

Alex Ross vo svojej knihe ponúka čitateľovi obraz o dejinách 20. storočia, pretože hudbu môžeme považovať za zrkadlo spoločnosti, v ktorej vzniká. Sleduje aj mimoriadne veľkú premenu postavenia hudby v spoločnosti, ako aj premenu jej poslucháča. Opisuje postupné vytlačanie „vážnej hudby“ a jej nahrádzanie populárnou hudbou, ktorej príčinu rozmachu vidí najmä v rozširovaní elektrifikácie hudby (prvé gramofónové platne a rozhlas). Upozorňuje aj na postavenie hudobného skladateľa na začiatku a na konci storočia, čo demonštruje nízkym záujmom súčasných médií o tzv. vážnu hudbu. Problematicky vidí aj priestor, ktorý sa vymedzuje súčasnej vážnej hudbe na renomovaných koncertných pódioch vo svete. Kým na začiatku storočia dominovala hudba súčasná, dnes sa často hrajú prevažne autori, ktorí sú už po smrti. Tento vývoj opisuje ako „veľký úpadok“ či „pád z obrovskej výšky“, ktorý určuje vážnej hudbe smerovanie do zabudnutia. Koniec 20. storočia označuje ako druhé *fin de siècle*. Alex Ross však vidí potenciál v nových médiách, ktoré posúvajú vážnu hudbu čoraz bližšie k poslucháčom a jej zdanlivý úpadok nevidí až tak grácky.

Samotný názov knihy je parafrázou poslednej vety Shakespearovho Hamleta „The rest is silence“ [Ostáva len ticho] a nastoľu-

je filozofickú otázku o tom, čo je to vlastne hudba a prečo sa v 20. storočí spája najmä s hlukom. Ponúka tiež priestor na zamyslenie, či je pre vznik novej hudobnej paradigmy potrebný hluk, ktorý musí vplynúť do ticha, aby mohlo vzniknúť niečo nové. Zodpovedanie tejto otázky necháva Alex Ross už na zamyslenie každého čitateľa.

Nespornou výhodou knihy je aj jej previazanosť s elektronickým obsahom, ktorý ponúka množstvo ukážok reálne znejúcej hudby s autorovými komentármi. Sú dostupné na webovej stránke knihy www.therestisnoise.com/ playlist a korešpondujú s jej obsahom tým, že odkazujú na jednotlivé strany, ktoré sa danou problematikou a dielom zaoberajú. Čitateľovi sa tak ponúka možnosť konfrontovať prečítané a dotvoriť si súhrnný obraz vďaka starostlivo vybraným ukážkam hudby 20. storočia.

Publikáciu Alexa Rossa *Zbývá jen hluk* považujem za mimoriadne užitočnú a originálnu literatúru, a to nielen pre hudobného experta, ale aj pre bežného čitateľa, ktorý má ambíciu spoznať hudbu 20. storočia v kontexte svojej doby. Pridanou hodnotou knihy je použitie jazyka, ktorý je pútavý a ľahký na čítanie a porozumenie.

Juraj Beráts

Adrian Thomas: Polish Music since Szymanowski

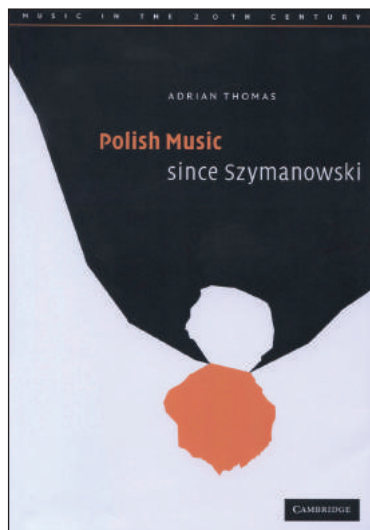
Cambridge : Cambridge University Press, 2008, 384 s., ISBN 978-0-521-05472-0

Keď necelé tri mesiace pred nemeckou inváziou do Poľska v roku 1939 premiérovod zneli Lutosławského *Symfonické variácie* (1938), veľký poľský dirigent Grzegorz Fitelberg označil ich autora za najväčšieho poľského skladateľa po Karolovi Szymanowskom.

Práve stretnutím týchto dvoch významných postáv poľskej hudby v Rige roku 1935 (išlo o ich prvé a zároveň posledné stretnutie) sa začína príbeh syntetických dejín poľskej hudby 20. storočia s názvom *Polish Music since Szymanowski*. Autorom tejto publikácie

je írsky muzikológ Adrian Thomas, ktorý v súčasnosti pôsobí ako emeritný profesor na Cardiff University School of Music vo Walese. Thomas je popredným odborníkom na poľskú hudbu 20. storočia. Z jeho pera pochádza viacero čiastkových štúdií o poľskej hudbe, vyše 50 hesiel v *Grove Dictionary of Music and Musicians* a dve skladateľské monografie o Grażyne Bacewicz a Henrykovi Mikołajovi Góreckom.

Poľsko ako jeden z národov ťažko skúšaných svojím osudom aj napriek všetkým okol-



nostiam vyprodukovalo i v 20. storočí mnoho popredných osobností európskej kultúry. Dôležitou súčasťou poľského kultúrneho dedičstva sú nepochybne aj hudobní skladatelia. Krajina, ktorá dala svetu Chopina, zaznamenala v zahraničí od druhej polovice 20. storočia mohutný ohlas najmä vďaka tzv. poľskej kompozičnej škole s jej vedúcimi osobnosťami Lutosławskim, Pendereckim a Góreckim. Práve tejto trojici sa venovala a venuje prevažne najväčšia pozornosť. Popri prácach od domácich muzikológov Mieczysława Tomaszewského, Danuty Mirky a Reginy Chłopickej, vyšlo niekoľko kvalitných monografií aj z anglo-amerického prostredia, menovite od Charlesa Bodmana Raeho a Stevena Stuckyho. K nim sa v tomto smere pridáva aj Adrian Thomas. Po spomínaných monografiách sústredených na konkrétne osobnosti Thomas tentokrát zamerl svoju pozornosť na viacero generácií poľských skladateľov, ktorí do hudobného života zasiahli po smrti Karola Szymanowského, teda od roku 1937. Takmer 400-stranová publikácia, ktorej obálku zdobí motív plagátu z festivalu Varšavská jeseň 1991, sa delí na 5 častí s príslušnými kapitolami a podkapitolami.

V prvej časti s názvom *Captive muse* autor sleduje hudobný vývoj v priebehu od medzivojnového obdobia, nacistickej okupácie,

nástupu socialistického realizmu až po destalinizáciu a uvoľnenie politickej situácie v polovici 50. rokov.

V úvodnej kapitole „Szymanowski and his legacy“ Thomas rekapituluje prínos najdôležitejšej postavy poľskej hudby prvej polovice 20. storočia. Ten nespočíva iba v jeho hudobnej tvorbe, ale takisto mal Szymanowski značný vplyv aj v sfére publicisticko-kritickej, pedagogickej a organizátorskej.

Ako predznamenáva názov druhej kapitoly „The Second World War“, autor poukazuje na to, ako sa poľskí skladatelia vyrovnávali s okolnosťami druhej svetovej vojny. Poľsko počas nej stratilo šesť miliónov obyvateľov, medzi ktorými bolo aj viacero skladateľov. Jedným z nich bol aj Józef Koffler pôsobiaci v Lvove. Ten svoje štúdiá absolvoval spolu s Romanom Palestrom, Andrzejom Panufnikom a Czesławom Marekom vo Viedni. Táto skutočnosť malá zásadný vplyv na orientáciu celej tejto generácie. Koffler je považovaný za prvého poľského skladateľa využívajúceho dvanástónovú techniku. Zomrel však predčasne za doteraz nevyjasnených okolností a väčšina jeho diel bola počas vojny stratená alebo zničená. Pred smrťou sa podarilo ujsť Lutosławskému, Panufnikovi i pôvodom švajčiarskemu skladateľovi Konstanty Regameyovi. Tí počas vojny pôsobili ako salónni klaviristi, pričom sa im darilo aj komponovať, a najmä Panufnikovo dielo *Tragická overtúra* (1942) explicitne reflektuje dobu, v ktorej vzniklo.

Ďalšia kapitola „Post-war reconstruction“ prináša informácie o obnove hudobného života po vojne. Obnovila sa činnosť Poľského rádia, orchestrov v rôznych mestách, Poľského zväzu skladateľov, Poľského hudobného vydavateľstva. Z hľadiska hudobnej tvorby bolo veľkým pozitívom to, že aj napriek drvinej devastácii sa viacero hudobných diel podarilo zachovať, prípadne skladateľmi nanovo z pamäti rekonštruovať. Samozrejme, postupne vznikali aj diela nové, pričom hudobný vývoj mal pokračovať tam, kde sa skončil pred vojnou, motivovaný progresívnymi tendenciami zo západoeurópskych hudobných centier. Do tohto kurzu však zasiahol nástup socialistického realizmu, čím sa zaoberá kapitola „Socialist realism I: its onset and genres“. Poľsko

po vojne prijalo postuláty ždanovovskej ideológie a spolu s ostatnými krajinami východného bloku sa dostalo do izolácie od aktuálnych dobových trendov. Na konferencii skladateľov a muzikológov v Łagówe roku 1949 boli predstreté požiadavky na „správnu“ tvorbu a jej žánre, ktorých kodifikáciu mali zabezpečovať tzv. przesłuchania. Konkrétna tvorba skladateľov v tomto období je obsahom nasledujúcej kapitoly „Socialist realism II: concert music“. Pokiaľ sa do skupiny skladateľov s označením Grupa 49 tvorenej Tadeuszom Bairdom, Kazimierzom Serockim a Janom Krenzom vkladali najväčšie nádeje, tvorba mnohých ďalších skladateľov sa nestretla s pochopením. Vhodným príkladom je *Symfónia č. 2 „Olympijská“* (1948) Zbigniewa Turského, ktorá bola aj napriek výhre zlatej medaily na medzinárodnej súťaži k usporiadaniu prvých povojnových olympijských hier v Londýne podrobená nešetrnej kritike viacerých autorít. Podobne na tom bola aj Lutosławského *1. symfónia* (1947), po ktorej vypočutí vtedajší poľský minister kultúry Włodzimierz Sokorski na adresu jej autora povedal výrok: „Takých skladateľov treba hádzať pod elektrický.“ (s. 49) Vnucovaná doktrína dohnala v prvej polovici 50. rokov Palestera k emigrácii a podobnou cestou sa neskôr vydal aj Panufnik, pričom ich mená absolútne zmizli z koncertných programov a táto cenzúra pretrvala až do roku 1977.

Druhá časť Thomasovej publikácie s názvom *Facing west* pozostáva z dvoch kapitol. V prvej s názvom „The Warsaw Autumn“ sú ilustrované udalosti po politickom odmäku, ktorý nastal po Stalinovej smrti a ktorého výsledkom bolo založenie festivalu Varšavská jeseň. Napriek tomu, že sa na prvom ročníku festivalu ešte objavili mená ako Brahms a Čajkovskij – čo bolo ešte dôsledkom kultúrnej izolácie, programy nasledujúcich festivalov už zahŕňali popredných predstaviteľov hudobnej avantgardy, mnohých aj za ich osobnej účasti.

Prvotný „ošial“ u Poliakov vyvolal najmä odkaz viedenskej školy a dobovo aktuálny serializmus, čo rozoberá kapitola „Engaging with the avant-garde“. Po jeho odznení sa však väčšina z nich vydala cestou cizelovania vlastného kompozičného rukopisu. Práve skúmaniu týchto skutočností venuje Thomas

tretiu ťažiskovú časť svojej knihy s názvom *The search for individual identity*. Po kapitole „The pull of tradition“, kde autor sleduje tento vývin od najstaršej generácie reprezentovanej Grażynou Bacewicz a Bolesławom Szabelskim, až k mladším Bairdovi, Serockému, a predovšetkým Lutosławskému s jeho epochálnou metódou riadenej aleatoriky, prechádza „dej“ do najdlhšej kapitoly celej publikácie s názvom „Sonorism and experimentalism“. Tu autor venuje široký priestor analýzam diel jednotlivých skladateľov, najmä Krzysztofovi Pendereckému a Henrykovi Góreckému. Tí sa spolu s Witoldom Szalonekom a Bogusławom Schaefferom na základe svojej vtedajšej tvorby spájajú s fenoménom timbrovej hudby, ktorá sa stala pilierom poľskej hudobnej avantgardy. V rámci tejto kapitoly Thomas udeľuje špeciálnu pozornosť termínom „sonorizmus“ a „poľská kompozičná škola“, tak ako sa objavovali v rôznych kontextoch v priebehu novodobých dejín. Pokiaľ prvý z nich zaviedol muzikológ Józef Chomiński v súvislosti s hierarchizáciou elementu farby v hudbe Debussyho, Stravinského, Schönberga a jeho žiakov a s odstupom vyše 20 rokov bol dodatočne aplikovaný na diela spomínaných autorov, pojem poľská kompozičná škola bol predmetom viacerých diskusií. V povojnovom období mal tento termín zastrešovať autorov tvoriacich v duchu socialistického realizmu a o niečo neskôr bol použitý v rámci diferenciacie domácich a zahraničných autorov v programovom bulletinu prvého ročníka Varšavskej jesene. Označenie, tak ako je známe a zaužívané v súčasnosti, teda v súvislosti so skladateľmi hudobnej avantgardy po roku 1956, je v podstate umelým konštruktom zahraničnej hudobnej kritiky. Napriek tomu, že Poliakov nespájal žiadny spoločný program a ich tvorba bola výsostne individuálna, a nezohľadňujúc vekové ani regionálne rozdiely, objavila sa najmä v nemeckom prostredí snaha sústrediť týchto skladateľov na základe odlišnosti ich tvorby od vtedajšej západoeurópskej Novej hudby do homogénnej kompozičnej skupiny s prívlastkom poľská škola. Ten aj napriek ich odporu a uvedeným paradoxom pretrval a s obľubou sa používa dodnes.

V kapitole „Significant hinterland“ v rámci etapy 60. rokov dostávajú priestor i ďalší skladatelia tvoriaci v tomto období Włodzimierz Kotoński, Wojciech Kilar, Zbigniew Bujarski, Augustyn Bloch, Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Meyer, Marek Stachowski, ako aj v tom čase do hudobného života nastupujúci Zygmunt Krauze a Tomasz Sikorski.

V štvrtej časti knihy *Modernisms and national iconographies* Thomas prihliada na proces prehodnocovania a reorientácie, ktorým od začiatku 70. rokov prešla väčšina skladateľov. Návrat Lutosławského v poslednej etape jeho tvorby k písaniu absolútnej hudby, obrat Pendereckého k neo-romantickému idiómu tvoria jadro kapitoly „Pursuing the abstract“. V kapitole „Music symbolism I: sacred and patriotic sentiment“ je ťažiskom vzťah cirkvi a štátu, ktorý má v Poľsku silné zázemie a ktorý sa odrazil v duchovne ladených kompozíciách Pendereckého a Goreckého. Od 70. rokov sa v Poľskej hudobnej tvorbe takisto znovu objavuje aj otázka národnej identity. Kapitola „Musical symbolism II: vernacular and classical idioms“ sa zaoberá čerpaním inšpirácií najmä z rurálneho prostredia a historických kontextov. Takéto prvky vo svojej tvorbe uplatnil „klasik“ filmovej hudby Kilar, či Krauze alebo Górecki.

Kapitola „Emigré composers“ je venovaná skladateľom, ktorí z rozličných dôvodov opustili svoju vlasť. K Palesterovi a Panufnikovi sa postupne pridávali ďalší: priekopník elektronickej hudby Andrzej Dobrowolski alebo Meyer, Schaeffer či Szalonek. V záverečnej kapitole „Young Poland“ sa pozornosť sústreďuje na tvorbu a aktivity generácie skladateľov nadväzujúcich na postmodernistické koncepcie a takisto pôsobiacich vo sfére experimentálnej a elektronickej hudby. Dôležitým sa v tomto období stal pendant Varšavskej jesene festival Młodzi Muzycy Młodemu Miastu, ktorý sa v priebehu rokov 1975 – 1980 konal zásluhou mladého mu-

zikológa Krzyszofa Drobu v meste Stalowa Wola. Ten sa spája najmä s počiatkom kariéry tria katovických skladateľov Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowského a Aleksandra Lasoña, ktorých dopĺňa plejáda skladateľov z varšavského okruhu Stanisław Krupowicz, Paweł Szymański, Tadeusz Wielecki, Krzysztof Baculewski s Hannou Kulenty a Krzysztofom Knittelom.

Posledný diel knihy *Postscript* je epilógom celej publikácie, oboznámením sa s aktuálnym stavom a perspektívami poľskej hudby, ktoré Thomas vidí v absolventoch krakovskej, lodžskej či varšavskej hudobnej akadémie, ktorí by mohli svoju krajinu v budúcnosti reprezentovať minimálne tak, ako ich predchodcovia.

Monografia *Polish Music since Szymanowski* je výsledkom autorovho celoživotného výskumu a záujmu o poľskú hudbu, ktorej sa venuje už takmer päť desaťročí. O jeho erudícii svedčí dôkladná znalosť prameňov. V rámci bibliografie má čitateľ k dispozícii kvantum odkazov na články, rozhovory, kritiky a recenzie z dobových periodík, ako aj na štúdie a monografie venujúce sa jednotlivým problematikám. Popri historických a biografických údajoch je dôležitou súčasťou textu množstvo prevažne štrukturálnych analýz diel s notovými ukážkami, pričom Thomas neprihliada iba na diela notoricky známe, ale aj na kompozície skladateľov, ktorí v súčasnosti takmer vymizli z koncertných pódii a ich tvorba je tak v podstate neznáma. Súčasťou publikácie je príloha obsahujúca programy Varšavských jesení od roku 1956 do 1961 – teda v kľúčovom období festivalu, ako aj chronologický zoznam kultúrno-politických udalostí v Poľsku do 90. rokov.

Prínos Thomasovej práce ocenia hudobní historici, širšia odborná verejnosť, ako aj každý, kto má záujem prehĺbiť svoje vedomosti týkajúce sa hudby 20. storočia.

Michal Ščepán