

Tato nahrávka přináší reprezentativní skladby pro smyčcový kvartet dvou velkých žáků Arnolda Schönberga, Albana Berga (1885-1935) a Antona Weberna (1883-1945), které jsou ilustrativními příklady dvou krajních mezí expresivní reflexe, jednoho z určujících znaků děl, vycházejících z tvůrčí dílny epochální Druhé vídeňské školy. Bergův hluboce senzitivní naturel a přitom neomylný dramatický cit byl jakoby předurčen, aby zprostředkoval syntézu nového stylu s odkazem pocitového a duchovního světa německé romantiky. Podnícen objevy novodobé psychologie, rozvojem psychoanalýzy, obrací Berg - především v operách *Vojcek* a *Lulu* - svou pozornost ke studiu lidského charakteru. Se subjektivní paralelou této angažovanosti se setkáváme v jeho hudbě komorní. Kompoziční úsilí Weberna, jakkoli se opírá o tytéž zdroje, mnohem vyhraněněji směřuje k soustředěné interpretaci imanentně hudebních představ. Ve svých dílech do nejzazších důsledků aplikuje Schönbergovy nově formulované koncepční principy. Oběma tvůrcům je společná vysoká míra kritičnosti, jež jim dovořila předat veřejnosti pouze díla prvořadé závažnosti. Svůj druhý a zároveň poslední smyčcový kvartet - *Lyrickou suitu* - psal Berg od září 1925 do října 1926. První provedení 8. ledna 1907 ve Vídni slavným Kolischovým (tehdejším Novým vídeňským) kvartetem bylo mimořádně úspěšné. Partitura *Lyrické suity* od té doby patří k základním dílům moderní komorní literatury.

Lyrická suita má šest vět, jež sledují přesně definovatelný psychologický záměr. Začíná *Allegrettem gioviale*, jež má v rámci celku relativní rysy uvolněného, průzračného preludia intrácdy. Odtud neustále stoupá napětí, dosahované zesložitováním faktury a prohlubováním tempových a výrazových kontrastů, daných v zásadě střídou tří rychlých a tří pomalých vět. Rychlé věty vyhrocují postupně tempo od úvodního *allegretta* přes *Allegro misterioso* třetí věty až k *Prestu delirandu* věty páté, kterou dílo dosahuje vrcholu, skutečné dramatické krize. Pomalé věty vykazují tendenci protichůdnou. Tempa jsou zpomalována od *Andante amorosa* druhé věty přes *Adagio appassionato* věty čtvrté až k finálnímu *Largu desolato*, jež se nakonec rozplyne v zoufalé bezútěšnosti.

Lyrická suita je první skladbou, v níž Berg pracuje dodekafonickou kompoziční technikou (užívá jediné řady a jejich transpozic a klasických odvozenin), které Schönberg poprvé užil několik let předtím. Dodekafonická je první a poslední věta, hlavní část třetí a obě triové části věty páté. Zbývající hudební plochy jsou komponovány volně, avšak styl a výraz díla je natolik příbuzný, že posluchačovo ucho sotva postřehne rozdíl.

Berg koncipoval *Lyrickou suitu* co nejrozhodněji "nesymfonicky", a proto z ní vyloučil veškeré formální postupy, které by připomínaly sonátovou formu. Struktura díla a jeho vnitřní forma se řídí spíše psychologickými a dramatickými záměry skladatele než obvyklými pravidly hudební architektiky. Jedinečné souvislosti dokonalé individuální formy celku je dosaženo funkční technikou identických reminiscencí předchozích vět ve větách následujících, případně rozsáhlou anticipací materiálu ve větě předchozí. První věta má prostou dvoudílnou formu, druhá věta je rondo, třetí věta scherzo s triem (*Trio estatico*), čtvrtá věta má třídílnou formu, v páté, scherzové větě, je mezi rozšiřující se



Alban BERG

LYRICKÁ SUITA

pro smyčcové kvarteto

I. Allegretto gioviale - II. Andante amoroso - III. Allegro misterioso. Trio Estatico - IV. Adagio appassionato - V. Presto delirando. Tenebroso - VI. Largo desolato

Anton WEBERN

PĚT VĚT

pro smyčcové kvarteto, op. 5

I. V prudkém pohybu (Heftig bewegt) - II. Velmi pomalu (Sehr langsam) - III. Velmi hybně (Sehr bewegt) - IV. Velmi pomalu (Sehr langsam) - V. V něžném pohybu (In zarter Bewegung)

ŠEST BAGATEL

pro smyčcové kvarteto, op. 9

I. Mírně (Mäßig) - II. V lehkém pohybu (Leicht bewegt) - III. Značně plynule (Ziemlich fließend) - IV. Velmi pomalu (Sehr langsam) - V. Krajně pomalu (Äußerst langsam) - VI. Plynule (Fließend)

KVARTETO LASALLE

(Walter Levin - I. housle, Henry Meyer - II. housle, Peter Kamnitzer - viola, Jack Kirstein - violoncello)

Nahrávky firmy Deutsche Grammophon Gesellschaft
© PAVEL SKÁLA 1974 - COVER © MARTA SONNBERGOVÁ 1974

varianty dílu A dvakrát včleněno triové Tenebroso, šestá věta má volnou rapsodickou formu.

Bergova *Lyrická suita* je duchovně i emocionálně spřízněna se dvěma díly - s Mahlerovou *Písní o zemi* (1908) a s *Lyrickou symfonií* (1923) Alexandra Zemlinského (významného skladatele a předního dirigenta prvních desetiletí tohoto století, švagra A. Schönberga), jemuž je *Lyrická suita* dedikována. Obě tato díla vycházejí z obdobného dramaturgického plánu. Zajímavé je srovnání Bergovy skladby s jednovětým 2. smyčcovým kvartetem Zemlinského z roku 1916 - právě v nejexponovanějších částech obou skladeb se setkáváme s celými plochami sazbu a výrazem téměř doslovně shodnými. Inspirační východiska Berg dostatečně názorně prozradil dvojí citací ústřední myšlenky Zemlinského *Lyrické symfonie* v centru 4. věty a citací úvodních taktů Wagnerova *Tristana* před závěrem díla.

Pět vět pro smyčcový kvartet op. 5 z roku 1909 a *Šest bagatel* pro smyčcový kvartet op. 9 z roku 1913 Antona Weberna jsou díla volné atonality (Ještě v op. 4 lze vystopovat zbytky skladatelova tonálního citění, od op. 17 z roku 1924 komponuje Webern výhradně seriálně). Již v nich se setkáváme se třemi základními elementy jeho kompozičního stylu. Především je to extrémní úspěšnost, pramenící z nekompromisního výkladu Schönbergovy myšlenky, podle níž má být hudba čistou substancí, ve které má každá nota svůj strukturální smysl a jež vylučuje možnost jakýchkoli ozdob. Druhým je zdokonalený princip tzv. menších souvislostí, jež je logickým důsledkem idiomatického využívání jedné z vůbec nejstarších kompozičních technik - kánonu (Webern se ve svém muzikologickém studiu soustředil na středověkou hudbu). Konečně třetím, neméně závažným rysem Webernovy hudební řeči je osobité pojetí tzv. Klangfarbenmelodie - melodie zvukových barev. Novátorským využitím barvy jako formotvorné hudební složky Webern odhalil perspektivy dalšího vývoje. Dokladem prvního z výše uvedených elementů je už samotný počet taktů jednotlivých vět, respektive částí skladeb této nahrávky - op. 5: 55-13-23-13-26, op. 9: 10-8-9-8-13-9. Každá věta je tvořena sledem drobnějších článků, z nichž každý je promyšleným, logicky vystavěným celkem. V *Pěti větách* op. 5 Webern poprvé plně využívá elementu druhého. Hudební články jsou zde budovány z malých několikátónových modelů, vzápětí imitace rozvíjených. Signifikantními intervaly jsou zde velká septima a malá nona. Princip menších souvislostí se důsledně prosazuje v mikrostruktuře celého opusu například následnou výměnou právě těchto dvou intervalů. Tu je zde možné vyložit jako nejjednodušší myslitelnou imitaci. Partitura těchto pěti kusů je skutečně fascinující. Je v ní, stejně jako v následujícím díle, využito veškerých možností smyčcové techniky, navíc v extrémních dynamických rozměrech. V *Šesti bagatelách* op. 9 již Webern programově využívá *Klangfarbenmelodie* jako integrální součásti struktury. Zdánlivě samostatné noty, rozložené v partituru do čtyř hlasů, tvoří v reálném provedení souvislou linii. Tradiční funkci jednoho hráče zde přebírá celý kvartet. Charakteristickým intervalem bagatel je malá sekunda. Webernov opus 9 přes svou aforističnost ožívá v dokonalém provedení intenzivním lyrickým výrazem podmanivé krásy.

PAVEL SKÁLA