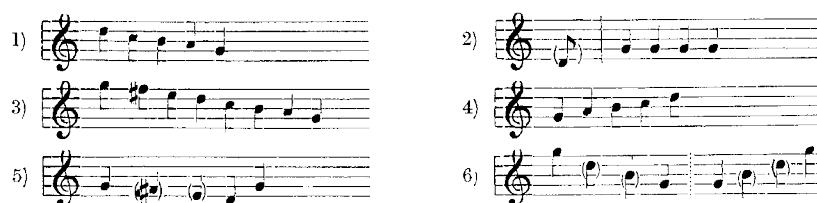


Dnes je již ovšem nutno metodu melodického alfabetu, tak jak ji postuloval Vladimír Helfert, považovat za překonanou. Helfert správně postihl, že melodika je v barokní hudbě důležitá, a že aplikovat na ni podrobnou funkčně harmonickou analýzu riemannovského typu není příliš produktivní. Jeho tvrzení, že Míčova melodika není příliš bohatá, je sice správné, avšak redukce na šest melodických typů zašla tak daleko, že takřka ztratila svou výpovědní hodnotu. Především zcela odhlédl od rytmické složky. Právě melodicko-rytmické hudební fráze jsou jedním ze základních stavebních kamenů tehdejší hudební řeči. Navíc rytmická složka je u Míči velice signifikantní. V rámci jednotlivých skupin alfabetu se pak Helfertovi nepodařilo vřadit tzv. *loci communes* objevující se v Míčových dílech do širokého proudu světové operní hudby první poloviny 18. století. Zde je jeho šest melodických typů.<sup>960</sup>



69. Helfertem vytvořené melodické typy, které spatřoval v Míčově hudbě

Helfert tedy ve své koncepci melodického alfabetu abstrahoval od několika faktorů, které se významně podílejí na utváření hudební řeči první poloviny 18. století a jež je nezbytně nutné do analýzy zahrnout. Nemnohé pokusy navázat na helfertovský typ analýzy skončily ve slepé uličce.<sup>961</sup>

Principy, které je nutno při analýze vokálně instrumentální tvorby té doby zohledňovat především, jsou tyto:

- melodický duktus a jeho členění;
- rytmická složka, která se výrazným způsobem podílí na utváření frází;
- vztah jednotlivých hlasů, zejména polaritních (tj. melodie a basu);
- harmonická sazba;
- problematika deklamace zhudebňovaného textu;
- vztah hudby a slova; s tím úzce souvisí aplikace afektové teorie a hudební symboliky v širším slova smyslu (včetně hudebně rétorických figur, symboliky ve výběru tónin, instrumentační symboliky apod.)

Helfert nahlížel na hudbu první poloviny 18. století prizmatem hudby století devatenáctého. Byl velkým obdivovatelem Bedřicha Smetany a nahlížel na české hudební dějiny především jako na dějiny národní hudby.

Své mínění vyjádřil jasně v závěru knihy o Míčově hudbě, v níž píše:

»Míčův případ ukazuje, jak i na naší hudbě těžce ležela kletba Bílé Hory, jak vyrvána byla naší hudbě vlastní, samostatná myšlenka, jež by dovedla po svém vyrovnati

HATCH, New York 1957; KOLNEDER, Walter: *Antonio Vivaldi: Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Heinrichshofen 1979.

<sup>960</sup> HELFERT 1924 (< pozn. 2), s. 43.

<sup>961</sup> Například STRAKA, Vincenc: *Melodika offertorií Václava Kalouse*, in: *Musikologie* 5, 1958, s. 49-70.

se s uměním světovým, a jak poměr naší hudby ke kultuře světové byl již v této době otázkou životní. A nelze s tohoto stanoviska dosti obdivovati se historické velikosti Bedřicha Smetany, jenž úžasnou silou svého tvůrčího ducha a své inteligence umělecké v této základní otázce pronesl slovo osvobozující a vyvedl typ našich muzikantů z mnohastoletého zakletí v pouta malosti a omezenosti, vytvořiv nový typ českého hudebního umělce, umělecky a kulturně suverénního, národně plně vyhraněného a při tom světového.«<sup>962</sup>

Výtky, jež Helfert k Míčově hudbě měl – tedy především nedostatek originality a původního myšlení, epigonství a »primitivismus«<sup>963</sup> – vycházely zřejmě spíše z intuíce praktického hudebníka.<sup>964</sup> S jeho muzikologickou argumentací i s příkrostiti některých soudů dnes ale v mnoha případech není možno souhlasit. Je třeba si však uvědomit, že tyto své soudy pronášel v době, kdy obecný hudební jazyk doby baroka a jeho vyjadřovací prostředky byly známy jen torzovitě. Navíc nutno konstatovat, že vědecký výzkum je – i při své snaze po objektivitě – historicky determinován; vytýkat tedy Helfertovi jeho postoje, jež byly určeny dobou, v níž žil a tvořil, by bylo ahistorické.

Dalším sporným bodem v Helfertově práci je jeho teze o předjímání hudebního klasicismu v českých zemích, jmenovitě u Františka Míči. Hovoří zde přímo o »mozartismu«.<sup>965</sup> Používání termínu »mozartismus« půl století před Mozartem je nutno považovat za poněkud neadekvátní a zavádějící, i když sám Helfert anachronismus tohoto termínu připouští.<sup>966</sup> I tento jeho postoj však má své odůvodnění. Helfert se zabýval hudebním životem v Jaroměřicích a Míčovou tvorbou v době, kdy Hugo Riemann vstoupil do hudební vědy úvahy o mannheimské škole a jejím vlivu na vznik sonátové formy a hudebního klasicismu a dostal se tak do sporu s rakouským muzikologem Guido Adlerem. Přestože Helfert tento spor označil za neproduktivní a kritizoval zejména Riemanna za jednostranné nazírání, neubráníl se téže jednostrannosti, když spatřoval v české a moravské hudební produkci Míčova typu kořeny vedoucí právě k mannheimské škole a k novému slohu.<sup>967</sup> O stylovém zařazení Míčovy tvorby bude pojednáno na závěr analytických sond.

Helfertova snaha po objektivnosti je patrná z celé jeho analytické práce věnované kompoziční tvorbě jaroměřického kapelníka. Přesto to byl právě on, kdo dal vzniknout mýtu o Míčově progresivnosti v oblasti vzniku sonátové formy.<sup>968</sup> Je nezpochybnitelnou skutečností, že jeho výzkumy v oblasti hudební historiografie, analýzy a barokní libretistiky měly ve své době do značné míry povahu »mezinárodního předvoje«, jak

<sup>962</sup> HELFERT 1924 (← pozn. 2), s. 275.

<sup>963</sup> Ibid., s. 274: »[Míčův] skladatelský zjev utkvěl na pouhém primitivismu a stal se z něho příklad malosti umělecké.«

<sup>964</sup> Helfert v letech 1920-1939 dirigoval brněnské Orchestrální sdružení a na univerzitní půdě založil v r. 1928 soubor Collegium musicum.

<sup>965</sup> Helfert ovšem neřeší »mozartismus« pouze ve vztahu k Míčově tvorbě, ale i k tvorbě italských operních skladatelů, k vídeňské »operetě« a dokonce i k Reinhardu Keiserovi, který v sobě spojuje lullyovský sloh francouzský, italský kompoziční styl a prvky severoněmecké hudby. Srov. HELFERT 1924 (← pozn. 2), s. 235.

<sup>966</sup> Ibid., s. 143.

<sup>967</sup> HELFERT, Vladimír: *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*, in: AfMw 7, 1925, s. 118-140.

<sup>968</sup> Ibid.

konstatoval Tomislav Volek.<sup>969</sup> Skutečný obraz Míčovy hudby se mu však poněkud vytratil v přece jen příliš abstraktnějším pohledu na hudební strukturu.<sup>970</sup>

Dnes je bádání o hudbě první poloviny 18. století mnohem dále. Stále více muzikologů se shoduje v tom, že tzv. moderní hudební terminologie, jejíž kořeny vedou až k teoretickým spisům Jean-Philippa Rameaua,<sup>971</sup> je na italskou operní tvorbu uvedeného období aplikovatelná jen s těžší. Stejně tak je tomu i s terminologií, kterou vytvořil počátkem 20. století Hugo Riemann pro hudbu klasicismu, či s analytickými postupy vytvořenými později, kupříkladu Dieterem de la Motte. Za průkopnickou práci je v tomto směru možno považovat práci Reinharda Strohma *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, vydanou v Kolíně nad Rýnem v r. 1976. Přestože jde o knihu publikovanou před více než třicet lety, zůstává v mnoha směrech stále inspirativní.<sup>972</sup> Také díky této práci i dalším analytickým sondám prezentovaným v novější době – a v neposlední řadě pak díky studiu dobových teoretických spisů – lze tedy do značné míry korigovat Helfertovy závěry a přidat řadu nových poznatků.

V této kapitole bude věnována soustavnější pozornost vztahu hudby a slova v Míčových dílech. Vztah hudby a textu a snaha o co neadekvátnější zhudebnění literární předlohy – mj. pomocí správného vyjádření afektů a za použití hudební symboliky – přitom stály již u zrodu barokní hudby. Ještě Quantz v r. 1753 o této problematice uvádí:

»Při posuzování opery je třeba dále dávat pozor, [...] zda skladatel vyjádřil všechny city tak, jak to látka žádá, odlišil zřetelně jeden od druhého a uvedl je na správném místě [...].«<sup>973</sup>

Hudební symbolika se v baroku stala jedním ze základních prvků hudební řeči. Zřejmě nejobsáhleji a nejsystematičtěji se této problematice věnuje Johann Mattheson ve své knize *Der vollkommene Capellmeister*.<sup>974</sup> Mezi technické prostředky adekvátního zhudebnění textu patří například hudebně rétorické figury vycházející z antického dědictví, symbolika notového zápisu, symbolika uskutečňovaná prostřednictvím formových principů, symbolika akustická, číselná, instrumentační ad. Tyto prostředky napomáhaly co nejlepšimu vystižení afektů.

## 4.2. Míčova jevištní díla – serenaty, opera

### 4.2.1. Melodika, rytmus, harmonie

V dílech jaroměřického zámeckého kapelníka lze nalézt řadu prvků, které je možno označit jako typické pro jeho kompoziční práci. Tyto prvky se běžně vyskytují v hudebně dramatické tvorbě první poloviny 18. století, Míča je však uplatňuje tak často, že se stávají charakteristickými pro jeho hudební řeč a místy je lze nazvat až manýrou.

<sup>969</sup> VOLEK, Tomislav: *Helfert stále aktuální*, in: OM 18, 1986, č. 10, s. 309.

<sup>970</sup> O tom více FUKAČ, Jiří: *Helfert analytik*, in: PEČMAN, Rudolf (ed.): *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu*, Brno 1987, s. 23.

<sup>971</sup> Jedná se zvláště o tyto Rameauovy spisy: *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (Paris 1722), *Nouveau système de musique théorique* (Paris 1726) a konečně *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa »Démonstration du principe de l'harmonie«* (Paris 1752).

<sup>972</sup> Za vynikající je rovněž nutno považovat dvoudílnou práci Rolanda Dietera Schmidt-Hensele o Hasseho operách: SCHMIDT-HENSEL 2009 (< pozn. 863).

<sup>973</sup> QUANTZ 1752 (1990) (< pozn. 865), s. 207.

<sup>974</sup> MATTHESON 1739 (1999) (< pozn. 494), passim.