

## RECENZE

**Carl Parrish: The Notation of Medieval Music.** London, Faber & Faber 1958. S. XVII + 234.

Je až zarážející, že k nám dosud ve větší míře nepronikla tato přehledná, faktograficky neobyčejně bohatá Parrishova kniha. Vždyť potřeba prací, jež by řešily hudebněpaleografickou problematiku v širších chronologických souvislostech, je opravdu naléhavá. Při hudebněpaleografické výuce na universitách i při konkrétní dešifraci chybí nám spolehlivé spisy, které by podobně jako někdejší spisy Wolfovy zpřístupnily sumu základních informací zároveň s výkladem teoreticky význačných otázek. Parrishova práce přitom těmto potřebám ideálně vyhovuje. Jestliže se s ní naše musikologie dosud kriticky nevyrovnala, je to zřejmě následek naší tradiční izolace od anglicky psané literatury. Vždyť i známý spis Apelův (*The Notation of Polyphonic Music*) je u nás známý prakticky jen ve své německé překladové verzi.

Klíčem k poznání a kritickému hodnocení koncepce může být u práce podobného tematického zaměření rozvrh kapitol vyjadřující autorova periodizační hlediska. Parrish člení vývoj hudebního záznamu podle různých hledisek, takže jeho periodizační systém je heterogenní, vcelku však dospívá k přesvědčivému sledu vývojových fází. V zásadě není periodizačním kritériem vlastní grafický záznam, nýbrž jeho vztah ke znějící hudbě. Proto např. první kapitola nenesla tradiční název „Neумы“, nýbrž označení „Gregorian Notation“, ačkoliv jde v podstatě o syntetický a velmi šťastný výklad celé neumové teorie. Podobným uceleným způsobem jsou pak interpretovány snahy zachytit notačně středověké jednohlas, raný vícehlas a francouzskou i italskou větev směru Ars Nova. Z tohoto sledu zdánlivě vybočuje čtvrtá kapitola (*Modal Notation*) i následující výklad frankonské mensury. Obě části řeší totiž problém spíše systematicky nežli historicky, i když je k vývojové motivaci důsledně přihlíženo. Důsledkem této heterogenosti je mimo jiné skutečnost, že modální teorie trubadúrské a truvérské epochy je vysvětlena jednak v rámci kapitoly o středověkém jednohlasu, jednak ve čtvrté kapitole, kde je správně vztažena i na projevy jiného typu (např. organum duplum). Vývojová kontinuita určitého konkrétního problému je tedy v tomto případě roztržena, což je právě následek zmíněné heterogenosti periodizačních kritérií. Je ovšem třeba vidět, že se hudebněpaleografická literatura dosud nepropocavala k takovému dynamickému pojetí, jež by umožnilo naprosto celistvé evoluční pochopení historie notačního záznamu. A tu musíme přiznat, že Parrishova koncepce se vyhnula řadě horších úskalí nežli onomu zmíněnému dualismu hledisek a duplicitnímu výkladu modální teorie.

Didaktickou hodnotu knihy zvyšují závěrečné partie kapitol („*The Transcription of the Facsimiles*“) odkazující k připojeným tabulkám, jež uvádějí bohatý výběr faksimilovaných příkladů z předních pramenů. Výklad i výběr příkladů je koncipován s velkým pedagogickým taktem a se smyslem pro ozřejmání metodických aspektů daného problému.

Systematický základ jednotlivých notačních soustav bývá vyložen zpravidla o něco stručněji nežli v Apelovi, stupeň názornosti je však velký a nevýhody plynoucí ze stručnosti výkladu v plné míře vyvažuje. Vzorové je např. pojednání o italské notaci údobí Ars nova (s. 167 ad.). Praktik bude ovšem v mensurálních kapitolách postrádat názornější výklad ligatur – tabulka na straně 112 vztahující se ostatně k frankonskému období nemůže ani zdaleka stačit. Za určité metodické novum spojující Parrishovo hudebněpaleografické hledisko s metodami moderní textové kritiky lze pokládat důslednou snahu vyrovnávat se s textovou složkou rozebíraných skladeb, a to

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 universitách 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.