

V roku 1958 komponuje Luciano Berio *Sequenzu I* pre flautu. O štyri roky neskôr ju ako prototyp nového myslenia a konceptu v umení zaradzuje Umberto Eco na svoj zoznam otvorených diel v rovnomennej knihe *Opera Aperta*. Ostatné Beriove diela s označením *Sequenza* sa na tento zoznam nedostali azda iba preto, že v roku 1962 ešte neboli skomponované. Ecove zaradenie Beriovej *Sequenzi I* na zoznam diel považovaných za otvorené diela bolo často spochybňované a jeho rozhodnutie považované za nie úplné pochopenie Beriových zámerov. Ak prihliadneme na Ecovu definíciu otvoreného diela, ktoré podľa neho ponecháva »značnú slobodu v spôsobe, akým sa rozhodne interpret skladbu zahrať«, a citujúc ďalej už priamo o Beriovej *Sequenzi I* pre flautu, že v nej »skladateľ predkladá pred hráča text, ktorý predurčuje poradie a intenzitu zvukov, ale ponecháva na jeho na jeho vlastnom rozhodnutí, ako dlho bude tón trvať v rámci priestoru, ktorý je mu vopred určený a definovaný údermi metronómu«,¹ je jasné, že sa Eco vo svojej »analýze« Beriovej *Sequenzi* mýlil. Ak však berieme Ecovu knihu ako dielo, ktoré sa snaží definovať novú estetiku modernosti, ktorá sa stavia do rozporu s tradíciou, je jeho myslenie o Beriovi celkom správne. Nový koncept a inovatívnosť všetkých *Sequenzii* spočíva totiž v tom, že v nich Berio nanovo a provokatívne otvára najvýznamnejšie otázky hudobnej interpretácie a hudby ako takej, ktoré sa vo vývoji kumulovali už od 19. storočia. Berio stavia na pretras základnú otázku hudobnej virtuozity na rôznych úrovniach, či už ako spôsobu manipulácie a ovládnutia poslucháčov, virtuozity ako posadnutosti vonkajšou dokonalosťou, alebo virtuozity, ktorá viac-menej pramení z idiomatiky nástroja. Náhľad na virtuositu s »oparom geniality«, ktorá samu seba berie príliš vážne, Berio narúša humorom, nadsázkou a najmä provokatívnymi otázkami o tom, kde sú hranice hry na hudobných nástrojoch a čo ešte môžeme považovať za zvuk nástroja. Berio pracuje s virtuositou na hranici hráčskych schopností, zaväzuje hráčov k takmer nehrateľným novým technikám, ktoré absolútne narúšajú základné tézy o tvorbe tónu a často i samotné fyzikálne zákonitosti nástrojovej hry. Nová virtuosita je pre Beria »virtuositou poznania«. ² Takáto virtuosita a nová sonórnosť totiž nejde od nástroja k zvuku, ale naopak od zvuku k nástroju. Berio, inšpirovaný výdobytkami elektroakustickej hudby a rokmi strávenými v elektroakustických štúdiách, hľadá v *Sequenziách* cestu, ako tento nový zvuk preniesť do sveta tradičných nástrojov.

Okrem vyslovene hudobných otázok sú vo všetkých Beriových *Sequenziách* badateľné aj prieniky do sféry divadelnosti, hereckého prejavu a otázok spojenia hudby a slova. Často sa v tejto súvislosti hovorí o tzv. divadle pohybu,³ ktoré je súborom zažitých pohybov a gest typických pre hudobníka hrajúceho na určitý nástroj. Je to

¹ ECO, Umberto: *The Open Work*, Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 1.

² HALFYARD, Janet K. (ed.): *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot – Burlington: Ashgate, 2007, s. 115.

³ Tamtiež, s. 113.

KATARÍNA HAŠKOVÁ

(Bratislava)

Pocta Grockovi: Poznámky k interpretácii Beriovej *Sequenzi V* pre trombón

Homage to Grock: Some notes on interpretation of Berio's *Sequenza V* for trombone

Between 1958 and 2002 Luciano Berio composed fourteen compositions titled *Sequenzas* for various solo instruments. Berio's *Sequenzas* are specific and in the music of the 20th century a unique collection of solo compositions, which emphasize uncommon, innovative and perhaps even provocative way of build of musical material. From different angles *Sequenzas* offer the insights into the issue of new sonic virtuosity in the context of the music in the second half of the 20th century. One of these groundbreaking works is *Sequenza V* for trombone solo, which in addition to the above-mentioned innovative issues, raises the questions of connection between music, non-musical, theatrical and dramatic dimensions also. These dimensions have a direct inspiration in the character of Grock (significant Swiss clown of the first half of 20th century). Grock's identity is transferred to the score on several levels – from instructions on "theatrical" staging concept, to the direct impact on the musical processes, structures and overall sound material and on the inner organization and division of the musical unit.

Key words: 20th-century music; Berio, Luciano; Grock; Wettach, Charles Adrien; *Sequenza V*; musical analysis; circus clown; trombone

Number of characters / words: 15 046 / 2 273

Number of musical examples: 3

Príspevok bol prednesený dňa 24. 4. 2014 na muzikologickom seminári »Prezentácie – konfrontácie«, ktorý sa uskutočnil na Katedre teórie hudby Hudobnej a tanečnej fakulty Vysoké školy múzických umení v Bratislave.

forma komunikácie s publikom, forma spojenia, ktorá pri živom vystúpení umocňuje zážitok z počutého.

Divadelné prvky sa v *Sequenziách* objavujú vo viacerých podobách, či už v opísanej inklúzii pohybov a gest spojených s hrou na hudobný nástroj, v lineárnej naratívosti, dramatickom scenári alebo zobrazení určitých postáv. »Najdivadelnejšie« sú *Sequenza III* a *Sequenza V*, ktoré zahŕňajú všetky tri formy divadelnosti. Okrem toho sú aj gendrovo orientované, a teda interpretačne vopred definované. Kým *Sequenza III* je určená pre ženský hlas, *Sequenza V* je inšpirovaná mužskou postavou klauna Grocka, a hoci ju z času na čas interpretuje aj žena, predsa len má silný »mužský« charakter.

Ak sa zameriame na *Sequenzu V*, nájdeme v tejto kompozícii dva hlavné inšpiračné zdroje. Prvým je bezpochyby *Sequenza I*, ktorá svojim spôsobom koncepcie, výstavby a najmä použitím nových techník hry tvorí rámcový predobraz/prototyp pre ďalšie *Sequenzie* nasledujúce po nej. V *Sequenzi V* však dominuje aj už spomínaný nehudobný inšpiračný prvok, ktorý sa viaže k postave klauna Grocka. Grock, vlastným menom Charles Adrien Wettach, bol švajčiarsky cirkusový a kabaretný umelec, ktorý sa preslávil svojimi humornými scénkami. Najväčšiu slávu si získal v tridsiatych rokoch, kedy hrával v divadlách po celej západnej Európe. Základom týchto vystúpení bola hra na rôznych hudobných nástrojoch, pri tom, ako to už býva u klaunov zvykom, bola táto hra plná zvrátov, nečakaných gagov a na prvý pohľad nezmyselných zápletiok. Zdrojom žartov a humoru nebola iba jeho vlastná hra na hudobných nástrojoch (a to treba podotknúť, že ich ovládal viac ako dvadsať a niektoré naozaj na veľmi vysokej virtuóznej úrovni), ale najmä to, že vo svojich výstupoch v podstate ironizoval postavu hudobníka so všetkými jeho zvykmi, rituálmi a hudobníckym žargónom.

Zaujímavá je otázka, prečo si vlastne Berio vybral postavu Grocka a prečo práve pre trombonovú *Sequenzu*? Inšpirácia Grockom nie je u Beria náhodná. Je výsostne osobná, jeho zážitok z klaunovského majstrovstva Grocka je autentický, zažil ho takpovediac na vlastnej koži. Berio bol istý čas počas detstva jeho susedom. Grocka podľa jeho vlastných vyjadrení považoval za nudného starého pána, a to až dovtedy, kým nevidel jeho predstavenie, ktoré na neho hlboko zapôsobilo. O niekoľko rokov neskôr stretol Berio amerického trombonistu Stuarta Dempstera, ktorý si u neho objednal sólovú skladbu. Bolo to presne v období komponovania prvej série *sequenzií* pre iné nástroje, a tak prirodzene vznikla úvaha o *sequenzi* pre trombón. Pri spoločných stretnutiach ho trombonista zaujal svojim zmyslom pre humor a svojim vtípkovaním mu pripomínal Grocka.⁴

Na otázku, kde je Grock a inšpirácia ním v skladbe ukrytá, existuje jediná odpoveď. Idea sveta v divadle ovplyvňuje celkovú základnú koncepciu diela. Najzákladnejšia podoba tohto sveta sa v *Sequenzi V* neukazuje ani tak v samotných divadelných pokynoch prítomných v skladateľových interpretačných poznámkach zo začiatku skladby, ale ovplyvňuje skôr spôsob, akým je dielo vystavané vo vnútri. Berio rozdeľuje trombonovú *Sequenzu* na základe určitého dualizmu, dualizmu sveta pred oponou a za ňou. Tomuto dualizmu podliehajú potom všetky atribúty skladby. Rozdeľuje ju na dva veľké úseky, pričom prvý z nich je zobrazením sveta vonkajšieho (pred oponou) a ten druhý sveta vnútorného (za oponou).

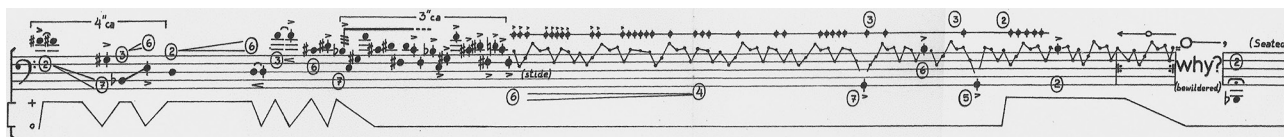
Pri pohľade do notového zápisu je kompozícia rozdelená na úseky A a B, pričom v delení na tieto celky vzniká formová disproporcía, akýsi obrátený zlatý rez. Diel A je pomerne krátky, naplnený napätím, »správne« vystavaným vrcholom a dokonalým spôsobom zahusťovania rytmického aj výškového atribútu tónov. Ak sa na neho pozrieme bližšie, objavíme tri úseky. Prvý úsek a1 tvorí akási úvodná fanfára *a-a-a-es*, pričom zamlčanie jedného z tónov je typickým »grockovským« gagom, následné tóny sú potom akousi variáciou úvodného setu tónov (► Notový príklad č. 1).



Nasleduje úsek b, ktorý je typický zahusťovaním štruktúry a nástupom vokalizovaného slova *why* (hovoreného »do nástroja«). Posledný úsek a1 je zaznamenaný semigrafickou notáciou s rýchlymi glizandovými pohybmi vyúsťujúcimi do slova *why*, ktoré je vyslovené do ticha (► Notový príklad č. 2). Vrchol je dosiahnutý postupným rytmickým zahusťovaním a narastaním počtu tónových výšok od štyroch v prvom úseku, k deviatim v druhom až k použitiu všetkých dvanástich tónov v záverečnom glizandovom úseku.

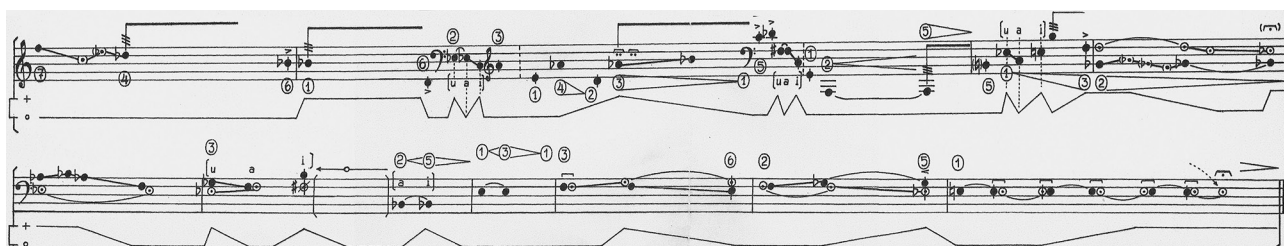
Notový príklad č. 1:
Luciano Berio: Sequenza V,
úvodný úsek diela A
s fanfárou *a-a-a-as*
a následnou variáciou
úvodného materiálu,
podľa © Universal Edition

⁴ HALFYARD, Janet K. (ed.): *Berio's Sequenzas* (◀ pozn. 2), s. 100.



Notový príklad č. 2:
Luciano Berio: Sequenza V,
 posledný úsek dielu A
 s vyústením do slova *why*,
 podľa © Universal Edition

Celý diel B je dynamický tichší, menej dramatický a s dôrazom na viazanie tónov. Aj diel B v sebe ukrýva tri menšie úseky, pričom používa rovnaký postup narastania počtu tónov a zahusťovania rytmickej štruktúry. Prvý úsek multifón a inhalovaných tónov je vystriedaný druhým úsekom s glizandovými alikvotnými tónmi a nástupom tónov v najnižšom registri (*e-fis-f-e*), nasledujúc kratším, akoby kontrastným úsekom, pre ktorý je typické opätovné zahusťovanie štruktúry, tento krát však smerom nahor až k vrcholu na najvyšších tónoch hraných dvojitém a trojitým jazykom. Tento vrchol sa však nakoniec nejaví ako definitívny, keďže sa nám v treťom úseku objavuje návrat dlhých tónov z úseku b1, ktoré prinášajú zrkadlový, aj keď veľmi stíšený obraz priebehu veľkého dielu A. Nachádzame tu vokalizované *why*, ktoré sa objaví trikrát, opäť nasledované fermátou, podobne ako v diely A. Tento krát však *why* nekončí celý priebeh úseku, ale nasleduje doznievanie v multifónach a nakoniec v unizóne hraného a spievaného tónu (► Notový príklad č. 3).



Notový príklad č. 3:
Luciano Berio: Sequenza V,
 tretí úsek dielu B
 s vokalizovaným *why*
 (*u-a-i*), podľa
 © Universal Edition

A tu sa vraciame k už spomínanej formovej disproporcii, ktorá je však iba zdanlivá. Aj diel B má svoj vrchol, ktorý je však zvláštne zamlčaný a »slávne« *why* je vypovedané iba »do nástroja«. Nepomer použitého napätia, ako aj dĺžky jednotlivých dielov, je možné vysvetliť ako dva rôzne časy. Kým čas pred oponou (tzv. *performance time*) je zrýchlený, interpret prežíva veci dramatickejšie, rýchlejšie a intenzívnejšie, aké naozaj sú, dlhý diel B s pomalými tónmi je časom prípravy, osamotením, pochybovaním, ktorý predchádza každému času pred oponou.

Vzájomné zrkadlenie oboch úsekov je zosilnené aj momentom nástupu oboch úsekov na intervale tritonu, v diely A smerom nadol a v diely B smerom nahor. Okrem toho je to aj moment prevahy klesajúceho pohybu a pridávania tónových výšok v diely A a naopak ascendentný pohyb v diely B. Kým diel A sa pred oponou začína fanfárou, diel B sa začína dlhým položením tónu predĺženým fermátou.

Okrem celkového priebehu skladby je Grock »viditeľný« aj v ďalších parametroch. Azda najviac sa za to grockovské považuje slávne *Warum?*, teda *Why?* v angličtine, ktoré Grock počas svojich predstavení používal. Často ho používal ako nezmyselnú odpoveď na úplne inú otázku, často práve ako vrchol, dokonca akúsi filozofickú otázku samotnej existencie toho, čo robí a kým je. Mohli by sme povedať, že tú istú úlohu zohráva toto slávne *why* aj v Beriovej *Sequenzi V*. Je zdanlivo nepochopiteľné, vyvolávajúce otázku, prečo sa v skladbe nachádza a akú má funkciu. Zároveň sa však objavuje v kľúčovom momente skladby a tvorí prelom medzi dielmi A a B.

Kým v diely A nachádzame viac tónov z množiny, ktorú by sme mohli označiť ako štandardný zvukový potenciál trombónu, v diely B sa objavuje väčšina tónov z množiny tzv. nových, experimentálnych tónov. Diel B, znázorňujúci prípravu a skúšku na predstavenie, je popretkávaný multifónami, frulátami, spevom tónov do nátrubku, tónmi vznikajúcimi inhalovaním vzduchu, glizandami po alikvotných tónoch, údermi sordíny do ozvučnice nástroja počas hrania a pod.

Najmä otázka multifón a inhalovaných tónov sa javí ako mimoriadne zaujímavá. Okrem toho, že samotný Grock bol schopný multifonického spevu, čo je jasne vidieť a najmä počuť na viacerých záznamoch z jeho predstavení, a je to teda tiež jeden z jeho »obrazov« v skladbe, je to aj jeden z najzásadnejších zásahov do idiomatiky nástroja. Hoci Berio nebol ani zďaleka prvý, ktorý použil multifóny (spomeňme len *Concertino pre lesný roh a orchester e mol*, op. 45 od Carla Marii von Webera z roku 1815), zaujímavé je skôr to, že ich Berio používa v diely, kde vystupuje iba jeden nástroj, ktorého potenciál je zásadne homofónny, a práve tento »nesúlad« základných téz vytvára zaujímavé otázky. Od hráča je v podstate vyžadovaná polyfonická hra, pričom jeden z tónov je spievaný a druhý zároveň hraný. Tu však Berio nekončí a v partitúre

naozaj vytvára dvojhlasú líniu, kde sa glizandovým pohybom dosahuje plynulý pohyb medzi jednotlivými tónmi.

Tento polyfonický pohyb je prerušovaný akými zastaveniami na dlhých tónoch, ktoré však tiež nie sú vytvárané klasickým spôsobom, ale inhalovaním vzduchu. Technika hry inhalovaných tónov je akousi jednoduchšou verziou hry tzv. večným dychom. V diely B tak vzniká veľmi dlhý úsek, kde nie je ani jeden z tónov vytváraný štandardným spôsobom. Často sa v súvislosti s hrou inhalovaných tónov spomína technika hry na austrálske dijeridoo. Samotný objednávateľ skladby Stuart Dempster bol hráčom na dijeridoo, a tak pravdepodobne Beria k tejto technike svojimi schopnosťami inšpiroval.⁵

Mimoriadne zaujímavou je aj otázka spievaných tónov, ktoré sa v *Sequenzii V* vyskytujú v štyroch podobách. Tá prvá je klasický spievaný tón mimo nástroja (tieto tóny Berio vyžaduje v štýle tzv. oldfashion singing), druhá je spievaný tón do nátrubku, tretia je spievaný tón v spojení s hraným tónom, teda už spomínané multifóny, a štvrtou podobou je vokalizácia slova *why* alebo jednotlivých hlások do nátrubku nástroja. Berio často o tomto aspekte v *Sequenzii V* hovorí ako o »vokalizácii nástroja« alebo »inštrumentalizácii hlasu«. ⁶ Dalo by sa uvažovať o tom, že v *Sequenzi V* sa práve takýmto spôsobom prejavuje Beriov neustály záujem o prepojenia slova a hudby, ktorý je v jeho tvorbe signifikatnou črtou. V zásade je *Sequenza V* zvláštnym spôsobom spojenia hudby a slova a ich vzájomné prerastanie je nedeliteľnou a prirodzenou súčasťou nástroja, ale aj samotného hráča. Celý proces je navyše vplyvom spevu a hovorením značne individualizovaný a výrazne ovplyvňuje výslednú podobu interpretácie, ktorá sa práve vzhľadom na tento aspekt kompozície výrazne líši od interpreta k interpretovi.

Z hľadiska interpretácie patrí Beriova *Sequenza V* k jednej z najťažších skladieb repertoáru pre trombón, ktorá vyžaduje komplexnosť interpreta a mimoriadnu technickú vyspelosť s prihliadnutím na ovládnutie nových techník hry na hranici možností hráča aj nástroja. Okrem výsostne technickej virtuozity si však vyžaduje aj tzv. beriovskú virtuozitu poznania, ktorá »vysvetľuje« použité technické prvky s ohľadom na vnútorný obsah kompozície. Okrem virtuozity a čisto hudobných interpretačných otázok je na základe analýzy tejto skladby jasné, že jej cieľom je aj ďalší, mimohudobný rozmer a snaha zobrazit v nej Grocka, jedného z posledných veľkých európskych klaunov. Skladba je jeho poctou a zobrazením jeho dvoch svetov rozdeľujúcich život pred oponou a za ňou, svet umelca-performera, ktorý žije súbežne dva svety, ten navonok a ten v jeho vnútri.

⁵ HANSEN, Niels Ch.: *Luciano Berio's Sequenza V analyzed along the lines of four analytical dimensions proposed by the composer*, in: *The Journal of Music and Meaning*, vol. 9, Winter 2010, s. 27.

⁶ BERIO, Luciano: *Sequenza V for trombone* [partitúra], London: Universal Edition, 1968.