

Rozpravy šťastným pokusem globální prezentace muzikologické osobnosti na základě výrazných jejích příspěvků z delšího časového údobí (1970—1985). Bylo by si jen přát, aby podobné sborníky vycházely v Pantonu pravidelně, a to nejen k životním jubileím autorů.

Rudolf Peřman

JIŘÍ FUKAČ: POJMOSLOVIE HUDOBNEJ KOMUNIKÁCIE. PEDAGOGICKÁ FAKULTA NITRA, 1983. 119 STRAN.

Po vzoru přírodních a lingvistických věd procházejí i společenské vědy procesem převratných metodologických inovací. Dynamika pohybu je určována metodami teorie informace a komunikace a sémiotiky. Novou převratnou metodologií však nelze ani ve společenských vědách aplikovat živelně a mechanicky. Její zavádění předpokládá teoreticky motivovanou adaptabilitu, jež by zvažila specifické materiálové, strukturační a významové možnosti předmětu té které konkrétní vědy. Něco podobného má z pohledu muzikologie na zřeteli spisek vědeckého pracovníka katedry věd o umění FF UJEP v Brně Jiřího Fukače, vydaný Vedeckovýskumným pracoviskom literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky PeF v Nitre (spisek vychází v reedici r. 1986).

Fukačovo „pojmosloví hudební komunikace“ patří k prvním svého druhu v československé muzikologii. Již tím je dán jeho průkopnický význam. Jeho cenu však zvyšuje i úroveň a způsob zpracování a logicky ustanovený a uspořádaný okruh otázek, jež pojednávají: a) o ontologické bázi hudby a vztahu „hudba — skutečnost“, b) o dialektice funkcionálních a komunikačních aspektů vztahu „hudba — skutečnost“ a c) o hudební komunikaci a společenském osvojování „hudby a skutečnosti“. Řečeno jinak, Fukače především zajímá, jaká je sémanticko-syntaktická podstata hudby, jak funguje jako společenský jev a jakým způsobem je subjektem (posluchačem) osvojována. K tomu účelu má sloužit ustanovení nových pojmů nebo nový výklad dříve již ustanovených a používaných pojmů.

Okruhy pojednaných otázek nejsou zajisté úplně nové, Fukačovo „pojmosloví hudební komunikace“ je však pojednává poněkud jinak, než byly pojednány tradiční muzikologičtí.

Klíčem celé složité stavby a výkladu pojmu je netradiční pojetí (definice) hudby jako „specificky uspořádané zvukové struktury, již lidský subjekt v procesu percepcce a apercepcce odlišuje od neuspořádaných zvukových jevů či jinak uspořádaných zvukových struktur, tj. od náhodných zvuků přírodního a technického původu, od zvuku ulice, od zvukové řeči a signalizace apod.“. Pojmy percepcce a apercepcce jsou spolu s dalšími pojmy dále precízně osvětlovány a napojeny na logicky sestavený systém teorie hudební komunikace. Ve spisku je demonstrována autorova výjimečná schopnost abstraktního uvažování; Fukač při něm však nenechává svého posluchače nikde a nikdy na pochybách, že hudba je společenský jev. V pozadí abstraktního uvažování je vždy nějak situována empirie, hudební praxe, jako nezbytný předpoklad teorie. Takto Fukač nakonec dospívá k názoru, že médiem hudby uskutečňuje a ověřuje člověk svůj lidský (též společenský) smysl, jak ve svých Ekonomicko-filozofických rukopisech z r. 1844 rozpoznal již K. Marx, jehož Fukač sice přímo necituje, ale na něhož očividně navazuje.

Fukačovo „pojmosloví hudební komunikace“ spadá nejspíše pod teorii umění a hudby, jeho afinitu k filozofii a estetice však dokumentují četné partie z ontologie a noetiky. Patří k nim již zmíněná návaznost na ideje Marxovy, ale patří k nim i Fukačova charakteristika hudby (hudebního díla) jako produktu motivovaného lidského tvoření, připomínající zase § 43 (O umění vůbec) z Kantovy Kritiky soudnosti. Podstatná je ovšem Fukačova návaznost na „analytickou filozofii“ 20. století, na moderní neopozitivismus, přehodnocený z pohledu marxismu-leninismu, jehož metody autor brilantně ovládá.

Fukačův spisek o „pojmosloví hudební komunikace“ není lehká četba. Avšak měl

by se jím prokousat každý muzikolog, který nechce ustrnout v zajetí tradičních metod. Takováto konfrontace by byla ovšem užitečná i při zvažování efektivnosti nově zaváděných metod, jejichž účinnost je třeba v praxi teprve vyzkoušet.

Jiří Vysloužil

MILOŠ ŠTĚDRŇ: CLAUDIO MONTEVERDI. GĚNIUS OPERY. EDITIO SUPRAPHON, PRAHA 1985. 224 STRAN.

Ke Claudiovi Monteverdimu má doc. dr. Miloš Štědrň, CSc., bytostný vztah. Tento brněnský komponista a muzikolog, který stojí na křídle hudebního pokroku, čerpá z odkazu minulosti, zejména renesanční a raně barokní, jako z pramene vody živé. Vrhł se nejprve do nové realizace Monteverdiho partitur, které byly revivalizovány v brněnských nastudováních. Tak spolu s Arnoštem Parschem připravil pro praktickou novodobou potřebu Monteverdiho „ballo concertato“ *Tirsi e Clori*; rovněž s Arnoštem Parschem vnořil se do studia a rekonstrukce díla *Combattimento di Tancredi e Clorinda*; s Pavlem Vašinou připravil partituru *Il ritorno d'Ulisse in patria*; v *L'Incoronazione di Poppea* spolupracoval opět s Arnoštem Parschem, s nímž si podal ruku i při realizaci Cacciniho *Euridice*. R. 1986 dokončil realizaci Monteverdiho *Il ballo delle ingrate*.

Praktické realizační zkušenosti — všechna uvedená díla byla provedena novodobě v Brně, *Korunovace Poppeina* zazněla i v Liberci v Divadle F. X. Šaldy — vedly Štědrň k napsání první české původní práce o Claudiovi Monteverdim. Její záběr je široký. Vychází z kulturněhistorické orientace, fenomén C. Monteverdiho je pevně zasazen do doby a prostředí. Italský mistr vyrůstá před naším duchovním zrakem jako důsledný syntetik, který promítne do jevištních útvarů i postupy původně vyslovené nejevištní, tj. madrigalové. Dramatizace madrigalu je jedním z Monteverdiho velkých uměleckých vítězství. Podrobně jsou ve Štědrňově knize analyzovány a charakterizovány Monteverdiho hlavní opery — rozsah práce nedovolil, aby byla rozebrána všechna skladatelova jevištní díla — a důsledně je přihlíženo i k tzv. složeným útvarům, neboť Monteverdi inklinoval mj. ke spojení opery s baletem.

Oceňujeme hlavně to, že Štědrň v knize odhaluje řadu kontextů díla a doby. Není tudíž Štědrňova práce knihou ve věži ze slonové kosti. Ukazuje se, že kulturněhistorická metoda — tolikrát proklínaná a namnoze nedoceňovaná — může hluboce přispět k poznání autora i funkce jeho díla. Jsme spolu s M. Štědrňem přesvědčeni o tom, že kulturněhistorická metoda má své plně oprávnění zrovna v případě C. Monteverdiho. Novým přístupem k hodnocení kulturněhistorických a uměleckých skutečností můžeme naplnit kulturněhistorickou metodu novým duchem. Idealistický přístup starého „kulturního historismu“ dlužno totiž překonávat metodami historického materialismu, vhodné aplikovanými. Zdaleka totiž jsme ještě nevyčerpali metody, které rozvíjí a uplatňuje kulturněhistorický výzkum. Toho si byl vědom i M. Štědrň; velmi účinně usiluje o syntetické pojetí látky, kterou ve spise zpracovává. Monteverdi a jeho dílo jsou důsledně promítány na pozadí doby, autor monteverdiovské monografie si opětovaně klade otázku, z jakých zorných úhlů bylo to nebo ono opus pojímáno v době vzniku — a zda je možno pojímat je obdobně i dnes. Platí tu ovšem šaldovská devíza, že z minulosti si vybíráme jen to, co může vnitřně obohatit náš přítomný život. Monteverdiho hudba jej obohacuje, i když nelze plně a bezzbytku aplikovat v dnešním divadelním a koncertním provozu postoje např. první poloviny 17. století, kdy vzrůsný patos determinoval kulturní a umělecké přístupy dobových vnímatelů i autorů samotných.

Všech těchto jemných problémů je si Štědrň plně vědom. Projevuje se jako hluboce poučený hudební i obecný historik, ale nakonec v jeho nitru přece jen nabudou vrchu postoje a reakce člověka dvacátého věku. Proto také veškeré analýzy Monteverdiho děl jsou v knize prováděny se zřetelem k dnešnímu vnímateli, jenž chápe krásu a hloubku Monteverdiho skladeb, aniž třebaš cokoliv zná ze složitého