

I tam, kde metrická stránka textu může hudební rytmus ovlivnit jen druhotně. Poněkud nezřetelné je ovšem vyústění Parrishovy koncepce — souvisí to zřejmě s autorovým pojetím periodizace hudebního vývoje vůbec. Hudební středověk končí podle něj někde s nástupem nizozemského vícehlasu, takže konečnou fázi vývoje středověkého notačního významu je stav dosažený teoretiky *Ars novy*. Osmá kapitola, nazvaná „Special Notations of the late Medieval Period“, naznačuje další vývojové cesty poukazem na dva typy příkladů čerpané z okruhu některých západoevropských pramenů. V jednom případě (*Keyboard Notation*) je prakticky demonstrován zárodečný stav tabulatury, ve druhém (*Proportional Notation*) analyzuje autor přesvědčivě mezní notační typ uplatněný v záznamu kruhového kánonu *Tout par compas suys composee* z tzv. *Chantillského kodexu*. Podle mého názoru měl by ovšem vědecký výklad ústit přece jen v určité syntetické hledisko.

Parrishova kniha běžně používaná zejména na anglických univerzitách je ovšem i přes naznačené nedostatky typ práce slučující pragmatickou funkci učebnice či příručky s výkladem koncepce. Doplnuje analytické aspekty Apelovy snahou o vyvážené uspořádání problematiky středověké notace, což je o to cennější, že některé dílčí badatelské výsledky posledních desetiletí pojetí vývoje evropské notace značně zkomplikovaly a zrelativizovaly. Metodicky nejceněnější je pak konkrétní všestranná analýza příkladů zastupujících hlavní soubory hudebněpaleografických pramenů západoevropské proveniencce.

Jiří Fukač

Rév. Père I. D. Petresco: Études de paléographie musicale byzantine. Bucarest, Éditions musicales de l'Union des compositeurs de la République Socialiste de Roumanie 1967. S. 677.

U nás dosud nepříliš známá rumunská musikologická produkce představuje se tímto dílem opravdu reprezentativně. Lze dokonce říci, že Petrescovým spisem vstupuje na vysoce specializované a v současné době horlivě pěstované tematické pole hudební byzantologie. Autorova práce vznikala za neobyčejně složitých podmínek po celá desetiletí. Pohled na seznam použité literatury (s. 676–677) dokonce naznačuje, že Petresco podnikal svá náročná komparativistická pramenová studia ve značné izolaci — z citovaných titulů stojí současnosti nejbližší Welleszova práce *History of Byzantine Music and Hymnography* z roku 1949, jakož i u nás dobře známá byzantologicko-slavistická produkce Verdel-Palíkarové z počátku padesátých let. Zda má autor kontakt se současným bádáním americkým, není z textu patrné, ale spíše lze tuto otázku zodpovědět negativně. Poměrně slabě jeví se i spojení s bádáním obírajícím se středověkými hudebními kulturami jihoslovanskými i východoslovanskými, ačkoliv z hlediska materiálového jde tu nesporně o jev zasluhující podrobné srovnání.

Náplň i metoda práce určuje tedy v první řadě citovaný okruh pramenů. Petresco provedl opravdu vyčerpávající srovnání širokého okruhu rukopisných pramenů obsahujících byzantské notované záznamy. Jeho rukama prošly desítky manuskriptů uložených v evropských knihovnách a novum jeho studia spočívá v tom, že autor poprvé v širší míře přihlédl i k řadě rumunských pramenů uložených v domácích knihovnách (zvláště v knihovně rumunské akademie věd). Podle některých údajů je patrné, že Petresco se věnuje i sběratelské činnosti — odkazuje totiž k širokému okruhu rukopisů ze svého osobního vlastnictví. Srovnávané prameny vyplňují údobí od 11. století až někde na konec druhé třetiny 18. století, přičemž rukopisy dochované v rumunských sbírkách tvoří jakousi pozdní skupinu dokumentů (většinou 17. a 18. století).

Petresco provádí jen velmi všeobecné vymezení byzantologické problematiky a poněkud fundovaněji osvětluje problematiku pramenů k dějinám byzantské hudby. Za dokumenty považuje v první řadě teoretické traktáty, notované rukopisy a tradici (s. 13). Místo jeho výklad zvláště v podčarovém aparátu tematicky vybočuje k odvažným srovnávacím paralelám založeným ovšem vždy na literatuře (např. známá analogie Seikilovy písně se zpěvem „*Hosanna filio David*“ — srovnej s. 17; mimochodem zdaleka ne všechny údaje jsou převzaty se stejnou mírou akribie). Určité nové pole otevírají naznačené analogie s folklórem (s. 49). Ani zde však autor tyto tematické vztahy samostatně musikologicky nerozvíjí.

Petrescuv fundovaný výklad přidržuje se pak dále spíše hlediska systematického nežli historického. Na stranách 19–166 analyzuje autor byzantskou modalitu, přičemž se ve všech dílčích případech zabývá nejen souborem otázek hudebněteoretických, ale i problémy ryze dešifračními. Rozbor neumových znaků (s. 194 ad.) je poněkud příliš stručný. Autor je schopen suverénně srovnávat různé okruhy pramenů, avšak zdá se, že by právě zde při ohromné rozloze spisu neuškodilo přehlednější pojednání určující vzájemné chronologické souvislosti. Za Petrescovým textovým výkladem následuje oddíl faksimilovaných ukázek (zpřístupňují řadu cenných příkladů z rumunských sbírek) a prakticky celý zbytek knihy (s. 225–672) vyplňují kritické transkripce uspořádané opět podle příslušnosti ke všem čtyřem autentickým i plagátním modům. Kritičnost je tu přitom dána nejen připojenými komentáři, ale v první řadě faktem, že přepis je řešen jako synchronizovaný moderní notační záznam téchže skladeb z různých rukopisů.

Jaké metodologické závěry vyplývají pro dnešní světové bádání z rozsáhlého a svým způsobem vskutku ojedinělého studia Petrescova? Známy byzantolog Ioan D. Petresco (v rumunských slovnících bývá uváděn i pod jménem Petrescu), dnes již téměř pětadesátiletý badatel, prošel kdysi studiem gregoriánského zpěvu i hudební historie v Paříži (k jeho učitelům zde patřil André Pirro). Jeho nejnovější dílo vyvrcholuje řadu byzantologických studií otevřenou znamenitou prací *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël* (vyšla v Paříži roku 1932). Petresco nazývá své dílo „paleografickou studií“ – ve skutečnosti je mu však hudební paleografie pouze metodou k dešifraci východních duchovních zpěvů. Autorovy transkripce znamenají skutečně podstatné obohacení doposud známého fondu řecké liturgie. Historická metoda není však uplatněna do důsledku. Rumunský terén nabízí přímo ideální možnosti k průkopnickým srovnávacím studiím, jež by stanovily poměr řeckého a slovanského duchovního zpěvu v jednotlivých vývojových fázích; srovnání středověkých a novějších rukopisů si doslova vynucuje řešení otázky, do jaké míry byla řecká tradice schopna vývoje atp. Autor nepochybně zná řadu odpovědí na podobné otázky, avšak syntetický výklad nepodává. Snad je to dáno i omezením dosahem použitých metod. Pokud Petresco podává určitou hudební charakteristiku památek, spokojuje se s běžnými výrazovými metaforami (srovnej výklad prvního plagátního modu na s. 43). Nevysvětlené zůstává i jeho závěrečné přesvědčení (s. 223), že středověká byzantská tradice není hudebně mrtvá. Vývojový posun projevující se ve variabilitě melodického fondu (lze jej vyčíst ze synchronizovaného přehledu melodií ke stejným textům, pokud jsou srovnávány zápisy středověké a pozdější proveniencí) sice existuje, ale je nepatrný. Záznamy 17. a 18. století obohacují vokální středověkou linku jen nepatrně, neproměňují její styl a varianty nevznikají nijak pravidelně. Vcelku to potvrzuje známou tézi, že byzantský liturgický zpěv zůstával i při značném přenosu časem či prostorem spíše staticky nehybný. Petrescovou zásluhou je ovšem melodický a eo ipso též etnomusikologický rozbor byzantské vokální tradice umožněn. To samo zaručuje novému dílu přímo epochální místo v současné byzantologické produkci.

Jiří Fukač

Jan Racek: Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes (erschienen als Band 103 der Opera Universitatis Purky-nianae Brunensis, Facultas Philosophica, Praha 1965).

Jan Raceks bedeutsames Buch „Stilprobleme der italienischen Monodie“ ist die Frucht dreißigjährigen Forschens. Es beinhaltet „stilistische, musikhistorische, kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Probleme des instrumentalen begleiteten Sologesanges der italienischen Monodie in der Zeit zwischen 1600 und 1670“ (S. 5) und ist ein Beweis dafür, daß auch heute bei den eminenten Anforderungen, die hinsichtlich eines erschöpfenden Quellenstudiums und bibliographischer Korrektheit gestellt werden, ein derart umfassendes Werk möglich ist. Als erste systematische Darstellung der italienischen Monodie beschreibt es jene sieben Dezennien, in denen sich „der melodisch-harmonische Stil in allen Kompositionsarten durchsetzte, durch welche die europäische Musik vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart hindurchging“ (S. 213). Das Buch darf den großen Monographien, die in der ersten, fruchtbaren