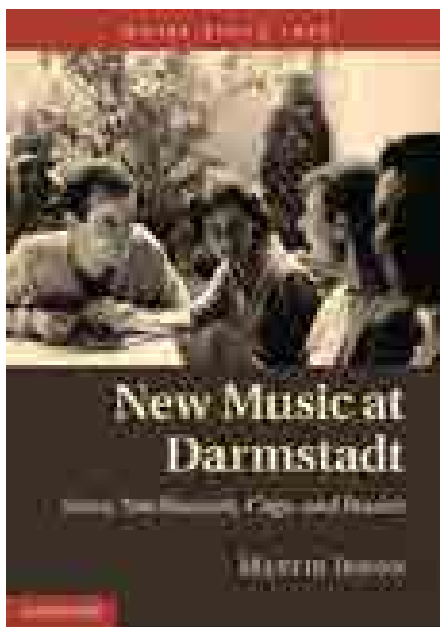


Martin Iddon: New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez



Iva Oplištilová



Iddon, Martin

New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez

New York: Cambridge University Press, 2013,
349 stran.

ISBN 978-1-107-03329-0.

Darmstadtské prázdninové kurzy jsou pro všechny, kteří se zajímají o soudobou hudbu, pojem. Význam kurzů je sice všeobecně uznáván, ale ve většině knih o dějinách hudby 20. století se objevuje v podstatě jen několik základních frází, historek a fotografií. Proto bych ráda upozornila na skvělou knihu Martina Iddona, která vyšla v roce 2013 v rámci ediční řady *Music Since 1900*¹.

Kromě toho, že je Martin Iddon sám skladatel, prosazuje se velmi úspěšně na poli muzikologickém. Dlouhodobě se zabývá studiem poválečné hudby a estetiky. Publikuje v prestižních časopisech, jako je *Musical Quarterly*, *Contemporary Music Review* nebo *Tempo*. Vedle recenzované knihy mu v Cambridge University Press vyšel v tomtéž roce ještě titul *John Cage and David Tudor*.

Proč knihu, hlavně v našem prostředí, doporučuji? Boří mýty. Ovšem nijak agresivně – prostě předkládá výsledky velmi detailní badatelské práce. Jak autor předesílá v úvodu, jeho tématem je recepce nové hudby, konkrétně serialismu na Darmstadtských prázdninových kurzech, od založení

¹ Původně šlo o ediční řadu *Music in the 20th century*. Editorem je stále A. Whittall a vyšlo zde již 30 knih.

až do roku 1961, kdy zemřel první ředitel kurzů Wolfgang Steinecke, včetně zlomových let 1957 a 1958, kdy přijel David Tudor, a později i John Cage. Zodpovídá otázky, které nás – právě díky zakořeněným zjednodušujícím formulacím ze „souhrnných dějin hudby 20. století“ – většinou ani nenapadne si klást. Nakolik znali nejvýraznější skladatelské osobnosti v Darmstadtu 50. let Webernovu hudbu, nakolik z ní opravdu vycházeli? Jaké skladby se hrály v prvních letech kurzů? Jakou roli hráli skutečně Stockhausen a Boulez? Jak došlo k chybné interpretaci Cageovy práce s náhodou, která je teprve v posledních letech uváděna na pravou míru?

Iddon přistupuje k tématu ze široka, nebrání se sociologickému pohledu. Staví na primárních zdrojích informací, jako je korespondence, rozpisy přednášek, koncertů a diskusí, jejich nahrávky, texty publikované během kurzů jak ve speciálních *Darmstädter Beiträge* pro účastníky, tak v běžných médiích. K těm nejzajímavějším postřehům dochází porovnáváním originálů přednášek s překlady do němčiny, které byly předkládány účastníkům kurzů. Čtenář je vtažen do reálného dění, jednotlivé postavy nabývají jasnější obrysy. Sledujeme vývoj vztahů, osobností, skladebných postupů a postojů k nim v kontextu politického i kulturního dění. Přes tři sta stran textu je doplněno seznamem klíčových přednášek koncertů a diskusí v letech 1945–1961, rozsáhlou bibliografií a indexem. U několika skladeb se autor opírá o notové příklady a převzatou detailní analýzu ukázek, vždy s odkazem na celkový rozbor díla. Prokazuje hlubokou znalost prací svých kolegů.

Protože někdy dochází při studiu pramenů k překvapivým zjištěním, musí se vymezovat i vůči celkem novým textům – nejčastěji se jeho poznámky týkají o šest let starší velmi blízce zaměřené práce Amy C. Beal *New Music, New Allies*².

Kniha je rozdělena do čtyř celků: úvodní část věnovaná politické situaci na konci druhé světové války, popis průběhu kurzů do roku 1957, vsuvka o dění v Donaueschingen a Kolíně nad Rýnem a závěrečná část popisující kurzy v letech 1957–61. Politický kontext je probrán v úvodní části velmi zevrubně, jsou vysvětleny i takové detaily jako kompetence místních (*Spruchkammer*) a amerických vojenských orgánů (USFET, ICD)³ při prověřování jednotlivých osob v rámci denacifikace. Iddon uvádí přesné časové údaje, cituje z korespondence a nechává na čtenáři, aby si udělal vlastní představu o zakládajících osobnostech kurzů (Wolfgang Steinecke a Ludwig Metzger) a logice vzniku kurzů. V dalším textu už se politickému pozadí nevěnuje.

Za mezník pro popis průběhu kurzů si autor zvolil roky 1957–58, kdy kurzy navštívil David Tudor a pak i John Cage. V části věnované době do roku 1957 se Iddon zaměřuje na pozici serialismu na kurzech a v části následující na problematiku indeterminismu. Názvy těchto oddílů mluví samy za sebe: *The accidental serialists* (Náhodou

² Amy C. Beal. *New Music, New Allies – American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. California Studies in Twentieth-Century Music, Berkeley: University of California Press, 2006.

³ United States Forces European Theater, Information Control Division.

serialistou) a *Chance encounters* (Setkání s náhodou). V tom směru jde o moderní muzikologickou publikaci, jejíž forma je už sama do určité míry výpovědí autora. Kouzlo knihy spočívá v tom, že přináší velké množství naprosto konkrétních informací, ne vždy podávaných lineárně – někdy se v čase vracíme, jindy kapitola sleduje linii až za klíčový moment. Text počítá s aktivním, dosti poučeným čtenářem, proto je obtížné obsah stručně převyprávět. Omezím se tedy jen na několik podle mne nejvýraznějších a překvapivých momentů.

První otázky, které si Iddon klade, zní: Lze hovořit o Darmstadtské škole? A kdo do ní patří? Většinou panuje představa, že jde o autory, kteří opakovaně navštěvovali kurzy a postupně se stali jejich vůdčími osobnostmi – konkrétně Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono a Pierre Boulez. Všechny spojuje jedna kompoziční metoda – serialismus⁴. Iddon prochází postupně rok po roce, čí skladby se hrály, kdo byl iniciátorem jejich provedení nebo je objednal, kdo byl v daném roce lektorem a kdo jen studentem, a které noviny nebo rozhlasová stanice jak reagovaly. Popisuje i bezprostřední reakce publika. Výsledkem je zjištění, že výslovně seriální skladba vlastně na kurzech nezazněla a že uvedení skladatelé se ve svém kompozičním uvažování setkali vlastně jen v letech 1955–58, kdy šlo spíše o vzájemnou podporu než „školu“. Webern jako východisko jim byl v podstatě podsunut

⁴ Používám zde termín serialismus v českém významu, tj. mám na mysli kompoziční metodu, která na rozdíl od dodekafonie, kde se pracuje s totálním tónových výšek, zpracovává jako série i další parametry zvuku.

v textech reagujících na jejich skladby, seriální postupy pro ně byly hlavně způsobem, jak se osvobodit od vlády pořadí v dodekafonii, a především, serialismem jejich vývoj neskončil. Z korespondence také vyplývá, že na rozhodnutí Steineckena, coby ředitele kurzů, měli vliv spíš Maderna a Nono, přestože stále v pozici studentů, než Stockhausen a Boulez. Ti se sice brzy stali lektory, ale kurzy pro ně nebyly prioritou – pro Stockhausena bylo podstatné provedení jeho skladeb na koncertech a Boulez navštívil kurzy reálně jen několikrát, opakovaně účast sliboval, ale pak nepřijel. Situaci pak zachraňovali právě Maderna a Nono.

Dalším překvapením může být rozsah a význam aktivit Theodora Adorna (nar. 1903) a Heinz-Klause Metzgera (nar. 1932) v rámci kurzů. Adorno, žák Albana Berga, se vrátil z emigrace v roce 1948 a začal vést workshop pro mladé místo Schönberga, který již ze zdravotních důvodů nebyl schopen na kurzy přijet. Adorno vyučoval kompozici a přednášel o 2. vídeňské škole, která byla tehdy vlastně i v Německu málo známá, protože byla za války řazena mezi „zvrhlé umění“. Webernův večer v roce 1953 byl velkou událostí. Iddon výborně zachycuje proměny vztahů hlavních protagonistů: Adorno od obdivovaného lektora přes samozvaného zástupce mladých až po brzdu dění, Metzger v roli editora *Die Reihe*, překladatele a zástupce mladých. Napětí mezi nimi se postupně vyostřovalo a vyvrcholilo v roce 1958, kdy Metzger ve svém textu velmi nevybíravě poukazoval na zastaralost tezí svého staršího kolegy. Věty těchto autorů, barvitě, konkrétně mířené v konkrétní situaci, dnes mohou

působit až dezinformačně, protože bez kontextu, a v překladech, nabývají snadno jiný význam, než jak byly míněny.

Právě Metzger jako překladatel hraje zřejmě velkou roli také v tom, jak byl ještě donedávna chápán v Evropě Cageův postoj ke kompozici. Iddon upozorňuje na výrazné odchylky Metzgerových překladů od původních textů, kde namísto Cageových otázek hravě předkládaných publiku k zamyšlení a sebereflexi, je Metzgerův překlad osobní a útočný. Díky Metzgerovým formulacím reagovali posluchači a čtenáři spíše na jeho interpretaci Cageových myšlenek než na skladatelovy myšlenky samy. Zřejmě v Darmstadtu došlo k nedorozumění, kdy bylo ve spojení s Cageovými skladbami použito slovo improvizace. Neinformovaní novináři psali o tom, co viděli – nepochopitelné dění na pódiu, které vypadalo jako náhodné. V jakém momentě přípravy skladby vstupují do hry prvky náhody a co je a co není dáno, už dál nezkoumali. Strukturovaná řízená náhoda není totéž co improvizace.

Cage zkoumal, co je náhoda – Bouleze zajímaly procesy rozhodování.

Ještě před Cagem to byl právě Boulez, kdo v roce 1957 Metzgerovi projevil velkou důvěru tím, že ho pověřil překladem a přednesením své přednášky *Alea*, namířené proti Stockhausenovi a Cageovi. Opět Metzger přednesl, zastupujíc nepřítomného autora, v roce 1960 Stockhausenovu přednášku *Vieldeutige Form* (Víceznačná forma), kde dostal dokonce prostor v určitých momentech vsazovat vlastní názory a komentáře.

Knihu uzavírá v poněkud zrychleném tempu obraz doznívání „šoku z Cage“ a dosazení osobnosti Cage do sociologické teorie cizince Zygmunta Baumana. Cizinec je společností buď pozřen a stráven, nebo vyvržen. Iddonovi se podařilo na konkrétních případech zachytit mechanismy, které bohužel fungují i nadále. Odlišit skladbu, provedení, recepci a medializovaný obraz je velmi obtížné. Jistě stojí za zamyšlení, jak je tomu s „cizinci v ráji“ dnes.