

Henryk Mikolaj Górecki a John Nava

Henryk Mikolaj Górecki: Symfonie č. 3, 3. věta; John Nava: Tanečnice (Tereza)

Na rozdíl od předchozích medailonků, kdy dvojici autorů uváděl výtvarný umělec, je tentokrát pořadí obráceno. Důvodů je hned několik. Jednak je větší akcent kladen na polského skladatele Henryka M. Góreckého a s tím souvisí i další důvody. Tím prvním je přímo proteovská proměnlivost Góreckého hudebního projevu. Tak jako byl Igor Stravinskij označován za Protea první poloviny 20. století, pak totéž platí ve druhé polovině o Henrykovi M. Góreckém – jen tempo proměn se zrychlilo. Druhý důvod je s prvním těsně provázaný. Tak jako zdánlivě šokující proměny stylu Igora Stravinského měly společného jmenovatele, a tím byla práce s modelem (právě proměny modelu měly za následek proměny stylu), tak i stylové peripetie H. Góreckého mají společnou základnu a tou je maximální míra redukce hudebně výrazových prostředků. I přes stále se stupňující lapidární stručnost nepostrádá Góreckého hudba jednotlivých vývojových fází napětí – spíše naopak. Jeho nositelem je druhý společný jmenovatel: expresivita. Górecki patří k několika málo umělcům, kteří dokázali spojit apollinský a dionýský princip – racionální podstatu radikální redukce hudebně výrazových prostředků s výrazovou naléhavostí. My si jednotlivé vývojové fáze proměnlivého stylu H. Góreckého připomeneme, ale hlavní pozornost budeme věnovat slavné Symfonii č. 3 op. 36 (Symfonia pieśni żalonych), kterou budeme srovnávat s neoklasicistním obrazem Johna Navy Tanečnice (Tereza).

Po webernovsky laděné seriální a punktualistické fázi na přelomu padesátých a šedesátých let nastupuje pro polskou školu klíčová sonoristická perioda (hudba tónů) přibližně v letech 1962-1963. Zajímavou „přechodovou“ skladbou mezi oběma zmíněnými fázemi jsou Scontri (1960). Striktně seriální kombinatorika se zde střetává s palčivě drsnou zvukovou barvou v strhující symbióze.

3 2 5

ch pr 1.v. 1.v.
g ch pr 1.v. 1.v.

tutti archi sul pontic.

VN VI VC VB VII

fff pppp

52"-5

Henryk Mikolaj Górecki, Scontri op. 17, 1960

Před polovinou sedmdesátých let nastupuje klíčová změna v Góreckého hudebním projevu, a to je již zmíněná redukce spojená s důslednou konstrukcí. Pro pochopení této změny je rozhodujícím dílem Refrén pro orchestr, op. 21 z roku 1965. Již zde se objevují některé aspekty charakteristické pro další vývoj Góreckého hudby jako ostinátní rysy proteovské proměnlivosti: --např. až extrémně pomalé tempo, které se střídá s frenetickou dynamičností rytmického ostináta, obdobně rafinovaný efekt extrémních kontrastů jemně modelované snové pianissimové dynamiky s běsnícím fortissimem umocněný rafinovanými dynamickými střihy a především pak stejně vynalézavé zahušťování faktury od jednotlivých tónů až po rozbujele klastry. I v této fázi, která končí na počátku sedmdesátých let, je spojena jednoduchost s expresivitou. Na začátku sedmdesátých let se v Góreckého stylu prosazuje sugestivní vroucnost výrazové naléhavosti spojená s přesunem zájmu o archaickou polskou hudbu a příklonem k sakrální hudbě. Zárodečnou buňkou této vývojové etapy, někdy označované jako „nová jednoduchost“ nebo „neoromantismus“, je skladba pro soprán, sbor a orchestr Ad Matrem z roku 1971. I když ještě rezonuje zvukovou expresi předchozí epochy, tak maximálně redukuje hudební prostředky. Dověšením této etapy je její nejproslulejší skladba, Symfonie č. 3, op. 36, která v procesu geneze hudební postmoderny sehrála podobně klíčovou roli jako Sinfonia pro osm hlasů a orchestr od Luciana Beria.

2/4 Lento (♩=50-52) sostenuto tranquillo cantabile

cb 2

7

13

19

pp

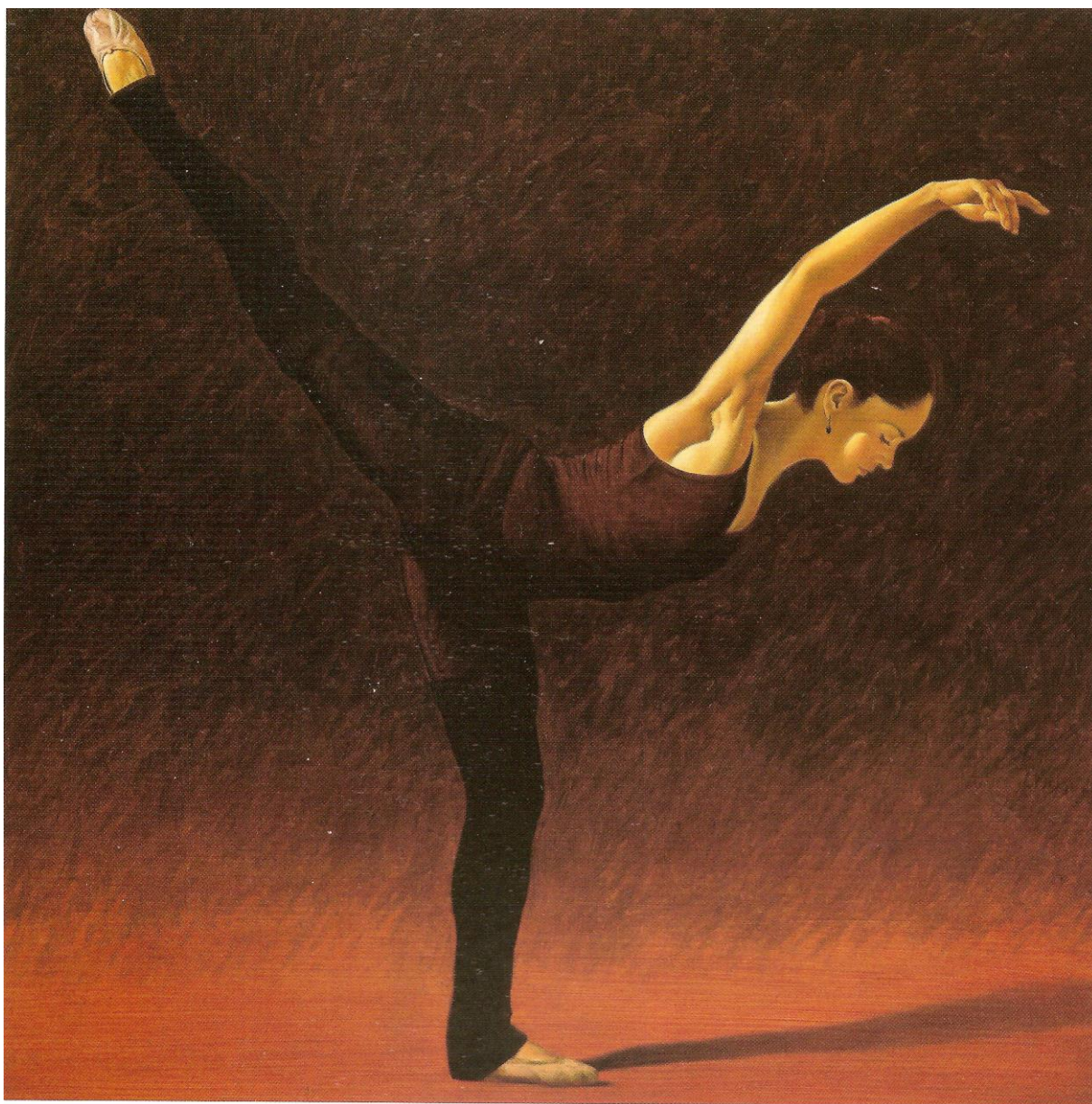
ritardando

Henryk M. Górecki: Symfonie č. 3, 1. věta, vstupní téma

Elementární hudebně výrazové prostředky – prostinké melodie folklórního původu o několika tónech nepatrného rozsahu, pár akordů, dvě výrazové polohy – při pohledu do partitury překvapí svou zdánlivě primitivní jednoduchostí. Poslech skladby však nezaujatého posluchače musí zaujmout a překvapit svou uhrančivou výrazovou silou. Ne náhodou triumfovala 2. věta

Symfonie č. 3 v britské rozhlasové hitparádě nad hity popmusic a první nahrávky skladby se prodalo přes milion kusů. Jak je možné, že Symfonie č. 3 dokáže strhnout nejen zasvěcené, zkušené posluchače ale i citlivé laiky? Jsou to rafinované prostředky, s kterými umí Górecki přímo mistrovsky pracovat. Jedním z nich je zahušťování elementárně průzračné harmonie několika opakujících se akordů orchestrálními klastry (cluster – hrozen bezprostředně sousedících tónů hraných současně). A právě toto zahušťování a ředění faktury působí ony příznačné „světlostní“ efekty celkem monotónní zvukové barvy. A právě v této rafinované zdánlivé monotónnosti vyzní i sebemenší kontrast s nečekanou výrazovou naléhavostí.

Obdobně rafinovaně pojal svou vzpuru proti formálním, materiálovým, technickým i koncepčním experimentům druhé avantgardy ve své Tanečnici (1992) John Nava – návratem k objektivnímu řádu formálně, materiálově i technicky striktnímu klasicismu v duchu Jacquese Louise Davida.



1. John Nava: Tanečnice (Tereza), 1992, olej na plátně, 122 x 122 cm

Edward Lucie-Smith sice v souvislosti s tímto obrazem zdůrazňuje „přímé reminiscence na Davidovu Přísahu Horatiů, nejčistší vyhlášení vlády klasicismu v umění“¹ Toto srovnání je poněkud nadnesené a nepostihuje podstatu koncepčního přehodnocení odkazu klasicismu přelomu 18. a 19. století s odstupem dvou století. Rozdíl je zřetelný jak v morfologii, tak v tektonice. Postava tanečnice je jediným tvarem celého plátna. Měla by jej tedy despoticky ovládat – David by na ni demonstroval svou virtuózní malířskou techniku i s detaily, které uměl tak mistrovsky propojit s precizním řádem celku.



2. Jacques-Louis David: Přísaha Horatiů, 1784, Louvre, Paříž

Modelace tvaru Navovy tanečnice připomíná spíše světelnou ekvilibristiku „caravaggiovského klasicisty“ de La Toura. Ta se však týká jen inkarnátu (pleti) – „drapérie“ tanečního úboru splývá s pozadím obrazu. Není to barva ale světlo jako dominantní výrazový prostředek ovládající tvar – obdobně jako ve vztahu zvukové barvy a „světlostních“ aspektů modelace hudebního tvaru v Góreckého Symfonii č. 3. Daleko větší míra redukce se týká pojetí prostoru a kompozice. To vyplývá i z izolace tanečnice jako jediného tvaru obrazu. Jakýkoliv náznak iluze prostorové hloubky popírá nejen neutrální plocha pozadí ale především adekvátní barevnost pozadí a tanečního úboru, která je ve větší horní části obrazu natolik „příbuzná“, že taneční úbor a pozadí téměř splývají. O to více pak vyniknou okrové nártý v baletních „piškotech“ jako kompoziční akcenty zakončující jednak vertikálu levé nohy umístěné

¹ Lucie-Smith, E., Art today (Současné světové umění), Slovart : Praha, 1996, s. 238

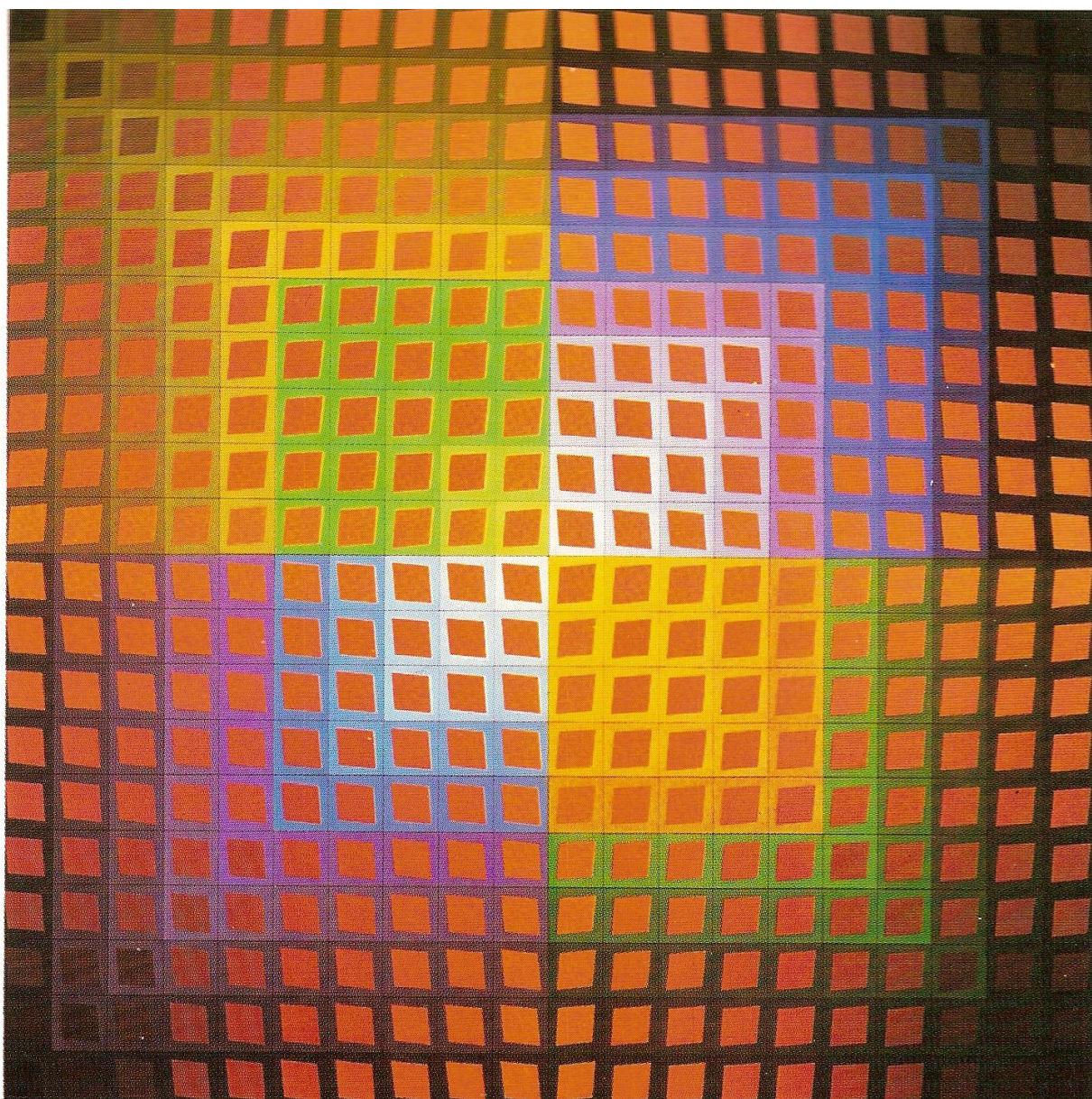
ve zlatém řezu, jednak diagonálu pravé nohy, kterou vyvažuje druhá diagonála spojená s pravou rukou tanečnice. Oproti komplikované osově kompozici Davidovy Přísahy Horatiů sestavené do trojúhelníku s postavou otce v ose a skupinami postav po obou stranách, jejíž třídílnou vyváženost umocňují tři oblouky arkád ve druhém prostorovém plánu, je kompozice Navovy Tanečnice průzračně jednoduchá.



3. LaTour: Magdaléna kajícnice, 1640 -

A právě volbou základních prostředků v rafinovaných souvislostech připomíná Navovo řešení elementárnost hudebního tvaru a organizace hudebního času s kompaktností a tektonickou sevřeností cyklické hudební formy tří výrazově téměř identických vět Góreckého Symfonie č. 3, op.36.

A obdobně je tomu i s tendencí v evropské hudbě sedmdesátých a osmdesátých let, která je obvykle nepřesně označována jako evropská verze americké minimal music. Typickým příkladem je Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr Henryka M. Góreckého. I zde se opakuje ve vzájemné konfrontaci několik elementárních tvarů ve strojovém rytmickém ostinátu – tedy podobný proces jako v americké variantě minimal music. Ale v případě klasiků americké minimalistické hudby jde buď o opakování téhož elementárního rytmicko-melodického útvaru ve fázových posunech (Steve Reich – viz s. ...) nebo o proměnlivé vrstvení několika elementárních tvarů (Terry Riley – viz s. ...) a nebo o formování tvaru přičítáním či odčítáním tónů (Philip Glass – s. ...).



Victor Vasarely: Zvuky II, 1966, tempera na překližce, 80 x 80 cm, Kolín n.R.

Górecki dociluje proměnami zvukové barvy, intervalovými posuny a dynamickou artikulací časového průběhu skladby podobných iluzivních „audioefektů“ jako optické efekty v optových obrazech Victora Vasarelyho.

Odtud odvozujeme i terminologický novotvar „audio-music“. Tyto náhlé, nepřipravené změny připomínají ostré střihy ve filmu, které jsou jedním z nejúčinnějších zdrojů dramatickosti, jejíž napětí spočívá právě v oné neočekávané náhlosti. V přímé konfrontaci s 2. větou Góreckého Koncertu pro cembalo a smyčcový orchestr není ideální již analyzovaný Vasarelyho obraz Vega – 200 ale Zvuky II z roku 1966 (obr. ...).

Zde Vasarely místo tradičních prostředků iluze plastičnosti tvaru či dynamičnosti využívá princip animace elementárních geometrických tvarů – v případě obrazu Zvuky II kosočtverce s ostrými barevnými střihy.

Kdybychom vycházeli z tradiční periodizace postavené na posloupnosti jednotlivých směrů, pak bychom chápali odklon od nové jednoduchosti (neoromantismu) 3. symfonie (1976) k relativně minimalistické struktuře Koncertu pro cembalo a smyčcový orchestr (1980) jako krok zpátky. Kontext Góreckého tvorby potvrzuje neoprávněnost tohoto názoru a zpochybňuje tak oprávněnost doposud přežívající koncepce –ismů.

To ostatně potvrzuje i druhý návrat k neoromantismu, který je však zároveň zřetelně odlišný od první fáze spojené se Symfonií č. 3. Typickou demonstrací této druhé fáze „nové jednoduchosti“ jsou 1. a 2. smyčcový kvartet z let 1989 a 1990. Společným znakem obou fází neoromantismu je elementární jednoduchost spojená s archaickými vrstvami polského folklóru. Odlišný je však charakter práce s „elementarizovaným“ folklórním materiálem. Zatímco v Symfonii č. 3 postavil Górecki účinnost maximální redukce výrazových prostředků na výrazové naléhavosti uhrančivé melodie akcentované kompaktností a tektonickou sevřeností tří výrazově téměř identických vět, ve smyčcových kvartetech přelomu osmdesátých a devadesátých let vypreparovat čirou třeť elementárního hudebního tvaru jehož strohost oživil dramatickými kontrasty. Tak např. v závěrečné fázi 1. smyčcového kvartetu jsou dlouhé tóny feldmanovské proveniencie a ve webernovské dynamice „na pokraji zmlknutí“ náhle vystřídané překotným tempem rytmického ostináta s ostrými disonantními střety v elementárních – o to však vyhocenějších - bitonálních vrstvách Adekvátní dramaturgii přináší zdánlivě i 2. smyčcový kvartet. Ten je však zřetelně neoromantičtější. Ve srovnání se strohostí a monotónností pomalých pasáží 1. smyčcového kvartetu připomínajících adekvátní části Refrénu se v těchto fázích 2. smyčcového kvartetu prosazuje Góreckého rafinované mistrovství, kdy ze tří tónů nepatrného intervalového rozpětí dokáže vykresat až vtíravě líbeznou prostinkou melodii. Ta je spojena buď s rytmicky monotónním opakováním jediného tónu (1. věta) či unisonem doprovodných hlasů nebo je naopak podbarvena drsnými bitonálními disonancemi, které v kombinaci s archaickými melodiemi působí až spirituální sugestivností připomínající sakrální lidovou podmalbu na skle (4. věta). Neoromantické aspekty se týkají nejen melodie a částečně i harmonie ale i agogiky, která se výrazně uplatňuje ve 4. větě. Zde je zřetelný postmoderní charakter kvartetu i z citací z vlastních děl – nejzřetelnější je citace 2. věty z Koncertu pro cembalo a smyčcový orchestr z roku 1980. Naopak jednu drsně bitonální pasáž z druhé věty využil Górecki o tři roky později ve 3. větě Malého requiem pro jednu Polku (1993). Nejen citace z Koncertu pro cembalo smyčcový orchestr ale i výše uvedená charakteristika obou smyčcových kvartetů odhalily syntézu neoromantismu se specifickým „minimalismem“ – tedy další důkaz vzájemného „prorůstání“ jednotlivých vrstev vývojových fází Góreckého hudebního projevu bez ohledu na „lineární logiku“ chronologického vývoje.

Popisky:

1. John Nava: Tanečnice (Tereza), 1992, olej na plátně, 122 x 122 cm
2. Jacques-Louis David: Příklad Horatiů, 1784, Louvre, Paříž
3. Georges de La Tour: Magdaléna kajčnice, 1642-44, olej na plátně, 128 x94 cm, Louvre, Paříž
4. Victor Vasarely, Zvuky II, 1966, tempera na překližce, 80 x 80 cm, Kolín n.R., Museum Ludwig