

Štědroň, Miloš

## Dvě významné knihy o evropské hudbě 20. století

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1975, vol. 24, iss. H10, pp. [121]-122

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112407>

Access Date: 16. 02. 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

### DVĚ VÝZNAMNÉ KNIHY O EVROPSKÉ HUDBĚ 20. STOLETÍ

Michail Semjonovič Druskin: *O zapadnoevropskoj muzyke XX. veka*. Vsesojuznoje izdatelstvo „Sovětskij kompozitor“, Moskva 1973, 271 stran.

Michail Semjonovič Druskin: *Igor Stravinskij*. Ličnost, tvorčestvo, vzgljady. Izdatelstvo „Sovětskij kompozitor“, Leningrad–Moskva 1974, 220 stran.

V osobě Michaila Druskina vchází do evropské historiografie hudby 20. století muzikolog, který aktivně prožil větší část popisovaných jevů přímo v centrech, v nichž se formovaly zejména ve 30. letech hlavní umělecké proudy dozrívající avantgardy a základní přesuny směrem k obecněji platné syntéze. Druskinova kniha je cenná jak metodologicky, tak i faktograficky. Západní historiografie věnuje velkou pozornost dějinám hudby 20. století. Přesto lze odpovědně prohlásit, že Druskinova monografie o hlavních proudech západoevropské hudby směle ob stojí v konkurenci s řadou prací, vzešlých přímo z lúna většiny směrů. Navíc má Druskin schopnost plastičtějšího vidění jako pozorovatel, který při vši pozornosti věnované západoevropské hudbě registruje hlavní proudy hudby evropského Východu a Jihu. Srovnáme-li první zmíněnou monografii s adekvátním protějškem — např. s Dibeliovou monografií *Moderne Musik* nebo s podobně orientovanou knihou Karl-Heinze Wörnera *Neue Musik in der Entscheidung*, je tato jednostrannost evidentní. Dialektika vzájemných vlivů evropského Západu a Východu našla své místo především u koncepcí typu Druskina. Je to vzhledem k proklamovanému „internacionalismu“ poválečné avantgardy 50. let zvlášt' paradoxní. Tento internacionalismus se totiž vyčerpal po teoretickém zformování „ultraavantgardy“, kterou prohlásil za národní. I když v řadě tezí bylo obsaženo často podstatné racionální jádro, selhala tato koncepce v průběhu 60. let, kdy nedokázala zareagovat na nové jevy. Jestliže Stravinskij byl vysvětlitelný alespoň zčásti jako „evropský člověk“, pak nastala potíž po velkém úspěchu polské hudby začátku 60. let. Integrační snahy převládají a pokud nebyla schopna tato historiografie pojmout nějaký proud do hudby Západu, jednoduše ho eliminovala. To je ovšem stav 60. let. Určitý posun směrem k dialektičtějšímu chápání a ke snaze pochopit dějiny evropské hudby v syntéze více proudů je evidentní. Druskinova kniha má tedy tuto výhodu „dvojího“ pohledu — hudebníka, který prožil vrcholnou schönbergovskou éru v Berlíně začátkem 30. let, ale který současně chápe, že vídeňská škola není jediná alfou a omegou evropské hudby 20. století. Osm studií tvoří knihu o západoevropské hudbě 20. století. První kapitola Na přelomu staletí široce zkoumá předpoklady hudby 20. století a vytváří kontinuitní přechod od hlavních hudebních proudů 19. století. Je tím překonán i žurnalistmus oněch oblíbených spojení typu „das Jahr ‚O‘ den Neuen Musik“, jak je známe z Dibelie a ostatních podobně orientovaných prací. Následující kapitoly Hudba v osvobozeneckém boji, Problémy oper, Z dějin francouzské hudby, Rakouský expresionismus, Berlín začátku 30. let, O Webernovi, O hudbě Stravinského a jeho názorech. Druskinova kniha je prosta jakéhokoliv dosazování jednotlivých situací do předem abstraktně vytvořených tezí. Proto je plastická, čtivá a v řadě momentů nová. Platí to zejména o vyřešení problematiky expresionismu, o operní kapitole a o berlínských 30. letech,

jejichž atmosféru sám autor prožil. Citlivě a literárně zvlášť působivá je kapitola o Webernovi, který znamená základní, kvalitativní zvrat v dosavadním nazírání na skladatelovo dílo v kontextu socialistické muzikologie. Osobnost a dílo Weberna jsou podrobeny kritické analýze, jsou velmi přesně popsány omezující momenty webernovského myšlení, ale současně je výrazně vystižena velikost Webernovy koncepce. Zejména působivý je výklad pojmu tradice u Weberna. Na kapitolu o Stravinském navazuje vlastně samostatná monografie, vycházející z Druskinovy dílny o rok později. Je to moudrá, literárně precizně koncipovaná kniha, která vyniká především důvěrnou znalostí ruských zdrojů osobnosti Stravinského. Sovětská muzikologie přichází k osobnosti a dílu Igora Stravinského v okamžiku syntézy. Ukazuje se, že navázání na předválečnou Asafjevovu (Glebovovu) znamenitou knihu o Stravinském (1929) je v Druskinově případě funkční. Anž chceme podceňovat kvantitativně a kvalitativně rozsáhlou a významnou literaturu, kterou podnítila Stravinského osobnost v posledních desetiletích, přece jen se ukazuje, že určité momenty zejména kulturně historického rázu patří bytostně do sféry ruské kultury a jsou zřejmě vysvětlitelné především odtud. Druskin to dokumentuje kapitolou Petrohrad, která je pro stanovení Stravinského raných rysů velmi závažná a nemůže se zřejmě vyskytovat v žádné z jiných podobných prací. Novum Druskinovy práce je i zajímavá paralela Stravinskij–Puškin. Proteismus Stravinského tvorby a stylová přízřevnost jsou srovnány s podobným typem literárního proteismu. Výsledkem je zjištění že tento typ myšlení je ruské literatuře od puškinovské doby vlastní a že se tedy může objevit ve sféře hudby. Druskin přejímá vžitou periodizaci Stravinského tvorby, ale současně polemizuje s novoklasicismem jako střešovým pojmem, za jehož všechny důsledky bývá činěn zodpovědným právě Stravinskij. Na rozdíl od jiných muzikologů (Kremlev) nesdílí Druskin přesvědčení, že kořeny tzv. novoklasicismu je třeba hledat v klasicistních tendencích hudby druhé poloviny 19. století (Brahms, Čajkovskij). Podobně Druskin odmítá Boulezovou myšlenku-fikci o výsledcích, jaké by vznikly z neexistující spolupráce Stravinskij–Brecht s poukazem na diametrální rozdíl obou uměleckých osobností. Pokud jde o teoretická zobecnění, není rozhodně zanedbatelné, že Druskin dospěl při popisu základních znaků Stravinského ruské epochy k termínu „intervalová struktura“ v podobném významu, jak se s ním setkáváme např. v našem janáčkovském bádání. Je to jen potěšitelné, uvědomujeme-li si takto prakticky nezávisle vzniklý společný termín pro vyjádření obdobné situace. Obě Druskinovy knihy představují významný a kvalitativně nový moment v hodnocení západoevropské hudby sovětskou muzikologií. Obě práce zdaleka přerostly ráz někdejších syntetických přehledů a indikují ofenzivní nástup sovětské muzikologie v oblasti, která doposud nebyla předmětem jejího pořadého zájmu. Intenzita tohoto zájmu a metodologická novost jsou v obou případech evidentní. Zvlášť markantní je tato potěšitelná skutečnost v případě knihy o Stravinském. Druskinovy monografie by si zasloužily pohotový překlad do češtiny. Rozhodně by pro naši muzikologii byly cenným přínosem v řadě otázek dějin hudby 20. století.

Miloš Štědrón