

Pantůček, Viktor

**"...aby se na hudbu dneška nepohlíželo z uzounkého obzoru pouhého dneška..." :
hravý příspěvek k potenciálním koncepcím periodizace dějin hudby a odkazu
Vladimíra Helferta**

Musicologica Brunensia. 2016, vol. 51, iss. 2, pp. 115-125

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2016-2-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136141>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„...aby se na hudbu dneška nepohlíželo z uzounkého obzoru pouhého dneška...“

**Hravý příspěvek k potenciálním koncepcím periodizace
dějin hudby a odkazu Vladimíra Helferta**

„...Not to See Music of Today from Narrow Perspective of Mere Today...“

**Playful Article About Possible Conceptions of Periodization of the History
of Music and Vladimír Helfert's Legacy**

Viktor Pantůček / pantucek@phil.muni.cz

Ústav hudební vědy FF MU, Brno, CZ

Abstract

The main aim of this paper is to develop a discussion of the concept of music history. How to create musical history? The study of Vladimír Helfert *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k logice hudebního vývoje* (1938) is interpreted and questioned in the form of associative analysis. It is confronted with current and contemporary approaches. An integral text output is also a reflection of Helfert's own methodological legacy in music history works.

Key words

music history, methodology of music history, periodization of music history, Czech musicology, Vladimír Helfert

Zdá se, že již nestačí věčná přirozenost umění, ale spíše způsob, jak se dává aktuální době. Hudební historik se tak vlastně stává interpretem a tak jako v uměních vizuálních hraje stále důležitější roli kurátor, tak i jeho pozice může získávat zcela nový rozměr. „*Krise ideje dějin v sobě nese krizi ideje pokroku*“¹ a je dostatečně zřejmé, že minulost i budoucnost již nejsou tím, čím bývaly. „*Minulost už nestojí v základech společnosti ani není určujícím faktorem jejího uspořádání, ale dostává nový obsah a je recyklována, přizpůsobována současnému vkusu [...]*“ a je otázkou, zdali má sloužit pouze obchodním cílům,² nebo se má ukazovat jako dekorace či kulisa, jako ukazatel současné kvality života a pocitu bezpečí,³ nebo má skutečnou příležitost stát se živou součástí dnešní společnosti, hudbou historickou a přesto znějící tady a teď. Tvorba historie a zřejmě i uměleckého díla dnes více, než kdykoliv dříve vstupuje do soukolí „ustavičného vytváření“, „brikoláže“, neboli utváření nového z nahodile vybraných či převzatých součástí starého. Je poté cestou definování, i když mnohdy čistě subjektivní, oné nahodilosti, která přestává být nahodilostí, ale stává se konceptem, ideou, strategií či obchodním cílem. Není už jediná historie, ale několik, mnohdy paralelních a už ani netušíme, která, zdali vůbec nějaká, je ta hlavní. Historiografie je rekonstrukcí, revitalizací minulosti i přítomnosti, je individuální interpretací, konstrukcí možných sítí, dialogů, konceptů či koncertů. Komponuje „příběhy“ formou koláží, ze slov, děl, kompozic někoho jiného. Oživení zdánlivě staromódní techniky koláže však zřejmě má i jiné důvody než jen přímočarou atraktivnost, nebo nostalgii po uplynulém čase! Je snad tedy psaní historie tvůrčím aktem, nebo je „pouhou“ službou? Jakoby na jednu stranu ustupoval autor do pozadí a jeho role se stává rolí zprostředkovatele, který předkládá hotová „organická díla“, data a fakta. Zprostředkovatele poučeného, jehož znalosti a vzdělání jsou uplatněny buď encyklopedicky, nebo hudebně teoreticky či jinými racionalitami, povýšenými na kreativní akt. Na straně druhé však utváří nové souvislosti, propojení, příběhy. Vzniká revitalizovaná abstraktní poezie současnosti i minulosti. Díky autorovi se skladatel stává mrtvým a pozice vlastního autorství se přesouvá do roviny interpretační, dramaturgické či posluchačské, její míra a podoba se stává živoucím prostorem výsledného artefaktu, znějící struktury a skladatel je autorem „pouze jedné z partitur, návodů k realizaci. Případně aluze, redundance, dvojnáčnosti přestávají být dokladem kulturního ochuzení, ale naopak zdůrazňují význam kontextu. Neustálým balancováním mezi „službou“, „kreativním aktem“ a „tvorbou“ je v současnosti utvářena role a náplň hudebně historické práce. Obzvláště výrazně to pak platí pro psaní dějin hudby dvacátého a jednadvacátého století. Pokusme se v obecnější intelektuální hře pojmenovat pracovní metody, přístupy či tendence pro konstrukce hudební historie či historie hudby. Ptejme se, jak tedy můžeme utvářet dějiny?

Archeologicky – Z nalezených střípků utváříme celé světy

Asociativně – Asociativní konstrukce, interpretace „nových dějin“ – intelektuální hra – hra se skleněnými perlami

Cyklicky – Princip dlouhých dějin, kdy určité postupy, procesy, pochody se neustále opa-

1 VATTIMO, Gianni. *Transparentní společnost*. Praha: Rubato, 2013, s. 18.

2 LIPOVETSKY, Gilles. *Hypermoderní doba Od požitku k úzkosti*. Praha: Prostor, 2014, s. 105.

3 Ibid., s. 106.

kují. Můžeme buď definovat cykly a hledat jejich naplnění, nebo na základě statistické analýzy nové cykly definovat

Dogmaticky / propagandisticky – Jediná možná cesta je dána politickou, společenskou či totalitární ideologií.

Evolučně – Genealogické stromy „přirozeného“, „přírodního“ výběru – stanovíme počátek a sledujeme jeho vývoj, větvení a odumírání – definujeme „přirozenost“ výběru

Excentricky – Hledáme vybočení z definovaného, známého, srozumitelného kánonu.

Formalisticky – Ve smyslu dějin hudebních forem a jejich proměn

Funkcionalisticky – Pojmenováváme smysl a účel tvorby, tvoříme historii funkcionalit

Heuristicky – V poněkud nadnesené poloze konstruuje dějiny na základě kategorií, které jsou nedefinovatelné a tudíž propustné – může se jednat o žánrovou typologii či „pouhé“ dělení ve smyslu design a volná tvorba, mainstreamová a alternativní kultura, experimentální a tradiční přístupy apod.

Institucionálně – Sledujeme vývoj institucí, podpory, prezentace, cenzury – např. dějiny festivalů

Kauzálně – Příčinnost, hledání návazností – princip škol, přenášení zkušeností z generace na generaci, rozvíjení zkušeností včetně popírání a revolty

Materialisticky – Sledujeme možnosti fungování a podpory, economy of music – umění jako nadstavba

Paradigmaticky / diskurzivně – Veskrze internacionální princip sledování velkých společenských proměn či „hudebních veletočů“

Paralelně – Sledujeme vývoj, proměny na první pohled vedlejších aspektů a konstruuje nové dějiny

Populárně – Sledujeme co, kdy bylo populární a ptáme se proč? Dějiny životního stylu.

Posluchačsky – Dějiny poslouchání, podobně jako čtení, sledujeme proměny gramotnosti, proměny posluchače...

Statisticky – Jako grafy, reflektujeme všechno a vytváříme statistiky – kvantitativní přístup „distant reading“

Strukturalisticky – Vytváření určité modelové struktury ideálu, ke které jsou přirovnávána jednotlivá díla či jsou z pohledu jedince utvářejícího společnost komparovány různé modely

Typologicky – Vybereme, pojmenujeme kanonická díla a dle nich definujeme žánry, styly, tendence

Životopisně – Vykládáme příběhy skladatelů, interpretů, impresáriů apod.

„Close Reading“ – „Close Listening“ – Nejedná se o konstrukci dějin, dílo je pouze samo za sebe a souvislosti jsou utvářeny, nově definovány – historie může být konstruována formou případových studií – archeologicky.

Do této, vědecky relativizující, situace se pokusme nyní uvrhnout studii Vladimíra Helferta *Periodizace dějin hudby. Příspěvek k logice hudebního vývoje*, která byla napsána pro první ročník sborníku *Musikologie* v Brně v roce 1938.⁴ Záměrem není předkládanou studii hodnotit, korigovat či podrobit zdrcující kritice, ale použít jako potencialitu

4 HELFERT, Vladimír. Periodizace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje. In HELFERT, Vladimír a redakční kruh. *Musikologie*, Praha – Brno: Edice Melantrich – Pazdírek, 1938, roč. 1, s. 7–26.

k rozvinutí diskuse o dekonstruktivním i konstruktivním přístupu k historii, o hře interpretací o dějepisectví dějin hudby a jejich angažovanosti a v neposlední řadě též o dnešních možnostech rozvah o periodizaci dějin hudby, o ohlasu Vladimíra Helferta. Helfertova koncepce je postavena na faktické klasifikaci, kdy v podstatě rozděluje diachronním způsobem diachronní celky, tudíž utváří určitou etapizaci. Po poněkud apriorně kritickém vyrovnání s hlavními etapizačně periodickými koncepty světových i domácích badatelů pokládá za periodizační kritérium evropských dějin hudby tzv. jednotící princip hudebních faktů, který snad poněkud mechanicky a spíše v rovině upozornění, komparuje s etapami životního a výtvarného slohu. Zastánce heuristiky zde z důvodu nutného zobecnění interpretuje hudební historii pouze z dostupných faktů. Na podkladu kanonických děl tak z výčtu individuálních vybočení utváří střední proud životního stylu. V rozporu s dobově aktuální *Logikou vědeckého bádání* Karla Raimunda Poppera tak formuje paradigmaty nikoliv a pouze na základě receptce hudebního díla, ale též na vlastní skladatelské tvorbě, čímž zobecňováním velikánů utváří průměr, životní styl. To se však navíc neslučuje se závěrečnou obhajobou soudobé hudby, ke které směřuje celá studie. Ovšem je otázkou, zdali existuje korektnější přístup. Pokusil jsem se z Helfertova textu vybrat několik pro pochopení koncepce stěžejních, definujících tezí, které poté konfrontuji s různými možnostmi interpretací a to v souvislostech dobových i současných. Jsem si plně vědom své metodologické nekorektnosti, přesto doufám, že cíli podnítit diskusi či rozvalu touto cestou mohu posloužit.

„Jádrem hudební historie jsou mi ta fakta hudebního vývoje, která souhrnně označuji slovem tvořivost ve smyslu způsobu a metody hudební tvorby, hudební představivosti, hudebního myšlení.“⁵

„Hudební historie je mi především historií hudebního myšlení a hudební představivosti.“⁶

Co je to vlastně historie? Připomeňme zde známou polemiku mezi Geoffrey Eltonem a Edwardem Carrem vedenou v šedesátých letech minulého století. Zatímco Elton chápal historiografii jako prostředek k dosažení pravdy o minulosti uložené v pramenném materiálu, Carr vnímal roli historika jako historicky situovaného autora, jenž píše dějiny z pozic své současnosti.⁷ Postmoderní kritika pak historii považuje za literární reprezentaci minulosti.⁸ Vladimír Helfert byl logickým strůjcem hrdinského modelu vědy, který se vyznačoval tím, že „ztotožňoval vědu s rozumem: věda byla v jeho pojetí nezaujata, nestranná, a pokud se jí člověk důsledně držel, byla zárukou pokroku ve světě“, každopádně „historie nikdy neexistuje sama pro sebe, ale vždy pro někoho.“⁹

Klíčovým pojmem Helfertovy hudebněhistorické práce je pojem hudební tvořivost ve smyslu způsobu a metody hudební tvorby, tedy vlastně otázka jak se hudba dělá, nebo

5 Ibid., s. 7.

6 Ibid., s. 8.

7 SOMMER, Vítězslav. *Angažované dějepisectví Straničká historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem (1950–1970)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny / Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2011, s. 42–43.

8 Ibid., s. 43.

9 Ibid., s. 46.

lépe a spíše jak je tvořena, formována. Nebudeme zde vstupovat do polemik s literárním strukturalismem či formální estetikou, ale položíme si obecnější otázku, zdali je možné uplatnit hudební tvořivost ke konstrukci dějin. Domnívám se, že poněkud obšírně definovaná kategorie hudebního myšlení, představivosti, tvořivosti nabádá spíše k přístupu analýzy konkrétního, jednoho díla. Vypomůžeme-li si pojmem z literární vědy, vybízí spíše ke „close reading“, což je přístup analytický z pozice hudební teorie či estetiky, nikoliv historie. V širším slova smyslu je hudební tvořivost sociální aktivitou, logickou a zřejmě přirozenou reakcí na okolí. Velká, kanonická díla nemohou, minimálně v rámci vymezení, existovat bez děl malých. Chceme-li popsat, v čem spočívá velikost velikána, musíme znát a pochopit průměr, vůči kterému se vymezuje, který překračuje – Dějiny velkých, jednotlivých kanonických děl jsou tak dějinami excentriků. Předem či zpětně definovaná hudební tvořivost, jako určující faktor, charakter díla, je pak epigonským průměrem a nikoliv charakteristikou velkých děl. V reálné konstrukci je hudební tvořivost ve smyslu způsobu a metody hudební tvorby natolik proměnným fenoménem, že se stává nepoužitelnou či zavádějící. Pro historický konstrukt může být pak reálnější sledovat proměny konkrétních forem, formálních struktur, notací, interpretací, posluchačů či funkcionalit.

„[...] možno naléztí mezi jednotlivými fakty hudebního vývoje takové **jednotící principy**, které by vázaly fakta v jednotu, zvanou periodou?“¹⁰

Dovolím si zde stručně ocitovat z textu André Gida z roku 1936: „Mnozí a to včetně těch nejlepších, nikdy nechválí to, co je v díle nové, virtuální, spletené i matoucí; ale jen to, co v něm bezpečně rozpoznají, tedy banalitu.“¹¹ Není onen jednotící princip spíše onou banalitou, která nic nevyovídá o kvalitativní stránce díla? Nabylo by vhodnější přijmout jednotící principy jako limity, omezení a sledovat jejich překračování, což ostatně sám Helfert naznačuje v České moderní hudbě z roku 1936.

„Tyto tvůrčí principy jakožto základní kritéria periodisace dějin hudby, spočívají tedy v tom, že staví do **různých poměrů, hudebním vývojem konkrétně daných**, ty základní činitele hudebního myšlení, bez nichž není hudby hudbou a které jsou pro hudbu specificky a jedinečně příznačné: melodii a harmonii.“¹²

Je pravděpodobné, že Helfert si pokládal otázky, na které znal odpověď předem, což se poněkud vzpírá empirickému přístupu, který pro svoji periodizaci zvolil. Bylo by jistě zajímavé, kdyby se hudební historikové rozhodli „stočit pohled od neobyčejného k všednímu, od jedinečných událostí k obrovskému množství prostých faktů“? Jakou hudbu bychom našli v onom „obrovském množství faktů“?¹³ Je hodno upozornění, že

10 HELFERT, Vladimír. Periodisace dějin hudby, op. cit., s. 8.

11 GIDE, André. *Návrat ze SSSR a Poopravení „Návratu ze SSSR“*, překlad Zuzana Tomanová. Praha: Bourdon, 2015, s. 68.

12 HELFERT, Vladimír. Periodisace dějin hudby, op. cit., s. 8.

13 MORETTI, Franco. *Grafy, mapy, stromy Abstraktní modely literární historie*. Praha: Karolinum, 2014, s. 2.

svým přístupem ke studiu hudebního baroku Helfert tuto možnost nastavil a je snad paradoxem, že jeden z jeho žáků Jan Racek o několik stránek dále stejného vydání sborníku *Musikologie* ve svém textu *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století*, citují: „novým způsobem dokresluje obraz hudebních dějin 17. století.“¹⁴ Zkoumáme mnohdy zřejmou průměrnost, abychom uchopili genialitu. Co je však onou genialitou. Neustále se vtírá otázka, zdali z posledních padesáti let přežije Beatles, Abba, nebo Boulez, Stockhausen či Cage?

- 1) Monodiální styl řecký a orientální (asi 3. – 6. století)
- 2) Monodiální styl chorální (asi 7. – 2. polovina 10. století)
- 3) Monodiální styl světský (asi od konce 10. století – 2. polovina 13. století)
- 4) Polymelodický styl (konec 13. století – 2. polovina 16. století)
- 5) Melodicko-harmonický styl (konec 16. století – začátek 20. století)¹⁵

„Každý z těchto systémů trvá asi 350 let.“¹⁶

„Asi tak od polovice každého období nastává vyvrcholení systému a asi v poslední třetině se dostavuje jeho rozklad a s tímto rozkladem se objevují znaky systému dalšího, takže závěr období zasahuje do začátku dalšího období.“¹⁷

Představa 350 leté periody je poněkud hrozivá, obzvlášť, je-li konstruována pouze na kanonických dílech. Literární kritika obvykle definuje žánr na základě toho, co Ernst Mayr nazval typologickým myšlením, tedy zvolí se jeden reprezentativní text, určitý typ, a na jeho základě se ustaví teorie celého žánru. Ono typologické myšlení je charakteristické nejen pro Helfertův konstrukt logiky hudebního vývoje. Opět krátká citace tentokrát z Masarykovy *České otázky*: „Do minulosti vnášeš světlo z přítomnosti; mínění, že lze postupovati opačně, je klam.“¹⁸ Zpětná konstrukce modernisticky koncipované kauzality pokroku navíc z tvůrců, kteří cíleně či nevědomky vybočovali z dobových diskurzů, utváří mainstream, střední proud, s nímž jsou ostatní poměřováni. Vždycky mi bylo líto častých charakteristik skladatelů, kteří komponovali pouze skoro jako Beethoven a nikoliv jinak než Beethoven. Co kdybychom přestali sledovat dějiny komponování a zaměřili se na dějiny techniky či technologie tvorby, nebo jenom onu technologii. Byly by to poté dějiny notace, dějiny vývoje nástrojů, dějiny hudební gramotnosti? Nepochybným přínosem by byly dějiny dostupnosti informací o tvorbě ostatních skladatelů a z pohledu difuzionismu historie nápodoby, epigonství.

„Po stránce estetické ukazují tyto periodizační úseky zajímavé vlnění *expresivnosti* s tektonismem.“¹⁹

14 RACEK, Jan. *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století*. In HELFERT, Vladimír a redakční kruh. *Musikologie*. Praha – Brno: Edice Melantrich, 1938, roč. 1, s. 51.

15 Srov. HELFERT, Vladimír. *Periodisace dějin hudby*, op. cit., s. 16.

16 HELFERT, Vladimír. *Periodisace dějin hudby*, op. cit., s. 16.

17 *Ibid.*, s. 16.

18 MASARYK, Tomáš Garrique. *Česká otázka*. Praha: Družstvo Pokrok, 1908, s. 60.

19 HELFERT, Vladimír. *Periodisace dějin hudby*, op. cit., s. 17.

Otakar Hostinský a po něm i jeho žák Zdeněk Nejedlý si pokládali otázku, jak pokročit od historického k estetickému, jak to udělat průkazně vědecky. Zatímco Hostinský se řešení vzdává, tak Nejedlý sice předkládá cenný popis českého života v době předbřeznové, ale pro pochopení Smetanova díla jeho historický exkurz neznamena víc než, cituji, „koloritní kulisu“²⁰ Nejedlý a omlouvám se za zobecnění, snad poněkud propagandisticky reinterpretuje Durkheimův sociální fakt situovanosti mimo individuum, kdy ze Smetany utváří českého velikána a nikoliv výhradně velikána hudebního. Helfert si tuto otázku snaží nepokládat, obzvláště po přesídlení do Brna a vlastní sebekritice, ale „ona expresivnost, u Helferta chápaná nejen jako výraz, ale též jakási programovost, reflexe skutečnosti, snad přece může být jejím pozůstatkem. Ještě trochu si to zkomplikujme „semaforovým testem“ Rogera Scrutona: „*Hudobný zmysel nie je ako zmysel Morseovho kódu či semaforového signálu. Expresívne kvality neprisudzujeme hudbe tak, že navrhne nejaký kód či konvenciu a použijeme to potom ako komunikačný prostriedok. Obsah diela je daný len v estetickom zážitku, ktorý spočíva v čomsi viac než rozpoznaní konvencie.*“²¹ Helfert samozřejmě takto zjednodušeně expresivitu nechápal. Možná poněkud paradoxně však, i v této krajní poloze chápání obsahu hudebního díla, můžeme na jejím základě dějiny konstruovat. Expresivita, jako srozumitelný kód totiž získává zvláštní a mnohdy výlučné postavení v mnoha dílech hudebně dramatických a především v designové hudbě pro film, která však zpětně ovlivňuje i tvorbu autonomní, což by se snadno prokazovalo na programnosti některých kompozic například Svatopluka Havelky či Luboše Fišera a nepochybně bychom mohli postupovat i dále do minulosti.

*„Základní znak tohoto procesu je vývoj pojmu konsonance. Monodiální styly jsou podmíněny oktávou a kvintou jako dokonalými konsonancemi, polymelodický styl přibírá tercii jako nedokonalou konsonanci a styl harmonicko-melodický je možný teprve, když pojem rovnoprávných konsonancí dospěl až k trojzvuku.“*²²

*„Pohybovala-li se skladba doby monodiální přibližně až do malé a do polovice jednočárkované oktávy, rozšiřuje styl polymelodický svou oblast asi do polovice dvoučárkované oktávy a ve stylu harmonicko-melodickém jde tento postup dále, takže dnešní doba proniká do výšek, které v dřívějších obdobích jsou nemyslitelné.“*²³

*„Tento vývoj ve směru svrchních tónů má patrně svou poslední příčinu ve **fysiologickém vývoji** sluchového orgánu, jenž postupem času do své oblasti přibírá stále vyšší a vyšší vrstvy tónové.“*²⁴

*„[...] nejdůležitější byly **vlivy rasové**, které patrně přinášely do evropské hudby individuální dispozice sluchově-fysiologické a tedy i předpoklady individuální hudební představivosti.“*²⁵

20 STRÍTECKÝ, Jaroslav – HANZAL, Jozef. Předmluva. In NEJEDLÝ, Zdeněk. *Umění staré a nové*. Praha: Editio Supraphon, 1978, s. 21.

21 SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Překlad Ivan Koska a Peter Zagar. Bratislava: Hudobné centrum, 2009, s. 314.

22 HELFERT, Vladimír. *Periodisace dějin hudby*, op. cit., s. 17.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Ibid.

Dovolím si opět stručnou citaci tentokrát z textu Nicholase Mirzoeffa: „*Poté, co Darwinova kniha O vzniku druhů přírodním výběrem (1859) obeznámila veřejnost s ideou evoluce, začali si intelektuálové pohrávat s myšlenkou, že barevné vidění nemá původ v dávné prehistorii, ale že se u lidského druhu vyvinulo teprve v průběhu historie.*“²⁶ To mělo za následek a bylo odezvou logického vydefinování biologicky odlišných ras, primitivních kultur a vůbec eurocentrického chápání pokroku světa. Genetika však jasně prokázala, že všichni lidé mají stejný genetický fond. Podobné konstrukce nepůsobí v dobovém kontextu nepatříčně, přesto s ohledem na umělecký diskurz v Československu třicátých let je poněkud překvapující absence kulturně či sociálně antropologického či alespoň sociologického pohledu na utváření společnosti a jejich specifík. Z dnešního pohledu je pak po všech událostech dvacátého a jednadvacátého století podobný přístup přirozeně považován za politicky nekorektní a lidsky nepřijatelný.

„[...] přistoupíme-li s tohoto zřetele k paralele mezi naší periodisací a mezi periodisací kulturních dějin, dojdeme k překvapující shodě, která zároveň je výmluvným svědkem toho, jak určitá periodizační období jsou ovládána jednotným duchem, jednotnými tendencemi duchovními, kulturními a sociálně-politickými, zkrátka **jednotným životním stylem.**“²⁷

„V paralele s výtvarnou periodisací se pak jeví výsledek tento: románská doba = gregoriánský chorál, gotika = zpěv trubadúrů, truvérů, minnesingrů, meistersingrů jako dozvuk, renesance = polymelodické období, barok = harmonicko-melodický styl barokní, klasicismus = harmonicko-melodický styl klasický, romantismus a impresionismus = harmonicko-melodický styl romantický, **moderna** = začátek nového období a nového systému.“²⁸

„Vývoj lidstva a vši kultury se pohybuje v těchto velikých vlnách jednotlivých životních stylů, mezi nimiž se ve všech dobových složkách odehrává onen zákon předzvěsti, přípravy, rozkladu a dozvuku. Tak strukturální názor na periodisaci dějin hudby vede zároveň k těmto perspektivám, které ukazují veškeren vývoj lidský **ve strukturální celistvosti.**“²⁹

Z pohledu notografického není zřejmě pochyb, že notový zápis je záznamem prchavých tónů pro budoucí generace, co nejpřesnějším zachycením zvukové struktury, tak aby mohla být znovu realizována. Je záznamem, který vyžaduje autentickou, poučenou interpretaci, vycházející ze studia a zdánlivého poznání fiktivní představy o dobovém aurálním prostoru. Partitura, grafický zápis však v tu chvíli přestává být pouhým záznamem, zachycením pro budoucí generace, ale stává se spíše mnemotechnickou pomůckou. Konventionalizovaný systém znaků nám nahrazuje písmena, slova, věty, je popisem, příběhem i slovní hříčkou, je scénickou i režijní poznámkou, je vším možným, ale není vlastním sdělením. Máme pevné, záchytné body, ale mnoho důležitého zůstává mezi řádky, nezaznamenané a zřejmě bez osobní zkušenosti, bez přítomnosti tvůrce, bez neustálé korekce, neinterpretovatelné. I nahrávka může být zavádějící, vždyť právě epigonské napodo-

26 MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Překlad Petra Hanáková a Kateřina Svatoňová, Praha: Academia, 2012, s. 73–74.

27 HELFERT, Vladimír. *Periodisace dějin hudby*, op. cit., s. 22.

28 *Ibid.*, s. 23.

29 *Ibid.*

bování „ideálních“ interpretů, marné hledání dokonalosti dřívějších nahrávek či koncertních provedení, dehonestuje interpretaci na „pouhou“ reprodukci. Grafický záznam může být starý, ale hudba zní pouze tady a teď. Sentiment a nostalgie pak z životaschopného historického díla utváří muzejní relikvii. Budeme-li pokračovat dál, tak se nabízí jednoduchá rozvaha, že by partitura mohla být návodem, snad i manuálem či instrukcí. Soudobá partitura je pak fixována na svého autora, ale ta historická jej přežívá, stává se výzvou k nové, jinak ideální, třeba i neautentické interpretaci. Je vůbec možné uvažovat o strukturální celistvosti životního stylu ve spojitosti s hudbou, která zní pouze tady a teď? Je pak otázkou, zdali není nutné důsledně rozlišovat mezi historií, která je utvářena tím okolo hudby – společností, technologií, ekonomikami... a vlastní tvorbou, organizací zvuků, kompozicí, která však možná ani nemůže být ze své konceptuální podstaty historická.

„Otázka periodisace dějin hudby je právě proto tak významná, že dává některé pevné opory k názoru na vývojové možnosti moderní hudby a poskytuje tak některá kritéria, která uwarují té chyby, aby se na hudbu dneška nepohlíželo z uzounkého obzoru pouhého dneška, nýbrž naopak vedou k tomu, abychom otázku moderní hudby řešili se zřetelem k celé mohutné vývojové linii evropské hudby.“³⁰

Můžeme se domnívat, že celá studie měla posloužit pouze coby veskrze avantgardní obhajoba soudobé hudby, ve smyslu víry v pokrok, v lepší svět, v sociální i uměleckou jistotu. Helfert byl nepochybně synem své doby, stál odhodlaně v pozicích budování nacionality Československého státu, byl obhájcem specifík české hudby i české humanistické filozofie, svým životem překonal charakteristický pragmatismus „pohodlné vegetace v rámci daného stavu věcí“. V rámci reflexe umění však tento pragmatismus vyžadoval, očekával a hledal, koncepce elementárně konstruované logiky hudebního vývoje se měla mu i všem tápajícím stát jistotou, až marxistickou, že cíle musí být dosaženo. Dle Helferta tak hudba neomylně spěje k jedinému možnému ideálu a až se tak stane, tak všichni procitnou a konečně pochopí. Pak samozřejmě opět nastoupí další perioda. Oproti avantgardě však už asi po něčem takovém, jako je ta správná a pouze jediná hudba, netoužíme. Vladimír Helfert vycházel ve své studii koncepčně a v mnoha ohledech též argumentačně z prací dr. Antonína Matějčka, dovolím si opět stručnou citaci z předmluvy populárně naučné publikace *Umění 19. století*: „[...] Smrtný zápas, z něhož rodí se život nový, prodlužuje se často na léta, desetiletí, projeví se často jen v klidném vlnění, v němž zvolna vytrácejí se formy staré, nahrazovány novými [...]“³¹, podobnost s názorem Helfertovým je zde snad zřejmá.

„Ale zároveň je již patrné, že tento nově se ohlašující systém hudební představitivosti nemá ještě svou zákonitost, bez níž styl není stylem a období není obdobím.“³²

„Proto pozorujeme v moderní době tak častou stylovou rozkolísanost, nejednotnost, často hraničící až s nestylovostí a anarchií. Proto se setkáváme s projevy, které činí často dojem pouhého experimentu,“

30 Ibid.

31 MATĚJČEK, Antonín. *Umění 19. století*. Praha: F. Topič, 1915, s. 8.

32 HELFERT, Vladimír. *Periodisace dějin hudby*, op. cit., s. 25.

*bezútesného hledání ano i šarlatánského pokusnictví. Je pravda, že leccos z toho v moderních projevech skutečně je a že se našli někteří, kteří zneužívají doby stylového přerodu k tomu, aby v tomto stylovém mezivládi lovíli své efemerní úspěchy.*³³

Je zřejmé, že Helfert se těžko vyrovnával s provokacemi dadaistů, ruchostrojci futuristů či urvaným jazzem, že byl jistě konfrontován s eventy brněnského Devětsilu či clustery Henryho Cowella. Byl pevně přesvědčen o nutnosti stylovosti a jednotícího principu a ten těžko nacházel. Ponechme stranou rozbor termínů jako experiment, pokusnictví i šarlatánství, ale oceňme zde Helfertovo naznačení nebezpečí laciné módnosti, kdy romantická klišé jsou nahrazována klišé modernistickými. Slovy Vladimíra Lébla: „Všude vidíme práci pohotových rutinérů, dychtivě se chápající povrchu výtvarných hudební avantgardy a spěšně natírajících své skladby apartními fasádami a la mode.“³⁴ Samozřejmě můžeme sledovat dějiny módy, módně nazývané dějinami životního stylu, nebo můžeme přeinterpretovat Helferta, který avantgardně, nebo moderně hledal kauzalitu pokroku ve zřejmé linii: Bach překonal Monteverdiho, Mozart Bacha, Schubert Mozarta a Dvořák Schuberta a Janáček všechny. Ale také můžeme konstatovat, že tak to není a kauzalita se ukázala jako fikce. Bach je stejně velký jako Dvořák a Monteverdi konkuruje Janáčkově, vše je zpřítomněno či zpřítomňováno.

Téměř osmdesát let od vydání Helfertovy periodizace, kdy se již dle autora nezadržitelně blížíme k vyvrcholení periody započaté na začátku 20. století, v paralele s etapizací Dějin umění Antonína Matějčka nazývané modernou, ukončím svůj příspěvek optimistickou proklamací z úplného závěru Helfertovy záslužné studie, zdali je možné ji i dnes číst optimisticky ponechám na čtenářích a hlavně posluchačích.

*„Neprožíváme pouze přechodný styl v umění, nýbrž prožíváme celou přechodnou dobu, přechod životního stylu. A celá tato nově se rodící doba jakožto životní styl zároveň bude spoluurčovat síly, které uzákoní i nové stylové období hudební. A proto, pohlížejíce na otázku hudebního stylu jednak s perspektivou vývojové logiky hudební jednak zároveň se stanoviska celé dnešní doby a dnešního životního stylu, neodmítneme sebeodvážnější snahy o hudební projevy jako nicotné experimentátorství, nýbrž hledejme v nich kriticky, poučení vývojem i širokým pohledem na veškeren dnešek, projevy nového stylového citění, třebaš ještě neuvědomělého, a tím i projevy nové doby a nového životního stylu. Neboť hudba, jako každý jiný projev lidského ducha, nesmí spočinout a musí dále a vpřed. O tom poučuje a toto pevně přesvědčení dává pohled na vývojovou logiku hudby i vší duchovní kultury.“*³⁵

33 Ibid.

34 LÉBL, Vladimír. Pražská Skupina nové hudby. Kronika a dokumenty. *Konfrontace Měsíčník pro soudobou hudbu*. Praha: Svaz českých skladatelů, 1969, roč. 1, č. 1, s. 33

35 HELFERT, Vladimír. Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje. In HELFERT, Vladimír a redakční kruh. *Musikologie*, Praha – Brno: Edice Melantrich – Pazdírek, 1938, roč. 1, s. 26

Bibliography

- FUKAČ, Jiří. Periodizace dějin hudby. In *Slovník české hudební kultury*. (ed. FUKAČ, Jiří – MACEK, Petr – VYSLOUŽIL, Jiří). Praha – Brno: Editio Supraphon, 1997, s. 689.
- GIDE, André. *Návrat ze SSSR a Poopravení „Návratu ze SSSR“*, překlad Zuzana Tomanová. Praha: Bourdon, 2015.
- HELFFERT, Vladimír. Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje. In HELFFERT, Vladimír a redakční kruh. *Musikologie*, Praha – Brno: Edice Melantrich – Pazdírek, 1938, roč. 1, s. 7–26.
- HELFFERT, Vladimír. Periodizace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje. In *Vladimír Helfert. Vybrané studie I* (red. HRABAL, František). *O hudební tvořivosti*. Praha: Editio Supraphon, 1970.
- HRABAL, František. Pohled na Vladimíra Helferta. In HRABAL, František. (ed. VOJTĚCH, Ivan). *V kontextu tvorby*. Praha: Arbor vitae, 2006, s. 202–220.
- LÉBL, Vladimír. Pražská Skupina nové hudby. Kronika a dokumenty. *Konfrontace. Měsíčník pro soudobou hudbu*. Praha: Svaz českých skladatelů, 1969, roč. 1, č. 1, s. 25–40.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Hypermoderní doba Od požitku k úzkosti*. Praha: Prostor, 2014.
- LOEWENSTEIN, Bedřich. *Víra v pokrok. Dějiny jedné evropské ideje*. Praha: Oikoymenh, 2009.
- MASARYK, Tomáš Garrique. *Česká otázka*. Praha: Družstvo Pokrok, 1908.
- MATĚJČEK, Antonín. *Umění 19. století*. Praha: F. Topič, 1915.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Překlad Petra Hanáková a Kateřina Svatoňová, Praha: Academia, 2012.
- MORETTI, Franco. *Grafy, mapy, stromy Abstraktní modely literární historie*. Praha: Karolinum, 2014.
- POPPER, Karl Raimond. *Logika vědeckého zkoumání*. Praha: Oikoymenh, 2007.
- RACEK, Jan. Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století. In HELFFERT, Vladimír a redakční kruh. *Musikologie*. Praha – Brno: Edice Melantrich, 1938, roč. 1, s. 45–68.
- SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Překlad Ivan Koska a Peter Zagar. Bratislava: Hudobné centrum, 2009.
- SOMMER, Vítězslav. *Angažované dějepisceví Stranická historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem (1950–1970)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny / Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2011.
- STRÍTECKÝ, Jaroslav – HANZAL, Jozef. Předmluva. In NEJEDLÝ, Zdeněk. *Umění staré a nové*. Praha: Editio Supraphon, 1978.
- VATTIMO, Gianni. *Transparentní společnost*. Praha: Rubato, 2013.

