



SYLVIA GEORGIEVA BAROKNÍ AFEKTOVÁ TEORIE

✎ Roman Dykast

Recenzím knih a notovin pravidelně věnujeme vždy jednu tiskovou stranu. Vzhledem však k tomu, že předkládaná recenze knihy Sylvie Georgievy – Barokní afektivní teorie doslova cupuje na kusy, jistě je dobré všem argumentům nechat prostor – a proto jsme zcela výjimečně této rubrice pro tentokrát vyhradili tiskovou stranu a půl.

Úvodní věta druhé kapitoly recenzované publikace vymezuje časové období, na které se má tematicky kniha zaměřit z hlediska svého titulu: „Barokní afektivní teorie je hudebněestetický pojem, který se vztahuje na období od roku 1600 až do přibližně roku 1750“ (s. 13). Jenomže: text druhé kapitoly „Obecný pohled na problematiku“ je prakticky kompletně převzat ze slovníkového hesla „Afektivní teorie“ (Slovník české hudební kultury, Editio Supraphon Praha, 1997, s. 20; autor hesla: Jiří Fukač), aniž by tato rozsáhlá citace byla jakkoli přiznána, dokonce se odkaz na hesla z tohoto slovníku, jejichž texty jsou i dále v knize hojně využívány, neobjevuje ani v „Bibliografii“ (tedy v závěrečném seznamu literatury, který v případě tohoto typu práce navíc nevhodně míchá prameny se sekundární literaturou).

V závěru této kapitoly je stručně zformulován cíl práce: „pokusit se o stručný přehled základních východisek rétorického pohledu na podstatu hudby a na pojetí afektu v ryze nástrojové interpretaci v období baroka“.

Z uvedeného hesla autorka doslovně přebírá (na s. 13) také zásadní informaci, že „pojem afektivní teorie – Affektenlehre – zavedli ve 20. století němečtí muzikologové a estetikové, kteří se pokoušeli rekonstruovat a pojmenovat dřívější estetické hudební názory“. K těmto obecně zmíněným německým muzikologům se vrací až na s. 100 opět v jedné větě: „Teorii ovlivňování a napodobování formulovali na počátku 20. století němečtí muzikologové Hermann Kretzschmar a Arnold Schering“. Pokud odhlédneme od problematické formulace „teorie ovlivňování a napodobování“, zůstává čtenáři nevyjasněná otázka, co bylo na počátku uměle vytvořeného pojmu „afektivní teorie“. Nutno

doplnit, že zakladatelskou prací je Scheringova studie z roku 1908, na kterou navázal Kretzschmar a potom okruh Scheringových žáků, v první řadě zejména disertace Heinze Brandese. Kritické zhodnocení tohoto vkladu německé muzikologie v knize nenajdeme, stejně jako zhodnocení přínosu prací Hanse Heinricha Eggebrechta, který od padesátých let 20. století v mnohém revidoval své německé předchůdce, zejména ve vynikající monografii o Heinrichu Schützovi. Přitom v seznamu literatury je uvedeno hned šest Eggebrechtových publikací, které ovšem v samotném textu knihy nejsou vůbec zohledněny. Georgieva tak v knize seřadila několik kapitol, které se v prvních dvou třetinách zaměřují na pojetí hudby v průběhu staletí, na rétoriku a její vliv na hudbu, nauku o afektech v baroku a interpretaci barokních afektů a symbolů. Velká pozornost je zde věnována teoretikům afektů a vášní v 17. století – Mersennovi, Kircherovi a Descartovi. Přestože je tato trojice pokládána za hlavní hybatele nového učení o afektech pro barokní období, nezdůrazňuje se hlavní rozpor mezi Mersennem a Kircherem na jedné straně a mezi Descartem na straně druhé. Mersenne a Kircher jsou v interpretaci afektů ještě pevně zakotveni v předcházejícím renesančním období a pouze Descartes se z tohoto vlivu postupně vymanil. Mnohem důležitější by ovšem z hlediska zvoleného tématu bylo téma specificky německého vkladu s dobovým označením „musica poetica“, která v průběhu 17. století zcela jedinečně řeší vztah mezi slovem a hudbou, případně vůbec problematiku zhudebnění textu. Přestože Georgieva toto téma vůbec nezmiňuje v prvních kapitolách, ve dvanácté kapitole se hlavní zakladatel tohoto proudu německé protestantské hudby a její teorie Joachim Burmeister stane jednou z hlavních postav výkladu hudebněrétorických figur.

Dvanáctá kapitola má název „Členění hudebněrétorických figur“. Na dvacet stranách je postupně popsán soubor čtyřiceti hudebněrétorických figur. Nikde se ovšem v textu nedozvíme, proč byly vybrány pouze některé hudebněrétorické figury, proč byly rozčleněny do několika skupin a co vedlo autorku ke specifickému pojmenování každého vybraného souboru figur. Pokud se podíváme na heslo „Hudebně rétorické figury“ (SČHK, s. 294, autorka hesla: Edita Bugalová), zjistíme, že autorka toto členění figur doslovně převzala právě z tohoto hesla, aniž, jak již bylo konstatováno, by se v textu tato informace objevila. Samotná slovní charakteristika jednotlivých figur a notových příkladů je zvláštní směs, která byla převzata z výše uvedeného hesla, z hesla „Rhetoric and Music“ (GROVE, s. 793–803; autor hesla: George J. Buelow) a z knihy Dietricha Bartela „Handbuch der musikalischen Figurenlehre“ (1997). Notové příklady k jednotlivým figurám tak sice byly vybrány z okruhu této literatury, ale v knize vystupují jako anonymní kompozice, protože u žádného z cca čtyřiceti notových příkladů není uvedeno, zda se nejedná o výřez z konkrétní skladby konkrétního skladatele. Všechny příklady ovšem jsou částmi konkrétních skladeb, případně pocházejí jako příklady z konkrétních dobových teoretických spisů. Toto vše je ovšem čtenáři zamlčeno. Samotný výběr hudebních příkladů jednotlivých figur je ale bez konkrétních znalostí skladatelů značně zavádějící a měl být v textu komentován a vysvětlen. Vedle početné řady příkladů z kantátové tvorby J. S. Bacha se zde například objevují úryvky z oratorní tvorby Carrissimioho (*Jonas*) nebo nejranější použití bassa continua v chrámové hudbě Ludovika da Viadany (*Cento Concerti Ecclesiastici*, 1602). Celá řada anonymně uvedených příkladů pochází z tvorby Orlanda di Lassa, pomocí níž jednotlivé figury a ozdoby demonstruje J. Burmeister ve svém spise „Musica poetica“ (1606). Georgieva tak například nevědomky pro figuru „Ethophonía“ (s. 122) používá jako notový příklad část z Lassova pětilasého moteta „Omnia quae fecisti“, který k figuře uvádí Burmeister. Do knihy je notový příklad „doslova“ převzat z výše uvedených Bartelových prací (ze s. 198). Problém spočívá v tom, že Bartelovy notové příklady jsou plně chyb, takže Georgieva je pře-

bírá kompletně i s těmito chybami. Uvedený notový příklad na straně 122 tak v pěti taktech nahromadil jedenáct chyb (špatný rytmus, chybějící tóny nebo posuvky, nesprávné uspořádání hlasů) a navíc není opatřený latinským textem (opět i u Bartela), bez něhož demonstrace figury v notovém příkladu zcela ztrácí smysl. A takto bychom mohli pokračovat u všech dalších 59 figur, které jsou tímto způsobem v kapitole uvedeny. Navíc se ve výčtu figur objevuje i nedůslednost: figura „Climax/Gradation“ je uvedena dvakrát, jako figura č. 10 a potom č. 25 s prakticky stejným popisem.

V roce 2006 byla na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně obhájena disertační práce Silvie Schüllerové „Afektivní teorie a hudebně rétorické figury“, tedy odborná práce na prakticky totožné téma. Nebudu se zde věnovat obsahové kvalitě této práce, nicméně je třeba poznamenat, že již samotný název disertace mnohem přesněji vystihuje nutné tematické zúžení. Georgieva tuto disertaci neuvádí v seznamu literatury, přesto z ní bez odkazu přebírá na stranách 84 až 88 tabulky charakteristik modů a tónin. Schüllerová ovšem v poznámce uvádí literaturu, z níž čerpala informace pro tyto tabulky. Nutno zde podotknout, že Georgieva recenzovanou knihu původně předložila v roce 2008 jako disertační práci na Hudební a taneční fakultě AMU.

Na straně 45 Georgieva tvrdí, že Christoph Bernhard byl oblíbeným žákem Heinricha Schütze. Přebírá tak mylnou informaci, která se dlouho tradovala na základě důležitého vydání Bernhardových pojednání Josephem Müller-Blattauem pod zavaděčím souhrnným názvem „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“ /Kompoziční nauka Heinricha Schütze ve znění jeho žáka Christoha Bernharda/ (Leipzig 1926). Müllerem dosazený titul je mylný, protože Bernhardova pojednání nereprezentují nějaký záznam výuky jeho staršího kolegy v drážďanské kapele (tedy nikoli jeho učitele).

Samostatnou kapitolu představuje zacházení s Aristotelovými texty a jejich interpretací. Přestože Aristotelovy spisy existují v českém překladu, autorka vychází z anglického překladu v oxfordském vydání z roku 1924 a její vlastní překlad do češtiny je značně problematický a rozporuplný. Na straně 18 nejprve uvede 11 afektů, které Aristoteles má jmenovat v Poetice, mezi nimi také soucit, aby následně v poznámce č. 15 v celkově problematickém českém překladu definice tragédie použila výraz útrpnost (namísto soucit, který předtím vyjmenovala v rámci zařazení do 11 afektů). Nicméně je nutno podotknout, že soubor jedenácti afektů Aristoteles vyjmenovává a probírá v „Etice Nikomachově“, nikoli v „Poetice“, jak tvrdí Georgieva.

Ke knize jsou přiloženy 2 CD „Evropská hudba 16.–18. století pro klávesové nástroje“ a čtenář knihy očekává, že jednotlivé kompozice budou zvukovými příklady, které budou průběžně ilustrovat textový výklad tématu. Ovšem není tomu tak. V knize je to pouze jediný odkaz, a sice na track č. 11 (z CD č. 2) v případě kompozice Antonia Solera (*Fandango*), která ovšem se samotným tématem knihy již příliš nesouvisí. Hudební příklad by naopak čtenář očekával například v okamžiku, kdy autorka píše (na s. 108), že Kuhnauovi se v *Útěku Filiistrů z Biblické sonáty č. 1* částečně povedlo ukázat fugu jako hudební formu, kterou lze napodobit jazykem. Na CD č. 1 je ovšem Kuhnauova *Biblická sonáta č. 4*, ale nikoli č. 1. Proč? Ostatně v knize se nikde nedozvíme, proč jsou na obou CD konkrétní skladby Sweelincka, Couperina, Vivaldiho, Marcella, Scarlattiho a dalších a jak souvisejí s tématem.

Zpět k cíli práce, jímž mělo být pojetí afektu v ryze nástrojové interpretaci v období baroka. K tomuto cíli se autorka knihy nedostala. Uvedené příklady u hudebněrétorických figur pocházejí z vokální hudby. Více netřeba dodávat.

Sylvia Georgieva: *Barokní afektivní teorie*. Nakladatelství AMU, Praha 2015, 286 stran, 2 CD, ISBN 978-80-7331-255-8. ■

Plzeňská filharmonie

ŘÍJEN 2013

Pohádkový večer s Plzeňskou filharmonií

1. 10. 2013 / 19.00 hodin / Rokycany, Sokolovna
3. 10. 2013 / 19.00 hodin / Zbiroh, Kino
4. 10. 2013 / 17.00 hodin / Horšovský Týn, Kostel sv. Petra a Pavla
5. 10. 2013 / 14.00 hodin / Tachov, Městské kulturní středisko
6. 10. 2013 / 15.00 hodin / Plasy, Zámecký sál

ar. Tomáš Ille - *Pohádková suita, orchestrální suita melodií z českých filmových pohádek*

Sergej Prokofjev - *Pěta a vlk, op. 67*

Edvard Hagerup Grieg - *Peer Gynt, výběr ze suity I. op. 46 a II. op. 55*

Otakar Brousek jr./sr. - *umělecký přednes*
Nicola Giuliani - *dirigent*
Plzeňská filharmonie

Koncert pro Lions Club Plzeň Bohemia ke Světovému dni zraku

11. 10. 2013 / 18.00 hodin / Městská beseda

Jaroslav Ježek - *Tmavomodrý svět*

Vilém Blodek - *Koncert pro flétnu a orchestr D dur*

Charles Gonoud - *Faust, baletní hudba*

Petr Iljič Čajkovskij - *Koncert pro housle a orchestr D dur, op. 35*

Martin David - *flétna*
Václav Hudeček - *housle*
Debashish Chaudhuri - *dirigent*
Plzeňská filharmonie

SMETANA - LUKÁŠ - DVOŘÁK

24. 10. 2013 / 19.00 hodin / Městská beseda

Bedřich Smetana - *Tajemství, předehra k opeře*

Zdeněk Lukáš - *Concerto grosso č. 4 pro čtyři saxofony a symfonický orchestr*

Antonín Dvořák - *Symfonie č. 7 d moll, op. 70*

Pigeon Saxophone Quartet
Koji Kawamoto - *dirigent*
Plzeňská filharmonie