

tuto oblast v dobrém slova smyslu spekulativní a kritickou než historicky badatelskou). Četné dřívější omyly jsou tu revidovány. Zvláště citlivě řeší některé tyto otázky J. Jiránek při korekci jednotlivých Sychrových formulací (jeho příspěvek je nesen až úzkostlivou snahou po objektivní přesnosti a sémantické přesnosti). Vl. Karbusický ve výše zmíněné recenzi Němečkovy práce výstižně charakterizuje hlavní fáze asimilace marxistické metody naší musikologii a folkloristikou (str. 127).

Vydavatele sborníku Hudební věda čeká v příštích edicích úkol přesněji diferencovat rozvrh a jím stanovenou náplň důsledně dodržovat. Bude-li sborník po určité dobu jedinou hlavní edicí teoretické úrovně, musí být k dispozici co nejširšímu okruhu československých badatelů a obsahově musí stačit sledovat vše podstatné, co naše musikologie zpracovává a objevuje. Definitivnější a vědecky objektivní ráz příspěvků je pro budoucnost nezbytný, má-li se Hudební věda zařadit do okruhu evropských sborníků vysoké úrovně, a navíc zde reprezentovat rozvíjející se marxistické myšlení a bádání.

Jiří Fukač

S. S. Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*. (Přeložil, doplnil, poznámkami a doslovem opatřil Ivan Vojtěch. Paměti, korespondence, dokumenty, sv. 26. Praha, Státní hudební vydavatelství 1961, 1. vydání, 388 stran.)

Vydání sborníku o S. Prokofjevovi přichází právě včas, aby vneslo do současných diskusí o charakteru soudobé, a zejména socialistické hudby věcný a objektivní tón. Prokofjevův osud i dílo jsou totiž nejautentičtějším pramenem k poznání vývoje kladných sil v sovětském umění a vydavatel tuto skutečnost akcentuje již samotným názvem edice. Prokofjevovi samému pak hrozil osud všech velikánů, kteří v minulosti těžce prosazovali nový výraz a styl proti vkusu konzervativních vnímatelů, aby o něco později se stali oporou a štítem budoucích tradicionalistů proti náporu dalšího vývoje. Tento paradoxní jev se totiž v dějinách hudby opakuje se zákonitou důsledností. Vždyť i Prokofjevův výraz je dnes imitován a rozměňován celou plejádou eklekticky tvořících skladatelů a v jeho osobnosti mnohdy přestáváme vidět to, čím skutečně byl: uměleckým novátorem a člověkem své doby. Vojtěchova edice tedy právem vyzvedává Prokofjevův dynamismus, jeho tvůrčí a myšlenkové souvislosti s uměleckým světem 20. století a boří tak vznikající falešné představy o jakési výlučnosti a ortodoxní pravosti jeho cesty.

Sborník nenahradí ovšem původní monografii analyticky sledující Prokofjevovu tvorbu na pozadí historicky fundovaného líčení jeho epochy a životního prostředí. I. Vojtěch ve snaze zahrotil význam sborníku co nejaktuálněji, zůžil poněkud svůj úkol a nepokusil se dostatečně výrazně osvětlit když už ne Prokofjeva samého, tedy alespoň celou šíři související problematiky. Omezil se pouze ve velmi stručném Doslovu (str. 313–324) na interpretaci mnohaletého sporu probíhajícího v sovětské veřejnosti i kritice, jehož předmětem bylo moderní umění a tedy i Prokofjev. Vojtěchovo podání je ovšem cenné a věcně správné. Navíc je můžeme přivítat i jako první pokus ventilovat tuto nepřilíživě vzdálenou a v minulosti značně ožehavou problematiku, dozívající dodnes, byť třeba v jiné formě a na jiném poli uměleckého kolbiště, v diskusích a plodných sporech sovětských teoretiků i umělců. Vojtěch také ukazuje, že v sovětském kritickém myšlení existovaly i v době přinášející mylná hodnocení zdravé síly, chápující reálný Prokofjevův význam. Tím vysvětluje i současnou renesanci Prokofjevova odkazu v SSSR. Neobjektivněji přitom Prokofjeva chápali umělci, zejména interpreti. Z četných memoárových příspěvků pojatých do sborníku je snad v tomto směru nejvýmluvnější líčení představitelky hlavních rolí mistrových baletů, G. Ulanovové (str. 235). Ulanovová ukazuje, jak tanečníci pracně pronikali do kvalitativně nové hudby, až ji konečně pochopili a stali se jejími přívrženci, což zobecněno znamená, že pochopení nového uměleckého díla se

nikdy neobejde bez jisté intelektuální námahy. Vojtěchova koncepce celé otázky však Prokofjeva poněkud zkruskuje. I když Prokofjev stál v centru sporů a bojů za novou socialistickou hudbu, byl i on historicky podmíněn. Nebyl tedy sám onou ústřední problematikou, nýbrž naopak při hodnocení jeho děl projevovaly se hlubší důsledky příčin, zahrnujících celou kulturně politickou oblast. Vojtěch se tedy nechal strhnout k určitému subjektivismu plynoucímu ze subjektivního charakteru sborníkových materiálů a staví se stůj co stůj apologeticky.

Předností sborníku je svědomitost, s jakou byly texty rekonstruovány. Ačkoliv se Vojtěch opíral o Šlifštejnův sborník *S. S. Prokofjev* (Muzgiz 1956), po ediční stránce dokonale pracovaný a vybavený, doplnil ještě navíc některé vzpomínky Prokofjevových přátel ze západoněmecké prokofjevovské edice z roku 1953. V úplnosti převzal též jedinečný příspěvek S. M. Ejzenštejna *PRKJV*, literárně velmi originální. Ejzenštejn postihl totiž Prokofjeva jako jeho umělecký současník, zachytil jeho energickou rázovitost, příznačnou i pro hudební výraz, a formuloval řadu postřehů k dobové i osobní Prokofjevově psychologii, které obvykle uniknou historicky přísně postupujícímu badateli. Svědectví Prokofjevových příbuzných, známých i spolupracovníků dokresluje skladatelův lidský profil. Základem sborníku je však jeho autobiografie z roku 1941. Prokofjev tu humorně a věcným slohem líčí řadu životních episod, které zřejmě pokládá za nejtypičtější a pro vlastní umělecký vývoj nejdůležitější. Pro poznání jeho estetické orientace, vztahu k soudobé moderně i k politické skutečnosti je důležitá řada článků, recenzí i úvah, v nichž formuloval i důležité myšlenky o poslání socialistického umělce. Bylo by mylné chtít z tohoto myšlenkového odkazu mistra rekonstruovat tvůrčí estetiku. Prokofjevovy názory, zejména pak důsledný a vnitřně poctivý vývoj jeho stanoviska projevující se v přísné tvůrči, a což je novým rysem — i občanské morálce, mohou se stát dokumentem růstu socialistické umělecké generace. Potud tedy platnost a aktuální význam Prokofjevova příkladu. Historickou hodnotu mají i publikované výňatky z Prokofjevovy korespondence s N. J. Mjaskovským a rané kritické ohlasy Prokofjevových děl nebo vystoupení.

Vojtěch položil ve své edici důraz na obsahové uspořádání a doplnění sborníku. Oproti sovětské edici přináší česká publikace daleko chudší pomocné vybavení, což editor odůvodňuje snadnou dostupností původní sovětské edice. Sborník poskytuje českému čtenáři plastický obraz Prokofjevova zjevu a nesporně podnítl další zájem o soustavnější uvádění jeho díla. Nikterak nenahrazuje vlastní úkoly musikologů přiblížit Prokofjevovu tvorbu důkladnou analýzou, hodnocením a historickým vykreslením jeho prostředí.

Jiří Fukač

Emil Hradecký, *Úvod do studia tonální harmonie* (SNKLHU, Praha 1960).

V české hudebně teoretické literatuře je málo prací, které pojednávají o otázkách logiky a zákonitosti hudebního jazyka v jeho vývojové souvislosti. Tím větší zásluha patří Hradeckému za jeho *Úvod do tonální harmonie*. Není to publikace určená hudební praxi. Autor sleduje jiný cíl: kniha má být pomocí a usnadněním práce těm, kdož se chtějí věnovat samostatnému studiu harmonie, jedné ze stěžejních hudebněteoretických disciplín. Vychází všude z živé hudby a její mluvy, z níž odvozuje teoretické poznatky. První část je věnována historii harmonie, druhá její systematické. Autor své výklady netříští vysvětlováním mnoha problémů oblastí, která je středem jeho zájmu. Soustřeďuje pozornost spíše k několika základním otázkám. Je to zejména osvětlení harmonického jevu a jednotky, jejich izolovanosti i vzájemných vztahů, dále tonality, vazby souzvuků, principu citlivého tónu, kadence, odvozenosti spojů, melodických disonancí, ale i útvarů složených, diatonických i chromatických, v mezích jedné i více tónin, kde všude zdůrazňuje jednotnost, logičnost a řád, vkladnou v této zdánlivě tak nespoutané oblasti hudebního myšlení. Nejedna jeho postřeh je zcela nový, leckde vymycuje mechanické přenesení nesprávných definic z jedné učebnice harmonie do druhé. Přitom všude