

VIII. HUDEBNÍ PRINCIP SYMFONIÍ ANDREJE BĚLÉHO

Jedním ze základních znaků, sblížujících neoromantismus s romantismem, je kultivace dávného synkretismu umění, typického ostatně i pro folklór, z jehož zdrojů romantismus i neoromantismus tak hojně čerpají. V hierarchii hodnot se mezi jednotlivými druhy umění dostává na první místo hudba. Svým specifickým způsobem to vyjadřuje řada filozofů: Schopenhauer, Nietzsche i Spencer, jak na to poukazuje ve své stati *Formy umění* (1902)¹ Andrej Bělyj (1880—1934), představitel tzv. „mladších“ ruských symbolistů. Zvláště vysoce hodnotí hudbu Byronův vrstevník A. Schopenhauer² (1788—1860), který po řadě superlativ na adresu hudby uzavírá: „Hudba není v žádném případě odraz idejí jako ostatní druhy umění, nýbrž odraz samotné vůle, jejíž objektivizací jsou ideje.“³ Ze Schopenhauera vycházeli ve svém pojetí hudby jak Richard Wagner (1813—1883), tak jeho blízký přítel a později nesmiřitelný antipod Friedrich Nietzsche (1844—1900). Podle Wagnera byl Schopenhauer jediný filozof, který pochopil podstatu hudby. Nietzscheovi byl Wagner ztělesněním Schopenhauerova pojetí génia.⁴ Wagner je přesvědčen, že „nejúplnějším by bylo ono básnické dílo, jež by ve svém konečném tvaru bylo dokonalou hudbou“.⁵ Nietzsche přišel k závěru, že řecká tragédie vznikla z hudebního chóru, neboli z „ducha hudby“, sepětím živlu dionýského, jehož uměleckým výrazem je lyrika a hudba, a živlu apollinského, představovaného eposem a uměním výtvarným. Teprve pro-

¹ Андрей Белый, *Формы искусства*. In: Андрей Белый, *Символизм*. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910, Wilhelm Fink Verlag, München 1969, 153.

² Oba se narodili r. 1788, Byron však umírá 1824, kdežto Schopenhauer 1860.

³ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München 1911, § 52, 304. Bělyj cituje tuto pasáž v komentáři ke čl. *Formy umění*, tamtéž, 517.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner v Bayreuthu*. In: *Nečasové úvahy, 1873—1876*.

⁵ Richard Wagner, *Dopis o hudbě*. Předmluva ke čtyřem operním básním, Paříž 1861. Cit. dle Charles Baudelaire, *Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži*. In: Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současných*, Odeon, Praha 1968, 462.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1923, 109.

střednictvím apollinského umění se může z hlubokého podkladu hudebního zrodit plastický svět na scéně. Podle Herberta Spencera (1820—1903) je hudba „proroctvým citu . . . prostředkem k dostižení onoho nejvyššího štěstí, které sama nejasně naznačuje . . . Hudba musí zaujmout nejvyšší místo mezi krásnými uměními, neboť přispívá nejvíce k lidské blaženosti“.⁷

Všechnu tuto literaturu Andrej Bělyj dobře znal. Je to patrné z bohatých komentářů, jimiž provází své filozofické eseje z počátku století, které tvoří estetickou paralelu jeho básnickému dílu. Sám Andrej Bělyj je přesvědčen, že „výchozím bodem každého druhu umění je skutečnost, kdežto výsledným bodem je hudba jakožto čistý pohyb“.⁸ Touto koncepcí Bělyj navazuje podle vlastního doznání na kantovskou devízu, že každé umění vychází z fenoménu neboli objektivní reality a ústí do „noumenálního světa“ neboli „věci o sobě“, teoretickému rozumu nepřípustné, tedy nepoznatelné. Bělyj pak rozvíjí Schopenhauerovu myšlenku, že hudba je schopna na rozdíl od jiných druhů vyjadřovat *vůli*, tj. *podstatu věcí*. Z toho pak vyvozuje, že poslech hudby nás přivádí nejbliže k poznání „*věci o sobě — an sich*“. Ve své kategorizaci jednotlivých druhů umění vychází ze základních estetických principů diference podle času a prostoru. Hudba jakožto umění probíhající v čase je uměním neodůvodněného, bezpodmínečného pohybu, kdežto poezie je pohyb podmíněný, omezený a zdůvodněný. Poezie je tedy „most, který se pne mezi prostorem času . . .“ neboli „spojnice mezi časem a prostorem“, což je podle Schopenhauera podstatou hmoty. (149) Ze Schopenhauera Bělyj vychází i při stanovení hranice mezi uměním a vědou, kterou spatřuje v obdobném přísném řádu, který panuje při přechodu od prostorových forem umění k umění časovému — hudbě — a v úsilí vědních oborů dosáhnout matematického (aritmologického) řádu. Andrej Bělyj (vl. jm. Boris Nikolajevič Bugajev), jehož otec byl známý matematik, profesor moskevské univerzity Nikolaj Vasiljevič Bugajev,¹⁰ zajímal se rovněž o vztah matematiky a hudby. Zřejmě k tomu přispěla rovněž okolnost, že jeho matka byla zručná klavíristka. Její hra na klavír vešla nesmazatelně do jeho dětských vzpomínek, jak o tom svědčí memoáry Bělého *Na přelomu dvou století (Na rubeže dvou století)*, (1930) i jeho autobiografický román *Kofa Letajev* (1922), zcela vybudovaný na volně asociativně řazených vzpomínkách a dojmech z dětství. Na základě Leibnitzovy (1646—1716) formulace, že „hudba je tajné a neuvědo-

⁷ Herbert Spencer, *Pokusy*, I. Cit. dle komentáře Bělého ke stati *Formy umění*, tamtéž, 518. Ve *Filozofii souborné* (J. Laichter, Praha 1901) H. Spencer začleňuje hudbu do svého evolucionistického systému. Posuzuje ji z hlediska rytmu, jehož počátek spatřuje v zápasu sil, jež nejsou v rovnováze (34). Život na zemi postupoval ve „velikém vlnění“ (35). Vývoj chápe jako změnu „ze stejnorodého v různorodé, z neurčitého v určité“ (47). Tento vývoj k různorodosti zdůrazňuje i v hudbě (46).

⁸ А. Б е л ы й, *Формы искусства, Символизм*, 153. Z této studie cituji i dále, uvádím proto jen str. přímo v textu.

⁹ Tohoto termínu Bělyj užívá v téže studii, 152.

¹⁰ Na otcovo přání šel Bělyj nejdříve studovat přírodní vědy a teprve poté přešel na filologii.

měle cvičení ducha v aritmetice“,¹¹ Bělyj resumuje: „Hudba je matematikou duše a matematika je hudbou rozumu.“ (152) Při stanovení hranice mezi hudbou, poezií a jinými typy umění Bělyj využívá rovněž svého přírodovědného vzdělání. Podle jeho představ je poezie schopna vyjadřovat nejen jednotlivé jevy skutečnosti, což není možné bez kategorie prostoru, ale i jejich směnu, což je výrazem kategorie času. Je proto spojnicí mezi časem a prostorem (161), je schopna zobrazovat celou skutečnost, nejen její výšek jako malířství, sochařství a architektura, při čemž v ní kategorie času postupně převládá. Bělému to připomíná přeměnu energie. V daném případě je poezie prostorovým ekvivalentem hudby, analogickým např. mechanickému ekvivalentu tepla. „Poezie je větrací otvor, jímž proniká do prostorových forem umění duch hudby“ (162), říká Bělyj. Z jednotlivých hudebních žánrů věnuje pozornost kromě písně především symfonii. Píseň pokládá spolu s Helmholtz¹² za základní materii, z níž se vyvinula hudba. Rekapituluje poté Schopenhauerův a Nietzscheův výklad evoluce umění. Za poslední fázi pokládá přechod poezie k hudbě. Jako doklad uvádí dva verše z Verlainova *Básnického umění*:

De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours!¹³

a uzavírá zcela kategoricky: „V symfonické hudbě se končí přetváření skutečnosti; dále již jít nelze. Veškerá síla a hloubka hudby byla poprvé rozvinuta v symfoniích.“ (169) Ze všeho, co zde bylo řečeno, je zcela pochopitelné úsilí začínajícího básníka vytvořit žánr, který by syntetizoval poezii a hudbu. Z toho, jak vysoce Bělyj oceňuje symfonii, vyplývá, že jeho básnické experimenty budou směřovat právě tímto směrem.

V téže době, kdy Bělyj psal citovanou studii *Formy umění*, kterou jeho přítel Blok pokládal za geniální,¹⁴ pracoval intenzivně na svých juveniliích,

¹¹ Srov. autorův komentář ke stati *Formy umění*, 516.

¹² Herman Helmholtz, *Nauka o sluchových vjemech*, 1863. Tamtéž, 154.

¹³ Bělyj zde spojil dva první verše z prvního a předposledního čtyřverší z Verlainovův programní básně *Art Poétique* (1874; *Jadis et Naguère*, 1884). Ve druhém verši zaměnil příslovce „encore“ (ještě) opětovaným „avant“ (především) zřejmě proto, aby ještě umocnil Verlainovu devízu. V překladu Vladimira Mikeše zní tyto verše takto:

Hudba, jen hudba ať ve všem dýchá,

/. . ./

Hudba, ó hudba vždy zas a zase

In: *Francouzský symbolismus*, Čs. spisovatel, Praha 1974, 27.

¹⁴ Jako reakcí na tuto statí Blok napsal dopis, jímž se začala jeho korespondence s A. Bělým, která je provázela po celý život. Srov. dopis Bloka Bělému z 3. 1. 1903. In: A. A. Блок — Андрей Белый, *Переписка*. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1940, Wilhelm Fink Verlag, München 1969, 3. Pro Bloka byla hudba rovněž úzce spjata s časem, historií či symbolem „světová duše“. Podobně tomu bylo i u Vjačeslava Ivanova. Srov. И. П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, гл. *Декадентство и символизм*, Наука, М. 1977, 55—56.

koncipovaných jako syntéza poezie a hudby. Dává jim název *Symfonie* (1899 až 1908; vyd. 1902—1908). Ve svých memoárech *Na přelomu dvou století*¹⁵ uvádí, že jim předcházela ještě tzv. Předsymfonie; napsaná první měsíc po skončení gymnázia. Tu však autor zničil. Svě Symfonie Bělyj označuje jako epické poémy¹⁶ a čísluje je jako hudební skladby. Užívá epitet a metafor běžných v názvech programní hudby: 1. *Severní* (1899—1900; 1902, 2. *Dramatická* (1902), 3. *Návrat* (1902; 1905), 4. *Pohár metelic* (1907; 1908). S veršovou strukturou jeho rytmizované prózy spojuje členění textu. Každá věta začíná novým řádkem. V prvních dvou symfoniích je označena řadovými číslicemi, které text člení do jakýchsi nestejně dlouhých slok. Z hudební terminologie je převzato vnitřní členění skladeb na *věty* (rusky „části“). Kromě třetí trívětě symfonie mají všechny ostatní skladby čtyři věty. První symfonie má básnický úvod, druhá a čtvrtá jsou opatřeny předmluvami, dávajícími nahlédnout do autorovy básnické dílny.

První symfonie, dokončená dvacetiletým básníkem r. 1900, otištěná však r. 1902 až po druhé symfonii, má název *Severní* a podtitul *Hrdinská*. Bělyj ji věnoval Edvardu Griegovy, jehož písní *Dcera králova*¹⁷ se inspiroval. Griegovy romance se Bělému líbily již v dětství. Ještě po letech vzpomíná na to, s jakým citem je dovedl zpívat profesor A. P. Pavlov, pozdější akademik.¹⁸ Severskou kulturu začal Bělyj obdivovat jako septimán. Četl Ibsena, Björnsona, Hamsuma aj. Za poslední peníze koupil mamince Griegovy *Lyrické skladby*. Ve svých vzpomínkách o tom píše: „... když jsem ji pro Griega získal, začal jsem jí nosit jeho další díla; oba jsme propadli norským melodiím. Sledoval jsem literaturu o Griegovy a vždycky jsem přinesl nějakou jeho baladu, svitu Peer Gynt nebo Sigurd Jorsalfar. Tak jsem nenápadně a chytře propagoval Griega. Maminka se dala strhnout a ohromně mi říkala: „Vždyť ty rozumíš hudbě!“¹⁹

Vedle Griega a Rimského - Korsakova na Bělého působil především Richard Wagner. Bělyj tehdy začal chodit s matkou pravidelně na koncerty i do soukromé Mamontovy opery, kde ho okouzlovaly Vrubelovy dekorace.

V Symfoniích Bělyj transformoval řadu literárních, výtvarných i hudebních podnětů. V úvodním slově ke své druhé, Dramatické symfonii své básnické záměry částečně vysvětluje. Jeho skladba má plnit tři úkoly: hudební, sati-

¹⁵ Андрей Белый, *На рубеже двух столетий*, Земля и фабрика, М.—Л. 1930, 402.

¹⁶ Tamtéž, 388. Zde i dále cituji ve svém překladu.

¹⁷ Bělyj uvádí ve svých vzpomínkách: „... сильно действовал романс „Королевна Грига.“ А. Белый, *Начало века*, Гос. изд. худ. лит., М.—Л. 1933, 120. Srov. také Dmitrij Tschizewskij, *Andrej Belyjs „Symphonien“*. In: Андрей Белый, *Четыре симфонии*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908, Wilhelm Fink Verlag München 1971, XIV. Zřejmě jde o Griegovy píseň na slova B. Björnsona *Prinsessen*, W. Hansen, København, 1871. Srov. О. Левашева, *Эдвард Григ, Очерк жизни и творчества*. Гос. муз. изд., М. 1962, Указатель произведений, 805.

¹⁸ Андрей Белый, *На рубеже двух столетий*, 234.

¹⁹ Tamtéž, 388.

rický a ideově symbolický: „*zprvč je to symfonie, jejímž úkolem je vyjádřit řadu nálad, navzájem spjatých týmž laděním, stejnou tóninou; z toho vyplývá nezbytnost jejího členění na věty, vět na pasáže, pasáží na hudební fráze; časté opakování hudebních frází toto členění zdůrazňuje.*“²⁰ Spojením obou složek — hudební a satirické — chtěl Bělyj dosáhnout ideového smyslu programově symbolického: „*Sepětí všech těchto tři složek v jedné pasáži nebo v jedné hudební frázi vede k symbolismu.*“²¹ V předmluvě ke čtvrté symfonii, nad níž autor podle vlastního doznání začal pracovat již r. 1903, kterou však dokončil až o čtyři roky později, pak svůj básnický postup charakterizuje podobně: „*... prožitky ztvárněné do podoby opakujících se témat, procházejících celou symfonií, odrážející se jakoby ve zvětšovacím skle.*“²²

Mezi jednotlivými symfoniemi jsou sice dosti značné tematické rozdíly, tyto základní strukturální znaky se v nich však s určitými obměnami stále opakují. Je velmi pravděpodobné, že *aforistický styl* psaní včetně grafického členění textu, kde jednotlivé věty plní funkci veršů, jak je tomu v 1., 2. a 4. symfonii, převzal Bělyj od Friedricha Nietzscheho, jemuž je blízký i rytmem svých próz.²³ Ostatní citované morfologické znaky jsou však již výsledkem vlastních experimentů Bělého, které po svém otištění a po odhalení pseudonymu autora vyvolaly v kruzích ruské pozitivistické kritiky hotový skandál. Bělyj o tom píše ve svých vzpomínkách: „*... vyšla moje Symfonie; pseudonym byl odhalen; stal jsem se dekadentem; obklopila mne hustá clona nadávek: nejen vrstevníků, nejen publicistů a novinářů, ale i většiny těch, jimž jsem sedával na kolenou . . .*“²⁴ Pod těmito posledními má Bělyj na mysli přátele svého otce, profesory přírodovědecké fakulty, kde v té době na otcovo přání studoval. Do tohoto prostředí také Bělyj začlenil hrdinu své

²⁰ Андрей Белый, *Симфония* (2-ая, драматическая). Вместо предисловия. In: Андрей Белый, *Четыре симфонии*, 125. Zde i dále cituji ve svém překladu.

²¹ Tamtéž, 126. Předmluva je datována: Moskva 26/9 1901.

²² Андрей Белый, *Кубок метелей, Четвертая симфония*, Скорпион, М. 1908, Вместо предисловия. Tamtéž, 1.

²³ Лена Силард, *О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого*, *Студия slavica* 19, 1973, 289—313. Nietzscheovo dílo *Tak pravil Zarathuštra* Bělyj charakterizuje jako poému v próze. Přiznává, že se mu tato kniha stala v době, kdy byl Nietzschem nejvíce nadšen, tj. v letech 1899—1901, jeho příručkou. Nietzsche mu byl blízký i svým vztahem k hudbě. Stejně jako on pokoušel se i Bělyj improvizovat. Srov. *На рубеже двух столетий*, 465—466. O blízkém vztahu Bělého k Nietzscheovi ještě r. 1903 svědčí dopis Bělého E. K. Metnerovi z 26. 3. 1903, kde mladý básník píše o tom, že chce utvořit s několika svými přáteli kroužek „argonautů“, kteří by se zabývali studiem literatury o Schopenhauerovi a Nietzscheovi, což má být prostředkem k nalezení „zlatého rouna“. Nietzsche byl pro „argonauty“ především formou protestu proti pozitivismu. Druhým mýtem byl pro „argonauty“ Vlad. Solovjov, který byl rovněž chápán především jako „prorok“. Srov. А. В. Лавров, *Мифотворчество „аргонавтов“*. *Миф, фольклор, литература*, Наука, М. 1978, 137—170. Srov. podrobně také К. В. Мочульский, *Андрей Белый*, Утса-Press, Париж 1955.

²⁴ А. Белый, *На рубеже двух столетий*, 240.

třetí, v podstatě novelisticky koncipované symfonie *Návrat (Vozvrat, 1902, 1905)*, magistra Chandrikova, trpícího progresivní paralýzou právě díky pro středí, v němž žije a pracuje. Ostatně takových dobových realit včetně citací jmen řady soudobých básníků nebo jejich nepatrných obměn — (např. М е р е ж к о в и ч místo Merežkovskij) je zvláště ve 2. a 4. symfonii celá řada. V tomto směru Bělyj navazuje na romantickou tradici, především na Б ы р о н а, který si ve svých poemách, hlavně v *Child-Haroldově pouti*, rovněž vyřizoval účty s mnoha literárními i politickými odpůrci. Bělyj paroduje především soudobý mysticismus a okultismus.

Posuzujeme-li dnes Symfonie Bělého jako celek, nelze přehlédnout skutečnost, že i jednotlivé skladby na sebe navazují v sonátovém rytmu podle struktury *sonáty da camera*: pomalá, rychlá, pomalá, rychlá.²⁵ Skladby jsou spjaty mnohem hlouběji, než by se na první pohled zdálo. Kromě společné dobové atmosféry, umocněné výrazně secesními tvárnými znaky, je to především táž filozofická koncepce, která dala vzniknout ústřednímu tématu všech skladeb — *neúprosnému uplývání času*. Tato kategorie, kterou autor zdůrazňoval ve svých filozofických esejích jako hlavní spojnicí mezi hudbou a poezií, stala se onou základní tóninou, prolínající všemi jeho Symfoniemi. Opět bychom mohli citovat z memoárů Bělého pasus o tom, jak již jako dítě chápal např. biblické označení stáří světa sedm tisíc let jako alegorii odpovídající hudební estetice.²⁶ Věčnost a její výsek čas — to je základ estetiky, symboliky i rytmických kadencí básnických próz Bělého. Ve svém symbolickém zpředmětnění nabývá čas u Bělého velmi rozmanitých podob. Nejčastěji bývá vyjádřen rytmickým zvukem nebo pohybem. Proto bývá tak často spjat s *motivem větru*, pohybujícího větvemi, ženoucího cáry mračen přes tvář veliké luny. (1. a 2. symfonie). Příboj mořských vln je leitmotivem 3. symfonie. *Motiv vánice* věčně hnané větrem k životu nebo k smrti se stal základním námětem 4. symfonie *Pohár metelic*. Symbolika větru někdy přechází k bezprostřednímu vyjádření času: „2. Hnal se porыв за порывem; пробегали новые часы. 3. Новые часы не принашались ничьего нового.“²⁷ „Витр шумел в коловых венециях а часы помалу odbijely čas.“²⁸ Monotonnost časových kadencí, symbolizující stereotyp všednosti, je často podtrhována eufonií:

13. „Долго ли, долго ли колоть дрова? ... И косить траву?“

14. И мне в ответ раздался насмешливый хохот: „Ха, ха ... Косить траву? Ха, ха, ха ...“

15. Это был грохот великана.“²⁹

Stereotyp bývá vyjadřován i motivy hudebními: do nekonečna opakova-

²⁵ К. В. Жирák, *Наука о музыкальных формах*, Музыкальная редакция Умелеческих бесед, Прага 1946, 102.

²⁶ На рубеже двух столетий, 180—181.

²⁷ А. Б е л ы й, 2-ая симфония, часть третья, 259.

²⁸ Тамтѣж, часть четвертая, 326.

²⁹ А. Б е л ы й, Северная симфония, Вступление, 14.

ným přehráváním stupnic,³⁰ prsty filozofa zběsile bijícími do spodní čelisti klavíru,³¹ stupnicemi sametovými jako sněhový koberec, zpívanými za doprovodu sněhových stupnic vánice.³² I nuda je u Bělého „hudební“, srov. např. „Nade vším visela modrá kopule, . . . plná hudební nudy, věčné nudy se slunečním okem uprostřed.“³³ Časový stereotyp opakujících se motivů se stal základním strukturálním znakem Symfonii. Bělý využívá všech pěti možných *variant hudebních motivů*: opakování, variace, rozšíření, dělení a zkrácení.³⁴ Z kontaminace zvuku a času se rodí Věčnost: „Zvuky ubíhaly spolu s minutami. Z řady minut byl čas. Čas tekł bez zastávky. V toku času se odrážela mlhavá Věčnost.“³⁵ Symbol Věčnosti, velké a panující, která občas vystupuje i v roli Noci nebo Smrti, bývá u Bělého personifikován do podoby přísné ženy v černém. V 1. symfonii jí královna svěřuje svou dceru, ve 2. symfonii Věčnost zpívá monotonní stupnice, stále jedny a tytéž, bez začátku a konce.³⁶ Jako komplementární antitéze zde zaznívá citát tehdy tak populární árie z *Leoncavallových Komediántů* (1892): „Směj se, paňáco, je konec milování.“ Takovýto princip kontrastu, neustálého směšování abstraktního a konkrétního, vysokého a nízkého, vážného a komického, je dalším strukturálním znakem těchto skladeb. I v tomto směru Bělý využívá prostředků běžných v romantické hudbě a literatuře. Taková je např. karikatura milenky v sabathu čarodějnic v závěru *Berliozovy Fantastické symfonie* (1829—1830),³⁷ na stejném principu budují své burleskní skladby Byron, Puškin i Lermontov, kteří v tomto směru navazují na mistrovské využití komiky v tragédiích Shakespearových. Kontrastní je i návaznost jednotlivých symfonií. Na pohádkovou *Severní symfonii*, plnou hluboké melancholie skandinávských lesů, vysokých skleněných věží a tajemných hradů, kde se konají půlnoční seance,³⁸ navazuje satirická 2. *Dramatická symfonie*, karikující soudobou Moskvu s módním mysticismem. S jejím svižným rytmem, umocňovaným filmovým sledem neustále se prolínajících záběrů, kontrastuje mysticky snová první věta 3. *symfonie*, která s transpoziční 3. větou uzavírá reálný příběh do neúprosně fatalního rámce. Závěrečná 4. *symfonie*, tematicky blízká *Blokově Sněhové masce* (1907) a rytmu baletů *Stravinského*, uzavírá prstencově všechny čtyři skladby jak umocněným prolínáním různých stylistických rovin, tak záměrným návratem k secesně stylizovanému preromantickému motivu posmrtného setkání milenců, jímž končí i 1. symfonie.

³⁰ 2-ая симфония, часть первая, 182—183.

³¹ 2-ая симфония, часть первая, 149.

³² 4-ая симфония, часть первая, *Снежная лапа*, Сумбур, 45.

³³ 2-ая симфония, часть первая, 129.

³⁴ K. V. Jirák, *Nauka o hudebních formách*, 28.

³⁵ 2-ая симфония, часть первая, 183.

³⁶ Tamtéž, 131—132.

³⁷ K. V. Jirák, *Nauka o hudebních formách*, 36.

³⁸ Zde se poprvé u Bělého setkáváme s motivem sektářství, rozvinutým později v románě *Stříbrný holub*.

Dalším detailnějším rozbořením by bylo možné ukázat, jak důsledně jsou tyto základní strukturní principy uplatněny ve všech symfoniích, jejichž experimentální charakter je dodnes nepochybný. Některé motivy Bělyj později využil ve svých stěžejních románech *Stříbrný holub* (1909; 1910) a *Petrohrad* (1912—1922),³⁹ jimiž se staví po bok *J o y c e a P r o u s t a*. Jeden ze základních motivů 1. symfonie — „smutnou postavu v plášti ze sněhobílé mlhy a s věnečkem z bílých růží“ — *B l o k* posléze stylizoval do podoby Krista v závěru své poémy *Dvanáct*.⁴⁰

Hudební motivy bychom mohli samozřejmě sledovat i v řadě dalších básnických a prozaických děl A. Bělého.⁴¹ Vzhledem k tomu, že jeho juvenilie mají v mnohém směru iniciační charakter a jsou svým způsobem ojedinělým experimentem nejen v ruském, ale i v evropském kontextu, soustředili jsme se právě na ně. Jak vyplývá ze všeho, co bylo výše řečeno, stala se v nich hudba základním strukturním principem. Náš výběr ovlivnil i aspekt genologický — jedná se o útvar, který se všemi svými strukturními znaky řadí k žánru poémy. Jak bylo výše uvedeno, označoval je takto i sám autor.

³⁹ Pohádka ze 2. symfonie je blízká secesně stylizované Sofii Petrovně Lichutinové z Petrohradu.

⁴⁰ Právě tuto pasáž Blok cituje ve své recenzi 1. symfonie, kterou příkládá ke svému dopisu Bělému z 8. nebo 9. 11. 1903. In: A. A. Блок—Андрей Белый, *Переписка*, 60.

⁴¹ Srov. např. Christa Boris, *Music as Model and Ideal in Andrej Bely's Poetic Theory and Practice, Russian Literature* (Amsterdam), 1976, 4, 395—417. Ada Steinberg, *Word and Music in the Novels of Andrej Bely*, Cambridge Studies in Russian Literature, 1982.