

ISBN 978-80-5580-183-4
EAN 9788055801834



ISSN 1338-4872
ISSN-L 1338-4872

UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE

HUDBA

INTEGRÁCIE INTERPRETÁCIE

15

Jozef Vereš
Vladimír Fulka
Veronika Ševčíková
František Turák

INTEGRÁCIE INTERPRETÁCIE

HUDBA



9 788055 801834

15

NITRA
2012



UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

HUDBA

INTEGRÁCIE INTERPRETÁCIE
Music Integration Interpretation

15

Jozef Vereš
Vladimír Fulka
Veronika Ševčíková
František Turák

NITRA
2012

Publikácia bola vytlačená s podporou firiem
Sir COLOR, s.r.o. a PETROLSERVIS, s.r.o.

Constantine the Philosopher University in Nitra
Faculty of Education

Advised to print by:
prof. PhDr. Yveta Kajanová, PhD.
doc. PhDr. Ľuboš Spurný, PhD.
doc. Helena Červeňová, PhD.

Editor: Jozef Vereš

ISBN: 978-80-558-0183-4

ISSN: 1338-4872

EAN: 9788055801834

ISSN-L: 1338-4872

© Nitra 2012 -2013

Na úvod.....	5
<i>Introduction</i>	<i>6</i>

Jozef Vereš

1. Hudba a hudobné vzdelávanie Slovákov (do 19. storočia)	6
<i>Music and musical education in lives of Slovaks (up to the 19 th)</i>	

1.1 Hudobná kultúra a vzdelávanie v stredovekej spoločnosti	17
1.2 Od stredovekého myslenia k humanistickému	29
1.3 Epithoma utriusque (musices practices) stephani monetarii cremniciani.....	37
1.4 Renesancia v kultúrnej a vo výchovno – vzdelávacej sfére.....	39
1.5 Hudobný barok – v čase zrodu a rozvoja	46
1.6 K hudobno – teoretickým a pedagogicko - inštruktážnym návodom.....	51
1.7 Činorodosť kantorov a organistov v korelácii s hudobným životom a so školskými nárokmi	56
Bibliography	69

Vladimír Fulka

2. Hermeneutické kontexty New Musicology.....	75
<i>Hermeneutical contexts of the New Musicology</i>	

2.1 New Musicology a muzikológia	76
2.1.1 Kontexty	76
2.1.2. Spor o hudobné absolútno	83
2.1.3 New Musicology a hudobná historiografia.....	91
2.1.4 Kauzálny model a kultúrny historizmus	95
2.2. Podoby hermeneutiky a postštrukturalizmu	105
2.2.1 Gadamer a kultúrny historizmus.....	105
2.2.2 Clifford geertz new historicism, thick description.....	118
2.3 Tomlinsonova hudobná historiografia ako otherness. Paul ricœur.....	122
2.4 Hermeneutika a postštrukturalizmus	128
Bibliography	147

Veronika Ševčíková

3. Filmová bibliografie o hudebních osobnostech – typologie subžánru a jeho využití jako prostředku popularizace ve výuce dějin hudby 149

Film biography of musical celebrities– the subgenre typology and its use as a means of popularization at education of history of music

3.1 Filmová biografie o hudebních osobnostech jako subžánr hudebního filmu a její typologie..... 152

3.1.2 Filmové bibliografie o hudebních osobnostech s dokumentaristickým záměrem..... 156

3.1.3 Hudební filmy o částečně či zcela fiktivních hudebních osobnostech 159

3.1.4 Hudební filmy o „obyčejných lidech“ 161

3.2 Popularizace jako nevyhnutelný prostředek výuky dějin hudby 163

3.3 Filmová bibliografie o hudebních osobnostech jako prostředek popularizace výuky dějin hudby – metodické postřehy 167

Bibliography:..... 175

František Turák

4. Slovenská kompozičná tvorba v reflexii na jazz, latinsko – americkú hudbu a mimoeurópske kultúry 177

Slovak compositional creation in reflection on jazz, latin American music and non European cultures

4.1 Konvergenzie s jazzom a skladateľskou avantgardou vážnej hudby na slovensku 180

4.2 Konvergentné dotyky okcidentu a orientu 183

4.3 Strety s jazzom, rockom a modernou populárnou hudbou 185

4.4 „Synkretizmus“ v tvorbe Petra Breinera 200

Bibliography:..... 210

Na úvod

Zborník vedeckých štúdií „Hudba – Integrácie – Interpretácie 15“ prináša štyri samostatné práce. Sú pokračovaním tvorivého riešenia úloh v oblasti hudobnej vedy a hudobnej pedagogiky na platforme kultúrno – historickej, filozofickej a pedagogicko - integračnej. V bádateľských procesoch sú viaceré muzikologické, pedagogické a filozoficko - estetické pohľady riešené v dejinných súvislostiach na prieniku diachrónno - synchrónneho prierezu, čo autorom umožnilo prezentovať historickú a analytickú interpretáciu hudby aj jej korelácie. Predkladané práce oboznamujú čitateľa s konkrétnym riešením problémov v kontexte situačného prostredia, ako i s postupmi, ktoré boli použité pri dosiahnutých výsledkoch. Texty autorov poskytujú obraz o myšlienkových pochodoch bádateľov, o procesoch argumentácie, interpretácie, hodnotenia, ako aj o zaradení výsledkov do komplexu poznatkov o skúmanom probléme. Dosiahnuté výsledky a ich interpretácia vnáša do nazerania a riešenia hudobných úloh nielen nové prostriedky, ale i alternatívu v porovnaní s ich tradičnou interpretáciou.

Jozef Vereš

Introduction

Textbook of the scientific studies „*Music – Integration – Interpretation 15*“ comes with four separate works. It serves as follow up for creative problem solving in the field of musicology and music education platform for cultural - historical, philosophical and pedagogical – integration. The investigative process is more of musicological, philosophical and pedagogical - aesthetic character addressed in historical context at the intersection of diachronic - synchronous gauge, which allow the author to present historical and analytical interpretation of music and its correlations. Presented works notify reader about specific solution of the problems in the context of situational environment, as well as procedures that were used in the results. Texts provide insight into thought patterns of scholars, the process of argumentation, interpretation, evaluation, and inclusion of results in complex knowledge of the examined issue. Obtained results and interpretation bring new perception of music problem solving and also implement alternative way in comparison to the traditional interpretation.

Jozef Vereš

1. HUDBA A HUDOBNÉ VZDELÁVANIE SLOVÁKOV (do 19. storočia)

Music and musical education in lives of Slovaks (up to the 19 th)

Jozef Vereš

Abstract

The subject of work deals with questions of music and music education of Slovaks from Slavonic times to 19th century. In the process problem solving, author lists starting positions via results obtained from works of Slovak and non-national researchers. Existing outputs confirm presence of Christianity in the Slovak territory, spread of the teachings, the Roman liturgy, Gregorian chant, the medieval, renaissance and baroque music culture. This issue is addressed in the historical context, in tandem with the creation of music, music education and music life. The work prefers culturally- historical method in order to synthesize views of cultural- social aspects and musical – educational aspects.

Connotation as a pragmatic component of semantic structure in the text becomes a reflection of evaluation attitude to examined relationships for their implementation and interpretation in music and education. Focus is given to several music sites, as applied in Slovak, or Hungarian multi-ethnic and cultural space in the forms of music education. Researched topic represents Slovakia as a separate category of cultural landscape, where cultural phenomena and concepts of the educational environment from Latin, German, Hungarian, Czech, Polish and Byzantine cultures have been integrated.

Predmetom práce sú otázky hudby a hudobného vzdelávania Slovákov od staroslovienskych dôb do 19. storočia. V procese riešenia problematiky autor viaceré východiskové stanoviská dokazuje aj prostredníctvom výsledkov získaných z produkcie slovenských a inonárodných bádateľov. Sú potvrdením správ o kresťanstve na slovenskom území, o šírení jeho učenia, o rímskej liturgii, gregoriánskom choráli, o stredovekej, renesančnej a

barokovej hudobnej kultúre. Problematika je riešená v dejinných súvislostiach v koexistencii s hudobnou tvorbou, hudobným vzdelávaním a hudobným životom. V práci je uprednostňovaná metóda kultúrno – historická, prostredníctvom ktorej sa syntetizujú hľadiská kultúrno – spoločenské a hudobno - vzdelávacie. Konotácia ako pragmatická zložka významovej štruktúry sa v texte stáva odrazom hodnotiaceho postoja skúmaných vzťahov pre ich hudobno - pedagogické uplatnenie a interpretáciu. V práci je kladený dôraz na viaceré hudobné pamiatky, nakoľko sa uplatňovali v slovenskom, respektíve mnohonárodnostnom uhorskom kultúrnom priestore a vo formách hudobného vzdelávania. Skúmaná téma predstavuje Slovensko ako svojbytnú kultúrnu krajinu, do ktorej boli integrované kultúrne fenomény a vzdelávacie koncepty z prostredia latinského, nemeckého, uhorského, českého, poľského a byzantského.

Keywords:

Musical culture, music education, musical - educational thinking, music sources, schools, Gregorian chant, song collections, collection of music masters.

Hudobná kultúra, hudobné vzdelávanie, hudobno – pedagogické myslenie, hudobné pramene, školy, gregoriánsky chorál, zbierky piesni, zbierky hudobných tvorcov.

Túto štúdiu venujem mojej milej, usmievavej vnučke Dominike

V súčasnej dobe viaceré hudobno – historiografické dôkazy potvrdzujú, že v slovenskom dávnoveku (od staroslovienskych dôb) sa realizovali dobové formy hudobného vzdelávania. Opierajú sa o svedectvá zachovaných textov od starých gréckych a arabských spisovateľov,¹ o písomné

¹ Hains Ernest vo svojich textoch spomenul *Ibna Rustaha* z roku 914, perzského spisovateľa *Gardiziho* z roku 1051, ako i carihradského spisovateľa *Teofylakta Simokattesa* z roku 591. Bližšie pozri E. Hains :

záznamy pochádzajúce zo začiatku 9.storočia,² o výstupy z výskumných aktivít bádateľov. Sú potvrdením existencie Slovanov na slovenskom území, správ o kresťanstve na našom území, o hlásaní kresťanského učenia podľa nariadení franského kráľa Karola I. Veľkého v jazyku zrozumiteľnom, o misii viažucej sa s uznaním slovanskej liturgie v ranej scholastike,³ ako i potvrdením šírenia učenia o rímskej liturgii,

„Hudba a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov.“ In: Adoramus Te: roč. 4, 2002, s. 17-25 a „Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov“, In: Adoramus Te: roč. 3 – 4, 2003, s. 28 - 39 a 25 - 32. (ďalej pozri napríklad prácu Š. Hozu „Tvorcovia hudby,“ Trnava, 1943). Uvedené svedectvá je možné doplniť aj tým, že existencia Slovanov na slovenskom území je dokázaná od 6.storočia archeologickými výskumami. Prvé správy, zvesti o kresťanstve na našom území spadajú už do 2.- 4. storočia, čo pravdepodobne súviselo s pomermi počas rozdeľovania Rímskej ríše na Západorímsku (latinskú) a Východorímsku (grécku, byzantskú) a s našou geografickou polohou. Cenné správy sa nachádzajú aj v práci Poulik, J.: *Starí Moravané budujú svůj stát*. Brno 1960.

² Napríklad text: „Územie ležiace na východ od Bavorska, obývané Avarmi a Slovanmi.“ Nachádza sa v scriptorionálnom zväzku (scriptorium obvykle poukazuje na kolektívne písomné výstupy v kláštore, ako na fyzickú miestnosť): Erben, K. J. (edit): *Regesta Diplomatica nec nom epistolaria Bohemiae et Moraviae, pars I.*, Praha 1855, s. 180. Zbierka má 1358 rukopisných a tlačených listín. Obsahuje pápežské listiny, listiny cirkevných inštitúcií, šľachticov, ako i listiny z obdobia kráľovských korunovácií v Bratislave..

³ S príchodom kresťanstva (už počas salzbursko-bavorskej misie) sa na slovenskom území objavujú prvé školy (vyučovalo sa v chrámových nartexoch – predsieňach, tu vznikala literárna a hudobná tvorba slovienskeho duchovenstva), ktoré podporovali aj výchovu k cirkevnému spevu (s čím súvisela i výučba hudobnej teórie). V roku 997 kráľ Štefan povolal do Uhorska benediktínov (po potlačení pohanských skupín na

o gregoriánskom choráli,⁴ zriaďovaní kláštorných škôl a podobne.⁵ V súvislosti s príchodom Konštantína a Metoda na

Slovensku), ktorí koncom 10. storočia zriadili kláštornú školu v Nitre. Objavujú sa aj úvahy, že na dnešnú kultúrnu a kresťanskú úroveň sme sa mohli dostať aj inou cestou, čo dokumentujú objavené nálezy z Bojne (z nich spomenieme zvon, pozlátené plakety - nachádza sa na nich aj písmo, pravdepodobne zdobili prenosný oltár; aglomerácia hradísk v Bojne trvala od roku 800 – 920; nové poznatky môže priniesť aj nový nález aglomerácie pri meste Vráble). Cyril a Metod boli diplomatmi, ktorých cieľom bolo testovať možnosti včlenenia Moravského kniežatstva do byzantskej sféry vplyvu. Ich misia súvisela aj s uznaním slovanskej liturgie. Prvýkrát sloviensku liturgiu, ako i preklady bohoslužobných kníh schválil pápež Hadrián II. Evanjelium prikázal čítať najskôr po latinsky a následne po sloviensky. Po Konštantínovej smrti Metod nenašiel porozumenie pre svoju misiu u Svätopluka. Na udalosti reagoval pápež Ján VIII. znovu schválením slovienskej liturgie. Udalosti však dopadli tak, že po smrti Metoda (885) pápež Štefan V. zavrhol Metodovo učenie, ako i sloviensku bohoslužbu. So súhlasom Svätopluka boli Metodovi žiaci vypovedaní z krajiny.

⁴ Proces kanonizácie je spojený s pápežom Gregorom Veľkým. Nazýva sa „kodifikácia“ (680-800). V tomto období bol v popredí aj svätý Ambróz (pripisuje sa mu autorstvo „*Te deum laudamus*“) a myšlienky tzv. európskeho univerzalizmu – jednotný jazyk, liturgia, myšlienkové zjednotenie Európy. Podnet k ich kreovaniu bol daný už prijatím „Milánskeho ediktu“ cisárom Konštantínom v roku 313, ktorý bol významným činom pre zrovnoprávnenie kresťanstva s ostatnými náboženstvami a pre rozvoj ranokresťanskej hudby. Proces šírenia gregoriánskeho chorálu trval niekoľko storočí. Gregoriánsky chorálový spev sa pestoval najmä u benediktínov. V hymnistike (*oslavnej piesni*) sa uplatňoval kult Boha (*Te Deum*), ako i Krista a Márie (*Stabat mater dolorosa*). Uplatnili sa aj piesne českého pôvodu, ako napr. Hospodine, pomiluj mňa. Cenná je prvá tlačená zbierka duchovných piesní Juraja Tranovského „*Cithara sanctorum*“ (1636). Jej osobitou kapitolou sú dejiny evanjelickej hudby. Na Spiši vyšiel aj konkurenčný katolícky spevník *Canthus catholici* (1655). Jeho zostavovateľom bol jezuita Benedikt Szöllösi.

⁵ V stredoveku pre šírenie kresťanstva, vzdelanosti a kultúry vznikali po kláštorných školách i školy katedrálne, kapitulske a farské. Pojem

Veľkú Moravu⁶ evidujeme stúpajúcu pozornosť k výchove domáceho duchovenstva slovianskeho pôvodu, k výchove detí (v tejto súvislosti sa spomína aj Metodov žiak Kliment). Z 11. storočia registrujeme správu o existencii chorálnej školy v Nitre – *Schola cantorum*.⁷ Mala rovnaký názov ako jej predchodkyňa v Ríme v ranokresťanskej hudobnej kultúre (okolo roku 700), kde sa školili kňazi pre šírenie gregoriánskeho chorálu. V 11. storočí bolo slovenské územie zaradené do mnohonárodnostného feudálneho Uhorska. Slovensko sa už vo Veľkomoravskej ríši vyznačovalo znakmi ranofeudálnej spoločnosti, bolo na vyššom stupni spoločenského vývinu ako maďarské kočovné kmene, ktoré od domáceho obyvateľstva preberali spoločenské a kultúrne hodnoty. Z tohto obdobia sa zachovala kronika *Činy Hunov a Uhrov* (*Gesta Hunnorum et Hungarorum*) od Šimona z Kézy

„stredovek“ zaviedli humanisti na označenie obdobia medzi antikou a renesanciou (či starovekom a novovekom). Jeho trvanie je v Európe udávané rokmi 476 – 1492, v Uhorsku a Česku trvá do roku 1526.

⁶ Konštantín ešte pred misiou utvoril pre Slovanov prvé písmo – hlaholiku z malej gréckej abecedy, taktiež aj veršovaný predslov k Svätému písmu „*Proglas*“. Spolu s Metodom vytvorili jazyk staroslovienčinu (starú cirkevnú slovančinu, kultivovanú macedónčinu z okolia Solúna, na našom území získala veľa prvkov zo slovanských nárečí); do staroslovienčiny preložili „*Oktoich*“ („*Osem spevov*“), ako i niekoľko žalmov. Bližšie pozri: Lichačev, D. S.: *Russkie letopisy: i ich kulturno – istoričeskoje značenie*. Moskva 1947.

⁷ Pozri najmä: Isačenko, A.: *Začiatky vzdelanosti vo Veľkomoravskej ríši*. Martin 1948/18.

(pravdepodobne pochádzal zo zemplínskej dediny Kéza, bol kaplánom a kronikárom za kráľa Ladislava IV. Kumárskeho, ktorý vládol v rokoch 1272 – 1290).⁸ Stredoveká kronika je oslavou maďarskej dynastie Arpádovcov a snahou o idealizovanie feudálov. Zaznamenaná historická dokumentárnosť sa neraz prelína s pseudohistorickými zvestami. Napriek tomu slúži s určitými výhradami ako prameň pre maďarskú a slovenskú etnografiu, ako i historiografiu. Okrem tendenčných povestí o slovenských predkoch (napríklad o nitrianskom kniežati Zuborovi), kronika obsahuje aj texty o konci veľkomoravskej dynastie Mojmírovcov, o pôvode Maďarov a ich príchode do Panónskej panvy, ako aj o rozvrstvení uhorskej spoločnosti.

V rokoch 995 – 1270 sa v Uhorsku stretávame s narastajúcim nesúhlasom so sociokultúrnymi aktivitami slovienského rázu, nakoľko nekorešpondovali z pohľadu vládnucej vrstvy spoločnosti s novými vzdelanostnými a kultúrno - kresťanskými myšlienkami, ideami. Stupňovali sa najmä výhrady k potulným, ľudovým hudobníkom,⁹

⁸ Podobne ako *Anonymovej kronike* aj vyššie uvedenej kronike je potrebné pristupovať rezervovane.

⁹ Ľudoví hudobníci sa nazývali *igrici*. Niektorí hrávali aj na cisárskom dvore v Carihrade (Istanbule). S tematikou slovienských ľudových hudobníkov v Carihrade sa zaoberá aj J. Kollár v epose *Slávy dcéra*.

jokulátorom (hrali, spievali, tancovali, rozprávali historky na verejných priestranstvách), žonglérom, ako i vagantom – študentom¹⁰ vandrujúcich od domu k domu vo vtedajšom priestore Uhorska. Podľa cirkevných kruhov narúšali svojimi aktivitami latinsko – nemeckú kultúru a šírenie kresťanstva (na podnet cirkevných kruhov bol nesúhlas s potulnými hudobníkmi vyjadrený v listinách vydaných kráľom Štefanom, ako i kráľom Belom IV.,¹¹ avšak podľa L. Kačica „z územia Slovenska neexistujú doklady o vyslovenom zákaze spevu v jazyku zrozumiteľnom („barbarskom“).¹² Niektorí jokulátori

Slovanský repertoár igrícov pravdepodobne zanikol v 11. stor. V Uhorsku, v slovenskom priestore ich vytlačali maďarskí „igrici,“ ktorí pretvárali historické piesne. Povešť o pustovníckom živote na Zobore je zaznamenaná v Kosmovej kronike. D. Kosmas (1045-1125) bol významný český kronikár. Je autorom kroniky „*Chronika Boemorum*“ („*Kosmova kronika*“), ktorej preklad je „*Kronika česká*“ (preklad: Hrdina, K – Bláhová, M.: Svoboda 1975).

¹⁰ Piesne šírené vagantmi sa zachovali v zbierke „*Carmina Burana*“ (13.stor.) aj s goliardskymi piesňami (goliardi boli kresťanskí ariánski biskupi, ktorí neboli uznaní všeobecnou cirkvou, nemali biskupstvo, stali sa z nich potulní klerici), ako i dramatickými hrami (všetky piesne nemajú zaznamenanú melódiu). Piesne nepropagovali vtedajšiu latinsko – nemeckú kultúrnu líniu. Zbierka sa našla v latinčine v benediktínskom kláštore (v Benediktbauern) v Bavorsku.

¹¹ Kráľ Štefan bol v rokoch 995 - 997 kniežaťom Nitrianskeho kniežatstva a v rokoch 1000 – 1028 prvý kráľ Uhorska. Belo IV. bol v rokoch 1235 - 1270 uhorským kráľom, pochádzal z rodu Arpádovcov.

¹² Elschek O. (edit): *Dejiny slovenskej hudby*. ÚHV SAV Bratislava 1996, s.62. Sme toho názoru, že nebolo potrebné vydávať zákaz z územia Slovenska, nakoľko nariadenia sa vydávali z hlavných centier Uhorska. Bratislava sa stala hlavným mestom Uhorska až v roku 1536.

sa časom dokázali usídlit' aj mestách. V novom prostredí kultivovali svoj hudobný prejav vtedajšími formami stredovekého hudobného vzdelávania, kde často vytvárali aj novú vrstvu mestských hudobníkov (chrámoví hudobníci, trubači atď.). Z ďalších skupín hudobníkov to boli truvéři, trubadúři, minnesängři, ktorí na svojich cestách účinkovali v Uhorsku (mali vyšší sociálny status, vzdelanie, ich činnosť nebola obmedzovaná, v roku 1414 účinkovali aj pred kráľom Žigmundom v Bratislave, ich hudobný prejav dosahoval už punc umeleckej kvality). Uvedené hudobné prejavy hudobníkov sú aj svedectvom diferencovaných foriem hudobného života v jednotlivých oblastiach Uhorska, sociokultúrnej diskrepantnosti, ako i disparátnych foriem prenosu odovzdávania hudobných zručností a návykov z generácie na generáciu.

Okrem uvedených faktov, sa dávnejšie indície o slovanských hudobných prejavoch nachádzajú aj v kronikách byzantského historika Teofylakta Simokattesa (narodil sa v Egypte, zomrel po roku 640). Jeho osemdielna práca „*Dejiny panovania cisára Mauricia*“ (582-602), poskytuje zdroj pre poznanie dávnych vzťahov medzi Grékmi, Slovanmi a

Peržanmi v 6. a 7. storočí.¹³ Podľa Štefana Hozu sa v uvedenom spise nachádzajú vyjadrenia z najstarších pohanských čias o prezentovaní slovanských piesní na dvore cisára Mauricia (Mauricius 539 - 602)¹⁴ za použitia hudobných nástrojov (najmä gitary a sláčikových nástrojov). V slovanských horských krajoch sa piesne spievali s gajdami (v 16. storočí boli gajdy populárne u bojujúcich vojakov, v 17. storočí sa k spievaniu piesní na panských dvoroch postupne pridružili husle, kontrabas, cimbal).

Značná časť starodávnych textov ľudových piesní sa čiastočne uchovala zásluhou zberateľskej činnosti Pavla Jozefa Šafárika (1795 – 1861) a Jána Benedikta – Blahoslava (1796 – 1847).¹⁵ Ich prvý spoločný zväzok piesní „*Písne světské lidu*

¹³ V jednej zo sakkarských pyramíd vedci objavili stélu (termín v archeológii označuje kamenný útvar) s nápisom v hlaholike. Archeologický nález podľa egyptológa B. Hermanna Zufällinga z Berlína môže potvrdiť dohady o existencii starých Slovákov (nachádzame ich už u Teofylakta Simokattes), ako i rozšíriť obraz o prezentovanej hlaholike na Slovensku Konštantínom. Zufälling snímku stély uviedol na konferencii sakkarských archeológov a v odbornom magazíne“ *Egyptology Letters*“ Zdroj: <http://veda.sme.sk/c/6321662/v-egyptskej-pyramide-objavili-napis-v-hlaholike.html>

¹⁴ Hoza, Š.: „*Tvorcovia hudby*“ Trnava, 1943. Mauricius podporoval vedu a umenie. Napísal neskoroantickú vojenskú príručku „*Strategikon*“ („*Taktika*“).

¹⁵ Šafárik študoval na evanjelickom lýceu v Kežmarku, kde sa spoznal s Benediktom, ako i s poľskými, srbskými a ukrajinskými študentmi. Šafárik bol spočiatku pokrokovejší ako J. Kollár, avšak pre zachovanie zhody

slovenského v Uhrích“ (1823.) vyšiel v čase jazykovej rozdvojenosti nášho literárneho organizmu na líniu bernolákovskú a na českú spisovno – jazykovú orientáciu (vydanie z roku 1988 je doplnené o “*Prídavok*“ 6 piesni, s klavírnou úpravou Martina Sucháňa). Druhý zväzok uvedenej zbierky piesní je viac – menej už zbierkou Jána Kollára (bol vydaný v roku 1827 v Pešti).¹⁶ Posledne menovaný zberateľ ľudových textov piesní vydal aj dva zväzky v Budíne (1834,1835) pod názvom „*Národnie zpiewanky čili písne světské Slováků v Uhrách jak pospolitého lidu tak vyšších stavů*“ (druhý zväzok obsahuje aj piesne študentské a rehtorské).¹⁷ Nakoľko Šafárik a Kollár neboli hudobníci, požiadal J. Kollár učiteľa hudby Vladislava Fűredyho (pôsobiaceho v Pešti) o notový zápis ľudových piesní a

národa sa obaja priklonili ku koncepcii československej národnej jazykovej jednoty, čo v období prvej ČSR bolo kritizované.

¹⁶ Bolo to v období ich „rozchodu“, napriek tomu Šafárik prispel do druhého zväzku vlastnými i cudzími zbierkami ľudových piesní z Gemera. V zbierke J. Kollára sa nachádzajú aj piesne zo zbierky piesní Mateja Holku (staršieho i mladšieho, zapísaných v rokoch 1756, 1789). Kollár z nich prebral napríklad piesne od Martin. Bošnáka z čias tureckého spustošenia „*Pieseň o zámku muránskom*,“ *Pieseň o sigetském zámku*,“ ako i od Roškovca „*Pieseň o Nových Zámkoch*.“ Bližšie pozri: *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Bratislava, SAV 1981, 872 s.

¹⁷ Piesne makaronské, maďarsko – slovenské, latinsko – slovenské. Nové vydanie vyšlo v roku 2009.

klavírny sprievod.¹⁸ Zberateľské aktivity spomínaných autorov majú pre slovenskú kultúru nevyčísliteľnú hodnotu, nakoľko uchovali dávne slovanské hudobno - literárne artefakty. Ich poznanie, podľa Šafárika, prispieva k upevňovaniu vzťahu k materinskému jazyku a národnému uvedomovaniu (s procesmi spoločenských premien sa však piesne vytrácajú nielen zo života ľudí, ale aj z vyučovacích programoch hudobnej výchovy).

1.1 HUDOBNÁ KULTÚRA A VZDELÁVANIE V STREDOVEKEJ SPOLOČNOSTI

Po rozpade Rímskej ríše je obdobie stredoveku charakterizované postupným prechodom k novej európskej civilizácie (jeho rozvíjanie prebiehalo od 5. – 15. storočia). V jeho ranom štádiu sa kostol stal vyhľadávaným miestom pokoja pred bojovníkmi, zároveň i priestorom pre realizovanie

¹⁸ Füreedy zharmonizoval 25 ľudových piesní s názvom „*Národní nápěvy ku Spěvankám vydaným od Jana Kollára,*“ (Viedeň 1837). Učil sa v Bratislave u Henricha Kleina, ktorý bol určitý čas učiteľom hudby v kláštore Notre Dame. Klein bol veľmi dobrým hudobníkom, teoretikom, zložil niekoľko skladieb, ktoré boli aj vydané. Bližšie pozri štúdie. Múdra, D.: „*Heinrich Klein, bratislavský hudobník obdobia klasicizmu.*“ In: Vlastivědný sborník Severní Morava, Šumperk 1984, s. 13-30 (zv.48); Múdra, D.: „*Heinrich Klein (1756-1832), skladateľské osobnosti Slovenska.*“ In: Národná osveta, príloha Etuda 1999/3, s. 13-15.

cirkevných cieľov. Stredoveké náboženské obrady boli spojené s kresťanským bohoslužobným spevom, s hudobným myslením, ktoré dlhší čas bolo primárne vokálne. Liturgický spev vychádzal zo židovských, sýrskych a starogréckych chrámových nápevov. Jeho hlavnými prameňmi boli aj ľudové hudobné prejavy, prvky z rôznych národov po padnutí Rímskej ríše (nachádzajúcich sa vo východných a západných častiach).¹⁹ Hudba v tomto časovom rozpätí zahŕňala viaceré rôznorodé kultúrne tradície. Popri vyššie uvedených hudobných prejavov sa vo vyspelejších európskych stredovekých centrách od 13. storočia registruje zreteľnejší hudobný pohyb, ako i spojitosť hudby a hudobnej praxe. Napríklad v 13. a 14. storočí vo Francúzsku a v Taliansku na jednej strane evidujeme rozmach hudobného umenia, na druhej strane rozkvet rozvoja nástrojovej hry. V uvedenom období kantori rozvíjali nástrojovú hru, hlasovú techniku, zborovú činnosť, čo vo veľkej miere prispelo k európskej syntéze polyfonického umenia.²⁰

¹⁹ V kláštoroch sa tvorila náročnejšia hudba. Tá však nebola verejne prezentovaná, medzi ľud, nebola ani súčasťou všeobecnej výchovy, ale ani kultivácie človeka. V stredovej cirkevnej hudbe prevažovala asketická morálka.

²⁰ Európska stredoveká kultúra sa orientovala na transcendentno. Svetská kultúra sa rozvíjala a kultivovala viac - menej len v rytierskej vrstve. Predstaviteľ scholastiky T. Akvinský presadzoval výchovu mravno -

V slovenskom stredovekom prostredí boli v 12. - 14. storočí stúpajúce potreby hudby a hudobnej praxe umocňované intenzívnejším rozvojom cirkevných inštitúcií, škôl, kláštorov a ich vzájomnou previazanosťou. Z bohatej dobovej hudobnej činnosti, ako aj z množstva bohoslužobných kníh,²¹ sa však zachovalo len niekoľko notových útržkov.²² Atmosféru spomenutého obdobia čiastočne približuje zachovaný dokument o predvádzaní liturgických hier v Prayovom kódexe (napísaný v rokoch 1192 – 1195, pomenovaný je podľa historika J. Praya). Vyjadruje popis obradu v kostole v

náboženskú, ktorej cieľom bolo dosiahnuť dobro, zbožnosť a múdrosť. Bližšie pozri prácu: Vereš. J.: *Hudobné korelácie*. Nitra UKF, 2011, ISSN 1338-4872 (najmä 3. a 4. kapitolu).

²¹ Charakter bohoslužobného režimu sa usmerňoval prostredníctvom bohoslužobných kníh (liturgických kníh). Základnými liturgickými knihami rímskeho rítu (spôsobu slávania liturgie) sa stali napríklad misál, breviár, evanjeliár, graduál (kniha liturgických spevov).

²² „Najstaršie pramene boli zničené pravdepodobne v čase stredovekých vojenských konfliktov, požiarov a nestabilnej cirkevno – politickej situácie (nástup reformácie a následná rekatolizácia). Veľká časť nepoužívaných rukopisov bola najmä v 15.- 17. storočí použitá ako vhodný materiál na spevnenie väzieb a obalov mestských úradných kníh a rukopisov mladšieho obdobia. Množstvo vzácnych rukopisov bolo vyvezených mimo územia Slovenska (Bratislava, Levoča a i.). Časť kódexov sa stratila po vzniku Československej republiky v roku 1918, kedy mnohé stredoveké rupisy skončili v zahraničných súkromných zbierkach.“ Veselovská. E.: „Stredoveké notované pramene v slovenských archívnych fondoch.“ [Medieval Music Codices from Slovakian Archives]. In: Dejiny 1/2011 – internetový časopis Inštitútu histórie FF PU v Prešove. http://dejiny.unipo.sk/Dejiny_1_2011.pdf s.20.[e-Journal of Institute of History, Faculty of Arts, University of Prešov in Prešov].

latinskom dialógu na Veľkonočnú nedeľu. Spomínaná významová súvzťažnosť je i tu badateľná, najmä ak si uvedomíme, že v celom stredoveku sa objavovali sklony k experimentovaniu či rozširovaniu repertoáru gregoriánskeho chorálu novými formami, doplnkami (napríklad sekvenciami, trópmi - prvá technika v liturgii, ktorá umožňovala vkladať trópy medzi úseky, boli odvodzované z chorálu). K novým formám sa radili aj liturgické hry, ktoré do života priniesli dramatické predvedenie témy. Prevládalo v nich okomentovanie biblických dejov, myšlienok, čo malo vplyv na intenzívnejšie zažitie hudby u aktívnych účastníkov, ako aj u prítomných veriacich²³ a v neposlednom rade aj na rozvoj hudobnej praxe.

Zaujímavou zachovanou pamiatkou latinského bohoslužobného spevu je i „*Nitriansky evangeliár*“ (tzv. „*Evangelistárium Szelepcsényiánum*“) z 12. storočia. Nenachádzajú sa v ňom noty, ale tzv. *lekčné znaky*, znamienka

²³ V európskom stredovekom priestore vznikali už v 10. storočí. Ich rozkvet nastal v 11. - 13. storočí. V stredoveku sa liturgické hry označovali ako *ordo* (poriadok), *officium* (služba), *ludus* (hra), *mysterium* (tajomnosť) a pod. Liturgia označuje slávenie Kristovho tajomstva, je ponímaná ako služba Bohu a ľuďom. Termín liturgické hry bol v muzikológii zavedený až v 19. storočí. Bližšie pozri: Banáry, B: *Hudba a jej duchovná podstata*. In: *Duchovná hudba v 19. storočí*. B. Bystrica 1995, s. 185-187.

udávajúce spôsob spevnej recitácie. Často sú považované za predstupeň stredovekého notového písma *neum*.²⁴

V 14.storočí sa k významným uhorským kultúrnym centráм začleňovali aj niektoré slovenské mesta ako napríklad Bardejov, Bratislava. V Bardejove sa predvádzali mystické drámy a hry pre obecnstvo, ktoré sa realizovali na školách, ako i na verejných javiskách (v 16. a 17. stor. sa divadlo už stalo súčasťou výchovy a osvety). S ich naštudovaním súvisela i činnosť skriptorských dielní, kde sa zhotovovali notové rukopisy (napríklad v Bratislave u františkánov, v Prešove atď.). Zo zachovaných cenných rukopisoch je vzácny pramenný materiál, známy pod názvom „*Bratislavský notový misál*“ („*Missale Notatum Strigoniense*“).²⁵ Pravdepodobne pochádza z roku 1341, je notovaný ostrihomskou notáciou. Obsahuje repertoár omšových spevov, ako i domáce kompozície. Považuje sa za najstaršiu stredovekú hudobnú

²⁴Bližšie pozri: Stančeková, H. - Rybářič, R: *Z hudobného života Nitry v minulosti a súčasnosti*. In: Kapitoly z dejín Nitry. SPN Bratislava, 1963, s. 12-31). Ich substráty možno nájsť v indickej hudbe vo védskom speve, kde sa nad textami nachádzajú znamienka a symboly, ktoré v tzv. „recitačných, hovorených štýloch“ udávajú pohyb maximálne v rozsahu troch tónov. Korene tohto najstaršieho záznamu siahajú do rokov 1400 – 1000 p. n. .l. Ďalej pozri: Bartha, Š.: *Hudba Indie*. Praha, Supraphon, 1980; Vereš, J. : *Hudobné korelácie*. Nitra 2011. ISSN 1338-4872.

²⁵ Misál – katolícka omšová kniha, obsahuje modlitby, ktoré prednáša kňaz pri slávení eucharistie.

pamiatku zachovanú na území Slovenska z cirkevného centra v Uhorsku (Ostrihomu). Z *Bratislavskej kapitulskej knižnice* pochádzajú aj skriptúry, ktoré sa nachádzajú v štyroch bratislavských antifonároch z 15. storočia.²⁶ Podľa Veselovskej najviac rukopisov sa zachovalo v bratislavských inštitúciách (napríklad v *Štátnom archíve v Bratislave*, v *Slovenskej pedagogickej knižnici*, v *Archíve mesta Bratislavy* atď.). Nachádza sa v nich sedem kompletných notovaných rukopisov (5 bratislavských antifonárov, 2 misály a asi 140 fragmentových jednotiek).²⁷ Ďalej možno spomenúť kódex *Anny Hansenovej Schumanovej* (bol jej rodinou darovaný bratislavskej kapitule v roku 1571), v ktorom okrem 239

²⁶ Sú zaznamenané notáciou métsko – gotickou, ako aj spišské, košické, prešovské kódexy. Pomenovanie métsko – gotická notácia podľa E. Veselovskej zaviedla Janka Szendrei v rámci prameňov stredovekého Uhorska. Pozri: Veselovská, E.: *Stredoveké notačné systémy z územia Slovenska – k najnovším výsledkom bádania. Počiatky kresťanskej hudby v Európe* .(edit. Šimon Marinčák). Bratislava: Centrum spirituality Východ – Západ Michala Lacka, 2005, s. 129 - 166. Taktiež i jej štúdiu : *Hudobnopaleografické špecifiká stredovekých notovaných rukopisov v archíve literatúry a umenia SNK*. Knižnica – roč. 11, 2010, č. 2-3, 2010, s. 28-39.

²⁷ Veselovská, E.: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. Bratislava: SNM – Hudobné múzeum, 2002, č. 27-27a, s. 75 – 77. Tiež pozri: internetový časopis Inštitútu histórie FF PU v Prešove (e-Journal of Institute of History, Fakulty of Artis). *Stredoveké notované pramene v slovenských archívnych fondov* (Medival Music Codices from Slovakian Archives). http://dejiny.unipo.sk/Dejiny_1_2011.pdf. s.18-31.

spevov sú identifikovaní skladatelia nizozemskej a talianskej oblasti (J. Mouton, C. Morales, C. Festa a iní).²⁸ Zachované pramenné materiály sú cenným dôkazom o stredovekej hudobnej kultúre na našom území, o prezentovaní skladieb významných hudobných tvorcov v prostredí katolíckej cirkvi, na panovníckych a šľachtických dvorov, ale i o hudobnom myslení.²⁹

V slovenskom stredoveku bolo dôležitou súčasťou hudobného vzdelávania i vyučovanie hudobnej teórie. Pozornosť tejto disciplíny bola venovaná aj v súvislosti s hrou na organ, ktorý sa stal súčasťou slovenského kultúrneho cirkevného hudobného života. Dôkazom úrovne vyučovania hudobnej teórie v mestských školách je zachovaný fragment z

²⁸Meščanová, A.: *Renaissance historical sacred music Works in Slovak territory*. Zdroj: <http://www.gregoriana.sk/2010/04/andrea-mescanova-renaissance-historical-sacred-music-works-in-slovak-territory/> (11.7.2012). Ďalej pozri: Veselovská, E.: *Stredoveké notované fragmenty z Hudobného múzea Slovenského národného múzea v kontexte najnovších výskumov stredovekej hudobnej kultúry na Slovensku a v strednej Európe*. In: *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum, 2011, s. 11 – 82. Taktiež „*Pamiatky jednohlasnej liturgickej hudby z územia Slovenska*. Zdroj: <http://www.gregoriana.sk/2010/04/eva-veselovska-medieval-church-music-sources-from-the-territory-of-slovakia/> (10.7.2012).

²⁹ Prvou písomnou správou o pestovaní hudby v Bratislave je zmluva mesta a kapituly z roku 1302 o hmotnom zabezpečení kantora Dómu sv. Martina a jeho povinnosti pestovať cirkevnú hudbu a spev so žiakmi.

levočského hudobnoteoretického traktátu.³⁰ Spis pravdepodobne pochádza z väčšieho kompendia zo 60. - 70. rokov 15. storočia. Sú v ňom vyložené najmä výsledky stredovekých teoretikov, ako napríklad Sverinusa Boethiusa, Johanna de Murisa, Hermanna Contracta a taktiež aj bežné topiky z teoreticko - naukovej spisby. Z teoretických prác z františkánskeho prostredia sa zachoval spis F. Gaffuria „*Practica musica*“ (1496), z evanjelického kremnického okruhu učebnicová príručka G. Rhawa z roku 1518 „*Enchiridion musices ex varis musicorum libris depromptum*“ („*Hudobná príručka zostavená z rozličných hudobných kníh*“), ako i rad ďalších hudobných kompendií. Uvedené texty sú svedectvom o realizovaných tematických okruhoch vo vtedajšom stredovekom hudobno - vzdelávacom procese v slovenskom priestore. To znamená, že do procesu organizovanej výučby boli, okrem vyučovania chrámového spevu, zaradené témy o hudobno - teoretických poznatkoch, ako i o rozvíjajúcich sa estetických názoroch. V stredovekej európskej výchove k hudbe je „zacomponovanie“ produkcie teoretikov do pedagogických konceptov, osnov výučby spevu a hudobnej teórie aj výsledkom vyvíjajúceho sa hudobného

³⁰ Czagyánová, Z.: *Anonymi Leutsoviensis Tractatus de Musica*. Slovenská hudba 17/4, s. 247 – 327.

procesu oproti zaužívaným tendenciám v kultúrach mimoeurópskych. V týchto civilizáciách viac – menej pretrvali pôvodne hudobno – výchovné tradície až do novoveku,³¹ respektíve do času, kedy začali byť konfrontované s novou európskou hudobnou kultúrou. Tá sa síce utvárala na základoch kultúry antických národov, ktoré však európsky stredovek pretvoril a prispôbil potrebám kresťanským. Premeny sa dotkli i antického vzdelávacieho systému a v jeho rámci aj výchovy k hudbe, ako i jej postavenia vo vzdelávacej sústave európskeho stredoveku. Starogrécky ideál univerzálneho vzdelania „*enkyklios paideia*“ sa od gréckej antiky ku stredoveku preorientoval z múzického ideálu aj do matematicko – abstraktného („*musica*“) výkladu hudby, čo vyhrcovalo rozpor medzi empirickými a špekulatívnymi výkladmi hudby i v okruhu hudobno – výchovných aktivít. Hoci sa kultúra vo vrcholnom stredoveku rozvíjala v prostredí katolíckej cirkvi, ako i na panovníckych a šľachtických dvoroch, na Slovensku sa z tohto obdobia o hudobnej kultúre a hudobnom vzdelávaní nezachovalo veľa dôkazov. O

³¹ Presný koniec stredoveku a začiatku novoveku je neustále predmetom diskusií. Niekedy sa za prelomovú hranicu pokladá už objav kníhtlače (v roku 1445, na Slovensku sa jej využitím začalo okolo roku 1480). Problematike mimoeurópskych civilizácií pozri napríklad prácu: Vereš, J.: *Hudobné korelácie*. Nitra, UKF 2011, ISSN 1338-4872.

vzdelávaní hudobníkov mimo cirkevného života sú naše postrehy ešte skromnejšie, nakoľko svetská hudba nebola v záujmovej oblasti dobovej hudobnej teórie.

Vyššie uvedené pramenné materiály sú cenným dokladom o hudobno - pedagogickom myslení na slovenskom území, ale i bázou pre jeho skúmanie v kontexte stredovekých hudobných kultúr. Dôsledná rekognoskácia histórie je totiž cesta, ktorá prispieva nielen k poznaniu dobových znakov myslenia, ale i k rozlíšeniu jednotlivých línií rozvoja hudobného umenia na Slovensku, ako aj postupov uplatňujúcich sa v procese odovzdávania, osvojovania hudobných poznatkov a zručností. Vyjadrený názor nás zároveň vedie k vysloveniu nasledujúceho stanoviska. Ak sa v jednotlivých kultúrach nesledujú vzájomné významové súvislosti (aj z hľadiska historických zoskupení kultúr), ale len selektívny vývoj hudobno – teoretických koncepcií, kontinuita (národného) hudobno - pedagogického myslenia a poznania pôsobí ako málo rozvinutá, nakoľko jej prejavy, znaky zostávajú spravidla ukryté vo viacerých rovinách dobových paradigiem (ľudia svoj myslíenkový proces často prispôbujú jestvujúcemu kultúrno – spoločenskému systému, zvyčajne tým ale „umŕtvujú“ aj iné relevantné reálie). Pri odhaľovaní

dávnych procesov prenosu kultúrno - hudobných zvyklostí, ako i počiatočného vt'ahovania hudobných noriem do výchovnej praxe je dobré si uvedomiť, že ich priebeh nebol priamočiary, neprebíhal samostatne, ale viac - menej v rovnorodom zväzku s dobovou kultúrou a vzdelávacou štruktúrou disciplín (hudobno – pedagogické myslenie sa v Európe prelínalo s tzv. homogénnou hudobnou teóriou až do 17. – 18.storočia).³²

Oproti starším kultúram európsky stredovek vniesol do hudobno – pedagogického myslenia didaktickú motiváciu, názorné hudobné vyučovanie, podnety pre tvorbu učebných pomôcok, techník (notové príklady, tabuľky, quidonská ruka pre pochopenie tónového systému, solmizácia). Vymenované aktivity boli zamerané na lepšie zvládnutie hudobnej problematiky v hodinách hudby. Avšak rozporné stredoveké poňatie hudby aj napriek vyvíjajúcim pedagogicko –

³² Od uvedeného časového obdobia sa začína postupné oddeľovanie hudobno – pedagogického myslenia a jeho poznávacieho procesu od hudobnej teórie. Toto oddelenie na jednej strane posilnilo vzťah k výchovným praktikám, na druhej strane viedlo k podceňovaniu teoretických aspektov v hudobno – výchovnej sfére (najmä pri výchove hráčov, spevákov). Na zotrvanie hudobnej výchovy ako súčasť všeobecnej výchovy to však nemalo vplyv. V Európe sa od 16. a 17. storočia začali postupne formovať aj špecializované výchovno – vzdelávacie formy vyučovania, ktoré v 19. storočí vyústili do diferenciacie hudobnej výchovy na: všeobecnú, odbornú a špecializovanú. V súčasnosti sa odporúča delenie hudobnej výchovy na všeobecnú, špecializovanú a profesionálnu.

didaktickým aktivitám sa stávalo s rozvojom humanizmu čoraz viac neúnosným. Významné osobnosti humanistického sveta kritizovali najmä strnulosť stredovekého školstva, autoritárstvo a špekulatívne vysvetľovanie stredovekých teórií (napríklad francúzsky spisovateľ François Rabelais, alebo anglický sociálny utopista Thomas More).³³ Viacerí autori vznikajúcej pedagogicko - humanistickej literatúry odsudzujú tvrdú školskú stredovekú výchovu. Zdôrazňujú v nej hravé a radostné učenie detí, nakoľko tendenciou humanistickej doby bolo zosvetštenie života, radosť zo sveta (k osobnostiam humanizmu patrili najmä Juan Luis Vives, Erazmus Rotterdamský, Michel de Montaigne).³⁴

Predstavitelia náboženskej reformácie (Martin Luther, Philipp Melanchthon, Johann Sturm) v podstate zotrvali na náboženskom poslaní výchovy a spevu v škole. Produkciu duchovného spevu však požadovali približovať v národnom jazyku, ako i vzdelávanie v oblasti hudby pre širšie vrstvy veriacich. Na Slovensku sa Lutherove názory šírili najmä v

³³ François Rabelais (1494 – 1553) v diele „*Gargantua a Pantagruel*“, Thomas More (1478 – 1535) v spise „*Utópia*.“

³⁴ Kritiku stredovekého školstva Vives priblížil v spise „*De disciplines*“ („*Disciplíny*“, 1531), najznámejším spisom Erazma Rotterdamského je satira „*Encomium moriae*“ („*Chvála bláznovstva*“, 1509), de Montaigne písal eseje o svojom vzťahu k vnútorných procesov človeka pri ich zvládaní.

banských mestách a v oblasti Spiša a Bratislavy. Známu protestantskou školou bolo „*Collegium scholasticum*“ v Prešove (bolo založené v roku 1665). V luteránskom prostredí, po odklonení od konceptu quadrivia, do popredia vstúpilo spojenie s jazykovým a rétorickým vzdelaním, ako i prístupnejšie vysvetlenia teórií v disciplíne „*musica*“. V európskom západokresťanskom kultúrnom okruhu sa nové impulzy do rozvoja hudobnej kultúry a hudobno – pedagogického myslenia úspešne premietali v 16. – 18. storočí (najmä po Tridentskom koncile). Hudba sa začala ponímať ako jedno z tzv. krásnych umení, čo stredovekú koncepciu zahrnutú pod pojem „*musica*“ spravilo samoúčelnou.³⁵

1.2 OD STREDOVEKÉHO MYSLENIA K HUMANISTICKÉMU

V slovenskom priestore uhorského kráľovstva sa v neskorom stredoveku do popredia dostalo niekoľko myšlienkových línií reagujúcich na krízu scholastiky (kresťanská filozofia nehľadala pravdu, ale jej zdôvodnenie). Významný dosah mali najmä myšlienkové idey talianskeho

³⁵ U Grékov „*musica*“ znamenala jednotu hudby, poézie a tanca. Kresťanstvo uprednostňovalo spev na náboženský text, bez hudobných nástrojov.

humanizmu, reformačnej náuky, či úsilie cirkvi o vymanenie sa zo svetského vplyvu panovníkov (cisárov). Okrem spomenutých línií sa šírili myšlienky českého husitstva, ako i následky dobytia Budína (Budapešť 1541) a Ostrihomu (1543) tureckými vojskami, morovej epidémie atď.

Počas tureckých vpádov do Uhorska bola ostrihomská kapitula presťahovaná do Trnavy. Hlavné úrady, ako i šľachta sa presídlili do Bratislavy, čo malo významný vplyv na rozvoj a postavenie mesta Bratislavy (stalo sa hlavným mestom Uhorska v rokoch 1536 – 1848, ako i korunovačným mestom 1563 – 1830).

Reformačné myšlienky napomohli k sprístupneniu vzdelania, rozvoju školstva, vzostupu meštianstva (stalo sa podporovateľom a šíriteľom umenia v mestách). Významným strediskom humanistickej kultúry sa stala Bratislava najmä zásluhou kráľa Mateja Korvína (v 15. storočí) a jeho druhej manželky (Beatrix Aragónskej, dcéry neapolského kráľa Ferdinanda). Šíreniu humanistických myšlienok, ktorých filozoficko – etickým stanoviskom bolo prisudzovanie ústredného miesta človeku a dialógu s antickým odkazom, napomáhali pozvaní spisovatelia, umelci na dvor Mateja

Korvína,³⁶ založenie „*Academie Istropolitany*“ v roku 1465 (jej štruktúra bola vytváraná podľa Bolonskej univerzity), ako i rýchlo sa rozširujúca tlač a nototlač. Prechod od stredovekého myslenia k renesančnému bol však zdĺhavý. Uskutočňoval sa ako tlak „zhora,“ nakoľko neexistovala slovenská štátnosť, politické centrum. Šľachtickí veľmoži vládli v uzavretom priestore svojich dŕžav, nezávisle od uhorských panovníkov (napríklad Juraj Thurzo, ale i kontroverzný panovník Matúš Čák). V mestách mali vplyv na vzdelanie bohatí nemeckí mešťania, podobne aj na hospodársky a spoločenský život. Domáci jazyk sa viac – menej používal len na bežné dorozumievanie, prípadne pri krstoch, čo spomaľovalo rozvíjanie slovenskej kultúry a hudobného života.

Na latinských školách sa vyučovala polyfónia, na univerzite bola hudba prednášaná ako súčasť fyziky a matematiky.³⁷ Na strednom a vyššom stupni škôl sa hudbe žiaci venovali každý deň. Osvojovali si základy chorálnej a menzurálnej notácie, teoretické a praktické základy hudby a

³⁶ Napríklad Galeotto Marzio (1427 – 1497), určitý čas pôsobil na Boloňskej univerzite. Napísal zbierku „*Múdre, vynikajúce, statočné i žartovné výroky a činy kráľa Mateja*.“ Pravdepodobne učil aj na bratislavskej *Academii Istropolitane*.

³⁷ V literatúre sa často uvádza spojitosť s kňazom Pongrácom Rosteckým. V tejto súvislosti je možné čiastočne hovoriť aj o vplyve tzv. novopytagoreizmu.

spevu, spievanie štvorhlasných úprav melódií, známych ako tzv. školské hymny, ódy.

S novou renesančno - vzdelávacou tenziou stúpala záujem o oblasť výchovy a vzdelávania. Pedagogická literatúra sa stala vyhľadávaným materiálom, najmä ak prinášala hravé a radostné podnety pre vyučovanie detí³⁸ (výchova a vyučovanie sa dokonca považovalo aj za osobitné umenie). Kreativita humanistického pedagogického trendu bola rozvíjaná aj v spojitosti s hudbou, najmä s vyučovaním spevu (vo vyšších formách vzdelávania bol prenos poznatkov prelínaný dobovými univerzálnymi hudobno – teoretickými zákonitosťami hudby). V súvislosti s jazykovou výučbou sa vytváral spevný repertoár pomáhajúci humanistickej výchove klasických jazykov.

Humanistická výchova v korelácii s hudbou navodila nové možnosti pre koncepcnejší rozvoj pedagogického myslenia. Uplatnenie našla najmä v 16. a 17. storočí v prostredí jezuitských reholí, t.j. v období katolíckej protireformácie (po Tridentskom koncile) a v tvorbe dobových školských poriadkov. K významnejším patrili: „*Ratio*

³⁸ V zmysle myšlienok Juana Luisa Vivesa (1492 – 1540), Erazmusa Rotterdamského (1465 – 1536), Francois Rebalaisa (1490 – 1553), Michela de Montaigneho (1533 – 1592).

studiorum et institutiones scholastica Societatis Jesu“ („Školský plán a poriadok Spoločnosti Ježižovej,“ 1591), „*Legas scholae Bardphensis*“ („Zákony bardejovskej školy,“ 1540), „*Codicilův poriadok*“ (1586).³⁹ Vzostup nastal aj v orientácii na viachlas, ako i na výchovu inštrumentalistov. Pestrejší hudobný repertoár sa stal do značnej miery motiváciou pre tvorbu nových vyučovacích pomôcok a techník. Na prelome 16. a 17. storočia bola dokonca solmizácia čiastočne vytláčaná tzv. *bobizáciou* (používala sa pri nácviku chromatiky v stupnicových radoch).

Okrem vyššie uvedených korelácií, hudba našla uplatnenie i v divadelných predstaveniach, ktoré sa stali súčasťou školského systému. Priazeň si získali divadelné hry od Pavla Kyrmežera so sociálnym aspektom („*Komedie o Tobiášovi*,“ „*Rokovanie o zjednotení*,“ „*Vyznanie viery*“⁴⁰) a Juraja Tesáka – Mošovského, ktorý k biblickým námetom pridával postavy z ľudovej mytológie („*Komedie z Knihy zákona Božieho, jenž slove Ruth, sebrano*“). V kultúrne

³⁹ Bližšie pozri: Vereš, J.: *Hudobné korelácie*. Nitra UKF 2011, s. 150-158.

⁴⁰ Kyrmežer pôsobil aj v Uhorskom Brode. Tu sa spoznal J. A. Komenským. V dramatickej tvorbe sa sústredil na problém vzťahu chudobných a bohatých, čo mu umožnilo biblické námety pretaviť do kritickej dramatickej tvorby. V nábožensko – didaktickej komédii „*Tobiáš*“ (Olomouc 1581) sa vzťah k sociálnej a mravnej dobovej problematike už nenachádza.

vyspelejších mestách boli predstavenia prezentované pod názvom veľkonočné mystéria,⁴¹ ktoré však pod vplyvom protestantského Nemecka boli nahradzované školskými hrami. Humanisti (najmä v jezuitských lýceách, kolégiách) venovali pozornosť nácviku hier starých majstrov (Terentia a Plauta).⁴² Texty hier písané na Slovensku nevychádzali tlačou, okrem Leonardovej Stöckelovej drámy „O Zuzane“ (hrala sa po latinsky a nemecky, po slovensky sa nehrala, neboli na to podmienky).⁴³ Popri vianočných a veľkonočných mystériách sa tiež hrávali pašiové a legendové hry.⁴⁴

Skladby pre domáce muzicírovanie sa viac – menej uplatňovali pre lutnu. Používali sa najmä zbierky od flámskeho autora, hudobného editora Pierra Phalesa („*Luculentum*

⁴¹ Mystérium bol stredoveký divadelný žáner, v ktorom sa scénicky predvádzali epizódy z Biblie. V mnohých scénach zaznievala hudba a spev, často však slúžila na predelenie jednotlivých scén. Boli to v podstate veľkonočné pašiové hry, ktoré sa realizovali na námestiach. Známe bolo najmä predstavenie „O desiatich vekoch.“ V Banskej Štiavnici mali predstavenia polosvetký charakter.

⁴² Terentius Afer (185 – 159 p. n. l.) tvoril pod vplyvom Scipinovského krúžku („*Dievča z Andru*“, „*Svokra*“, „*Bratia*“). Mal hlboké znalosti o gréckej kultúre. Zameriaval sa na vyššie spoločenské triedy. Titus Maccius Plautus (254 -184 p. n. l.) tvoril viac ľudovejšie, v duchu novej gréckej komédie („*Komédia koša*“, „*Komédie oslov*“, „*Amphitryon*“).

⁴³ Bola prvou školskou drámou v Uhorsku „*História von Susanna*.“

⁴⁴ Legendové hry boli viac – menej dramatizáciou legiend, zameriavali sa na život svätých. V domácom jazyku boli prezentované rozprávané časti, čo súviselo tým, že svetskejšie ladené výstupy mali komickejší charakter.

theatrum musicum,” 1568, „*Cytherae Hortulus*,” 1570). P. Phalesa (1510 – 1575) vo svojich hudobných tlačiarňach v Antverpách vydal aj katolícku zbierku motet od autorov pôsobiacich vtedajších južných oblastiach Uhorska. (Nicolas Gombert, Clemens non Papa, Adrian Willaert atď.).

Dobovo zrelé hudobno - teoretické a pedagogické myslenie prezentoval Leonard Stöckel⁴⁵ (1510 – 1560) v dvoch traktátoch („*De Musica I*“ a „*De Musica II*“). Jeho spisy sú zamerané na výklad hudobnej teórie, na jej prenos v procese hudobno – vzdelávacom, ako aj v hudobnej praxi. Uvádza v nich množstvo hudobných príkladov v chorálnej a menzurálnej notácii. V druhom spise venoval pozornosť aj vzťahu hudba a mravnosť, hudba a etika. Je autorom aj najstaršej pedagogickej písomnej pamiatky na Slovensku (1540) „*Leges scholae Bartfensi*“ („*Zákony Bartfenskej školy*“). Obsahuje návody na osvojenie učiva, organizáciu mimotriednej práce žiakov, ich povinností atď.

Z vyššie uvedených skutočností je možné vypožorovať, že v slovenskom prostredí hudobný život intenzívnejšie prebiehal v školách a v kostoloch (okrem šľachtických

⁴⁵ Humanisticky orientovaný teológ (žiak Luthera a Melanchtona), rektor mestskej školy v Bardejove. Celkovo napísal 4 teoretické práce o hudbe a 7 hudobno – teoretických spisov.

rezidencií), čo medzi týmito ustanovizňami zosilňovalo vzájomnú kooperáciu, nakoľko väčšia časť hudby bola určená pre kostolné účely. S týmto partnerstvom sa stupňovali nielen úlohy, ale zosilňovalo i postavenie kantora, organistu a kňaza v spoločnosti, záujem o hudobno – teoretické a pedagogické spisby, školské príručky pre vzdelávanie výkonných hudobníkov.⁴⁶ Z množstva prác sa však zachovalo len minimum, nakoľko často boli rozširované len odpisovaním. Do dnešných čias je tento kultúrny hendikep často impulzom pre nové archívne výskumy nášho hudobného života aj v kontexte iných kultúr, nakoľko v historických obdobiach bolo Slovensko začlenené do kultúrnej orientácie uhorského štátu s ranofeudálnou spoločenskou štruktúrou. V mnohonárodnostnom komplexe naši predkovia tvorili aj početnú sociálnu vrstvu stojacu vo vrchných priečkach feudálnej spoločenskej hierarchie (vrstva „veľmožov“, spočiatku príslušníci vyššej šľachty, od roku 1608 – gróf, barón), čo im umožňovalo podieľať sa na procesoch uhorského

⁴⁶ V roku 1492 vydal Žigmund Senfleben z Podolinca *Teóriu liturgického spevu*. Spis spomína F. Zagiba v práci *„Dejiny slovenskej hudby“* (1943 s. 73) pod názvom *„Expositio hymnorum cum notabili commento“* (*„Interpretácia duchovných piesní s osobitným zameraním“*). Na slovenskom území sa neskôr používala škola pre hru na hudobné nástroje *„Musica instrumentalis“* (*„Inštrumentálna hudba“*) od magdeburského kantora Martina Agricolu (1486 – 1556). Bola vydaná v roku 1529.

štátu. Z toho logicky vyplýva, že Slovensko rozvíjalo svoju ranofeudálnu kultúrnu vyspelosť z obdobia Veľkej Moravy aj v ére stredoveku, renesancie (najmä vo vyšších vrstvách spoločenského a hospodárskeho života). V teritoriálnom priestore Uhorska bolo Slovensko vždy svojbytnou kultúrnou oblasťou aj vzhľadom na to, že do jeho kolobehu boli uvedené kultúrne rozhodnutia z prostredia latinského, nemeckého, maďarského, českého, byzantského.

1.3 EPITHOMA UTRIUSQUE (MUSICES PRAKTICES) STEPHANI MONETARII CREMNICIANI...

Z renesančnej kultúry (prebiehala od 14. storočia až dovnútra 17. storočia) sa často uvádza práca „*Epithoma utriusque (musices praktices) Stephani Monetarii Cremnicians (recenter in florentissima Cracovia) ad emolumentum plerisque harmonice tyronibus quam ex (actissime contextum)*“- „Zborník teoretickej i (praktickej hudby) Štefana Monetaria Kremnického (nedávno v preslávenom meste Krakove) k prospechu mnohým študentom vyhovuje viac ako príliš náročný súvislý (text)“ od hudobného

teoretika slovenského pôvodu Štefana Monetaria.⁴⁷ Práca má 48 strán rozdelených do dvoch častí. Prináša poznatky o stredovekom a renesančnom hudobnom poznatkovom fonde (utvárali ho najmä Manlius Torquatus Sverinus Boethius, Quido z Arezza, Johanes de Muris a podobne), t. j. o otázkach dobovej filozofie hudby, o teórii latinského chorálu, o teórii troch tónorodov (poststaroveké učenie o diatonike, chromatike a enharmonike), o tónovej sústave, solmizácii, hexachordoch, stredovekej transpozícii. Pri výklade delenia umeleckej hudby na jednohlásnu a viachlásnu sú podľa R. Rybariča v spise aj také myšlienkové procesy, ktoré smerujú k Frankovi Kolínskemu, teoretikovi parížskej Notre Dame. V druhej časti textu „*Epithomy*“ je pozornosť venovaná menzurálnej notácii a reprodukcii teoreticko – pragmatického poznatkového fondu Franchina Gaffuria (1451-1522), ktorý problematiku spracoval v roku 1496 v práci „*Musica utriusque cantus*“ („*Hudba jedného i druhého hlasu*“). Monetariovu pozornosť púta i spis „*Tetrachordum musices*“ („*Hudobný tetrachord*“) od Johanna Cochlea (Nürberg 1511), ako i práca Georga Rhaua

⁴⁷ Práca bola vydaná asi v rokoch 1519 - 1520 v Krakove. Bližšie pozri: Rybarič, R.: *Štefan Monetrarius Cremenicianus a jeho hudobno – teoretický traktát*. In: Hudobný archív 1. Martin, Matica slovenská, 1975, s.53 – 62. Do tohto obdobia spadá i vydané hudobné kompendium (*De musica*) od bardejovského hudobníka a teoretika Leonarda Stöckera.

z roku 1518 „*Enchiridion musices ex varils musicorum libris depromptum*“ („*Hudobná príručka zostavená z rozličných hudobných kníh*“). Dielo Monetaria má veľký kultúrny význam, nakoľko sa v ňom reflektujú hudobno – teoretické, náukové a výkladové informácie o nových hudobných polyfónnych kvalitách a o spôsobe hudobného myslenia. Autor v ňom zjednodušenou interpretáciou (jej charakter možno označiť aj ako pedagogicko – popularizačný) priblížil vyzretý náukovo – poznatkový fond, čo malo uľahčiť poznanie a orientáciu v otázkach polyfónnej hudby prinajmenšom v priestore zodpovedajúcom dnešnej stredoeurópskej zóne.

1.4 RENESANCIA V KULTÚRNEJ A VO VÝCHOVNO – VZDELÁVACEJ SFÉRE

Renesancia kládla dôraz na človeka, ľudský rozum, poznanie. Na tomto stupni vývoja spoločnosti sa výchova a vzdelávanie vymanili zo stredovekého spôsobu myslenia. Hlavným cieľom výchovy sa stal *Homo universalis*, t. j. vzdelaný, slobodný a jazykovo vybavený človek. Vo svojich začiatkoch nachádzala podporu v humanisticko - filozofickom hnutí, ktoré do centra pozornosti dostalo antickú rétoriku - umenie slova. Idea rétoriky sa po Tridentskom koncile z roku

1561 stala aj požiadavkou, či nariadením pre písanie cirkevnej hudby. Hudba sa stala nositeľkou textu a jeho významových funkcií, čo vyústilo do vzkriesenia hudobno – dramatického útvaru v baroku.

Silnejší záujem o hudobné vzdelávanie a oživotvorenie významu umenia slova sa v slovenskom priestore prejavoval najmä v nemecky hovoriacich mestách (v spišskej a bratislavskej oblasti). Bol vyvolaný reformáciou (1517) a novými myšlienkami viažucimi sa k životu ľudí. Reformačné učenie sa myšliach bohatých mešťanov vnímalo aj ako vzorový model pre nadobudnutie kvalitného vzdelania. Svoje deti preto často posielali študovať do Nemecka, tie na Slovensko potom prinášali myšlienky reformačnej náuky. Tieto mnohých katolíkov, hudobníkov doviedli k prestupu na evanjelickú vieru (napríklad V. Kélera, M. Laciaka, Jána L. Bellu, Viliama F. Bystrého atď.).⁴⁸

Od polovice 16. storočia registrujeme na Slovensku s ideou rétoriky aj zvýšenú produkciu literárnych diel v písomnej forme,⁴⁹ ako i rozvoj mestských škôl. Ich vyučovací

⁴⁸ Tvrdon, J.: *Evanjeličká cirkevná hudba v 19. storočí*.

www.snk.sk/swift_data/source/NBU/Zborniky/.../Tvrdon_Igor.doc s.61 - 69.

⁴⁹ Zrejme to súviselo s tým, že od polovice 15. stor. nebola v slovenskom priestore slovesná tvorba oficiálne akceptovaná, nezodpovedala

program obsahoval poetológiu, rečníctvo, básnickú spisbu. Renesancia v talianskej podobe aj napriek šíreniu humanistických myšlienok nenašla na Slovensku plnú podporu u meštianstva, nakoľko nebolo ešte patrične vyformované. Účinky nových myšlienok na zmenu spôsobu života sa citeľnejšie začali prejavovať v reformačnom prostredí (hoci s reformáciou narastali náboženské rozpory). Renesančná tvorba v slovenskom prostredí sa oproti talianskej produkcií líšila aj tým, že sa nezaobišla bez religióznych prvkov či ľudových hrdinov. Nedominoval v nej prototyp človeka, ale vzťah človeka k človeku, ktorý sa stal apeláciou na ľudskú bytosť, výzvou proti náboženským, ako i národným sporom. Z básnickým autorov sa najčastejšie uvádzajú Eliáš Láni (z jeho tvorby sa zachovalo asi 10 piesní) a Ján Silván. Piesne Silvána vnášajú do duchovnej tvorby svetské prvky, odrážajú záujem o ľudskú individualitu. Jeho človek žije v konkrétnom prostredí, čo korešponduje s myšlienkami protestantizmu. Hoci jeho piesne vznikali mimo slovenského územia, zohrali dôležitú úlohu v evanjelickej tvorbe („*Tanoscia cantus*“ – *spevník evanjelických piesní*). Z jeho tvorby sú známe aj „*Písně nové na sedm žalmů kajících a jiné žalmy*“ (v posledných rokoch

náboženskej norme, nebola ani zaznamenávaná až do vzniku väčších jarmočných stredísk.

svojho života sa priklonil ku katolicizmu). Eliáš Láni⁵⁰ sa svojimi duchovnými piesňami zaradil k predstaviteľom manierizmu⁵¹ na Slovensku. Väčšina jeho piesní bola zaradená do zbierky „*Cithary sanctorum*“(1636) a tri piesne do „*Cantus catholici*“(1655). Z ďalších autorov boli aktívni Eliáš Ladiver, Daniel Pribiš, Paulín Bajan, Edmund Pascha Pavol Fradelia, Vavrinec Benedikt z Nedožier atď.⁵²

⁵⁰ Láni bol náboženský spisovateľ, cirkevný hodnostár, významný dejateľ európskeho reformačného pohybu. Spolu I. Abrahamidesom a S. Melihom vydal Lutherov „*Katechizmus*.“ V roku 1616 vo svojej slovenskej kázni za Jurajom Thurzom (hlavným županom Oravy a palatínom Uhorska, ktorý v tejto oblasti Slovenska podporoval rozvoj hudobnej kultúry a školstva) hovoril o ideálnej vrchnosti. Jeho kázeň bola vydaná pod názvom „*Pohřební kázání*“ v roku 1617 v Prahe. Patril k základateľom homiletickej literatúry.

⁵¹ Umelecké hnutie 16. a 17. storočia. Manierizmus mal na začiatku pejoratívny zmysel. Prejavoval sa afektovanosťou, vyumelkovanosťou, kvetnatosťou (*pojmem manierizmus nebol presne rámcovaný*). Z postáv literatúry boli do hnutia v určitom čase radení Miguel Cervantes, Paul Fleming, z hudby Carlo Gesualdo, Luca Marenzia, zo sochárstva Michelangelo Buonarroti (v sochárskom umení prevládala elegantná preciozita s rafinovanosťou).

⁵² Slovenský autor, ktorý sa venoval prekladu celého žaltára (pred ním J. Silván). Napísal knihu „*Žalмовé devadesát první a stý třetí na způsob latinských veršů*“ (1606). Nachádza sa v knižnici Národného múzea v Prahe. Benedikt našiel do českej hudby novú hudobnú techniku - homofónnu tvorbu. Touto aktivitou vytváral cestu k novej v českej vokálnej tvorbe v duchu neskorých humanistických a raných barokových zásad. Bližšie pozri: Kollárik, Oto: *Laurenc Benedikt Nudožerský* [online]. Martin: Matica slovenská, 1965. 61 s. [cit. 3. 1. 2011]. Dostupné na internete. Taktiež i „*Zbierku dokumentov Jana Mišianika*“ (nachádza sa v jeho osobnom fonde v matičnom Archíve literatúry a umenia), ako i práce Michala Eliáša atď.

V rámci duchovnej tvorby (aj vzhľadom na nepriaznivé vonkajšie spoločensko – politické okolnosti) sa piesňové žánre viac – menej naďalej zhodne rozvíjali v oboch konfesiách. Dokazuje to aj situácia v ranom baroku s ustálením spoločného spevu veriacich v rámci bohoslužieb, ktorá podnietila tvorbu spevníkov - *kancionálov* (súbor duchovných piesní pre potreby veriacich sa v Európe ojedinele objavuje od 15. stor.). Najstarším súborom slovenských piesní je piesňový oddiel v „*Jistebnickom kancionali*“ (1430). Prvým zachovaným rukopisným súborom je „*Kolínsky kancionál*“ (1517). Zo slovenských tlačených kancionálov sa k cenným dokumentom radia „*Šamotulský kancionál*“ (1561) a „*Ivančický kancionál*“ (1564). Z českých kancionálov je to ranobarokový katolícky kancionál Adamu Michna z Ostradovic „*Česká mariánska muzika*“ (1647). Z evanjelických kancionálov je známa zbierka od Daniela Pribiša „*Písne duchovní*“ (1636 v Levoči), ktorá obsahuje aj preklady piesni z latinčiny a nemčiny. Významným súborom piesni je najmä „*Cithara sanctorum*“ (1636), ktorého zostavovateľom je Juraj Tranovský (aj v rokoch 1623 - 1629 udržiaval kontakty s levočskými intelektuálmi počas pobytu v meste Bielsko, dnes Bielsko -

Biela). Tranovského kancionál obsahuje 402 piesni. Časť piesni je v zbierke prebratá z českého piesňového fondu.⁵³

V tomto období piesňovú tvorbu charakterizuje aj prispôsobenie sa novým sociálnym situáciám a subjektívnym faktorom. Vyplýva to z toho, že piesňová tvorba disponuje schopnosťou prispôbiť sa k novším hudobným integrovaným formám a zároveň si v nich uchovať znaky národnej kultúrnej identity. Táto skutočnosť umožnila piesňovú tvorbu chápať nie ako definitívnu výpoveď o svete človeka, ale ako dynamický organizmus, v ktorom sa zhŕňajú sentencie o životných a umeleckých skúsenostiach celých generácii hudobníkov, spevákov, básnikov, poetov. Z tohto pohľadu bola naša piesňová tvorba dlhodobo vnímaná ako nezastupiteľný hudobno - literárny artefakt nielen vo výchovno - vzdelávacom procese, ale i v činnostiach upevňujúcich národnú súhru.⁵⁴

⁵³ Lengová, J.: *Cithara sanctorum a jej hudobné kontexty v 19. storočí*. In: *Cithara sanctorum 1636-2006*. Kovačka Miloš (edit.) Martin :Slovenská národná knižnica, Národný bibliografický ústav, 2007, s.106-116. ISBN 978-80-89301-08-9).

⁵⁴ V súčasnosti akosi viac preferujeme inonárodné trendy, hoci nimi „zatláčame“ naše symptomatické znaky.

Vyššie naznačené náboženské rozpory v reformačných časoch čiastočne znižovali hudobníci prostredníctvom svojej tvorby, nakoľko v nich v oboch konfesiách uplatňovali nové kompozičné technológie, idey. Ako organisti nezriedka pôsobili aj v obidvoch protikladných konfesiách, čo koniec koncov zjednocovalo proces prenosu nových hudobných poznatkov. Každodenný život ľudí sa však stával čoraz viac obťažnejší najmä zhoršujúcou sa spoločenskou situáciou v krízovom štádiu humanizmu. Do vedomia ľudí kríza vnášala nepokoj, rozklad istôt, pocit rozpoltenia človeka, záujem o posmrtný život, útek potreby ku modlitbe, k duchovnému spevu (humanizmus zdôrazňoval rozumové atribúty, ale kríza s dlhotrvajúcimi vojnami prinášala tragickú skúsenosť). Obrat z nepriaznivého stavu spoločnosti bol zákonite podnietený novým myslením, záujmom o rozvoj poznania, o vedecké objavy (Newton, Galilei, Descartes). Do popredia sa dostali nové atribúty (*kontrast, protiklad, pohyb*), modernejší pohľad na umenie. Obraz pojmu „*krása*“ sa v baroku⁵⁵ považoval za

⁵⁵ Pojem „baroko“ spočiatku označoval zlý vkus, nakoľko v ľudoch vyvolával vyumelkovaný nevкус („vyumelkovanosť“ bola prebratá zo stredoveku). Označenie „barok“ sa ustálilo až v polovici 18. storočia. Používalo sa ako protiklad označenia klasických hodnôt. Ako vedecký termín sa používa od roku 1888, kedy bola vydaná práca švajčiarskeho historika umenia Heinricha Wölfflina pod názvom „*Renaissance und Barock*.“ Termín „baroková hudba“ bol použitý až v roku 1920 Kurtom

dokonalejší ideál než príroda. Toto ponímanie malo v umeleckých produkciách na jednej strane potláčať zobrazovanie neradostných stránok skutočného života a na druhej strane traktovať umenie ako zdokonaľovanie prírody. V skutočnosti to znamenalo zobrazovať iný, akoby druhý svet za viditeľným univerzom.

1.5 HUDOBNÝ BAROK – V ČASE ZRODU A ROZVOJA

Hudobný barok (jeho najvýznamnejším centrom bolo Taliansko),⁵⁶ sa vyznačoval najmä prechodom od polyfónie k monódii,⁵⁷ vznikom nových vokálno – inštrumentálnych foriem (opera, oratórium, kantáta), ktoré zohrávali dôležitú úlohu v barokovom umení, ako i v zápoleniach medzi reformáciou a protireformáciou. Katolícka cirkev získala v barokovom období po Tridentskom koncile rozhodujúce postavenie. Na tomto 19. cirkevnom sneme prevážili tendencie proti radikálnym reformám, podnety k vnútornej obnove,

Sachsom (1881 – 1959), nemecko - americký muzikológ, zakladateľ modernej organológie.

⁵⁶ Významnou bola rímska Akadémia sv. Lukáša (1593). Rozvoj národných škôl prebiehal aj vo Francúzsku, Holandsku, Anglicku atď.

⁵⁷ Oproti renesančnému zložitému viachlasu sa v monódií melodické línie nechápu už ako rovnocenné. Do popredia sa dostala melodická ozdobnosť, notačná prax generálbasu a sprevádzanie spevu akordickými hudobnými nástrojmi (lutna, čembalo), ako i durové a molové tóniny.

odpovede na otázky súvisiace s protestantskou reformáciou, so zneužívaním cirkevnej moci, čo v konečnom dôsledku vytvorilo predpoklady pre nástup celoeurópskej protireformácie na konci 16. storočia. Silnou stránkou katolíckej cirkvi oproti náboženskej reformácii (protestantskej) bolo, že pomocou umeleckých prostriedkov dokázala vyvolávať pocit pokory, odovzdania sa Bohu, čo dosahovala v symbióze s architektúrou (stavbou nádherných chrámov, kláštorov), maliarskym a sochárskym umením (rozmohla sa aj stavba poľných kaplniek, sôch svätých) a hudobnými dielami.⁵⁸ Určitým protikladom voči cirkevným snahám sa stala pompéznosť a veľkoleposť svetských stavieb, čo posilňovalo absolutistickú moc panovníkov.

Popri úsilí o nové smerovanie umenia a hudby, sledujeme v baroku zvýšenú náklonnosť aj k vedeckému bádaniu, k rozvoju prírodných vied,⁵⁹ ako i k stupňujúcemu záujmu o vzdelávanie a pedagogické myslenie. Výsledným výsledkom sa stavali najmä (prvé) súhrnné všeobecno - pedagogické koncepcie. Zahŕňali poznatky potrebné pre

⁵⁸ Náboženská reformácia nepreferovala tak širokú umeleckú symbiózu, bola proti náboženským maľbám a sochám.

⁵⁹ Boli zostrojené ďalekohľady a mikroskopy, pušný prach. Na Slovensku vznikli práce o minerálnych vodách (Juraj Wernher – otec uhorskej balneografie), o baníctve (Juraj Agricola – pôvodcom Nemec).

vzdelávanie jedincov a ich život v spoločnosti. Význačné miesto v koncepciách všeobecného vzdelávania mala výchova k hudbe a spevu, nakoľko bola chápaná ako dôležitá súčasť kompletného výchovno – vzdelávacieho systému. Na konci 16. storočia a začiatku 17. storočia priekopníkmi všeobecného vzdelávania boli najmä Václav Benedikt z Nedožier, rodák zo Slovenska (okres Prievidza, 1555 – 1615), Wolfgang Ratichius - Ratke (nemecký reformátor, 1571 – 1635), Ján Amos Komenský (český pedagóg a biskup Jednoty českobratskej, 1592 – 1670).

Václav Benedikt z Nedožier sa zaoberal parafrázovaním Dávidových žalmov⁶⁰ do češtiny, aritmetikou, hudbou a vzdelávacími reformami. Ako pedagóg pôsobil v Uhorskom Brode, Žatci, Havlíčkovom Brode (predtým Nemecký Brod, v tomto meste zložil pieseň „*Píseň nová*“, v čase, keď na Slovensku prebiehali boje s Turkami) a na Karlovej univerzite v Prahe. Usiloval sa o zdokonalenie akademického gymnázia (označuje sa s ním škola pripojená k univerzite, jej študenti boli aj členmi akademickej obce) a povznesenie univerzitného života. Dokladom jeho

⁶⁰ Hľadanie podnetov v „Dávidových žalmoch“ a knihe „Prorokov“ odporúčal aj svetovo známy predstaviteľ komparatívnej hudobnej pedagogiky Leo Kestenberg, pochádzajúci z Ružomberka. Zdôvodňoval to tým, že pre kresťanov a Židov tvoria základ európskej etiky a kultúry.

pedagogických aktivít je práca „*Penitioris scholae structura*“ („*Vnútná sústava školská*“, uvádza sa aj ako „*Sústava nižšej školy*“), ktorá bola publikovaná v zborníku latinských básní na pamiatku otvorenia svätoegilianskej školy v Prahe (zborník vyšiel v roku 1607 u D. Sedesana). Z produkcie univerzitného prostredia je známy jeho pedagogicko - reformačný spis „*Oratio therapeutica*“ („*Reč nápravná*“).

W. Ratke vyučoval na chlapčenských a dievčenských školách. Preferoval použitie materinského jazyka na základných školách, priame pozorovanie skutočnosti. Do praxe uviedol pojem didaktika. Úspešný bol aj ako nakladateľ cudzojazyčných kníh, ktoré vydával v paralelných jazykových verziách (v nemeckom jazyku a pôvodnom jazyku). Jeho editorská aktivita pravdepodobne súvisela s jeho metódou vyučovania cudzích jazykov.

Ján Amos Komenský autor viacerých koncepčných pedagogicko – didaktických prác. Vo svojich spisoch dopracoval a rozvinul mnohé humanistické podnety, pedagogické idey, vyslovil požiadavku názornosti vyučovania, potrebu priblíženia učiva k skutočnosti, prácu na tvorbe všeobecných základov vzdelávania, čo prezentoval v práci „*Didactica magna*“ („*Veľká didaktika*“). Rieši v nej nápravu

vzdelávania a výchovy v celom ľudskom živote na podklade filozofie, ktorú nazval pansofia (všemúdrost'). Jej ideou sa stala myšlienka harmónie ovládajúcej celý kozmos. V tomto celku pokladal za najdôležitejšie zdokonaľovanie všetkých ľudí (od detí po starých ľudí), nakoľko v tomto diapazóne vynaloženého úsilia je potrebné zlepšovať predpoklady pre ľudskú prirodzenosť, vnímanie, poznávanie, cítenie a konanie. Jeho najvýznamnejším dielom je „*De rerum humanarum emendatione consultió catholica*“ („Všeobecná porada o náprave ľudských vecí“). Jeho súčasťou je i tzv. „*Pampaedia*“ („Všeovychova“). S riešením všeobecných základov školstva sa postupne do jeho celku začlenila aj rovina hudobno – pedagogická, pričom učiteľ hudby bol posunutý do novej situácie (uvoľnilo sa jeho viazanie na chrámovú hudbu). V pedagogickej práci sa učiteľ začína riadiť oficiálnymi dokumentmi a didakticko – metodickými postupmi. V habsburskej monarchii to bol školský poriadok z roku 1774 „*Allgemeine Schulordnung*“ („Školský poriadok“) a „*Methodenbuch*“ („Kniha metodiky“), ktoré vypracoval pedagóg Johann Ignác Felbinger. V Uhorsku tieto úlohy plnil školský poriadok „*Ratio educationis*“ (1777), ktorý spracoval József Ürményi, na jeho tvorbe spolupracoval aj Slovák Adam

František Kollár. Na Felbingerou spis nadviazal Juraj Pallass (Paleš) „*Pedagógiou slovenskou*“ pre triviálne školy.

1.6 K HUDOBNO – TEORETICKÝM A PEDAGOGICKO - INŠTRUKTÁŽNYM NÁVODOM

Hudobná kultúra 17. a 18. storočia bola v slovenskom priestore prezentovaná aj silnejším inštruktážnym teoreticko – pedagogickým myslením. Na jednej strane vychádzala z interpretačnej a hudobno - pedagogickej praxe (úsilie bolo zamerané najmä na spracovávanie návodov pre nástrojovú hru) realizovanej vo vtedajšom uhorskom zoskupení národov, a na druhej strane z teoreticko – náukového poznávania o hudbe (zahŕňalo harmóniu, kontrapunkt atď.). Pozornosť odborníkov bola upriamená na hudobné produkty od J. Fuxa, M. Praetoriusa, Ph. E. Bacha, L. Mozarta,⁶¹ ako i na tvorbu

⁶¹ Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicale regularem, methoda nova* (Výstup na Parnas, alebo muzikálnou rukou vedený k pravidelnej kompozícii – nová metóda), Viedeň 1725; nové vydanie New York, 1967, pod názvom: *Monuments of Music and Music Literature in Fascimile II. (Monumenty hudby a hudobnej literatúry v reprodukcii)*. Praetorius, M.: *Syntagma musicum*, sv.1. *Musicae artis Analecta*, sv.3. *Termini musici* (Zborník hudobného umenia. Zbierka rovnakého hudobného žánru. Hudobné pojmy); nové vydanie: Kassel 1958. Mozart, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Pokus o dôsledný výklad husľovej školy). Augsburg 1756; nové vydanie Lipsko 1956, 1968. Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* – 1- 2.

ďalších autorov zaoberajúcich sa hudobno – teoretickými a náukovými otázkami hudby (poznatky od uvedených autorov sa pevnejšie udomácnili až v tzv. náukovej normatívnej teórii v 18. a 19. storočí, pre klávesové nástroje sa uplatnili najmä skladby od Gottlieba Muffata [1690-1770], ich veľkým propagátorom bol P. Pantaleon Roškovský).⁶²

Charakteristickým znakom tohto obdobia sa stalo univerzálne chápanie hudobno - teoretických a pedagogických zákonitostí hudby. Bolo zaužívané v uhorskom zoskupení kultúr, ako i v procesoch prenosu poznatkov. Od v prvej polovice 17. storočia je možné sledovať aj postupné presadzovanie všeobecno – pedagogických ideí, ako i vznikajúcich pedagogických smerov. V popredí bol najmä

(*Pokus o pravom umení hry na klávesovom hudobnom nástroji*). Berlín 1753; nové vyd. Lipsko 1957.

⁶² Ďalej pozri - Kačic, L.: *Muffatiana na Slovensku*. Musicologica Istropolitana IV. Bratislava 2006. Roškovský (1734 – 1789) pochádza zo Starej Ľubovne, zostavil niekoľko zborníkov so sakrálnou a profánnou tematikou (napr. „*Cymbalum jubilations*“ („*Cymbal plesania*“) „*Musaeum Pantaleonianum*“ („*Pantaleonské múzeum*“), ktoré obsahujú 700 rôznych skladieb pre klávesové nástroje od stredného baroka po ranný klasicizmus. Najznámejšou skladbou sa stala „*Vesperae Bacchanales*“ („*Bakchantské večery*“). Má štruktúru kantáty, ktorú tvoria vespery (ordinárium, posvätné čítanie atď.) podľa knžského breviára. V rokoch 1758 – 1769 skomponoval päť omši, z nich „*Missa Solemnis*“ bola dokonca pripisovaná J. Haydnovi. Pozri zdroj: <http://www.frantiskani.sk/nekr/03/roškovsky.htm> Záujem o Roškovského tvorbu je aj zahraničí. V Budapešti jeho zborníky skúmal napr. hudobný historik z Dánska C. E. Hatting.

pedagogický realizmus (nepreceňoval štúdium cudzích jazykov, ale v obsahu vzdelávania zdôrazňoval poznanie faktov prírodného a spoločenského života, požiadavku národného cítenia, podporu materinskému jazyku).⁶³ V 18. storočí osvietenstvo, ako kultúrne hnutie a filozofický smer,⁶⁴ podporovalo výchovu k racionalizmu. V popredí bol záujem o výchovu človeka, ktorej ideou bolo obohacovať poznatkami a poznaním všetkých ľudí, čo vnášalo do pedagogiky novú motiváciu a počiatočný optimizmus.⁶⁵ Nový záujem o výchovu podnietil prácu na školských reformách, na rozvoji pedagogickej literatúry. Jej základné myšlienky (vychádzali z prirodzenej povahy človeka, z jeho túžby po poznaní, odôvodňovalo sa to tým, že dieťa má svoju vlastnú prirodzenosť) formuloval Jean Jacques Rousseau v románe „*Emil alebo o výchove*.“ Pod vplyvom racionalizmu stúpал aj význam výchovy so silným sociálnym aspektom, okrem iného,

⁶³Z predstaviteľov všeobecno – pedagogických idey spomenieme Johna Lockeho (1632 – 1704), Wolganga Radkeho (1571 – 1635), Jána A. Komenského (1592 – 1670). Komenského „*Didaktika magna*“ (*Veľká didaktika*) sa stala základným systematickým dielom utvárajúcej sa pedagogickej teórie. V spise interpretuje ponímanie didaktiky, otázky výchovy, vzdelávania, pedagogické pojmy.

⁶⁴Bol vytvorený reflexiou procesu kultúry v Európe od 16. do 18. storočia.

⁶⁵Osvietenské ideály sa obracali na celé ľudstvo, zostali kritériom klasicizmu. Vo vyššom štádiu klasicizmu sú v popredí idey, ktoré prinášalo meštianske osvietenstvo (*hnutie Sturm und Drang*– *Búrka a nápor*). Prechod k romantizmu od 19. storočia otvárali idey nacionalistické.

aj prostredníctvom hudby (Johann Henrich Pestalozzi). L.Spurný túto úlohu vnímal nasledovne: „...otázkou není, zda může hudba vychovávat člověka, nýbrž k čemu jej vychovává...⁶⁶ Po zreformovaní rakúskeho školstva (Felbigerom) sa Mária Terézia pokúsila o reformu škôl aj v Uhorsku. Presadzovala zjednotenie školského systému, poštátnenie škôl, uzákonenie povinnej školskej dochádzky (v každej dedine sa mali zriadiť tzv. triviá). Prvé zmeny nastali už v roku 1753 a dotýkali sa metodických otázok a požiadavky vzťahujúcej sa na univerzity v tom zmysle, aby sa stali strediskami nových myšlienok a vedeckej činnosti (dôraz bol kladený na prírodovedné a spoločenskovedné poznatky). *Všeobecný školský poriadok* (1774) rozlišoval školy triviálne, hlavné a normálne. Vyšším stupňom boli normálne školy, zamerané na prípravu učiteľov (tzv. praeparandy). Osvietenské reformy iniciovali aj vznik nových škôl (obchodné školy), čo súviselo s novou ekonomickou situáciou a taktiež i so zložitejšími výrobnými postupmi. Povinnú školskú dochádzku uzakonil až syn Márie Terezie - Jozef II. Habsburský v roku 1778. Okrem iného zrušil nevoľníctvo a prijal „*Tolerančný*

⁶⁶ Spurný, L. Může hudba vychovávat? E – Pedagogium, Olomouc: PF UPOL 2022, 2,1. S. ISSN 1213-7758.

patent.“⁶⁷ Prijaté reformy vytvárali nielen novú situáciu v štáte, ale i v cirkevných farnostiach. Určitým dôkazom sú kanonické vizitácie, ktoré vznikali od 17. storočia vo farnostiach na Slovensku (najrozsiahlejšie sú v Nitre, Žiline, Bánovciach nad Bebravou, Trenčíne, Kysuckom Novom Meste). Kanonické vizitácie farností sú cennými historickými prameňmi (farské kroniky, diecézne schématicizmy).⁶⁸

Z hľadiska hudby nadobudli opodstatnenie pedagogické myšlienky J. A. Komenského, ktorý do všeobecného vzdelávacieho systému začlenil hudobnú výchovu. Táto skutočnosť bola jedným z podnetov pre tzv. integrované poznávanie poznatkov a ich praktické uplatnenie v priamej pedagogickej praxi.⁶⁹ Na prelome 18. a 19. storočia sa s narastajúcim racionalistickým myslením zosilnili postoje ovplyvňujúce predstavy o význame hudby, čo sa za krátky čas odrazilo v stagnácii hudobného napredovania a neskôr aj v tzv.

⁶⁷ Zákon z roku 1781 pre Uhorsko, ktorým bola vyhlásená náboženská sloboda a občianska rovnoprávnosť. S týmto patentom sa prakticky skončila protireformácia.

⁶⁸ Obsah kanonických vizitácií tvoria zápisy o činnosti a živote obci, o postupoch riešenia úloh v škole a podobne. Pôvodne slúžili ako podklad pre kontrolu, ktorú vykonávala cirkevná vrchnosť v obciach, školách na základe Tridenstkého koncilu. Dnes sú tieto archívne dokumty zdrojom informácií, podobne ako pramenné materiály, ktoré skúmajú umeleckí historici, ako i ďalší špecialisti.

⁶⁹ Ďalej pozri kapitolu „*Hudobné vzdelávanie súčasťou všeobecného vzdelávania*“ v práci Vereša, J.: *Hudobné korelácie*. Nitra, 2011.

boji o hudobnú výchovu.⁷⁰ Mnohí reformátori nepostrehli korelačnú súvislosť výchovy k hudbe s procesom poznávania, vnímania, konania ľudského jedinca, nakoľko s túžbou po nových objavoch, preferovali racionálne hľadisko na úkor sveta emocionálneho a esteticko - umeleckého. Začiatkom 19. storočia dochádza pod vplyvom osvietenstva a Pestalozziho myšlienok k rozvoju metód pedagogiky,⁷¹ ako i samostatnej pedagogickej vedy.⁷²

1.7 ČINORODOSŤ KANTOROV A ORGANISTOV V KORELÁCII S HUDOBNÝM ŽIVOTOM A SO ŠKOLSKÝMI NÁROKMI

V 16. až 18. storočí bolo Slovensko sužované nielen protihabsburskými, protitureckými zápoleniami a ich

⁷⁰ Gregor, V.- Sedlický, T.: *Dejiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha, 1972.

⁷¹ Zaujímavou osobnosťou bol v tom čase aj slovenský poslanec uhorského snemu Pavol Žrdody (nar. sa v roku 1804 v Boleráze, zomrel v Trnave – 1888), ktorý vo svojej príležitostnej súkromnej pedagogickej činnosti uplatňoval metódu hudobných hádaniek, čo dokázal uplatniť aj vo svojej v predohre pre orchester „*Kryptogram 1.*“ Pochádzal zo šľachtického rodu. Potomkovia z jeho rodu (po Šarlote Motešickej - Žrdodyovej, Júlii Žrdodyovej -Gibalovej) dnes žijú v Zlatých Moravciach (Gibalová Natália), v Jindřichovom Hradci (Gibala Anton), v Bratislave (Gibalová Anastázia).

⁷² Pričinili sa o to najmä Immanuel Kant, Friedrich Fröbel a Johann Friedrich Herbart (považuje sa za zakladateľa systematickej vedeckej pedagogiky, ktorú členil na teoretickú a praktickú pedagogiku; pedagogiku rozvíjal na platforme etiky a psychológie). Herbart svoje vedecké zdôvodnenia prezentuje v prácach: „*Všeobecná pedagogika*“ a „*Náčrt prednášok z pedagogiky*.“

konzekvenciami, ale aj domácimi konfesijnými nezhodami, ktoré komplikovali a oddŕaľovali vlastné sebaurčenie slovenského národa. Diferencie medzi jednotlivými vyznaniami viery poznačili nielen rozvoj slovenskej kultúry, ale i prezentáciu hudobných produktov v kultúrnom a spoločenskom živote a ich reálne začlenenie do kultúrneho kontextu doby. Tento stav rezultoval z pomerov vo vtedajšom mnohonárodnostnom štátnom zväzku, z reformácie (najmä v rokoch diskriminácie 1740 – 1780), multikultúrnych (či menšinových) vplyvov a tradícií z čias habsburskej monarchie,⁷³ sociálneho zloženia slovenských rodín, z ktorých značná časť nemala finančné prostriedky pre štúdium svojich detí. Najdôležitejšou garanciou pre vzdelanosť detí boli učiteľ a farár. Jeden učiteľ vyučoval takmer všetky predmety, plnil si povinnosti v kostole, podieľal sa na zrode vzdelávacích spolkov, rozvoji školského vzdelávania atď. Viacerí pedagógovia sa v danej situácii neraz venovali aj zbieraniu ľudových a duchovných piesní,⁷⁴ ako i tvorbe detských

⁷³ Do života ľudí priniesli mnohé nezhody, ktoré pretrvávajú (aj v modifikovaných verziách) i v našom novodobom spoločensko - politickom a kultúrnom živote. Často sa stali podnetom vynesenia mylných verdiktov, ako i preexponovaného hodnotenia tvorivých aktivít, produktov jednotlivcov.

⁷⁴ Na tomto mieste len pripomenieme vyjadrenie kňaza Mons. Mariána Gavendu (nar. 1963), šéfredaktora *Katolíckych novín*, pôsobiaceho v

spevníkov pre školské potreby na základných školách v panujúcom Uhorsku. Vyplývalo to z ich pedagogického zamerania, nakoľko potrebovali vytvárať slovenské učebné materiály (spevníky pre školské potreby, učebnice, partitúry, liturgické príručky, cirkevné kompozície), ako i hľadať nové vyučovacie metódy, postupy (vo vyučovaní spevu, harmonizácii piesní, úpravách piesní pre zbory, vedenia spevokolov atď.). Viaceré takto zozbierané a zostavené, či vytvorené hudobné produkty často zostávali len v rukopise pre ich panslavistický obsah (najmä teoretické spisy). V prípade, že sa niektoré spisy, alebo spevníčky pre školy podarilo vydať, boli neraz zhabané, nakoľko boli písané v nežiaducom jazyku v panujúcom Uhorsku (napríklad „*Náuka o harmónii*“ od Jána Kadavého (1810 – 1883)⁷⁵ písaná pre potreby učiteľských seminárov zostala len v slovenskom rukopise, ako i jeho metodická príručka spevu „*Malý spevák, čili stručný návod ku spevu pre slovenské školy*“ (1873). Zberateľské a vydavateľské

Devíne: „*Podľa mojich informácií v Európe nie je krajina, ktorá by mala viac omšových piesní. V časoch latinských omši ich na púťach spieval slovenský ľud a slová v prebásnenej slovenskej podobe zapisoval.*“ Značnú časť piesní pre organistov upravil Mikuláš Schneider – Trnavský v „*Jednotnom katolíckom spevníku*“ (1933) .

⁷⁵ Bližšie pozri: Banary, B.: K životopisu Jána Kadavého. Zdroj: http://www.snk.sk/swift_data/source/NbiU/Biograficke%20studie/11/Bio_s tu_11_118_130.pdf (23.9.2012).

aktivity, okrem iného, posilňovali aj túžbu o pretrvanie svojej národnej svojbytnosti. Potvrdenie tohto názoru nachádzame najmä v práci Konštantína Hudeca „*Hudba v Banskej Bystrici do 19.storočia*“ (Liptovský Mikuláš, 1941). Autor v spise skúmal cirkevnú a svetskú hudbu v korelácii so školským divadlom v protestantských a jezuitských vzdelávacích inštitúciách. Zaoberal sa aj aktivitami kantorov a organistov, ktorí boli vo vtedajšom mnohonárodnostnom štátnom komplexe⁷⁶ nielen hýbateľmi pohybu slovenského hudobného života, ale často i hudobnými tvorcami z nutnosti. Z množstva aktívnych kantorov a organistov to boli napríklad Ján Kadavý (1810-1883), Michal Kútsky (1828 – 1899), Blažej Bulla (1852 – 1919), František Schiffer, Leopold Dvořák (1839 – 1896) atď.

V 17. storočí bola slovenská hudobná vyspelosť (najmä na Spiši) prezentovaná už aj predvádzaním cirkevnej hudby pod vedením organistu a dirigenta Františka Schiffera v kostole sv. Egídia v Bardejove.⁷⁷ V Prešove sa vynímal

⁷⁶ Mnohonárodnostný štátny komplex mal označenia: Uhorsko (10. storočie – 1918, v rámci tohoto štátneho útvaru sa v rokoch 1526 – 1867 zaužívalo aj pomenovanie habsburská monarchia), Rakúsko – Uhorsko (1867 – 1918).

⁷⁷ Schiffer bol prvý učiteľ skladateľa a dirigenta Vojtecha Kélera (1820 – 1882), ktorý pochádzal z hornouhorskej šľachtickej rodiny. V hudobno - teoretických otázkach vyrastal na trpezlivom študovaní knihy rakúskeho

organista Juraj Plotz (ako i reformátori mestskej školskej reformy Ján Bayer, Izák Cabalus, Eliáš Ladiver), v Kremnici skladateľ a organista Ján Stirbitz, v Banskej Bystrici kantor Ján Bisakcius atď. K hudobným centráм v strednej Európe sa radil najmä kláštor v Podolínci (bol založený v roku 1642 rádom piaristov z poľských oblastí).⁷⁸ V období baroka na slovenskom území pôsobili aj domáci významní hudobní tvorcovia, ktorí vynikali bohatou barokovou polyfónnou tvorbou. Uznávanou skladateľskou autoritou bol Ján Šimbracký (- + 1657) ktorý zastával funkciu evanjelického organistu v Špišskom Podhradí a v Ľubici. Komponoval skladby na latinské a nemecké texty (z 52 až 56 skladieb je

teoretika Johanna Georga Albrechtsbergera (1736 – 1809) „*Theorie der Tonkunst*.“ Pôsobil vo Viedni, Berlíne, Wiesbadene, Manchestri atď. Jeho valčík „*Am schönen Rein gedenk ich Dein*“(Na peknom Rýne myslím na Teba) dosiahol hodnotu popularity J. Straussovho valčíka „*Blaue Donau*“ (Modrý Dunaj, u nás známy pod názvom „Na krásnom modrom Dunaji“). Zomrel v roku 1882 ako slávny človek. Bola mu udelená medaila švédskeho kráľa Oskara „*litteris et artibus*“, kríž dessaudského kráľa V. Fridricha atď. Pozostalosťou Kélera sa zaoberal Oldřich Hemerka, František Matúš, Peter Bubák. Články o jeho živote a tvorbe uverejnil aj bardejovský rodák Álmos Jaschik v maďarskom hudobnom časopise „*Zenelap*“ a nemeckom hudobnom magazíne „*Deutsche Militär Musik*“ (v nemčine sa jeho meno uvádza ako „Adalbert Paul von Keler“ a v maďarčine „Kélér Béla“). Jeho umelecký odkaz je uložený v archíve Šarišského múzea v Bardejove.

⁷⁸ Podolínska zbierka hudobní z obdobia baroka sa v súčasnosti nachádza v pobočke Štátneho archívu v Modre. Z ďalších zbierok rukopisných a tlačených hudobných prameňov bola pozoruhodná levočská a bardejovská, ktoré sa dnes nachádzajú v Štátnej Széchényiho knižnici v Budapešti.

datovaných 34 v autografe v sing.13 992).⁷⁹ V jeho vokálnych, respektíve vokálno - inštrumentálnych skladbách sú zastúpené najvýznamnejšie formy vrcholného baroka, t. j. motet a vokálny koncert („*koncertantný princíp spojený s renesančným motetom vytvoril v cirkevnej hudbe duchovný koncert*“).⁸⁰ Ich štýlovotvorným princípom je benátska gabrieliovská polychória (kompozičná technika polyfonickej hudby, kde sa uplatňoval princíp zvukového efektu, priestorovo oddelené skupiny nástrojov a spevákov, viaczborovosť), v ktorej autor uplatňuje dobovú techniku kontrapunktu (lineárna koncepcia na antifonickom opakovaní) a techniku striedania kratších harmonických úsekov. Šimbrackého intavolácia (odpisovanie) skladieb autorov (napríklad Schützovho cyklu „*Leibicij Felicitwer finit...*“, ako i skladieb iných autorov), dokresľuje jeho orientáciu a záujem o dobovú európsku hudobnú tvorbu.⁸¹ K skladbám

⁷⁹ Petőczová J.: (ed.) *Johann Schimrack / Ján Šimrák – spišský polyfonik 17. storočia*. In: Musica Scephusii Veteris (Stará hudba na Spiši). Zborník z muzikologickej konferencie na počesť 350. výročia úmrtia evanjelického organistu a skladateľa Jána Šimráka. Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, Prešov 2008, s. 79 – 100.

⁸⁰ Bližšie pozri: Godár, V.: *Duchovná tvorba Jána Šimbrackého*. Zdroj:http://www.noveslovo.sk/c/17050/Duchovna_tvorba_Jana_Simbrackeho. Edičnému sprístupneniu diela Šimbrackého sa venoval R. Rybář.

⁸¹ Záujem o poznanie hudobnej tvorby vyplýval aj z otázky vzťahu k novej i tradovanej hodnote, v ktorej sa pristupovalo pomocou váženého,

zaznamenaným intavolaným spôsobom sa pristupovalo ako k vzorovému modelu. Prijímali sa ako kompozičný vzor pre hudobníkov, organistov. Zároveň sa stávali „obrazom“ (hudobným materiálom) pre rozvoj hudobno - pedagogického myslenia. Šimbrackého dielo sa zachovalo v podobe písmenovej nemeckej organovej tabulatúry, ako súčasť odpisov, ktoré vznikli na území Spiša v rokoch 1638 - 1642 (nachádzajú sa v nich skladby nemeckých a talianskych autorov renesancie a baroka).⁸²

V tejto dobe sa odpisovanie hudobných skladieb stalo aj zdrojom prenosu diel hudobníkov do menších miest, ktoré nemali finančné zdroje na zakúpenie drahých nototlačí. Intavoláciou sa šírila aj tvorba Thomasa Goslera (pôsobil v Kežmarku v rokoch 1625 – 1646),⁸³ Samuela Marckfelnera

uznávaného modelu. Ten sa napokon prijímal ako kompozičný vzor originálu, ktorý bol následne aj vzorom pre hudobno – pedagogické myslenie, hudobné aktivity, rozvoj vtedajšieho hudobného života.

⁸² Petöczová, J.: *Polychorická hudba v hudobných tlačiarňach 17. storočia zachovaných v Levoči*. In: Z dejín knižnej kultúry východného Slovenska II.(ed.) Domenová, M. ŠVK, Prešov 2011/1, s. 108 – 120.

⁸³ Petöczová, Janka: *Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia*. (Venované nedožitým 65. Richarda Rybariča). (Thomas Gosler – An Unknown Composer of Spiš from the 17th Century. In memory of Richard Rybarič) In: Slovenská hudba 21, 1995, č. 2, s. 228 – 262. Taktiež pozri vedeckú edíciu „*Musica Scephusii Veteris I*“ (Stará hudba na Spiši).

(1621 – 1674), Zachariáša Zarevúckeho (1605 – 1667),⁸⁴ ako i jedného z najvplyvnejších európskych hudobníkov v 17. storočí Samuela Capricorna (1628 -1665). Vzdelával sa v Šoproni a Sliezsku. Krátky čas pôsobil v Štrasburgu a vo Viedni. Jeho tvorivé obdobie sa viaže na pôsobenie v Kostole najsvätejšej Trojice v Bratislave. Napísal tu 112 skladieb, z ktorých je známa najmä zbierka „*Opus musicum*.“⁸⁵ Uvedený súbor skladieb je prierezom jeho tvorby prevažne nasmerovanej k rímskej polychórii. V Bratislave sa nachádza aj hudobná pamiatka viachlasných vokálno – inštrumentálnych skladieb zo 17. storočia od Jána Kussela st. (1626 – 1696) pod názvom „*Rukopisný zborník viachlasných skladieb*.“ V tomto období bolo mesto Bratislava aj centrom uhorských úradov

⁸⁴ Petőczová, Janka: *Hudobno-rétorické figúry v tvorbe Jána Šimráka a Zachariáša Zarevúckeho. (Musical Rhetorical Figures in the Music of Johann Schimrack and Zacharias Zarevutius)* In: Slovo a hudba ako - architektonický celok hudobného myslenia 17. – 18. storočia. Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk, Katedra hudby FHPV Prešov 2006, ISBN 80-89188-14-1, s. 91 – 110. Tiež pozri: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by STANLEY SADIE / executive editor JOHN TYRRELL; published in twenty – nime volumes by Macmillan Publishers Limited in the year 2001. N. 23, p. 398-399 and N. 27, p.750 -751.

⁸⁵ Zbierka „*Opus musicum* „je prierezom tvorby Samuela Capricorna. Prikláňa sa v nej k rímskej polychórii. V Bratislave skompletizoval zbierku hudobní, hudobných nástrojov. Tiež pozri: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by STANLEY SADIE / executive editor JOHN TYRRELL; published in twenty – nime volumes by Macmillan Publishers Limited in the year 2001. N.5, p. 101-102.

(hlavným mestom Uhorska, ako i korunovačným mestom), čo vytváralo predpoklady pre prezentáciu takmer všetkých foriem barokovej hudby (pôsobili tu už spomínaní Samuel Capricorna, Ján Kusser st., ako i Ján Sebald Ludwig, 1638 - 1657).

Podľa Janky Petöczovej dnes existuje na Slovensku rozsiahly okruh riešených otázok barokovej hudby a hudobnej kultúry v európskom vývinovom kontexte. V muzikologických bádaniach sa riešili otázky *„identifikácie a charakteristiky barokovej hudby hudobných skladateľov a hudby európskych skladateľov, ktorá sa u nás hrala a otázky hudobnej kultúry...“* „*premien spoločenského a inštitucionálneho zabezpečenia hudobného života, vyučovania hudby v školách....“* Zároveň Petöczová dodáva, *„pre výskum barokovej hudby na Slovensku v súčasnosti platí koncept jej existencie v multietnickom habsburskom Uhorsku; koncept, Európa, reprezentovaná svojimi vrcholnými vedeckými umeleckými produktmi, bola na Slovensku vždy bytostne prítomná a Slovensko bolo substanciálnou súčasťou európskeho komplexu.“*⁸⁶

⁸⁶ Petöczová, J.: *Dejiny barokovej hudby na Slovensku v archívnych prameňoch*. In: *Dejiny – internetový časopis Inštitútu histórie FF Prešovskej univerzity v Prešove* VI, 2011/1, s. 105. Tiež pozri: Rybář, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek Renesancia Barok*. Bratislava: Opus, 1984, s. 138 – 139.

Z okruhu organistov 18. a 19. storočia sa v odbornej literatúre často uvádza rod Žaškovských, pochádzajúci z Oravy. Učiteľ a organista Andrej Žaškovský (1794 – 1886) mal troch synov. František (1819 – 1887) je známejší ako Franciscus Zsaskowsky. Po absolvovaní učiteľského ústavu sa vzdelával v Prahe u známeho organistu Karola Pitscha (tiež i jeho brat Andrej). V roku 1846 bol vymenovaný za dirigenta kapitulského chrámu v Jagri (Egri) a za profesora na učiteľskom ústave. V roku 1853 vydal liturgickú príručku „*Magnuale musico - liturgicum*“ („*Manuál hudobno – liturgický*“, uvádza sa aj ako „*Chorálna kniha obradov cirkevných*“), s ktorou sa mu podarilo zjednotiť kostolný spev v Uhorsku. Jeho pedagogicky zamerané zbierky („*Egerské spevy*“, „*Malý spevák*“ atď.) obsahujú svetské vokálne skladby od autorov 16. – 19. storočia, ako i jeho vlastnú tvorbu. Františkov brat Andrej (1824—1882) sa zaoberal komponovaním cirkevných skladieb, z ktorých mnohé boli známe aj v zahraničí. Boli to najmä omše, graduále, ofertória, Te Deum, ako i „*Cvičná učebnica organu*“. Najvýznamnejším dielom sa však stal výber z diel orgánových po názvom „*Palestrina*“. Za pedagogické dielo „*Der praktische Organist*“ („*Praktický organista*“) bol vymenovaný za

čestného člena pražského cirkevného zboru, salzburského Mozarteuma a Rímskej pápežskej akadémie. Tretí syn Jozef (1830 – 1905) bol kanonikom Jagerskej kapituly, kde vydal gregoriánsky spevník. Z Banskej Bystrice zaujal svojou rozsiahlou tvorbou učiteľ hudby, organista, skladateľ Ján Egry (1824 – 1908). Skomponoval 20 omší, 10 graduale,⁸⁷ 41 cirkevných kompozícií a cappella, vydal „*Katolícky spevník*“ so sprievodom organa atď.⁸⁸

S nemeckou kultúrou sú späté hudobné a pedagogické tradície Bratislavy. Pôsobil tu Josef Kumlík (1801 – 1939), ktorý sa v cirkevnej hudbe vzdelával u H. Kleina, Jan Nepomuk Batka st. (1795 – 1874), Karl Mayerberger (1828 – 1881). Spomedzi významných hudobných umelcov pochádza z Bratislavy slávny gitarista J. K. Mertz (1806 – 1936), huslista M. Hauser (1822 – 1887) hudobný skladateľ F. Schmidt (1874 – 1939). Zo Slovenska pochádzajú aj maďarskí skladatelia a

⁸⁷ Je jedna z antifón (jeden verš z Písma svätého) spievaných v katolíckej omši. V súčasnosti aj príslušná sloha omšových piesní vyjadrujúcich vďaku za zjavenie Písma svätého.

⁸⁸ Pre lepšiu zrozumiteľnosť len pripomenieme, že do roku 1867 mali všetky ľudové školy cirkevný charakter. S vydaním zákonného článku z roku 1868 bol zrušený monopol cirkvi na zakladanie škôl. S novým štátnym usporiadaním otázky vzdelávania a výchovy prešli do kompetencie uhorského snemu. Všetci katolícki biskupi boli členmi Hornej snemovne, a tým i nástrojom maďarizácie. Pozri: Hurčík, S.: *Slovenské školstvo na konci 19. a začiatkom 20. storočia*. In Čechová, F. (ed.) Martin Kollár 1853-1919. Trnava: FF UCM, 2005, s.48.

intrepréti. Napríklad z Humenného klavirista István Thomán (1862 – 1940), z Bratislavy Erno Dohnányi (1877 – 1960). Z českých hudobníkov (okrem už spomínaného J. Kadavého) možno uviesť Františka Pelegrina Hrdinu (1792 – 1866) pôsobil v Skalici, Leopolda Dušinského (1833 – 1911) bol regenschori katedrálneho chrámu a dirigent Hudobného spolku v Nitre, Oto Matzenauer (1845 – 1901), učiteľ hudby, hudobný skladateľ, editor a regenschori hlavného kostola v Trnave atď. V Trnave zohrával dôležitú úlohu rád jezuitov od 17. storočia pri rozvoji katolíckeho duchovenstva a figurálneho spevu. Zachovaný dokument „*Inventár hudobnín knižnice jezuitského kolégia*“, prezrádza uplatnenie tzv, koncertného štýlu, najmä u A. Gessnera(1633 – 1705).

V histórii slovenského školstva má prioritné postavenie „*Rímskokatolícky učiteľský ústav*“ v Spišskej kapitule, nakoľko bol prvým v Uhorsku. Svoju aktívnu pedagogickú činnosť začal v roku 1819. Na jeho vzniku a úspechoch má zásluhy biskup Ladislav Pyrker a Juraj Palles. V roku 1828 sa v Uhorsku zriadil ústav aj v Jágri, podľa „*Ratio educationis*“⁸⁹

⁸⁹ Uhorské „*Rátio educationis*“ z roku 1777 zavádza vyučovanie v materinskom jazyku na elementárnych školách (dievčatám bola poskytnutá možnosť navštevovať školy). „*Ratio educationis*“ z roku 1806 potvrdzuje potrebu vyučovania v materinskom jazyku, ale odporúča aj vyučovanie v maďarskom jazyku. Povinná školská dochádzka sa v ňom taktiež

a zákonného článku XXXVIII/1868 (podľa vzoru Spišského učiteľského ústavu). Prvý štátny učiteľský ústav na Slovensku vznikol v Spišskej Novej Vsi.

Pedagogiku 20. storočia už charakterizuje postupný vznik mnohých pedagogických smerov a koncepcií výchovy. Každé pedagogické smerovanie akcentuje určitý aspekt výchovy, v dôsledku čoho popri sebe fungujú viaceré pedagogické smery s odlišnými výchovnými prioritami. Pedagogickú pestrosť riešenia výchovných úloh si uvedomoval aj L. Kestenberg, ako jeden z najvplyvnejších predstaviteľ komparatívnej hudobnej pedagogiky.⁹⁰

nenariaduje (aj keď je považovaná za žiadúcu), ako to obsahoval Febingerov „*Schulpatent*“, z roku 1774, ktorý ju požadoval od roku 1789 (bol platný aj v Čechách). V Uhorsku bola povinná školská dochádzka zavedená prijatím „Politického zriadenia“ školského v roku 1805. V parlamente bol zákon prijatý až v roku 1868 (hoci Jozef II. ju uzakonil už v roku 1788). Nový zákon umožňoval vytvárať v cirkevných školách *školské stolice, či kuratória*. Na jej čele bol správca fary a jeden učiteľ. Ostatní členovia boli menovaní obecnými orgánmi.

⁹⁰ L. Kestenberg bol brilantným klavírnym interpretom Liszta, Schumanna, Busoniho, na čom sa podieľali jeho učitelia F. Kullak, F. Busoni. Hudobnú teóriu a kontrapunkt študoval u Felixa Draeseka. Hudobnú terapiu presadzoval aj pre ľudí vo väzniciach (Švajčiarsko 1938). V Paríži (1937) zorganizoval vystúpenie mládežníckych orchestrov z viacerých štátov. V Tel Avive sa stal generálnym manažerom Palestinského symfonického orchestra. Založil niekoľko hudobných škôl. Jeho žiakom bol Ricci Horenstein. L. Ďalej pozri: *Inovace v hudební pedagogice a výchově. K počtě Lea Kestenberga*. Olomouc. Univerzita Palackého Olomouc, 2008.

BIBLIOGRAPHY:

BANÁRY, Boris. *Hudba a jej duchovná podstata* [Music and its spiritual essence]. In: *Duchovná hudba v 19. storočí*. B. Bystrica:1995, s. 185 – 187.

BARTHA, Štefan. *Hudba Indie* [Music of India]. Praha: Supraphon, 1980.

CZAGÁNYOVÁ, Zuzana. *Anonymi Leutsoviensis Tractatus de Musica*. In: *Slovenská hudba*. (1990):17/4, s. 247 – 327.

EBERNA, Karel. *Regesta Diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae*. parst I. Praha: 1855.

ELSCHEK, Oskar. (edited). *Dejiny slovenskej hudby* [History of Slovak music]. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. 1996.

HAINS Ernest. *Hudba a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov* [Music and music education in the history of Slovakia and the Slovaks]. In: *Adoramus Te* 4 (2002): 17-25.

HAINS Ernest. *Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska Slovákov* [Singing and music in the history of Slovakia and the Slovaks]. In: *Adoremus Te* 3 - 4 (2003) 28-39, 25 -32.

HOZA, Štefan. *Tvorcovia hudby* [Music creators]. Trnava: 1943.

ISAČENKO, Aleksandr Vasil'jevič. *Začiatky vzdelanosti vo Veľkomoravskej ríši* [The beginnings of education in Great Moravian Empire]. Martin: 1948/8.

KAČIC, Ladislav: *Muffatiana na Slovensku* [Muffatiana in Slovakia]. Musicologica Istropolitana IV. Bratislava: 2006.

KOSMAS, Deganus: *Chronika Boemorum*. (Kronika česká) [Czech Chronicle]. Translated by Hrdina, K – Bláhová, M. (edited by D. Köpke), Praha: MGH SS, 1975.

LENGOVÁ, Janka: *Cithara Sanctorum a jej hudobné kontexty v 19. storočí* [Cithara Sanctorum and its musical contexts in the 19th century]. In: *Cithara Sanctorum 1636-2006*. Kovačka Miloš (ed.) (Martin: Slovenská národná knižnica, Národný bibliografický ústav, 2007, s.106-116. ISBN 978-80-89301-08-9. *Duchovná hudba v 19. storočí. B. Bystrica*: (1995), s. 185 – 187.

LICHAČEV, Dmitriľ Sergeevich: *Russkie letopisy: i ich kulturno – istoričeskoje značenie* [Russian annals: their cultural-historical importance]. Moskva: 1947.

MEŠČANOVÁ, Andrea: *Renaissance historical sacred music Works in Slovak territory*. Zdroj: <http://www.gregoriana.sk/2010/04/andrea-mescanova-renaissance-historical-sacred-music-works-in-slovak-territory/>

MÚDRA, Darina. *Heinrich Klein, bratislavský hudobník obdobia klasicizmu* [Heinrich Klein, Bratislava Classical period musician]. In *Vlastivědný sborník Severní Morava*. Šumperk: 1984, s. 13-30 (zv. 48).

MÚDRA, Darina. *Heinrich Klein. Skladateľské osobnosti Slovenska* [Heinrich Klein. Composers of Slovakia]. In *Národná osveta* 1999/3, s. 13-15.

POULÍK, Josef. „*Starší Moravané budují svůj stát.*“ [The Old Moravians Build their State]. Brno: 1960.

PETŐCZOVÁ, Janka. *Hudobno-rétorické figúry v tvorbe Jána Šimráka a Zachariáša Zarevúckeho.* (Musical Rhetorical Figures in the Music of Johann Schimrack and Zacharias Zarevutius) In: *Slovo a hudba ako -architektonický celok hudobného myslenia 17. – 18. storočia.* Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk, Katedra hudby FHPV Prešov 2006, ISBN 80-89188-14-1, s. 91 – 110.

PETŐCZOVÁ, Janka. *Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia. (Venované nedožitým 65. Richarda Rybariča).* (Thomas Gosler – An Unknown Composer of Spiš from the 17th Century. In memory of Richard Rybarič) In: *Slovenská hudba* 21, 1995, č. 2, s. 228 – 262. Taktiež pozri vedeckú edíciu „*Musica Scepusii Veteris I*“ (Stará hudba na Spiši).

RYBARIČ, Richard. *Štefan Monetarius Cremnicianus a jeho hudobno – teoretický traktát.* [Štefan Monetarius Cremnicianus and his music - theoretical treatise]. In: *Hudobný archív* 1. Martin: Matica slovenská, 1975, s.53 – 62.

STANČEKOVÁ, Helena and. RYBARIČ, Richard. *Z hudobného života Nitry v minulosti a súčasnosti* [Musical life of Nitra in the past and present.]. In: *Kapitoly z dejín Nitry.* Bratislava: SPN 1963.

VEREŠ, Jozef: *Hudobné korelácie* [Music correlation]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2011. ISSN 1338-4872.

VEREŠ, Jozef and FUKAČ, Jiří: *Hudobná pedagogika* [Music Education]. Nitra: UKF 1989.

VEREŠ, Jozef. *Hudobná pedagogika* [Music Education]. Nitra: UKF 2004. ISBN 80-969174-6-3.

VESELOVSKÁ, Eva: *Stredoveké notované fragmenty z Hudobného múzea Slovenského národného múzea v kontexte najnovších výskumov stredovekej hudobnej kultúry na Slovensku a v strednej Európe* [Medieval note's fragments from Music Museum of the Slovak National Museum in the context of recent researches of medieval musical culture in Slovakia and Central Europe]. In: *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum, 2011, s. 11 – 82.

VESELOVSKÁ, Eva: *Stredoveké notačné systémy z územia Slovenska – k najnovším výsledkom bádania* [Medieval notation systems from Slovakia - to the latest research results]. In: *Počiatky kresťanskej hudby v Európe*. Edited Šimon Marinčák. Bratislava: Centrum spirituality Východ – Západ Michala Lacka, 2005, s. 129 - 166.

VESELOVSKÁ, Eva: *Pamiatky jednohlasnej liturgickej hudby z územia Slovenska*. [Monuments of unanimous liturgical music from Slovakia] Zdroj: <http://www.gregoriana.sk/2010/04/eva-veselovska-medieval-church-music-sources-from-the-territory-of-slovakia/>

ZAGIBA, František: *Dejiny slovenskej hudby* [History of Slovak music]. Bratislava: 1943.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition /edited by STANLEY SADIE / executive editor JOHN TYRRELL: published in twenty – nine volumes by Macmillan Publishers Limited in the year 2001.

Contact information:

Jozef Vereš, doc, PhDr., Mgr. art., PhD.
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
jveres@ukf.sk

2. HERMENEUTICKÉ KONTEXTY NEW MUSICOLOGY

Hermeneutical contexts of the New Musicology

Abstract

Aesthetic-Philosophical stream and a free association of american musicologists *New Musicology* arose in 1980's and it is possible to follow its implications till now. *New Musicology* can be taken as a new integration of the american, as well as the european musicology, as a try to set free musicology from the tradition of academism, positivism and formalism. For american musicologists of this stream a strong criticism toward the tradition of european musicology is typical. On the other side, *New Musicology* is a paralel to the continental german musicology of C. Dahlhaus and Th. W. Adorno. *New Musicology* has had strong affiliations to philosophical hermeneutics and poststructuralism

Esteticko-ideový prúd a voľné zoskupenie amerických muzikológov New Musicology vznikol v 80. rokoch 20. storočia a jeho implikácie siahajú do prítomnosti. New musicology možno chápať ako pokus o novú integráciu americkej ako aj európskej muzikológie, jej vymanenie sa z akademizmu, pozitivizmu a formalizmu. Pre amerických muzikológov tohto zoskupenia je typický kritický prístup k európskej muzikologickej tradícii. New Musicology však predstavuje paralelu ku snahám časti európskej nemeckej muzikológie s spojenej s C. Dahlhausom a Th. W. Adornom. New Musicology má silnú hermeneutickú filozoficko-estetickú orientáciu, ktorá sa prelína s postštrukturalizmom. Skúmanie tohto filozofického pozadia je hlavným cieľom našej štúdie

Keywords:

New musicology, New historicism, hermeneutics, poststructuralism, absolute music, immanentism, thick description, contextual historicism, causal historicism, musical analysis, epistemology, critical musicology, musical narrativity, narratology.

Nová muzikológia, Nový historizmus, hermeneutika, postštrukturalizmus, absolútna hudba, imanentnosť, zhustený popis, kontextuálny historizmus, kauzálny historizmus, hudobná analýza, kritická muzikológia, epistemológia, hudobná narativita, naratológia.

2.1 NEW MUSICOLOGY A MUZIKOLÓGIA

2.1.1 KONTEXTY

Pojem *New Musicology* označuje heterogénne zoskupenie amerických muzikológov na amerických univerzitách (Princeton, Yale a i.) na konci 20. storočia a ich esteticko-ideovú programovú platformu výkladu a interpretácie hudobného diela. Americkí muzikológovia v tomto zoskupení mali cieľ obrodiť, programovo inovovať dovtedajšiu americkú a európsku muzikológiu; chceli jej dať nové oživujúce impulzy, urobiť ju viac „humánnou“, alebo antropologickou. Vychádzali pri tom z kritiky tradície historickej muzikológie, z moderných filozofických konceptov, ale aj z podnetov európskej (nemeckej) muzikológie C. Dahlhausa a Th. W. Adorna. Medzi popredných muzikológov *New Musicology* patrí Joseph Kermann, Carolyn Abbateová, Lawrence Kramer, Rose Rosengard Subotniková, Suzanne McClaryová, Marcia Citronová, Ruth Solieová, Philip Brett, Richard Leppert, Anthony Newcomb a iní. Charakteristický ostrý kriticizmus

klasickej muzikológie zo strany amerických muzikológov pôsobí niekedy ako radikálny útok na podstatu muzikológie, spochybňujúci jej vedecký charakter a status; vyznieva ako relativizujúca vízia jej konca a jej nahradenie hudobným publicizmom, esejistikou, psychoanalýzou, či *gender studies* a feministickými štúdiami.⁹¹ Texty amerických muzikológov, napríklad S. McClaryovej, sa vyznačujú jednostrannosťou, radikalizmom a pragmatizmom, či módnym trendom postmodernizmu, ktorý chce „zmietnuť zo stola“ celú tradíciu muzikológie ako pozitivistickú a formalistickú. Takéto tendencie vyvolali ostrú kritiku a odmietavé reakcie voči *New Musicology* (Ch. Rosen, K. Agawu). Na druhej strane predstavuje *New Musicology* pokus o „umiernenú“ alternatívu

⁹¹ Prúd *New Musicology* sa stal predmetom prudkých polemik, kritických a protikladných hodnotení. Z týchto kritických textov možno uviesť: David Beard and Kennet Gloag, *New Musicology*, in: *Musicology, Key Concepts*, Routledge, London, 2005, pp. 92-93; Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard, 1985; Ellen Rosand, *Musicology of the Present*, in: *American Musicology Society Newsletter*, Vol. XV, No.1, 1995, pp. 10-15; Lawrence Kramer, *Musicology of the Future, Repercussions*, 1, 1992 pp. 5-18; Joseph Kerman, *American Musicology in the 90ties*, in: *Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 2, 1991, pp. 131-144; Kofi Agawu, *Analysing Music Under New Musicological Regime*, in: *Journal of Musicology*, Vol. 15, No.3, 1997; Charles Rosen, *The New Musicology in: Critical Entertainment. Music Old and New*, Harvard, 2000; Stephen Miles, *Critical Musicology and Problem of Mediation*, in: *Notes*, Vol. 53, No. 3, 1997, pp. 722-750. V našom je texte používaná skratka ANM (*American New Musicology*).

muzikológia, ktorá nechce spáliť mosty so „starou muzikológiou“, predstavuje konštruktívnu kritiku, riešenie rozporov v muzikologickom poznaní. Kriticismus v platforme *New Musicology* mal svoju paralelu v Dahlhausovej kritike muzikologie *Grundlagen der Musikgeschichte* (Základy hudobných dejín, 1977), hoci medzi oboma platformami boli zásadné rozdiely. Polarita medzi klasickou muzikológiou a „novou“ muzikológiou nie je taká ostrá, ako sa to snažia prezentovať niektoré texty ANM. Jedným z pokusov o vyvážené vyhodnotenie pozitív a negatív, kladov a záporov *New Musicology* sa stal inauguračný prejav *Musicology of the Present* (Muzikológia prítomnosti) novej prezidentky *American Musicological Society* Ellen Rosandovej v roku 1995, hoci treba povedať, že je to najmä jej kritická reflexia, presná definícia a diagnóza negatív *New Musicology*: subjektivismus, zmena statusu hudby v muzikológii, keď hudba sa stáva nie cieľom, ale iba prostriedkom poznania mimohudobnej skutočnosti. Podľa Rosandovej nie všetci muzikológovia sú ochotní akceptovať takúto pozíciu.⁹² Rosandová však konštatovala, že nová muzikológia je v tomto

⁹² Nie všetci z nás sme ochotní zmeniť hudbu na šošovku, aby sme cez ňu videli širšie kultúrne kontexty a hudbu ako stelesnenie sociálnych štruktúr, kde hudba je púhy symptóm niečoho iného než je ona sama. In: E. Rosand, c.d., p.11.

smere pluralitná a rôznorodá. Podobná pluralita sa konštatuje v Gloagovej encyklopédii muzikológie. „*Nová muzikológia nikdy neexistovala ako jednotné hnutie. Bolo by presnejšie opísať ju ako voľný amalgám jednotlivcov a ideí od počiatku 80. rokov takmer výlučne v Amerike.*“⁹³

Je to teda otázka relevantnosti, resp. muzikologického prínosu americkej novej muzikológie, v súvislosti so špecifickými filozofickými interpretačnými rámcami z ktorých americká muzikológia vychádzala. Epistemologický rámec *New Musicology* je určený odlišnými filozofickými tradíciami, hermeneutikou a postštrukturalizmom. Nová muzikológia sa spája s označením postmoderná muzikológia, má však významné intertextuálne súvislosti s muzikológiou Th. W. Adorna. Potvrdenie tohto názoru nachádzame aj v práci Jozefa Vereša *Hudobné korelácie* „tzv. *New Musicology*... je radená do širšieho prúdu postmoderny. V podstate je reakciou na lingvistický a filozofický postrukturalizmus.“⁹⁴ Ako počiatok americkej Novej muzikológie je v uvedenej literatúre citovaná programová kniha Josepha Kermana o muzikológii *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (*Premýšľanie*

⁹³ Beard, Gloag, c.d., p. 122.

⁹⁴ Vereš, J.: *Hudobné korelácie*. Hudba – Integrácie – Interepretácie 14. UKF, Nitra: 2011, s. 64.

o hudbe. Výzvy muzikológii, 1985) ako aj jeho štúdia so symptomatickým a ironickým názvom *How we got into analysis and how to get out* (1980) t. j. *ako sme sa dostali do hudobnej analýzy a ako sa z nej dostať von*. Je to kritika „klasickej“ európskej, ale aj modernej americkej hudobnej analýzy z pozície literárneho kriticizmu. Takýto charakteristický prístup k hudbe v zmysle *New Musicology* je však anticipovaný už koncom 60. rokov v metodologických štúdiách hudobného historika Lea Treitlera. Americkí muzikológovia videli situáciu v americkej (ale aj európskej) muzikológii v 80. rokoch ako krízu pozitivizmu a formalizmu, ako priepasť medzi muzikológiou a hudbou; hodnotili muzikológiu z hľadiska jej poznávacej a spoločensko-kultúrnej funkcie ako nefunkčnú a neadekvátnu vo vzťahu ku hudobnej skutočnosti, ako priepasť medzi hudbou a svetom, muzikológiu ako podieľajúcu sa na marginalizácii hudby v spoločenskom povedomí.⁹⁵ Kermanova štúdia z roku 1980 je reakciou najmä

⁹⁵ Muzikológovia sú rešpektovaní pre fakty ktoré vedia o hudbe. Nie sú obdivovaní za ich vhlad do estetickéj skúsenosti. In: Joseph Kerman, c.d., 1985, p. 12. Tiež štúdia *How we Got into Analysis and how to Get out*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 7., No. 2, 1980, p. 313. Kofi Agawu, jeden z kritikov *New Musicology*, kriticky reagoval na túto programovú štúdiu anti-manifestom, štúdiou *How we Got out of Analysis and How to Get Back in Again*, in: *Music Analysis* („Ako sme sa dostali z hudobnej analýzy a ako sa dostať naspäť“). Vol. 23, No.2/3, 2004, p. 267-286. Programom *New*

na špecificky americkú muzikológiu, na tradíciu formálnej hudobnej teórie z 50. rokov ovplyvnenú scientistickým logickým pozitivizmom (filozofiou jazyka); je reakciou na tradíciu matematicko-formalizovaného jazyka algebry, algoritmov, kalkulu, matíc, paradigiem, množín, ako ju v Amerike prezentovali na univerzitách v Yale, Princetone a Harvarde M. Babbitt, A. Forte, D. Lewin, v Európe P. Boulez. Tieto scientistické tendencie, odsudzované zo strany ANM predstavovala americká muzikologická spoločnosť *American Musicological Society*. Tento spôsob výkladu hudby mal v Amerike od 50. rokov veľmi silnú pozíciu a ostrá opozícia voči takejto babbittovskej muzikológii - analýze je charakteristickým spoločným menovateľom heterogénnej *New Musicology*. Ako však pripomína K. Agawu, Kermanov obraz hudobnej teórie v štúdiu *How we got into analysis* ako „pozitivistickej a formalistickej“ bol značne paušalizujúci a jednostranný. Kermanova kniha *Contemplating Music* je pokusom o redefiníciu muzikológie v špecifickom americko-anglosaskom kultúrnom okruhu; odmieta paušálny epistemologický model muzikológie ako nomotetický model.

Musicology, ktorý je kritikou pozitivizmu v muzikológii je úvod v knihe L. Kramera, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, California, 1995.

Kermanov koncept muzikológie je však aj reakciou na európsku tradíciu muzikológie- hudobnej teórie predstavovanú najmä H. Schenkerom; je reakciou na úsilie významnej časti hudobnej teórie vytvoriť univerzálny a univerzalistický hudobný metajazyk, (meta)syntax a vysvetliť hudbu štrukturalisticky a lingvisticky zvnútra, z jej vnútorných zákonov ako do seba uzavretú objektívnu imanentnú a autonómnu entitu štruktúry; voči nej poslucháč so svojou receptivitou, motiváciou a subjektivitou nie je významovotvorným činiteľom, rovnako ako ním nie sú sociálno-historické kontexty. Predmetom kritiky Kermana bola najmä tradícia hudobnej analýzy H. Schenkera. Z tejto tradície by sa mala podľa Kermana muzikológia-analýza, v zmysle programu v jeho štúdii z roku 1980, vymaniť a oslobodiť. Kermanov koncept „antipozitivistickej“ a „antiformalistickej“ muzikológie bol paralelou metodologických a epistemologických konfrontácií pozitivizmu a hermeneutiky vo vede a filozofii 20. storočia.

Kerman kriticky prehodnocoval systém hudobnej vedy, partikularizáciu a vzájomnú izoláciu subdisciplín. U Kermana sú v knihe *Contemplating music* (kapitola *Ethnomusicology and Cultural Musicology*) charakteristické „pan-

etnomuzikologické“ či antropologizujúce tendencie, odvolávajúce sa na významných amerických etnomuzikológov Ch. Seegera a A. P. Merriama.

Jednou zo základných ideí americkej *Novej muzikológie* deklarovaných J. Kramerom v jeho knihe *Contemplating Music* bola jednota muzikológie a kriticismu. Kriticismus je v ANM jedným z kľúčových pojmov. Nemá byť len žurnalistickým prejavom, ale epistemológiou podľa vzoru nového literárneho kriticismu. Má byť historicko-analytickou interpretáciou spojenou s filozofickými konceptami hermeneutiky, protikladom neosobného alebo odosobneného prístupu k hudobnej skutočnosti.

2.1.2. SPOR O HUDOBNÉ ABSOLÚTNO

Americká muzikológia oživuje dávny hanslickovský a hermeneutický spor o absolútnej a programovej hudbe z 19. storočia v modernej verzii, v nových metodologických a teoretických kontextoch. Ústrednou estetickou ideou, či kľúčovým diskurzom vo všetkých textoch ANM je diskurz autonómnosti hudby, čistého hudobna, „hudobnej logiky“ a absolútnej hudby; v tomto zmysle bola potom ústredným problémom historiografie imanentnosť a kontextuálnosť

hudobných dejín. Americký diskurz je akoby pokračovaním diskurzu o autonómnosti hudby v „kontinentálnej“ nemeckej muzikológii u Th. W. Adorna a C. Dahlhausa, ktorých americká muzikológia registrovala, inšpirovala sa nimi, odvolávala sa najmä na Dahlhausove texty. Americká muzikológia relativizuje, či spochybňuje autonómnu hudobnú entitu a epistemológiu muzikológie v tomto zmysle považuje za redukcionizmus. Problém „absolútnej hudby“ inicioval okrem Dahlhausa, a takmer paralelne s ním aj J. Kerman všetci americkí muzikológovia.⁹⁶ Formulovali ho podobne ako Dahlhaus ako problém nemeckej historicko-kultúrnej a filozofickej tradície. Idea, že umenie transcenduje sociálno-politický kontext či sociálnu funkciu je v tomto zmysle ideológiou, špecifickou optikou, romantickou estetickou ideológiou organicizmu, filozofickou tradíciou idealizmu, hegelianstva a fenomenológie 19. storočia; je to však pre amerických muzikológov aj koncept výdatne „živený“ hudobnou teóriou amerických hudobných teoretikov 20.

⁹⁶ Carl Dahlhaus, *Die Idee der Absolute Musik*, Kassel, 1978; Z americkej produkcie možno spomenúť aj prácu filozofa-estetika Petra Kivyho *Music Alone: Philosophical Reflexion on the Pure Musical Experience*, Cornell University, Ithaca, 1990.

storočia.⁹⁷ Relativizácia hudobnej autonómnosti je najcharakteristickejším rysom americkej muzikológie, hoci nie u všetkých mala podobu radikálneho a paušálneho odmietnutia. Z Kermanovej kritiky vychádza programový zborník 6 štúdií od editorov (aj autorov štúdií) Susan McClaryovej a Richarda Lepperta *Music and Society. The politics of Composition, Performance and Reception* (Hudba a spoločnosť. Politika kompozície. Interpretácia a recepcia, 1987). Idea autonómnosti hudby je tu prezentovaná ako sebareferenčnosť, izolácia od ostatného sveta, podľa abstraktných princípov, ktoré nemajú vzťah ku sociálnemu svetu.⁹⁸ V tomto zborníku je štúdia Janett Wolffovej s príznačným názvom *The Ideology of Autonomous Art* (Ideológia autonómneho umenia) Wolffová považuje tento zborník za prelomový v prekonaní tradície absolútnej hudby, je prekonaním ideového dedičstva, že veľké umenie je transcendentné a autonómne, transcenduje sociálno-politické kontexty. Programom novej muzikológie je zbaviť hudbu

⁹⁷ J. Kerman: *How We Got into Music Analysis*, p. 313, 320; Pozri tiež Kermanove práce *Write All These Down. Essays on Music*, California Press, 1994, p. 158, a *Concerto Conversations*, Vol.1, Harvard, 1997-98, p. 125. L. Kramer, *Musicology of the Future*, in: *Repercussions*, Vo.1, No. 1, 1992, p.6.

⁹⁸ Susan McClary, Richard Leppert, (ed.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, 1987, p.xii.

statusu romantickej výlučnosti medzi umeniami, resp. statusu absolútnej hudby („mystifikovaných predstáv romantickej transcencie“) a urobiť hudobnú analýzu predovšetkým kultúrno-sociálno-historickou analýzou, sociálnym (sociálno-psychologickým, sociálno-politickým) diskurzom podľa vzoru Th. Adorna. Adorno však nenegoval paušálne ideu autonómnosti hudby. Rovnaké estetické východisko ako Wolffová majú aj práce L. Kramera a R. Subotnikovej. Hudba nie je podľa nich absolútna a autonómna a nemôže byť tak vnímaná. Autonómnosť je len romantický a pozitivistický mýtus. Podľa R. Subotnikovej je idea autonómnosti opotrebovaná.⁹⁹ Subotniková sa odvolávala na Adorna, ktorý podľa nej zbúral epistemologické bariéry medzi hudbou a životom (ako keby muzikológia pred Adornom takého bariéry budovala); podľa Wolffovej idea západnej hudby dostala Adornovou zásluhou trhliny, čo však skresľuje a paušalizuje Adornovu estetiku. Americká muzikológia, ktorá je rozsiahlou

⁹⁹ Rose R. Subotnik, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, University Minnesota Press, 1997. p. xix; Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, California University Press, 1995; p. xix. O úlohe amerických muzikológov Kramer napísal, že hudba obsahuje sociálne a kultúrne kategórie a nie je teda autonómna. In: *Musical Times*, Vol. 144, No. 1883, 2003, p. 8. Podľa Lydie Goehrovej koncept diela nie je nevyhnutnou kategóriou v rámci hudobnej produkcie. In: Lydia Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works*, New York, 1992, p. 114.

postštrukturalistickou dekonštrukciou idey autonómnosti hudby spochybnila a relativizovala, „zobrala útokom“ základnú tézu imanencie, autonómneho hudobného myslenia v muzikológii (v hudobnej analýze a historiografii), hoci takýto útok sa odohral dávno pred vznikom *New Musicology* v Kretzschmarovej a Scheringovej hudobnej hermeneutike a v kultúrnom historizme. Autonómia, resp. formálny prístup k hudobnej štruktúre je základnou osou, základným problémom hudobnej historiografie a hudobnej analýzy.

Hudobná analýza sa podľa *New Musicology* teda nemá obmedzovať iba na kompozično-technický aspekt a štrukturálnu analýzu diel ako hudobného organizmu, analýzu jeho hudobných parametrov, formy, historických druhov a žánrov, tonality, modality, harmónie, polyfónie metrorhythmiky. Nemá byť len formálnou a formalizovanou teóriou. Má programovo nadviazať na oveľa širšie spektrum mimohudobnej problematiky, na antropologicko-civilizačné štúdie v oblasti politiky, ideológií, feminizmu, etnicko-kultúrnych a rasových rozdielov, sexuality a jej rôznych orientácií (*feminism, queer studies*), na rozdiely pohlavnej a rasovo-etnickej identity (*gender studies, postcolonial studies*), alebo širších kultúrnych a medziumeleckých literárnych

kontextov (*cultural studies, literary studies*), ako aj ekonomicko-politických kontextov. V popredí je funkčnosť, sociálne kódy hudby v širokom slova zmysle, jej fungovanie v týchto kontextoch, nová fúzia hudby a mimohudobného sveta, tesná integrácia do najširšej skutočnosti. V tejto súvislosti sa objavuje u L. Kramera pojem *politically informed musicology*. Sledujúc cieľ tejto kvalitatívne novej a inovatívnej integrácie nová muzikológia siaha k moderným formuláciám hermeneutiky a postštrukturalizmu. Je však isté, že *New Musicology* bola vo svojej časti kontraproduktívna, smerovala skôr ku dekonštruktivistickej dezintegrácii ako ku integrácii, k problematike, ktorá bola z hľadiska hudby marginálna. Vychádzala zo zjednodušeného hodnotenia muzikológie. V tomto zmysle vyznieva definícia hudby u S. McClaryovej, ktorá paušálne a dogmaticky vyčíta tradičnej muzikológii ignorovanie týchto kontextov, akoby bola pre tradičnú muzikológiu *meaningless activity*, iba formálny problém. „*Trvám nie na ochraňovaní hudby ako sublimovanej nesémantickej aktivity ktorej sa podarilo uniknúť sociálnej signifikantnosti, ale na hudbe ako médiu, ktoré participuje na sociálnom formovaní, ovplyvňujúc naše prežívanie samých seba, našu telesnosť, naše túžby a subjektivitu aj keď sa to deje*

bez nášho vedomia.“¹⁰⁰ Tento program vyslovila McClaryová v štúdiu o Schubertovi v zborníku, ktorý tematizuje ako muzikologický problém problém odlišnej sexuálnej orientácie a jej odrazu v *Nedokončenej symfónii*. S. McClaryová interpretuje sonátovú formu ako prejav mužskej hegemonie a submisívnosti ženy v európskej kultúre, tonalitu ako prejav sexuality vo *Feminine Endings. Music Gender and Sexuality* (Ženské závery. Hudba, pohlavie a sexualita, 1991). V popredí zájmu *New Musicology* bola predovšetkým fúzia muzikológie s *gender studies*, *queer studies* a feminizmom, s témou patriarchálnej dominancie v západnej spoločnosti maskulínny a feminínny aspekt hudby a kultúry. *New Musicology* začala takto v prácach S. McClaryovej, hoci tento začiatok je aj v znamení *politically informed musicology* v práci McClaryovej a R. Lepperta *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception* (Hudba a spoločnosť. Politika

¹⁰⁰ Susan McClary, *Constructions of Subjectivity in Schubert's Music*. in: Philip Brett, Elisabeth Wood, Gary C. Thomas, (eds.) *Queering The Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York (1994); pp 211-212. Ruth A. Solie, *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, California, 1993; Susan McClary, *Feminine Endings. Music Gender and Sexuality*, Minnesota, 1991; Susan McClary, *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge, 1992; Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*, Illinois, 2000; Susan McClary, *Construction of Gender in Monteverdi's Dramatic Music*, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol.1, No.3, 1989, pp. 203-223. Ďalej pozri: Gončarova, T.: *Genderový hudobný stereotyp*. In: *Hudba-Integrácie-Interpretácie* 12. Nitra:2010, s.152-170.

kompozície, interpretácie a recepcie, 1987). Hudobné *Gender Studies* sú úzko späté s *poetically informed musicology* (ak môžeme použiť takúto parafrázu), ako aj s *literary studies*, ako ich môže reprezentovať kniha L. Kramera *Music as Cultural practice* (*Hudba ako kultúrna prax*, 1990). Táto kniha nadviazala na staršiu Kramerovu knihu *Music and Poetry. The 19th Century and After* (*Hudba a poézia. 19. storočie a neskoršia epocha*, 1984). Je to oblasť literárno-hudobnej poetiky, inter-umeleckej (intermediálnej) komparatistiky týkajúcej sa literatúry, divadla, výtvarného umenia a hudby 19. storočia. Ústrednou platformou historizmu a analýzy v *New Musicology* sa stalo do značnej miery americké muzikologické periodikum *The 19th Century Music* (založené v r. 1977, s editorom L. Kramerom), v ktorom nachádzame značnú časť jej muzikologickej produkcie. Ide teda o kultúrno-historickú synkretickú fúziu všetkých umení s primárnym postavením literatúry a poézie. Americká *New Musicology* znamená intertextualitu, fúziu hudby a širších kultúrno-civilizačných a sociálno-historických fenoménov, ktoré sú predmetom uvedených *studies*. Príkladom takejto synkretickej fúzie, hudby, poézie, poetológie, mágie a astrológie môže byť kniha G. Tomlinsona *Music in Renaissance Magic. Toward a*

Historiography of Others (Hudba v renesančnej mágií. K historiografii iného, 1993).

2.1.3 NEW MUSICOLOGY A HUDOBNÁ HISTORIOGRAFIA

Charakteristický rezervovaný postoj americkej novej muzikológie k imanencii a autonómii sa prejavil nielen vo vzťahu k hudobnej analýze, ale aj k hudobnej historiografii. Program americkej muzikológie, rovnako ako moderná definícia hudobnej historiografie v encyklopédii *New Grove Dictionary of Music and Musicians* nám pripomína, že hudobná historiografia nie je jednorozmerná, monolitná a homogénna; nie je do seba uzavretá, výlučná a definitívna; je možný rôznorodý koncepčný prístup k historickej hudobnej skutočnosti. ANM chcela revitalizovať hudobnú historiografiu, nastoliť nový model historiografie voči klasickému a tradičnému historizmu, proti autonómnej a imanentnej koncepcii hudobných dejín; téma *New Musicology* ako hudobno-historiografická koncepcia je súčasťou celkovej problematiky hudobného historizmu, moderných historiografických koncepcií; je jednou zo subkapitol

historiografie.¹⁰¹ Americký hudobný historizmus v ANM predstavuje osobitnú a špecifickú fúziu historizmu, analýzy a hermeneutizmu (estetiky), resp. postštrukturalistickej filozofie a antropológie. Do veľkej miery programovo stiera hranicu medzi pôvodnou historickou a systematickou muzikológiou, členením muzikologických disciplín v tomto zmysle, hranicu medzi historiografiou a estetikou. Treitler je rovnako ako Dahlhaus v opozícii voči historizmu, v ktorom, ako hovorí v závere štúdie *On historical Criticism* (*O historickom kriticizme*, 1967) estetika a hermeneutika nehrajú žiadnu úlohu. Je to historizmus s výrazným filozofickým podtextom. Ideový prúd *New Musicology* je v tomto zmysle charakteristický mnohými esteticko - historiografickými, metodologickými a epistemologickými štúdiami. Sú to štúdie o filozoficko - epistemologických otázkach hudobno-vedeckého a historicko-teoretického poznania na pozadí filozofie poznania a filozofie historizmu; pochádzajú najmä od hudobného historika Lea Treitlera, ktorého možno považovať za hlavného teoretika hudobného historizmu v *New Musicology*; *New Musicology* je charakteristická množstvom

¹⁰¹ Glenn Stanley, *Historiography*, časť (vi), *The 'new musicology'*, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGDMM), Vol.11, Oxford, 2001, pp. 557-558.

textov, reflexií o sebe samej, resp. aj o európskej (nemeckej) muzikológii, reflexií o hudobnej analýze a hudobnom historizme. Treitlerove hlavné epistemologické štúdie o hudobnom historizme sú zhrnuté v knihe *Music and Historical Imagination* (1989). Treitlerova hudobná historiografia v tomto zborníku poukazuje na to, že písanie o hudobnej histórii nie je autonómna oblasť poznania živená len faktami hudobnej histórie, špecifickou hudobnou terminológiou a metódami hudobnej analýzy, ale je súčasťou umenohistorických, literárno-teoretických a antropologicko - historicko-filozofických konceptov. Treitler hovorí v štúdiu „*To Worship that Celestial Sound. Motives for Analysis* („*Uctievať ten nebeský zvuk. Motívy pre hudobnú analýzu* 1982) o polemickosti historizmu (*polemical sense with which the term Historism is loaded*, p. 155). Pluralita hudobného historizmu, jeho podmienenosť všeobecno-historicko-filozofickými kontextami je prítomná v jeho súčasnej encyklopedickej charakteristike (NGDMM). Charakteristika sa dotýka polarít autonómneho a kontextuálneho (hermeneutického) výkladu hudobných dejín. Poukazuje na to, že filozofické predpoklady u historikov sú explicitné alebo implicitné. Základný epistemologický problém americkej *Novej muzikológie* je

dilema nového a starého hudobného historizmu v súvislosti s autonómiou; je formulovaná v citovanom úvode encyklopedického hesla NGDMM: či sa hudba vyvíja podľa vlastných zákonov (*according to its own laws*) alebo je celkom závislá od kultúrnych procesov. Významným dôsledkom orientácie na dielo bola otázka autonómie, ktorá sa rozširuje zo všeobecnej historiografie do špecifických oblastí umení. *Je teda otázka: vyplýva z unikátnosti hudobného materiálu že (1.) hudba sa vyvíja podľa vlastných zákonov a (2.) je chápaná fenomenologicky, alebo je tak silno podmienená širšími kultúrnymi procesmi, ku ktorým nepochybne patrí, že (1.) explanácia by nemala zdôrazňovať jej autonómiu a (2.) formálna explikácia je neúplná a nedostatočná? Vo všetkých svojich fázach historiografia obsahovala oba prístupy, podporované rozdielnymi filozofiami histórie, pod ktoré sa historik vedome alebo podvedome podpisuje.*¹⁰² Táto dilema je

¹⁰² *A highly significant consequence of the work-orientation of art histories has been the question of autonomy, which extends from general historiographical areas to those specific to the arts. Because musical works, for example, possess uniquely musical material, does it follow that music (1) develops according to its own laws and (2) is understood phenomenologically, or is it so highly conditioned by the greater cultural processes, to which it undeniably belongs, that (1) explanation of its development should not emphasize its autonomy and (2) formal explication is uncomplete and insufficient? In all its phases music historiography has encompassed both approaches supported by the often competing*

prítomná v hudobnom historizme od A. Scheringa v 30. rokoch 20. storočia; bola znovunastolená americkým muzikológom L. Treitlerom dávno pred deklarováním sa *New Musicology* v 80. rokoch, už koncom 60. rokov v programovej metodologickej štúdii *On Historical Criticism* (*O historickom kriticisme*, 1967). V nej si položil „dahlhausovskú“ otázku ako chápe historik umelecké dielo (*How does the historian understand a work of art?*) Podobnú „bytostnú otázku“ vo vzťahu k hudobnému historizmu má v nadpise svojej štúdie z roku 1984 *What Kind of Story is History?* (*Akým príbehom je história?*); úvod do knihy *Music and Historical Imagination* (*Hudba a historická imaginácia*) nastoľuje otázku: *ako je možné historické myslenie o hudbe* Tieto otázky si v širšom filozoficko-epistemologickom kontexte podstaty poznania kládol Treitler v štúdii *The Historiography of Music. Issues Past and Present* (*Historiografia hudby. Témy minulosti a prítomnosti*, 2001).

2.1.4 KAUZÁLNY MODEL A KULTÚRNY HISTORIZMUS

V americkej *Novej muzikológii* je základnou otázkou v súvislosti s hudobno-historickým poznaním otázka

philosophies of history, to which every historian of music consciously or unconsciously subscribes. In: Glenn Stanley *Historiography*, c. d., p. 546.

autonómnosti, relevantnosti alebo alternatívnosti neopozitivistického nomotetického kauzálneho modelu historického poznania (*causal knowledge*). Kauzálne poznanie v historizme znamená hľadanie zdrojov javu, čo určitému javu predchádzalo a čo sa z neho vyvinulo: minulosť je predhistóriou prítomnosti a prítomnosť je dôsledkom minulosti ako „reťaz príčiny a účinku“. Je to diachronický model, akcentujúci význam zmeny a nového. *Jeho charakteristické tendencie sú prezentovať prítomnosť a minulosť v kontinuitnej naratívosti a urobiť „zmenu“ a „novotu“ základnými činiteľmi histórie; považovať minulosť, budúcnosť a prechod medzi nimi za primárne kategórie pre poznanie histórie.*¹⁰³

Týmto problémom sa Treitler zaoberal aj vo svojej štúdii *On Historical Criticism*, kde na už citovanú „dahlhausovskú“ otázku ako chápe historik umelecké dielo odpovedal v duchu tradície diltheyovskej dichotómie rozumenia (porozumenia) a

¹⁰³ L. Treitler, *History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony*, in: *Music and the Historical Imagination*, p. 204. C. Dahlhaus vo svojej knihe *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) vidí krízu hudobného historizmu v marginalizácii centrálného historiografického pojmu autonómie, pojmu *Kunstwerk*. Podľa Dahlhaus „... dejiny hudby...spočívajú ako dejiny umeleckých diel ...na ideí autonómneho umenia.... Tým že sa hudobní historici orientujú na novotu a originalitu popisujú vývoj hudby ako dejiny autonómneho, individuálneho, neopakovateľného, v sebe existujúceho umeleckého diela.“ In: Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977, s. 23-24.

výkladu, dichotómie *Verstehen-Erklären* s implikáciami pre hudobno-historické poznania.¹⁰⁴ Univerzálny problém vedeckej epistemológie historizmu a zároveň epistemológie všetkých vied (resp. prírodných vied) v 20. storočí nastolený Treitlerom na strane 192 je problém neopozitivismu Carla Hempela v knihe *Function of General Laws in History* (*Funkcia všeobecných zákonov v histórii*, 1942). Hempelov model je modelom nomologicko-deduktívneho poznania. Z Hempelovej koncepcie vychádzal muzikológ Arthur Mendel v eseji o hudobnom historizme *Evidence and Explanation* (1962)-(*Dôkaz a explanácia*).¹⁰⁵ Mendel len kodifikoval svojou formálnou epistemológiou niečo, čo tvorí pôvodnú hudobno-historiografickú, resp. umelecko-historiografickú epistemologickú tradíciu. Inicioval ju Guido Adler vo svojej knihe *Stil in der Musik* (*Štýl v hudbe*, 1911). Jeho autonómny imanentný štýlový historizmus nadväzoval na hegelovský

¹⁰⁴ Treitler, *On historical Criticism*, s. 190.

¹⁰⁵ Téma a kritika kauzálneho modelu spojeného s Hempelom a Mendelom sa charakteristicky objavuje aj v iných textoch *New Musicology*: Joseph Kerman, *Contemplating Music*, p.56; Leo Treitler, *The Historiography of Music. Issues Past and Present*, in: Mark Everist, Nicolas Cook, *Rethinking Music*, Oxford, 2001, p. 376; Gary Tomlinson, *The Web of Culture. A Context for Musicology*, in: *Music of the 19th Century*, 1984, p. 354; L.Treitler, *History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony*, in: *19th Century Music*, Vol. 3, No3., 1980, p. 210.

model historicizmu a na umelecko-historický koncept J. Burckhardta a H. Wöllflina. Treitler vo svojej štúdii *On Historical Criticism* formuloval otázku, či je kauzálnomotetický, diachronický model adekvátny v historickom poznaní a aké sú dôsledky tohto modelu pre hudobný historizmus. Jeho odpoveď je, podobne ako Dahlhausova, že klasický hudobno-historický model nie je výlučný a jediný; existuje alternatívny hermeneutický hudobný historizmus. Tento historizmus predstavuje odklon od tradície adlerovského kauzálneho historizmu. Treitler a ostatní americkí muzikológovia chápali posun od kauzálneho k hermeneutického (resp. k fúzii kauzálneho a hermeneutického historizmu) ako súčasť charakteristického posunu vo všeobecnom historizme 20. storočia, spojeného s menami R. Collingwooda a H. Whitea.

Cieľom Treitlerovej historiografie (celej americkej *Novej muzikológie*) nie je objektivistický kauzálny historický kriticizmus, ale hermeneutický historizmus ako interakcia historika a histórie. *Význam textu nie je fixovaný jeho hranicami, spočíva na záujmoch a okolnostiach čitateľov a*

poslucháčov.¹⁰⁶ Čitateľom-poslucháčom je v tejto metodologickej historiografickej štúdii myslený kritik-muzikológ-historik. Treitler uvádza v štúdiách ako charakteristiku a princíp klasickej muzikologickej epistemológie „objektivismus“, odstup vedca od podmienok (kontextov) jeho poznávacej aktivity (*posture of aloofness, insularity, from the conditions of scholar's world as a principle of historical scholarship*), odstup od predmetu jeho skúmania. Historici v tejto epistemológii neberú do úvahy, že aj oni so svojím videním vecí, preferenciami sú súčasťou histórie. Tento epistemologický postoj odstupu nie je jediný možný: je možná silná únia medzi poznávajúcim a poznávaným. V štúdii *To Worship that Celestial Sound*, rovnako ako v štúdii *History and Music* (1990) je tento alternatívny postoj formulovaný ako postulát prítomnosti hudby v historikovom vedomí, z ktorého bola v klasickom (adlerovskom) pozitivistickom historizme vylúčená a do ktorého ju treba vrátiť. V Treitlerovej historiografickej koncepcii sa opätovne zdôrazňuje špecifická temporálna skúsenosť, fenomén prítomnosti (*presentness*) na časovej osi.

¹⁰⁶ *Meaning of a text is not fixed within its boundaries but is ever contingent upon the interests and circumstances of readers and listeners.* In: Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, 1989, p. 1.

Historizmus nie je predmet, ale epistemologický postoj....celá hudba, pokiaľ má byť objektom historikovej pozornosti je v historikovej prítomnosti ako tradícia; ale tradícia je prenos cez kontinuum prítomností alebo súčasných kontextov(„Gegenwarten“), od pôvodnej prítomnosti vytvorenia alebo prvého zaznenia ku historikovej prítomnosti...Nie je to minulosť našich objektov, ktorá ich robí „historickými“ a nás robí historikmi. Je to náš záujem o ne ako objekty(akty) tradície.... História je disciplínou nie kvôli historickému subjektu, ale kvôli epistemologickému stanovisku. Zmena vo formulovaní úlohy historizmu znamená zmenu v epistemológii, posun dôrazu z genézy na ontológiu.¹⁰⁷ V tomto zmysle treba rozumieť Treitlerovej charakteristike historizmu ako posunu k paralelnému historizmu, posunu od výkladu genézy k ontologickému výkladu, od kontextov príčin ku

¹⁰⁷ ...all music, insofar as it is or might be the object of historian's attention, is in the historian's present as tradition. But tradition is the transmission of music through continuous succession of presents or contemporary contexts ('Gegenwarten') from the initial present of its moment of creation or first sounding, to the historians present...It isn't the pastness of our objects that distinguishes them as "historical" or us as "historians". It is our interest in them as objects(or acts) in tradition. ... History is a discipline not by virtue of a particular subject matter, but by virtue of an epistemological stance. And the change in the formulation of the task of music history entails most centrally a change in epistemology, a shift of emphasis from the genetic to the ontological. In: L. Treitler, *To Worship that Celestial Sound*, s.154. Tá istá téma je v Treitlerovej štúdii, *History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony*, pp. 204-205.

kontextom významov, od kauzality ku kvalite bytia (*quality of being*). Treitler ako hudobný historik tu používa jazyk filozofie Heideggera a Gadamera. Historiografia tak predstavuje obrat od objektivistického poznania k epistemológii interakcie poznajúceho a predmetu poznania, k historickej imaginácii (v zmysle názvu Treitlerovej knihy). Je to Treitlerova kritika adlerovského objektivistického historizmu, základného a pôvodného východiska hudobného historizmu: kritika orientácie na hudobné dielo, na autonómnosť a imanentnosť, kauzálnosť hudobno-historického procesu v rámci štýlového kriticismu. *Potrebujeme opustiť tradičné kauzálne a evolučné modely historického diskurzun v prospech „hermeneutického zmyslu“, v rámci širšieho kontextu praxe, konvencií, predpokladov, transmisií, recepcie, sociálnych relácií...*¹⁰⁸

¹⁰⁸ *We need to depart freely and imaginatively from traditional causal and evolutionary models of historical discourse toward a „hermeneutic sense in which music is viewed as meaningful item within wider context of practices, conventions, assumptions, transmissions, receptions, social relations – in short a music culture, which serves to endow its constituent aspects with meaning while attaining its own meaning from combinations of its constituents“* In: *History and Music*, s. 301. V tomto citáte Treitler citoval seba zo svojej staršej štúdie *Structural and Critical Analysis*, in: D. Kern Holoman, Claude V. Palisca, (ed.): *Musicology in the 80's*, New York, 1982, s. 69.; Tiež štúdia *To Worship that Celestial Sound*, p. 155.

¹⁸ Siegfried Mauser, *Hermeneutik*, in: Ludwig Finscher, (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik, Band 4, Sachteil*, Stuttgart, 1992, S. 261-270; Ian Bent, *Hermeneutics*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGDMM), Vol. 11, Oxford,

Americká muzikológia bola týmto postojom ku kauzalite popri európskej, nemeckej Dahlhausovej a Eggebrechtovej muzikológii druhým významným činiteľom, ktorý prispel od 80. rokov 20. storočia k revitalizácii a etablovaníu značne problematickej a marginalizovanej muzikologickej tradície hermeneutiky, spojenej s menami A. Scheringa. „Nová hermeneutika“ má však odlišné, sofistikovanejšie teoreticko-epistemologické pozadie filozofie, antropológie a literárneho kriticizmu ako pôvodná historická hermeneutika. Historickú a modernú hudobnú hermeneutiku spája príslušnosť k tradícii kultúrneho historizmu.¹⁰⁹ Historiografia americkej *New Musicology* je modernou verziou starého Scheringovského kultúrneho historizmu. Tento kultúrny historizmus tvoril hermeneutickú alternatívu k Adlerovej koncepcii. Zdôrazňuje jednotu a fúziu, transformáciu a kontextuálnosť hudby a ostatných antropologických

2001, p. 423; C. Dahlhaus, *Beiträge zur Musikalische Hermeneutik*, Regensburg, 1975; Glenn Stanley, *Historicism*, c.d., časť (v), *Culture, Style and Work*, p. 555.

¹⁰⁹ Siegfried Mauser, *Hermeneutik*, in: Ludwig Finscher, (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik, Band 4, Sachteil*, Stuttgart, 1992, S. 261-270; Ian Bent, *Hermeneutics*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGDMM), Vol. 11, Oxford, 2001, p. 423; C. Dahlhaus, *Beiträge zur Musikalische Hermeneutik*, Regensburg, 1975; Glenn Stanley, *Historicism*, c.d., časť (v), *Culture, Style and Work*, p. 555.

sociálno-politických a kultúrno-civilizačných prejavov a procesov. Kultúrny historizmus vznikol ako reakcia A. Scheringa na ohraničenosť štýlového kriticizmu, ako alternatívny koncept symbolického kriticizmu. Napriek tomu, že Adlerov pojem štýlu znamenal zásadný krok k vedeckému uchopeniu dejín, stal sa predmetom kritiky pre svoj úzky rámec. Takáto kritika adlerovského historizmu je charakteristická aj pre *New Musicology*.¹¹⁰ Kultúrny historizmus existoval ako paralelná línia štýlového historizmu u P. Langa (*Music in Western Civilisation, - Hudba v západnej civilizácii*, 1941) a v marxistickej hudobno-historiografickej koncepcii dejín (G. Knepler). L. Goehrová svoju štúdiu o hudobnom historizme poníma ako kultúrny historizmus, ktorý spája formálny a hermeneutický aspekt, chce zmieriť koncept hudby ako čisto hudobnej entity so sociálnymi a

¹¹⁰ A. Schering, *Musikalische Symbolkunde*, in: *Jahrbuch für Musikbibliothek Peters*, 1936. Predsa však pojem štýlu bol kritizovaný. Napriek jeho flexibilitě, tendencia k autonómnosti bola tendenciou oddeliť hudobnú historiografiu od všeobecnej historiografie a hudbu od kultúry, zatiaľčo jeho formalizmus zmenšil dôraz významu a funkcie. In: Glenn Stanley, *Historiography*, NGDMM, Vol.11, c.d., p. 555. Štýlový kriticizmus bol v tomto zmysle kritizovaný A. Scheringom v štúdiu *Musikalische Symbolkunde* (1936). Alternatívou mal byť jeho „symbolický kriticizmus“.

psychologickými kontextami.¹¹¹ V kultúrnom historizme je však dôraz na týchto kontextoch. Hermeneutickým kultúrnym historizmom bola dejinná varianta marxizmu vo Frankfurtskej škole (Th. W. Adorno). Americký hudobný kultúrny historizmus predstavoval aj kontinuitu s touto tradíciou. Zdieľal s ňou „osudový“ potenciál kultúrneho historizmu, sklon k marginalizácii hudobného diela a autonómnej podstaty v prospech interpretácií v širokom slova zmysle s hrozbou straty špecifiky hudobných dejín. Dejiny hudby sa v kultúrnom historizme „rozpušťali“ vo všeobecných dejinách, v *gender studies*. Kultúrny historizmus má sklon ku *Auflösung des Werkbegriffs*, o ktorom hovoril Dahlhaus. Koncept muzikológie (hudobného historizmu) ktorý stelesňovala *New Musicology* bol pre Dahlhauza symptómom krízy hudobného historizmu, hoci takmer rovnakým symptómom bola vyprázdnená tradícia pôvodného štýlového kriticismu. Americká muzikológia si tento nebezpečný potenciál čiastočne uvedomovala a pokúsila sa nájsť fúziu a vyrovnanie medzi oboma pólmi hudobného historizmu. O podobnú rovnováhu sa

¹¹¹ Lydia Goehr, *Writing Music History*, in: *History and Theory*, Vol. , No.2, 1992, p. 182.

usiloval aj Th. W. Adorno a C. Dahlhaus.¹¹² Kultúrny hudobný historizmus je v súčasnosti etablovaný ako alternatíva hudobného historizmu, o čom svedčí edícia *The Oxford Handbook of the The New Cultural History of Music* (2011).

2.2. PODOBY HERMENEUTIKY A POSTŠTRUKTURALIZMU

2.2.1 GADAMER A KULTÚRNY HISTORIZMUS

Treitlerove formulácie o kultúrnom a hermeneutickom hudobnom historizme sa odvolávajú na hermeneuticko-filozofickú tradíciu podmienok porozumenia textu v literatúre (umeleckom diele) a v histórii. Je to tradícia W. Diltheya, M. Heideggera, H.-P. Gadamera, P. Ricoeura, tradícia Konstanzskej školy literárneho kriticizmu H.-P. Jaussa a W. Isera (v Amerike to bol paralelný prúd *reader-response criticism*). Treitlerova modalita hudobného historizmu ako kriticizmu je paralelou Gadamerovej hermeneutiky v knihe *Wahrheit und Methode (Pravda a metóda* 1962) a paralelou hermeneutických téz v širšom historickom slova zmysle, na ktoré sa Treitlerov historizmus odvolával.

¹¹² Carl Dahlhaus, c.d. Theodor W. Adorno, *Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932), in: Rolf Tiedemann (ed.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a M. 1997.

J. Kerman podal súhrnnú informáciu o gadamerovskom hermeneutickom probléme v muzikológii aj v súvislosti s Dahlhausovou historickou muzikológiou v štúdiu *Round Table VIII. Analysis and Interpretation in Musical Criticism*.¹¹³ V tomto texte je vysvetlený pôvod základnej idey Kermanovej knihy *Contemplating Music*, ktorou je idea jednoty muzikológie (historizmu) a kriticismu. Pôvod je v Gadamerovej práci *Wahrheit und Methode*; podľa Gadamera nemožno rozlíšiť text a jeho interpreta; medzi nimi nie je odstup. Pre Gadamera, rovnako ako pre *New Musicology*, minulosť, tradícia a prítomnosť tvoria fúziu a kontinuitu; reflexia o minulosti je reflexiou o prítomnosti a vice versa.¹¹⁴ Príznačná je Treitlerova štúdia *To Worship That Celestial Sound*, kde Treitler píše o Gadamerovom prielome do formálno-štrukturalistického chápania umeleckého diela, ale aj do historiografickej hermeneutickej tradície Schleiermachera a Diltheya. Táto tradícia zdôrazňovala nutnosť ponoriť sa do

¹¹³ Prednesené v Bologni 1987 na 14. medzinárodnom kongrese *International Musicological Society (IMS)*.

¹¹⁴ Joseph Kerman, *Analysis and Interpretation in Musical Criticism. Round Table VIII. Analysis and Acta Musicologica*, Vol.59, Fasc. 1, 1987, pp. 29-31. *Gadamerova hermeneutika musí byť pre historikov predmetom osobitného záujmu, pretože medzi rôznymi vplyvnými intelektuálnymi hnutiami súčasnosti je to ona, ktorá sa zaoberá vážne minulosťou, či vlastne tradíciou* (tamže, s. 30).

ducha minulosti, zbaviť sa pohľadu súčasníka. V tomto storočí filozof Hans-Georg Gadamer a jeho nasledovníci legitimizovali váhavosť kritikov vo všetkých umeniach obmedzovať ich analytické kategórie na kategórie uznané umelcami, bez vystavenia relativizácii. Umelecké dielo nie je považované za fixný a pasívny objekt štúdia, ale za nevyčerpatelný zdroj možných významov.¹¹⁵ Pochopenie umeleckého diela je v danom okamihu jedinečné, tak ako je jedinečná umelecká interpretácia. Je fúziou historického a súčasného chápania. L.Treitler uvádza synchronický model historizmu ako poznanie jedinečného, individuálneho, ako relativizáciu historického kauzálneho reťazca a zdôrazňovanie prítomnosti. Historik dejiny vníma ako tradíciu, ktorá je sledom prítomných kontextov, od prítomnosti v čase vzniku skladby, až po historikovu prítomnosť. Je to táto „rozšírená prítomnosť“, nielen „pôvodná prítomnosť“, tradícia, ktorá je sférou záujmu historika. Historik nemá pred sebou len historický objekt, ale aj minulosť jeho recepcie a pôsobenia. Je

¹¹⁵ *In this century the philosopher Hans-Georg Gadamer and his followers has given systematic and reasoned legitimation for the reluctance of critics in all the arts to restrict their analytical categories to those that might be recognized by the artist, without opening the way to utter relativism. The work art is regarded not as a fixed and passive object of study but as an inexhaustible source of meanings.* In: Treitler, *To Worship that Celestial Sound, Motives for Analysis*, p. 156.

to bachtinovský dialóg historika s históriou, gadamerovská fúzia horizontov, do ktorého sa premietajú historikove záujmy a motivácie. Umelecké dielo nie je pasívnym objektom štúdia. *It exists in tradition and the effort to understand it is a question of the moment. Every understanding is a moment in the life of tradition, but also in the life of the interpreter. Like language, art bears the history of past understanding. The interpreter confronts not work alone but work in its effective history („Wirkungsgeschichte“).*¹¹⁶ Komentujúc v tomto texte (t.j. *To Worship that Celestial Sound*) svoju štúdiu *History, Criticism, Beethoven's Ninth Symphony* (História, kriticismus a Beethovenova 9. symfónia),¹¹⁷ Treitler mohol v rámci svojej hermeneutickej epistemológie (kultúrneho historizmu) konfrontovať Beethovenovu symfóniu nielen s hudbou beethovenovskej epochy, ale aj s Beethovenovými inými (aj

¹¹⁶ *It exists in tradition and the effort at understanding is episodic. Every understanding is a moment in the life of tradition but also in the life of interpreter. Like language, art bears the history of past understanding. The interpreter confronts not work alone but work in its effective history („Wirkungsgeschichte“).* In: Treitler, c.d., p. 156. Ako príklad takejto hermeneutickej interpretácie uviedol Treitler v tejto štúdii preklad stredovekého latinského traktátu Franka Kolínského preloženého do angličtiny, kde pochopenie textu, posun významu závisia od prekladateľa, od jeho výberu jazykových prostriedkov.

¹¹⁷ Treitler, *History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony*, in: *19th Century Music*, Vol.3, No.3, 1980. pp. 193-210. Táto štúdia je prvá zo série historiografických štúdií označujúcich nástup *New Musicology*.

vokálnno –i nástumentálnymi) skladbami. Mohol ju konfrontovať aj s hudbou budúcnosti, Mahlerom, Brucknerom, rovnako ako s filozofiou F. Nietzscheho v *Menschliches*, *Allzumenschliches* a Kubrickovým filmom *2001. The Space Odyssey* (2001.Vesmírna Odysea). Ten patril tiež do horizontu analytika Treitlera. Beethovenovská tonálno-harmonická problematika má podobu literárno-kritického konceptu intertextuality, bachtinovskej dialogicity. Treitler zdôraznil nutnosť pochopenia tejto skladby v kontexte tradície vzniku, ale aj tradície, ktorú Beethovenova symfónia vytvorila. Treitler neskúma len „objektívnu“ harmonicko-formovú štruktúru Beethovenovej symfónie, ale konfrontuje ju so svojou individuálnou skúsenosťou historika-kritika, poslucháča, ktorý pozná rockovú hudbu, rovnako ako Ligetiho a Bouleza. Beethovenova hudba, jej „intertextualita“ je univerzálna, nadštýlová, ktorá môže evokovať „všetko“: Chopinovu *Mazurku*, Mozartovu *Symfóniu g-mol* alebo Händlove variácie. Táto analýza zotiera hranice medzi absolútnou hudbou a operou. Treitlerova analýza má byť alternatívou, či protipólom Schenkerovej formálnej analýzy Beethovenovej symfónie, ale aj hermeneutickej emocionálnej analýzy tejto symfónie u H.

Kretzschmara. Obom je v Treitlerovej štúdii venovaná pozornosť, obe sú predmetom jeho kritiky.

Treitler nadviazal v beethovenovskej štúdii na širší okruh hermeneutiky: nadviazal na anglosaskú literárno-kritickú (literárno-vednú) paralelu ku Gadamerovej hermeneutike *reader - response theory*. Odvoláva sa na literárneho teoretika J. Cullera, na hermeneutický historizmus W. Diltheya a historika R. G. Collingwooda, či esejistu Th. S. Elliota.¹¹⁸ Vychádzajúc z týchto zdrojov dospel k podobným formuláciám temporality ako v gadamerovskej štúdii: k alternatívne, synchronickému historizmu (ktorý nazval *historical criticism* alebo *particularist historicism*). V súvislosti s týmto historizmom hovorí o poznaní histórie historikom v jeho individuálnosti a jedinečnosti: „V hľadaní odpovedí je cieľom zastaviť minulosť v jej kolajach a zadržať ju akoby to bola prítomnosť...prítomnosť je ústrednou kategóriou v tomto type historického poznania.“¹¹⁹

¹¹⁸ Ako zdroje beethovenovskej štúdie Treitler uvádza: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Štrukturalistická poetika, 1975), Wilhelm Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik* (Vznik hermeneutiky, 1900), Robin Georg Collingwood, *The Idea of History* (Idea histórie, 1956), Thomas Stearns Elliot, *Tradition and Individual Talent* (Tradícia a individuálny talent, 1919).

¹¹⁹ „...it is impuls to seek knowledge of the past in its individuality and particularity... Now the historian is more inclined to ask „what“ than

Treitlerovský koncept historizmu ako koncept fúzie minulosti a prítomnosti je alternatívou a kritikou kauzálneho historizmu. Má pôvod v Gadamerovej kritike kauzálneho historicizmu v štúdiách *Kausalität in der Geschichte* (Kauzalita v dejinách?), *Kontinuität der Geschichte und Augenblick der Existenz* (Kontinuita v dejinách a okamih existencie) a *Die Erhebung der Geschichtlichkeit des Verstehen zum hermeneutischen Prinzip* (Povýšenie dejinnosti porozumenia na hermeneutický princíp)¹²⁰ V beethovenovskej štúdii Treitler hovoril o ohraničenosti pôvodného diachronického kauzálneho epistemologického modelu continuity, v ktorom je zmena a nové podstatnou charakteristikou (*to make change and novelty the principal subject of history*). Gadamerove texty tu silne rezonujú s Treitlerovými muzikologickými textami; dávajú filozoficko-hermeneutický kľúč k pochopeniu týchto textov: oba druhy

„why“. In seeking answers he aims to stop the past in its tracks and hold it still as though it were present....„presentness“ is its leading category for knowing the objects of history under this way of thinking.“ Treitler, *Beethoven's Ninth Symphony*, p. 205.

¹²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke 4, Neuere Philosophie II*, Tübingen, 1987, S. 107-118; Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Ergänzungen, Register, Kontinuität der Geschichte und Augenblick der Existenz*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1986, S. 133- 145; *Wahrheit und Methode I. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: J.C.B. Mohr, Tübingen, 1975, S. 270-312.

textov spája gadamerovský problém *Geschichtlichkeit*, ktorý je heideggerovským ontologickým problémom existencie, bytia, jednoty kontinuity dejín a okamihu existencie. Bytie človeka je v takto ponímanej dejinnosti, len v nej môže byť vysvetlené. Gadamer hovorí o dejinnosti, o hermeneutickom vedomí (*hermeneutisches, wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*), v ktorom splýva horizont minulosti a prítomnosti. *Pravda historického vedmia dospela ku svojej dokonalosti v tom, že plynutie je vnímané ako bytie a bytie ako plynutie a v nekonečnom plynutí zmien sa tvorí historická kontinuita.*¹²¹

Ak Treitler hovoril o historizme ako o „epistemologickom postoji“ (*History is a discipline not by virtue of a particular subject matter, but by virtue of an epistemological stance*), parafrázoval tým Gadamera. *Skutočné historické myslenia je súčasne myslením vlastnej dejinnosti. Len potom nebude naháňať fantóma historického objektu, ktorý je predmetom pokračujúceho výskumu, ale naučí sa spoznávať v objekte inakosť vlastného a tak jedno ako druhé.*

¹²¹ *Darin scheint die Wahrheit des historischen. Bewusstseins zu ihrer Perfektion gekommen, dass es im Vergehen immer auch Werden, im Werden immer auch Vergehen gewahrt und immer wieder aus dem endlosen Vorüberfluten von Veränderungen die Kontinuität eines Geschichtlichen Zusammenhangs aufbaut.* In: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Ergänzungen, Register, Kontinuität der Geschichte und Augenblick der Existenz*, s. 136.

*Skutočným historickým objektom nie je predmet ale...vzťah, v ktorom spočíva skutočnosť dejín, práve tak ako skutočnosť historického porozumenia.*¹²² Vychádzajúc z týchto štúdií Treitler hovoril o zmene epistemológie historizmu, posune od genézy k ontológii (štúdie *To Worhip that Celestial Sound* a *What kind of Story is History?*).

Treitler urobil teda Gadamerove texty metodologickým a epistemologickým východiskom konkrétnych hudobno-historických tém. Štúdia o Beethovenovi z roku 1980 sa stala neskôr súčasťou Treitlerovom súboru esejí *Music and Historical Imagination* (Hudba a historická imaginácia, 1989). Okrem všetkých spomínaných metodologických štúdií o hudobnom historizme a analýze sa tu nachádzajú ďalšie konkrétne hudobno-historické témy poňaté v zmysle historického kriticizmu, kultúrneho historizmu a hermeneutiky, ale súčasne aj pôvodnej štrukturálnej analýzy. Treitlerova hermeneutika v týchto esejach vychádzala aj z formálnej

¹²² *Ein wirklich historisches Denken muss die eigene Geschichtlichkeit mitdenken. Nur dann wird es nicht dem Phantom eines historischen Objektes nachjagen, das Gegenstand der fortschreitender Forschung ist, sondern wird in dem Objekt das Andere des Eigenen und damit das Eine wie das Andere erkennen lernen. Der wahre historische Gegenstand ist kein Gegenstand sondern...ein Verhältnis, in dem die Wirklichkeit der Geschichte ebenso wie die Wirklichkeit des geschichtlichen Verstehen besteht.* H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode, Ergänzungen, Register/ Vom Zirkel des Verstehens*, Tübingen, 1993, S. 64

analýzy, predstavuje fúziu oboch analýz. Esej *Dufay and the Progressive* je skôr formálnou analýzou *cantu firmu* v Dufayovej omši *L'homme armé*.

Úvod knihy (*Introduction*) obsahuje gadamerovské krédo: *Význam textu nie je určený jeho hranicami, ale je podmienený záujmami a okolnosťami komunity čitateľov a poslucháčov. Význam je výsledkom interakcie prítomnosti a minulosti. Ale to je podstata modernej filozofickej hermeneutiky.*¹²³

Esej *Wozzeck and the Apocalypse. Essay in Historical Criticism* (*Wozzeck a apokalypsa. Esej historického kriticismu*)¹²⁴ je v rámci našich úvah pozoruhodná nielen zdôraznením hermeneutickej epistemológie v názve (*Historical criticism*), ale aj neuvedením Berga v nadpise muzikologickej štúdie, čiže prezentovaním problému nie ako primárne hudobného, ale ako kultúrno-historického. Bergova opera *Wozzeck* je skôr prostriedkom ako cieľom; je

¹²³ *Meaning of a text is not fixed within its boundaries but is ever contingent upon the interests and circumstances of the community of readers and listeners ... meaning is a product of the interaction of present and past. But that is a core idea of modern philosophical hermeneutics as well.* In: Treitler, *Music and Historical Imagination*, p. 1-2.

¹²⁴ Napísaná ešte v roku, 1976, čiže pred deklarovaním sa *New Musicology*. Časová lokalizácia vzniku *New Musicology* v 80. rokoch nie je teda celkom presná. Jej tendencie možno sledovať od 70., resp. už od 60. rokov.

prostriedkom na vykreslenie apokalyptických a eschatologických kontextov Büchnerovej drámy textami z Biblie (kniha *Genesis* a *Zjavenie sv. Jána*), ale aj Hegelovými textami z filozofie dejín (*Vernunft in der Geschichte-Rozum v dejinách*). V Treitlerových kultúrnych kontextoch opery sa nachádza Voltaireova novela *Candide*, ako aj medicínske poznanie lekára Büchnera a idey Francúzskej revolúcie. V eseji o Bergovej opere *The Lulu Character and the Character of Lulu* Treitler analyzuje tému ženského archetypu *femme fatale* v epoche *fin-de-siècle*, v literárnych, výtvarných a filmových kontextoch F. Dostojevského, L. Pirandella, A. Strindberga, E. Muncha a filmového režiséra L. Buñuela.

V eseji *Mozart and the Idea of Absolute Music (Mozart a Idea absolútnej hudby)* je predmetom Treitlerovej hermeneutiky a „historického kriticizmu“ inštrumentálna hudba, časť *Andante con moto* v Mozartovej *Symfónii Es dur*, No. 39. Hermeneutikou je tu fúzia žánrových hraníc inštrumentálnej a opernej hudby, relativizácia pojmu *absolútnej hudby*, podobne ako v Treitlerovej analýze Beethovenovej *Deviatej symfónie*.

Treitlerove hermeneutické kultúrno-historické eseje o Bergovi s problematikou *fin-de-siècle*, s fúziou muzikológie a

gender (feminine) studies možno spolu s jeho metodologickými štúdiami považovať za modelové a charakteristické pre *New Musicology*. Téma *fin-de-siècle* sa tešila pozornosti amerických muzikológov, lebo bola spätá s *gender studies*. Metodologicko-filozoficky ale aj tematicky sú im podobné štúdie Lawrence Kramera *Culture and Musical Hermeneutics. The Salome Complex* (Kultúra a hudobná hermeneutika. Komplex Salome, 1990) a *Fin-de-siècle Phantasies. „Elektra“. Degeneration of Sexual Science* (Fantázie Fin-de-siècle. Degenerácia a sexuálna veda 1993). V týchto štúdiách sa opäť akoby zámerne „zamlčuje“ meno Richarda Straussa: sú to muzikologické štúdie v ktorých sú kultúrno-civilizačné a psychoanalytické významové kontexty rovnako dôležité, alebo ešte dôležitejšie ako samotný hudobno-historický problém Straussovej hudby. Kultúrne kontexty sémantizujú hudbu, ale najmä hudba sémantizuje kultúrne kontexty. Kramer vo svojej štúdii o Straussovej opere *Salome* konštatuje prítomnosť takejto hermeneutiky v hudobných interpretáciách. *Začína sa etablovať hudobná hermeneutika ako interdisciplinárny projekt, ktorý nielen nadväzuje na*

zdroje z nehudobných oblastí ale má čo ponúknuť týmto oblastiam.¹²⁵

K hermeneutickým štúdiám s tematikou *fin-de-siècle* patria u Kramera napríklad *Liszt, Goethe and Discourse of Gender* a *Musical Form and Fin-de-Siècle Sexuality* (Liszt, *Goethe a diskurz pohlavia* a *Hudobná forma a sexualita Fin-de-Siècle*, zborník *Music as Cultural practice*, 1990). Veľká časť produkcie *New Musicology* je hermeneutikou, kultúrnym historizmom s charakteristickou náväznosťou na *gender studies*. Kramerova štúdia *Fin-de-siècle Phantasies. Elektra* sa odvoláva na výtvarné umenie secesného maliara Gustava Klimta, na jeho erotické námety, podobne ako štúdia o Chopinovi na posolstvo *fin-de-siècle* v obraze Edouarda Maneta *Olympia*. Gadamerovská hermeneutika predstavuje intertextualitu, charakteristickú fúziu hudby a psychoanalýzy, hoci znamená súčasne aj komparatistiku hudby a iných umení (intermediálnu komparatistiku), najmä hudby a literatúry.

¹²⁵ A serious musical hermeneutics is beginning to establish itself, an interdisciplinary enterprise that not only draws on resources of nonmusical fields of study but has something to offer to those fields. Lawrence Kramer, *Culture and Musical Hermeneutics. The Salome Complex*, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 3, No. 2, 1990, p. 269.

2.2.2 CLIFFORD GEERTZ NEW HISTORICISM, THICK DESCRIPTION

Hermeneutický kultúrny hudobný historizmus amerických muzikológov má ďalší významný špecifický zdroj a pozadie: kultúrny antropologizmus amerického etnológa *Clifforda Geertza*. Jeho antropologická teória v jeho knihe *Interpretation of Cultures* (*Interpretácia kultúr*, 1973) je tiež významnou súčasťou pestrofarebného epistemologického rámca novej americkej muzikológie. Geertz predstavuje antropologickú paralelu ku Gadamerovej hermeneutike.¹²⁶ S Geertzovou antropológiou bol ideovo spriaznený kultúrno-historický a literárno-kritický prúd *New Historicism* (známy aj ako *Poetics of Culture*, *Kulturpoetik*) z 80. rokov 20. storočia. Je to platforma širšieho hermeneuticky orientovaného všeobecného historizmu a s ním spojenej literárnej vedy. *New Historicism* akcentuje kontextuálnosť (intertextuálnosť) literárneho textu, cirkulujúcich neliterárnych textov a kultúrnych praktík, vzťahy a prieniky medzi textami, ich intertextualitu.¹²⁷ Text je ponímaný nie ako uzavretá jednota,

¹²⁶ Jürgen Pieters, *The New Historicism. Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology*, in: *History and Theory*, Vol.39, No.1, 2000, pp. 21-38.

¹²⁷ *New Historicism* je literárno-kritický prúd v 80. rokoch 20. storočia, založený literárnym kritikom S. Greenblatom a silne inšpirovaný C.

ale ako priesečník mnohých diskurzov rezonujúcich a cirkulujúcich v kultúre. Geertzove tézy boli pre tento prúd určujúce a východiskové; bol to špecifický etnografický koncept kultúrnej antropológie (etnografie), *thick description (of culture)*, hustý alebo zhustený popis, metóda hĺbkovej etnografie *deep ethnography*. *Thick description* predstavuje fluidný model kultúry, dejiny a kultúru ako text alebo skladbu textov. „Etnograf... je konfrontovaný...s množstvom konceptuálnych štruktúr, mnohé navrstvené na seba alebo kumulované, cudzie, nepravidelné a nejasné, ktoré musí rekonštruovať, najprv uchopiť a potom interpretovať.“¹²⁸ Koncept *thick description* bol prevzatý od literárneho teoretika

Geertzom: je protikladom formálne orientovaného literárno-kritického prúdu *New Criticism*. Na štúdium literárnej problematiky využíva sub-literárne a neliterárne texty (napr. Shakespeare), akcentuje sociálno-politické a kultúrne kontexty. Jeho predstaviteľom bol aj marxisticky orientovaný historik F. Braudel (*Annales School*). *New Historicism* bol ovplyvnený M. Foucaultom, prácou *Suiveiller et Punire (Dozerat' a trestat')*, konceptom moci ako hybnej sily a spoločného menovateľa textov. Pozri: H. Aram Veesser (ed.) *New Historicism*, Routledge, Chapman and Hall, 1989.

¹²⁸ „What the ethnographer is in fact faced with...is a multiplicity of complex conceptual structures, many of them superimposed upon, or knotted into one another, which are at once strange, irregular and inexplicit and which he must contrive somehow, first to grasp and then to render.“ In: Clifford Geertz, *Interpretation of Cultures*, New York, 1973, Chapter One/ *Thick description. Toward an Interpretative Theory of Culture*, p. 10; Herbert Applebaum (ed.), *Perspectives in Cultural Anthropology*, New York, 1987, pp. 485-486.

Gilberta Ryleho a inšpirovaný antropológom C. Levi-Straussom. V *New Historicism* je to aj geertzovský pojem siete kultúry, *web of culture* pochádzajúci od zakladateľa sociológie M. Webera, špecifická hermeneutická semiotická a symbolická koncepcia, kde každé vlákno siete, každé dielo či skladba je symbolom v širšej kultúre. „Koncepcia kultúry...je semiotická. Verím s Maxom Weberom, že človek je živá bytosť v sieti významov...; chápem kultúru ako sieť, ktorú sám utkal; jej analýza nie je experimentálnou vedou hľadajúcou zákony, ale interpretačnou vedou hľadajúcou významy.“¹²⁹ Koncepty *Thick description of culture* a *web of culture* sú výrazom kultúrneho, kontextuálneho, nie kauzálného historizmu. Geertzovský koncepty *thick description* a *web* sa stali významným epistemologickým konceptom aj americkej Novej muzikológie, resp. kultúrneho historizmu. Protagonistom geertzovského modelu hudobného historizmu je Gary Tomlinson v metodologickej štúdii so symptomatickým názvom *The Web of Culture: A Context for Musicology (Sieť kultúry. Kontext pre muzikológiu)*.¹³⁰ Tomlinson programovo nadviazal na Geertzovu (Weberovu) antropológiu. Štúdia sa

¹²⁹ Geertz, c. d., p. 5.

¹³⁰ Gary Tomlinson, *The Web of Culture. A Context for Musicology*, in: *19th-Century Music*, Vol.7, No.3, 1984, p. 350- 362.

rozsiaholo odvolávala na Treitlera (hoci Treitler sa nikde na Geertza neodvolával). Treitler je však tiež geertzovsky orientovaný. Podľa Tomlinsona Treitlerova historiografia má implicitný geertzovský antropologický rozmer: poznanie je aktívny proces asimilácie, privlastnenia.¹³¹ Kontextom muzikológie je jedinečná sieť kultúry, ktorú si každý historik (recipient) *ad hoc* sám utkal, skonštruoval, do ktorej je „zamotaný“ a v rámci ktorej interpretuje určitý kultúrny jav. Táto sieť je konštrukciou, interpretáciou, videním historika. *Každý pokus pochopiť zahŕňa akt prekladu, spletenie rôznych sietí, obohatenie siete jednotlivca novotami vnímanými v iných sieťach.*¹³² Artefakt nadobúda význam, keď ho integrujeme do našej vlastnej siete, do našich vlastných konštrukcií.¹³³ Takéto hermeneutické poňatie možno nájsť u prominentného britského historika R. G. Collingwooda, *The Idea of History-Idea histórie* (1943). Významný historikom blízky ideovému

¹³¹ *Knowing is a process of assimilation that incorporates an act of appraisal.* In: *On Historical Criticism*, s. 191. Na Geertza ako významný zdroj americkej *New Musicology* upozornil Joseph Kerman v štúdiu *American Musicology of the 90s*, in: *Journal of Musicology*, Vol. 9, No.2, 1991, S. 132.

¹³² *Every attempt at understanding involves an act of translation, the entangling so to speak of slightly or greatly differing webs, one man enriching his web of significant signs with novelties that he perceives in another's.* In: Tomlinson, c.d., p. 352.

¹³³ In: G.Tomlinson, c.d. s. 357.

prúdu *New Historicism*, historikom objavujúcim sa v Treitlerových hudobno-historiografických reflexiách bol historik Hyden White. Geertzovský model alebo koncept demonštroval Tomlinson vo svojej štúdii *The Web of Culture* na príklade Monteverdiho madrigalov a neskôr aj v knihe *Monteverdi and the End of Renaissance (Monteverdi a koniec renesancie, 1987)*. Tieto geertzovské kontexty Tomlinsona uvádza Kerman (*Contemplating Music...s. 171*).¹³⁴

2.3 TOMLINSONOVA HUDOBNÁ HISTORIOGRAFIA AKO OTHERNESS. PAUL RICÉUR

Širokospektrálny heterogénny hermeneutický kultúrny historizmus odvolávajúci sa aj na Geertza predstavuje Tomlinsonova práca *Music in Renaissance Magic. Toward Historiography of Others* (1993). Témou je hudba v kontexte

¹³⁴ Jeff Todd Titon, *Textual Analysis or Thick Description?* In: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, London, Routledge, 2003, s. 171; Corina Herr, Monica Woitas (ed). *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln, 2006, S. 28. Geertzov koncept *thick description* je východiskom knihy L. Kramera *Music as Cultural Practice* (p. 13). Na tento koncept sa odvoláva S. McClary (*Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*, 2002, p. 175), rovnako ako R. Solie (*Musicology and Difference. Gender, Sexuality in Music Scholarship*, 1995), p. 114. C. Geertz s významne vplyvnil americkú etnomuzikológiu 80. rokov 20. storočia.

renesančných okultných praktík a ezoteriky, mystiky a mágie, v kontexte tradície *musicana mundana* a neoplatonizmu v traktátoch Cornelia Agrippu von Nettelshaim, Marcilia Ficina a Francchina Gaforiho. Téma hudobnej mágie napokon vyústi do analýzy a konfrontácie Monteverdiho madrigalov *Sfogava con le Stelle* a *Lamento della Ninfa*. Tomlinson v nej demonštroval posun paradigmy medzi renesanciou a barokom; tak nazýval štýlový prelom v hudobných dejinách v zmysle ním citovanej T. Kuhnovej práce (*Structure of Scientific Revolution – Štruktúra vedeckej revolúcie* 1962). Samotný názov knihy opäť evokuje kultúrny historizmus: nie mágia v hudbe ale hudba v mágii. Je to text o renesančnom okultizme a úlohe hudby v ňom, ako aj o magickej a kozmologickej funkcii hudby. Tomlinson si dal za cieľ prekročiť tradičnú historicko-štýlovú analýzu prechodu renesancie do baroka a urobiť geertzovskú hermeneutickú *thick description*, tesnú fúziu hudby a mágie, filozofie, estetiky, kozmológie, literárnej poetológie a hudobnej teórie. Súčasne hovorí o intertextualite, dialogicite textov, o gadamerskej „fúzii horizontov“, priesečníku, kde sa konfrontujú odlišní interpreti, texty a kontexty.¹³⁵ Tomlinson v tejto súvislosti citoval Gadamerov

¹³⁵ Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, p. 3., 6.

text o hlase, text, ktorý hovorí z minulosti, kladie otázku, ktorú my sami musíme rekonštruovať.¹³⁶

Tomlinsonova historiografická koncepcia v názve knihy je spojená s označením *historiography of Others*; úvodná kapitola nesie názov *Approaching Others* a záverečná *Believing Others*. Koncept „inakosť“, *Otherness* (resp. aj *alterity*) je protikladný voči Gadamerovmu konceptu „fúzie horizontov“. Je to rozdiel existenčných, historických a kultúrnych horizontov v komunikácii, pochádzajúci z literárnej teórie M. Bachtina a následne H. P. Jaussa,¹³⁷ ale predovšetkým z hermeneutiky P. Ricoeura v jeho zborníku štúdií *Hermeneutics and the Human Sciences. Essays on Language, Action, Interpretation (Hermeneutika a vedy o človeku. Esej o jazyku, akcii a interpretácii, 1981)*. Je to téma dynamiky textovej interpretácie spočívajúcej v odstupe od textu (*distantiation*), od autorových intencií a čitateľa,

¹³⁶ „The voice that speaks to us from the past, be text, work or trace...itself possesses a question and places our meaning in openness. In order to answer this question, we, of whom the question is asked, must ourselves begin to ask question. We must attempt to reconstruct the question, to which the transmitted text is an answer.“ In: Tomlinson, c. d., p. 28. Citované Tomlinsonom podľa Gadamera z anglického prekladu Gadamerovej knihy *Wahrheit und Methode, Truth and Method*. London: 1985, p. 337.

¹³⁷ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle* (1981); Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der Mittelalterlichen Literatur, Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München, 1977.

spočívajúcej v sémantickej autonómii textu.¹³⁸ Týmto odstupom nadobúda text kvalitu *Otherness*. Opakom takejto dištanciácie je privlastnenie (*appropriation*). Predovšetkým v zmysle tejto dištancie chápe Ricœur porozumenie textu.¹³⁹

Ricœurova dynamika porozumenia znamená osciláciu medzi *distantiation* (*disappropriation*) a *appropriation*. Na tejto epistemologickej gadamerovsko-ricœurovskej polarite, na fúzii Gadamera a Ricoeura je založená aj Tomlinsonova kniha o hudbe v renesančnej mágii; jeho hudobno-historiografický koncept *Otherness* (*Alterity, difference*, u P. Ricœura a E. Levinasa *autrui*), čiže *Historiography of Others*, (historiografia inakosti, odlišnosti) je spojený s gadamerovskými-ricœurovskými a bachtinovskými filozofickými konceptami. Je však súčasťou širšej filozofickej tradície „inakosti“ v textoch E. Husserla, antropológie a postštrukturalizmu J. Lacana, J. Lyotarda a M. Foucaulta. Charakteristikou Tomlinsonovej knihy je dichotómia Gadamerovej a Ricoeurovej hermeneutiky: fúzie horizontov na jednej strane, a

¹³⁸ David M. Kaplan (ed.), *Reading Ricoeur*, Albany, 2008, pp. 199 – 200.

¹³⁹ *Understanding is much more disappropriation as appropriation*. In: Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences. Essays on Language, Action, Interpretation*, Cambridge, 1981, p. 144., kapitola *Hermeneutical Function as Distantiation*. Ricoeur hovorí o *alienating distantiation and belonging* ako hybnej polarite u Gadamera. Citované Tomlinsonom, c.d., p. 26.

ich diferencie na druhej. Tomlinsonova kniha obsahuje konfrontáciu a fúziu oboch koncepcií hermeneutiky, gadamerskej a ricoeurskej, s implikáciami pre hudobný historizmus. *V Ricæurovej hermeneutike odstup nie je efemérny moment v procese porozumenia, zotretý protikladným aktom privlastnenia. Obýva srdce nášho historického vedomia, podmieňujúc naše poznanie. Zdôrazňovaním takého odstupu zväzuje Ricoeur osud nášho poznania s autonómiou, diferenciou a inakosťou v jej strede. Gadamerova fúzia horizontov je prekonaním tejto diferencie, Ricoeur ju nahrádza osciláciou odstupu a proximity.*¹⁴⁰

Implementácia hermeneutického a postštrukturalistického konceptu Otherness do hudobnej

¹⁴⁰ „In Ricœur's hermeneutics, then, the distance is not an ephemeral moment in the process of understanding effaced by an opposed act of appropriation. Rather it inhabits the heart of our historical consciousness incessantly conditioning our movement towards knowledge. „...By thus ephasizing distance, Riæur ties the fate of knowledge to the autonomy, difference and otherness in its midst. Where Gadamer fusion of horizons might suggest a temporal surmounting of recognition of difference by its absorbtion, Ricoeur substitutes by a view of distance and proximity in a perpetual interplay and a mode of appropriation....less hesistantly than Gadamer he advances the presence of otherness as the perennial and fertile origin of knowledge.“ In: Tomlinson, c. d., p. 27; pozri P. Ricœur, *Interpretation Theory. Discours and Surplus of Meaning*, Texas, (Teória interpretácie. Diskurz a nadbytok významu, 1976).

historiografie znamená pre Tomlinsona dôraz na epochu a kultúru uzavretú do seba. Renesančnú a barokovú fúziu mágie a hudby videl, vzhľadom na kultúru baroka ktorá ju nasledovala, ako „inakosť“ ako nám značne vzdialenú, kultúrne odlišnú a tajomnú, špecifickú fúziu mágie, astrológie, poézie a hudby; je tu dôraz viac na alienizácii a uzavretosť renesančnej hudobnej kultúry, nie na jej kontinuite s neskoršími epochami. V úvodnej kapitole *Approaching Others/Anthropolgy and its Dicontents* Tomlinson hovorí, že začal, inšpirovaný antropológiou, skúmanie renesancie „...s ostrým pociťovaním jej odstupu, neznámosti, inakosti.“¹⁴¹

Filozofický pojem *otherness* sa stal v americkej *Novej muzikológii* muzikologickým pojmom na širšom teréne.¹⁴² Ricoeurovské hermeneutické tézy majú v americkej novej muzikológii oveľa väčší diapazón, než aby ich bolo možné obmedziť na Tomlinsonovu prácu (hoci tá má v tomto smere primárne postavenie); vyplýva to zo štúdie Rogera H. W.

¹⁴¹ ...with keen sense of its distance, its unfamiliarity, its *otherness*. Tomlinson, c. d., p. 4. Tomlinson sa tu pri pojme *otherness* odvolával na príbuzné fenomenologické a postštrukturalistické literárnovedné koncepty M. Foucaulta *dispersed discourses* (čiže *heterotopiu*), na M. Bachtinovu *heteroglosiu*, Husserlov horizont a *parológiu* J. Lyotarda.

¹⁴² Ruth Solie, (ed.), *Musicology and Difference, Gender and Sexuality*. California, 1993

Savagea Ricoeur and Musicology: Music Hermeneutics and Aesthetic Experience (*Ricœur a muzikológia. Hudobná hermeneutika a estetická skúsenosť*).¹⁴³ Ricouerovské východiská americkej muzikológie sa týkajú jeho práce o hermeneutike jazyka a metafory *The Rule of Metaphor*.¹⁴⁴ Ricœur predstavuje v tejto práci fúziu hermeneutiky, francúzskeho postštrukturalizmu a filozofie jazyka. Je významným iniciátorom naratológie v muzikológii.

2.4 HERMENEUTIKA A POSTŠTRUKTURALIZMUS

Ako vyplýva z doterajších úvah, americkú *New Musicology* charakterizujú dva odlišné filozofické zdroje jej argumentácie, dvojaká epistemológia: hermeneutika a postštrukturalizmus. Americká *Nová muzikológia* osciluje vo svojej orientácii medzi Gadamerom (Ricœurom) na jednej strane, a Derridom, Barthesom, Lyotardom a Foucaultom na druhej strane. Ak sú Treitler a Kerman výrazne gadamerovsky

¹⁴³ Scott Davidson (ed.), *Ricoeur across the Disciplines*, London, 2010, pp.211-228. Savageova štúdia sa osobitne týka muzikológov z *New Musicology* Susan McClaryovej, J. Kermana a L. Kramera a A. Newcomba

¹⁴⁴ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* Londýn, 1978. Pôvodný francúzsky text *La Metaphore vive* (1975).

orientovaní historici, Tomlinson je vo svojej práci o renesancii typickým príkladom ambivalentného hudobného historika, u ktorého je napokon silnejšia postštrukturalistická interpretácia. Epistemologická argumentácia väčšiny amerických muzikológov je postštrukturalistická. Emblematický je v tomto zmysle názov Kramerovej tretej knihy *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Klasická hudba a postmoderné poznanie, 1995), s úvodom *Prospects. Postmodernism and Musicology*. V tomto zmysle charakterizoval Karl Berger vo svojej recenzii Tomlinsonovu prácu ako archeologickú interpretáciu, ako prácu, ktorej východiskom je aj Foucaultova práca *Les Mots et les Choses. Une archéology des sciences humaines* (Slová a veci. Archeológia humanitných vied, 1966).¹⁴⁵ Súčasne ju však Berger charakterizoval aj ako alianciu (*marriage*), fúziu dvoch epistemologických koncepcií.¹⁴⁶ Tomlinson odlišoval hermeneutickú a archeologickú interpretáciu, dve úrovne interpretácie hudobných dejín: odlišoval hermeneutiku, ako intersubjektívnu dialogickú

¹⁴⁵ Anglický preklad *The Order of Things. Archeology of Human Sciences*. Karl Berger, *Contemplating Music Archeology. Music in Renaissance Magic by Gary Tomlinson*, in: *The Journal of Musicology*, Vol. 13, No.3, 1995, p. 404-423

¹⁴⁶ Tomlinson envisions his project as marriage of Geertz (Gadamer, Bachtin, Ricoeur) and Foucault, of what he calls „hermeneutics“ and „archeology“. In: K. Berger, c.d., p. 406.

interpretáciu, ktorá vzišla z diskusií Gadamera, Heideggera, Ricoëura a Bachtina od archeológie; archeológia odhaľuje skryté hlbšie premisy poznania, vedie nás pod otázku autorského zámeru a intertextuality, k jadrú a sieti významovosti, k hlbším premisám minulého poznania „...takes us beneath question of authorial intent and intertextuality to the grid of meaningfulness that constraints and conditions a discourse or social practices...hidden premises of past ways of knowing and doing.“¹⁴⁷ V zmysle Foucaultovej archeológie a „poriadku vecí“ v nej ide o hlbkové štruktúry (*deep/underlying structures*), epistémy, epistemologické kódy a podmienky, premisy, ktoré vymedzujú historický diskurz (diskurzívnu formáciu) určitej epochy, hlbkových korešpondencií a podobností kultúry ako aj hudobnej kultúry. Tieto skryté premisy sú neznáme historickým aktérom.¹⁴⁸ V hudobnej

¹⁴⁷ Tomlinson, c. d., p. x, xi. Foucaultova archeológia bola historiografiou založenou nie na primárnosti individuálneho vedomia ako to je v tradičnej historiografii, ale na primárnosti nevedomia, podvedomia. Túto foucaultovskú charakteristiku historizmu možno použiť aj na Tomlinsonovu knihu.

¹⁴⁸ Popis projektu foucaultovskej „hudobnej archeológie“ je u Tomlinsona, c. d., kapitola *Seven, Archeology and Music. Apropos Monteverdi's Musical Magic* p. 229. Predchádzajúca 6. kapitola Tomlinsonovej knihy má názov *Archeology of Poetic Furore, 1500-1650* a jej cieľom je poukázať na podhubie madrigalu, neoddeliteľnú fúziu reflexií o hudbe, renesančnej „poetiky furoru“ (t.j. platónskej filozofie „posadnutosti“

archeológii ide teda o skúmanie hlbších antropologicko-kultúrnych základov, kultúrneho „podhubia“ hudby. Tomlinsonov pojem *otherness* treba chápať aj v tomto foucaultovskom zmysle archeológie. Tomlinson sa s pomocou foucaultovskej archeológie pokúsil nanovo, t.j. v zmysle kultúrneho historizmu interpretovať hudobný historizmus. Interpretoval ho ako foucaultovské epistémy podobnosti a reprezentatívnosti na prelome 16. a 17. storočia, ako ich pre Tomlinsona reprezentujú Monteverdiho madrigaly *Sfogava con le stelle* a *Lamento della ninfa*. Štýlový prelom hudobnej renesancie do hudobného baroka prezentoval ako hlbšie zakorenený vo všeobecnom filozoficko-vedeckom (paravedeckom, okultno-magickom) poznaní. Možno však súhlasiť s Bergerom, že „archeológia“ nebola v Tomlinsonovej knihe zásadne nová epistemológia ako ju prezentoval Tomlinson; ¹⁴⁹ Tomlinsonov text možno chápať ako mechanickú aplikáciu Foucaultových filozofických téz, „magickej“ a „racionálnej“ epistémy. Koncept archeológie znamenal decentralizáciu muzikológie, presun dôrazu z hudby na kultúrne, literárno-poetologické a filozofické kontexty.

básnika), poetológie renesančného literárneho teoretika Agnola Segniho a jeho neoplatonskej filozofie, a súčasne teológie a mágie.

¹⁴⁹ Berger, c. d., p. 411.

Tomlinsonova práca sa v konečnom dôsledku zaoberala týmito kontextami hudby, nie hudbou samotnou. *New Musicology* začala ako gadamerovska muzikológia, ale súčasne ako foucaultovská postštrukturalistická muzikológia, živena z ideových zdrojov *Les Mots et les Choses*, ale najmä z Foucaultovej práce *L'Histoire de la Sexualité*. Táto práca mala ozvlášť výrazný a formatívny vplyv na ANM, najmä na muzikologické práce S. McClaryovej.

Problém hermeneutickej a archeologickej roviny hudobno - historického poznania nachádzame u Lawrence Kramera v práci *Music as Cultural Practice 1800-1900*, ktorá skúma obe roviny vo vzťahu k hudbe 19. storočia, v skladbách Beethovena, Chopina, Schumanna a Wagnera. Kramerova „kultúrna prax“ znamená kultúrny historizmus prekračujúci imanentnosť hudobných procesov, hudbu ako súčasť komplexnej dynamiky kultúry: *ako hudobné formy a procesy prispievajú ku komplexnej dynamickej kultúre, reinterpretojú ju a privlastňujú si ju.*¹⁵⁰ Kramerova kniha vychádza najmä zo širokého okruhu postštrukturalistických textov. Kramer proklamoval ako program tejto knihy hudobnú hermeneutiku (nie archeológiu), ale najcitovanejším autorom je Foucault. Jej

¹⁵⁰ Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, Oxford, 1990, p. xii.

úvodná kapitola má charakteristický názov *Tropes and Windows. An Outline of Musical Hermeneutics* (Trópy a okná. Náčrt hudobnej hermenutiky). Kramerova hermeneutika znamená „otvorenie hermeneutického okna“, ako to metaforicky vyjadril Kramer: sú to trópy, metafory, expresívne akty, obrazný jazyk textu, situácie cirkulujúce naprieč kultúrnym spektrom; sú miesta textu, do ktorých musíme vstúpiť a významovo ich zaplniť, ktoré treba otvoriť. Ústredným pojmom Kramerovej hermeneutiky je literárnovedný a lingvistický pojem trópu ako „hermeneutického okna“. *Zaujímajúc hermeneutický postoj, pristupujeme ku textu s predpokladom, že vzdoruje plnému otvoreniu sa, že v určitých aspektoch je potlačený...umožňujeme interpretáciu textu marginalizáciou toho, čo je navonok čitateľné, považujúc text za potenciálne tajomný, alebo aspoň provokáciu k pochopeniu v ktorom nevieme odpoved'... Musí byť otvorené hermeneutické okno cez ktoré môže prejsť diskurz nášho porozumenia.*¹⁵¹

¹⁵¹ *In taking up hermeneutic attitude, we approach the text by assuming that it resists fully disclosing itself, that in certain aspects it is mute. We enable interpretation of the text by depreciating what is overtly legible and regarding text as potentially secretive or at least as a provocation to understanding that we may not know how to answer ... A hermeneutic window must be opened on it through which the discourse of our understanding can pass.* In: Kramer, c.d., p. 5- 6. Tiež s. 12. Beard, Gloag,

Koncept Kramerovho „hermeneutického okna“ pochádza z postgadamerovskej literárnovednej hermeneutiky *reader-response criticism*. Je to zrejmä paralela konceptu *Leerstellen* hermeneutického literárneho teoretika W. Isera z *Konstanzskej školy literárneho kriticismu*.¹⁵² K analogickému pohľadu na text a čitateľa dospel postštrukturalizmus u R. Barthesa, ktorý hovorí v eseji *S/Z* (1972) v obdobnom zmysle o hermeneutickom kóde textu; práve na tento zdroj hermeneutiky, na postštrukturalizmu (nie na Isera, ktorého meno v Kremerovom texte chýba) sa Kramer odvolal, ako sa odvolal aj na Derridovu *De la Gramatologie* (*Gramatológia*, 1967) a jeho koncept *supplément* rovnako ako na Ricoeura.¹⁵³ Kramerov koncept hermeneutiky znamená, že

c.d., heslo *New Musicology* s.79; Susannah Clark, *Analysing Schubert*, Harvard, 2011, p. 103-104.

¹⁵² Wolfgang Iser, *Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Apelatívna štruktúra textu. *Neurčitost ako podmienka pôsobenia literárnej prózy*, 1969, in: R. Warning (hg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1994, p. 228-252. V angličtine sa prekladá Iserov pojem *Leerstellen* ako *gap* a *blank*. Aj Kramer hovorí o *gaps*, čo opäť poukazuje sa príbuznosť s Kramerovým konceptom *hermeneutic Windows*.

¹⁵³ P. Ricoeur, *Interpretation Theory. Discours and Surplus of Meaning* (1976). K *reader-response criticism* sa približuje teória rečových aktov (*speech-act theory*) J. L. Austina v knihe *How to do Things with Words* (*Ako robiť veci slovami*, 1962), performatívnych výpovedí, performatívnej funkcie každodenného jazyka, ilokučnej sily týchto výpovedí ako opozície oproti konštatatívnym výpovediam. Austinova filozofia rečových aktov je

analýza Beethovenových, Chopinových, Wagnerových Beethovenových a Lisztových skladieb v tejto knihe sa stáva súčasťou širšieho, univerzálneho filozoficko - literárnoteoretického konceptu textuality prekračujúceho úzky pojem hudobného textu a klasickej hudobnej analýzy. Preto je pre Kramera charakteristická špecifická fúzia konceptov textu Derridu, Barthesa, Foucaulta, de Mana s formovo - tektonickou a tonálnou hudobnou analýzou. Hudba romantikov ako špecifický text má podľa týchto výskumov spoločnú podstatu a filiácie nielen s literárno-poetickým textom, ale aj výtvarným prejavom a filozofickým textom F. Nietzscheho.

Analýza Beethovenovej klavírnej *Sonáty op. 111* a ďalších jeho skladieb v štúdiu *Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and the Utopia of Romantic Esthetics* (*Beethovenove dvojčastové klavírne sonáty a utópia romantickej estetiky*) prináša spoločné hĺbkové textové štruktúry s poéziou W. Wordswortha a P. B. Shelleyho, S. Coleridgea. Je to výrazne hermeneutická „optika“ hudobného textu, ale súčasne aj postštrukturalistická „optika“. Utópiu romantickej estetiky je hudobno-štruktúrna interpretácia. Takého videnie však vyvoláva otázku o bezbrehosti

hermeneutickej interpretácie, o jej voluntarizme. Podľa Kramera sú tiež hlboké analógie medzi touto sonátou a prózou J. W. Goetheho *Wilhelma Meister*, Schillerovou estetikou, rovnako ako aj medzi touto sonátou obrazmi maliara W. Turnera. Formovú štruktúru *da capo* interpretuje ako Derridov *supplément*, ako trópus duplikácie (*doubling*), ktorý sa nachádza všade v literatúre a vo výtvarnom umení; Kramer teda chce povedať, že táto hudobná forma je širší textuologický problém, nie špecifický hudobno-formový; aj „idylu“ (tróp us idylly) v Beethovenovej sonáte *Fis dur*, op. 78 možno podľa Kramera vysvetliť odvolaním sa na Bachtina a Schillera. „Celkovo, táto hudba má zvuk pohyb idylly...tej istej idylly, ktorú požadoval od romantického umelca Schiller. Ako naznačil Michail Bachtin, idyla ako naratívna forma bola stále viac dôležitou od polovice 18. storočia...“¹⁵⁴

Kremerova štúdia *Impossible Object, Apparition, Reclining Nude and Chopin's a minor Prelude*, nachádza významové podhubie medzi romantickou anglickou poéziou a Chopinovým klavírnym *Prelúdiom a mol*, ale aj medzi ním a známym obrazom-aktom Edouarda Maneta *Olympia* (v názve

¹⁵⁴ All in all, this music has the sound and movement of an idyll... the very idyll Schiller had demanded from the romantic artist. As Mikhail Bachtin has suggested the idyll as a narrative form became increasingly important after the mid-eighteenth century. In: Kramer, c. d., p. 41.

štúdie je to *reclining nude*, - t. j. odpočívajúca nahá žena); možno ho analyzovať v kontextoch Goetheho *Fausta*, ako aj Kafkových poviedok a príbehov Lewisa Carolla. Je tu nastolená analógia medzi Chopinovou hudbou a výtvarne zobrazeným fenoménom telesnosti v civilizácii a kultúre 19. storočia (uvedená anatomická štúdia amputovaných častí ľudského tela od francúzskeho romantického maliara Th. Géricaulta). V tomto prelúdiu sa prejavujú sociálne mechanizmy ktoré popísal Foucault.¹⁵⁵

Ďalšie dve Kremerov štúdie prinášajú hermeneutický-archeologický kontext *gender studies*. Kramer spojil v štúdiu *Liszt, Goethe and Discours of Gender* klasickú tonálno-motivickú hudobnú analýzu Lisztovej *Faustovskej symfónie* s „archeológiou“ faustovskej témy: je to analýza Lisztovho poňatia Gretchen ako problém ženského sociálno-psychologického fenoménu v patriarchálnej maskulínnej kultúre 19. storočia ako sa odrazil vo francúzskej literatúre (G. Flaubert, Ch. Baudelaire, E. Zola), ale aj v Rilkeho poézii. Ako epistemologické východisko lisztovsko-faustovskej témy slúži Kramerovi M. Foucault so svojou archeológiou *L'Archeologie*

¹⁵⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punire. Naissance de la Prison* (*Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, 1975), in: Kramer, c.d., s. 98.

du savoir (1969), jeho archeologické pravidlá vylúčenia žien z buržoáznej spoločnosti v 19. storočí (s odvolaním sa na Nietzscheho filozofiu). Lisztovo faustovstvo vysvetľuje Kramer v nielen v kontexte Goetheho Fausta, ale aj v kontexte Foucaultovej *l'Histoire de la Sexualité*; tu uvádzané vyšetrovacie metódy v medicíne 19. storočia sú sublimovaným nástrojom moci a mužskej sexuality; v týchto kontextoch je interpretovaný Faustov pohľad na Gretchen v Lisztovom *Faustovi*.¹⁵⁶

Kramerova štúdia *Music Form and the Fin-de-Siècle Sexuality* z *Music as Cultural Practice* je analýzou Wagnerovho *Tristana* a Wolfovej piesne *Ganymed* ako odrazu problematiky skrytých a transformovaných prejavov sexuality. Hudba je významný činiteľ v tejto kultúre sexuality, *agent in the history sexuality*; hudobná forma je prejavom *fin-de-siècle sexuality*;¹⁵⁷ problém Wagnerovho *Tristana* našiel Kramer anticipovaný u S. Freuda v jeho súbore esejí *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (*Tri pojednania o teórii sexuality*, 1905). Foucault hovoril v knihe *Histoire de la sexualité* o triáde-fúzii poznania sexuality a moci,

¹⁵⁶ Kramer uvádza rovnaký problém aj z Lacanových *Four fundamental concepts of psychoanalysis* (*Štyri fundamentálne koncepty psychoanalýzy*, 1981).

¹⁵⁷ Kramer, c.d., *Music Form and the Fin-de-Siècle Sexuality*, p. 135.

prejavujúcich sa v sublimovaných prejavoch kultúry. Foucault poukazuje na trojuholník poznania, *sexuality amoci*. Sexualita má odhaliť „hlbšie ukryté pravdu o nás samých“, ale toto je pravda, ktorá musí byť dekodovaná, nie len prečítaná a interpretovaná.¹⁵⁸

U Freuda je to v spomínaných esejach nastolená špecifická problematika *Verdichtungen*, *Verschiebungen* (zhustenia, posunutia), koncentrácia, zhustenie podvedomých obsahov. Túto Freudova psychoanalytickú teóriu interpretoval J. Lacan ako paralelu, ekvivalenty poetických funkcií-trópov metaforu a metonýmie u R. Jakobsona. Kramer hovorí v súvislosti s Freudovými kategóriami *Verdichtungen*, *Verschiebungen* o *condensation and displacements* (s. 141); hovorí o fluidite, transformácii freudovského libida. V tomto modeli túžba je voľná, na nič sa neviažúca sila, ktorá hľadá objekty, pre ktorú však žiaden objekt nie je privilegovaný. Táto sila, slávne Freudovo libido, je väčšie ako jeho objekty a nemôže byť uspokojený žiadnym z nich. Jeho smerovanie je

¹⁵⁸ Foucault points to a triangulation of knowledge sex and power; sex is asked to reveal „the deeply buried truth about ourselves“ but this is a truth that must be deciphered, rather than merely read, interpreted (often by qualified experts) rather than merely observed. In: Kramer, *Music Form and the Fin-de-Siècle Sexuality* p. 138. Citát v citáte je z Foucaulta, *History of Sexuality*, p. 69.

nepredpovedateľné. Jeho základnou charakteristikou je potenciál transformácie. Na menej než pol strane troch esejí Freud popisuje libido ako zväčšujúce sa a zmenšujúce sa, premiestňujúce sa, koncentrujúce sa na objekty.¹⁵⁹ Tento Freudov koncept libida Kremer hľadal a nachádzal stelesnený vo výtvarnom umení u G. Klimta, v literatúre u E. Zolu; v týchto kontextoch uviedol aj preraphaelistu, maliara a básnika D. G. Rosettiho a americkú feministickú spisovateľku 19. storočia K. Chopinovej; freudovský problém libida nachádzal najmä vo Wagnerovej opere *Tristan a Izolda*, ako aj vo Wolfovej piesni *Ganymed* na text Goetheho básne. *Freudov model libida je konceptualizáciou spôsobu ako Wagner, Kate Chopinová, Klimt, Zola, Rosetti a ich súčasníci reprezentujú túžbu, uvádzajú ju do diskurzu...pýtame sa ako Wagner and Wolf reprezentujú libidóznú túžbu.*¹⁶⁰ Kramer považoval za nutné poznamenať, že to neznamená marginalizáciu špecifického hudobného problému alebo redukovanie hudby na sexualitu a

¹⁵⁹ In this model desire is a free, unattached force that seeks objects, but for which no object is natural or privileged. This force, the famous Freudian libido, exists in excess of its object and it can not be fully satisfied by any object whatever. Its career is unpredictable. Its fundamental character, insofar as it has one, is capacity to transformation. Within less than half page of the 3 essays Freud describes libido as increasing, and diminishing, distributing and displacing itself, concentrating on objects. In: Kramer, c.d., p. 141.

¹⁶⁰ Kramer, c. d., pp. 145-146

libido ako podstatu. Napriek tomuto uisteniu Kramerov typ hermeneutickej analýzy smeruje bytostne práve k takejto redukcii. Diskurzom o sexualite 19. storočia (epochy *fin-de-siècle*) chcel Kramer otvoriť „hermeneutické okno“ na obe skladby. Jeho analýza je fúziou klasickej harmonicko-melodickej štruktúrálnej analýzy a psychoanalýzy, s typickými freudovskými motívmi výmeny feminínnych a maskulínnych identít, ale ako taká zároveň súčasťou Foucaultovej archeológie.

Kramerove kniha štúdií *Music as Cultural Practice* charakteristicky vyústi na konci do eseje „*As if a voice were in them*“. *Music, Narrative and Deconstruction* („*Akoby v nich bol hlas*“.*Hudba naratívnosť, dekonštrukcia*). Charakteristicky preto, lebo nielen táto kniha, ale celá postštrukturalistická americká muzikológia hermeneutika-archeológia smeruje ku fúzii, identifikácii muzikológie s postštrukturalistickou literárnovednou disciplínou naratológie, teórie narativity a textuality. *New Musicology* sa identifikuje s naratológiou. Jej charakteristické vyústenie je v naratológii: v hudobných štruktúrach sú zakódované rovnaké formálne subštruktúry a postupy *deep structures* ako v naratívosti literárnom texte, a ako takú nadhudobnú narativitu možno hudobný text

analyzovať. V hudobnej naratológii ide o silnú filiáciu hudby a literatúry, hudobnej a nadhudobnej textuality na báze teórií narativity v textoch M. Bachtina, J. Derridu, P. de Mana, R. Genetta, P. Ricœura a historika H. Whitea. Významným kramerovským zdrojom narativity je R. Barthes. Kramer vo svojej štúdii vychádzal ako z primárneho zdroja predovšetkým z J. Derridovej práce *Writing and Difference (Písmo a diferencia, 1967)*, z úvodnej naratologickej štúdie tejto knihy *Force and Signification (Sila a signifikácia)*. Je to teória dekonštrukcie textu, textu ako terénu antagonizmu štruktúry a síl (interných energií textu), ktorý spôsobuje destabilizácie, dekonštrukciu a fixných štrukturálnych a monolitických sématických kontextov, prináša možnosť ich reinterpretácie. Kramer narativitu nazval *other-voicedness*, fenomén iného hlasu v texte, analogicky Derridovej *dislocation (displacement, force of dislocation-premiestnenie, sila premiestnenia)* a dekonštrukcii.¹⁶¹ Tento fenomén nachádzal v anglickej romantickej poézii W. Wordswortha a S. Coleridgea, ktorých básne „prehovoria“ hlasom niekoho iného. Takýto fenomén sa

¹⁶¹ Kramer, c.d., *As if a voice were in them“. Music, Narrative and Deconstruction*, p. 177; Pozri Gerard Genette, *Narrative Discourse. An Essay and Method (Naratívny diskurz. Esej a metóda)*, Cornell University Press, 1980, kapitola *Voice*, pp. 212-262.

týka Beethovenovej poslednej časti *La Malincolia* zo *Sláčikového kvarteta* op. 18, No.6 a Schumannovho klavírneho cyklu *Carnaval*, ale vzťahuje sa spätne na všetky analyzované skladby v Kramerovej knihe. Fenomén derridovského „iného hlasu“ znamená, že Beethovenova hudba prehovorila hlasom Wordsworthovej básne Goetheho *Werthera*, hlasom Hoffmannovho bábkara, z novely *Die Doppelgänger* (*Dvojníci*); Freud vo svojej eseji o fenoméne strachu *Das Unheimliche* (*Desivé*, 1919, v Kramerovom anglickom texte pod názvom *Uncanny*) prehovoril hlasom Beethovenovej *Malincolie*, ako aj hlasom Schumanna z jeho klavírneho cyklu; Beethoven a Schumann anticipovali Freuda v tejto štúdii. Schuman hovorí hlasom literárnych postupov Jeana Paula a Friedricha Schlegela.

New Musicology osciluje svojim kultúrnym historizmom medzi hermeneutikou a postštrukturalizmom, ale postštrukturalizmus-naratológia a Foucaultova archeológia sú v konečnom dôsledku ako epistemologický rámec a ideová platforma u muzikológov *New Musicology* prevažujúce a silnejšie, ako je pôvodná hermeneutika. Naratológia je odlišná epistemologická pozícia ako pozícia gadamerskej hermeneutiky; je to pozícia postštrukturalizmu a semiotiky,

teória textuality, dynamika textu, nie dynamika historického historického recipienta a textu. Kapitolu o hudobnej naratológii *Musical Narratology. A Theoretical Outline* (Hudobná naratológia. Teoretický náčrt) má Kramer aj v knihe *Classical Music as Postmodern Knowledge* (Klasická hudba ako postmoderné poznanie, 1995). Táto derridovská a foucaultovská kapitola je tu epistologickým rámcom analýz skladieb J. Haydna, F. Mendelsohna, M. Ravela a Ch. Ivesa.¹⁶² Derridovské východiská sú charakteristické pre R. Subotnikovú v knihe *Deconstructive Variation. Music and Reason in Western Society* (Dekonštruktívne variácie. Hudba a rozum v západnej spoločnosti, 1996), s charakteristickou štúdiou *How could Chopin's Prelude A Major be Deconstructed? (Ako by mohlo byť Chopinovo Prelúdium A dur dekonštruované?)*

Hudobná naratológia sa etablovala ako muzikologická subdisciplína takého rozsahu a šírky, že musela byť evidovaná

¹⁶² V oboch Kramerových štúdiách sú ako zdroje hudobnej naratológie a narativity uvedené A. Newcombova štúdiá *Narrative Strategies in the Nineteenth Century music* (Naratívne stratégie v hudbe 19. storočia, 1987), ako aj jeho štúdiá o Schumannovi *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies* (Schumann a naratívne stratégie neskorého 18. storočia, 1987. Je tu uvedená aj práca Carolyn Abbateovej *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Nezaspevané hlasy. Opera a hudobná narativita v 19. storočí, 1991).

a charakterizovaná ako heslo v súčasnej encyklopedickej literatúre.¹⁶³ V problematike formulovanej ako *Narratology*, *Narrativity* je tu integrovaná problematika *New Musicology*, texty jej protagonistov Kramera, Newcomba, Kramera, McClaryovej, ale aj texty muzikológov, ktorí do *New Musicology* nepatria, patria do semiotiky. *New Musicology* a naratológia sa prelínajú, hoci na druhej strane naratológia presahuje *New Musicology*, predstavuje časť hudobnej semiotiky, je jej súčasťou ako projekt vyššieho formálneho metajazyka, *narrative grammar*, či syntaxe.¹⁶⁴ Maussove hodnotenia relevantnosti hudobnej naratológie sú v tomto smere protikladné a rozporuplné.¹⁶⁵

Fúzia a integrácia americkej muzikológie a filozofických teórií hermeneutiky a postštrukturalizmu

¹⁶³ Fred Everett Maus, *Narratology, Narrativity*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGDMM), Vol.17, Oxford, 2001, pp. 641-643. Aj vo všeobecnej naratologickej encyklopédii je obsiahnutý aj problém hudby. Pozri David Hermann, David Jahn, Marie-Laure Ryan (ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, heslo *Music*, Oxfordshire, 2005, s. 572-574. O narativite a naratológii tiež: Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, 1992, kapitola *Semantics and Narrative Grammar*, pp. 220-273.

¹⁶⁴ Predstaviteľmi naratologického prúdu mimo ANM v tejto encyklopedickej charakteristike sú hudobní semiotici David Lidov, rovnako ako R. Monelle. E. Tarasti, či M. Grabóczová.

¹⁶⁵ *The exploration of instrumental music as narrative remains a tantalizing, confusing and problematic area of inquiry*. In: Mauss, *Narratology, Narrativity*, in: NGDMM, p. 643.

(literárno-vedných teórií, psychoanalýzy) možno považovať za nevyhnutný a prirodzený proces v hudobnovednom poznaní na konci 20. storočia v jeho hľadaní sémantického rozmeru hudby. Je to charakteristické smerovanie hudobnej teórie 20. storočia, ambivalentná a rozporuplná integrácie, nový kultúrny historizmus, často za cenu decentralizácie muzikológie a pohltenia hudobnej problematiky nehudobnou problematikou, za cenu straty špecifiky hudby. Týka sa to najmä postštrukturalizmu, foucaultovskej „archeológie“ a psychoanalýzy. Napriek tomu možno hovoriť o rozšírení horizontov poznania a jeho pluralite, hoci možno hovoriť o provokatívnej pluralite, ktorá však k dobrodružstvu poznania patrí.

BIBLIOGRAPHY:

BEARD, David and GLOAG, Kennet. *New Musicology*, [Nová muzikológia, in: *Muzikológia, Hlavné koncepty*], in: *Musicology, Key Concepts*, Routledge, London, 2005, pp. 92-93, ISBN 0-415-31629-8.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*, [Pravda a metóda], hrsg. Günther Figal, Akademie Verlag, Berlin, 2011, ISBN 978-3-05-005107-9.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, [Premýšľanie o hudbe. Výzvy k muzikológii], Harvard, 1985, ISBN 0-674-16677-9.

KERMAN Joseph. *How we Got into Analysis and how to Get out* [Ako sme sa dostali do hudobnej analýzy a ako sa z nej dostať von], in: *Critical Inquiry*, Vol. 7., No. 2, 1980, pp. 311-331.

McCLARY, Susan LEPPERT Richard (ed.). *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, [Hudba a spoločnosť. Politika kompozície, interpretácie a recepcie], Cambridge, 1987 ISBN 0 521 37977.

SUBOTNIK Rose, R. *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, [Dekonštruktívne variácie. Hudba a rozum v západnej spoločnosti], University Minesota Press, 1997, ISBN 0-8166-2197-7.

TREITLER, Leo. *Music and the Historical Imagination*, [Hudba a historická imaginácia.], Harvard University Press, 1989, ISBN 0674.59128-3.

TREITLER, Leo. *History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony*, [História, kriticizmus, a Beethovenova 9. symfónia], in: *19th Century Music*, Vol.3, No.3, 1980, pp.193-210.

TREITLER, Leo. "To Worship That Celestial Sound". *Motives for Analysis*, [„Uctievať ten nebeský zvuk“. Motívy ku hudobnej analýze], in: *The Journal of Musicology*, Vol. 1, No. 2, 1982, pp. 153-170.

TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance magic. Toward the Historiography of Others* [Hudba v renesančnej mágii. K historiografii iného], in: The University of Chicago, 1993, ISBN, 0-226-80791-6.

TOMLINSON, Gary. *The Web of Culture. A Context for Musicology*, [Sieť kultúry. Kontext pre muzikológiu], in: *19th Century Music*, Vol.7, No.3, 1984, pp. 350-362.

VEREŠ, Jozef. *Hudobné korelácie*. Hudba, Integrácie, Interpretácie 14. UKF, Nitra: 2011. ISSN 1338 4872.

Contact information

Vladimír Fulka, PhD., PhDr.
Slovenská akadémia vied,
Ústav hudobnej vedy
Bratislava
martinus@post.sk

3. FILMOVÁ BIBLIOGRAFIE O HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH – TYPOLOGIE SUBŽÁNRU A JEHO VYUŽITÍ JAKO PROSTŘEDKU POPULARIZACE VE VÝUCE DĚJÍN HUDBY

*Film biography of musical celebrities– the subgenre typology
and its use as a means of popularization at education of
history of music*

Veronika Ševčíková

Abstract

This paper is focused on the issues of partial subgenre of musical film, film biography of musical celebrities, and also on its use as a means of popularization at education of history of music. The author begins the first chapter defining the genre of musical film and classification based on the criteria of potential educational use in the records of concerts and musical performances, documents about music and musical celebrities, film musicals and film versions of musical and dramatic genres, film visualization of music, and film biographies of musical celebrities. The author subsequently divides the last category into three typology groups: film biography of musical celebrities with documentary purpose, musical films of partly or totally fictitious musical celebrities and musical films about “ordinary people.” Each category refers to several particular films, which are commented. The second chapter points the popularization as an inevitable means of contemporary education of history of music. The third chapter is focused on the particular methodological recommendations – the notes to use film biography of musical celebrities as a means of popularization of education of history of music.

Studie je zaměřena na problematiku dílčího subžánru hudebního filmu, na filmovou biografii o hudebních osobnostech, a také na jeho využití jako prostředku popularizace ve výuce dějin hudby. Autorka nejprve v první

kapitole definuje žánr hudebního filmu a klasifikuje jej podle kritéria potenciálního edukačního využití na záznamy z koncertů a hudebních představení, dokumenty o hudbě a o hudebních osobnostech, filmové muzikály a filmové přepisy hudebně dramatických žánrů, na filmové vizualizace hudby a na filmové biografie o hudebních osobnostech. Tyto dále typologicky vymezuje do tří skupiny na filmové biografie o hudebních osobnostech s dokumentaristickým záměrem, hudební filmy o částečně či zcela fiktivních hudebních osobnostech a hudební filmy o „obyčejných lidech“. U každé z kategorií odkazuje na řadu konkrétních filmových snímků, které komentuje. V druhé kapitole se věnuje problematice popularizace jako nevyhnutelného prostředku současné výuky dějin hudby. Třetí kapitola je zaměřena na konkrétní metodická doporučení – postřehy k využití filmové biografie o hudebních osobnostech jako prostředku popularizace výuky dějin hudby.

Keywords:

Musical film, film biography of musical celebrities, popularization, history of music, methodological recommendations.

Hudební film, filmová biografie o hudebních osobnostech, popularizace, dějiny hudby, metodická doporučení.

„...pocitivá budova (dílo), stejně jako pocitivý člověk, musí vycházet z jediného zdroje a z jediné víry... zdrojem života je myšlenka v jakékoliv existující věci či bytosti, a když jediná nepatrná součást tuto myšlenku zradí, ta věc nebo bytost zemře, to co bylo kdy na zemi dobré, ušlechtilé a vznešené, bylo vždy jen to, co si zachovalo svou pocitivost.“

(Ayn Rand ke svému románu Zdroj z roku 1943)

Hudební film¹⁶⁶ je třeba chápat jako specifickou žánrovou kategorii filmu, kategorií svou povahou značně jedinečnou a nezaměnitelnou. Jako hudební film je obvykle

¹⁶⁶ Pro základní orientaci viz např.

http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Films_about_music_and_musicians
a také <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/musicmovies.html>.

označován takový filmový produkt „v němž hudba plní nezastupitelnou a namnoze i dominantní syntakticko-sémantickou úlohu resp., v němž se realie hudby a hudebního života stávají určitou složkou námětu a obsahu.“ (Fukač, Vysloužil 1998, s. 303) Hodnotíme-li ho z hlediska typologie filmové produkce, je nutné jej chápat jako druhově a žánrově jedinečnou oblast, z pozice filmové vědy jde přitom o oblast typologicky rozličně klasifikovatelnou (např. podle míry fabularity či dokumentarity produktu, podle typu technologií, jímž je vytvářen, míry profesionality, příslušnosti k filmovému žánru atd.¹⁶⁷).

¹⁶⁷ Kritérium žánrového vymezení kategorie *hudební film* je přitom značně nespolehlivé. Z důvodů distribučních a reklamních nejsou mnohé filmy, nespochybnitelně patřící do této typové skupiny, vždy prezentovány jako *hudební*, mnohem častěji je nalezneme (především v hojně využívaných přehledových internetových databázích) zařazeny do značně rozmanitých kategorií, žánr často nepřesně, zcela mylně či košatě určujících (např. film *Amadeus*, 1984 je označen jako „drama/hudební“, snímek *Lev s bílou hřívou*, 1986 jako „drama/historický“, *Záře* 1996 jako „drama/životopisný“, *Hilary a Jackie*, 1998 dokonce jako „drama/hudební/životopisný“ viz <http://www.csfd.cz>). Žánrové označení filmu jako *hudební* nám tedy při předmětovém vyhledávání konkrétního filmového produktu přiliš nepomůže.

3.1 FILMOVÁ BIOGRAFIE O HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH JAKO SUBŽÁNŘ HUDEBNÍHO FILMU A JEJÍ TYPOLOGIE

Žánr hudebního filmu lze, jak již bylo uvedeno výše, dále členit do mnoha dílčích subžánrových kategorií, a to podle řady možných vymežovacích kritérií (blíže např. Schwarz 2012). Z pohledu hudební pedagogiky jde pak především o potenciální praktický způsob školního využití každého jednotlivého produktu, který je samozřejmě v relaci s tím, čeho chceme konkrétní práci s hudebním filmem ve výuce dosáhnout (tedy s edukačními cíly). Za nosné z hlediska jejich potenciálního edukačního využití je pak třeba považovat zejména tyto dílčí subžánry hudebního filmu: záznamy koncertů a hudebních představení, dokumenty o hudbě a hudebních osobnostech,¹⁶⁸ filmové muzikály a filmové přepisy hudebně dramatických žánrů (např. dvojí česká filmová verze Dvořákovy *Rusalky*: *Rusalka* Václava Kašlíka z roku 1962 a

¹⁶⁸ Zvláštním „podtypem“ dokumentárních filmů o hudbě a hudebních osobnostech jsou tzv. stylizované dokumenty. Jako příklad lze jmenovat snímek *S Madonnou v posteli*, 1991, jehož cílem byla mediální podpora zpěvaččina celosvětového turné *Blond Ambition* z roku 1990. Film je především součástí masivní marketingové strategie a především pak jedné ze složek marketingového mixu – reklamy „na produkt Madonna“. Projekt kombinuje prvky dokumentu s prostředky filmovými.

Petra Weigla z roku 1977, nebo rakousko-německá filmová adaptace Pucciniho Bohémy: *La Bohème*, 2008), filmové vizualizace hudby¹⁶⁹ a filmové biografie o hudebních osobnostech.

Samostatnou skupinu dále představují takové hudební filmy, které jsou svou mimořádně originální podobou do již zmíněných dílčích kategorií nezařaditelné. Za zmínku stojí především hudební filmy španělského režiséra Carlose Saury stojící široce rozkročené mezi hudebním a tanečním filmem, zejm. pak jeho *Carmen*, 1983 založená na propojování Bizetovy opery a tradičního flamenca, stírající hranice mezi studovaným divadelním představením a životem hlavních hrdinů tanečnice Carmen a choreografa Antonia anebo filmová

¹⁶⁹ Filmové vizualizace hudby jsou zvláštním subtypem hudebního filmu, jde v nich buďto o značně diskutabilní snahu převést nabízející se hudební program do filmového plánu (jde fakticky pouze o popisné, vnějškové, formální spojení hudby a obrazu, tedy o jakési „glosování“ programu hudebního díla např. *Vltava*, 1935) nebo o asociování hudebního zážitku tvůrců do filmového obrazu (nejznámějšími příklady jsou především waltdisneyovská *Fantazie*, 1940 a *Fantazie 2000*, 1999 – oficiální text distributora uvedený na DVD nosiči k prvnímu z uvedených filmů zní: „*Na vlastní oči spatříte hudbu, která ožije, na vlastní uši uslyšíte obrazy, které začnou zpívat, a srdce si tuto směs bude žádat znovu a znovu!*“ Fakticky je zde hudba Bacha, Beethovena, Čajkovského a jiných kolorována pohybem animovaných postavíček často zasazených do narativního rámce – např. Myšák Mickey tropí neplechu na pozadí Dukasova Čarodějova učně, planeta Země vzniká a na ní probíhá evoluce za zvuků Stravinského Svěcení jara).

adaptace „pantomimického“ divadelního představení *Tančírna*,¹⁷⁰ 1983, uváděného původně od roku 1981 v pařížském Le Théâtre du Campagnol.¹⁷¹

Jako o hudebním filmu je však možné uvažovat i o řadě dalších titulů, které jsou sice na první pohled žánrově mimo tuto kategorii, ale hudba v nich přesto hraje významnou, resp. přímo klíčovou formotvornou i významotvornou roli, vybízí k potenciálním analýzám sémiotickým či archetypálním (z nejnovějších titulů jde např. o *Černou labuť*, 2000, kde se hudba a balet Čajkovského stávají samy o sobě maximálně fungujícím znakovým systémem, symbolickým modelem).¹⁷²

¹⁷⁰ U zahraničních filmů jsou v tomto textu důsledně užívány názvy, pod nimiž byly uvedeny v české produkci, rok určuje premiérové uvedení v kinech, tedy nikoliv např. *Tous Les Matins Du Monde*, 1991 ale *Všechna jitra světa*, 1991 (pro základní orientaci viz <http://www.csfd.cz>).

¹⁷¹ „Snímek zprostředkovává divákovi intenzivní pocit mýjejícího času a historie, ve kterém se prolíná "malý" osobní život pravidelných návštěvníků jedné typické pařížské, předměstské tančírny s během "velkých" dějin. Film je natočen úplně beze slov. Divákovi ale vše mistrně zprostředkovává pomocí syntézy hudby, tance, pantomimy, masek a kostýmů. V několika epizodách, odehrávajících se v rozpětí takřka padesáti let (1936–83), jsou v *Tančírně* připomenuty významné momenty z minulosti Francie a spolu s ní vlastně i celé Evropy. K popularitě snímku přispívají četné a charakteristické melodie oněch časů.“ (z oficiálního textu distributora filmu na <http://www.csfd.cz/film/49417-tancirna>)

¹⁷² Hudba má ostatně v kategorii tzv. tanečních filmů vždy mimořádně důležitou roli, určuje a utváří nejen syntaktickou ale i sémantickou rovinu dílu.

Specifičnost filmových biografií o hudebních osobnostech tkví především v tom, že vedle nutné složky hudební staví především na silném „životním příběhu“, který, ať už je to pravda či není, zcela jasně odkazuje k jakémusi obecně známému či ještě lépe univerzálně sdílenému jádru pravdivosti. Tyto filmy se téměř bez výjimky snaží působit velmi seriózně a často i maximálně faktograficky přesně. Je pro ně mimo jiné charakteristické časté užívání rozličných potvrzovacích prostředků, které mají násobit dojem, že jde o realistický pohled na pojímanou osobnost, jeho dílo, dobu (filmy tak např. v dedikaci, v prologu či epilogu zdůrazňují, že vycházejí ze skutečných událostí, používají titulkové odkazy na konkrétní roky a místa uvozující dějové uzly a zvraty, filmy jsou běžně natáčeny v autentických prostředích, prezentují dobové fotografie, programy koncertů a divadelních představení, v rámci detailních záběrů používají autografů, imitují co nejpřesněji fyzickou podobu osobností, jejich způsob komunikace atd.). Z hlediska další možné vnitřní klasifikace filmových biografií o hudebních osobnostech je pak možné hovořit hned o třech nejčastějších autorských přístupech k pojetí tohoto filmového subžánru.

3.1.2 FILMOVÉ BIBLIOGRAFIE O HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH S DOKUMENTARISTICKÝM ZÁMĚREM

Z hlediska potenciálního školního využití hudebního filmu¹⁷³ představují samozřejmě mimořádně důležitou skupinu hudební biografie, jejichž záměr je výrazně dokumentaristický. Jejich snahou je totiž zachytit filmovými prostředky hudební fenomén pokud možno věrně či v rámci subžánru a jeho specifík co nejvěrněji. Jde tedy jednak o hudební filmy stavějící na precizním studiu reálných muzikologických a historických pramenů, které jsou navíc po odborné stránce pečlivě konzultovány s vědeckými poradci a konfrontovány s relevantními referencemi (v domácím kontextu je třeba jmenovat např. snímek *Božská Ema*, 1979 Jiřího Krejčíka). Na

¹⁷³ Existuje naopak také celá řada filmů, které spadají do zde diskutované kategorie hudebního filmu pouze zdánlivě, přestože jsou často jako hudební filmy prezentovány. Hudba a hudební konotace v nich však plní pouze funkci sekundární, doplňkovou, kolorativní, ne výjimečně také kulisovou, fetišovou či dokonce šokovou (jde např. o Hanekeho *Pianistku*, 2001 nebo *Melodii mého srdce*, 2007 Kirsten Sheridan, v prvním případě jde o pozoruhodné psychologické drama, druhý reprezentuje rodinné romantické snímky). Současně je třeba připomenout významné postavení hudby ve filmu např. v souvislosti s dlouhodobou spoluprací Jeana Cocteaua a Georgese Aurica – zejména *Krev básníka*, 1930, *Kráska a zvíře*, 1946, *Orfeus*, 1950 ad. či Sergeje Ejzenštejna a Sergeje Prokofjeva – především *Alexandr Něvský*, 1938 a *Ivan Hrozný I. , II.*, 1944, 1958.

druhé straně jde o filmy vycházející z dochované korespondence, ze vzpomínek rodiny, přátel a současníků, z existujících rozhlasových, televizních, filmových záznamů (příkladem může být hudební film *Za mořem*, 2004, subžánrově hraničící s filmovým muzikálem, protože obsahuje hned tři velká muzikálová čísla zasazená formou snů a vzpomínek do jinak značně realistického narativního rámce; film zachycuje životní osudy a částečně i genezi tvorby amerického kabaretiéra Bobbyho Darina – Darinův manažer, přítel a švagr Steve Blauner přitom nejen korigoval scénář filmu, ale dohlížel nad celou jeho výrobou a propagací).¹⁷⁴

K zvláštním, a proto jednoznačně ojedinělým případům pak patří filmy o dosud žijících hudebních osobnostech, které se pak logicky zaměřují jen na určité momenty z jejich života a tvorby a mohou mít i značně stylizovanou či symbolickou povahu (např. film *Beze mě: šest tváří Boba Dylana*, 2007

¹⁷⁴ Zvláštním případem, kdy se obecné povědomí o umělci a osobní výpovědi jeho blízkých zásadně rozcházejí, je pak např. snímek *Hilary a Jackie*, 1998 věnovaný slavné britské cellistce Jacqueline du Pré. Jde o adaptaci knihy *A Genius in the Family: Intimate Memoir of Jacqueline du Pré* vydané v Londýně v roce 1997, jejímiž autory jsou sourozenci umělkyně Piers a Hilary du Pré. Kniha i snímek údajně zachycují osobnost a život Jacquelin velmi věrně, proti čemuž se však opakovaně ostře vymezovali fanoušci slavné interpretky a obě díla jako realistickou autobiografickou výpověď odmítli přijmout.

nebo *Great Balls of Fire!*, 1989 o americkém rock'n'rollovém a country zpěvákovi, skladateli a pianistovi, výrazném průkopníku rock'n'rollu Jerryem Lee Lewisovi). Z těchto filmů pak navíc naprosto menšinovou skupinu tvoří ty, na nichž se osobnosti, o jejichž životě a tvorbě filmy vyprávějí, také samy podílely (např. k autobiografickému filmu *Záře*, 1996 nahrál sám David Helfgott klavírní party a byl využit k účinné reklamní kampani filmu) nebo se jejich vlastní osudy stávají dílčími inspiračními momenty filmu (např. snímek *Vitus*, 2006 s paralelami mezi hlavním hrdinou a jeho filmovým představitelem – tedy fiktivní Vitus von Holzen a reálný Teo Gheorghiu).

Spíše ojediněle také vznikají filmy na základě úspěšných knižních autobiografií (např. snímek *První dáma country music*, 1980 o americké zpěvačce a autorce Lorette Lynn je filmovou adaptací jejího autobiografického bestselleru z roku 1976 *Havířova dcera* – v originále *Coal Miner's Daughter*, Loretta Lynn se rovněž podílela na filmovém scénáři).

3.1.3 HUDEBNÍ FILMY O ČÁSTEČNĚ ČI ZCELA FIKTIVNÍCH HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH

Příklady zcela mimořádných uměleckých počinů v kategorii filmová biografie o hudebních osobnostech jsou díla Alaina Corneaua a Gérarda Corbiaua. Za jejich společné jmenovatele lze přitom považovat nejen směřování k částečné či plné fiktivnosti a volné fabulaci příběhu, ale především snahu vytvářet jedinečná maximálně autentická hudební sdělení. Jde o snímek *Všechna jitra světa*, 1991 Alaina Corneaua, zachycující především kompoziční a interpretační filozofii a estetiku mistra violy da gamba Sainte Colombea. O jeho životě ale i díle však není dnes mnoho známo, vedou se dokonce letité spory o jeho fyzické existenci (šlo o skutečnou osobnost nebo o umělecký pseudonym, za nímž se mohla dokonce skrývat žena?!). Druhým vhodným příkladem jsou rovněž filmy Gérarda Corbiau *Farinelli*, 1994 a *Král tančí*, 2000 oba s fabulí značně se rozcházející s reálnými životními osudy Carlo Broschiho a Jeana-Baptista Lullyho. Fiktivnost příběhů a částečně i vykreslení osobností přitom ale počiny obou režisérů nijak neumenšuje, naopak Corneau a Corbiau vytvořili zcela ojedinělé filmy, a to jak z hlediska kinematografického (několikanásobné nominace na Oscara a

získané prestižní ceny Křišťálový globus, Zlatý medvěd, César jsou toho dokladem) tak i hudebního. Tyto snímky jsou ojedinělé především zachycením autentického dobového hudebního myšlení a estetiky, prováděcí hudební praxe a zcela jedinečné stylové interpretace (včetně experimentální mixážní simulace hlasu kastráta ve filmu *Farinelli*, 1994; Corbiau zde využil počítačového spojení hlasu kontratenoristy a kolorатурní sopranistky, aby docílil zvukového, resp. barevného efektu v dnešní době již neexistujícího). Jmenované filmy jsou současně také realistickou výpovědí o hudebním, resp. kulturním časoprostoru Evropy 17. a 18. století.

Samostatnou skupinu pak logicky tvoří filmy zachycující zcela fiktivní hudební osobnosti, jejich dílo a tvůrčí či interpretační poetiku, navíc ve smyslu jakýchsi zobecnělých typů v rámci tradičních hudebních prostředí. Jde zejména o filmy spojené s oblastí nonartificiální hudby. K mimořádným snímkům z této dosti široké skupiny pak patří např. *Dreamgirls*, 2006 a *Mý lepší blues*, 2011. První zachycuje fenomén černošských vokálních těles přelomu 60. a 70. let 20. století a částečně i atmosféru tehdejšího trendu

blaxploitation.¹⁷⁵ Druhý zpřístupňuje poněkud rasově uzavřenou klubovou jazzovou scénu amerických velkoměst s jejich hrdiny všedních dnů – zde brooklinský Beneath Underground klub a Bleek Gilliam Quartet.

3.1.4 HUDEBNÍ FILMY O „OBYČEJNÝCH LIDECH“

S diskutovaným problémem filmu o hudebních osobnostech pak ale samozřejmě tematicky souvisejí také produkty s dominující narativní rovinou, vyprávějící příběhy „obyčejných lidí“, tedy nikoliv profesionálních hudebníků, často nejen skladatelů a interpretů, ale také např. i hudebních manažerů (např. *Cadillac Records*, 2008). Příběhy hudebních amatérů, často samouků, kteří jsou však hudbou doslova nakaženi a pohlceni, hudba je zrcadlem jejich vnitřního já, je smyslem jejich existence, cestou k osvobození. Mnohé z těchto filmů mají nepopiratelnou uměleckou hodnotu, co je však mnohem důležitější, jsou mimořádně divácky působivé a mnoho vypovídají nejen o hudbě, která žije v člověku, ale především o tom, že jej právě ona činí živým a nesmrtelným

¹⁷⁵ Blíže k tomuto dobovému americkému fenoménu odrážejícím se zejména v oblasti filmu ale i hudby např. na <http://doubleop.blogspot.com/2006/04/blaxploitation.html>.

(např. Lars von Trierův *Tanec v temnotách*, 2000, *Once* Johna Carneyho, 2006 nebo *Čtyři minuty*, 2006 Chrise Krause).

Potenciál pro školní využití filmů o obyčejných lidech lze spatřovat v mnoha rovinách, např. jako velmi efektní a současně i značně efektivní příklady pro výklad konkrétních hudebněstylových jevů či pro analýzu estetického programu a tvůrčí metody vážícím se k vybranému hudebněstylovému jevu (z nejnovějších snímků např. švédsko-francouzský *Zvuk hluku*, 2010 jako příklad pro zprostředkování posluchačsky zpravidla obtížného fenoménu ambientní hudby).

Pro většinu filmových biografií o hudebních osobnostech je příznačné, že je s nimi svázáno také vydávání tzv. soundtrackových alb (často označených jako „OST – original soundtrack“) majících mnoho modifikací.¹⁷⁶ Řada z nich je tak následně úspěšná i při oceňování v této specifické s filmem primárně související kategorii. Jako příklady lze uvést ceny World Soundtrack Academy nebo Grammy Award, příp. jako součást hodnocení v kategorii Nejlepší filmová hudba pro

¹⁷⁶ Včetně tzv. izolovaného soundtracku, raritní modifikace, se kterou jsem se dosud setkala výlučně u filmových biografií o hudebních osobnostech (jmenovitě u filmů *Hilary a Jackie*, 1998 a *Za mořem*, 2004). Jde zde o funkci nastavitelnou v základním menu filmu, která zaručuje synchronní běh obrazu a hudební stopy bez hlasové stopy, a to v plné délce trvání snímku.

film, televizi, či jiná vizuální média v rámci předávání filmových Oscarů Academy Awards.

3.2 POPULARIZACE JAKO NEVYHNUTELNÝ PROSTŘEDEK VÝUKY DĚJÍN HUDBY

Přestože je domácí pojetí intencionální hudební výchovy již tradičně činnostní, a tato idea se promítá do všech typů a stupňů vzdělávání, neoddělitelnou součástí přípravy v oblasti hudby jsou vždy dějiny hudby. Praktická výuka dějin hudby je přitom vždy přímo odvislá od dvou základních proměnných: od vize jakési optimální verze možné výuky (ve smyslu akceptace přidělené hodinové dotace, nasazení do doporučených ročníků či semestrů studia, dalších provázaností s předměty úzce či širěji souvisejícími atd.) a od faktických, současnou realitou daných edukačních podmínek. Tyto podmínky pak ovšem podobu „papírové vize“ optimální verze zásadním způsobem mění. Jan Mazurek ve své studii Dějiny hudby (Mazurek 2011, s. 44-48) velmi přesně definuje tyto podmínky (měnící se v čase a v prostoru) zejména jako:

„pokračující trend nárůstu pouhého fyziologií podloženého poslechového zájmu o nonartificiální hudbu“ – zde

dodejme, že především o několik málo vybraných žánrových kategorií, jednoznačně nejvýrazněji pak o popmusic;

„pokračující zvyšování se nezájmu o poslech artificiální hudby obecně“ – tedy nejen o soudobou artificiální hudbu, ale o artificiální hudbu všech stylových období obecně.

Výuka dějin hudby přitom při své praktické realizaci ve škole naráží na pět základních nedostatků:

znalosti žáků a studentů v oblasti dějin hudby jsou minimální, útržkovité, postrádají systémovou propojenost, nejsou dostatečně ukotveny a většinou ani adekvátně vyvozovány z vlastní recepce hudby (tedy s trvalé konfrontace se znějící hudbou);

všeobecný kulturní přehled je omezený, postrádá potřebnou hloubku a povědomí o provázanosti časoprostorového kontinua (dějiny hudby nejsou zpravidla vykládány v širším kulturněhistorickém kontextu, žáci a studenti nejsou vedeni k samostatnému myšlení a vyhledávání souvislostí);

poslechové dovednosti jsou nerozvinuté, poslechová zkušenost s artificiální hudbou je minimální, navíc často stylově omezená (děti i žáci preferují především oblast středního proudu, případně moderní taneční hudby, resp. hity, s

vážnou hudbou se setkávají pouze ve škole, příp. V jejím komerčním využití zejména pak v reklamě);

postoje žáků a studentů k hudbě jsou značně vyhraněné, artificiální hudba je spíše odmítána jako cosi přežitého, příliš náročného a nepřístupného, často se setkáváme s nepřipraveností k prezentacím a konfrontacím vlastních postojů k hudbě, hodnotící stanoviska a soudy hudby se nejčastěji omezují na konstatování typu: „*líbí se mi to, nelíbí se mi to*“.

Popsaný profil kompetencí (či snad spíše nekompetencí) žáků a studentů k posluchu artificiální hudby a k výuce dějin hudby pak ústí do obligátního požadavku: „*chceme poslouchat hudbu krátkou, jednoduchou a veselou*“. Klíčovým cílem výuky dějin hudby v současné škole pak tedy musí být nejen proniknutí do obecné problematiky dějin umění, resp. hudby v co nejširším kontextu všeobecně kulturním a historickém, a seznámení se s vybranými klíčovými hudebními problémy jednotlivých stylových období, s jejich typizovanými hudebně výrazovými prostředky a skladatelskými, příp. interpretačními osobnostmi, ale primárně především kvalitativní posun v oblasti posluchačských kompetencí. Nejde tedy jen o získání a prohloubení znalostí v

oblasti dějin hudby, ale hlavně o rozvoj individuálních poslechových dovedností a formování zralých postojů k hudbě a jejich prezentacím. Každý dnešní učitel hudební výchovy se tak nevyhnutelně stává zejména popularizátorem hudby, hledajícím nejrozmanitější formy zprostředkování hudbu, interpretačních výkonů a informací o hudbě, resp. recepce hudby jako celku. Transfer poznatků a problémů muzikologické povahy je tak bez diskusí nutno podřídít pedagogickým cílům. Poznatky a problémy dějin hudby jsou tedy nutně předávány nejen formou slovního výkladu (tj. forma prostého výkladu neobstojí), ale je třeba využívat v rámci diktátu popularizace všech problémů adekvátních vyučovacích metod i forem výuky. Základní „učební pomůckou“ však nepochybně musí zůstat to nejdůležitější, totiž znějící hudba a její grafický záznam, protože ani dobou a prostorem vynucená nevyhnutelnost popularizace v rámci výuky dějin hudby nesmí vést k omezení či dokonce k absenci toho primárního, tedy hudby jako takové.

3.3 FILMOVÁ BIBLIOGRAFIE O HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH JAKO PROSTŘEDEK POPULARIZACE VYUKY DĚJÍN HUDBY – METODICKÉ POSTŘEHY

Sledování filmu a televize dnes neoddiskutovatelně patří k prioritním aktivitám české populace, dětí a mládeže nevyjímaje. Pravidelně zveřejňované průzkumy návštěvnosti kin, filmových internetových portálů a serverů i sledovanosti televizního vysílání o tom jasně svědčí. Je proto nasnadě, že právě poučené a smysluplné využití filmu jako popularizačního prostředku hudby a hudebních osobností může být v rukou znalého a kreativního učitele významným a fungujícím didaktickým prostředkem. Základním východiskem tohoto pedagogického problému přitom je, že je vhodné pracovat pouze s takovými filmovými biografiemi, v nichž hudba plní roli sémiotickou, sémantickou či dokonce archetypální, resp. s filmy, jichž lze funkčně využít v oblasti tzv. umělecko-historické přípravy jako nevyhnutelné součásti analýzy hudebního díla. Hudba ve filmu o hudebních osobnostech, kterou ve výuce používáme, musí být užitečným nikoliv samoučelným zprostředkovatelem komplexního popisu a interpretace, měla by napomáhat komparacím, kritickému

zhodnocení a pochopení kulturněhistorického kontextu. Naopak hudba, která plní ve filmu pouze roli doprovodnou či koloristickou, je pro využití ve výuce dějin hudby bezcenná. Práce s filmovou biografií v hudební výchově v žádném případě nespočívá v samoúčelném promítání rozsáhlých filmových pasáží a je na místě pouze tehdy, je-li právě a jen ona schopna zprostředkovat poznatek, rozvinout dovednost a především vyvolat hudební zážitek lépe a silněji než cokoliv jiného – tedy lépe a silněji než prostý učitelův výklad či izolovaný hudební poslech.

Práce s hudebním filmem ve výuce dějin hudby je vždy záležitostí značně náročnou, a to jak po stránce technické, tak především odborné. Vyžaduje totiž nejen dobré technické zázemí, ale především učitelovu bezpečnou znalost hudebních filmů, kontextů jejich geneze, recepčního dopadu a významových modifikací v měnícím se časoprostoru. Jde o velmi pracnou a náročnou cestu hledání a nalézání nosných metod a forem výuky dějin hudby prostřednictvím hudebního filmu. Z hlediska metodického je možné doporučit hned několik výchozích pravidel:

filmová projekce není cílem, nýbrž popularizačním prostředkem výuky dějin hudby, v žádném případě

nenahrazuje ani nevytlačuje vlastní poslech hudby a práci s notovým materiálem;

pracujeme pouze se snímky splňujícími typologické vymezení hudebního filmu, a to především s těmi, které mají nezpochybnitelnou estetickou, uměleckou a zejména hudební hodnotu – řada filmů věnovaných především osobnostech z oblasti nonartificiální hudby přitom staví na fabulačních a syžetových klišé a schematismech: *vrozená hudební genialita, těžké začátky, zasloužený úspěch, drogy, alkohol, láska, sebezničení, smrt* (jako příklad lze jmenovat snímek *Vášeň v tanci*, 2006 o „králi salsy“ Hectoru Lavoeovi s vše ilustrujícím podtitulem „*hudba, láska, sláva, drogy, bolest, smrt*“ viz booklet DVD verze filmu, vydáno v roce 2009 Intersonic 99396); klišé a schémata¹⁷⁷ také často nacházíme v kompozici filmu, v modelování postav a motivacích jejich jednání, v práci

¹⁷⁷ Nedávno vrcholící masivní vlna zájmu filmařů, zejména pak amerických filmových ale i televizních, točit biografické snímky o hudebních osobnostech (viz v textu hojně citované projekty z posledního desetiletí) vyvolala zcela logicky také odezvu v oblasti žánrové filmové parodie. S klišé, schematismy a stereotypy subžánru hudebního filmu o hudebních osobnostech účelně pracuje snímek *Neuvěřitelný život rockera Coxe*, 2007 („*Neuvěřitelný život rockera Coxe je divoká a přisprostlá parodie na všechny hudební životopisné filmy, ve které se dočkáte drsné hudby, drsného života i drsných vtipů...*“ z oficiálního textu distributora na bookletu DVD verze filmu, vydáno v roce 2008 Sony Pictures LC1-47756-ST).

s prostorem a časem atd. (např. filmy *Edith a Marcel*, 1983, *Ray* 2004, *Walk The Line*, 2005, ale i *Chopin touha po lásce*, 2002);¹⁷⁸

filmovou projekci je nutno vždy podpořit erudovaným komentářem, podstatné je nejen upozornit na faktografické chyby či jiné obecně oblíbené omyly, s nimiž snímek pracuje, ale především zdůraznit hudební rozměr problému, protože o hudbu tu jde především (např. Salieri nezabil Mozarta a není druhořadým skladatelem klasicismu, Händel nebyl uměleckým rivalem Farinelliho, kterého nenechal kastrovat jeho vlastní bratr Riccardo, aby se zviditelnil jako skladatel, Beethoven jako dirigent nepremiéroval 9. symfonii a Anna Holz nebyla jeho žákyní a pozdní múzou, Casanova nestál za libretem da Ponteho *Dona Giovanniho* a v orchestru v období klasicismu

¹⁷⁸ Pro hudební biografické filmy není příliš typická imaginační a fantazijní rovina, usilují spíše o realismus zobrazení, imaginace a fantazie jsou přípustné pouze tam, kde to povaha osobnosti nebo jeho tvorby umožňují (nejčastěji pak v rámci vzpomínek, snů, představ či halucinací). Výjimku představuje např. debut Joanna Sfara *Serge Gainsbourg Heroický život*, 2010: „...nezaměnitelný, originální a osobitý filmový svět plující na vlně imaginace a hry nejen s jednotlivými postavami, ale především s divákem, který pro pozitivní přijetí snímku musí přistoupit na hru diktovanou režisérem – zhmotnělé alter ego hlavního hrdiny coby jedna z postav, navíc karikované do stylizované „postavy Ksichtu“, jež pronásleduje Gainsbourga téměř celý život.“ (hodnotitel filmu Radek99 na <http://www.csfd.cz/film/269933-serge-gainsbourg/>).

běžně nehrály ženy, praxi výroby hudebních filmů adaptujících významné opery nezačala Marie Callas jako Carmen atd.);¹⁷⁹

hudební film by měl dokumentovat konkrétní hudební problém, zejména pak problém hudebněpsychologický (např. ve snímku *Lev s bílou hřívou*, 1986 vztah Janáčka k ženám a jeho dopad na autorovo myšlení, cítění a tvorbu), problém interpretační (již dříve komentovaná problematika stylové interpretace ve filmech Corneaua a Corbiauho), problém ozřejmení kompoziční metody signifikantní skladatelů (např. *Amadeus*, 1984 a scény, v nichž Mozart tvoří, zejména pak sekvence Mozart a Salieri u Confutatis Requiem), problém psychologického profilu umělce jako determinanty jeho tvorby (příkladem je titul *Ve stínu Beethovena*, 2006 a scény bezprostředně související s premiérou 9. symfonie), problém dobové reflexe díla a vlivu jeho přijetí, resp. častěji nepřijetí na chování a myšlení autora (příznačně např. scény s autentickou rekonstrukcí pařížské premiéry baletu *Svěcení jara* a následnými reakcemi Stravinského, jeho rodiny,

¹⁷⁹ Zde odkazuji k fiktivním fabulacím z filmů *Amadeus*, 1984, *Farinelli*, 1994, *Ve stínu Beethovena*, 2006, *Já, Don Giovanni*, 2009 a *Nesmrtelná Callasová*, 2002.

spolupracovníků, mecenášů a kritiků ve filmu *Coco Chanel & Igor Stravinskij*, 2009);

z filmů selektujeme pouze příkladové časově omezené úseky, projekce celých útvarů je vzhledem k cíli, povaze a rozsahu výuky dějin hudby zcela nepřijatelná.

Při výběru konkrétního hudebního biografického filmu je třeba poněkud s odstupem hodnotit zejména standardně profesionální herecké výkony v hlavních rolích, podpořené zpravidla dokonalou simulací fyzické podoby hudební osobnosti i jeho osobnostní psychologie. Takřka ve všech výše citovaných příkladech jsou tyto „technické“ rozměry filmu bezchybné a značně efektní. Nelze je proto považovat za jakoukoliv výjimečnost. Z diváckého hlediska je však nepochybně velmi atraktivní sledovat v hudebních filmech rovinu hereckého obsazení, zejména pak hlavních rolí. Pozornost samozřejmě budí především obsazení „mimo obecně zažitý herecký obor“. Jako příklad jmenujme snímky *Elvis Presley*, 1979 (jde o dvoudílný televizní film) a *Great Balls of Fire!*, 1989, v nich pak excelují Kurt Russell a Dennis Quaid, oba etablovaní zejména v akčních snímcích a komediích, zde však v nečekaných hlavních rolích Presleyho a Lee Lewise. Současně je třeba ocenit ojedinělé případy, kdy filmový

představitel nejen hudební osobnost zdařile imituje, ale v rámci dlouhodobé přípravy na natáčení prochází obtížnými lekcemi hry na hudební nástroj či dirigování (např. Tom Hulce a Ed Harris jako Mozart a Beethoven) nebo dokonce nově autenticky natočí vokální part (např. Val Kilmer jako Jim Morrison v *Doors*, 1991 nebo Kevin Spacey jako Bobby Darin v *Za mořem*, 2004). Naprostou kuriozitou je pak situace, kdy je filmový herec svou rolí ve filmu natolik „infikován“, že se i sám, rozumějme mimo filmové plátno, oddá vlastní hudební kariéře inspirované filmem.¹⁸⁰

Ustáleným jevem hudebního filmu je rovněž to, že pracuje s klíčovými, zpravidla všeobecně známými a oceňovanými hudebními díly autora, a to v těch nejlepších, často také autentických interpretacích.

Nejdůležitějším momentem, na který při výuce dějin hudby prostřednictvím hudebního filmu nesmí být v žádném

¹⁸⁰ Jako příklad lze jmenovat amerického herce Jeffa Bridgesa. Za roli alkoholického country zpěváka a skladatele Bada Blakea ve filmu *Crazy Heart*, 2009 získal Zlatý Globe i Oscara, jím nazpívaná titulní píseň *The Weary Kind* nejen zvítězila v oscarovém klání, ale zaznamenala mimořádný celosvětový úspěch. Bridges sice již dříve nahrál několik studiových bluesových písní (viz album *Be Here Soon* z roku 2000), ale teprve jmenovaná filmová role v něm probudila zájem o country music. V srpnu roku 2011 vydal samostatné částečně autorské eponymní country album, v současnosti probíhá koncertní turné po USA.

případě zapomenuto je, že komentovaná filmová projekce musí příjemcům poskytnout především silný emotivní s hudbou spojený zážitek. Jedině ten může být v tomto případě zdrojem reálného zájmu nejen o film jako takový, ale především (v rámci deklarované popularizace hudby prostřednictvím hudebního filmu) zdrojem zájmu o život a dílo představované hudební osobnosti.

Významnými kritérii výběru nosného hudebního filmu pro výuku dějin hudby by přitom měla být jeho „pocitivost“. Nejde o to zabývat se nahodilými jevy doby, ale především bazálními, obecnými a proto nadčasovými otázkami lidské existence a jejími hodnotami. Nehledejme filmové snímky s omezenou časovou platností ani ty, které usilují o doslovný přepis. Sledujme souboj hudební osobnosti jako modelovou bitvu vzoru, který nám ukazuje, že boj s dobou a časem je možné vyhrát, vyhrát prostřednictvím umění, které člověka přesahuje a které umožňuje vidět sami sebe ne takovými, jací jsme, ale takovými jakými bychom mohli či dokonce měli být.

BIBLIOGRAPHY:

FUKAČ, Jiří - VYSLOUŽIL, Jiří. (edition.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, ISBN 80 – 7058 - 462-9.

MAZUREK, Jan a kol. autorov (Adámek, René; Kozelská, Inez; Kusák, Jiří; Mazurek, Jan; Spisar, J., Ševčíková, Veronika, Zedníčková, Š., Zubíček, J.): In. *Dějiny hudby. Vysokoškolské studium hudební výchovy na počátku 21. století. Bakalářský obor Hudební výchovy se zaměřením na vzdělávání na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2011, 1nd edition, p. 44-48. ISBN 978-80-7464-015-5.

SCHWARZ, Jindřich. *Film jako prostředek popularizace hudby*. Praha : Univerzita Karlova 2012 (in press).

Contact information

Veronika Ševčíková, Doc., Ph.D., PhDr.
Katedra hudební výchovy
Pedagogické fakulty Ostravské univerzity
Ostrava – Mariánské Hory 709 00 Česká republika
veronika.sevcikova@email.cz

4. SLOVENSKÁ KOMPOZIČNÁ TVORBA V REFLEXII NA JAZZ, LATINSKO – AMERICKÚ HUDBU A MIMOEURÓPSKE KULTÚRY

*Slovak compositional creation in reflection on jazz, latin
American music and non European cultures*

František Turák

Abstract

Despite of strong tradition in Slovakia the musical makers always respond to new ideas from the world music, their compositions are adapted to a new genre of 20th century as the avant-garde music, jazz and modern pop music. They inspired not only folklore and classical music, which is natural, but also of non-European cultures. In particular, American dance music has found great use in composing their works. In the music syncretism with domestic traditional and classical music tango and foxtrot resonated in the interwar period, swing and other Latin-American dance in the 50th years, midstream of modern popular music, rock and modern jazz in the 60's and 70's the 20th century. The aforementioned main currents interact in later years and resonate to the present day. In addition to these modern genres fountain of inspiration Slovak composers becomes the traditional music of non-European cultures.

Napriek silnej tradícii hudobní tvorcovia na Slovensku vždy reagovali na nové impulzy zo sveta hudby, svoju tvorbu prispôbovali novým žánrom 20. storočia ako je avantgardná hudba, jazz, moderná populárna hudba. Inšpirovali sa nielen domácim folklórom a klasickou hudbou, čo je prirodzené, ale aj mimoeurópskymi kultúrami. Najmä americká tanečná hudba našla veľké uplatnenie v ich kompozičnej tvorbe. V hudobnej synkréze s domácou tradičnou a klasickou hudbou tango a foxtrot zarezonoval v medzivojnovom období, swing a ďalšie latinsko- americké tance v 50. rokoch, stredný prúd modernej populárnej hudby, rock a moderný jazz v 60. a 70. rokoch 20. storočia. Spomínané hlavné prúdy sa navzájom prepájajú aj v neskorších rokoch a rezonujú až do súčasnosti. Popri týchto moderných žánroch žriedlom inšpirácie slovenských skladateľov sa stáva aj tradičná hudba mimoeurópskych kultúr.

Keywords

Popular music and jazz in Slovakia, regional traditional music, Latin American music, European classical music, musical and cultural syncretism, sophistication; music creating and Slovak composers.

Populárna hudba a jazz na Slovensku, regionálna tradičná hudba, latinsko-americká hudba, európska klasická hudba, hudobná a kultúrna synkréza, sofistikácia; slovenská kompozičná tvorba a skladateľské osobnosti.

Migrácia amerického jazzu a latinsko-americkej hudby do Európy bola značným šokom a otriasla pevnými základmi prastarej tradície tohoto kontinentu. Nekritický nadšenci ho predčasne glorifikovali ako jedinú budúcu hudobnú kultúru (E. F. Burian), iní ho zatracovali ako niečo primitívne a barbarské (Th. W. Adorno, Z. Nejedlý). Zhrnúť pod jeden pojem moderná populárna a jazzová hudba všetky úspešné i menej úspešné pokusy elitných európskych skladateľov sofistikovať americkú hudbu by bolo zjednodušené. Možno je primeranejšie v súvislosti s ich tvorbou hovoriť o "synkréze" európskej umelej hudby s americkou populárnou hudbou, ktorá má svoje korene v prvotnej synkréze ľudovej hudby rôznych regiónov sveta, napr. anglickej a africkej ľudovej hudby.

Od začiatku 20. storočia elitní skladatelia ako M. Arnold, G. Auric, R. R. Bennett, I. Berlin, L. Bernstein, P.

Blatný, J. A. Carpenter, A. Casella, A. Copland, C. Debussy, J. Francaix, R. Friml, G. Gershwin, M. Gould, F. Grofé, L. Gruenberg, P. Hindemith, A. Honegger, Ch. E. Ives, J. Ježek, J. Kern, E. Křenek, R. Liebermann, B. Martinů, D. Milhaud, C. Porter, F. Poulenc, M. Ravel, E. Satie, E. Schulhoff, G. Schuller, I. Stravinskij, K. Weill a ďalší skladatelia vážnej hudby vytvárajú rôzne individuálne hudobné štýly, stratifikujú viaceré prvky rôznych kultúr do jedného spoločného univerza. Svojím kompozičným myslením stierajú hranice medzi vážnou a jazzovou hudbou, resp. ako Exeurópania a Európania využívajú v pôvodnej tvorbe mimoeurópske kultúrne prvky.

Na Slovensko sa vo všeobecnosti jazz zakoreňuje veľmi pozvoľne na rozdiel od západoeurópskych krajín s veľkomestskou kultúrou miest ako sú Praha, Budapešť, Viedeň, Paríž, Londýn, Berlín, Stockholm a ďalšie európske metropoly, snád' s výnimkou Bratislavy a Košíc. Bolo to zapríčinené silnou a pestrou dedinskou ľudovou svetskou i duchovnou tradíciou. Po I. svetovej vojne však učarovali americké tance ako tango, foxtrot či rage-time, po II. svetovej vojne swing, koncom 50. rokov aj ostatné latinsko - americké tanečné druhy ako *beguine*, *bossa nova*, *cha-cha*, *passo doble* a *samba*, moderný džez, v 60. rokoch stredný kantilénový prúd

modernej populárnej hudby, britská varianta R&B a R&R tzv. big beat či artrock, na prelome 60. a 70. rokov folk beat, moderný šansón, počas celých 70. rokov rock, jazzrock, tradičný jazz a mainstream, v 80. rokoch hard rock, disco, fusion, jazz-funk, popový a jazzový mainstream, po roku 1989 aj sacra pop (rock), metal a rap. V súčasnosti konjunktúru prežívajú smery ako mainstream jazzu, kantilénový pop, rock, C&W, šansón a folk.

4.1 KONVERGENCIE S JAZZOM A SKLADATEĽSKOU AVANTGARDOU VÁŽNEJ HUDBY NA SLOVENSKU

Početnejšia skupina skladateľov na Slovensku postupne vytvorila vo svojom regióne charakteristický typ hudby s nadnárodnými prvkami tým, že použili vo svojej individuálnej tvorbe niektoré segmenty z univerzálnych kompozičných princípov nadnárodných hudobných štýlov. Skĺbili európsku, resp. domácu tradičnú (aj folklórnu) hudbu s mimoeurópskou tradičnou alebo americkou hudbou. Univerzálne a individuálne rovnako ako národné a nadnárodné sa týmto spôsobom spája do jedného celku a vytvára predpoklady ďalších syntéz a i „synkréz“ v špirálovitom vývoji smerom do budúcnosti. Tento proces *hudobnej (kultúrnej) synkrézy* v globalizačnom vývoji

je zákonitý, neustály a úzko súvisí so sociálno - kultúrnymi vzťahmi rôznych regiónov sveta.

Na Slovensku spočiatku jazz nezanecháva hlbšiu odozvu u skladateľov vážnej hudby s výnimkou rannej tvorby Alexandra Moyzesa (*Jazzová sonáta pre dva klavíre* 1932; *Fox etuda* 1935), Otta Ferenczyho (*Ragtime pre klavír*) a Dezidera Kardoša (*Groteska pre klavír*). Zväčša však išlo len o istú sporadickú reflexiu na jazz podobne ako to bolo v prípade neoklasikov D. Milhauda, I. Stravinského a iných, ktorých základ tvorby vychádzal z európskej tradície umelej a ľudovej hudby. Pri tej príležitosti nemožno nespomenúť nestora modernej operety Gejzu Dusíka (1907 - 1988), ktorý možno prvýkrát v dejinách a ako jeden z mála predstaviteľov pôvodnej tvorby dokonale skĺbil viedenskú operetnú tradíciu s módnymi americkými hudobnými vplyvmi. Neskôr však, hlavne po II. svetovej vojne, sa jazzom inšpiruje celá plejáda skladateľov. Vo vyššej rovine štylizovanosti sú tu už jasne rozpoznateľné jazzové štýly *rag-time*, *swing*, *rock* a *latinsko-americká hudba*, ale aj prvky autentickej mimoeurópskej hudby vstrebané do podoby vážnej hudby v tvorbe renomovaných hudobných tvorcov.

Generačná skupina mladších skladateľov 60. rokov bola okúzlená jazzom a modernými avantgardnými smermi. Ako predstavitelia mladej povojnovej generácie títo skladatelia chceli posunúť štandardnú "klasickú" hudobnú reč o kúsok dopredu. Sympatickým pokusom je prepojenie dvoch samostatne vyvíjajúcich sa hudobných smerov – avantgardy (atonálnej hudby) s jazzom v tzv. Treťom prúde (*Third Stream Music*), ktoré v Amerike vyvrcholilo v 60. rokoch 20. storočia. Hlavnou úlohou tohto smeru bolo skĺbiť do jedného celku moderný jazz s avantgardnými kompozičnými metódami ako sú *témbrová hudba*, *dodekafónia*, *elektroakustická* a *stochastická hudba*, *minimalizmus*, *puktualizmus*, *aleatorika*, alternatívne smery, *fluxus*, *happaning* a pod. Teda nešlo o fúziu so staršou klasickou európskou hudbou, aj keď z nej niektoré kompozície vyslovene vychádzali. Posluchová nepripravenosť publika, odbornej kritiky a hlavne ideologické predpisy však zapríčinili postupné oslabovanie záujmu verejnosti o skladateľskú a interpretačnú tvorbu spojenú s avantgardou a jazzom. Výnimku tvoria niektorí českí skladatelia ako Pavel Blatný a Karel Krautgartner. V 60. a 70. rokoch minulého storočia sa slovenská hudobná tvorba, kritika a muzikológia len veľmi ťažkopádne prispôbovala novým

trendom žánrovej pestrosti hudby. Túto nepružnosť a najmä dopyt po „západnej hudbe“ veľmi šikovne využíva komerčnejší stredný prúd populárnej hudby prostredníctvom médií a festivalov - tzv. hitová produkcia.

4.2 KONVERGENTNÉ DOTYKY OKCIDENTU A ORIENTU

Slovensko je oddávna križovatkou rôznych kultúr. Je územím, na ktorom sa po stáročia miešajú rôzne kultúry, dominuje kultúrna heterogénnosť v protipóle s homogénnosťou. Prinajmenšom môžeme hovoriť o západoeurópskych (okcidentálnych), byzantských, balkánskych, rómskych, dnes už aj o afro-amerických vplyvoch. Tento „akulturačný“ proces sa logicky musel odraziť aj v myslení a cítení obyvateľov územia Slovenska, teda i v samotnej hudbe, ktorá je naším predmetom záujmu. Individuálna tvorba skladateľov je charakterizovaná rôznymi kompozičnými metódami a prístupmi, špecifickým "hudobným cítením" (*feeling*). Tu je preto nutné rozlišovať štylizáciu špecificky jazzových, rockových a latinských prvkov, ktoré sú niekedy viac či menej vecou módy od vyslovene originálnych hudobných prvkov mimoeurópskych okruhov, od čínskych,

orientálnych a afrických segmentov. Teda aj niektorí slovenskí skladatelia vo svojich dielach „priamo,“ „nesprostredkovane“ štylizovali prvky vzdialenejších mimoeurópskych kultúr. Práve vďaka ich rozhladenosti, intelektuálnemu nadhľadu, ich talentu rozpoznať akékoľvek hodnoty, originalitu pôvodnej tradičnej hudby, vďaka ich schopnosti tvorivej syntézy vznikajú esteticky hodnotné diela.

Zdenko Mikula využíva archaické prvky výrazu v cykle piesní *Jarné spevy starej Číny na verše starých čínskych básnikov*, **Igor Dibák** spája hudobný svet minulosti a dneška v *Altajskom nocturne pre anglický roh, sláčiky a bicie* op. 30 (1986), podobne aj **Juraj Hatrík** v *Troch piesňach o láske, šťastí a vernosti*. So zložitejšou balkánskou rytmikou experimentuje skladateľka **Iris Szeghy** v skladbe *Preludio*, tibetský štýl štylizuje v kompozícii "Story" pre hlas a pás. Skladba *Prelude* obsahuje typickejšie jazzové prvky. Pri počúvaní skladby *In between* pre hoboje a magnetofónový pás sa v nás zmocňujú až „freejazzové pocity“ (možno iný žáner - podstata však tá istá).

4.3 STRETY S JAZZOM, ROCKOM A MODERNOU POPULÁRNOU HUDBOU

Markantnejšie strety v rozdielnych stupňoch akcentácie mimoeurópskych kultúr sa sporadicky objavujú u slovenských skladateľov v postupujúcich vývojových etapách reflektujúcich skôr módnosť štýlov ako štylizáciu pôvodiny, originálu. Aj nasledujúce analýza niektorých diel sú dokladom toho, ako skladatelia precitujú a pretavujú jazz a modernú populárnu hudbu do svojej tvorby.

Medzi prvými štylizátormi jazzových a tanečných prúdov, resp. rag-timu, foxtrotu bol aj významný skladateľ, zakladateľ slovenskej národnej hudby **Alexander Moyzes**. Inšpiráciou pre skomponovanie *Jazzovej sonáty pre dva klavíri* mu bolo množstvo skladiel od európskych francúzskych neoklasikov, ktorí štylizovali vo svojich dielach jazzové prvky. Prvú časť A. Moyzes štylizuje v rytme rag-time, druhú časť prezentuje v duchu romantiky salónnej hudby, tretiu časť opäť v rag-time s virtuóznymi efektnými pasážami v triolách a s nádychom romantického dynamického výrazu. *Ragtime* v 1. polovici 20. storočia je v štylizáciach skladateľov zväčša chápaný ako groteska. Aj ďalší významný predstaviteľ

modernej hudby **Dezider Kardoš** rovnomenne pomenováva svoju skladbu *Groteska pre klavír*, kde kombinuje jazzový rytmus so slovenskou ľudovou melodikou v duchu modernej hudby. Teoretik, pedagóg a skladateľ **Oto Ferenczy** komponuje skladbu *Ragtime pre klavír* v podobnom štýle.

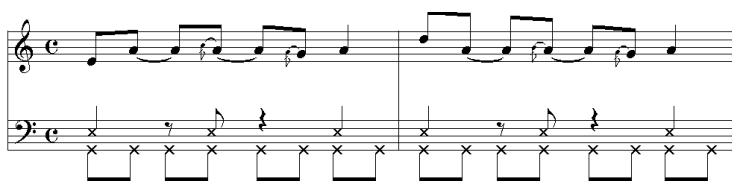
Rapsódia negrea pre klavír (1962) **Dušana Martinčeka**, mimochodom známa pod názvom "Rumunská rapsódia," je zaujímavou štylizáciou folklóru s odlišným prístupom. Melódia má rapsodický charakter s rómskymi, maďarsko-slovenskými a rumunskými prvkami (odtiaľ alternatívny názov), do ktorej sa s citom amalgamujú "blue tones" (m. 3 a zm. 5) vo forme ozdôb a prechodných tónov.



V 2. časti skladba graduje v dynamickom oblúku. Prítomnosť afro - americkej štýlovosti zastupuje v niektorých úsekoch rytmus "rag-time" s príslovečným motorizmom, ktorý vytvára zvláštny kontrast s rapsodickým rubátom a čardášovým frázovaním. Harmónia vychádza z lydiscko - mixolydickej a čiastočne frygickej modality.

V štýle amerického symfonizmu, európskeho romantizmu s prvkami slovenského folklóru je skomponovaná *Slovenská rapsódia* pre symfonický orchester (1980) **Jána Siváčka**. Tento skladateľ bol vynikajúcim teoretikom a napísal významnú knihu o aranžovaní v štýle populárnej hudby (J. Siváček 1967).

Marecania od skladateľa tzv. strednej generácie **Ilja Zeljenku** je inšpirovaná latinskou tanečnosťou:



"Jungle dialog" medzi flautou a bicími je umocnený svižnou africkou rytmikou. Záver silne pripomína „konce“ skladieb bubeníkov afro-kubánskych skupín.

Veľmi vydareným kusom "synkretizujúceho" umenia v slovenskej hudobnej produkcii od toho istého skladateľa sú *Aztécke piesne* pre soprán, klavír, bicie a vibrafón (1987). Aztékovia sú príslušníci takmer vyhynutého indiánskeho kmeňa s mimoriadne rozvinutou kultúrou žijúceho na dnešnom území Mexika. Melodickú fragmentáciu krátkeho úvodu vystrieda ostinátna figúra klavíra:



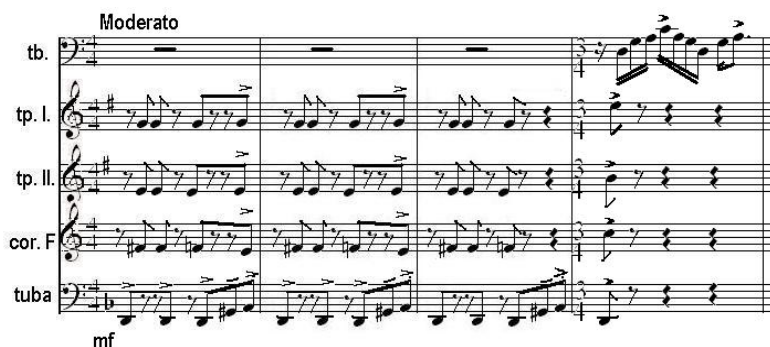
Ostinátne "rytmické bunky" striedavo hrajú klavír a bicie pod melismaticým spevom. Melódia spevu je miestami pentatonického či „bluesového“ charakteru, hoci sopranistky ju často interpretujú s dramatickým operným pátosom. Základná melisma:



toccata), najmä však jej druhá časť. V inštruktívnom cykle *Veselo i vážne pre violončelo a klavír* (1989) sú tiež badateľné segmenty populárnej hudby. Najvýraznejší vplyv jazzu cítiť jeho ďalšej inštruktívnej skladbe z roku 1987 *Sonáta pre altsaxofón a klavír (Prológ, Nocturno, Rozmarný pochod, Perpetuum mobile)*, osobitne v druhej časti (adagio) štylizuje blues a tanečný rytmus.

Jazzový klavirista **Ladislav Gerhardt** bol lídrom významného comba v štýle *hard bop*. V roku 1972 aj on komponuje symfonickú skladbu *Obrazy a reminiscencie pre jazzové sexteto a symfonický orchester*. **Branislav Hronec** p., arr., comp., líder populárneho okteta známeho aj v zahraničí, v skladbe *Jazzová štúdia* pre komorné trio (trúbka, tenorsaxofón a trombón) sa necháva inšpirovať americkým klarinetistom J. Giuffreom a vynecháva v aranžmán rytmiку, hlavne bicie. Využíva všetky bežné jazzové prvky štýlov blues, R&B, swing a moderný jazz. **Bohumil Trnečka** lead., comp., arr., tb., trombónista a člen Slovenskej Filharmónie, známy však predovšetkým ako prvý významný jazzový pedagóg na bratislavskom konzervatóriu a dirigent Big Bandu konzervatória, v *Invincii pre dychové kvinteto* spája do organického celku európsky a americký impresionizmus v

harmonických štruktúrach a funkčnosti so slovenskou ľudovou melodikou. Príklon k latinskej a jazzovej hudbe badať aj v trojčasťovej skladbe *Hudba pre brass quintet*. V druhej časti *Per trombon solo* dominuje zase tanečnosť:



Jazzové prvky sú tu zastúpené charakteristickými akcentmi, synkopami, adičnou harmóniou (pridávaním rôznych intervalov k akordom), dynamickými súzvukmi s bohatou zvukovosťou v inštrumentácii. Súčasťou hudobného výrazu je to typický neoklasicizmus. V rovine premysleného rytmicko-melodického kontrastu použije dokonca kánon, rozšírenú tonálnu funkčnosť, chromatismy a melodické až barokizujúce sekvencie. Skladba netrpí nedostatkom invencie až na ojedinelé miesta: na ošúchané rytmické modely, frázy a

harmonické spoje, napr. v závere III.časti. Vo *Fantázii pre štyri lesné rohy a orchester* B. Trnečka konjuguje do synkretickej podoby tanečné segmenty jazz-latin a R&B (R&R?) s klasickými prvkami symfonizmu, koncertantného princípu (tutti orchestra "versus" sekcia lesných rohov v duchu concerta grossa), s bohatým kontrapunktom a harmóniou v redukovanej a rozšírenej funkčnosti, so sonoristickými adíciami, dur-molovými akordami, strhujúcim rytmom a komplementárnosťou v „hoquetovom striedaní“ sekcií bicích, driev, lesných rohov a trubiek. Blues, swing a iné jazzové formy štylizuje v tanečnej skladbe *Suita pre jazzový orchester* (1963), ktorej nahrávka zaujme výbornými inštrumentálnymi výkonmi sólistov.

Norbert Bodnár je autorom viacerých skladieb s týmto zameraním. V komornom cykle *Prelúdia pre klavír* (1987) štylizuje ragtimové, swingové, rhythm and bluesové a popové prvky, kde použije zaujímavé výrazové prostriedky. V divertimente pre dychové kvinteto *In blue* (1987) skladateľ vykoná "exkurziu" viacerými štýlovými epochami vývoja jazzu. Náznaky tradičného jazzu sú v 1.časti, kde zazneje aj motív z Gershwinovej *Rapsody in blue*, swingovú éru cítiť v 2. časti, "shuffle-rytmus" príznačný pre R&B a jazzový valčík

v 3. časti vtipne zakľučuje celú skladbu. Zaujímavú konvergenciu predstavuje skladba *Undikagon pre violu a čembalo* (1989), v ktorej sa združujú viaceré kompozičné postupy počnúc prvkami populárnej hudby zachádzajúcimi až do manierizmu cez blues, jazz, klasiku až po európsky modernizmus. V symfonickej a opernej tvorbe N. Bodnára sa taktiež často vyskytujú tanečné prvky štýlov ako swing, foxtrot, R&R a reggae.

Ivan Burlas je protagonistom najmodernejších hudobných výbojov a svoju pozornosť zavše obracia aj k jazzu a populárnej hudbe. V skladbe *Večerná pieseň pre koloratúrny soprán* začlení bluesovú gitaru Matúša Jakabčica s jazzrockovými bicími Olda Petráša (možno zámerne) bez presného zosúladenia rytmu, v „nekompaktnej polyrytmii“. Fusionový ráz má kompozícia *Kamenná záhrada* (1990). Okrem komerčných fusionových prvkov tu skladateľ s originalitou použije ľudový nástroj cimbal, ktorý dokonca hrá rockové sprievodné a melodické figúry. Výnimkou tu nie je ani polytonalita a polyrytmia, rýchla oscilácia kvartových akordov po diatonickej podkladovej škále, množstvo aditívnych akordov, neúplné konsonanty a jazzrockové unisóna. Kantilénová téma *Jarnej piesni pre trúbku, klavír a sláčikové*

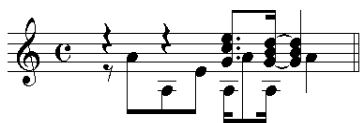
kvarteto asociuje idylický obrázok prírody so senzomotorizmom“ ostinatných figúr bez akordickej komplikovanosti s pentatonickým a modálnym základom. Ústredným jadrom ďalšej vyváženej skladby pre symfonický orchester *Kedy bude modrý mesiac spievať?* je tanečný motív spracovaný v rôznych inštrumentálnych polohách. Skladba je spestrená aj slovenskou ľudovou tanečnosťou. Pentatonika v hutných unisonach sláčikov je v kontraste s hoboiovým partom bukolicke-pastorálnej melódie (na hoboje hrá autor hudby?). Rytmický sprievod prejde až do rockového ostinata, prípadne latinsko - amerického rytmu. Chorálová melódia a prejav sólového saxofónu pripomína skôr "červené prítmie" nočného baru, v kombinácii s inými nástrojmi zneje veľmi zaujímavo. Po choráli nasledujú tanečné synkopy v pochemúrnejšej i veselšej nálade. Dramatizmus niektorých častí evokuje scénickú hudbu.

Peter Martinček "paroduje" populárnu hudbu, možno aj jazzrock v skladbe *Garpománia pre husle a klavír*. A-diel je vystavaný z melodicko-harmonického jadra evolučne rozvíjaného na princípe reprízovaného ostinata:

Ostinátna figúra je zložená zo spojenia dvoch akordov, resp. akordických centier, ktoré v podstate jednoznačne

neurčujú základnú tóninu, práve naopak, relativizujú ju. Na tejto ostinátnej figúre klavíra je vystavané téma huslí tiež vychádzajúca z jedného motivického jadra, ktoré je variované augmentovaním ale aj artikuláciou. B-diel je paródiou na pomalý valčík (*walz*), ktorý je spracovaný na transpozičnom základe. Návrat A-dielu pripomína rozvedenie v sonátovej forme alebo rondo, ide skôr o improvizáciu huslí nad spomínaným dvojakordickým ostinatom kalvíru. C-diel je paródiou novouhorských tanečných druhov na kadenčnej „hojdačke“ (gmi / gmi / F / Esmaj / D) vrátane typickej akcelerácie tempa. D-diel je akousi kódou, ktorá plagizuje sentimentálny „slow beat“ a ukončuje túto skladbu-paródiu v žánri populárnej hudby s aditívnou formou. Ako celok pôsobí lepšie skladba *Possi di jazz* pre harfu a flautu. Skladba štylizuje jazz-rock 70. rokov. A-diel má meditatívny charakter. Dlhšia plocha typická pre daný štýl je vybudovaná z jedného motívu, resp. akordického spoja dvoch molovo malých septakordov na I. a V. stupni ($T^7 - D^7$), pričom však obidva molovo malé septakordy do seba zapadajú a vytvárajú dojem jedného akordu, resp. jedného centra s biakordickým základom. Je to príslovečná kompozičná črta pre jazz rock.

Ostinátny sprievod harfy:



Táto biakordická bunka je transponovaná v periodickej formovej štruktúre (po ôsmych taktach) o veľkú sekundu nižšie a následne sa navráti do pôvodného tonálneho centra (ami – gmi – ami – gmi atď.). Téma vo flaute len veľmi úsporne dlhými a opakovanými tónmi malého ambitu dotvára nostalgicko-melancholickú náladu skladby. B-diel je dialógom harfy a flauty, ktorý prejde do ostinatných rytmických figúr evokujúcich latinsko-americkú tanečnosť a jazz. Kratší C-diel je nepokojný, nervózny a nástojčivý a je kontrastom a vhodnou prípravou reprízy meditatívneho A - dielu. Skladba s hedonistickou jednoduchosťou je náladovým obrázkom, ktorá vnáša do poslucháča pokoj a pohodu – nirvánu. V päťčasťovej omši *Missa Danubia pre soprán, tenorm, miešaný zbor a veľký orchester* (1992), ktorá bola mimochodom nahraná s poprednými interpretmi rôznych žánrov (Eva Jenisová - soprán, Peter Dvorský - tenor, Peter Uherčík - elektrická gitara), P. Martinček tu demonštruje (citujeme) "jednu z alternatív moderného spracovanie kompletného omšového

ordinária uplatnením niekoľkých zvláštností, napr. odľahčeným valčíkovým rytmom v *Glórii*, netradičným umiestnením veselého až hravého *giocosa* v *Sanctus*", náznakmi harmonickej reči dobovej populárnej hudby (In: Juraj Pokorný, notes, CD, Slovak Radio Bratislava 1992).

Do kategórie hudobníkov mladej generácie s „nekonvenčným prejavom“ patria aj skladatelia, ktorí boli viac alebo menej ovplyvnení jazzom a populárnou hudbou (Z. Martináková 1997). Tu by sme mohli zaradiť takých renomovaných autorov ako *Martin Burlas*, *Daniel Matej*, *Peter Zagar*, *Milan Adamčiak*, *Peter Machajdík* a *Michal Murín*. Všetkým spomínaných skladateľom by sme mali v tejto kapitole venovať neporovnateľne viac priestoru pre analýzy ich diel. Za tento nedostatok sa čitateľovi veľmi ospravedľujeme a napravíme to v ďalších štúdiách venovaných skladateľom vážnej a avantgardnej hudby na Slovensku.

K spomínaným skladateľom zaiste patrí aj **Marek Piaček**. V komornej kompozícii *Priviate vetrom* autor exponuje po krátkom úvode s rôznymi efektmi hry na trombón chorál typický pre americký symfonizmus. Dominujú statické veľké septakordy, preto si téma vyžaduje kontrastné

expresívnejšie časti s glissandami a sforzatami na trombón, sólami na tympány, beatovými figúrami s typickým frázovaním. Polyrymika, polymetrika a polymelodičnosť poslednej časti evokuje originálne hudobné myslenie Afričanov (!). Každý nástroj hrá niečo iné, dohromady však tvoria jednotu. So štylizáciou jazzu a modelmi latinskej rytmiky v štýle *bossa nova* sa stretneme v skladbách z roku 1992: v duete pre flautu a bubon *Venované súčasníkom* a v komornej skladbe *Dancing Penguin*. V prvej z nich prebieha dialóg medzi bubeníkom a flautistom („rozhovor na diaľku“?). Bubeník hlasom dotvára „jungle“ atmosféru, inokedy zahrá „marching jazz“ na dixielandový spôsob. Flautista využíva register nástroja podobne ako jazzmani od prefukov až po hlboké tóny, od chromatických behov po hru s prerývanými tónmi a pauzami. V skladbe *Tanec tučniaka* ostinato tvorí rytmicko - akordický fundament s nerovnomernými akcentmi v štýle jazz a fusion v klavírovom parte. Jeho „partnerom pre dialóg“ je xylofón. Keď sa „kreščenduje“ - vynára v kontrastnej tónine jeden nástroj, druhý sa stráca – „dekreščenduje“ a opačne. Zazneje aj „popová“ téma. Spôsob interpretácie - perkusívnosť, heterofónne „pohmkávanie“ a reprízovosť - to všetko pripomína hru afrických hudobníkov.

Vysoko štylizovaná a veľmi interesantná skladba *Flauto dolce 91* (teda z roku 1991) vytvára súvislý sonórny pás, z ktorého kde-tu vystúpia desivé zvuky hlasov, flautové glissandá, elektroakusticky spracované zvuky činel a rôznych ruchov a rytmické pasáže bicích. „Autorský kolektív“ Piaček-Riest-Zeljenka sa spolupodieľajú na tvorbe a nahrávke skladby *Spiegel Musik*, 1992 (Róbert Riest je v súčasnosti, mimochodom, nádejný jazzový bubeník). Harmonický sprievod pripomína mainstreamovský jazzový štýl s dôrazom na sonoristiku, ostinátne figúry, voľne rytmizované klastre. Hra na bicie je exponovaná do polohy "free solo".

Krátka kritická glosa ku kompozíciám

Posledné Zeljenkove a Piačekove kompozície sú azda rôznorodé, majú však jedno spoločné: vychádzajú (okrem iného!) aj zo štylizácií africkej ľudovej hudby podobne ako jazz a "latin". Dôležité je však zdôrazniť, že v mnohých ohľadoch stoja bližšie pri koreňoch pôvodnej africkej kultúry a sú originálnejšie, než niektoré gýčové skladby v štylizácii latinsko-americkej hudby. Je to dôkaz odlišného prístupu k tvorbe, dôkaz o hlbavosti intelektuálneho skladateľa oproti "kleinmeistrovi," u ktorého platia úplne iné kritériá tvorby

(napr. predpoklady trhu). Priblíženie sa k autentickejšiemu, pochopiteľne na určitom stupni štylizácie, podobne ako to bolo snahou moderného a avantgardného jazzu, vychádza zo samotnej filozofickej podstaty tejto hudby bez zbytočných „prísad“ módnych amerických tancov, osvedčených harmonicko – melodicko - formových postupov, ktoré Afričania v pôvodnej kultúre v tejto podobe vôbec nepoznali.

4.4 „SYNKRETIZMUS“ V TVORBE PETRA BREINERA

Klasifikácia diela

Peter Breiner, skladateľ a klavirista, humenský rodák, reprezentant vážnej hudby, jazzu, big beatu a popu, absolvent kompozície na VŠMU v triede A. Moyzesa, má mimoriadne široký skladateľský záber, preto ako predstaviteľ artifičialnej hudby je často chápaný kontraverzne. Komponuje takmer vo všetkých štýloch a podľa nášho názoru patril i patrí k najnadanejším skladateľom svojej generácie. Veľkou časťou svojej tvorby razí cestu „synkretickému umeniu“ a hlási sa k programu novoklasikov. Pre našu analýzu sme vybrali len niektoré jeho diela. Dajú sa rozdeliť do troch celkov:

1/ symfonické, resp. symfonicko-vokálne diela (*Aby som ti posvietil na cestu, Ďalší koncert pre klavír a dva orchestre, Koncert pre dva orchestre, Symfónia, Taká jedna burleska*)

2/ komorné skladby (*Beatles Concerto grosso, Concertino pre violu, sláčiky a klavír, Fraktúry, Hovoriace hodiny, Sonáta pre husle, violončelo a klavír, Sonatina pre klavír, Variácie pre klavír na tému W. A. Mozarta*)

3/ skladby tanečného, resp. rockového charakteru (*Rozmyslel som si to, Tak povediac - zahrať zhusta, Tu to všetko začalo, latinsko-americké skladby, napr. skladby v štýle bossa nova Zväčšenina, Zvýšená teplota, Ružový panter a iné*).

Zoznam skladieb teda nie je ani zďaleka kompletný podobne, ako je to v prípade iných nami analyzovaných diel slovenských skladateľov. Ani takáto periodizácia však nemôže znamenať striktné „zaškatuľkovanie“ Breinerovej polyštýlovej tvorby. Niektoré skladby viac inklinujú k jazzu a rocku, iné k latinskej tanečnosti, ďalšie k vážnej hudbe a domácomu folklóru. Spomínané prvky sa často stretávajú v jednej kompozícii (*Aby som ti posvietil na cestu, Hovoriace hodiny, Taká jedna burleska*). Nie je preto dôvod snažiť sa za každú cenu presne vymedziť a určiť Breinerov kompozičný štýl. Je prosto polyštýlovým skladateľom, syntetikom

(„synkretikom“), ktorého diapazón žánrového rozptylu je vskutku impozantný a kvantitou zrovnateľný aj s niektorými staršími klasikmi hudobného umenia.

Orchestrálna tvorba

Symfonická kompozícia *Taká jedna burleska* vychádza zo základov tradičného európskeho symfonizmu, avšak obsahuje aj popové segmenty. Po tektonickej a štýlovej stránke postráda jednotu. Farebné disharmonické plochy s rozleptaným tonálnym centrom vo fragmentovanej rytmizácii a atomizácii motívov sú „prekvapujúco“ vystriedané lapidárnymi ľudovými motívmi so zaužívanou „hojdačkovou“ harmóniou prebranou z populárnej hudby (termín K. Velebného) alebo v jednom prípade s barokizujúcim „Concertom grossom“ hraničiacim s atonálnym slohom. Celá skladba je akousi „exkurziou v galérii staršej i modernej tonálnej hudby“, čím sa vytvára analogické porovnanie s neoklasickým slohom.

Vokálno-symfonická freska pre sólový bas a veľký symfonický orchester s názvom *Aby som ti posvietil na cestu* na básne Rabindranátha Thákura podobne ako predchádzajúce skladby stiera hraničnú čiaru medzi vážnou a populárnou hudbou. Téma *Allegro man troppo* má synkopický ráz,

pomalšia časť je zastretá „popovým rúchom“, iba inštrumentácia a operný vokálny prejav prezrádza spriaznenosť s vážnou hudbou a symfonizmom. „Blue tones“ a štandardné kadencie modernej populárnej hudby (napr. B / ami D⁷ / gmi / fmi⁷B⁷ / Es) pripravujú postupne štýlovú permutáciu symfonicko - operného diela na swingujúcu skladbu s jazzovým klavírnym sólom samotného autora. V ďalšom priebehu sa reprízuje hlavná myšlienka. Nová kantilénová téma v tempe *Adagio* je sprevádzaná homofonicky, absentujú zložitejšie akordy, dominuje triviálna funkčná substitúcia. *Largo* je epického charakteru. Inštrumentálna melódia v *Andante* miestami obsahuje univerzálne popové a iberské prvky, fugato vychádza z dvojtaktového motívu ľudového tanca. V akomsi štýle "pop & symphony" je napísaná i ďalšia časť *Allegro*.

Slovenskú symfonickú tvorbu P. Breiner obohacuje o dva koncerty. Inšpiráciou k ich napísaniu boli snahy a pokusy neoklasikov a protagonistov jazzovej a rockovej avantgardy. *Koncert pre dva orchestre* (1989) amalgamuje do podoby jednoty celku najrôznejšie hudobné štýly ako klasicizmus, americký symfonizmus, blues, jazz, rock a domáci folklór. Responzórium a koncertantný barokový princíp tvoria základ

„súťaženia“ dvoch diametrálne odlišných inštrumentálnych skupín: symfonického a jazzového telesa. Témy vychádzajú z blues (*Andante cantabile*, *Marcia funebre*), zo swingu alebo sú romantické s impresionistickou harmóniou:



Harmónia je niekedy viac klasická, inokedy jazzová so swingovým rytmom. Aranžmán je na veľmi dobrej úrovni. Koncertantný kontrastný prvok je umocnený striedaním subtílnych a razantnejších častí bluesového, rhythm and bluesového, rockového a jazzrockového charakteru s využitím prvkov "Big Band Rock" (*Rondo*), swingu a fusion (*Pocco piu mosso*). Polyštýlovosť dotvárajú klasicko-symfonické prvky, v časti *Poco piu mosso* dokonca s "neobarokovým" fugatom a medzihrami.

Neoklasickou polyštýlovosťou sa vyznačuje *Ďalší koncert pre klavír a orchester*. Ním sa približuje autor k symfonizmu G. Gershwinu a k ďalším americkým

predstaviteľom (pravdepodobne k svojmu skladateľskému vzoru). Skladba obsahuje klasicko-symfonické, bluesové prvky v melódii a harmónii, ľudovú modalitu a tanečnosť (latinskú i domácu), melodickú kantilénnosť populárnej hudby, klasický princíp rozvíjania formy, princíp kontrastu medzi swingujúcimi a romantickými pasážami, technickú bravúru v samotných témach a improvizáciách. Napríklad hneď úvodná téma v prvej časti je swingová a zakladá sa na bluesovej pentatonike. Zaujímavým harmonickým miestom je polyakordická časť, kde orchester hrá ostinátny (fundamentálny) sprievod v *dmi* a klavír ho suplementálne dopĺňa vo frygickej modalite vzhľadom na tóninu *d mi*:



Komorná tvorba

Najzvláštnejšou tvorbou P. Breinera je druhý okruh komorných skladieb, do ktorých zdarne vkladá všetku svoju invenciu a dôvtip. V cykle pre komorný orchester *Beatles Concerto grosso* uvádza skladateľ vlastné úpravy najznámejších piesní slávnej skupiny v klasickom duchu. Jednoduchá beatová hudba je tu štylizovaná do klasickej polohy. Témy sú prispôsobené určitému tanečnému typu. V melodike sa vyskytnú „blue notes“, pochopiteľne v dur-molovom systéme (*Honey Pie, A Hard Day's Night*) a ľudová ornamentika (*Girl, She's Learning Home*). Bohatá výplň priechodných a prieťažných tónov v ostatných hlasoch vedie ku kontrapunktickým zložitostiam, ku väčšej figuratívnosti, čo má vplyv na farbitosť harmónie (*And I Love Her, Help, Yellow submarine*). Nechýbajú ani disonantnejšie homofónne úseky (*Lady Madonna, Honey Pie*). V skladbách celkovo prevažuje monodický štýl, aj keď je obohatený s kontrapunktom vyúsťujúcim až do fugového typu s pátosom (*Michelle*). Rovnako zaujme synkréza klasického metrorythmu s rytmickými modelmi populárnej hudby a jazzu (*Hey Jude, She loves you*). Prevažne ide o tanečné štylizácie ako sú španielsko-arabská sarabanda v 6/4 takte (*Penny Lane*), hravá

a veselá badineria (*Carry That Weight, Yellow Submarine*), valčík (*Paperback writer*) či dokonca rytmické delenie jazzových fráz 2:3 vo swingových miestach (*Help, Michelle*). Nie vždy sa skladateľ presne „trafí“ do charakteru skladby, keď použije prílišné „tenuto“ v sprievode (*The Long and Winding Road*, refrén *Here Comes The Sun*), prehnanú ornamentiku (*Girl*) alebo nevhodné tempo skladby (*A Hard Day's Night, We Can Work It Out*). Napriek týmto nedostatkom toto originálne dielo zatiaľ nemá kvalitatívneho pendanta v slovenskej hudbe.

Úvodná časť skladby *Variácie pre klavír na tému W. A. Mozarta* je rapsodického charakteru s typickou ornamentikou (trilky a prírazy v kvintolách a septolách). Mozartova téma je upravená v podobe „oneskorenej“ hry s „delayom“ (echom), vyznieva efektne v drobnejších rytmických hodnotách s prvkami kvartovej harmónie. Vo variáciách skladateľ prejaví zmysel pre improvizáciu (sám je vynikajúcim improvizátorom). V prvej variácii dešifrujeme v „chromatickom víre“ osmín skrytú melódiu témy. Podobne je to i v druhej variácii so šestnástinami, miestami až v ragtimovom štýle. Tretia variácia je rytmickou fragmentáciou časti témy, štvrtá subtílnou prípravou na kontrastnú piatu.

Šiesta variácia je tiež v štýle ostinatného rag-timu, dokonca tanečnej formy "disco". Bohatou chromatizovanou a technickou bravúrou sa ukončuje celá táto pekná klavírna skladba.

Prepojenie slovenskej a afro-americkej ľudovej a umelej hudby charakterizuje komornú skladbu *Concertino pre violu, sláčiky a klavír*. Folklórne motívy, modalita, ornamentika, rapsodičnosť ale i rozšírená harmonická funkčnosť, polymelodika, monódia salónnej hudby, swing (*walking bas*), blue tones a latinské rytmy (*bossa nova*) sú príznačné pre tento kompozičný neoklasický štýl.

Meditatívnosť, „exotické“ ostinato a minimalizmus v opakovaní tónov, motívov a rytmických modelov, pentatonika, heterofónia v akcentácii poltónových súvislostí sú typické pre skladbu *Fraktúry*. Aj ďalšia kompozícia *Hovoriace hodiny* je vystavaná na minimalistickom základe, na niekoľkých motívoch. Celkovú fádnosť skladby ale znásobuje prítomnosť tanečných figúr populárnej hudby, mihnú sa aj jazzové akordy. Výnimkou je prekvapivo stredný diel s kantilénovou melódiou na modálnom základe s rozšírenou funkčnosťou.

Sonatina pre klavír (1984) je postavená vo forme ABA. Prvý diel je meditatívny s akordickou koloristikou docielenou

akcentovanými údermi na klavír. Druhá časť je komponovaná v rytme samby, v eólskej modalite a pentatonike s občasnou smelou chromatikou v akordoch. Druhá rovnomenná skladba *Sonatina pre klavír* z roku 1990 s príklonom k ľudovosti obsahuje eólsko-mixolydickú modalitu, rytmickú štylizovanosť, tonálne centrum je zvýraznené kvitakordálnou kostrou príznačnou aj pre slovenský folklór.

Trojčasťová skladba *Sonata ostinata pre husle, violončelo a klavír* (1986) - mohla by sa pokojne volať aj „jazzová sonáta“ - uvedie tému *Allegro* s pop - jazzovým až jazz - rockovým cítením a ostinatným synkopickým rytmom (vo „vážnom“ komornom telese!) v bluesovej modalite a harmónii (dynamické akordy a adície). Romantická spevná téma *Adagio cantabile* sa rozvinie aj do archaizujúcej polohy *rag-time* s príznačnými synkopami v melódii a v klavírnom sprievode. Haydnovský humor a vtip sa tu zakladá na kontraste melódie (medzi mainstreamovským pop-jazzom a rubátom) a kontraste tempa (v striedaní rýchlych a pomalých pasáží).

Napriek veľmi sporadickým formovým či invenčným nedostatkom je Breinerova tvorba „zásahom do čierneho“. Z hľadiska polyštýlovosti je vskutku famózna. Skutočne nenájdeme v slovenskej hudbe podobného skladateľa, čím sa

P. Breiner zaraďuje k najoriginálnejším zjavom slovenskej hudby 20. storočia.

Záver

Tieto i iné štylizácie slovenských skladateľov len dokazujú, že hudba má schopnosť širokej komunikatívnosti a dokáže osloviť každého, stiera nielen hranice vyhradených štýlov, ale aj štátov a národných špecifík - sme presvedčení, že rovnako aj sociálne vrstvenie. Avšak rôznorodosť, napríklad v umení, vytvára určitú rovnováhu, harmóniu a homeostázu v štýlovej pestrosti. V tomto prípade niet dôvodu, prečo by sme mali byť všetci rovnakí, pretože:

Sol mundum omnem sua luce complet.

BIBLIOGRAPHY:

KAJANOVÁ, Iveta. *Slovník slovenského jazzu*. Národné hudobné centrum Bratislava 1999.

MARTINÁKOVÁ, Zuzana. *Súčasná slovenská hudba z konca druhého tisícročia*. Slovenská hudba roč. XXIII 3-4 1997, s. 234-253.

MATZNER, A. a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I - IV*. Supraphon Praha 1980. 1990.

FRANCHINI, Vittorio. *Tradícia džezu*. (z tal. orig. preložil Hattala František) Bratislava: SVKL, 1963.

SIVÁČEK, Ján. *Kompozičná práca aranžéra modernej tanečnej hudby*. Bratislava: Panton, 1967.

ŠOLTÝS, Ladislav - ZELENAY, Pavol. *K vývojovým etapám slovenskej tanečnej hudby*. Slovenská hudba 1965, s.145-151.

URSÍNYOVÁ, Terezia. *Cesty operety. Vývoj slovenského hudobno-zábavného divadla*. Bratislava:Opus, 1982.

WASSERBERGER, Igor.1986. *Slovenská populárna hudba. Vývojové tendencie a najvýznamnejšie osobnosti*. Kandidátska práca, ÚHV SAV Bratislava, 1988.

Contact information:

František „Fero“ Turák, PhD.

Katedra hudobnej kultúry

PF UMB, Banská Bystrica

feroturak.scores@azet.sk

fturak@azet.sk



Sir COLOR, s.r.o.

**VÝHRADNÝ DOVOZCA PROFESIONÁLNYCH
NÁTEROVÝCH HMÔT
NA DREVO A NÁBYTOK**

951 91 HOŠŤOVCE č. 120

tel.: 037/442 60 63, fax: 037/442 60 64

www.sircolor.sk



Sirca

ĎALŠIE PREDAJNÉ MIESTA: • Námestovo, tel.: 0903 483 555 • Trnava, tel.: 0911 275 096
• Martin, tel.: 0903 504 139 • Veľký Meder, tel.: 0905 307 434 • Hriňová, tel.: 0907 815 782

■ **POLYURETÁNOVÉ
LAKY**

– základné a vrchné

■ **VODOU RIEDITEĽNÉ
LAKY**

– základné a vrchné

■ **POLYESTEROVÉ**
základné laky a farby

■ **POLYURETÁNOVÉ**
základné farby

■ **VRCHNÉ FARBY
RAL-NCS**

■ **MORIDLÁ**
100 farebných
odtínov

■ **TUŽIDLÁ
A RIEDIDLÁ**



- retuše
- tmely
- moridlá
- zlátenie
- oleje
- vosky
- želaky

FESTOOL

Profesionálne elektronáradie



Názov (Title): Hudba – Integrácie - Interpretácie 15

Autori: Jozef Vereš, Vladimír Fulka, Veronika Ševčíková, František Turák

Editor: Jozef Vereš

Do tlače odporúčili (Advised to print by):

prof. Yvetta Kajanová, PhD., (2), doc. PhDr. Ľuboš Spurný, Ph.D.,
Doc. Helena Červeňová, PhD.

Návrh obálky (Cover design): Mgr. art. Jozef Dobiš

Vydavateľ (Publisher): PF Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Zadané do tlače: 16.11.2012

Tlač: ŠEVT

Redakčná rada (Editorial board):

Tamara Gončarova (Rus), Veronika Ševčíková (CZ), Wiewslawa
Alexandra Sacher (PL), Krzysztof Gajgka (PL), Helena Červeňová
(SK), Jozef Vereš (SK)

Vydanie (Edition) : prvé

Náklad (Impression): 250

Počet strán (Number of pages): 214

<http://www.uk.sk/sk/hudba-integracie-interpretacie>

ISBN: 978-80-558-0183-4

ISSN: 1338-4872

EAN: 9788055801834

ISSN-L: 1338-4872

©Nitra 2012-2013