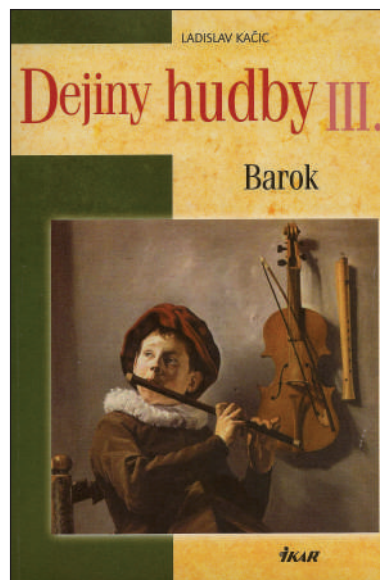


Ladislav Kačič: Dejiny hudby III. Barok

Bratislava : Ikar, 2008, 383 s. ISBN 978-80-551-1510-8.

Slovenský muzikologický knižný trh je bohatší o novú rozsiahlu publikáciu z historickej muzikológie, venovanú hudbe v období baroka. Pripravil ju muzikológ, hudobný historik a vysokoškolský pedagóg Mgr. art. Ladislav Kačič, PhD., ako tretí zväzok rozsiahlejšieho cyklu syntetických knižných publikácií, ktoré majú slovenskému čitateľovi predstaviť *dejiny hudby* od stredoveku až po hudbu 20. storočia. Samostatný výstup takéhoto typu už na slovenskom knižnom trhu dlhšie chýbal, ved *Hudba v období baroka* Manfreda F. Bukofzera vyšla ešte roku 1986 a vynikajúca špecializovaná analýza hudobných štruktúr barokových foriem a druhov od Jána Albrechta – *Podoby a premeny barokovej hudby* – vyšla ešte štyri roky pred ňou, v tom istom vydavateľstve Opus. Hudobnohistorický výskum odvetdy pokročil milovými krokmi, priebežne vznikajú kratšie špecializované i rozsiahlejšie syntetické dejiny hudby, publikácie k čiastkovým problémom barokových hudobných foriem a druhov. Na základe primárnych výskumov boli objavené viaceré unikátne notové pramene a archívne badania odhalili mnohé nové poznatky o biografiách skladateľov, o ich kompozičnom a estetickom myslení, ale aj o historicky poučenej interpretácii barokovej hudby. V najnovšom hesle *Barock* v encyklopédii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nájdeme v zozname relevantnej literatúry k problematike hudby baroka vyše 220 titulov, nehovoriac o dobovej literatúre, traktátoch, cestopisoch a pod. (Leopold, S.: *Barock*, Sachteil, zv. 1, ed. L. Finscher, 1994, stl. 1235 – 1256).

Výzva „popasovať sa“ s takým širokospektrálnym problémom, akým bezpochyby dejiny barokovej hudby sú, „padla“ do rúk toho najpovolanejšieho. Ladislav Kačič sa dejinám hudby venuje už vyše 30 rokov ako vedecký pracovník Slovenskej akadémie vied – od roku 1982 v Ústave hudobnej vedy (bývalý Umenovedný ústav), od roku 1997 v Slavistickej ústave Jána Stanislava SAV a posledných 10 rokov zároveň prednáša dejiny hudby na Katedre teórie hudby HTF VŠMU. Jeho prak-



tické skúsenosti s výskumom archívnych hudobných prameňov, s transkripciou a vedeckou edíciou doteraz neznámej hudby 17. a 18. storočia sú dostatočne známe. Pripomeňme len, že je editorom známeho *Pestrého zborníka (Tabulatura Miscellanea, 2005)*, vydal *Organovú hudbu na Slovensku v 17. – 18. storočí* (1996), *Vesperae bachanales* P. P. Roškovského OFM (1994), pripravil reedíciu vianočnej omše *Missa I pro Festis Natalitiis (ex Harmonia pastoralis)* Juraja Zruneka (1993); z jeho najnovších edičných titulov spomeňme unikátnu *Vianočnú omšu G dur (Missa ex Jesuli Nati)* z roku 1759 P. Petrusa Peťka a Sancto Martino SP (2009). Je odborníkom na hudobnú paleografiu tohto obdobia, na transkripcie barokových notových zápisov, vrátane nemeckých organových tabulatúr. Spolupracoval, napríklad, pri vydávaní skladieb Jána Šimráka s Dr. Richardom Rybaričom a po jeho smrti pripravil roku 1993 ako vedecký redaktor do tlače II. zväzok publikácie (*Šimbracký, Ján; Opera omnia II, 1993*). Svoje bohaté praktické skúsenosti zúročil Ladislav Kačič pri spolupráci s našimi poprednými hudobnými telesami a pri príprave odborných muzikologických

podkladov mnohých nahrávok, spomeňme aspoň spoluprácu so *Solamente Naturali* na CD nahrávke *Joseph Umstatt – Concerti* (ORF Edition Alte Musik, Wien 2006: ORF CD 436). Jeho detailná znalosť rozsiahleho hudobného materiálu pre sláčikové a klávesové hudobné nástroje súvisí aj s jeho vlastnými muzikantskými skúsenosťami (ako hráčovi na viole mu „prešli cez ruky“ mnohé barokové diela v prvátom muzikantskom kruhu Jána Albrechta). V neposlednom rade má i relevantné rekonštrukčné kompozičné skúsenosti, ktoré využíva pri transkripcii, kritickej revízii a edícii hudobnohistorických prameňov; rekonštruoval, napríklad, *Kyrie* zo skladby Andreja Neomanna *Officium super Ad te levavi oculos meos* z bardejovských rukopisných materiálov (*Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*, ed. O. Elschek, 1996) alebo generálny bas v spomínanej *Vianočnej omši G dur* P. Petrusa Peřka a Sancto Martino SP.

Všetky tieto – a ešte mnohé iné – skúsenosti využil Ladislav Kačič pri písaní „svojich“ dejín hudby, teda pri písaní knižného zväzku, ktorý je nazvaný *Barok*. *Barok* – presnejšie *Barok v dejinách hudby* – je to najjednoduchšie, ale zároveň najvýstižnejšie pomenovanie, aké autorovi pri písaní doslova „sadlo“. V texte mu nejde o hľadanie filozofických východísk a možností hudobnej historiografie pri opise dejín hudobného vývoja, ale o metodologicky jasne definovaný projekt dejín ako dejín štýlových (resp. historických) období. Ide mu teda – v kresánkovskom slova zmysle – o „preferencie autonómnych znakov a črt vývoja jedného z druhov umenia v určitom vymedzenom období“ (s. 5). Celé základné myšlienkové dianie sa sústreďuje na hudbu, na konkrétne skladby a ich teoretické analýzy, pričom sa vyzdvihujú tie najvýznamnejšie diela, ktoré formovali barokový hudobný štýl v 17. a v 1. polovici 18. storočia. Samozrejme, patričná pozornosť sa venuje aj hudobným skladateľom, dôraz však nie je na biografii a dátach, ktoré je možné zistiť v rôznych encyklopédiách, ale na tie spoločenské javy z ich života, ktoré ovplyvňovali ich hudobné myslenie (štúdium, zdroje kompozičných techník, pedagogické školy a praktické interpretačné skúsenosti). Celý svoj koncept knihy vysvet-

ľuje napokon sám autor v stručnom *Úvode*, v ktorom za primárne východisko označuje „reflexiu hudby, konkrétnych skladieb, tých diel baroka, ktoré výrazne formovali jeho štýl“, pričom nestráca zo zreteľa hudobný vývoj a jeho jednotlivé línie.

Zároveň hneď v úvode upozorňuje, že mu pôjde o teritoriálne široký záber európskeho hudobného baroka, teda aj o adekvátne začlenenie hudby v krajinách strednej a východnej Európy, Škandinávie, Rakúska, a o ďalšie geografické presahy (napríklad jezuitské misie v južnej Amerike). Tento fakt je úplné novum v našej hudobnohistoriografickej literatúre a treba ho zvlášť oceniť, koniec-koncov je naplnením už dávneho želania Richarda Rybariča, ktorý upozorňoval na nutnosť neobchádzať v koncepcii európskeho hudobného baroka český, slovenský a poľský hudobný barok a skladateľov kultúr stredoa východoeurópskych národov (pozri *Epilóg* k slovenskému vydaniu Bukofzerovej knihy *Hudba v období baroka*, slovenské vydanie Bratislava, Opus 1986). Jasné prihlásenie sa k *štýlovokritickej metóde* chápania dejín u Ladislava Kačica je jedným z viacerých spoločných znakov, ktoré spájajú Bukofzerovu *Hudbu v období baroka* (*The Music in the Baroque Era*, 1947) s jeho dejinami barokovej hudby. Obidvaja sa sústreďujú na vývin hudobných foriem a druhov, ako aj estetické a sociologické aspekty, ktoré zasahujú do tohto vývoja. Postupujú v podstate chronologicky, s detailnejším rozčlenením podľa teritoriálnych osobitostí, od najvýznamnejších vývinových línií samotných foriem a druhov hudby k menej podstatným, resp. druhoradým javom, pričom na patričnom mieste sú zdôraznené priam „z nadhľadu“ aj významné skladateľské osobnosti.

Takéto členenie sa dnes všeobecne akceptuje a tvorí koncepčný základ aj iných historiografických prác, spomeňme aspoň *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750* Johna Waltera Hilla (New York – London : W. W. Norton & Company, 2005), s knižnou aj internetovou antológiou, resp. zo starších kníh *Baroque Music* Clauda V. Paliscu (Prentice Hall, 1. vyd. 1968). Štýlovokritický prístup k dejinám sa ukazuje ako obzvlášť

potrebný nielen pri koncepčnom pohľade na celkové dejiny hudby, ale aj pri špecifických prácach, napríklad pri selektívnom sledovaní hudobnoteoretických prameňov v špecializovanom 5-zv. projekte *Source Readings in Music History* sa postupuje rovnako štandardne: *I. Antiquity and the Middle Ages, II. The Renaissance, III. The Baroque Era, IV. The Classic Era, V. The Romantic Era* (ed. Oliver Strunk, 1. vyd. 1950). Do takýchto tradičných, overených konceptov zapadá aj publikácia *Barok* L. Kačica, ktorá je vlastne súčasťou väčšieho projektu prof. PhDr. Nade Hrkovej, CSc.; ide o cyklus *DEJINY HUDBY: I. Európsky stredovek, II. Renesancia, III. Barok, IV. Klasicizmus, V. Romantizmus, VI. Hudba 20. storočia (1) a Hudba 20. storočia (2)* (od 2003).

Koncepcia knižnej publikácie Ladislava Kačica je založená na chronologickom vývinovom prehľade jednotlivých hudobných druhov a žánrov tak, ako v období baroka vznikali a vyvíjali sa v rôznych hudobných formách (koncert, opera, suite, oratórium). Jednotlivé kapitoly sú potom zamerané na detailné hudobnoštýlové odlišnosti od raného do neskorého baroka, v úzkej spätosti s geografickým územím, na ktorom sa rozvíjali: *Raný barok v Taliansku; Raný barok v Nemecku, Nizozemsku a Anglicku; Hudba vrcholného baroka; Baroková hudba v Španielsku, Portugalsku a v zámorských misiách; Hudba 17. storočia v strednej a východnej Európe (Rakúsko, Čechy, Slovensko, Poľsko, Rusko); Neskorý barok*. Takýto prístup v sebe vlastne kombinuje rozčlenenie skúmaného materiálu zároveň podľa autonómnych hudobných, podľa časových i podľa teritoriálnych hľadísk. Ťažisko skúmanej problematiky spočíva v najrozsiahlejších kapitolách o vrcholnom a neskorom baroku, ktoré sú aj relevantne členené podľa vývinových línií v jednotlivých krajinách a samostatné kapitoly sú venované aj významnejším skladateľom. Tam, kde si to materiál vyžaduje, tam sa autor nevyhýba ani tolko kritizovanému, ale občas aj praktickému rozčleňovaniu podľa storočí, prípadne veľmi účelne kombinuje tieto možnosti, napríklad v kapitole *Hudba vrcholného baroka*, podkapitola *Kantáta a oratórium 17. storočia v Taliansku*.

Samozrejme, pri študovaní celého textu je potrebné mať vždy na zreteli autorove úvodné upozornenia, týkajúce sa úskalí periodizácie baroka (kapitola prvá *Základné pojmy*). Táto stať je veľmi dôležitá; Ladislav Kačic tu totiž poukazuje nielen na fakt, že časové vymedzenie baroka a jeho vnútorné členenie je dôležitým atribútom výskumu hudobných dejín, s ktorým sa musí vysporiadať každý autor individuálne, ale aj na fakt, že časové vymedzenie je pomocnou myšlienkovou štruktúrou, ktorá sa vývinom vednej disciplíny mení a spresňuje, pričom nie je možné paušálne stanoviť jednoznačné, striktné a všeobecne platné hranice na konkrétne roky. Úplne rukolapným príkladom je – podľa neho – všeobecne akceptovaný koniec barokového štýlu definovaný rokom smrti Johanna Sebastianu Bacha 1750, ktorý je „viac-menej sporný, veď Georg Friedrich Händel zomrel až roku 1759 a Georg Philipp Telemann dokonca roku 1767“ (s. 17). Aj špecifikácia fázy vzniku barokového štýlu má svoje úskalia. Medznik – rok 1600, ako populárny zlom storočí – je istým zjednodušením, dnes často používaným hlavne v stručnejších prehľadových prácach, nájdeme ho napríklad v menšej encyklopédii svetových dejín hudby Johanna Rademachera (čes. *Hudba*, Brno 2004, nem. *Schnellkurs Musik*, Köln 2002). V hlavnej kapitole „*Baroko, rokoko a raný klasicizmus*“ tu autor síce používa časové vymedzenie 1600 – 1750, ale v rámci textu je vsunutá menšia podkapitolka *1607 – zlomový rok* (s. 46). Zlomový z hľadiska vývinu nového barokového štýlu; v tomto roku totiž napísal Claudio Monteverdi svoju „hudobnú báj“ *Orfeo*, prvú operu v dejinách hudby so všetkými jej atribútmi ako samostatnej hudobnej formy. J. Rademacher si je tiež presne vedomý, že prelom storočí je pomocnou „barličkou“ periodizácie a pri tejto krátkej encyklopedickej kapitole o baroku v marginálnych poznámkach uvádza pri začiatočnom dátume „*asi 1600 Evropa kolonizuje svet*“ (s. 42). Opis vývoja barokového štýlu sa tak vlastne začína opisom spoločenského vývoja Európy, úskalie je však v tom, že jednotlivé teritória sa vyvíjali nerovnomerne, lepšie povedané niektoré krajiny sa vyvíjali kontinuítnejšie (Francúzsko), iné zažili také spoločenské zlomy, ktoré jed-

nozračne diskontinuitne vplývali aj na vývoj ich kultúry.

Výskum českých dejín je takto napríklad postavený pred zlomový rok 1620; Bitka na Bielej hore postavila celú krajinu pred fatálnu zmenu vonkajších spoločenských predpokladov vývoja umení a kultúry, ktorá bola úzko spätá s reštauráciou katolicizmu, a teda aj s problémom vzťahu štátu a cirkvi. Rok 1620 sa tu pociťuje ako taký významný medzník, že bez problémov zjednocuje historikov umení, architektúry i archívárov, čoho príkladom je vyše 1000-stranová knižná monografia *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740* (ed. J. Ledvinka, J. Pešek a ě., edícia *Documenta Pragensia*, Praha 2004), obsahujúca aj hudobnohistorické štúdie. Vlastnú periodizáciu, opretú o spoločenské medzníky si vytvárajú aj poľskí hudobní historici. V súčasnom, mimoriadne rozsiahlom dvojazyčnom projekte *Historia Muzyki Polskiej* (anglická verzia: *The History of Music in Poland*, ed. Stefan Sutkowski, Varšava) sú obdobiu baroka venované až dva zväzky, zv. III/1 *BAROK, część 1, 1595–1696* a zv. III/2 *BAROK, część 2, 1696–1760*. Hneď v prvom zväzku *Historia Muzyki Polskiej tom III, BAROK, część pierwsza* (Varšava poľské vydanie 2006, anglické vydanie 2002) vysvetľuje autorka Barbara Przybyszewska-Jarmińska podstatu svojho prístupu k periodizácii dejín poľskej hudby – vymedzenie rokmi 1595 až 1696 – jednoznačným príklonom k výrazným spoločensko-politickým a historicko-kultúrnym medzníkom, ktoré mali mimoriadny dosah na hudobné dianie v Poľsku. Rok 1595 je začiatkom reorganizácie kráľovského dvora Žigmunda III. Vasu, počas ktorej vznikla kráľovská kapela (pod krátkym vedením Annibale Stabileho a po ňom Luca Marenziu). Vplyv talianskych hudobníkov a celej tejto kapely na vývoj barokovej hudby bol v Poľsku mimoriadne silný a pretrval až do smrti hudbe priaznivo nakloneného poľského kráľa Jána III. Sobieskeho roku 1696. Autorka týmto druhým časovým medzníkom ukončuje svoje bádania a ďalšiemu vývoju barokovej hudby (už aj vzhľadom na rozsah spracovaného pramenného materiálu) sa venuje v novom knižnom zväzku ďalšia muzikologička.

Ladislav Kačic sa takýmto heterogénnym spoločenským vývinovým javom, rôzne

ovplyvňujúcim hudobný vývoj v európskych krajinách, v samotnom texte svojej knihy vedome vyhýbal, zhrnul však tieto nevyhnutné poznatky do synoptickej tabuľky, nazvanej *Prehľad udalostí a osobností* v závere knihy (s. 341-351). Táto tabuľka je natoľko závažná, že vôbec by neuškodilo predostrieť ju čitateľovi v úvode knihy. Informácie v nej sú totiž nevyhnutným predpokladom k chápaniu vývinu hudobného baroka. Tabuľka umožňuje čitateľovi dávať jednotlivé javy a myšlienky do súvislostí. V tejto tabuľke, azda aj neprávom vysádzanej menším písmom, sa L. Kačic stáva viac konzekventným historikom a priamo hovorí, napríklad, o „povstaní Š. Bočkaja v Uhorsku“ (s. 343), pokiaľ v samotnom texte knihy pracuje s teritoriálnym označením Slovensko, s veľmi stručným odkazom, že bolo „súčasťou mnohonárodnostného Uhorska“ (s. 223). Napokon komplikovanosť slovenských, resp. uhorských a stredoeurópskych (hudobných) dejín autor elegantne obchádza už v samotných názvoch obidvoch kapitol *Hudba 17. storočia v strednej a východnej Európe (Rakúsko, Čechy, Slovensko, Poľsko, Rusko)* a *Hudba 1. polovice 18. storočia v strednej a severnej Európe*.

Druhým dôležitým aspektom synoptickej tabuľky je nevyhnutnosť vnímania časových súvislostí v širších súvzťažnostiach, než je len časové vymedzenie baroka. L. Kačic v nej považoval za potrebné začať na časovej osi už rokmi 1545 – 1563, teda rokmi konania sa *Tridentského koncilu* a skončil rokom 1781, v ktorom vyzdvihuje Kantovu *Kritiku čistého rozumu*. Čitateľa tu jasne upozorňuje, že na pochopenie javov hudobného baroka bude potrebovať vedomosti z predchádzajúceho (renesancia) i nasledujúceho obdobia (klasicizmus). Len tak dokáže s nadhľadom pochopiť podstatu novosti štýlu a jeho zánik. L. Kačic tieto otázky do detailov rozanalyzoval v už spomínanej prvej kapitole *Základné pojmy*, kde jasne vymedzuje svoj „hudobný terén“, čiže barokový štýl, časovým intervalom 1580 – 1730/1750 a v ňom tri základné – čiastočne sa prekrývajúce – etapy: raný barok, cca 1580 – 1650, vrcholný barok, cca 1650 – 1690 a neskorý barok, cca 1680/1690 – 1730/1750. Osobitne pri tom špecifikuje rozdiely medzi

vrcholným a neskorým barokom a neskorobarokové špecifiká rokoka a galantného štýlu (s. 17).

Samotné jadro textu knihy L. Kačica potom poskytuje dostatok informácií o jednotlivých hudobných formách a ich štýlovo-vývojových premenách. Kapitola *Raný barok v Taliansku* začína v kolíske inovácií koncertantným štýlom, ktorého základom bola polychória. Predstavuje rovnakou mierou skladateľov (Giovanni Gabrieli) i hudobné druhy (moteto, duchovný koncert, canzonu, sonátu). Opisuje Florentskú *Cameratu* a monódiu, spejúcu k zrodu opery. Z osobností v tomto procese vyzdvihuje Claudia Monteverdiho a jeho štýlovú dvojdomosť. Samotná vyše 30-stranová subkapitola o Monteverdim je vypracovaná mimoriadne starostlivo, pretkaná mnohými notovými príkladmi. Skladateľské kvality Monteverdiho a analýzy jeho hudobných myšlienok, jeho madrigaly, scherzi musicali, opery, cirkevná hudba, vzťah hudby a textu – toto všetko je podané až s minucióznou precíznosťou v celkovom vývinovom kontexte skladateľovho autorského štýlu, v ktorom došlo k prvej veľkej syntéze baroka. Sledovať ucelene hudbu takého veľikána v jednej stati je v istom zmysle aj zmyslupnejšie, než analyzovať ju z perspektív jednotlivých hudobných foriem. V rovnomennej kapitole M. F. Bukofzera *Raný barok v Taliansku* je o Monteverdiho hudbe reč až na niekoľkých miestach (napríklad pri opise monódie, madrigalu, opery). Samotné problémové okruhy sú v kapitolách *Raný barok v Taliansku* pritom relatívne rovnako štruktúrované u oboch autorov. Odlišný pohľad začína u L. Kačica v nasledujúcej stati – rozdeľuje osobitne raný barok v Nemecku, Nizozemsku a Anglicku a hudbu vrcholného baroka. Bukofzer však sleduje chronologicky dlhšiu vývinovú líniu – raný a *stredný* barok v severských krajinách spoločne, pričom teritoriálne zahŕňa k Nemecku aj Rakúsko.

Ladislav Kačic používa modernejší, dnes akceptovaný termín *vrcholný* barok, v rámci ktorého postupuje od juhu na sever, od talianskej, nemeckej, francúzskej hudby k anglickej. Obaja končia pri Henry Purcellovi. L. Kačic mu venuje síce omnoho menšiu po-

zornosť; subkapitola „*Orpheus Britannicus*“ – Henry Purcell je však napísaná tak pútavo, že určite podnieti záujem čitateľov o hudbu tohto nezvyčajného a výnimočného anglického hudobníka. Kapitola zároveň obsahuje – ako napokon celá kniha – zaujímavé ilustrácie, podobizeň H. Purcella, jeho rukopis a titulné listy autorských tlačí. Miesto, ktoré vo svojom texte venoval autor Purcellovi, je z hľadiska perspektívy celej knihy napokon adekvátne. Proporčnosť je vlastne dôležitým atribútom celého textu jeho knihy. Vyvážené sa venuje jednotlivým vývinovým líniám, napríklad hudbe katolíckej, ktorá sa rozšírila až do zámoria, i hudbe evanjelickej, ktorá mala mimoriadny dosah na naše územie. Napríklad pri Heinrichovi Schützovi nájdeme všetko, čo je pre jeho autorský rukopis podstatné; od Psalmen Davids (1619) až po pašie podľa Matúša (1666), Lukáša a Jána, ďalej notový príklad z jeho „fascinujúceho duchovného koncertu *Saul, Saul, was verfolgst du mich*“ (s. 107), a tiež unikátnu porovnávaciu tabuľku obsadenia trúbkového zboru v hudbe 17. storočia (u C. Monteverdiho, C. Bordinelliho, M. Praetoria, G. Fantiniho, D. Speera).

Myšlienková vyváženosť je jedným z najdôležitejších atribútov syntetického uvažovania, veľmi potrebná pri takej širokej téme, akou nesporne jedno štýlové obdobie v dejinách hudby je. Každý autor má vlastnú optiku. Napríklad John Walter Hill kladie vo svojej knihe *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580 – 1750* dôraz na autonómne vývinové hudobné línie, v kombinácii s podrobnou charakteristikou spoločensko-kultúrneho prostredia v rôznych národno-geografických celkoch. Skladateľským osobnostiam u J. W. Hilla nie sú venované samostatné kapitoly, oni sa vlastne akoby vynárajú z hudobných dejín, Claudio Monteverdi vchádza na scénu nástupom subkapitoly *Seconda pratica and the Concerted Madrigal*, ale dominuje aj v subkapitole *Court Opera in Mantua, Florence, and Rome*. Hudobné vývinové línie sa tak stávajú zrozumiteľnejšie, najmä v prípade samostatných vokálnych a novokreovaných inštrumentálnych žánrov. V záverečnej kapitole svojej knihy *German Traditions and Innovations, 1690 – 1750* sa u J. W. Hilla napríklad

striedavo prelína tvorba J. S. Bacha a F. Händla podľa skúmaných foriem a druhov (kantáta, oratórium, pašie, inštrumentálna hudba – klávesová, ansámblová). Autor knihu končí takmer symbolicky známym portrétom J. S. Bacha z roku 1746 (maľbou od Eliasa Gottloba Haußmanna). Miesto pre hudbu strednej Európy sa u neho našlo len v kapitole *Music in the Empire during the Later Seventeenth Century*, kde rozoberá hlavne hudbu na viedenskom cisárskom dvore (H. Biber, G. Muffat). Vzhľadom na cieľ jeho knihy jasne stanovený už v nadpise *Music in Western Europe*, viac o hudbe v strednej Európe, resp. severnej či východnej Európe očakávať ani nemôžeme.

O hudbe na tomto území však je možné povedať omnoho viac. Už dávno neplatí povzdych *hic sunt leones*, lebo hudba strednej a východnej Európy má už svoje patričné miesto v celoeurópskej hudobnej perspektíve. Jednotlivé bývalé socialistické štáty majú svoje heslá v renomovaných hudobných lexikónoch (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil: *Slowakei* zv. 8, *Polen* zv. 7, *Tschechische Republik* zv. 9, *Ungarn* zv. 9), rovnako ako významné hudobné osobnosti, či dokonca jednotlivé zbierky hudobníkov (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil: *Bartfelder Handschriften* zv. 1). Do istej miery sa detaily z dejín hudby na stredoeurópskom teritóriu dostávajú aj do západoeurópskych projektov, no týka sa to skôr väčších národných kultúr (českej, poľskej); napríklad v syntetickom projekte *The New Oxford History of Music* (Oxford – New York : 1968 – 1988), na vytvorení ktorého sa podieľal celý tím muzikológov a v ktorom sú relevantnému časovému obdobiu baroka venované texty až v troch vyše 700-stranových zväzkoch *The Age of Humanism, 1540 – 1630* (zv. 4), *Opera and Church Music, 1630 – 1750* (zv. 5), *Concert Music 1630 – 1750* (zv. 6), sa nájdu – síce veľmi skromne, ale predsa – informácie aj o „Východnej Európe“; napríklad v 4. zv. v kapitole Geralda Abrahama *Eastern Europe* (s. 301 – 311) je predstavená tvorba niektorých skladateľov z Poľska a Čiech (Waclaw z Szamotuł, Mikołaj Zieleński, Bartłomiej Pekieł; Jiří Rychnovský, Kryštof Harant z Polžic a i.). Samotné teritoriálne označenie *Eastern Europe* však ukazuje na nepresnosti pri historicko-geografickom

rozčleňovaní Európy, ktoré v sebe nesie aj istý – pre vtedajšiu dobu príznačný – politicko-historický podtón. L. Kačic dnes už predkladá omnoho širší záber a snaží sa vo svojej kapitole *Hudba 17. storočia v strednej a východnej Európe (Rakúsko, Čechy, Slovensko, Poľsko, Rusko)* čo najkorektnejšie opísať najvýznamnejšie hudobné inštitúcie, najlepšie hudobné telesá a najprínosnejších hudobných skladateľov, žijúcich a tvoriacich na tomto území. Necelých 10 strán textu v tejto kapitole je azda aj trochu malý priestor na túto problematiku. Cisárska dvorská kapela patrila k špičkovým európskym telesám a hudba na viedenskom cisárskom dvore mala mimoriadny vplyv na formovanie barokového hudobného štýlu v celej strednej Európe. Hudobné kontakty Viedeň – Mníchov – Praha – Kroměříž – Krakov sú tu len načrtnuté. L. Kačic svoju pozornosť upriamil na najvýznamnejších hudobníkov talianskeho i domáceho pôvodu, a pravdaže – neobchádza ani kompozičné aktivity cisára Leopolda I. Výpočet poľských hudobníkov a zhodnotenie ich prínosu pre vývoj inštrumentálnej a duchovnej hudby je relatívne stručný, rovnako ako aj priestor venovaný hudobníkom Čiech a Moravy, kde však predsa nájdeme detailnejší záber na hudobno-kultúrne centrá (piaristické kolégium v Mikulove, arcibiskupské sídlo v Olomouci) a na jednotlivé skladateľské osobnosti, napríklad Pavla Vejvanovského, ktorý ako aktívny hudobník i organizátor hudobného života vybudoval jednu z najväčších zbierok barokovej hudby v strednej Európe.

Pri predstavovaní etnicky slovenských hudobných dejín a zároveň s dnešným územím Slovenska súvisiacich *multihudobných* dejín sa Ladislav Kačic snažil o multietnický a nadkonfesionálny pohľad. Z evanjelickej a. v. hudby vyzdvihol Samuela Capricorna a jeho pôsobenie v Bratislave (Prešporku) a Jána Šimráka so Zachariášom Zarevúckym (na Spiši a v Šariši). Z katolíckych hudobníkov vyzdvihol tvorbu Mikuláša Mórica Polentaria, P. Františka Voglera, ale nezabudol ani na stredoeurópsky zaujímavé osobnosti – hudobného teoretika Michala Buľovského či migrujúceho plodného skladateľa Daniela Georga Speera. L. Kačic neobišiel ani hudbu východnej cirkvi, viachlasnú ortodoxnú hud-

bu na Ukrajine, kam až siahali vplyvy polychórickej, viacborovej techniky. Zo zaujímavých hudobných rukopisov tu čitatelia nájdu ukážku zo vzorne vypracovaných a mimoriadne cenných rukopisných tabulatúrnych zápisov skladieb Jána Šimráka (1. polovica 17. storočia, miesto depozitu: Levoča). Na ukončenie hodnotenia vývinu barokového hudobného štýlu na našom území už musia čitatelia zalistovať v záverečnej kapitole *Neskorý barok*, v podkapitole *Hudba 1. polovice 18. storočia v strednej a severnej Európe*. Opäť s krátkym prehľadom najvýznamnejších hudobníkov cisárskej dvorskej kapely (Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Gottlieb Muffat). Za najvýraznejšiu osobnosť českej hudby neskorého baroka je tu oprávnené označený Jan Dismas Zelenka, nazývaný „český Bach“ (s. 317) a zo slovenského prostredia jezuitov je vyzdvihnutá tvorba Františka Xavera Budinského a Josepha Umstatta – hudobníka a skladateľa v kapele uhorského prímasa Imricha Esterházyho v Bratislave, ktorý ako typický stredo-európsky skladateľ patril k priekopníkom neskorobarokových štýlových zmien v hudbe svojej doby (pôsobil vo Viedni, na Slovensku, na Morave, v Nemecku). Stručnú zmienku tu nájdeme aj o mimobratislavských hudobníkoch (P. Ferdinand Pankiewicz, P. Peter Peřko, P. Pantaleon Rořkovský. P. Paulín Bajan, P. Juraj Zrunek, P. Gaudentius Dettelbach). Ak sa chce záujemca dozvedieť viac o ich tvorbe, môže siahnuť po ďalšej odbornej literatúre, odporúčanej v závere celej knihy. Každá kapitola má samostatný zoznam študijnej literatúry, čo je veľmi praktické.

Na záver musíme spomenúť aj grafickú úpravu knihy. Množstvo notových a obrazových príkladov nenaruša samotný text, práve naopak, vhodne ho dopĺňa. Praktické sú aj marginálne poznámky a grafické rozvrhnutie písma; celá publikácia je „priateľská“ k čitateľovi. Jej súčasťou je navyše CD nahrávka s 29 skladbami, medzi ktoré boli zámerne zaradené skladby menej známe, ale typické pre obdobie baroka a aj výber skladateľov smeroval k tomu, aby nekopíroval bežne dostupné diela tých najznámejších, ale aby predstavil tvorbu menej známych majstrov, skladateľov ťažiskových, štýlovo podstatných skladieb hudobného baroka. Nahrávku realizovali špičkoví speváci a interpreti na dobových hudobných nástrojoch, sólisti i súbory starej hudby (Solamente naturali, Mediterraneo Concerto, Aradia Ensemble, Rose Consort of Viols, European Union Baroque Orchestre a d.). Ak by tento knižný titul vyšiel aj v angličtine, akiste by úspešne reprezentoval našu hudobnú historiografiu a našiel by si svoje miesto aj v západoeurópskej muzikologickej literatúre. No niet pochyb, že aj na slovenskom a českom knižnom trhu si kniha Ladislava Kačica nájde množstvo priaznivcov a bude nielen vynikajúcou praktickou príručkou pre vysokoškolských študentov, ale i zaujímavým sumárom poznatkov o hudobnom vývoji baroka pre muzikológov, vysokoškolských pedagógov, špecialistov hudobníkov a ostatných záujemcov o hudobnú históriu, ktorí v dejinách hľadajú nové poznatky v nových súvislostiach.

Janka Petőczová