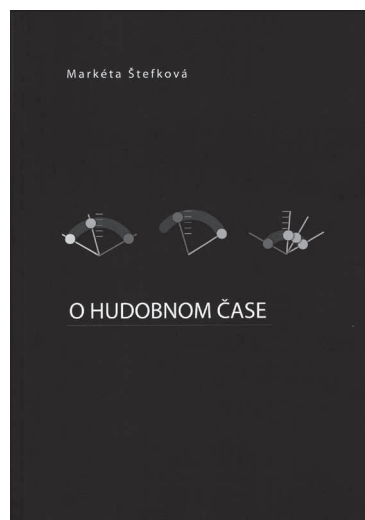


Markéta Štefková: O hudobnom čase

Bratislava : Divis Slovakia s. r. o. – Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, 155 s. ISBN 978-80-89454-06-8

Keď sa nám dostala do rúk ďalšia práca z pera Markéty Štefkovej, uvedomili sme si, že nielen vonkajší dizajn obálok, ale najmä vnútorný obsah tlmočiaci spôsob uvažovania autorky, spája jej tretí z monografických titulov *O hudobnom čase* s predchádzajúcimi zväzkami – prostredníctvom hudobnej analýzy sa rozmanitým spôsobom približuje k vystihnutiu zapísanej a znejúcej hudby. Ak najprv išlo o „hľadanie zmyslu“ skúmaných diel (*Na ceste k zmyslu: štúdie k hudobnej analýze*, 2007), neskôr sa tento ušľachtilý bádateľský cieľ stal súčasťou subdisciplíny interpretácie (*Teória hudobnej interpretácie*, 2011) ako vrcholnej úrovne teoretického prieniku k hudbe. V rámci svojho uvažovania si tu už Štefková vyčleňovala tie vrstvy, ktoré jej mali pomôcť postihnúť hudobný čas ako ontologický rozmer existencie hudby na úrovni špecifického umenia. V retrospektívnom pohľade na publikované tri autorkine knihy je zrejmy jednotný metodologický rukopis – hudobná teória sa tu vymaňuje z pozície prostej „technickej“ disciplíny, ktorej ambíciou je pomenovať vhodnými termínmi štrukturálne celky, „rozobrať“ ich na súčiastky a izolované poznatky spájať. Hudobná analýza sa v najnovšej knihe znovu stavia ako kľúčový prostriedok k odhaľovaniu nových vrstiev zmyslu hudby, hudobného diela ako výsledku skladateľskej a dobovej intencie, schopná sa funkčne obohacovať hudobno-estetickými i hudobno-filozofickými pohľadmi. Zároveň Štefková chápe analýzu – už od svojej prvej knihy – ako dôstojnú oporu a službu hudobno-interpretáčnej praxi, čo organicky súvisí s jej pedagogickým postavením na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU, lebo teoretici i výkonní umelci sa svojím spôsobom, analogicky i komplementárne vyslovujú k hudobnému dielu ako výzve k zmysluplnej interpretácii jeho procesuality.

Autorka potvrdzuje svoje pozitíva – dobrú rozhľadenosť v relevantnej literatúre, vhodné



postavenú dramaturgiu textu i kvalitné muzikantské „nasadenie“ pri konkrétnych kontaktoch s vybranými dielami. Vzhľadom na svoj študijný pobyt v Nemecku sa zámerne germanocentricky opiera o autority, ktorých myšlienky sú jej od počiatku sympatické: H. H. Eggebrecht, H. Danuser, T. W. Adorno, resp. dvojica J. Uhde – R. Wielandová, ku ktorým pripája aj H. Schenkera. Hudobný čas, resp. čas hudby v introdukcii svojho textu adoruje prostriedkami eggebrechtovskej hermeneutiky, anotuje náročné filozoficko-estetické pozadie Adornových úvah smerujúce k hudbe ako prieniku „myslenia a hrania“, prihovára sa za jednotu hudobného času a priestoru. Príznačné je chápanie času ako dôležitého východiska tektonickej, teda procesualnej analýzy, ktorého jadrom je harmonická tonalita. V tomto zmysle oceňujem Štefkovej poukaz v úvode na teóriu štruktúry klasickej harmónie predčasne zosnulého Miroslava Filipa, jeho formuláciu harmónie ako protirečivej sústavy vertikálnej a horizontálnej stránky, pri-

čom prvotnou je horizontálna, teda vzťahová, kde do pomeru medzi akordmi vstupuje v špecifickom mikroharmonickom priestore časová dimenzia. Spomínaný germanocentrický výber inšpirácií poznačuje aj iné selektívne postupy čitateľné v práci – pozornosť by si zaslúžilo vymedzenie hudobného času z hľadiska hudobnej psychológie, resp. prieniku psychológie a estetiky, na dôležitosť ktorého pred vyše 100 rokmi poukázal priekopníckym spôsobom Otakar Zich, česká muzikológia sa napokon k problematike „chronometrickej regulácie“ vyslovila v rade ďalších prác (pars pro toto spomeniem *Tektoniku* Karla Janáčka, ale aj estetické štúdie Jaroslava Zicha skúmajúce časovú podstatu hudobnej interpretácie, či dva zaujímavé tematické zborníky interdisciplinárneho charakteru), inšpiratívne sú aj štúdie poľskej muzikológie (J. Chomiński, M. Tomaszewski), ako aj klasický vzťah E. Kurth – B. V. Asafjev pod egidou dynamikkej koncepcie hudobnej formy. Hudobný čas má síce ontologicky generálnu platnosť, ale spôsob jeho využitia sa vyvíjal v historickej následnosti, ako aj v určitej konkrétnej vnútornej dištinktivnosti – ako ju v príslušnej kapitole svojej *Tektoniky* predstavuje náš Jozef Kresánek.

Ďalšou vrstvou Štefkovej selektivity je výber príkladov, viazaných len prostriedkami harmonickej tonality. Preto aj pri analýze 1. prelúdia J. S. Bacha využila metódu H. Schenkera (mimo chodom, ako aj autorka uvádza, R. Scruton kritizuje Schenkerovu „Schichten-theorie“ oprávnene!). Myslím si, že namiesto Schumannových skladieb by si rozsiahlejšiu pozornosť zaslúžili skladby L. v. Beethovena. Dôkazom je Štefkovej užitočný poukaz na predposlednú časť *Sonáty B dur*, op. 106, kde skladateľ dokumentuje svoju nesporne novátorskú stratégiu narábania s hudobným časom v rozmanitých variantoch. Hoci vývoj hudby v 20. storočí je sprevádzaný prevratnými zmenami v organizácii času, Štefková nesiahla k reflexii takých „udalostí“, ako je webernovský typ koncentrácie, aleatorická metóda, Stockhausenova „momentová forma“, Xenakisov „stojaci zvuk“ či koncepcia „mimimal music“. To by znamenalo vyžadovať od pisateľky komplexnosť, jej právom však bolo vybrať si príklady. Potešilo ma, že svoj text korunuje vytríbeným pohľadom na tvor-

bu Leoša Janáčka, ktorý v podstate tiež patrí už do 20. storočia. Štefkovej štúdie k fenoménu „Janáček“ poznám a vysoko oceňujem jej evidenciu etnomuzikologickej vrstvy inšpirácie (napríklad práce Hany Urbanovej), vrstvy, bez ktorej nemožno Janáčkovu hudbu pochopiť. Pri analýze a interpretácii *Zápisníka zmizelého* autorka naplno prejavuje svoju teoreticko-exegetickú invenciu a erudíciu.

Podobne ako v predchádzajúcich publikáciách, aj tu funguje prepojenie všeobecnejšie formulovaných problémov zviazaných s „chronometrickou reguláciou hudobného materiálu“ s konkrétnymi analytickými exkurzmi. Od spomínanej pocty veľkým zjavom nemeckej muzikológie, ako aj európskej filozofie (H. Bergson) sa prechádza k potrebnému rozlíšeniu objektívneho a subjektívneho času (teda astronómického a hudobného), ďalej k vymedzeniu kontrastu ako kľúčového základu procesuálneho charakteru hudobnej formy. Tu sa Štefková inšpirovala nesporne zaujímavými myšlienkami z habilitačnej prednášky kolegu z Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU, skladateľa Jevgenija Iršaja. Neobišla ani systematicko-historicky dôležité rozlíšenie tanečného a deklamačného typu segmentácie hudobného času (podľa klasickej nemeckej muzikológie melogenického a logogenického princípu, či u Kresánka princípu aditívneho a proporčného), a v súvislosti s konštatovaním záslužného orientovania jej teoretických formulácií k živej interpretačnej praxi sa obracia aj k okruhom súvisiacim s tempom ako závažnej realizačnej dispozície znejúcej hudby (napríklad rešpektovanie originálnych metronomických údajov, poňatie rubát, princíp vnútornej tempovej jednoty). Je to nevyhnutná kapitola, veď postihnutie tempa v hudbe ako špecifického napätia medzi objektívnym a subjektívnym časom sa viaže na vnútornú muzikalitu každého, kto siahne k hudbe a hudobným dielam.

Markéta Štefková nanovo poukázala, do akej miery sa teória hudobnej analýzy môže prezentovať ako „vzrušujúca“ disciplína, lebo v súvislosti s prieskumom hudobného času je inšpiratívne dotýkať sa podstatných vlastností hudby ako usporiadaného a komunikatívneho organizmu.

Lubomír Chalupka