

ĽUBOMÍR CHALUPKA (BRATISLAVA)

POHĽAD MUZIKOLÓGA JOZEFA KRESÁNKA NA HUDBU 20. STOROČIA

Historicko-teoretická reflexia tak rozsiahleho, vnútorne diferencovaného a štýlovo protirečivého komplexu, aký ponúka vývoj hudobnej tvorby v 20. storočí, je nesmierne náročná už v tom, že predpokladá rozmanité metodologické prístupy k jeho postihnútiu. Zároveň láka svojou pestrosťou a relatívnou dostupnosťou primárnych i sekundárnych prameňov. V prvých desaťročiach po ukončení 2. svetovej vojny, kedy sa formoval bádateľský profil absolventa brnenskej muzikologickej školy Jiřího Vysloužila a mysliteľsky dozrieval o 11 rokov starší zakladateľ modernej slovenskej hudobnej vedy Jozef Kresánek (1913 – 1986), sa v európskej spisbe vynorilo viacero knižných prác, nehovoriac o početných štúdiách v periodikách, monotematických zborníkoch, či heslách v encyklopédiách, ktoré sa dotýkali jednotlivých vrstiev uvedeného komplexu. Zamierovali sa jednak na jedinečnosť vybraných skladateľských osobností s akcentom na ich biografii a prehľad tvorby,¹ s analyticko-hodnotiacim vyzdvihnutím kľúčových diel,² špeciálnosť pohľadov sústreďovali aj na jednotlivé kompozičné techniky, ktoré sa ukazovali priekazné nielen pri charakteristike tvorby konkrétnych skladateľov, ale aj aktuálnych vývojových trendov v okruhu tzv. paradigmatickej inovácie.³ Popri pozornosti voči spoločným črtám v smerovaní skladateľských škôl a generačných zoskupení akcentovali aj členenie skúmaného storočia na dve periódy oddelené rokmi 2. svetovej vojny. Vyskytli sa aj práce, ktoré usilovali z vyšších filozoficko-estetických pozícií predstaviť koncepciu, ktorá mohla eliminovať rozmanitosť tvorivých orientácií a zabezpečovať relatívne jednotiaci výklad

¹ Medzi prvé práce tohto typu patrí monografia o Arnoldovi Schönbergovi od H. H. Stuckenschmidta (Zürich-Freiburg 1951).

² Pozri analýzy uverejňované v zborníkoch *Die Reihe* (od r. 1955), resp. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (od r. 1958) venované vybraným dielam C. Debussyho, A. Weberna, P. Bouleza, K. Stockhausena a i.

³ Patria tu prvé knižné práce, informujúce inštruktívnym spôsobom o dodekafonickej technike (H. Eimert, R. Leibowitz, H. Jelinek) a elektroakustickej hudbe (H. Eimert).

vývoja.⁴ Publicistické postihovanie hudby 20. storočia viedlo pritom popri užitočných informáciách, minucióznych analýzach a hodnoteniach aj k niektorým metodologickým jednostrannostiam. Pohľady na jednotlivé tvorivé osobnosti mali tendenciu idealizovať detaily, heroizovať tvorivé orientácie a smerovať k relatívne uceleným „medailónom“, zanedbávajúc všeobecnejšie súvislosti a vývojové kontexty. Pozornosť voči kompozičným technikám a spôsobom rozširovania dispozičného univerza hudobného materiálu sa – najmä v okruhu povojnovej Novej hudby darmstadtскеj proveniencie – viazala na autoanalytické výklady z pera samotných skladateľov,⁵ resp. s nimi úzko spriaznených kritikov, neraz vo vedomí výlučnosti a progresivity prezentovaných prostriedkov, postupov a systémov. Rok 1945 sa videl ako začiatok, „nulový bod“ novej kompozičnej iniciatívy,⁶ čím sa mala podčiarknuť diskontinuita medzi tvorivými východiskami skladateľov nastupujúcich na začiatku 20. storočia, resp. v medzivojnovej etape a tým, čo sa prezentovalo ako „Nová hudba“. Jednostrannosť sa prejavila aj v pripísaní vývojovej progresivity iba jednému prúdu, či osobnosti, ako aj v premietnutí politicky rozdelenej Európy do dogmatických, ideologicky infiltrovaných úvah, pestovaných v 50. rokoch v krajinách strednej a juhovýchodnej Európy o nepreklenuteľnosti rozdielov medzi „formalizmom“ západoeurópskej hudby, chápanej en bloc od Debussyho až po súdobé tvorivé tendencie ako čosi „choré“ a rozkladné, odsúdené v kapitalistickom svete na „zahnívanie“ a realizmom „zdravej“ hudby, povolanej v zmysle rozvíjania tradície osláviť krásnu súčasnosť a anticipovať ešte krajšiu budúcnosť. Inou jednostrannosťou bola nevšímavosť západoeurópskych autorov, píšucich o vývoji európskej hudby 20. storočia, voči tvorivým výsledkom, smerom, štýlovým tendenciám, osobnostiam a národným hudobným kultúram z prostredia na východ od „železnej opony“, ktoré na európskom tvorivom vývoji špecificky participovali.⁷

V lone týchto jednostranností sa rodil záujem povojnovej českej a slovenskej hudobnej vedy a publicistiky zaujať vlastný postoj k minulosti i súčasnosti európskej hudby 20. storočia, lebo jej poznanie mohlo napomôcť aj zaradeniu domácich skladateľských osobností do širšieho vývojového kontextu. Toto poznanie sa muselo jednak zbavovať predsudkov ideologickej povahy, ktoré sa na začiatku 50. rokov infiltrovali z pamfletov niektorých sovietskych autorov⁸ aj do domácich publikácií,⁹ a najmä prekonávať informačné embargo, ktoré sťažovalo po-

⁴ T. W. ADORNO: *Philosophie der Neuen Musik*. Tübingen 1949, Mannheim 1958.

⁵ Napr. P. BOULEZ: *Penser la musique aujourd'hui*. Paris 1967; K. STOCKHAUSEN: *Texte über Musik*. Köln 1963–1971.

⁶ U. DIBELIUS: *Moderne Musik 1945–1965*. München 1965.

⁷ Táto tendencia trvala pomerne dlho. Na germanocentrickú interpretáciu vývoja európskej hudby poukázal na sklonku uplynulého storočia V. KARBUSICKÝ: *Wie deutsch ist das Abendland*. Hamburg 1995.

⁸ A. ŽDANOV: *O umění*. Praha 1950; V. GORODINSKIJ: *Hudba duševní bídy*. Praha 1951; G. ŠNEJERSON: *Hudba v službách reakcie*. Bratislava 1952.

⁹ A. SYCHRA: *Stranická hudební kritika – spoluvůrce nové hudby*. Praha 1951; Z. NOVÁČEK: *Úvod do estetiky hudby*. Bratislava 1952.

znatkový kontakt s tvorbou jednotlivých skladateľov 20. storočia snahou získať potrebné primárne materiály (partitúry, nahrávky, príslušné publikácie). V tejto súvislosti sa vynára postava mladého Vysloužila, ktorý sa popri pôvodnom záujme o osobnosť Leoša Janáčka začal ako asistent na JAMU cieľavedome venovať štúdiu tých prameňov, ktoré dovolili nielen získať základné informácie o jednotlivých postavách, zastávajúcich kľúčové miesta v polyštýlovom profilovaní európskej hudby, ale – vďaka spolupráci s kolegom skladateľom C. Kohoutkom, ktorý prvý v Československu prezentoval kompozično-technické zázemie sledovaného vývoja¹⁰ – prenikal analyticky do jednotlivých diel od Debussyho, Stravinského, príslušníkov Druhej viedenskej školy, Prokofjeva, Hindemitha a formuloval si vlastný obraz o ich umelecko-štýlových jedinečnostiach i význame. V prehľadne zostavenej a synteticky koncipovanej knižnej publikácii *Hudobníci 20. storočia* z roku 1964 sa premieta vyspelá úroveň výsledkov Vysloužilovej bádateľskej špecializácie, ktorá umožnila nielen ponor do problematiky, ale i nadhľad nad ňou.¹¹ Okrem iného tu autor prezentuje Janáčka ako „priekopníka modernej hudby“, exponuje v pozitívnom zmysle pojem „hudobná avantgarda“ adresovaný skladateľom formujúcich prenikavým spôsobom vývoj v mezivojnovom období, medzi nich prirodzene začleňuje aj osobnosť Bohuslava Martinů a Aloisa Hábu. K „avantgardným“ východiskám a motiváciám hudobnej tvorby 20. storočia sa Vysloužil následne vracal z troch dôvodov: považoval kľúčový pojem za funkčný nielen z hľadiska inovácie kompozično-technickej paradigmy, ale aj v zmysle umelecko-spoločenskej priebornosti skladateľov,¹² pripravoval monografiu o A. Hábovi a zároveň považoval za potrebné rozšíriť svoj pohľad na hudbu 20. storočia aj na etapu jej vývoja po roku 1945, vrátane pozornosti voči domácej tvorbe.¹³ To okrem zhodnotenia diela významného českého avantgardného skladateľa¹⁴ vyústilo do druhého objemnejšieho vydania knižnej publikácie o tvorcoch sledovaného desaťročia, knihy, ktorá spĺňala a dodnes výborne spĺňa pre českého i slovenského čitateľa koncentrované vademecum podstatných informácií o bohatosti tvorivého spektra hudby 20. storočia (tu vrátane aj pozornosti voči slovenskej hudbe).¹⁵ Zatiaľ, čo v prvom vydaní *Hudobníkov* deklaruje Vysloužil historiografický prístup k fenoménu hudby 20. storočia, povinnosť jej dôkladného poznania a cez analýzu diel dospieť k jej hodnoteniu, určeniu ume-

¹⁰ C. KOHOUTEK: *Novodobé skladební teorie západoevropské hudby*. Praha 1962, rozšírené vydanie z roku 1965.

¹¹ J. VYSLOUŽIL: *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava 1964, s. 7–15.

¹² K tomu príspevky *Hudební avantgarda 20. století*. In: *Hudební rozhledy* 16, 1963, č. 16, s. 660–662; *Co je hudební avantgarda*. In: *Hudební rozhledy* 28, 1975, č. 6, s. 280–281; *Angažovaná hudební avantgarda*. In: *Universitas* 2, Brno 1976, č. 39–45; *Meziválečná hudební avantgarda. Její vznik, proměny a syntézy*. In: *Opus musicum* 9, 1977, č. 2–4.

¹³ Pozri štúdiu *Česká hudba 1945–1975*. In: *Opus musicum* 7, 1975, č. 3–4, s. 66–78.

¹⁴ J. VYSLOUŽIL: *Alois Hába*. Praha 1974.

¹⁵ J. VYSLOUŽIL: *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava 1981, podkapitoly „Tvorcovia modernej slovenskej hudby“, s. 506–511; „Slovenská kompozičná škola“, s. 560–568.

leckého významu a začlenenia do spoločenských súvislostí,¹⁶ v druhom spresňuje kompetenciu muzikológie smerovať k ideálu „objektívneho pohľadu“ na umelecké výsledky bez podľahnutia tlakom zo strany skladateľov, vyznávajúcich iba „svoju pravdu“.¹⁷

Krátke priblíženie výsledkov špeciálnej bádateľskej profilácie Jiřího Vysloužila sme zvolili ako oporu, resp. pozadie pre sledovanie iného, špecifického, v niečom podobného, ale v základnej koncepcii odlišného pohľadu na hudbu 20. storočia z pera J. Kresánka. Nemienime rozvinúť sledovanie paralel, resp. odlišností medzi východiskami a stanoviskami českého a slovenského muzikológa, pokúsime sa skôr predstaviť osobitosť až svojráznosť Kresánkovo uvažovania o zhodnej téme.

V roku 1968 publikoval Kresánek takúto charakteristiku: *„Hudba 20. storočia je umením akoby rozprchnutého stáda na všetky strany, od diatonického folklorizmu až po dodekafóniu, od expresionizmu po strohú novú vecnosť, od sólistickej komornosti až po mamutie orchestre, od masového, určeného pre predmestské krčmy až po ‚Privataufführungen‘ a len vyvolených jedincov na festivaloch, od skladieb tesne viazaných na programovosť až po čistú hudbu úplne negujúcu akúkoľvek programovosť, od snahy vysloviť hudbou vrcholné etické, až metafyzické výšavy po grotesku a parodovanie všetkého, čo by len mohlo byť človeku sväté a drahé. Každá jedinec sa snaží bežať cestou svojej špecializácie, resp. niekoľkých špecializácií, ktoré časom strieda v presvedčení, že iba takto predbehne druhých. Lebo predsa musí predbehnúť, inak by sa nedostal do dejín.“*¹⁸ Konštatovanie rozmanitosti a širokého rozptylu tvorivých poetík, zámerov a výsledkov v hudbe 20. storočia, konkrétne voči tvorbe z jeho prvej polovice, nesie zároveň v sebe aj nádyh autorovho kritického postoja voči skladateľskému individualizmu, paradoxne i symbolicky začleneného do úvahy o „klasických črtách“ vývojového formovania protagonistu medzivojnovy slovenskej hudobnej moderny, nespornej individuality Eugena Suchoňa, s ocenením jeho štýlu, ktorý ani v štádiu hľadania nových ciest tvorivého vývoja sa nezriekal zásad klasickej vyrovnanosti. V tom čase mal Kresánek už definitívne spresnenú svoju koncepciu výkladu hudby prostredníctvom interdisciplinárneho pojmu „hudobné myslenie“, svedčí o tom štúdiá, publikovaná v tomže ročníku Slovenskej hudby.¹⁹ Temer o 10 rokov neskôr vyšiel prvý zväzok ohlasovanej knižnej trilógie – *Základy hudobného myslenia*. V prolegomena úvah o problematike komplexného vymedzenia hudby z hľadiska viacerých historických a systematických disciplín hudobnej vedy vyslovuje Kresánek svoj metodologický postoj aj k skúmaniu hudby 20. storočia: *„Samotný fakt, že sa niečo napísalo, neznamená kvalitu a nemusí znamenať konštruktívny krok vo vývoji hudobného myslenia. Keby nemal vedec právo pristu-*

¹⁶ Cit. d., s. 10.

¹⁷ Cit. d., s. 524–525.

¹⁸ J. KRESÁNEK: *Klasik Suchoň*. In: *Slovenská hudba* 12, 1968, č. 7, s. 290.

¹⁹ J. KRESÁNEK: *Podstata hudobného myslenia*. In: *Slovenská hudba* 12, 1968, č. 6, s. 241–250.

povať k dielam skladateľov kriticky, nebola by veda možná. ... V súčasnej dobe tvoria i skladatelia, ktorých programom je negatívny postoj voči doterajšiemu hudobnému mysleniu. Potenciálne je možné tvoriť aj v duchu negácie, lebo – ako sa vraví – ‚papier znesie všetko‘. V takom prípade by bolo však nielen nekritické, ale priamo servilné zo strany vedy, keby sa chcela prispôsobovať a na základe históriou zatiaľ neoverených experimentov nihilizovať poznatky získané skúmaním javov všeobecných i v širokom vývoji nepremenných.“²⁰ Tento dlhší citát dokumentuje viaceré momenty: právo vedca selektovať a to na základe teoretickej platformy „hudobného myslenia“, ktorého vývoj sa formoval v predchádzajúcich storočiach a získal štatút vykrištalizovanosti a nepremennosti, nastavujúci zrkadlo aj vývoju hudby v priebehu 20. storočia. Ďalej vymedzuje právo byť prinajmenšom obozretným, lebo v 20. storočí, resp. v „súčasnosti“, čo sa však ďalej nespresňuje, sa vyskytli tendencie spochybňovať tento systém. V nasledujúcom odstavci však Kresánek pripúšťa, že „hudobné myslenie sa neustále vyvíja a so špičkou vývoja sú schopní držať krok iba niekoľkí jedinci.“²¹ Ako spoznať tých jedincov a ich postavenie vo vývoji, nezaručí, podľa Kresánka, ani momentálny úspech po uvedení ich diel, či nápaditosť technickej výstavby skladieb, ale „umelecký zážitok, ktorý závisí od umeleckých hodnôt.“²² Napokon, v rámci vstupných úvah dospieva Kresánek historik k presvedčeniu, že objektívne určiť, ktoré dielo ako umelecká hodnota vošlo do dejín hudby, ... „možno približne až po tridsiatich rokoch. Vtedy – dá sa predpokladať – prestali už fungovať činitele spojené s módou, osobnými konexiami tvorcov, prípadne obchodnými či inými záujmami. Budeme sa pridržovať zásady skúmať len diela staršie ako tridsať rokov, no semtam sporadicky zameriame pozornosť i na novšie diela. Urobíme tak preto, že by sme sa neradi vzdali istej aktuálnosti našich výskumov. ... Zachováme však k nim rezervovaný postoj. Ako vedci máme naň právo ...“²³

Toto definitívne spresnenie východísk a rozsahu kompetencie pri bádání, zacielenom aj na hudbu uplynulého storočia ako poslednú fázu historického vývoja, nadväzovalo na postupné budovanie teoretickej platformy, ktorá má genézu ešte v rokoch autorovho muzikologického i skladateľského štúdia v Prahe (1933 – 1939) a bola načrtnutá zakrátko po jeho ukončení. V roku 1942 publikoval Kresánek ako dvadsaťdeväťročný knihu *Dejiny hudby*“, určenú pre študentov učiteľských ústavov, kde v úvode píše: „*Dejiny hudby obsahujú jednak usporiadané lexikálne dáta o hudobníkoch a o hudobných dielach, jednak snažia sa zachytiť zmysel hudobného vývoja, tj. zmysel špecificky hudobnej podstaty. Prvému som sa snažil, nakoľko je len možné, vyhýbať, lebo lexikálne dáta sa zabudnú a akákoľvek ich znalosť je z umeleckej stránky bezcenná. Mne išlo o zachytenie zmyslu hudobného vývoja.*“²⁴ V tejto formulácii sa ukazuje príbuznosť Kre-

20 J. KRESÁNEK: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava: Opus 1977, s. 12.

21 Cit. d., s. 13.

22 Tamže.

23 Cit. d., s. 13–14.

24 J. KRESÁNEK: *Dejiny hudby*. Martin 1942, s. 5.

sánkovho uvažovania s východiskami českého muzikológa Vladimíra Helferta v práci *Česká moderní hudba*, ktorú mohol v tom čase Kresánek dobre poznať.²⁵ Helfert svoje výskumy „hudobnej tvorivosti“ oprel o štúdium hudobných štruktúr ako prejavov „hudobného myslenia“, ktorého zdroje vyplývajú zo syntézy stavby melódie, harmonických sledov a kombinácií, typov faktúry, tonality, formového rozpätia, farebnej palety, inštrumentálnosti, či vokálnosti. Spôsob uplatnenia individuálneho hudobného myslenia členil na „inšpiráciu“ a „tvorivú prácu“ a ich zastúpenie v štruktúre hudobného diela považoval za predpoklad pevne sklbeného organizmu, pričom prevaha jednej alebo druhej zložky vypovedá o rozdieloch medzi skladateľskými typmi.²⁶ Od Kresánkovho zdôraznenia „špecifiky hudobnej podstaty“ ku konštitúcii pojmu „hudobné myslenie“ prišlo veľmi rýchlo,²⁷ pričom Kresánek rozvíjal podnety od svojich pražských učiteľov na Karlovej univerzite.²⁸

Cestu k charakteristike hudby 20. storočia v knihe *Dejiny hudby* vidí Kresánek – v kapitole „Vyvrcholenie a rozklad romantiky“ – v „požiadavke tonálnej neurčitosti“²⁹, kedy sa na pozadí chromatickej stupnice vyskytujú prvky polytonality, resp. atonality. Ďalej nasledujú samostatné kapitoly „Impresionizmus“, kde vedľa seba radí Clauda Debussyho a Vítězslava Nováka, ako skladateľa, ktorý Debussyho „rozplývavosť a formálnu neurčitosť podriadil veľkým konštruktérskym schopnostiam“.³⁰ Tu sa už zrači Kresánkovo glorifikovanie tvorby svojho pražského učiteľa, priebežne udržiavané aj neskôr³¹ i nepochopenie závažného inovačného vkladu Debussyho do vývoja tektoniky. V ďalšej kapitole „Nemecko

25 Vyšla v Olomouci v roku 1936.

26 Bližšie pozri L. CHALUPKA: *Pojem hudobného myslenia u V. Helferta a J. Kresánka*. In: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu* (zborník, ed. R. Pečman), Brno 1987, s. 27–31.

27 „Hudobné dielo vzniká za vzájomného spolupôsobenia subjektívnych zásahov hudobne špecifickej fantázie a objektívnych princípov hudobného myslenia.“ J. KRESÁNEK: *Pohľad na výraz v novej hudobnej estetike*. In: *Filozofický zborník Matice slovenskej* 8, 1947, č. 3, s. 84.

28 Od Zdeňka Nejedlého získal vieru v argumentačnú presvedčivosť historických faktov, Otakar Zich ho inšpiroval dôsledným prekonávaním fyziologických postojov v okruhu psychologicko-estetických bádanií, Josef Hutter sústredenou pozornosťou na vývoj tvarovej podstaty hudby ako výsledku zvláštneho myslenia v špecifickej látke, z diela Jana Mukařovského prebral rozširovanie štrukturalistických pozorovaní umeleckého diela k jeho zaraďovaniu do spoločenských kontextov. Bližšie k tomu L. CHALUPKA: *Ku koncepcii hudobného myslenia v muzikologickom diele Jozefa Kresánka*. In: J. KRESÁNEK: *Tektonika*. Bratislava 1994, s. 559–573.

29 Cit. d., s. 98.

30 Cit. d., s. 102.

31 Pozri Kresánkove štúdie: *Vítězslav Novák*. In: *Slovenské pohľady* 61, 1945, č. 11, s. 476–481 (neskôr bola zaradená do knižnej publikácie zostavenej L. Mokřým – J. KRESÁNEK: *Úvahy o hudbe*. Bratislava 1965, s. 145–152); *O Novákovi po skúsenostiach z jubilejného roku*. In: *Slovenská hudba* 15, 1971, č. 6–7, s. 217–220, ako aj rozsiahle pasáže o skladateľovi, zaradené do záverečného dielu trilógie o hudobnom myslení – *Tektonika*. Bratislava 1994, s. 403–408.

na rozhraní 19. a 20. storočia“ sa zmieňuje o Richardovi Straussovi, ktorý „*svojím artizmom prispel k predlžovaniu krízy romantizmu, bez schopnosti ju prekonať*“³², „českom Židovi“ (!)³³ Gustávovi Mahlerovi, ktorý „*je eklektik a jeho dielo predstavuje podivné, niekedy nesúrodé, niekedy geniálne zmiešanie neskorého romantizmu s dekadenciou, s naturalizmom a mysticismom, so skeptickou grimasou a suchým konštruktivismom*“.³⁴ Zaujímavým sa javí zaradenie samostatnej kapitoly „Josef Suk“, čo Kresánek zdôrazňuje intenzitou subjektívneho výrazu v hudbe skladateľa, vývojovo smerujúceho „*od tradicionalizmu až po najväčšie výboje avantgardy*“.³⁵ Následne sa „Expresionizmus“ chápe ako „*medzinárodná reakcia nielen proti impresionizmu, ale proti všetkému, čo bolo dosiaľ v hudbe*“.³⁶ Po odstavcoch, kde sa autor zmieňuje o „živelnom temperamente“ hudby Leoša Janáčka, a „extaticky prudkom“ Alexandrovi Skriabinovi“, prechádza k predstaviteľovi tzv. bigotného expresionizmu, Arnoldovi Schönbergovi, „... *vodcovi školy, ktorá bojuje proti melodike v našom poňatí, proti rytmike a proti všetkému. ... Takto vystupňovaný individualizmus je ohlasom nových marxistických myšlienok, slobodomurárstva a rodiaceho sa komunizmu*“.³⁷ Potom nasleduje ešte „Moderna v ostatných európskych krajinách“ – v rámci tejto kapitoly je širšia zmienka o folkloristovi Bélovi Bartókovi (o jeho tvorbe sa nepíše), „jemnocitnom“ Karlovi Szymanowskom a Igorovi Stravinskom, ktorého diela „*sa zdajú formálne, ale i štýlovo rozbité*“.³⁸ Kniha je uzavretá pohľadom do dejín slovenskej hudby, vrcholiacim pozornosťou voči Alexandrovi Moyzesovi a Eugenovi Suchoňovi, odchovancom Novákovej skladateľskej školy. Moderný výzor ich tvorby dáva šance slovenskej hudbe zaradiť sa do „svetového kontextu“.

Venovali sme širšiu pozornosť Kresánkovej prvotine, ktorá prezrádza niektoré postoje autora. Je potrebné pripomenúť, že sa jedná o útlu knižku (rozsah 127 strán malého formátu), ktorej didaktický zámer nutil k lakonickému vyjadrovaniu. Treba brať do úvahy vek pisateľa, i dobu ľudáckeho vojnového Slovenského štátu, v ktorej práca vznikla. Napriek týmto obmedzeniam sa tu však vyskytujú niektoré konštanty, ktoré Kresánek zachovával aj v nasledovných prácach. Je to v prvom rade tradicionalistický postoj, zameraný kriticky až negatívne voči tým prejavom, ktoré sa v tvorbe prvej polovice 20. storočia objavili ako historicky oprávnené nové tendencie. Ich novosť, pochopiteľne, bola zameraná neraz rezo-

³² Cit. d., s. 103.

³³ Tu sa mihne autorovo pritakanie rasovým predsudkom, ktoré sa objavovali v publicistike vojnového Slovenského štátu a žiaľ, i vo vtedajšej praktickej kultúrnej politike. Pozri k tomu Ľubomír CHALUPKA: *Niektoré paradoxy vývoja slovenskej hudobnej kultúry v 40. rokoch*. In: *Slovenská hudba* 32, 2006, s. 3–4, s. 302–316; Agata SCHINDLER: *Hudba medzi životom a smrťou*. In: *Hudobný život* 39, 2007, č. 1–2, s. 32–35.

³⁴ Cit. d., s. 104. Tieto negatívne a nespravodlivé prívlastky použije Kresánek aj v neskorších úvahách, adresovaných iným skladateľom 20. storočia

³⁵ Cit. d., s. 105. Čo chápe pod „avantgardou“, Kresánek nevymedzil.

³⁶ Cit. d., s. 106.

³⁷ Cit. d., s. 108–109.

³⁸ Cit. d., s. 110.

lútne voči hudobnej minulosti. Kresánek pravdepodobne počas muzikologického štúdia v Prahe nemal možnosť čerpať poučenejšie impulzy k reflexii hudby 20. storočia, Nejedlého a Zichove skúmania sa koncentrovali na hodnotenie Smetanovej tvorby, Hutter bol, aj ako paleograf, orientovaný na staršie historické obdobia. Úcta k svojmu učiteľovi kompozície V. Novákovi neumožňovala Kresánkovi siahnuť k bližšiemu štúdiu európskej hudby od Debussyho ďalej. Vo svojej dizertačnej práci *Relácie medzi motívmi ako princíp hudobnej formy* (1939), opierajúc sa o Riemannove a Leichtentrittove analýzy, vychádzal z noriem hudby klasiccko-romantickej epochy. V roku, kedy vydal *Dejiny hudby*, publikoval aj štúdiu *Mikuláš Moyzes, mysliteľ*,³⁹ v ktorej vysoko oceňoval úvahy v tom čase 70 ročného slovenského skladateľa, založené na prioritte melodickéj invencie, intuitívnom tvorení, inšpirovaní sa krásou ľudových piesní a v odmietaní „rozumového špekulantstva“, ktoré ohrozuje vznik hudby „krásnej, typickej a formálne čo najdokonalejšej“.⁴⁰ Na stanovisku rozvíjajúcom názory M. Moyzesa zotrval Kresánek aj na sklonku roku 1945, kedy sa v povojnových podmienkach črtala cesta k ďalšej profesionalizácii kompozičnej tvorby na Slovensku. V programovo ladenom príspevku *Na margo založenia Klubu slovenských skladateľov*⁴¹ upozorňuje na potrebu zvládnutia kompozičnej techniky a remesla, pričom požiadavka novosti musí byť preniknutá činiteľom estetickým, tj. aby tvorba sa stala umením, ktoré je schopné osloviť publikum. Pokrok neznamená samolúbe vedomie skladateľov, ktorí „... pyšní a veriaci na výdobytky svojej harmonicko-atonálno-netematickej kuchyne sadli si do veže zo slonovinovej kosti a už nechceli byť pochopení.“⁴²

V priebehu 50. rokov – v čase kedy napr. J. Vysloužil začal na brnenskej JAMU prednášať dejiny hudby 20. st. – zaradil Kresánek, docent hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, do učebného plánu katedry nový predmet s názvom „hudobné myslenie“ (od r. 1955). To svedčalo o jeho ďalšom domýšľaní prvotných podnetov, čerpaných najmä zo zichovských a helfertovských inšpirácií. Poučený aj predchádzajúcimi etnomuzikologickými skúsenosťami⁴³ dobudováva materiálové zázemie pre svoj polydisciplinárny výklad ontologických, noetických a komunikatívnych vlastností hudby. Toto zázemie hypoteticky tvoria hudobné prejavy v tom najširšom geograficko-etnickom

³⁹ In: *Slovenské pohľady* 58, 1942, č. 8–9, s. 557–562.

⁴⁰ Kresánkova štúdia vznikla ako reakcia na Moyzesov lektorsky posudok rukopisného textu *Dejiny hudby*. Pozri F. Matúš: *Mikuláš Moyzes a Jozef Kresánek*. In: *Súzvuk* 2 (ročnica), Prešov 2004, s. 69–94.

⁴¹ Pôvodne uverejnený v mesačníku *Slovenské pohľady* 61, 1945, č. 11, s. 389–395, neskôr zaradený do knihy J. KRESÁNEK: *Úvahy o hudbe*. Bratislava 1965, s. 7–15.

⁴² Cit. d., s. 11.

⁴³ V roku 1951 vydal monografiu *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*, ktorá sa stala nielen pozoruhodným prienikom do ľudového hudobného myslenia, ale po metodologickej stránke aj impulzom pre širšie etnomuzikologické prostredie. Pozri J. VYSLOUŽIL: *Československý kontext muzikologického díla Jozefa Kresánka*. In: *Muzikologické bilancie* (zborník, ed. T. Ursíniová), Bratislava 1986, s. 17–18.

zmysle a vývinového priebehu od najstarších čias až po súčasnosť a ich štruktúrovanie je determinované estetickými, psychologickými a sociologickými faktormi. Kresánkovsky formulované, hudba vznikla a vyvíjala sa v súhre stabilnejších princípov a historicky premenlivých noriem hudobného myslenia, ktoré je dokumentom potreby človeka hudobne sa vyjadrovať tak, aby mu aj iní porozumeli. Za priestor, ktorý umožňuje systémové postihnutie hudby vymedzil Kresánek vzájomnú väzbu autonómnej a heteronómnej sféry pôsobnosti hudobného myslenia. Autonómu zastupuje premenlivý pomer oblasti sonoristiky, dynamizmu a tvarovosti ako predpoklad hudobného štruktúrovania, v heteronómnej, ktorá eviduje pôsobenie štruktúrálnu usporiadanej hudby na vnímateľa, funguje vzájomný vzťah medzi individuálnou tvarovosťou, hudobnou emocionálnosťou a homeostázou, inak povedané princípom jednoty v rozmanitosti. Pre prieskum prejavov v autonómnej sfére sa ukázali základnými dve oblasti – tonalita a tektonika, teda štruktúrálnu vzťahy medzi tónmi na rozmanitých úrovniach usporiadania a väzby medzi hudobnými segmentami v záujme vyšších stavebných celkov. Ich podstata a premeny sú videné v historických súvislostiach, konkrétne v prezentácii vývoja tonality a tektoniky.

Kresánek predovšetkým dôveroval výsledkom takto vymedzeného priestoru svojho skúmania – za takrečeno dobre usporiadajú sústavu pôsobnosti jednotlivých sfér považoval epochu vývoja európskej umelej hudby klasicizmu a romantizmu. Idea prepojenia objektívnej krásy a subjektívneho výrazu sa podľa neho začala deštruovať na konci 19. storočia. Na téze rozkladu, rozrušovania, spochybňovania, obchádzania a negovania tejto idey sa formuje jeho kritický, v mnohom až subjektivistický názor na vývoj hudby v 20. storočí. Koncom 50. rokov publikoval štúdie *Perspektívy vývoja tonality*,⁴⁴ *Romantizmus a súčasná hudba*⁴⁵ a *Vzťah teórie a praxe v hudbe*.⁴⁶ V prvej z nich, v kontúrach nadväzujúcich na formulácie z príslušnej kapitoly v juvenilných *Dejinách hudby*, chápe zachovanie hierarchického tonalného princípu ako predpoklad zachovania porozumenia hudbe. Tie osobnosti 20. storočia, ktoré vo svojej tvorbe modifikovali tonaltné vzťahy smerom k polytonalite a modalite, sú „presvedčivejšie“, než tie, ktoré vyšli z materiálu temperovanej chromatiky smerom k rovnocennému uplatňovaniu sa jednotlivých tónov, alebo elementov, ktoré prezentuje dodekafonická a seriálna technika, lebo negujú tú zrozumiteľnosť, ktorá sprevádzala dovtedajší vývoj hudobného myslenia. Výčitka „mdlého chromaticizovania“, ktoré bolo a je prítomné v hudbe nadväzujúcej na powagnerovský vývoj, sa objavuje aj v monografii venovanej slovenskému skladateľovi E. Suchoňovi⁴⁷, pozitívne vý-

44 In: *Slovenská hudba* 2, 1958, č. 10, s. 418–424. Publikované aj v zborníku Kresánkových prác *Úvahy o hudbe*. Bratislava 1965, s. 43–53.

45 In: *Slovenská hudba* 2, 1958, č. 7–8, s. 293–301. Pozri tiež *Úvahy o hudbe*. Bratislava 1965, s. 54–71.

46 In: *Slovenská hudba* 4, 1960, č. 10, s. 476–479.

47 Jozef KRESÁNEK: *Eugen Suchoň, národný umelec*. Bratislava 1961. Druhé, rozšírené vydanie monografie za spolupráce s I. Vajdom pochádza z roku 1978.

chodisko z neho videl Kresánek v ideách neofolklorizmu. Pôvodné Kresánkovo presvedčenie o hudbe 20. storočia ako dokumentu vystupňovaného individualizmu z epochy romantizmu sa v druhej štúdii spresňuje do konštatovania viacerých protikladných tendencií – na jednej strane stupňovanie výrazu viedlo v okruhu expresionizmu Druhej viedenskej školy k posilneniu zúfalstva, pesimizmu a beznádeje, impresionizmus reagoval na vznešené idey „útekom“ k pôvabu sonoristických detailov na pôde oddynamizovanej formy, neoklasicizmus zas sprostredkoval aj úškľabok, iróniu a „nezainteresovanú krásu“. V poslednej z uvedených časopiseckých štúdií Kresánek upozorňuje na neúnosnosť predchádzanie teórie kompozície pred prax, čo vedie k „vymýšľaniu špekulatívnych systémov“, písaniu apologetických prác samotnými skladateľmi a hľadaniu takých postupov, ktoré by čo najrezolútnejšie spochybnili dovtedajší vývoj hudobného myslenia – založený na jednote vrstiev z autonómnej i heteronómnej sféry.

Vari najkritickejší postoj voči „špekulatívnemu hľadaniu novostí za každú cenu“, ktoré vraj poznačujú viaceré tvorivé zámery i výsledky v hudbe 20. storočia, vyjadril Kresánek v knižnej práci *Sociálna funkcia hudby*.⁴⁸ Ide o výklad dejín hudby z hľadiska pôsobnosti 6 funkcií – účelovosti, slávnostnosti, ušľachtilej zábavy, subjektívneho výrazu, programovosti a novátorstva. Pôvodne siahal text len po koniec 19. storočia,⁴⁹ neskôr ho autor rozšíril až ku sledovaniu vývojových tendencií približne do konca 60. rokov 20. storočia. Pi vymedzení špecifickosti novátorskej funkcie Kresánek-historik oprávnene tvrdí, že vývoj je oddávna založený na objavovaní nových postupov a zavrňovaní starých.⁵⁰ V priebehu 20. storočia však, podľa neho, dochádzalo k pohrdaniu zo strany skladateľov voči tradičnému hudobnému mysleniu, napr. odstraňovaniu motivicko-tematických tvarov v prospech ich rozkladu na tóny a neskôr až na sínusové elementy. Od dodekafónie, cez punktualizmus až k elektroakustickej hudbe vedie cesta, ktorá podľa Kresánka nemá budúcnosť, lebo sa zrieka obecnstva, je písaná len pre elitu. Rovnako sa mu vidí bezperspektívne experimentovať len za účelom vynachádzania takých zvukov, ktoré „dovtedy ešte neboli“. Teda hypertrofia akcentu len na sonoristickú sféru nemôže mať dlhé trvanie, lebo zredukovalo „zdravú“ hudbu na prostú „zvukohru“. Uprednostňovanie len jednej sféry hudobného myslenia zatlačaním, resp. nivelizovaním ostatných ako neaktuálnych, atomizovanie tvarov na parametre a „odtrhnutosť“ takto vytváranej hudby od širšej komunikácie vidí Kresánek ako fatálne.⁵¹ Neváha v zápale kritiky použiť aj argumenty z oblasti triedne motivovaných výkladov hudby 20. storočia ako odrazov protikladu kapitalistického a socialistického systému, kde prvý indukuje „choré“ štádium hudobného myslenia, založené na pesimizme, buržoáznom individualizme, roz-

48 Vyšla v Bratislave v r. 1961.

49 Publikovaný bol v 2. zväzku „Knižnice hudebních rozhledů“ v roku 1958.

50 K tejto problematike sa vyslovilo viacero teoretikov, medzi inými aj J. Vysloužil v štúdii: *Kategorie „hudebně nové“ z komplexního teoretického pohledu*. In: J. VYSLOUŽIL: *Muzikologické rozpravy*. Praha 1986, s. 38–43.

51 Cit. d., s. 99–108.

klade dovtedajších „zmysluplných“ prvkov, vzťahoch a kvalít, druhý naproti spočíva, resp. smeruje k ideálu vysnívanej komunistickej spoločnosti. Úroveň takto formulovaného pohľadu nemožno považovať za duchovné vlastníctvo Kresánka muzikológa, skôr bolo dané tlakom doby, kedy práca vznikala – v slovenskej hudobnej kultúre napr. hľadaním „revizionistických“ názorov v odbornej publicistike.

Na druhej strane sa nemožno zbaviť dojmu, že Kresánek mnohé tvrdenia o hudbe 20. storočia, zaradenej do úvah o vývoji hudobného myslenia, nezakladal na dôkladnejšom prieniku k primárnemu materiálu, neštudoval natoľko partitúry a zvukové nahrávky a čerpal možno len z obmedzeného množstva literatúry. Viac sa zahĺbil do problematiky predchádzajúcich storočí vývoja hudby a čerpal azda aj z vlastného skladateľského naturelu, ktorý ako Novákovi žiak a jeho ctiteľ mohol brať za referenčnú úroveň vlastných hodnotiacich pohľadov na inak vytváranú tvorbu. Svedčí o tom napr. zoznam literatúry, resp. množstvo notových ukážok, radených do druhého zväzku trilógie o hudobnom myslení – *Tonalita* z roku 1983. Zo 176 bibliografických titulov sa len 7 (teda približne 4%) viaže k problematike vývoja hudby v 20. storočí a zo 144 notových príkladov len posledný (Szymanowského *Mazúrka*) dokumentuje túto problematiku. (Aký frapantný rozdiel je medzi touto skromnosťou a rozsiahlym objemom zdrojov, z ktorých napr. čerpal J. Vysloužil pri písaní *Hudobníkov 20. storočia!*). Presvedčenie o kontinuite vývoja a spochybňovanie diskontinuálnych momentov oslabovalo argumentačnú sústavu Kresánka historika. Často sa mu v texte objavilo slovo „dnes“ alebo „súčasný“, charakterizujúce už staršiu, medzivojnovú etapu vývoja hudby 20. storočia. O tom, že sám cítil potrebu rozširovať vlastné poznatkové zázemie, svedčí dokumentácia tohto typu v poslednom diele trilógie o hudobnom myslení – knihe *Tektonika*, ktorá posmrtno vyšla v roku 1994 (Text z Kresánkovej pozostalosti zredigoval a pripravil do tlače autor tohto príspevku). Tu zo 126 titulov v Zozname literatúry sa k epoche 20. storočia viaže už 36 prác (teda cca 28%) a 6 príkladov z 57 (Debussy, Stravinskij, Bartók, Hindemith, Messiaen, Webern). Tým, že sa Kresánek sústredil len na tvorbu z prvej polovice uplynulého storočia, zotrval na svojom v úvode citovanom prolegomena zo *Základov hudobného myslenia*, že vedec musí brať ako priekazný materiál len hudbu staršiu ako 30 rokov. V *Tektonike* sa autor knihy zbavoval aj tézovitých tvrdení na margo vývoja formotvorných princípov v hudbe 20. storočia – viac je tu pozoruhodných analytických prienikov k niektorým momentom z tvorby vybraných skladateľov, napr. Stravinského, Hindemitha, Prokofjeva, Šostakoviča, Szymanowského a dôstojné miesto patrí aj V. Novákovi.

Bolo by však nespravodlivé spochybňovať Kresánkovu koncepciu – onen interdisciplinárny komplex hudobného myslenia, ktorý vo svojej trilógii prezentoval, je pozoruhodný svojou koncepčno-metodologickou originalitou, šírkou historiografického záberu, náročnosťou polydisciplinárneho priestoru, v ktorom sa pohybuje, i úctou k hodnotám hudobnej tradície. O tom, že tieto hodnoty nepovažoval tvorivými iniciatívami hudby počas jej vývoja v 20. storočí za neaktuálne, resp. zlikvidované, svedčí jeho priznanie v záverečných odstavcoch pojednania

v *Tonalite* a *Tektonike*, že verí len v dočasný odklon od tých princípov hudobného myslenia, ktoré sa v predchádzajúcom vývoji sformulovali ako overené. Vývoj v 70. rokoch uplynulého storočia, kedy sa pod egidou postmodernity a teda v deštrukcii avantgardných istôt znovu resuscitovali konsonantné akordy, tonálna organizácia a objavil návrat k motivicko-tematickému mysleniu a inovácii tradičnej dynamickej formy, dal Kresánkovi za pravdu. Veď ťažko oponovať Kresánkovej viere v antropomorfné kvality hudby, tomu, že vývoj hudobného myslenia je prejavom tvorenia hudby človekom pre človeka. Túto vieru nachádzame v kondenzovanom tvare zakotvenú v poslednom texte z jeho pera, – v eseji *Hudba a človek*⁵² sa zanietene obhajuje rýdzosť umeleckého zážitku, ktorý dáva právo hudbe k jej existencii a pôsobeniu.

SUMMARY

The core of the legacy of the founder of the modern Slovak musicology Jozef Kresánek (1913 – 1986) was a long refined interdisciplinary explication of the problem of musical thinking in the interest of a complex comprehension of music as product of man for man. Kresánek related the genesis of music as an ordered structure, its development from the point of view of historical determinants, regional specificities, social functions, and psychological effect to the research of European composed music although he, as an ethnomusicologist, also noticed peculiarities of the traditional folk music. Awareness of historical links led him to paying attention also towards changes of the musical thinking in the twentieth century. In contrast with his 11-year younger colleague, J. Vysloužil, the professor at Masaryk's University in Brno, Kresánek followed his musicological schooling at Charles University in Prague and he took a more reserved position towards the directions and styles of European music of the twentieth century because he viewed them as a destruction of the established unity of his three layers of musical thinking – thematicism, dynamism, and sonority.

While J. Vysloužil built his objective relation to these tendencies and styles informed by a study of actual material on a monographic penetration into the work of two Czech composers Leoš Janáček and Alois Hába, Kresánek who was also trained in composition in the master class of Vítězslav Novák saw an accomplishment of the development of Slovak music in the twentieth century in the creative foundations of the interwar compositional generation of Slovak modernism, namely Eugen Suchoň. He was not interested in other alternative or historically mediated tendencies in European musical avant-garde and their infusion into Slovak music, or he considered them an expression of constructional tendencies bringing in question the “healthy” foundations of musical thinking. He formulated his critical standpoint towards these tendencies also in the particular volumes of the trilogy crowning his long elaborated conception of musical thinking – *Základy* (Elements, 1977), *Tonalita* (Tonality, 1983), *Tektonika* (Tectonics, 1994).

⁵² V knižnej podobe vyšla v Hudobnom centre v Bratislave v roku 2000.