

Poledňák, Ivan

**[Schäffer, Bogusław. Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej]**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1959, vol. 8, iss. F3, pp. 99-101

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110609>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Nové vydání spojuje zásady kritické edice s popularizační praxí, v čemž navazuje na první vydání. Respektuje původní a poněkud schematické rozvržení fejetonů podle námětu (Rodné „Ukvaly“, V životě a práci, Lidová hudba a píseň, Nápěvky mluvy, V přírodě, Národní uvědomění, Dojmy z cest, Psychologie tvorby) a přejímá literárně koncipované úvodky ke skupinám fejetonů, kdežto pod nimi uvedenou literaturu přesunuje do Poznámek. V původním vydání chybějící fejeton Piková dáma je nově zařazen do skupiny Psychologie tvorby, ačkoli s touto tematikou nesouvisí. Vydání obsahuje s jednou výjimkou úplný soubor fejetonů s faksimilemi notových zápisů. Přepis nečitelných notových ukázek je podán na str. 369 a n. V Přílohách (str. 295 a n.) jsou rovněž otištěny příspěvky, jichž je Janáček spoluautorem, jakož i jeho hudební příspěvky. Poznámky a vysvětlivky (str. 331 a n.) přinášejí přehled literatury k jednotlivým skupinám fejetonů a podrobně komentují Janáčkův text. Vydavatelé připojili cennou bibliografii, seznam Janáčkových příspěvků v Lidových novinách (proti I. vydání doplněný) a vybavili knihu několika rejstříky (osobní, hudebních skladeb, začátků lid. písní, rejstřík místní). Samostatnou rozměrnou část tvoří Studie (str. 231—292), vložené mezi edici textů, a Přílohy. Toto umístění narušuje poněkud přehlednost a logickou výstavbu knihy. Vhodnější by bylo zařazení na začátek, tak jak tomu bylo v původním vydání. V úvodní studii Tvůrčí profil Leoše Janáčka podává J. Racek pohled na Janáčkův tvůrčí a stylový vývoj. V širokém srovnávacím kontextu vymezuje místo Janáčkovy operní tvorby a synteticky charakterizuje skladatelův přínos. Z původní edice byly převzaty další studie: pronikavý pohled A. Nováka Leoš Janáček spisovatel, upozorňující na impresionistické a expresionistické rysy Janáčkovy citění, Helfertova práce Kořeny Janáčkova kritického stylu a společná studie J. Racka a L. Firkušného Leoš Janáček a Lidové noviny, místy nově upravená. Nová je Vydavatelská poznámka. Ačkoliv přetištění starých hodnotných studií je plně oprávněné, přece může být postrádáno nové všestranné zhodnocení Janáčkovy literárního projevu. V současné době však nevěnoval Janáčkově pozornost žádný literární historik, takže Novákův pohled je dosud aktuální. Hlavní přínos edice tkví v kompletování původního vydání, v kritické revisi textu a notových příkladů a ve všestranném edičním vybavení. Knize a obálce se dostalo grafické úpravy E. Miléna, jehož kresby byly rovněž pojaty do knihy.

*Jiří Fukáč*

**Boguslaw Schäffer: Nowa muzyka.** Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków 1958, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Stran 417. Četné notové příklady v textu a fotografie skladatelů.

Schäfferův spis je prací povytce teoretickou a přes jednotlivé detailní analýzy směřující k syntéze. Z mnoha aspektů, z nichž může být nová hudba nahlížena (teoretický, historický, stylový, estetický, sociologický aj.), vybírá si Schäffer prvý z nich; podle autorova názoru ke zpracování látky z tohoto úhlu není zapotřebí časového odstupu — hudební teorie vyvíjí se totiž souběžně s vývojem skladatelské techniky. Bližší určení typologie nové hudby (Schäffer kritériem nové hudby činí novost a odlišnost zvukového materiálu od zvukového materiálu klasického a romantického a nový způsob jeho užití; časově ji situuje přibližně od roku 1930 do dnešních dnů) považuje prozatím autor za nemožné a proto obrací pozornost k projevům, v nichž jsou obsaženy vyhraněné tendence uvolňující hudbu z tradičních či dokonce soudobých schémat. Tím se na prvním plánu ocitají jména Webern, Bartók, Messiaen, Blacher a z nejmladších Boulez, Stockhausen.

Po úvodních dvou kapitolách stanovujících cíl a metody práce, které spočívají většinou v ryze strukturální analýze relativizovaného hudebního materiálu, třetí kapitola se obírá typologií nové meliky (chromatika, diatonika, modalismus, dodekafonie, při čemž těžiště spočívá na posledně jmenovaném typu) a jejím strukturálním řádem. Další kapitola se zabývá speciálně dodekafonií a východiskem analýzy se stává především rozbor deseti řad z děl různých skla-

datelů (je zahrnut i Stravinskij skladbou *Canticum Sacrum*); hudba Webernova a powebernovská je vydělena do dalších partií práce. V páté kapitole dostává se velké pozornosti rytmické i polymodální zvukové technice O. Messiaena. Zatím co v rytmickém systému Messiaenově spatřuje Schäffer jev zcela osobitý (o Messiaenovu rytmiku se později opírá zvláště Boulez), v modální technice skladatelově vidí specifickou reduktivní techniku (omezení na určité tvůrčí postupy, jev typický pro extrémní proudy nové hudby) nikoli ovšem nepřibuznou dodekafonií. Dvě další kapitoly jsou věnovány otázkám metrorytmiky; v první z nich je důraz položen na úvahy o důsledcích emancipace rytmu, jež vede mj. k zúžení a kompresi v oblasti ostatních složek projevu, druhá je věnována problémům polyrytmiky a blacherovské technice tzv. „variablen Metren“. Osmá kapitola nese název Jazz a současná hudba a svým rázem je poněkud cizí charakteru celého díla. V desáté kapitole podrobuje Schäffer všestrannému rozboru Bartókovu skladbu *Hudba pro nástroje strunné, bicí a celestu*, v níž spatřuje syntézu jednotlivých technických postupů užívaných v nové hudbě (ovšem i zde postrádáme rozbor jdoucí za technickou stránku: Bartókovo dílo není jen vhodným přehledem nového zvukového materiálu a skladatelských technik, ale je celistvým uměleckým organismem nescoucím docela určitou obsahovou náplň, danou skladatelovým postojem k dynamice a dobovému napětí v letech vzniku skladby — 1936). Další kapitola je věnována problémům nové kontrapunktiky, ať již spočívající na tonálních nebo seriálních základech; z jednotlivých děl slouží jako příklad především Hindemithova *Ludus tonalis*. Nejobsažnější kapitola knihy (100 stran!) zabývá se kompoziční technikou A. Weberna, v jehož rozsahem nevelikém díle jsou kondenzovány hlavní tendence nové hudby, na něž navazují příslušníci nejmladší západoevropské skladatelské generace (především Boulez a Stockhausen). Jejich hudba spolu s hudbou elektronickou a konkrétní je pak předmětem poslední, dvanácté kapitoly.

Charakteristická pro stanovisko Schäfferovo je redukce problematiky nové hudby jen na otázky hudební řeči, při čemž se nejen přetínají spony vízící dílo k tvůrci i k vnímání, ale z hudebního díla se uměle seřezává vrstva významová, obsahová. To vše přibližuje Schäffera k tzv. estetice objektivní a k mersmannovské estetice fenomenologické, v níž také „obsah“ se projevuje zase jen jako „obsah ryze hudební“ atd. Tuto skutečnost by potvrdil i rozbor jednotlivých Schäfferových termínů: tak např. exprese není chápána jako výraz, ale jako objektivní, na posluchači zcela nezávislý a jím nepostřehovaný (!) vnitřní rys hudby, pramenící ze zvláštního sestavení jednotlivých složek. Dalším nesmírně závažným důsledkem Schäfferova stanoviska je zúžení pohledu na vývojový celek nové hudby (užívám termínu v Schäfferově chronologickém určení). Stranou autorova zájmu nutně zůstávají mnohé umělecké zjevy výrazně ovlivňující tvářnost epochy (např. Prokofjev, Šostakovič, Honegger, Britten, Martinů atd.), tedy vesměs skladatelé, jejichž původnost a velikost není založena na inovacích v oblasti hudební řeči, ale spíše v oblasti tematiky a výrazovosti (opominut byl však i Hába!). Samozřejmě, je možné psát o úzce vymezené problematice, avšak právě takový postup možno s úspěchem uplatnit jen „na pozadí“ celostního marxistického nazírání; právě tento základ však v Schäfferově knize postrádáme. Tím vším stává se ovšem kniha i dokladem tendencí, jež se v Polsku široce rozvětvily po roku 1956 a jež jsou charakterizovány příznávaným příklonem k nemarxistickému objektivismu.

Dalším zarážejícím rysem vývodů Schäfferových je skutečnost, že autor vychází takřka výlučně od analytických úvah, prováděných na základě záznamu skladeb v partituru, a nikde si nevšímá, jaké je vlastní živé, zvukové působení díla. Při tomto způsobu výkladu neodbytně se nám připomíná stará výtka adresovaná soudobé hudbě, že je totiž „hudbou pro oči“. Nesporně však pouhý „naivní“ dotaz, co z toho všeho může posluchač při vnímání díla postřehnout a čím může být esteticky zasažen, přinutil by Schäffera opustit rovinu „čistě“ teorie a zabrat se do mnohem obtížnější problematiky v nejširším slova smyslu estetické. Právě zde mohla práce nabýt pronikavé vědecké (a koneckonců i praktické) ceny — neboť

nám musí jít především o komplexní zhodnocení toho, čemu se říká „musica nova“, o analýzu, do jaké míry jsou jednotlivé její tvůrčí postupy schopny nést estetický náboj atd. Avšak abychom byli spravedliví: Schäffer důtklivě upozorňuje, že se zabývá hudební teorií a že napsal tedy knihu hudebně teoretickou. Ovšem vypreparováním kompoziční techniky ze všech vztahů, jimiž je dílo ve své celistvosti určováno v procesu svého vzniku i fungování, zbavil se autor prakticky všech možností kritiky a hodnocení. Ulpíme-li totiž na onom pouhém „materiálovém“ plánu díla, otvírá se před námi výlučně možnost deskriptivní analýzy, a přistoupíme-li k hodnocení, jediným kritériem se stává zmnožování (tj. absolutní nebo relativní novost) technických prostředků. Odtud Schäffera zajímají skladatelé jen v té míře, kolik nových technických možností odkryli. Je tedy důležité si uvědomit, že předmětem Schäfferova zkoumání se nestávají umělecká díla jako taková, ale pouze jejich materiálově technická složka; proto stejně cenným a můžeme říci stejně lhostejným objektem analýzy se Schäfferovi stávají díla umělecky hodnotná (Bartók aj.) a zároveň i díla mnohem spornější (Fortner, Blacher aj.).

Uznání si vynucuje rozvrh práce; látka, jak si ji autor omezil, je zachycena ve všech hlavních bodech, jednotlivé úvahy jsou řazeny v logickém sledu a umožňují stupňovitě pronikání do hloubi problematiky. Kladem je též úspornost a hutnost výkladu, schopnost objevovat otázky a systematicky je řešit. Ne všude ovšem uspěl autor docela — tak za méně zdařilou lze považovat např. kapitolu osmou. Autor v jejím úvodu slibuje analýzu vlivu jazzových prvků na současnou hudbu, ovšem obsah kapitoly je mnohem skromnější. Je poukázáno na specifičnost obou oblastí, vyjmenováno několik skladatelů, kteří užili ve svých skladbách jazzových prvků, a celý zbytek kapitoly je pak věnován rozboru skladby R. Liebermanna Concerto for Jazz Band and Symphony Orchestra. A navíc vloudily se do úvah jisté nepřesnosti: tak např. není pravda, že v počátcích jazzu byly jednotlivé prvky téměř identické s prvky evropské hudby — stačí si zde uvědomit rozhodující podíl afro-americké černošské kultury přímo v údobí zrodu jazzové hudby a vzpomenout na specifika v oblasti rytmiky nebo na hot intonace, „shout“ styl, „blue notes“, „dirty tones“ atd.

Schäfferova kniha je ovšem přes všechny zásadní výhrady prací velice cennou. Je totiž činem průkopnickým i ve světovém měřítku — nebyl dosud podniknut pokus o obdobně široce i hluboce zabírající analýzu hudebního materiálu i kompoziční techniky užívané v daném výseku (podle úhlu pohledu širokém i úzkém) světové hudební tvorby. Schäfferova práce je tedy prací zcela původní, opírající se prakticky výlučně o vlastní badatelské výsledky autorovy. Neobyčejně sympatickým rysem práce je nový metodologický přístup, kterým Schäffer překonává dosavadní analytické metody, opírající se o pojmový aparát vybudovaný pro doposud v hudbě užívaný zvukový materiál a způsoby jeho organizace, jímž lze novou hudbu charakterizovat jen vymezením rozdílů od hudby tradiční (odtud převaha negativních termínů jako atonalita, afunkčnost atd.). Naproti tomu Schäffer nechápe jednotlivé jevy jako pouhou negaci starých, ale vidí v nich novou kvalitu a užívá speciálně pro ně vytvořené terminologie, která zčásti pochází přímo od něho. V této souvislosti třeba zdůraznit, že Schäffer se vždy snaží pracovat jen pojmy přesně vymezenými, čemuž věnuje značné místa.

Kritické studium knihy, která s velkou důkladností analyzuje díla tak významných představitelů hudby dvacátého století, jakými nesporně jsou Bartók, Hindemith, Webern a četní další, bylo by bezpochyby poučným pro naše skladatele i interprety soudobé hudby; pro všechny, kdož se soudobou hudbou zabývají teoreticky, je pak věcí zcela nezbytnou. Schäfferova kniha svou krajní jednostranností přímo provokuje k tomu, aby byla překonána prací nebo spíše pracemi šířeji zabírajícími do dané problematiky. Ukazuje-li se však vedle vysoké myšlenkové úrovně a velké informovanosti Schäfferovy knihy valná většina našich úvah o té oblasti soudobé hudby, kterou se autor zabývá, jako málo poučená, pochopíme, že Schäffer mimoděk zadal marxisticky orientované musikologii úkol právě tak nesnadný jako vyžadující bezodkladného řešení.

*Ivan Poledňák.*