presvedčivosti a presnejšiemu postihnutiu súvisiacich významov.

Publikácia Jany Bartovej je v kontexte slovenskej muzikológie priekopníckou prácou, ktorej prínos spočíva aj v sumarizovaní a aktualizovaní poznatkov o vyobrazeniach hudby v stredovekom výtvarnom umení na našom území.

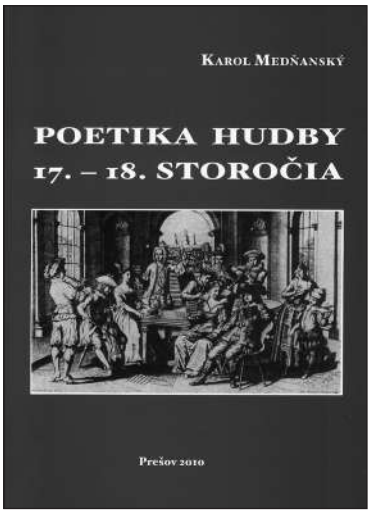
Hoci v porovnaní s veľkými európskymi kultúrami sú hudobné výjavy v stredovekom výtvarnom umení zo Slovenska zastúpené v skromnom počte a spracúvajú len niektoré námety, výskum J. Bartovej svedčí o ich pozoruhodnosti a o istých špecifikách. Prejavujú sa napríklad výberom média pre stvárnenie niektorých motívov a schém (apokalyptickí starci na maľbe v Martinčeku, ktorá je najstarším zachovaným príkladom nástennej maľby s hudobným motívom na Slovensku, alebo cyklus siedmich slobodných umení s *Pani hudbou* v Štítniku), väzbou na monumentálne maliarstvo, či dominanciou formálneho, symbolického zobrazovania nad marginálnym, preferovaním strunových nástrojov atď. V súvislosti s vyobrazeným inštrumentárom, ktorý má západoeurópsky charakter, J. Bartová poukazuje aj na širšie geografické súvislosti niektorých nástrojov, ktoré sú typické pre oblasť strednej Európy (napríklad harfa s dvomi rezonátormi), pričom reflektuje aj výsledky etnomuzikologických bádaní. Autorka však zároveň predpokladá ďalší výskum v oblasti stredovekej hudobnej ikonografie, ktorý môže viesť ku korigovaniu predložených výsledkov výskumu, keďže mnoho nástenných malieb zo stredoveku s potenciálom hudobných motívov je doposiaľ ešte neodkrytých a ďalší pramenný potenciál k téme hudby v stredoveku na Slovensku sa môže nachádzať v umeleckých zbierkach v zahraničí.

Jana Bartová si stanovila náročnú úlohu „zdokumentovať a posúdiť objekty výtvarného umenia s hudobnými motívmi, ktoré vznikli na území Slovenska v období stredoveku ako prejavu, obrazom odzrkadľujúceho duchovnú sféru spoločnosti v oblasti hudobnej recepcie v širokom význame slova a zároveň ako špecifického druhu sekundárneho hudobného prameňa, ktorý môže prinášať poznatky o oblastiach stredovekej hudobnej praxe, nezaznamenávanej notopisom“ (s. 125). Splnila ju excelentne vytvorením tejto publikácie.

Sylvia Urdová

Karol Medňanský: Poetika hudby 17. – 18. storočia

Prešovská univerzita v Prešove, Fakulta humanitných a prírodných vied, Prešov 2010, 166 s. ISBN 978-80-555-0219-9



Hodnotíme-li přínos knihy Karola Medňanského *Poetika hudby 17. – 18. storočia*, dalšího ze zajímavých edičních počinů Prešovské univerzity, musíme především zdůraznit její širokou informativní funkci. Medňanský tak do značné míry zaplňuje vakuum, které je patrné nejen ve slovenské, ale i v české literatuře na téma historicky poučené interpretace staré hudby. Vycházejí sice specializované spisy zabývající se určitým tématem (případně jejich překlady), dosud však chybělo poměrně stručné shrnutí dané problematiky. Ostatně samotný autor vícekrát zdůrazňuje (například s. 10, 151), že tato publikace je určena pro širší okruh zájemců o provozovací praxi hudby 17. a 18. století. Adresáty jsou studenti a pedagogové hudebních škol, konzervatoří a škol

vysokých, případně čtenáři z laické veřejnosti, kdy všechny spojuje zájem o hudbu daného období.

Na Medňanského knihu lze tedy hledět především jako na učebnici, která stručně shrnuje základní témata, jež jsou důležitá pro pochopení a následně též správnou interpretaci barokní hudby. V úvodní části (s. 7-31) autor stručně definuje okruhy, jimž se bude věnovat ve speciálních kapitolách. Následuje oddíl *Musica theorica* (s. 32-69), kde se zabývá druhy tónových soustav (ladění), matematickými a teologickými vlivy na hudbu, kdy mimořádnou pozornost věnuje symbolice čísel. V kapitole *Musica practica et poetica* (s. 70-99) preferuje afektovou teorii a vliv rétoriky na hudbu. Praktický charakter má poslední velký oddíl, *Problematika historicky poučenej interpretácie* (s. 100-149), v němž upozorňuje mj. na nutnost správné četby zápisu barokních skladeb, u nichž stejná grafika má mnohdy jiný význam než v hudbě 19. a 20. století. Týká se to například rytmu, tempa, ozdob aj. Důležitou část tohoto oddílu zaujímají pasáže o vztahu a provázanosti vokální a instrumentální hudby.

Učebnicový charakter díla je dán mj. vysvětlením základních pojmů v poznámkách, například „pramen", „reprint", „poetika", zejména pak kombinací primární a sekundární literatury, kdy Medňanský některé prameny cituje nebo parafrázuje přímo (například Quantzův *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Dolmetschovu *Interpretaci hudby 17. a 18. století* aj.), další pak přejímá zprostředkovaně s odkazem na díla jiných autorů (například názory E. R. Curtia v kap. *Matematické vplyvy na hudbu*, s. 42, 43). Medňanský tak seznamuje čtenáře s větším množstvím literatury na reflektované téma, čímž naplňuje hlavní záměr své knihy: „vzbudiť záujem o štúdium sekundárnych a následne primárnych prameňov historickej hudby" (s. 151). Aby usnadnil čtenáři orientaci v textu, uvádí většinou slovenské, případně české překlady (překlad postrádám jen ojediněle, například u citace Andrease Werckmeistera na s. 64). Jako ilustraci teoretických hledisek prokládá Medňanský některé pasáže knihy analýzou vybraných úseků z kantát J. S. Bacha, které souvisejí s jeho předchozími studiemi (například *Postavenie violy da gamba v kantátach Johanna Sebastiana Bacha.* Prešov : Súzvuk 2006).

Sympatické na Medňanského přístupu k interpretaci tzv. staré hudby je, že tuto tematiku nepojímá striktně dogmaticky a nečiní si nároky na definitivní řešení, neboť – podle jeho názoru – „návod [jak hrát barokní hudbu] neexistuje pre žiadnu interpretáciu kteréhokoľvek hudobného slohu a štýlu" (s. 151). Cílem publikace je především „vzbudiť záujem o štúdium historických prameňov" (s. 100, pozn. č. 1). Svůj antiradikální postoj potvrzuje mj. výkladem pojmu *Aufführungspraxis*, kdy dává přednost překladu „historicky poučená interpretace" před starším „autentická interpretace" (s. 7). Zdůrazňuje, že interpretačním cílem není žádná zakonzervovaná „archeologická vykopávka", nýbrž živé provedení pro současníky, posluchače 21. století, kdy ovšem znalosti dobové interpretační praxe jsou nezbytné pro správné pochopení záměrů skladatele (s. 117). V této souvislosti poukazuje na permanentní diskusi například v otázce užití starých či moderních nástrojů a podotýká, že vedle sebe pravděpodobně budou i nadále působit dvě skupiny interpretů s opačnými postoji (s. 116, kap. *Historické nástroje a súčasnosť*).

Nemožnost definitivního interpretačního řešení, po němž ostatně často touží mnozí nezasvěcení interpreti, odkojení „romantickým" školením, zdůvodňuje Medňanský též rozmanitostí a proměnlivostí barokní epochy. Čtenář se tak dozví, že je často podstatný rozdíl nejen mezi raným, středním a vrcholným barokem, mezi italskou, německou a francouzskou tradicí, ale i mezi jednotlivými skladateli určitého regionu a určité doby. Intepretační výklad si musí každý hudebník vytvořit sám na základě důkladného studia pramenů a literatury.

Ostatně Medňanského názor, že hrajeme pro současné publikum, doplňují též četné paralely mezi hudbou 17. – 18. století a avantgardou století 20. a 21. K tomu doplňme, že se již dlouho ukazuje skutečnost, že například zpěvák školený na stylu Monteverdiho či opery 18. století atd. je často vynikajícím intepretem vokální hudby století dvacátého. Med-

ňanský v této souvislosti vytváří spíše krátké poznámky, které ovšem mohou být podnětem pro hlubší odbornou studii. Všímá si například splynutí hudby a teologie nejen u J. S. Bacha, ale též u Oliviera Messiaena nebo Arva Pärta. V kapitole o protestantském (Bachově) chorálu neopomene uvést jeho citaci v *Houslovém koncertu* Albana Berga (s. 128, pozn. 74). U Ilji Zeljenky nachází příbuznost řečnického umění a hudby (s. 13). Stravinského *Hudební poetiku* staví do kontextu pojmu *musica poetica*, jak jej formuloval například Joachim Burmeister (s. 9). Velice zajímavé je též srovnání barokního notového zápisu, který není vždy shodný s realizací (například forma *prélude non mésuré*), s aleatorikou (s. 107, pozn. č. 24), případně problematika ovládání hry *divisi* v proudech hudby 20. století (s. 148).

Určitou specifikaci by si zasloužil název knihy, který se mi zdá příliš obecný vzhledem k jejímu obsahu. V rámci podtitulu, případně předmluvy by mohl být čtenář upozorněn, že spis je zaměřen především na hudbu středního a severního – tj. luteránského Německa. Autor tuto skutečnost vysvětluje až v *Záveru* (s. 150 n.). Pokud píše o své „determinaci jazykovým vybavením", kdy preferuje německou literaturu, je to poněkud v nesouladu s tím, že některé spisy cituje ve slovenském, případně českém překladu. Do těchto jazyků však byly přeloženy i dobové texty a odborná literatura z jiné než německé jazykové oblasti – namátkou upozorňuji na knihu Stanislava Bohadla *Materiály ke studiu dějin hudby, estetiky a sociologie III. Období baroka* (Pedagogická fakulta, Hradec Králové 1988), v níž jsou citovány důležité hudebně teoretické texty zmíněného období. Za hlubší odůvodnění preference Němců však považuji Medňanského názor, který je v knize zdůrazněn na více místech, že jevy, o nichž píše – vztah hudby a rétoriky, vliv matematiky na hudbu atd. –, se v italském a francouzském baroku vyskytují jen okrajově, anebo vůbec (například na s. 150). Aniž bychom popírali význam teorií Burmeisterových, Matthesonových aj., nelze si představit vývoj německé protestantské hudby bez vlivu zejména hudby italské a italských teoretických koncepcí. (Mám na mysli zejména ortodoxní směr reformace, pietisté zůstali po stránce uměleckého přínosu spíš v izolaci.)

Jak známo, celé generace německých skladatelů studovaly od konce 16. století v Itálii – zprvu zejména v Benátkách – a přenášely na německou půdu rozhodující italské podněty. Pokud se Medňanského kniha z velké části zabývá vztahem slova a hudby, nelze například opomenout Heinricha Schütze, který se inspiruje Monteverdiho doktrínou *oratoria domina harmoniae*, jež je formulována ve známé předmluvě k páté knize madrigalů (1607) v rámci odlišení tzv. *prima* a *seconda prattica*. S ní se Schütz seznámil během svého druhého benátského pobytu (1628 – 1629), kdy studoval právě u Monteverdiho. Medňanský zdůrazňuje Lutherův důraz na propojení řeči a hudby (například s. 59), opomíjí však paralelně se rozvíjející linii italských akademií, které navazují bezprostředně na Platóna, pokud možno bez středověkých nánosů (u Luthera lze pozorovat mnohem více středověkého nejen návazností na Augustina). Medňanský tyto tendence zmiňuje jen okrajově, například stručnými poukazy na florentskou Cameratu, Cacciniho nebo Monteverdiho.

V kapitole *Teologický vplyv na hudbu* jsou vyzdviženy Augustinovy podněty pro Luthera v rámci vlivu hudby na ovládání člověka („hudba hýbe ľudským srdcom", s. 57). V tomto případě opět nelze opomenout italské koncepce formulované jako „*muovere degli affetti*", které se objevují nejen v textech souvisejících s hudbou (například Caccini: *Le nuove musiche*), ale i v dobové literární teorii (traktáty marinistů). Ty jsou odvozeny z antických teorií a prosty luteránských vlivů. Jejich význam pro vznik barokní hudby, včetně německé, je ovšem rozhodující.

Na jiném místě knihy se uvádí, že pod vlivem Lutherových idejí („všetka hudba vzniká z Božej vôle") se na počátku 18. století stírají rozdíly mezi světskou a církevní hudbou. Autor podotýká, že některé prvky taneční hudby se stávají symboly hudby církevní, například 3/4 takt, který představuje nebeské tance (s. 61). Tento jev je však patrný již mnohem dříve v hudbě italské; jako příklad uvádím permanentní střídání sudého a lichého metra v Monteverdiho *Mariánských nešporách* (*Vesperae Beatae Mariae Virginis*) z roku 1610.

Určité nesrovnalosti provázejí též časové určení období, jímž se kniha zabývá. V titu-

lu je uvedeno 17. – 18. století, některé kapitoly však směřují též do století šestnáctého (například *Vzťah slova a hudby v 16. – 18. storočí*, s. 12). Pozorný čtenář pak zjistí, že nejvíce prostoru je věnováno (německému) střednímu a vrcholnému baroku, předchozí období jsou – až na výjimky – zmiňována spíše orientačně. Rané německé baroko je poměrně hojně zastoupeno hudebními teoriemi (Burmeister, Praetorius), méně však hudebními kompozicemi. Více pozornosti by si – dle mého názoru – zasloužil například zmíněný Heinrich Schütz. Alespoň jeden dílčí příklad: V kapitole *Consorty* je naznačena přímá linie těchto instrumentálních souborů od Angličanů (Dowland, Purcell) k Buxtehudemu: „Mnohé prípady hudobných diel, ktoré majú svoje korene nesporne v consorte, nachádzame aj v neskorších obdobiach vývoja nemeckej hudby. Ako príklad môžeme uviesť žalm Dietricha Buxtehudeho *Laudate pueri*, BuxWV 60 pre dva soprány, päť viol da gamba a basso continuo" (s. 121). Typ consortového doprovodu vokálních skladeb lze však nalézt již u Schütze, například lamentace *Fili mi, Absalon* (SWV 269) pro sólový bas a čtyři pozouny (*Symphoniae sacrae I*, 1629).

Preference středního a severního, tj. luteránského Německa je autorovi podnětem k četným spojnicím mezi teologií a hudbou, což je příznačné i pro jiné jeho knihy. Velkou pozornost věnuje například číselné symbolice, pomocí níž interpretuje též duchovní skladby J. S. Bacha. Ačkoli sám poznamenává, že „funkciu číselných symbolov nemožno preceňovať a nekriticky zdôrazňovať ich význam" (s. 56), neubrání se některým zjednodušujícím tvrzením, například výkladu doprovodu tří nástrojů jako symbolu sv. Trojice v *Sinfonii* z kantáty *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, BWV 76: „Je zrejmé, že toto triové obsadenie má za úlohu symbolizovať sv. Trojicu" (s. 85).

V závěru této recenze si dovolím několik doplňujících poznámek.

V pasážích, které pojednávají o rétorice, se na více místech objevují odkazy na Aristotelovu *Rétoriku*. Její vliv coby jednoho ze základních východisek pro antické koncepce řečnictví je samozřejmě bez diskusí. Důležitou úlohu pro hudební vývoj epochy, o níž pojednává Medňanského kniha, ovšem – vedle spisů Ciceronových – sehrály též Quintilianovy *Základy rétoriky*, které jsou nejen vynikající učebnicí řečnictví, včetně pojednání o rétorických figurách, struktuře řeči, psychologickém účinku řečníkova projevu atd., avšak též – vzhledem k tomu, že byly napsány téměř na sklonku antické kultury – shrnují dosavadní řeckou a římskou praxi. Objev kompletní verze spisu v roce 1416 (spolu s nalezením souboru Ciceronových prací o řečnictví v roce 1421) měl významný vliv na hudební koncepce následujících epoch.

V souvislosti s afektovou teorií zdůrazňuje Medňanský pravidlo zachování jednotného afektu pro celou skladbu, například: „Dôležitým a významným javom afektovej teórie je jednota afektu pre celú skladbu, aj keď pozostáva z viacerých tempovo kontrastných častí" (s. 30, podobně na s. 77). Toto tvrzení je platné, avšak pouze pro hudbu středního a vrcholného baroka. Naopak permanentní střídání afektů na krátké ploše je patrné pro styl Monteverdiho, který přibližně od čtvrté knihy madrigalů (1603) dělí text na jednotlivé – často emocionálně protichůdné – úseky, které ovládají tzv. klíčová slova.

Ve výčtu šesti základních vášní, jak je formuluje René Descartes, je na prvním místě uveden „obdiv" (s. 74). Přestože originální francouzský termín „admiration" má i tento význam, pro Descartovu definici by se hodil spíš „údiv", případně „úžas". Takto se objevuje též například v anglosaských vydáních *Vášní duše* („wonder").

Výše uvedené poznámky k Medňanského knize nepovažuji za zásadní výhradu. Spíše se jedná o doplnění určitých názorů, případně o návrh specifikovat tuto práci v rámci podtitulu nebo podrobnější předmluvy. V každém případě Karol Medňanský vytvořil velmi cennou publikaci, která obohatila a doufejme obohatí nejen slovenské hudební prostředí. Pokud je zdůrazněno její určení pro širší hudbymilovnou veřejnost, zasloužila by kniha též věcný rejstřík. Mnohé důležité termíny se totiž objevují často v poznámkách pod čarou.

Pavel Sýkora