

Vysloužil, Jiří

Nová monografie o sovětské hudbě

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1982, vol. 31, iss. H17, pp. [79]-81

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112373>

Access Date: 06. 12. 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.

RECENZE – BESPRECHUNGEN

Nová monografie o sovětské hudbě. Jiří Bajer, *Sovětská hudební kultura.* Díl I, 1977, str. 302, díl II, 1978, str. 221.

Monografie Jiřího Bajera o sovětské hudební kultuře představuje syntetické muzikologické dílo ve dvojnásobném směru:

1. V monografii vrcholí Bajerovo mnohaleté badatelské a popularizační úsilí, které věnoval ruské a sovětské hudbě v řadě dílčích studií a skladatelských monografií. Bajer se zabývá ruskou a sovětskou hudbou od svých studií na moskevské konservatoři, první samostatnou studií o sovětské hudbě vydal již v roce 1955.

2. Monografie má syntetický charakter i svým pojetím a podáním látky, neboť se snaží o celistvý pohled na vývoj sovětské hudby a kultury od Říjnové socialistické revoluce až po přítomnost.

A právě tímto celistvým pohledem zaujímá Bajerova monografie v českém i v evropské muzikologické literatuře ojedinělé místo. Má svůj pendant pouze ve dvou podobných pracích: v knize Zdeňka Nejedlého *Sovětská hudba* (1938) a v akademickém spise *Istoriija russkoj sovjetskoj muzyki* (4 sv. 1956–63). Nejedlého spis Bajera inspiroval zřejmě k tomu, že neomezuje svůj výklad pouze na vývoj sovětské hudby, nýbrž že se zabývá všemi významnými jevy sovětského hudebního života. Akademické sovětské dějiny hudby Bajera ovlivnily v interpretaci vývoje sovětské hudby, již člení do oblastí, žánrů a druhů. Zvláštní pozornost věnuje „osobnostem“. Bajerův spis se oběma vzorům přibližuje i historickým členěním látky, kterou dělí do těchto pěti kapitol: Počátky hudební výstavby (1917–1920), Zápas o socialistický charakter hudební kultury (1920–1932), Hudební kultura v letech výstavby socialismu a obrany SSSR (1932–1945), Poválečný vývoj (1945–1948) a Období let 1958–1977. V podobnosti periodizačních kritérií nehledáme závislost nebo dokonce eklekticismus. Bajer velmi věcně provedl periodisaci své monografie podle historicky, politicky a sociálně významných skutečností, které podstatně poznamenaly profil sovětské hudební kultury a které se ukázaly funkční i v historio-grafickém výkladu.

Celistvost pohledu náleží k největším kladům Bajerovy monografie. Text i rejstříky ukazují, že Bajer nepostupoval ve výběru látky tendenčně, nýbrž že mu šlo o mnohostranný pohled na všechny směry a jevy sovětského hudebního života a tvorby. Z výkladu sovětské hudby je zjevné, že Bajer nepatří k příznivcům tzv. avantgardních hudebních směrů. Neopomíjí je však. Podává základní informace jak o sovětské hudební avantgardě dvacátých let (mladý Šostakovič, Prokofjev aj.), tak o tzv. druhé sovětské hudební avantgardě (Denisov, Šnitke aj.). O sovětské hudební avantgardě píše bez názorové zaujatosti a tím se nepřímou distancuje od voluntaristických sociologických interpretací, mj. od A. V. Zdanova, o němž se kriticky umiňuje na str. 83 druhého dílu své monografie.

Sovětskou hudbu tvoří skladby řady národních škol a individualit. Žánrová šíře

a druhově zastoupení skladeb nemá v jiných soudobých hudebních kulturách obdoby. I kdyby se Bajer ve své monografii věnoval pouze sovětské hudební tvorbě, nemohl by ji podat ve vyčerpávající úplnosti. Ve svém výkladu zvolil jednu z možných alternativ. Zaměřil se na díla charakteristických osobností, která podává ve výběru. Nevynechal přitom významnou nonartificiální oblast, lidovou tvorbu. Z artificioální oblasti, kterou Bajer označuje starším termínem „profesionální tvorba“, vybírá díla všech základních žánrů. Zajímavé se staví k osobnostem sovětské hudby. Pro českého čtenáře objevuje jména, která mu nejsou známa, nebo která jsou považována za historická (Spendiarov, Paliášvili, Balancivadze, Revuckij, Arakišvili). Jde většinou o neruské sovětské skladatele. Bajer právem zdůrazňuje mnohonárodní charakter sovětské hudby a osobností různých národních škol.

V syntetické přehledové práci nemohl Bajer rozvinout plně umění hudební analýzy. Kde se však rozepisuje o jednotlivých skladbách do větší šíře, dobírá se hudební a ideové podstaty věci. Zvláště v analýzách oper prokazuje důkladné mezioborové školení muzikologa a teatrologa. Cenná je například analýza Šestakovitovy opery *Lady Macbeth*, v níž se však mohl dotknout i otázky dvou verzí.

Bibliografie obou dílů monografie ukazuje, že Bajer založil svůj výklad na dokonalé znalosti sovětské muzikologické literatury. V soupisech figurují základní díla reprezentativních sovětských muzikologů starší i střední generace (Asafjev, Beljajev, Belza, Cukkermann, Danilevič, Druskin, Hošovskij, Cholopov a Cholopova, Jarustovskij, Keldyš, Nestejev, Sochor a další), z nichž někteří byli Bajerovými učiteli nebo spolužáky. Je přirozené, že sovětská muzikologie ovlivnila i metodologii Bajerovy monografie. Vlivy se projevují jednak v terminologii, jednak ve způsobu analýzy hudebních jevů. Nejpodstatněji do Bajerova muzikologického myšlení zasáhli Asafjev (svou intonační teorií) a Jarustovskij (svou aplikovanou realistickou metodou rozvinutou zejména v analýze hudebně-dramatických žánrů). Díky této orientaci Bajer chápe sovětskou hudbu jako jedinečnou aktivitu lidu i osobností, jejichž vědomí a tvořivý fond formovaly tradice ruské hudby a sovětské skutečnost. Aplikaci intonační teorie považují za přínos Bajerovy monografie. Bajer se však nechal strhnout intonační teorií do té míry, že se zříká osvědčených pojmů české a evropské estetiky a teorie hudby, jako jsou impresionismus, expresionismus, neoklasicismus, neofolklorismus ap., jichž například funkčně využil i jeho sovětský učitel Boris Jarustovskij ve svých úvahách o I. Stravinském. Bez těchto pojmů se nedá v úplnosti vyložit ani styl Prokofjevův, Šostakovičův a jiných osobností sovětské hudby, ani styl sovětské hudby jako celku (jednotlivých etap). To dokazují Bajerovy stručné a málo přesvědčivé úvahy o „vyjadřovacích prostředcích a stylu“. Nejde jistě o to nahradit těmito pojmy základní estetickou kategorií realismu a socialistického realismu, nýbrž spíše o to ukázat, jak i profilování sovětských hudebních tvůrců pracovali s „autonomními“ stylovými veličinami hudby 20. století, jak je ve svém ideově-uměleckém zápase obohacovali.

V Bajerově monografii chybí začlenění sovětské hudby do universálních dějin hudby. Je to patrné i z toho, jak skromně se objevují v jeho textu jména některých profilujících hudebních osobností západoevropských kompozičních škol. V prvním díle monografie je Arnold Schönberg registrován jenom jednou (na str. 58, v rejstříku však není jeho jméno uvedeno), v druhém díle je Anton von Webern citován jednou, nejsou však zmíněna jména jako je Pierre Boulez, třebaže tento přední francouzský avantgardní skladatel svými idejemi zásahem do formování tzv. druhé sovětské avantgardy (Edison Denisov věnoval Boulezovi dokonce skladbu). Zdá se, že v Bajerově monografii přece jen doznívají recidivy starších pojetí hudby 20. století, které ji dělily na hudbu socialistického společenství a na hudbu kapitalistického světa. Hudební vývoj však neprobíhá ani ve 20. století v historickogeografických hranicích, nýbrž ve složitě propojených protikladných vztazích. Zásadní protiklady se objevují především v ideové rovině (ne však vždy, jak ukazuje dnešní komunistická hudební avantgarda na západě), méně již ve stylové rovině. Na to ostatně poukázala diskuse o problémech soudobé hudby ve Svazu sovětských skladatelů (Moskva 1966), o jejíž výsledky se Bajer mohl oprýt.

Vytýkáme i jiný nedostatek Bajerové monografie, totiž způsob práce s literaturou. Uvádí ji v bibliografii, ve vlastním textu však na ni přímo neodkazuje. I jména autorit sovětské muzikologie se v Bajerově textu objevují dosti spíše a bez konkrétních odkazů na jejich dílo. Tento způsob byl jistě motivován popularisačními hledisky tištěné verze spisu. Nepochybujeme o tom, že Bajer uložil do svého ob-

jemného díla velké množství svých myšlenek a osobitých pohledů. Bez poznámkové aparátu se však nedá posoudit míra jeho badatelské originality.

Považuji Bajerovu monografii za významný čin současné české muzikologie. Bajerův text je čtivý, srozumitelný. Zdobí jej i opravdový zápal pro předmět, který vědecky popisuje a interpretuje. Bajerova kniha nepochybně získá sovětské hudbě mnoho dalších příznivců.

Jiří Vysloužil

В СССР о чешской и словацкой опере. Людмила Викторовна ПОЛЯКОВА, Чешская и словацкая опера XX века. Книга первая, Москва 1978, стр. 436.

Московский музыковед Людмила Викторовна Полякова известна в ЧССР как ученый, занимающийся музыкой XX столетия. При широте своих научных интересов особое внимание она уделяла также чешской и словацкой музыке, прежде всего опере. Из шести ее изданных книг две посвящены проблематике чешской и словацкой музыки, в списке ее научных и критических статей и рецензий мы также найдем ряд названий, посвященных чешской и словацкой музыке. Л. В. Полякову знают в ЧССР, поскольку ряд ее статей вышел на чешском или словацком языках. Л. В. Полякова читала лекции в Чехословакии и принимала участие в международных музыковедческих симпозиумах, в последний раз в 1978 году — на симпозиуме, посвященном славянской музыке и чешскому композитору Л. Яначку. Ее труд о чешской и словацкой опере, состоящий из двух томов, в настоящий момент является вершиной творческой, исследовательской деятельности Л. В. Поляковой в области музыкальной богемистики и словакистики, где она выступает достойным продолжателем трудов советского ученого — основателя этой сферы музыковедения — Игоря Бэлзы.

Работа, посвященная чешской и словацкой опере, основана на самостоятельном изучении музыкальных источников и литературы. Самостоятельно решена и концепция данного труда, так как Л. В. Полякова, кроме более ранней работы Зденека Неедлого «Чешская современная опера после Сметаны (Česká moderní opera po Smetanovi, 1911)», не могла опереться ни на один обобщающий труд, посвященный чешской опере. В ее распоряжении были лишь монографии, посвященные отдельным композиторам, содержание которых было ею воспринято критично и со знанием дела. Можно сказать, что Л. В. Полякова подошла принципиально к чешской музыковедческой литературе, не забыв ни одного из авторитетных авторов, частные же проблемы в работе над литературой и зарубежного автора вполне понятны и их можно извинить. Из наиболее серьезных замечаний следует упомянуть, видимо, о следующих:

Не должны были быть оставлены без внимания основополагающие труды О. Гостинского, посвященные чешской опере (Сметана, Фибих, Дворжак), в которых содержится ключ к решению проблематики 1 главы работы Поляковой.

Импонирует критичность позиции работы в отношении некоторых концепций Зденека Неедлы, имеющий первостепенное значение для историко-эстетического толкования чешской оперы. Однако в полемике не в полной мере используется работа Неедлого «Чешская современная опера после Сметаны» (разделы, посвященные Ферстеру и др.), отсутствует точка зрения на статью Неедлого об опере «Ее падчерица» (1916).

Л. В. Полякова в своей работе выступает с интересной концепцией развития чешской оперы как значительного фактора в истории чешской музыки. Важным моментом она считает изменение ориентации в чешской музыке с музыки австрийско-немецкого типа в XIX в. на ориентацию национальную и славянско-французскую. Толкование Л. В. Поляковой исторических моментов, безусловно, было бы более убедительным, если бы она в общих проблемах опиралась на взгляды, существующие в историографии чешской музыки. На музыку досметановского периода, несомненно, не распространяется тезис о австрийско-немецкой и чешской музыке, здесь речь идет скорее о сложных взаимосвязанных явлениях, на которые во многих отношениях влиял также и универсальный тип итальянской музыки.

Работу с музыкальными источниками необходимо оценить очень высоко, поскольку Л. В. Полякова знает чешскую оперу не только из литературы, но и благодаря прослушиванию