

Kompozičná technika v diele ROMANA BERGERA *Konvergenie I*

Marek Žabka

Blahodárny vplyv oteplenia politickej a kultúrnej klímy u nás začiatkom šesťdesiatych rokov sa samozrejme prejavil i na hudobnom poli. Lady sa pohli, generácia moderny si slobodne mohla zaspomínať na nadšenie pre experimenty z čias svojej mladosti, ale hlavne vyrástla generácia mladých, odvážnych a zmenyčtivých skladateľov. Paralyzujúce trné sorely dočasne ochabli a na životodárnom substráte celkového spoločenského entuziazmu, umeleckého nadšenia, zvedavosti a patričnej dávky drzosti zaklíčila naša hudobná avantgarda. Tento text chce byť iba drobným a rýdzo technickým príspevkom do diskurzu o inováciách, ktoré slovenská hudba zožala zo žirných lánov šťastných šesťdesiatych rokov. Pokúsím sa tu o analýzu jedného konkrétneho diela z tohto obdobia. Jeho autorom je Roman Berger a nesie názov *Konvergenie I*. Túto analýzu možno považovať za jeden z mnohých dokladov, že hudobná avantgarda už vo svojom technicko-konštrukčnom jadre je na hony vzdialená hudobným ideálom socialistického realizmu.

Berger, žiak Dezidera Kardoša, umelecky dospel práve v prostredí slovenskej avantgardy. Jeho asi najznámejším a najdôležitejším dielom zo šesťdesiatych rokov sú *Transformácie* pre veľký orchester (1964/65). Tu analyzovaná skladba, *Konvergenie I*, vznikla na prelome rokov 1968/69, je napísaná pre husle sólo a jej premiéra odznela v Bratislave v marci 1969. Je prvou z cyklu troch skladieb, z ktorých ďalšie sú *Konvergenie II* z r. 1971 a *Konvergenie III* z r. 1977.

U Bergera sme často svedkami výsostne konštruktivistického prístupu k hudobnej kompozícii. Takto sa vlastne Berger štylizuje do jednej z dvoch základných polôh avantgardy, ktorými sú (hoci neraz dochádza k ich konfrontácii) náhodný experiment a extrémna racionalita. Aj v *Konvergeniách I* máme dočinenia s takouto, takpovediac špekulatívno-racionalistickou metódou. Skôr ako sa pustím do samotnej analýzy, pokúsím sa aspoň v hrubých črtách naznačiť túto kompozičnú metódu.

Kľúčovým je jediný melodický útvar. Ten však nebudem nazývať ani témou, lebo to, čo sa s ním v priebehu skladby deje, má máločo spoločné s tematickou prácou, a ani radom či sériou, hoci podobnosť so seriálnymi technikami je už bližšia. Totiž, ako uvidíme neskôr, za istých okolností sa Bergerova technika môže priblížiť dodekafónii, čo Berger aj využíva na dočasné prepnutia do dodekafonického "režimu". Aby som teda rozlíšil základný režim od dočasného, použijem nový termín **generátor**, vystihujúci tak esenciálnu fundamentálnosť tohto melodického útvaru. *Generátor je postupnosť neopakujúcich sa tónov, pričom neuvažujeme oktávovú ekvivalenciu*. Takže generátorom môže byť napríklad postupnosť $e^1-f^1-e^2$, pretože tóny považujeme za rôzne. Podobne ľubovoľný dodekafonický rad sa môže stať generátorom, ak každý z jeho tónov umiestnime do konkrétnej oktávy. Ako uvidíme, v *Konvergeniách I* použil Berger generátor vyplňajúci tri oktávy chromatickej stupnice, teda presne tridsaťšesťtónový.

Ďalším dôležitým javom je **reštrikcia**¹. Pomocou nej sa odvodzujú nové melodické tvary z generátora (prípadne druhoplánovo z foriem už odvodených z generátora). Jej princíp je veľmi jednoduchý a algoritmický, hoci niekedy je ťažké uvidieť na prvý pohľad príbuznosť medzi generátorom a jeho reštringovaným tvarom. **Reštrikcia je priemet či zúženie generátora na vybranú skupinu tónov**. Zvolíme si teda ľubovoľnú podmnožinu množiny tónov, z ktorých je vytvorený generátor, a zúžime-reštringujeme ho na túto podmnožinu, t.j. vylúčime z neho všetky tóny nepatriace do zvolenej podmnožiny. Ak by bola generátorom napríklad séria *d-c-f-des-fis-g-es-e* a reštringovali by sme ju na tóny chromatiky z intervalu *des-f*, dostali by sme zúžený tvar generátora *d-f-des-es-e*. Zvolenou podmnožinou môže byť okrem iného, tak ako v našom príklade, výsek z chromatickej stupnice na istom intervale, diatonická stupnica, akord či cluster. V takom zmysle budem potom hovoriť o intervalovej, diatonickej, akordickej a clusterovej reštrikcii. V špeciálnom prípade, v prípade oktávovej reštrikcie, pri generátoroch vyplňajúcich celý chromatický terén, je výsledkom zúženia dodekafonický rad a je namieste hovoriť o dodekafonickovej reštrikcii. Práve tu je to miesto prieniku s dodekafonickým myslením.

Reštrikcie umožňujú generovať nové melodické tvary. Tie však Berger v kompozícii neumiestňuje do vzduchoprázdna. Stávajú sa cieľmi, limitnými bodmi **konvergencií**². *Konvergenia je proces konštruovania (prípadne deštruovania) daného reštringovaného tvaru generátora*. Je to narastajúca postupnosť (resp. jej inverzia) rozširujúcich sa reštrikcií určených v každom kroku bohatšou podmnožinou, smerujúca k limitnému útvaru, spravidla najširšej reštrikcii. Najjednoduchším príkladom je postupnosť stále širších inter-

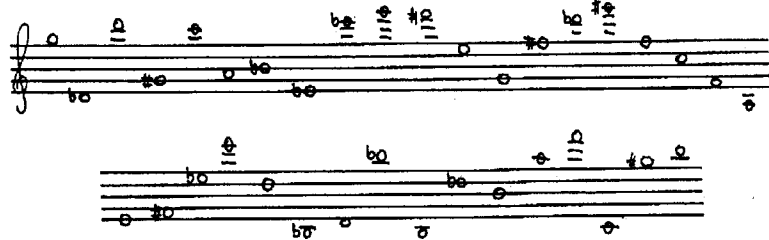


valových zúžení končiaci práve cieľovou reštrikciou. Ilustrujme ukážkou z diela. Ako vidíme, v tejto ukážke nasledujú za sebou malosekundová veľkosekundová, maloterciová a na záver limitná tritónová reštrikcia. Konvergeniu tohto typu budem nazývať intervalová. Postupné obohacovanie však nemusí prebiehať len takýmto pravidelným spôsobom. Za istých okolností je zase možné, aby konvergenca smerovala nie k ústrednej reštrikcii, ale od nej. Preto budem rozlišovať konštruktívnu a deštruktívnu konvergeniu.³

Základnými nástrojmi v našej pitevni teda budú pojmy generátor, ako prvotný melodický útvar, reštrikcia, ako istý, algoritmicky definovaný potomok generátora a konvergenca, ako postupnosť do seba zapadajúcich reštrikcií. Takéto inštrumentárium je nadmieru vhodné, keďže Berger bol pri privádzaní na svet tohto svojho diela taký dôsledný, že sú v ňom až na štyri, generátor výrazne rozširujúce tóny v závere a asi šesť nenápadných odchýliek (z ktorých podľa všetkého aspoň polovicu možno považovať za chybu v notopise) v priebehu všetky tóny dôsledne odvodené z generátora ako súčasti reštrikcií

a ich konvergencií. Skalpely sú nabrúsené, obeť leží na stole, vivisekcia môže začať. Pohľad odhodlaného patológa ukazuje, že organizmus-skladbu možno rozrezať na tri základné články. Urobme tak, oštitkujeme tieto články A, B, A* a pristúpme k detailnejšiemu oddeľovaniu ich životne dôležitých tkanív.

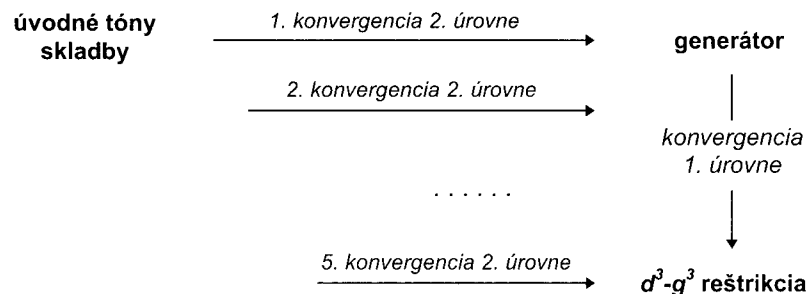
Diel A je zasvätený prezentácii generátora. Ako som už naznačil, Berger použil v jeho úlohe permutáciu tridsiatich šiestich tónov chromatiky od a po gis³:



“Expozícia” generátora je konštruovaná ako akási dvojúrovňová konvergencia. Na prvej úrovni je to deštruktívna, intervalová konvergencia postupujúca od úplného generátora v piatich krokoch k tritónovej reštrikcii na d³-gis³:



Špeciálne s touto reštrikciou, tónmi d a gis a tritónovým vzťahom sa stretávame v skladbe i na iných miestach. Na druhej, hlbšej úrovni, prebieha päť konštruktívnych, no neintervalových konvergencií, smerujúcich k jednotlivým krokom prvej, vonkajšej konvergencie. Možno to znázorniť takto:



Mimochodom ešte uvedme, že striktným pravidlám tu Berger podriadiuje i rytmickú zložku.

Diel A končí pomerne pohyblivou a rytmicky zaujímavou spojku. Tvorená je piatimi konštruktívnymi, neintervalovými a rytmickými (tzn. vynechávané tóny sú nahrádzané príslušnými pauzami a zachované tóny tak “visia” v pôvodnej rytmickej kostre) konvergenciami. Ich limitnými útvarmi sú aditívne nakopenia rovnakointervalových reštrikcií naväzujúcich na seba. Pri prvej z nich sú to tri kvartové reštrikcie:



Pri druhej je to šesť maloterciových, pri tretej desať veľkosekundových, pri štvrtej dvanásť malosekundových a pri poslednej jedenásť primových reštrikcií. Teda konečným útvarom je chromatická stupnica. Jej rozšírená podoba ústi do reminiscencie na úvodné tóny expozície a na d³-gis³ reštrikciu.

Tu sa pripája diel B. Ten možno pri bližšom zaostrení rozčleniť na štyri poddiely: b₁, b₂, b₃ a b₄ podľa toho, aký filter použil autor pri generovaní základných reštrikcií v nich. V poddieli b₁ sú to dodekafonické reštrikcie. Začína konštruktívnou, intervalovou konvergenciou smerujúcou k dodekafonickej reštrikcii c²-h², na ktorú plynulo nadväzuje deštruktívna, neintervalová konvergencia smerujúca k diatonickej (Es dur) reštrikcii. Čosi analogické sa udeje ešte dvakrát, v oktávach f¹-e² a b-a¹. Takto sú predstavené tri dodekafonické rady a diatonika Es dur. Po krátkej (neobvykle) upravenej diatonickej reštrikcii v D dur zaznie konštruktívna, intervalová konvergencia k tretiemu z týchto dodekafonických radov. Tu prepína Berger do dodekafonického režimu. To okrem iného znamená aktivovanie oktávovej ekvivalencie, t.j. doteraz striktno obchádzané skákanie z oktávy do oktávy je povolené. V dodekafonickom režime tvaruje expresívnu líniu postupne z tretieho, druhého a prvého radu.

Poddiel b₂ začína podobnými konvergenciami ako b₁, no tentokrát, ako však už bolo anticipované v b₁, v diatonickom filtri. Najskôr v Es dur, potom D dur, pričom pomedzi zaznie motív z d³-gis³ reštrikcie.

Poddiel b₃ stavia na clusterovej reštrikcii d¹-es¹-e¹-f¹-fis¹-d²-es²-e²-f²-fis²-d³-es³-e³-f³-fis³. Po konštruktívnej intervalovej konvergencii dôjde k jej divokému zriedujúcemu zrytmizovaniu, ktoré je v zápätí zmiernené sladkou melódiou, dodekafonicky vystavanou z tretieho radu z b₂. Toto sa udeje ešte raz na clusteri b-h-c-des-d, s menšou rotáciou. Dolce záver je rozšírený i na druhý rad a nakoniec prechádza do akordickej reštrikcie na kvintakorde gis mol. To je už však predzvesť ďalšieho poddielu.

Teda b_4 sa nesie v znamení akordických reštrikcii. Sú postavené na kvintakordoch D dur, C dur a Des dur. V kontrapozícii s posledným z nich opäť prichádzajú na scénu úvodné tóny dielu **A** a konvergencia smerujúca k d^{\flat} - g - f reštrikcii.

Záverčný diel **A*** je v istom zmysle simplifikovanou inverziou dielu **A**. Po zjednodušenej spojke nasledujú tri konvergence svojimi limitami tvoriace opäť konvergenciu vyššej úrovne. No tentokrát iba prvé dve sú konštruktívne, tretia a najobjemnejšia je deštruktívna a rytmická. Dôležitú úlohu hrajú *es*, *f* tóny rozširujúce o dva poltóny nahor i nadol diastému generátora. Na úplný záver už zaznie iba spomienka na úvodné tóny skladby v račej podobe.

Summa summarum:

		reštrikcia	Konvergencia
A	„ <i>expozičia</i> <i>a</i> “	intervalová	mutliplikatívna kombinácia deštruktívnej intervalovej s konštruktívnou neintervalovou
	<i>spojka</i>	kopenie intervalových	rytmická, konštruktívna, neintervalová
B	b_1	dodekafonická	aditívna kombinácia konštruktívnej intervalovej s deštruktívnou neintervalovou
	b_2	diatonická	aditívna kombinácia konštruktívnej intervalovej s deštruktívnou neintervalovou
	b_3	clusterová	konštruktívna intervalová
	b_4	akordická	—
A*	<i>Spojka*</i>	podľa <i>spojky</i>	podľa <i>spojky</i>
	„ <i>repríza</i> “	podľa „ <i>expozičie</i> “	podľa „ <i>expozičie</i> “, navyše rytmická

Je možno nadbytočné duplikovať, že kompozičná metóda, ktorú Berger použil v *Konvergencii I* bola v danej dobe skutočne nová a na hony vzdialená vlašnému vkusu soľy. V istých ohľadoch, predovšetkým lpením na radikálnej racionalite, pripomína dodekafonickú techniku, no je svojská a originálna. Dost príliehavo ju možno popísať troma tu navrhnutými termínmi: generátor, reštrikcia a konvergencia, ako ukázala naša analýza.

Prameň:

Berger, R.: *Konvergenzie I, II, III*, faksimile. OPUS, Bratislava 1978.

Poznámky :

1 Inšpirovaný názvom analyzovaného diela. Čerpám z pojmoslovného arzenálu matematiky. Generátor je v matematike prvok, z ktorého možno pomocou zavedených operácií vybudovať celú uvažovanú štruktúru. Tak Berger odvodzuje z generátora celú skladbu. Používa pri tom dve operácie: reštrikcia a konvergencia. Ak sa na generátor pozrieme ako na konečnú prostú postupnosť tónov, tak reštrikcia v matematickom zmysle zodpovedá presne tomu, čo s ním Berger robí. Pojem konvergencia zvolil sám autor a ešte sa ho dotknem.

2 V matematike – čo je dané jej celkovou atemporalitou – sa chápe tento pojem konceptuálne. Slovo "konvergencia" označuje vlastnosť "byť konvergentný" a nie akýsi proces konvergovania. Naproti tomu tu budem – v duchu korešpondencie medzi názvom a štruktúrou skladby – uvažovať práve takýto procesuálny význam pojmu konvergencia.

3 Použití dichotómii konvergencia-divergencia by asi vzhľadom na titul kompozície nebolo vhodné