchu díla tkví víceméně v jeho celkovém „Bildungs-Appeal“. Tak to tvrdí např. Georg Krieger a Wolfgang Martin Stroh ve svém článku *Probleme der Collage in der Musik*<sup>23</sup>: „Das Auffinden von Zitaten [...] gibt dem,

<sup>23</sup> Otištěno v *Musik & Bildung: Zeitschrift für Musikerziehung*. 1971, Vol. 3, No. 5, s. 22

Kenner, die gleiche Art außermusikalischer Befriedigung, die einem Wagnerianer beim Wiedererkennen der Leitmotive gewährt wird.“ S tím ale např. Altmann nesouhlasí a tvrdí, že proti tomuto názoru mluví časté zastření a záměrně nedokonalá slyšitelnost některých citátů, což je – i dle Beria samotného – jedna z důležitých složek celkového projevu díla.<sup>24</sup>

Tato usilovně dosahovaná nezřetelnost a nejistota působí proti myšlenkové demontáži, přičemž formální analýza nemůže ukázat na nic jiného než na řemeslnou zručnost, s jakou je koláž udělána, ale k obsahovému jádru autorova počínání stěží vede. Izolování jednotlivých citátů nepřinese nic nového ani užitečného, neboť důležitý je kontext, do něhož jsou zasazeny. Berio pracuje i s kvalitou historické podmíněnosti použitých citátů – a i tento „kód“ hraje v jeho kolážové reaktualizaci svou roli. Prostě se tu kříží ohromné množství syntaktických, faktografických i sémantických rovin. Beriova nově zformovaná skutečnost je v jádru pesimistická – a to dokonce hluboce pesimistická –, což je v pozoruhodném kontrastu vůči Mahlerově předloze, zaobalené do „humorného“ obalu.

### Duchovní kořeny Sinfonie

Texty 1., 4. a 5. věty převzal Berio z 1. dílu spisu *Mythologica* Claude Lévi-Strausse – *Le cru et le cuit* (Surové a vařené). Altmann upozorňuje na možnost, že podnět k tomu dostal od svého přítele Umberta Eca, který se ve své knize *La struttura assente*, vzniklé v roce 1968, tedy stejně jako Beriova *Sinfonia*, rovněž zabývá i dílem slavného francouzského antropologa<sup>25</sup>. Důležitější než vlastní výběr textů je zde ovšem přímo onen duchovní podnět, který z díla Lévi-Strausse vychází. On totiž ve své knize *Mythologica* zkoumá právě onen duchovní i empirický terén, vycházející přitom jakožto z určitého centra uvažování z tzv. mýtu Bororo – což je látka téměř 200 mýtů z oblasti tropické Ameriky. Chce přitom zjistit, zda empirické, ale jinak zcela relativní páry protikladů jako „syrový–vařený“, „čerstvý–shnilý“, „vlhký–spálený“ – které v těchto mýtech hrají téměř leitmotivickou roli –, prozrazují něco o jejich struktuře (= struktuře těch mýtů), o syntaxi, která leží v jejich základu, o neuvědoměném duchu, který v nich působí. Přitom Lévi-Strauss rozvíjí stále komplexnější transformace, aby mohl za pomoci stejných modelů objasnit nejrůznější fenomény (např. kdyby byla primitivní společnost a moderní společnost převedena na jeden jediný model atd.). Odpověď, kterou Lévi-Strauss mnohokrát nabízí, je, volně parafrázováno, následující: *Každá zpráva je interpretovatelná na základě určitého kódu – a každý kód je možné transformovat do jiného kódu, protože „struktur“, které jsou identické s univerzálními mechanismy ducha, s duchem – nebo, chceme-li, s „nevědomím“ –, je samozřejmě mnoho.* Kniha Lévi-Strausse je členěna podle „hudebního“ plánu: jednotlivé úseky a kapitoly mají hudební názvy, které už samy o sobě ukazují na úzkou souvislost mezi mýtem a hudbou. Skutečně se při hudební analýze vyskytují obdobné problémy jako

<sup>24</sup> P. Altmann. *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*, s. 39.

<sup>25</sup> P. Altmann: o.c., s. 41

při analýze mýtů. Lévi-Strauss označuje Richarda Wagnera za *nepominutelného otce strukturální analýzy mýtů* a míní, že „analýza mýtů je srovnatelná s velkou partiturou“.<sup>26</sup> Mýtus a hudební dílo vykazují společnou vlastnost: chtějí být řečí, která – každá svým způsobem – transcenduje z roviny běžné artikulované řeči, a přece jako taková (na rozdíl např. od malířství), tj. mající časovou dimenzi, vyjadřuje sama sebe. Ale tento časový vztah je zvláštního druhu: vše zde probíhá tak, jako by hudba a mýtus potřebovaly čas jen k tomu, aby ho mohly popřít. Skutečně: hudba i mýtus jsou stejnohodnotnými nástroji na odstranění času. V další diskusi hovoří Lévi-Strauss – podobně jako Berio ve své úvaze o *Meditation über ein Zwölfton-Pferd* – proti seriální hudbě a proti seriálnímu myšlení vůbec. Tvrdí totiž, že seriální hudba (v principu) náleží k univerzu, v němž hudba „nenavádí posluchače na svou dráhu, nýbrž naopak se od něj oddaluje“. Zatímco mluví o „strukturním myšlení“ a o „seriálním myšlení“, dává Lévi-Strauss na srozuměnou, že oba tyto způsoby jednání je nutné považovat za správné světonázorové koncepce.

Podle druhu informace, k jejímž nositelům se hudba i mýtus hlásí, navrhuje Lévi-Strauss rozřídění skladatelů do tří skupin: k 1. skupině řadí ty skladatele, kteří ve svých „zprávách“ zároveň vysvětlují a komentují pravidla určité hudební řeči – jako „parole“, tedy výrok, konkrétní projev, nikoli řeč jako paradigma. Sem řadí např. Bacha nebo Stravinského. 2. skupina = skladatelé vyprávějící, líčící (např. Beethoven nebo Ravel). 3. skupina jsou skladatelé, jejichž „zpráva“ je kódována podle elementů, které patří právě do oblasti vyprávění – sem patří např. Wagner nebo Debussy. Při rozšíření této klasifikace i na oblast dodekafonické hudby by pak Webern patřil do „kódu“ (= 3. skupina), Schönberg by patřil do „zprávy (poselství)“ = 1. skupina a A. Berg by patřil do „mýtu“ (= 2. skupina).

Tyto společné struktury, jimiž otřásl seriální myšlení, jsou tedy strukturami tonálního systému! Poté, co použil tohoto vyrovnání, zůstává Lévi-Straussovi ještě jen poslední důsledek: protože strukturální myšlení uznává společné struktury, je si vědomo řady „určení ducha“, a je to tudíž ve svém důsledku materialistické myšlení. Naproti tomu seriální myšlení se chce osvobodit od totálního systému (neboť uskutečňuje společné duchovní struktury) a tím zdůrazňuje absolutní svobodu ducha – a je to tedy v konečném důsledku idealistické myšlení.

Když Berio vybral pro 1. větu *Sinfonie* úryvky z mýtu indiánů Sherenté o původu vody, stala se voda zároveň vůdčí myšlenkou celé *Sinfonie*. V mytologickém myšlení celé jižní Ameriky se rozlišují dva druhy vody:

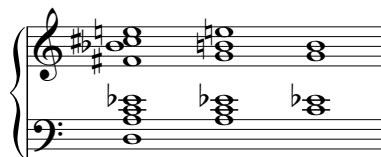
- a) tvůrčí voda nebeského původu
- b) ničivá voda pozemského původu

(Pro mýtus Bororo je voda konečnou příčinou smrti.) A když skladatel v později vzniklé 5. větě ještě jednou sáhl po mýtu o původu vody a tentokrát ho uctivě převrstvil právě mýtem Bororo, který má podobnou, paralelní strukturu, ale jiný význam, naplnil vlastně snahu Lévi-Strausse ve znějící podobě.

<sup>26</sup> Lévi-Strauss: *Syrové a vařené*, s. 28 a s. 350 pozn. 5.

**1. věta:**

V protikladu k pravidelnému rytmometrickému toku 3. věty vykazují ostatní čtyři věty výrazně statický charakter. Metrum tu fakticky neexistuje – a pokud v některých místech ano, je poslechově téměř (spíše úplně) neidentifikovatelné. Hudební materiál 1. věty je překvapivě jednoduchý a prostý. V širším smyslu by se dala hudba 1. věty označit jako „invence“ na jediný akord – měkce velký čtyřzvuk „c-es-g-h“: osm zpěváků začíná v pppp na vokály s osmihlasým akordem (osmizvukem), který je ve 2. taktu redukován na šest tónů a konečně na pouhé čtyři tóny měkce velkého septakordu:



Př. 13

Housle, harfa, klavír, elektrofonické varhany a cembalo podporují zpěváky a vedou dotyčný akord dál (s c-moll septakordem je zároveň vytvořen i „symfonický“ vnitřní vztah ke 3. větě. Pro srovnání se nabízí stejný akord v závěrečném dílu Bachových *Matoušových pašijí* (!). K tomu recituje 1. bas začátek mýtu indiánů Sherenté ve francouzštině: ve volném českém překladu je to asi takto: „Byl jednou jeden Indián, ženatý a otec mnoha synů, kteří už byli dospělí kromě nejmladšího, jenž se jmenoval Aseré. Jednoho dne, když byl tento indián na lovu, bratři...“ – zde Berio text náhle přeruší, další dění pak pokračuje až v 5. větě. Kvůli lepšímu porozumění si uvedeme pokračování už zde: „... poslali nejmladšího pro matku, aby přišla do mužského domu a aby jim ostříhala a nabarvila vlasy (jak říkali). A tam ji, jeden po druhém, znásilnili.“ U písmene A (1. věty – jh) rozšiřuje Berio akord na 12 tónů – čili klastr –, zatímco zpěváci zpívají počáteční osmizvuk ve ff a pozměněném rytmu. Nápadné zde jsou triviální „kolovrátkové (flašinetové)“ tercie ve dřevcích, které se v podobné formě vyskytují u primitivních kmenů jako např. u Eskymáků, indiánů z Ohňové země aj. jakožto nejelementárnější forma distančního rozdělení tónového prostoru vůbec – př. 14:

Berioův dvanáctizvuk





Následující příklad uvádí ukázkou primitivního zpěvu v terciích *Marind anim* jednoho kmene z jihozápadní Nové Guineje. Příklad je převzat ze spisu nizozemského etnomuzikologa Jaapa Kunsta *A Study on Papuan Music* (1931):<sup>27</sup>



Př. 15

První bas pokračuje posledním odstavcem mýtu: „Když se vytvořil oceán, chtěli se v něm bratři Asaré hned koupat (písm. B). A ještě dnes, na konci doby dešťů (je slyšet od západu hluk, který dělali, když se chystali do vody. Krátce na to se objevili na nebi zcela čistí a svěží ve formě sedmi hvězd Sururú (Plejád).“

Další text se už rozplývá ve vokalizách (vokálech) nebo v útržcích slov bez syntaxe. Je většinou francouzský:

př:	<i>eau celeste</i>	<i>eau-pluie douce</i>
	<i>eau terrestre</i>	<i>sang-pluie orangeuse</i>
	<i>appel doux</i>	
	<i>appel bruyant</i>	
		<i>bois eau</i>
		<i>bois pourri</i>
		<i>bois dur</i>

Zatímco v úseku E se jednotliví zpěváci pohybují v rámci tzv. „kyvadlových tercií“ a artikulují recitativním způsobem, obracejí se dřeva a poté celý orchestr ke quasi aleatorní fluktuující hře s malou a velkou sekundou, aby vzápětí setrvaly na tónových repetičích (to je místo, které Berio převzal i do 3. věty). Tři takty po písmenu „l“ ustupují zpěváci na čas do pozadí, aby ustoupily jakési „rituální hudbě“, která se tu rozvíjí a kterou jeden kritik označil jako „zvonivou hudbu à la Messiaen“. Prudká interjekce zasahuje ještě i do posledních osmi taktů zpěváků, kteří, stejně jako na začátku, intonují svůj osmihlasý akord, tentokrát rytmicky, většinou synchronizovaně – a nakonec ho nechají vyznít jako c-moll septakord (čili „c-es-g-h“).

<sup>27</sup> Jaap Kunst. „A Study on Papuan Music“. *Weltevreden* 1931; 2. vydání 1967 v rámci sborníku *Music in New Guinea*.



Nálada 2. věty přechází takřka v plném rozsahu i na 4. větu: ta je se svými 45 takty nejkratší větou *Sinfonie*, skoro jako Mahlerovo *Prasvětlo* (Urlicht), 4. věta jeho *II. symfonie*. Na toto Prasvětlo naráží také text 4. věty sestávající z pouhých šesti slov: „Rose de sang doux appel bruyant“. Tento text je, byť ve fragmentech, přítomen už v 1. větě *Sinfonie* (Mahler: „O Röschen rot“), čímž zde dochází i tímto způsobem ke klasickému sjednocení cyklu.

### 5. věta

Zde Berio ještě jednou pojednal souhrnně materiál všech předchozích vět k jakési korunující syntéze. Podle Beriových vlastních slov se zde jedná o jakýsi „výklad snů“ – snů všech předchozích čtyř vět. Citáty jsou přitom podrobeny nejružnějším proměnám, zvláště zrychlení, čímž ztrácejí svůj vnitřní čas, aby v určitém smyslu „zdržely svou smrt“ nebo se pojistily jistotou vzkříšení. Text je převzat opět od Lévi-Strausse a ještě jednou se vrací k mýtu o původu vody, přináší ovšem už jen dodatečné fragmenty, které jsou navíc převrstvovány jiným mýtem se stejnou (nebo přinejmenším podobnou) strukturou – to je onen mýtus Bororo převzatý rovněž z Lévi-Strausse *Le cru et le cuit* – i z něj ovšem Berio převzal jen některé úseky.<sup>28</sup> Tak například: třikrát potká Asaré krokodýla (to je místo textu, které je jako doplněk 1. věty citováno až právě v 5. větě), který pochází z ještěrky, již Asaré zabil ještě předtím, než se rozšířila voda. Ještěrky zabil také hrdina mýtu Bororů, aby jimi utišil svůj hlad.

Smísením obou mýtů uzavřel Berio velký okruh: vzpomínáme si, že na konci textu 1. věty se bratři Asaré objevili na obloze v podobě souhvězdí Plejád. Souhvězdí Plejád je Indiánům dobře známé: když na chvíli ustanou přívaly dešťů, pozorují vždy netrpělivě toto souhvězdí, neboť jeho zmizení za západním obzorem v květnu ohlašuje konec období dešťů, které začalo v listopadu. My také víme, že totéž souhvězdí, které na sebe na severní polokouli váže období dešťů, oznamuje současně na jižní polokouli začátek období sucha. Mýtus o Asaré tedy podává jižní verzi skutečnosti, mýtus Bororů o vybírači ptačích hnízd je ale transformací tohoto mýtu na druhou polokouli (= severní). Tento vztah k 1. větě vyjádřil Berio odpovídajícím způsobem i hudebně, neboť 5. věta začíná vlastně převzetím závěrečných taktů 1. věty a nakonec ústí opět do materiálu 1. věty. Závěrečný akord obou dotyčných vět (1. a 5.) je identický. Ale také mnohé, doposud otevřené myšlenky zde docházejí své jednoznačné fixace. Tak např. ze slovní hříčky „tuant tué“ na konci 1. věty se v 5. větě skrze „peripétii“ (slovo peripetie zde znamená nečekanou událost, osudový

<sup>28</sup> POZOR! O tomto mýtu se někdy chybně traduje, že pojednává o původu hudby, což ale není pravda. Je to prostě tzv. referenční mýtus (Reverenz-Mythos), jehož východiskem je rovněž incest s matkou, jímž se jeho hrdina provinil. Otec Bororo volá vodu na pomoc, aby zchladila jeho pomstu. Se stejným záměrem použijí synové v mýtu Sherentů oheň. Mýtus Bororo stejně jako mýtus Sherentů jsou oba mýty o *původu vody* – ale dvou různých druhů vod: mýtus Sherentů je o původu nebeské vody – deště (tedy vody tvořivé) –, kdežto mýtus Bororo vypráví o původu pozemské vody jako vody ničivé.

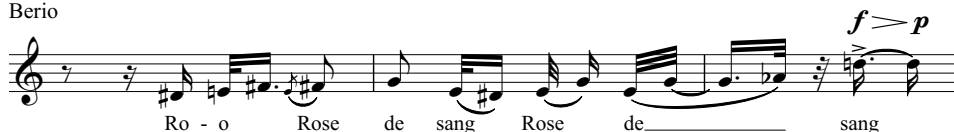
zvrát v ději) stává „héros tué“ – čili mrtvý hrdina. Pomocí téměř úplného převzetí 2. věty do věty 5. je ale zřejmé, že oním „mrtvým hrdinou“ je míněn Martin Luther King. Pro lepší orientaci uvedeme celý text 5. věty uspořádaný po jednotlivých hlasech (xerox s. 52–53). Text je opět – jako jsme to viděli ve 3. větě, protkán komentáři, narážkami a poznámkami.

Věta začíná klavírem a flétnou, k nimž se druží soprán sólo. Flétna používá materiál posledních čtyř taktů 1. věty, které jsou zde přesně citovány. V sólovém sopránu je nyní úzký vztah k Mahlerovu „Prasvětlou“ (Urlicht) ještě zřetelnější – viz př. 17:

Mahler



Berio



Od taktu 10 se ve flétně, klarinetu a saxofonu objeví opět ony „kolovrátkové tercie“ z 1. věty a k tomu zní sborové hlasy ze 4. věty. Nástupem 4/8 taktu začíná – stejně jako v 1. větě (takt 12) – vyprávění mýtu („Il y avait [...]“). Dynamika akordu ve varhanách je převzata z 1. věty, ale je zvukově rozšířena, což hudebně značí převrstvení mýtu Sherentů druhým mýtem. U písmene H se objevuje řada fragmentů, které byly na začátku 3. věty kolážovány: harfa a klavír cituje Debussyho (*Moře*), klarinet přináší tóny ze Schönbergovy *Peripetie*, violoncello v taktu 24 začátek 5. věty Hindemithova *Houslového koncertu* (*Kammermusik IV*). K tomu přidává v taktu 26 druhý klarinet sekundu z Mahlerova *Scherza* – sekunda záhy přechází v trylek. Poté cituje sbor unisono začátek Mahlerova „Urlicht“, tj. tónový postup „des-es-f“ (viz horní příklad), a k tomu zní ve smyčcích začátek Mahlerova šestnáctinkového doprovodu ze 3. věty. V taktu 28 je převzat téměř celý akord z 19. taktu 1. věty. Takty 29 a 30 přinášejí tři fragmenty z Hindemitha (ob, fl, sólo vn), od 3/8 taktu je pak větší citát, který byl užit i ve 3. větě a nyní se tedy objevuje potřetí a ve své třetí verzi. V taktu 34 zní opět septakord c moll (c-es-g-h) z 1. věty ve zpěvních hlasech i v nástrojích. V t. 44 začíná společně s citátem z Bergova *Houslového koncertu* ostinátní řada ze 2. věty, která je převzata téměř v celém svém původním rozpracování. V taktu 48 je pokračování citátu z Bergova *Houslového koncertu*, který přechází v citát z Brahmsa (srovnej se 3. větou), k tomu je v taktu 50 připojen 51. takt ze 3. věty s rytmicky zkomoleným mahlerovým citátem v malém (Es) klarinetu.

V následujícím úseku znějí citáty z Ravela, a sice v t. 52 (fg, cfg) z *La Valse*, právě tak v t. 54 (sm) a 55 (cl picc) a v 1. flétně (t. 53–55) je citát z *Dafnis a Chloé*. Takty 59–60

odpovídají taktu 146 3. věty a přinášejí rovněž citát z Mahlera. T. 62 – krátký motiv z *Agonu* (smyčce) a následuje delší citát z *Moře* (t. 63–67). Rej citátů s následujícími floskulami z Hindemitha (t. 70–71 – vn sólo + pikola) končí.

Od taktu 100 přebírá dominantní roli závěrečný díl 1. věty, tentokrát ve zvuku posílený vokály zpěváků. Takt 125 přináší poslední citát z Mahlera – a sice takt 44 3. věty (= Beriovy *Sinfonie*).

Takt 145 – opět doslova převzato osm posledních taktů z 1. věty a zhuštěno. Čtyři takty flétny citované už na počátku 5. věty jsou zde rozšířeny na 10 taktů. Závěrečný takt 5. věty je totožný se závěrečným taktem 1. věty.

### **Serialismus a multiseriálismus**

Beriova *Sinfonia* je jedním z umělecky nejhodnotnějších dokladů stavu hudebně vyjadřovacích prostředků v průběhu šedesátých let, tedy období vrcholícího na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Standardní seriální principy, dodekafonií počínaje, jsou v této etapě nahrazovány jinými. Dochází k odklonu od přísné organizace struktury na základě různých algoritmů ve všech parametrech (nebo alespoň ve většině parametrů) a k jejich nahrazení volností, improvizací, otevřenou formou, důrazem na témbur (parametr, který je vůči „převedení na seriální bázi“ dosti odolný) a novými, rafinovanými způsoby práce s textem. S výjimkou otevřené formy je toto vše v *Sinfonii* evidentně přítomno.

Příznaky krize serialismu se projevují už po počátku šedesátých let. Pokusme se to v souvislosti s Beriovou *Sinfonií* ukázkově demonstrovat např. na tvorbě Györgye Ligetiho, konkrétně na dvojici jeho klíčových a vlivných děl šedesátých let. V *Atmosphères* (1961) došlo k nahrazení přísné seriality jinými strukturačními principy, např. onou typickou mikropolyfonií. Totéž se ještě výrazněji projevuje na sklonku šedesátých let v díle *Lontano* (1967), což je kompozice i dobou vzniku blízká Beriově *Sinfonii*. *Lontano* staví jednak na dramaturgii témbrových ploch, jednak samozřejmě opět na mikropolyfonií. Název skladby – původem italský – znamená „vzdálený“ a v podstatě zde jde o to, že hráč začne hrát ve velmi slabé dynamice (v rámci možností je přímo i prostorově vzdálený – např. za pódium), takže jeho hlas budí dojem, jako by přicházel z velké vzdálenosti. Toto Ligeti povýšil na základní organizující – formový – princip. Je to de facto jakási „hra s distancí“. K tomu v *Lontanu* přibývá ještě programový odklon od serialismu (stejně jako právě u Beria – připomínám jeho ironicky zahrocenou *Meditation über das Zwölftonpferd*, viz pozn. č. 7 a příslušný text), který Ligeti nahrazuje dramaturgií střídajících se, vzájemně převrstvovaných a uvnitř celistvých zvukově barevných ploch. Berio si v *Sinfonii* (a nejen tam) počíná v principu stejně. Tato kompoziční technika spočívá v mnohostranném převrstvování různých souzvukových útvarů, klastrů a glissand ve vertikální i horizontální rovině. Standardní metrická organizace takovýchto struktur hraje jen orientační roli, hudba je de facto ametrická. Ligeti sám charakterizoval tuto svou osobitou kompoziční techniku takto:

„Harmonická krystalizace uvnitř dominantně zvukové plochy vede k intervalově-harmonickému myšlení, které se zásadně odlišuje od tradičního harmonického myšlení – včetně harmoniky atonální. Technicky toho lze dosáhnout polyfonickými prostředky: fiktivní harmonie jsou produktem komplexního hlasového propletení (Stimmverwebung), pozvolného zakalení (zastření) a z něj vycházející opět nové krystalizace jakožto produktu diskrétních proměn v jednotlivých hlasech této polyfonní faktury. Ta polyfonie je sama o sobě takřka nezřetelná, její harmonická výslednice přesto přináší vlastní hudební dění. Zapsána je polyfonie, slyšena je nová harmonie.“<sup>29</sup>

Analogickým způsobem pracuje se souzvukovými útvary ve své *Sinfonii* Berio: i u něj se jedná o převrstvování, zhušťování, nebo naopak ředění klastřů a dalších souzvukových útvarů ve vertikální nebo horizontální rovině včetně glissand – vesměs jako prostředků nové harmonie (pozn. speciálně glissanda jsou velmi hojným prostředkem k dosažení efektu např. u Xenakise). U Beria přibývá navíc ještě přebohatá vrstva citací „klasických“ hudebních motivů z období cca od Bacha do Bartóka (včetně Beriových autocitací). I pro *Sinfonii* zcela jednoznačně platí výše uvedený Ligetiho výrok, že totiž něco je (a to velmi přesně a do detailu důsledně!) zapsáno, ale slyšena je „nová harmonie“ (viz pozn. č. 27) a příslušný text.

Nepochybné souvislosti mezi Ligetim a Beriem panují v oblasti práce s textem. Zde se pro srovnání s Beriovou *Sinfonií* (především s její 3. větou) nabízejí Ligetiho *Aventures* (1962) a *Nouvelles Aventures* (1962–65). Obě skladby jsou o něco starší než *Sinfonie*, a mohly se tudíž stát pro Beriovo počínání v *Sinfonii* alespoň částečným vzorem. I Ligeti komponoval své *Aventures* na objednávku (Norddeutsche Rundfunk) a s myšlenkou na konkrétního interpreta (soubor Die Reihe). V *Aventures* probíhá nepřetržitě *espressivo* (i zde jsou styčné body se *Sinfonií*). Výrazové pasáže zaznívají ve zmatených propletencích jedna přes druhou. Vše vypadá nahodile, chaoticky, jako jedna velká improvizace bez pravidel, bez regulovaných vnitřních vztahů. V *Aventures* k tomu přibývá ještě moment vizuální – mimika vokálních interpretů (vedle zpěváků je zde ještě malý komorní soubor: fl, cor, vcl, cemb., pf). Jestliže v těsně předcházejících *Atmosphères* byl prostor pro asociativní vytváření významů (zde konkrétně asociace vzdáleně probíhajícího *Requiem*), *Aventures* na první dojem k ničemu neodkazují, k žádným asociacím neodkazují. Ačkoli nemáme k dispozici žádnou sémantickou oporu, odkaz k nějakému obsahovému výkladu, přesto lze alespoň rámcový obsah odvodit z celkového mimetického „děje“: Převažují situace projevů touhy a projevů výsměchu. Dialektika mezi zřetelností a nezřetelností prochází konsekventně celou skladbou: je to způsob vyjádření dobrodružství, což bylo skladatelovým záměrem. Vymezení problému se v *Aventures* nápadně podobá jednak vymezení problému v *Atmosphères* a s obdobným postupem (i principem vyjádření) se setkáváme i v Beriově *Sinfonii*. Záměrem

<sup>29</sup> György Ligeti. „Ueber neue Wege im Kompositionsunterricht“. In: *Three Aspects of New Music*. Stockholm: Nordiska Musikforlaget, 1968, s. 31.

*Atmosféra* je vytěžit z materiálního základu komplikovaného a zdánlivě indiferentního zvuku v procesu jeho kompozičního rozvoje nějaké výrazy a významy (důležitý je samozřejmě asociační řetězec). V *Aventures* jsou naopak od počátku exponovány snadno rozpoznatelné výrazy a charakteristické zvukové objekty, které jsou v kompozičním procesu zcizovány, různě upravovány, až se nakonec vrací k původní podobě ukotvené přímo v materiální sféře. Porozumění *Aventurám* se tudíž neděje pomocí slov, vět nebo jiných formalizovaných objektů řeči, nýbrž výlučně pomocí jeho specifického akustického charakteru. Zvuk hraje prvořadou roli i ve vytváření významové roviny Beriovy *Sinfonie*, především pak její klíčové 3. věty. V *Aventures* i v *Sinfonii* je řečový charakter zvukového projevu pouze přibližný – je to spíše nosič vokálně vyjadřovaných zvuků. V *Sinfonii* nadto hraje roli i významově ukotvená osnova Mahlerovy II. symfonie, zejména její scherzové věty. S ní Berio zachází analogicky Ligetiho *Aventurám* – i zde se setkáváme s ustavičným napětím mezi zcizováním, potvrzováním, rozšiřováním, aktualizováním a dalšími „úpravami“ původní vysoce obecné Mahlerovy významové osnovy. Jako by zde vznikala jakási umělá řeč, odnož mimetické „prařeči“ obohacené o moderní prostředky kompozičních technik i soudobé fonetiky. Ani toto není úplná novinka – viz např. experimenty dadaistů nebo dnes už opět aktualizovaná *Sonata in Urlauten* (Sonáta v prazvucích), někdy též prostě *Ursonate*, průkopnické dílo sound poetry Kurta Schwitterse z roku 1924. Schwitters náležel též k průkopníkům koláže. Všechny tyto prvky se v ohnisku jakoby setkávají v Beriově *Sinfonii*.

### **Prameny:**

Berio, Luciano. *Sinfonia* [Study Score]. Wien: Universal Edition, 1969.

### **Literatura:**

Adorno, Theodor W. *Mahler: eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1960, [2. vyd. 1963].

Altmann, Peter. *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*. Wien: Universal Edition, 1977.

Berio, Luciano. „Meditationen über ein Zwölfton-Pferd“. *Melos*. 1969, Vol. 36, s. 293–295.

Budde, Elmar. *Zum dritten Satz der Sinfonia von Luciano Berio. in: Die Musik des sechziger Jahre. Zwölf Versuche*. Ed. by Rudolf Stephan. Darmstadt: Institut für Neue Musik und Musikerziehung, 1972, s. 128–144.

Doflein, Erich. „Schönbergs Opus 16, Nr. 3: der Mythos der Klangfarbenmelodie“. *Melos*. 1969, Vol. 36, s. 203–5.

Dreßen, Norbert. *Sprache und Musik bei Luciano Berio. Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982.

Emons, Hans. „Berios Sinfonia und Mahlers 2. Sinfonie: Re-Komposition als ästhetische Idee“. In: Reinhard Kopiez (ed.). *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte zum 60. Geburtstag*. Wüzburg: Königshausen & Neumann, 1998, s. 151–160.

Eribon, Didier. *Conversations with Claude Lévi-Strauss*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

Hicks, Michael. „Text, Music and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia“. *Perspectives of New Music*. 1980–81, Vol. 20, No. 1–2, s. 199–224.

Krieger, Georg – Stroh Wolfgang Martin. „Probleme der Collage im der Musik ufgezeigt am 3. Satz der Sinfonia von Luciano Berio“. *Musik & Bildung: Zeitschrift für Musikerziehung*. 1971, Vol. 3, No. 5 (May), s. 229–235.

Lévi-Strauss, Claude. *Mythologica\**. [1.], *Syrové a vařené*. Přeložil Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2006.

Ligeti, György. „Ueber neue Wege im Kompositionsunterricht“. In: *Three Aspects of New Music*. Stockholm: Nordiska Musikforlaget, 1968.

Osmond-Smith, David. *Playing on Words. A guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association, 1985.

Ravizza, Victor. „Sinfonia für acht Singstimmen und Orchester von Luciano Berio. Analyse“. *Melos*. 1974, Vol. 41, No. 5, September–Oktober, s. 291–297.

Tibbe, Monika. *Lieder und Liederelemente in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers*. München: Katzbichler, 1971.

**Jaromír Havlík** (1950) muzikolog zaměřený na hudbu 20. a 21. století. Z publikací: *Česká symfonie 1945–1980* (1989), Jaroslav Doubrava. *Skladatel v sevření dvou totalit* (2001), řada studií a statí k historické a teoretické problematice hudby zejména z období po 2. světové válce.