

Štědroň, Miloš

Nad osmi svazky edice "die Reihe"

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1969, vol. 18, iss. H4, pp. 136-143

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111955>

Access Date: 01. 03. 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.

Je velmi sympatické, že Kolneder věnuje velmi mnoho místa také operní tvorbě Vivaldiho, která je v muzikologických kruzích velmi málo známá. Antonio Vivaldi se přiklonil k typu benátské opery. Jeho operní tvorbu nelze hodnotit jednoznačně, je však zjevné, že v době tvůrčího rozmachu byl Vivaldi zastáncem typu opery, která se ve své době již přežívala a působila poněkud staticky, zatímco například neapolský operní typ vítězil nejen zdůrazněním zpěvní virtuozity, ale také námětově. Četné Vivaldiho opery, které tvoří zajímavou kapitolu z dějin benátské opery, by si nesporně zasloužily koncertního provedení, a to proto, abychom se mohli blíže seznámit se stylem, který dnes může působit velmi sugestivně právě na koncertním pódiu.

Zůstává však nesporné, že Vivaldi ovládl především koncertní síň a představoval ve své době dokonce progresivní typ skladatele, který — obecně vzato — ovlivnil i největší mistry pozdního vrcholného baroka, jako byl Johann Sebastian Bach a další.

Za jeden z nejpodstatnějších kladů Kolnederovy knihy považují to, že autorův náhled na Vivaldiho dílo je zbaven vši antikvovanosti. Konkrétně to znamená, že Kolneder promýšlí i problémy interpretace Vivaldiho děl a je vzdálen tzv. „historizujícímu“ pojetí. Speciální otázky vivaldiovské interpretace shrnuje Kolneder ostatně již ve své předchozí práci „Aufführungspraxis bei Vivaldi“ (Lipsko 1955), nyní je pouze prohlubuje například v otázkách vypracování číslovaného basu, dynamiky, agogiky a artikulace melodické linie. Sympatické na práci prof. Kolnедера je vůbec to, že řeší hudebněhistorické a stylové otázky sub specie praxe. Tím se snaží o to, aby Vivaldiho vysvětlil jako skladatele stále životného a inspirujícího.

Vivaldi ostatně inspiroval i skladatele své doby; je všeobecně známo, že Johann Sebastian Bach upravoval některá Vivaldiho koncertantní díla pro varhany apod. Kolneder věnuje těmto úpravám speciální pozornost a provádí kritický rozbor jejich tištěných vydání.

Kniha profesora Kolnедера je dosud nejsoustavnější hudebněvědné dílo o Antoniu Vivaldim. Po mém soudu by měla vyjít také v českém překladu. Naše hudební vydavatelství by se neměla zaleknout ryze vědecké dikce Kolnederovy práce a měla by vydat tuto vynikající knihu v plném znění. Byl by to vynikající příspěvek k hlubšímu poznání evropské hudby 18. století.

Rudolf Pečman

Nad osmi svazky edice „die Reihe“

Edice „die Reihe“ vychází od roku 1955 jako nepravidelné periodikum vídeňského hudebního nakladatelství Universální edice s podtitulem Information über serielle Musik. Editorem je Herbert Eimert, jeho spolupracovníkem Karlheinz Stockhausen. Obě jména ovlivňují do jisté míry i základní orientaci svazků, jež jsou rozhodným vkladem do teorie Nové hudby. Edice die Reihe je budována systematicky po okruzích základních vztahů (technická hudba, otázky prostoru, formy, vztahu řeči a hudby atd.) a sleduje i historicky informativní zřetel. Zahájení je poněkud manifestačního charakteru — totiž tím nejaktuálnějším, co v Nové hudbě poloviny 50. let vyvstalo — existenci a problematikou elektronické hudby.

1. svazek REIHE, Elektronische Musik, 1955

Šedesát stran koncizního a teoreticky vysoce fundovaného textu sborníkového charakteru přináší zhuštěné základní problémy tehdy právě zrozené elektronické hudby. Texty jsou přirozeně nesený teoretickým duchem kolínského studia a i jména autorů jednotlivých studií jsou spjata s otázkami geneze elektronické hudby (Eimert, Stockhausen, Pousser, Gredinger, Goeyvaerts). Herbert Eimert ve studii Die sieben Stücke zachycuje dokumentárně atmosféru koncertu 19. října 1954 v Kolíně nad Rýnem (na prvním elektronickém koncertu byly tehdy provedeny tyto skladby: K. Stockhausen: Studie I, II, H. Eimert: Glockenspiel, Étude über Tongemische, K. Goeyvaerts: Komposition Nr. 5, H. Pousser: Seismogramme, P. Gredinger: Formanten I, II). Eimert pojímá elektroniku jako „druhou neřešitelnou situaci“ po Schönbergovi. Jeho tehdejší racionální optimismus vyznačuje např. z formulace, podle níž teprve elektronika ve shora uvedeném pojetí „... hat den Schritt zur wirklichen

musikalischen Naturbeherrschung getan“ (str. 13). V edici od začátku postřehneme sympatický a umocňující se rys, který pevně určuje charakter vědeckého výzkumu Nové hudby. Mám tím na mysli snahu o co neobjektivnější vymezení modelu Nové hudby při postižení šíře teoretických disciplín minulé doby — tedy snahu o co nejširší zachycení kontinua hudby jako celku, a to především objektivními — hlavně matematickými metodami. Nastává tak dosti typický paradox: Nová hudba řeší prostřednictvím svých teoretiků precízně obecné problémy, které zdánlivě nepřísluší do její kompetence. Tím je ovšem dost nepřijemně ohrožena „specializovanost“ vědy, jež dokáže vytrvale ignorovat okolní výzkumy pod neudržitelnou záminkou metodické a předmětné čistoty.

Karel Goyevaerts se rozepisuje o elektronickém zvukovém materiálu ve svém stejnojmenném článku (Das elektronische Klangmaterial) a H. H. Stuckenschmidt se pokusil ve stati Die dritte Epoche o estetiku elektronické hudby. Stuckenschmidt nadhodí tezi Wernera Heisenberga (z přednášky Das Naturbild der heutigen Physik uveřejněné v knize Die Künste im technischen Zeitalter, Verlag R. Oldenbourg, München 1954) o tom, že předmětem dnešního výzkumu přírodních věd není vlastně příroda sama o sobě, nýbrž příroda pod zorným úhlem vztahu člověka k ní. Jaká bude reakce člověka na totálně předeterminovanou hudbu (Křenkův termín)? — táže se Stuckenschmidt a dodává: ... „Die Musik wird in allen Elementen durchgeplant. Zu dem Reihenprinzip der zwölfstimmigen Kompositionstechnik und der Isorhythmik mittelalterlicher Musik treten die prästabilierten Ordnungen von Klangfarben und Dynamik“ (str. 19). Stuckenschmidt se unáší vizí racionalizované hudby až k prognózám, jež se s odstupem zhruba 13 let zdají ukvapené: ... „Tatsächlich hat Musik solcher Art kosmischen Charakter. Sie ist sternenerweit dem subjektiven Gefühlsbereich entrückt, in ihrem fremden, neuen, vielfach erschreckenden Formenwesen werden Kräfte lebendig, die nicht nur übermenschlich, sondern auch überirdisch erscheinen“ (str. 19). Stuckenschmidt zřejmě příliš stabilizoval kánon takovéto vskutku nastalé situace. Uvědomíme si to tím naléhavěji, vzpomeneme-li na filosofii hudební náhody, která jako logicky vzniklá reakce přerůstala v době vzniku Stuckenschmidtova článku v lůně této zdánlivě stabilizované racionalistické hudby k náhlému zvratu a k negaci „plánované“ hudby. To ovšem nic neubírá Stuckenschmidtovu přesnému historickému zobrazení tam, kde nekonstruuje prognózy.

Čistě pracovního charakteru je stať Giselhera Klebeho Erste praktische Arbeit a z technického hlediska lze považovat za zásadní práci Wernera Meyera-Epplera Statistische und psychologische Klangprobleme. Tato obsáhlejší studie je ukázkou umění koncentrovat konkrétní výsledky do zhuštěné zkratky. Za nejdůležitější považujeme zdůraznění momentů hudební analýzy z hlediska teorie informace v souvislosti s četnou citovanou americkou literaturou.

Gottfried Michael Koenig řeší ve své studii Studioteknik otázky pracovních metod elektronické hudby a studiové techniky.

Příznačně nazval článek Ernst Křenek (Den jüngerer über die Schulter geschaut), jeden z mála skladatelů avantgardy mezi dvěma světovými válkami, jenž dokázal splynout s mnohými problémy Nové hudby.

Paul Grelinger napsal úvahu Das Serielle, nesenou manifestačním duchem myšlenky „seriálního umění“. Vpletl do ní dovedně širší umělecko-historickou souvislost (corbusiérovska hudební paralela s modulorem) a obrátil vcelku věrně situaci teorie Nové hudby před prvními výrazovými projevy aleatoriky, píše-li např.: ... „Wir wollen Kunst, in der alles Maß ist! ... Unser Wort seriell bedeutet Gesetz: Generierendes Proportionsgesetz, Zeitgesetz, Lebensgesetz unserer Musik ... Daraus weitet sich eine Art Weltanschauung, wenn wir mit Welt die musikalische Welt meinen; Anschauung meinen wir im Hinblick auf das Maß, das Material, die Struktur und Textur der Musik ...“ (str. 36, 38).

Poněkud konkrétnější jsou závěrečné studie protagonistů nově proklamovaného umění — Henriho Poussera, Pierra Bouleze a Karlheinz Stockhausena. Pousser první po Stuckenschmidtovi nasazuje historicky konkrétní tón (Strukturen des neuen Baustoffs) a vypořádává se především díky své románské provenienci s falešnou představou, podle níž se hlavní převraty Nové hudby uskutečnily výlučně v posledních 50 letech. Pousser zdůrazňuje ve své studii nutnost prozkoumat, do jaké míry jsou principy Nové hudby obsaženy v dílech tzv. průkopníků nové hudby (Bahnbrecher). Ve studii jde o zdůraznění sonických parametrů v díle Clauda Debussyho. Tato dnes často zdůrazňovaná tendence se stane přísloušnou.

I Boulez (*An der Grenze des Fruchtlandes*) se očividně vzdaluje již svým kleoovským názvem německému postwebernovskému racionalismu. Jako skladatele ho např. zajímá protiklad elektronické a nástrojové hudby z tempového hlediska (instrumentální hudba více méně kontinuální koncepce na rozdíl od diskontinuální koncepce elektronické hudby). Velmi kriticky se staví Boulez i k prvotním cílům elektronické hudby: ... „Zu Beginn waren sie wirklich grandios, aber ebenso naiv: die Freiheit, die Präzision, die Unbegrenztheit fielen dem Komponisten als wahrhaft modernes, zivilisatorisches Geschenk zu“ (str. 56). Historicky erudovanější Boulez tedy váhá v závěru své studie označit fakt přechodu od instrumentální hudby k elektronické za „pokrok“.

Závěrečná stať K. Stockhausena *Aktuelles* přináší konkrétní analýzu autorových elektronických skladeb, především prvního spojení elektroniky s lidským hlasem (*Gesang der Jünglinge*) a naznačuje originálními a vtipnými prostředky ono ozvláštění, jímž se Stockhausen dokáže oddělit od nivelizujících dobových proudů. Je zde i naznačen jakýsi tichý kompromis mezi kolínskou elektronickou školou a pařížskou konkrétní školou.

Prvnímu svazku edice *die Reihe* jsme věnovali poněkud rozsáhlejší pozornost, abychom konstatovali, že se editorům podařilo vytvořit seriózní a vysoce erudovanou bázi pro vědecký výzkum Nové hudby při vši tendenčnosti pojmu samotného i okruhu s ním souvisejících jevů. Další svazky budeme posuzovat jen globální charakteristikou s upozorněním na zvlášť zajímavé momenty. Riziko tohoto přístupu je sice velké a je možné, že se tak ocitnou celé komplexy otázek stranou. Má-li být zachycena tak rozsáhlá činnost ve stručnosti, sotva se najde jiné řešení.

2. svazek REIHE, Anton Webern, 1955

Základem webernovské dokumentace 1. části svazku je především cenná biografická tabulka Friedricha Wildgansa, která dobře nahrazuje nejstručnější formu životopisu. Myslím, že právě ve Webernově případě sotva mohla být zvolena výstižnější forma. Svazek, zahájený zdravici Igora Stravinského, obsahuje vzpomínky (Hildegard Joneová, Ernst Křenek), Schönbergovu dobovou předmluvu k 6 Bagatelám a Wildgansův od té doby často přebíraný seznam děl Antona Weberna. Stejně lakonické jako Webernova hudba jsou i doklady jeho vztahu k Schönbergovi, jež ovšem vydají za mnoho díla. Připomenuta je i Weberova záslužná dirigentská činnost ve výňatcích dobových kritik a portrét je dokreslen vybranými pasážemi z korespondence a lektorskými posudky pro *Universální* edici. Kvůli úplnosti připomenuli editoři i Webernovu muzikologické školení na úryvku z jeho disertační práce o Heinrichu Isaacovi. Ačkoliv jde jen o nepatrný zlomek, je jím výrazně dokumentována vysoká úroveň vídeňské Adlerovy muzikologické školy, opírající se o konkrétní materiál a jeho hudebně historickou analýzu. Druhá část svazku je věnována analýzám Webernova díla. Zahajuje Herbert Eimert (*Die notwendige Korrektur*). Z jeho stati plyne jednoznačně nutnost přehodnotit Webernův význam nejen v rámci vídeňské školy, ale i vzhledem k celé Nové hudbě. Eimert lokalizuje tuto velkou křivdu a stopuje chronologicky náznaky objektivnějšího přístupu k Webernovi. Nalézá je u Humphreya Searla a René Leibowitze, kteří ovšem „über Webern schreiben und nach Schönberg komponieren“ (str. 37) ... Zásadní rozpor mezi Schönbergem a Webernem stanoví Eimert větou: ... „Schönberg thematisiert die Reihe, Webern entthematisiert sie...“ (str. 38). Potom je ovšem cesta do intervalového světa, v němž mizí poslední tonální stopa („ein autonomes, fest verspanntes, freischwebendes System, in dem die letzte tonale Spur getilgt ist“, str. 39), vysvětlitelná právě z celé povahy Webernovy „lyrické geometrie“ (Eimert ji navíc charakterizuje např. takto: „... Weberns Lyrik als Kritik im höchsten Sinne, ... die musikalische Welt, die sich aus der Zeit, in der sie konzipiert wurde, einmalig und unverwechselbar heraushebt ... karge, schmucklose, unrhretorische Lyricismus ...“, str. 37) a jeho příklon k dodekafonii může být takto chápán jako jev více méně kvantitativní povahy. Je otázka, zda je v souladu s tímto konstatováním Eimertova webernovská periodizace (I. traditionelle Entwicklungsphase... übersensibel, melancholisch verzichtend, rationalistisch und blutleer, II. zweite dialektische Phase-musikalische Endstationen... Weberns Musik als sinnlos exzessive Materialorganisation, als Übergang ins „Geschichtlose“, als Rest, den Schönberg stehen gelassen habe, III. adventischavantgardistische Phase des Webern der

strukturell begründeten Musik — str. 40) doplněná výstižnými charakteristikami a představující jistě nesmírné analytické úsilí („dasselbe, immer anders“, str. 40). Nejcenější je na Eimertovi, že objevil a definoval Webernův styl jako přesně ohraničený komplex jevů, odloučil ho od „dvanáctitónové kompozice“, v jejímž zploštělém programu se začaly nebezpečně nivelizovat směry a zmenšovat osobnosti. K rozhodujícím momentům Eimertova hodnocení Weberna patří i prosazení sonických aspektů webernismu.

Ostatní autoři svazku více nebo méně spoluurčují takto stanovený obraz Weberna nezávisle na Eimertovi a doplňují ho pracnými a cennými analýzami (K. Stockhausen 1. a 2. věty kvartetu op. 28, Leopold Spinner 2. věty Koncertu pro 9 nástrojů, Heinz-Klaus Metzger 4. Geistliches Lied op. 15, Armin Klammer 3. věty z Variací pro klavír op. 27 a Christian Wolf statí Kontrollierte Bewegung). — Je třeba zdůraznit přístup Pierra Bouleze, který jasně napsal: „In der Tat kann einzig Debussy mit Webern so eng zusammengesehen werden“ (str. 45).

Podobně Henri Pousser poněkud odporuje svým pojetím Weberna Eimertově periodizaci, konstatuje-li ve studii Weberns organische Chromatik při analýze 1. Bagately op. 9, že stylová linie Weberna je jednotná prostřednictvím zvukového kontinua, jež je přibližně stejné u nejbzdálenějších opusů, lišících se třeba i zásadně kompoziční metodou.

Webernovský svazek je zásluhou mladé generace teoretizujících skladatelů (Pousser, Stockhausen, Boulez) i věrným obrazem onoho úsilí, jež vyvíjela generace 50. let při aktualizaci Webernových tvůrčích postupů i při samotném faktickém prosazení Weberna.

3. svazek REIHE, Musikalisches Handwerk, 1957

Svazek s názvem ze schönbergovské terminologie je záležitostí tří teoretizujících skladatelů (Karlheinz Stockhausen, John Cage a Henri Pousser) a teoretika Herberta Eimerta, jehož klíčová studie Von der Entscheidungsfreiheit des Komponisten určuje profil svazku. Eimert má podobně jako Werner Meyer-Eppler, Ligeti, Metzger a řada dalších teoretiků Nové hudby z okruhu edice REIHE výjimečnou schopnost psát o konkrétních problémech s neustálou schopností historické konfrontace a navíc(!) formou úsporné zkratky. Po přečtení takového textu konstatujeme, že jde o soubor logicky uspořádaných faktů a výsledků, představujících často několikaleté badatelské úsilí.

K. Stockhausen se stal teoretikem Nové hudby přesunutím svých kompozičních zásad do obecnějších poloh. Čteme-li i jeho rovněž koncní text „... wie die Zeit vergeht...“, uvědomujeme si na popisu Stockhausenovy fázovací teorie (fáze jsou skladateli časové úseky mezi změnami hudební struktury, dané střídáním tón, pauza, tón nebo tón, tón), jak byla šťastná shoda okolností, jež postavila do čela teoretiků těchto jevů právě lidi spjaté nejpevněji s praxí, aniž přitom dochází k nějaké teoretické újmě u vytčené problematiky.

Zařazení statí Johna Cage Beschreibung der in „Music for Piano“ (21–52) angewandten Kompositionsmethode signalizuje infiltraci zahraničného irracionálního proudu, který, odmyslíme-li si generační a přátelské svazky, zdánlivě podivně kontrastoval s idejemi „totálního“ racionalismu 1. poloviny 50.let. Náhodné manipulace metodou čínského filosofa I-Chinga jsou logickým skokem ze světa parametrů, z nichž některé ani nemohly vstoupit do praxe. Snad právě v tomto uvědomění si neuskutečnitelnosti totálního racionálního hudby spočívá moment rezignace, který povýší náhodu na určující faktor. John Cage se objevuje proto ve 3. svazku edice REIHE v nejvýše aktuální době a ovlivní svým postojem zřejmě více než vlastním hudebním projevem zformované irracionálních momentů u avantgardy šířeji pojímané „německé“ oblasti.

Henri Pousser přispěl do tohoto svazku nejobsáhlejší studií Zur Methodik, v níž se zamýšlí nad problémy „řemesla“ a neuchyluje se z linie vytčené programem a názvem svazku. Sleduje podrobně proměny 2. poloviny 50. let a zaujímá k nim analýzami svých skladeb (Impromptu, Variations I) stanovisko. K imanentní stylové proměně je citlivý, i když se jí snaží registrovat přísně racionálními metodami, jež přežijí do hloubí aleatoriky. Snad by bylo lze označit tento přístup za popis dosud nedefinované aleatoriky prostředky hudební teorie seriální a postseriální kompozice.

4. svazek REIHE, Junge Komponisten, 1958

je pak zřejmým obrazem těch, jejichž „Musikalisches Handwerk“ představili editoři předešlým svazkem. Proto Wolf-Eberhard von Lewinski v úvodní stati Junge Komponisten vystačí s formou vtipného eseje adornovského typu, aby připomenul situaci, v níž stanuli příslušníci generace 50. let. Vliv webernovské orientace, která je v edici zřejmým programem, přýští i z položení webernovství za základní mezník mezi Novou a romantickou hudbu. V tom je i zřetelné úskalí užité hudební esejistiky operující s mezníky. Mementem svazku je očividně Heisenbergovo motto o prostoru, „v němž se člověk vyvíjel jako duchovní bytost a který má více dimenzí než tu jedinou, v níž se v posledních stoletích vyvíjel“...

Následují portréty desíti skladatelů (Luigi Nono, Henri Pousser, Hans Werner Henze, Pierre Boulez, Bo Nilsson, Giselher Klebe, Luciano Berio, Bernd Alois Zimmermann, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen) autorů Udo Ungera, Gottfrieda Michaela Koeniga, Rudolfa Stephana, György Ligetiho, znovu G. M. Koeniga, Wolfa-Eberharda von Lewinského, Piera Santiho, Reinholda Schuberta, Giacomina Manzoniho a Dietera Schnebela, přerušené dvěma intermezzy Heinz-Klause Metzgera. Autorům všech portrétů je společná detailní analýza s průzkumem jednotlivých parametrů a jejich vzájemných vztahů. Běžně se např. sleduje počet tónů v jednotlivých úsecích i „barevná“ statistika. Sympatická je i ediční snaha o náznak proporcionálního zastoupení odlišných názorů v jednotlivých profilech — tak např. po technicistních analýzách děl Luigiho Nona a Henriho Poussera je zařazen Stephanův text o Henzemu jako profil outsidera, psaný rovněž z pozic určitého despektu vzhledem k diktátu Nové hudby. Ten se opět, i když decentně, nastoluje v rozsáhlé studii Ligetiho o Boulezovi, kde jde současně o spojení technické vyspělosti teoretika s uhlazeností všestranného hudebního vzdělance. Ze zbylých studií je Schnebelova o Stockhausenovi nejzajímavější. Dovede totiž spojit metodu detailních analýz s ucelenými charakteristikami rozsáhlejších stylových ploch. Obraz skladatele je úplnější, populárněji zpracovaný a instruktivněji podaný. V případě Stockhausena je to rozhodně velký klad.

Za zmínku stojí i obě adornovská Intermezza Heinz-Klause Metzgera, reagujícího polemicky na téma Adornovy přednášky v Jihoněmeckém rozhlase ve Stuttgartu (přednáška zazněla začátkem roku 1954 pod názvem Das Altern der Philosophie der Neuen Musik). K nám promlouvá Adorno i z této přednášky doposud, říká-li, že nebezpečně nejsou názory, jichž by mohli nepřátelé zneužít, nýbrž slepá apologie, která zesiluje slabá místa a tak dává ve skutečnosti za pravdu nepřátelům. Taková polemika je ovšem obecnějšího rázu a má rozhodně co říci i nám.

5. svazek REIHE, Berichte, Analysen, 1959

Edice obdivuhodně pružně reaguje na zintenzívnění momentů náhody, hry a iracionálních faktorů v druhé polovině 50. let, takže 5. svazek obsahuje již šest studií o těchto problémech. Současně se i zdá, že u některých autorů došlo poměrně velmi rychle k výměně komplexu metod a že duch hudby 2. poloviny 50. let zvolna ovlivňuje i teorii, která začíná psát angažované a v duchu nových směrů. Herbert Eimert určuje orientaci svou rozsáhlou studií o Debussyho Jeux. Německá systematická „kontrolovaná“ hudby, jak prostřednictvím parametrů, tak i v celku struktury, je ořezána a hledá nové inspirační zdroje ve Francii a USA a začíná ojedinele docenovat již dříve zdůrazněný význam Debussyho zvukové struktury pro novou orientaci směřující ke zvukovosti v Nové hudbě. Sám Eimert se ovšem nijak nemění, pokud jde o přísnou a věcnou racionální metodu. Zkrátka — mezi literárními projevy typu Johna Cage a objektivní analýzou Herberta Eimerta je stále podstatný a základní rozdíl. Analýza může být (a tak je tomu i u Eimerta) angažována akcentováním určitých momentů, nemůže však suplovat propagandu a apologii momentálních požadavků. Aby vznikl žádoucí most Webern-Debussy, je Eimertem zvolena paralela Webernovy Variace pro orchestr op. 30 kontra Debussyho Jeux v otázce dynamických parametrů. Vzniklá tabulka skutečně dost přesvědčivě přibližuje oba autory zejména v oblasti p a pp (Debussy 79 %, Webern 56 %) a Eimert končí studii konstatováním: „Die Jeux zu erkennen, setzt Vertrautheit mit aktuellen kompositorischen Mitteln voraus. Daß es solche der musikalischen Zeit sind, als Ornament und Farbe nicht

in sie hineingesetzt, sondern aus ihr selbst produziert, macht das eminent Neue des Werkes aus“ (str. 22).

Mauricio Kagel poněkud opouští historickou rovinu a zabývá se náhodně vznikajícími vertikálními strukturami nového stylu (Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge). Potřeba systematizovat vzniklé zvukové jevy ho sekundárně přivádí k historii (Henry Cowell) a k jakési metodice grafické fixace, ovšem bez důslednosti v systematizování, jež je např. vlastní knize Karkoschky *Das Schriftbild der neuen Notation*.

Výrazným obratem k prvním plodům aleatoriky je krátká a obsažná stať György Ligetiho *Zur III. Klaviersonate von Boulez*.

Heinz-Klaus Metzger registruje ve studii *Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik* některé vulgarizace pojmů Nové hudby ve slovníku popularizátorů a ukazuje i vznik novohudebních sloganů. Zabývá se dále osudy skutečných pojmů i novinářských vulgarismů (... punktuální, akonstruktivní, aleatorní...).

K problémům elektronické a technické hudby se vrací K. Stockhausen ve svých dvou rozměrných studiích *Zwei Vortäge — I. Elektronische und instrumentale Musik, II. Musik im Raum*. Stockhausen výrazně počítá s nově chápanou prostorovou dimenzí, podobně jako i Gottfried Michael Koenig (ve *Studium in Studio*). Závěr svazku je vyhrazen textu Johna Cage *Unbestimmtheit*, který do německých poměrů uvedl, přeložil a prostorově rozvrhl Hans G. Helms. Časově organizovaný text (30 dílů představuje 30 minut čtení) je organizován i prostorově a reprezentuje cageovskou filosofii náhody prolutou kromě autorovy hudby i absurdně užitými citáty z čínské filosofie. 5. svazkem se REIHE vyrovnává tedy příznačně s vrcholícím úsilím nového hudebně filosofického proudu — s aplikací kategorie nahodilého na oblast hudby.

6. svazek REIHE, *Sprache und Musik*, 1980

Tento útlý svazek edice je doslova nabit výsledky zkoumání vztahu řeči a hudby, dosaženými v oblasti Nové hudby. Zahajuje Hans Rudolf Zeller obsáhlou paralelou Mallarmé und das serielle Denken. Jeho studie obráží tendenci zkoumat společné znaky více druhů umění. Autor podrobně rozebírá Mallarméovu metodu transpozic (slov, jež nedostávají nový význam, nýbrž jsou nahlížena z nového významového horizontu), poukazuje na mallarméovské spojení s tradicí (prostřednictvím alexandrinu a sonetu); objevují se termíny „čistá věta“, „metajazyk“ apod. Po fundované expozici zazní vlastní jádro paralely. Autor srovná Weberna s Mallarméem, aby konstatoval, že oba „byli lyrikové“, ovšemže nového typu, jak se dovidáme dále. A tak se suše zjišťují poslední a „an sich“ již významné prvky u obou, aby bylo konstatováno v případě Mallarméa 26 písmen abecedy (vlastně počet fonémů fonologického systému francouzštiny), u Weberna to pak jsou intervaly tvořené 12 tóny temperovaného systému... Znovu po Pousserovi a s odvoláním na jeho studii (REIHE 3, str. 61 — *Zur Methodik*) se zdůrazňuje závažnost webernovských 2, 3 a 4 tónových struktur. I u Mallarméa shledává autor existenci takovýchto dále nerozkládatelných jednotek. Společným znakem obou srovnávaných autorů je snaha důsledně registrovat takováto jádra. I po formální stránce nalézá Zeller důležitou paralelu, spatřuje-li v Mallarméově sonetové „mánii“ webernovský protiklad — preferování kánonu. Jak pro tuto studii, tak i pro situaci při vymezení paralely je příznačná např. tato věta: „Das Projekt einer — abstrakten — (das heisst eigentlich konkreten) Literatur involviert demnach unlegbar eine nie abreißende Auseinandersetzung mit der jeweils zeitgenössischen Musik, und zwar in ihren radikalsten Phänomenen“ (str. 12) ... Předmětem další analýzy jsou tzv. stadia knižního procesu i moment hravosti při koncepci „absolutní knihy“. Přímá hudební souvislost však pozvolna opadá. Přesto je studie příznačným dokladem spojování problematiky obou uměleckých oblastí autorem oboustranně erudovaným.

Dieter Schnebel ve studii *Brouillards. Tendenzen bei Debussy* je dalším Němcem obračejícím pozornost k Debussymu. Vazba *Schönberg—Webern* s bergovskou eventualitou tedy značně zeslábla a nastoluje se vazba Debussy—Webern. Na 1. preludiu se vyznívá ono příznačné, co bude nutné konfrontovat i s oblastí střeoevropské a východoevropské hudby — totiž: „Kein Thema, keine Entwicklung; keine traditionelle Form; kein Kontrapunkt, aber auch keine sogenannte Harmonik; weder ‚Melodien‘ noch ‚Begleitung‘; keine Haupt- und Nebenstimmen; keine ausgesprochen diatonische

Tonalität, auch keine chromatische. Überhaupt Tonalität?" (str. 30). Schnebel však neváhá dosadit do paralely k Debussyemu překvapivě Mahlera, jsa proto historicky věrnější a nikoliv lačný prohlubování anachronismu. Jeho závěr je tedy pozoruhodný: ... „Den beiden Antipoden Debussy und Mahler blieb unmittelbar historische Wirkung versagt – will sagen: ihr Vorgehen ward nicht verstanden, und so waren ihnen – wie später Webern–Schüller versagt, die ihre Errungenschaften erkannten und von daher weitermachten. Die Tendenzen ihrer Musik aber erfüllen sich heute – manches bei Debussy erinnert an elektronische Musik – und manches bei Mahler an die neue orchestrale Raummusik“ (str. 35)...

Jedním z nejčinnějších příspěvků z oblasti vztahu hudby a řeči je prakticky fundovaná studie K. Stockhausena Musik und Sprache. Na třech skladbách z let 1955–56 (Boulezovo *Le marteau sans maître*, *Nonovo Il canto sospeso* a Stockhausenův *Gesang der Jünglinge*) ukazuje autor mnohé nuance vztahu hudba–řeč. Cenná je obzvláště diferenciace přechodných typů – typy hudebnější a řečově bližší – např. v případě boulezovského *parlanda*, quasi *parlanda* a *syllabického* a *melismatického* zpěvu. Podobně je tomu u Nona, kde je ovšem v duchu doby sledována „autonomní hudební řadová struktura všech parametrů“ („... Wir haben es also mit einer autonomen musikalischen Reihenstruktur in allen Parametern zu tun...“, str. 49). Nejpresvědčivější je pak samozřejmě Stockhausenova analýza vlastní skladby.

Nicolas Ruwet píše kritikou studii *Von den Widersprüchen der seriellen Sprache*. Napadá ve své stati všechno to, co je nejsnáze napadnutelné z pozice provozovací praxe u skladeb vrcholného seriálního údobí – totiž vypjatý racionalismus, který často proklamuje konstrukci možnou jen a jen na papíře, neboť její praktická podoba se vymyká z dosahu interpretačních sil.

Henri Pousser ve studii *Musik, Form und Praxis* (Zur Aufhebung einiger Widersprüche) pak obhajuje svébytnost stylu, jehož je sám čelným představitelem. Redakce tu použila svého práva a uveřejnila polemický příspěvek Nicolase Ruweta s okamžitou replikou defenzivního charakteru. Ve svém 6. svazku dosahuje edice vrcholné úrovně.

7. svazek REIHE, Form - Raum, 1960

Teoretické proudy Nové hudby obohacuje svazek konfrontující problémy nové formy a momenty nové role prostoru v existenci hudební struktury. Úskali svazku zřejmě spočívalo v logickém skloubení obou oblastí. Proto editoři využili zobecnující úlohy Ligetiho studie *Wandlungen der musikalischen Form*, vystihující stav postseriální kompozice (studie pochází z roku 1958). Ligeti zachytil kriticky vzniklý *habitus* a podává trefnou charakteristiku při využití paralely mezi integrálně seriální hudbou a cageovskou náhodnou strukturou, jejichž společná podoba mu přes diametrálně rozdílné filosofické polohy vychází shodně: ... „Bezeichnend für beide Typen ist der folgende Habitus: Pause–Ereignis–Pause–Ereignis–Pause–usw.“ (str. 10). Skok od formy v pojetí střizlivého a věčného Ligetiho do prostoru Nové hudby se děje *per saltum*.

Ursula Burghardt-Kagel píše o prostorovém divadle *Amancia Williamse* (Das Raumtheater von Amancio Williams) a *Christian Wolfe* se ve studii *Über Form* navrácí k formě jako k „délce programového času“ na skladbách Stockhausenových, Cageových a dalších.

Mauricio Kagel je autorem nejrozměrnější stati *Translation-Rotation*. Zahrnuje čtenáře složitými výpočty, na nichž je snad nejzajímavější zděděná snaha obhájit prvky nahodilého ušlechtilé matematickou formou. Vlastní informace je tak poněkud zašifrována do racionalizující podoby známé z dřívějších textů.

Kuriozitou svazku v dobrém slova smyslu je John Whitney, exponent abstraktního filmu, jak se sám označuje, jenž se ve 40. letech seznámil prostřednictvím Reného Leibowitze se Schönbergovou dvanáctitónovou metodou. Na jeho stati *Bewegungsbilder* und *elektronische Musik* sledujeme úroveň vztahů akčního umění jakož i společných vlastností prostoru hudební a vizuální struktury. Autor sám charakterizuje smysl své tvorby takto: ... „Ein Raum, in dem Intensivierung und Verflüchtigung von Partikeln konstante Bedingungen sind; entstehende und auflösende Form: das ist die Grundidee unserer gegenwärtigen Filmarbeit...“ (str. 69).

Svazek uzavírají architektonické projekty Rainera Fleischhauera a Jörna Jansse-

na, zvláště pak projekt studiového komplexu pro elektrooptiku a elektroakustiku (Rainer Fleischhauer - Jörn Janssen: Hochbau für 200 000 E, Jörn Janssen: Erstes Projekt).

8. svazek REIHE, Rückblicke, 1962

Tento svazek je věnován památce universitního profesora Wenera Meyera-Epplera (zemřelého roku 1960 ve věku 47 let), vůdčího zjevu německé a evropské experimentální hudby, který významně ovlivnil počátky technické (elektronické) hudby a později výrazně působil na úroveň experimentální hudby zejména svými aplikacemi teorie informace na stav hudební analýzy. Meyer-Epplerovou statí Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation je svazek zahájen. Problémy komunikačního řetězce (expedient, transferent, percipient) jsou řešeny celkem v 9 bodech nejstručnější možnou formou a s úzkostlivou věcností. Na rozdíl od rozbuječnosti hudebněvědného textu v naší oblasti zůstává střízlivý Meyer-Eppler, vylučující řetězce dohadů a hypotéz, zatím nedostižným vzorem budování koncepce naší strukturní hudební analýzy.

Již v podtitulu studie Helmuta Kirchmeyera Vom historischen Wesen einer rationalistischen Musik (Eine Studie über die Verwandlung der musikalischen Kombinationskunst von Guido von Arezzo bis zur Gegenwart) poznáme, že se jedná o závažný pokus uvést racionalistické tendence v hudbě posledního tisíciletí na společného jmenovatele.

Obě následující studie – Das dreidimensionale Notenbild Waltera Schulze-Andersena a Der Ton-Raum Waltera O'Conella se přimykají k duchu předcházejícího 7. svazku a jsou materiálově velmi obsáhlé.

Svazek končí polemikou s četnými odbočkami historického charakteru. Jde o výměnu názorů mezi Adrianem D. Fokkerem (Wozu und warum?) a Gottfriedem Michaelem Koenigem, jehož Kommentar má podtitul: Zu Stockhausen: ... wie die Zeit vergeht... Zu Fokker: Wozu und warum? Und zur augenblicklichen musikalischen Praxis aus der Sicht des Autors. Fokker napadá filosofickou pozici Nové hudby 2. poloviny 50. let – kategorií nahodilého, pokud je absolutizována jako určující moment a výslovně odsuzuje jednoznačnou úlohu náhody. Např.: ... „Der Zufall aber ist der Tod... Wer den Zufall zum Prinzip erhebt, widerspricht dem menschlichen Bestreben. Der losgelassene Zufall ist König des Chaos. Die Kunst hat ihre Zufälligkeiten. Der Zufall aber kann niemals Kunst erzeugen“ (str. 62–63).

Koenig podává komentáře ke Stockhausenově zmíněné studii a vrací se obsáhle k některým problémům, jež nahodil Fokker.

Závěrem: Osm sledovaných svazků edice die Reihe představuje historicky i tématicky závažný materiál, jež obohacuje historii hudby 20. století jak metodologicky (nové směry v analýze, srovnávání s použitím výsledků z více oblastí umění, závažné historické korektury – např. Debussy, Webern, rozšiřování obsahu tradičních pojmů, zavádění nových oblastí s novými koeficienty – např. elektronická a technická hudba apod.), tak i řadou konkrétních faktografických výsledků (profily mladé generace, stanovení stylové specifičnosti hudby 1. i 2. poloviny 50. let, problémy nové notace atd.). K největším zásluhám edice patřilo bezpochyby prosazení umělecké osobnosti Antona Weberna seriózní a vědeckou formou. Objevné byly i pohledy na nově chápaný vztah hudby a řeči i na spoluurčování stylové kodifikace v kontinuu hudby 50. let.

Výlučně německý ráz předválečné druhé vídeňské školy nahradila edice internacionálnějším horizontem, který byl samozřejmě ovlivněn novými společenskými i politickými momenty v poválečné Evropě. Ani zde se ovšem neztráca určující podíl německé hudby. Tento podíl je zcela oprávněný, pokud akceptuje logiku historických vztahů a provádí patřičné korektury nejen v německé oblasti (Webern), ale i jinde (Debussy a samozřejmě i chybějící Slovane). V tomto směru, jakož i v profilech mladé generace, byla edice vědecky velkorysá. Slabou stránkou zůstává nedořešený vztah především k polské aleatorní a témbrové hudbě jako reprezentaci představitelce Nové hudby mimo Západ. Význam tohoto druhého centra sice převládá až v době vzniku posledních námi sledovaných svazků edice, přesto však bylo a bude nutné v zájmu historicky věrného zobrazení zhodnotit ani ne tak otázky priority, jako spíše charakteru „slovanské“ aleatoriky a nových momentů v aleatorním myšlení, zanesených sem skladbami autorů dnes již nesporně mezinárodního dosahu, W. Lutosławského a K. Pendereckého. V tomto směru se zdá být radikalismus původně nastoupeného racionalismu jednostranný.

Ursula Kirkendale: Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Unter Leitung von Erich Schenk. Band 6. Graz-Köln 1966, Hermann Böhlau Nachfolg. Stran 404 + 10 obrazových příloh.)

Antonio Caldara (1670–1736) je pro naše bádání v 18. věku nepostradatelný. Vladimír Helfert ve svých spisech Hudební barok na českých zámcích (1916) a Hudba na jaroměřickém zámku (1924) mu správně přisoudil velikou úlohu, jakou měla též jeho hudba, kotvící v benátské škole zároveň s tvorbou Johanna Josefa Fuxe, pro náš hudební život, zvláště v první polovici 18. století. Ba Caldaraova hudba působila podle Helferta též na utváření české lidové písně.

Tím radostněji vítáme první velikou vědeckou monografii, pojednávající o životě a díle tohoto vynikajícího hudebníka. Autorka si rozvrhla celou látku, již chtěla zpracovat, s jasnou koncepcí na základě pramenů, shromážděných z evropských knihoven do tří základních kapitol: Život, Bibliografie oratorií, Benátsko-římská oratoria. Tato oratoria pak analyzovala se syntetickými závěry přísnou vědeckou metodou, věnuje zvláštní pozornost jejich stylu. Škoda, že do této skupiny benátsko-římských oratorií nepatří oratorium San Giovanni Nepomuceno, související s naším protireformačním údobím.

Z života Antonia Caldary nás nejvíce zajímá kapitola pojednávající o době, kdy byl Caldara vicekapelníkem ve Vídni (1716–36) a řídil v Praze místo onemocnělého Joh. Jos. Fuxe jeho operu *Costanza e fortezza* ke korunovací Karla VI. na krále českého r. 1723. Autorka dotýká se Caldaraova poměru k českým zemím jen podle literatury, kterou tvoří hlavně Helfertovy shora citované spisy, *Dlabačův Künstlerlexikon* a *Nettlůvy práce o baroku v českých zemích*. Bylo by třeba daleko více prohloubit Caldaraovo pronikání zejména chrámové hudby do našich zemí na naše kúry v první polovici 18. století. Tak například na Moravě byly určeny pro poutní kostel na sv. Kopečku u Olomouce četné Caldaraovy mše, zachované původně v archivu augustiniánského kláštera na Starém Brně, nyní uložené v Hudebním archivu Moravského muzea. Jsou to například: *Missa ex G* (opis z r. 1761), *Missa S. Thomae*, opis z r. 1731, *Missa S. Henrici*, opis z r. 1724, *Missa S. Antonii Eremitae*, opis z r. 1728, *Missa S. Georgii*, *Missa S. Sebastiani*, *Missa S. Caroli Boromaei*, opis z r. 1724, *Missa S. Jacobi*, opis z r. 1757, motetta a *Lauda Jerusalem* aj.

To autorka však neměla v úmyslu v úplnosti zachytit a zpracovat. Svůj hlavní úkol, tj. hudebně vědecký rozbor a syntetický obraz benátsko-římských oratorií Antonia Caldary, splnila vědecky důkladným způsobem.

Bohumír Štědroň

Magdalene Pulst: Kompositionen der böhmischen Musikeremigration in der Landesbibliothek Gotha. Veröffentlichungen der Landesbibliothek Gotha, Heft 12. Gotha 1967. Stran 32.

Českému badateli poskytuje tato malá příručka cenný seznam hudebnin, uložených v Zemské knihovně v Gotě. Zde, jak známo, působili v 18. století někteří čeští hudební vystěhovalci, z nichž zajisté největší byl Jiří Benda, vévodský kapelník v letech 1750–1778.

Autorka tu uvedla celkem 154 hudebnin, a to jednak autografů, opisů, jednak tisků skladeb i textů. Seřadila je alfabeticke podle skladatelů, připojila krátký úvod a vyzdobylo příručku faksimilem titulního listu Bendovy kantáty *Amynts Klagen über die Flucht der Lalage und die Zurückkunft derselben*.

Seznam si nečiní přísně vědeckých nároků. Chybí srovnání rukopisů s rukopisy jiných knihoven, není uveden seznam zkratk a jejich rozvedení, pojednání o sbírce by vyžadovalo obšírnější zpracování. Badatel tu najde skladby hudebníků-vystěhovalců z Čech i Moravy, zvláště Jiřího Bendy (na 30 skladeb), J. L. Dusíka (zajímavé kvartety), Vojtěcha Jírovce, Jana Václava Stamice, Jana Křtitele Vaňhala i Jana Dismase Zelenky aj. Data narození skladatele Antonína Filce jsou na základě studie v *Musikforschung* 1966 jiná než uvádí autorka.

Přes naznačené nedostatky bude se muset český badatel seznámit s touto příručkou.

Bohumír Štědroň