

Několik poznámek k *České moderní hudbě* Vladimíra Helferta

A Few Comments on the *Czech Modern Music* of Vladimír Helfert

Lubomír Spurný / L.Spurny@seznam.cz

Ústav hudební vědy FF MU, Brno, CZ

Abstract

The study comments on the book of Vladimír Helfert *Czech modern music* (1936). At the time of its release, the book met with a rather great interest of the wider, music loving, public. Until that time there was no local synthetic work concentrated on the newer and present production which largely coincided with cultural history of the new State. In this regard the book had a groundbreaking role because for the first generations of readers it could be and perhaps, against the original intention of the author, was a clear guide of the current production. In time this utility value was necessarily lost and its significance was exceeded by current guide books, music dictionaries and extensive synthetic works. There is nothing surprising on the fact that some of the ideas become obsolete over time. This applies double for the data that are being improved over time and then put into new contexts. If we focus our attention only on the informational value, we necessarily push everything else into the background. Despite some inaccuracies and misleading information Helfert's work still preserved its importance. The reason is obvious. In addition to the influx of rich material, the book opens inspirational methodological perspective on the inspected subject.

Key words

Vladimír Helfert, Czech modern music, Czech musicology, musical thinking

Helfertova práce *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, soustředěná na výklad novější a přítomné hudby, byla nejprve uveřejněna jako samostatná literární příloha časopisu *Tempo* (sv. 1, XV-1935/36, XVI-1936/37) a zanedlouho poté vyšla knižně v olomouckém nakladatelství Index (1936). Svého druhého vydání se dočkala v roce 1970 jako součást autorových vybraných textů, které vyšly péčí Františka Hrabala (1930–2003).

Do okruhu, jenž úzce souvisí s vydáním publikace, náleží její upravená německá a francouzská verze *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik*, resp. *Histoire de la musique dans la République Tchécoslovaque* (1936) doplněná o oddíl věnovaný německé hudbě z pera publicisty a skladatele Ericha Steinharda (1886–1941).

Vydání *Česká moderní hudby* pak předcházela řada kratších textů různého druhu a zaměření, mající mnohdy podobu estetizujících polemik, jež později vtiskly ráz *Prolegomenům* a *Doslovu*. V neposlední řadě jsou důležitým vodítkem motivací vzniku knihy Helfertovy univerzitní a veřejné přednášky.

K *České moderní hudbě* se rovněž připojují teoretické poznámky, reflexe či kritiky jiných autorů, jež v době jejího vydání získaly charakter ostrých názorových střetů. Do diskuse vstoupili především Nejedlého žáci Bedřich Bělohlávek a František Pala. První se stal nedlouho před vydáním knihy hlasatelem pochybností o „ideovosti v hudbě“, druhý vystoupil s rozsáhlou polemikou *Studie o české hudební tvořivosti* (1936). Pala v ní nevedl spor o podobě a směřování svébytné domácí hudby, ale napadl způsob, jakým je celá problematika podána. Palovi jako zručnému publicistovi ovšem unikl širší muzikologický diskurs, ve kterém mu zůstaly pojmy jako *hudební myšlení* či *hudební logika* příliš abstraktní. A těžko definovatelný. Helfertova temperamentní obrana byla zveřejněna téměř obratem ve formě drobného spisku *Boj o českou moderní hudbu* (1937) a dnes již bývá považována za definitivní ukončení případných sporů. Ačkoli doba dala za pravdu Helfertovi, nezapomenutelný pozorovatel musí přesto připustit jistý díl pravdy i druhé straně. I když se Nejedlému a některým jeho žáků znovu spočetly staré hříchy, nelze jim upřít podíl na utváření současného vnímání české hudby. Žádného z polemizujících autorů pak nemůžeme jednostranně podezírat z nepochopení knihy či z letmého a lajdáckého čtení.

V době svého vydání se kniha setkala s poměrně velkým zájmem širší hudbymilovné veřejnosti. Do té doby u nás neexistovala syntetická práce soustředěná na novější a přítomnou tvorbu, jež se z velké části kryla s kulturními dějinami nového státu. V tomto ohledu sehrála kniha průkopnickou roli, neboť pro první generace čtenářů mohla být, a snad i proti původnímu záměru autora byla, přehledným průvodcem po aktuální tvorbě. Tuto užitnou hodnotu ovšem po čase nutně ztratila a její význam převýšily aktuální příručky, hudební slovníky a rozsáhlejší syntetické práce. Není nic překvapivého na tom, že některé myšlenky časem zastarávají. Dvojnásob to platí pro údaje, které jsou po čase zpřesňovány a uváděny do nových souvislostí. Zaměříme-li svoji pozornost pouze na tuto informační hodnotu, zatlačíme nutně vše ostatní do pozadí. Přes některé nepřesnosti a zavádějící informace si přesto Helfertova práce uchovala svůj význam. Důvod je zřejmý. Vedle přísunu bohatého materiálu kniha otevírá inspirující metodologické průhledy do zkoumaného předmětu. Cílem Helfertova přístupu není „pouhé“ vytváření přehledných dějiny české moderní hudby, ale reflexe vnitřních vývojových tendencí, které ji utvářely. Autor zdůrazňuje fakt, že k pochopení aktuálního vývoje nejnovější hudby

je vedle jednotlivých osobností nutné přistoupit k obecnějším závěrům, vyžadujících abstraktní analytické vysvětlení příčinných souvislostí. Přestože dnes již rozeznáváme daleko přesněji dosah Helfertových tezí, není vždy snadné jejich jasnější uchopení. Jedním z vodítek může být pokus o určení klíčových pojmů.

První z nich je *česká hudba*. V části věnované zakladatelské generaci Helfert píše: „*Moderní česká hudba roste tak po ideové stránce z romantických kořenů obrozenských. Teprve obrození se svými snahami po vyhraněném národním charakteru umožnilo vznik české hudby jako individuálního vyhraněného tvaru. Proto také se dostává do moderní české hudby od začátku tendence ke kmenové a národní odlišnosti, tedy k vytváření ‚národní školy‘, jak ostatně je to v romantické Evropě téměř všeobecné, zvláště tam, kde potlačování národové se počali hlásiti o své politická a kulturní práva.*“¹

Helfertův pokus vytvořit svébytné dějiny národní hudby, resp. dějiny hudby samostatného českého národa, navazuje na pojetí domácí historiografie a je souběžný s širším kulturním a politickým hnutím. Výrazná profilace české hudby po roce 1860 je doprovázena demokratizací a nacionalizací měšťanského prostředí. Zde, na základě syntézy romantických, novoromantických a klasicistních tendencí a na pozadí silného kulturního nacionalismu, se prosadil specificky český typ *hudební tvořivosti*. Národní romantismus byl považován za dostatečně nosný a perspektivní program již pro Helfertovy učitele a významnou funkci plnil ještě ve 30. letech minulého století. Helfert přichází se svou synteticky pojatou prací v okamžiku, ve kterém byla otázka *českosti* živě diskutována. Role domácí kultury ve vztahu k jiným typům národních kultur, snaha po sebeuvědomění bez příchuti falešného vlastenectví a zachování respektu k ostatním, můžeme rovněž vnímat jako paralelu k Masarykovu politickému programu. Helfertův pohled je zaměřen na hudební kulturu vlastního národa a je výrazně ovlivněn snahou osvobodit domácí hudbu, specificky *českou hudební tvořivost*, od vlivu všech ostatních usedlých národností a etnik. Z pochopitelných důvodů proto Helfert nerefletoval domácí německou kulturu, jež byla od roku 1902 označována jako *sudetendeutsch*.²

Přestože byl rovněž po roce 1918 charakter domácího kulturního života i nadále určen dvojjazyčností, situace se významně proměnila. Zatímco dříve tvořili Češi jednu z mnoha menšin, stalo se v Československu německojazyčné obyvatelstvo rázem minoritou. Mnozí němečtí a židovští autoři se tak rázem ocitli mimo kontext české hudby (Fidelio Finke, Hans Krasa, Egon Kornauth, Erich Wolfgang Korngold, Erwin Schulhoff, Viktor Ulmann, Bruno Weigl atd.). Autoři, kteří prožili celý život na jednom místě, byli s ohledem na etnický či kulturní kontext odsunuti za hranice české hudby, kam byli naopak nově zahrnuti autoři slovenští. Takové pojetí je dobově adekvátní a pochopitelné. Helferta rozhodně nelze podezřívat z českého nacionalismu a z neznalosti domácích poměrů. Ani on se nemohl vymanit z etického dosahu ideologií své doby a úkolů, které byly a jsou na společenské vědy kladeny. O několik generací později došlo k významné proměně a česká hudební kultura, nebo lépe hudební kultura na území Čech

1 HELFERT, Vladimír. *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*. Olomouc: Index 1936, s. 190.

2 V jednom ze svých článků z roku 1902 použil Franz Jesser (1869–1954) termín *sudetendeutsch* pro označení německy hovořícího obyvatelstva usídleného v českých zemích.

a Moravy, byla běžně zkoumána jako soubor hudebních projevů, jež mají na tomto území svůj původ. Hledisko etnické či národnostní má v tomto případě až druhotný význam.

Rovněž adjektivum *moderní*, kterým je v názvu knihy a zpřesňuje obecnější pojem české hudby, je použit s ohledem na dobovou tradici a dotváří charakteristiku Helfertovy knihy. Otakar Hostinský ve stati *O povaze hudby moderní* (1884) a později v práci *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* (1901) dokazuje, že rychlá recepce moderních impulsů evropské hudby pomáhá rozvíjet dějiště domácí národní hudby. Rovněž v Helfertově *České moderní hudbě* můžeme sledovat snahu synchronizovat projevy ryze české hudební kultury s rytmem progresivních směrů evropské hudby. Moderní umění, jež je synonymem pokroku, reaguje na historický stav proměnou technických a estetických norem. Přesto by neměl vzniknout dojem, že autor zamýšlí vytvořit paralelu k Mersmannově práci *Die moderne Musik seit der Romantik* (1927). Podobně jako v případě zmíněných Hostinského prací, či později u Zdeňka Nejedlého, rovněž u Helferta nesouvisí *moderní* se stylově historickým zařazením; *moderní hudba* není paralelou k literární či výtvarné *moderně* konce 19. století, jež by v hudbě odkazovala k posmetanovské a podvořákovské generaci. Rovněž se nekryje s pojmem *nová hudba*, která je zastřešujícím termínem pro hudebně stylová východiska první třetiny století následujícího. Že si rozdíl mezi adjektivem *moderní* a substantivem *moderna* byl Helfert dobře vědom, dokazuje jeho heslo *Moderna* v *Pazdírkově hudebním slovníku naučném* (1929), odpovídající běžnému užívání pojmu.³ Mezi autory, jež mají rysy hudební moderny, pak zmiňuje Vítězslava Nováka, Josefa Suka a Ostrčila.

Myšlenku, kterou můžeme považovat za klíčovou k pochopení Helfertovy práce, souvisí s působením skladatelských generací. Zatímco výklad domácího hudebního dějepisectví se zaměřoval na vývojovou logiku odvíjející se na pozadí působení jednotlivých významných zjevů – u Hostinského a později i u Nejedlého mají privilegované postavení Smetana, Fibich, Foerster, Ostrčil, jež zde stojí proti dvořákovskému křídlu či Janáčkově –, pokusil se Helfert onen zdánlivě nezpochybnitelný proces pojmut komplementárně a zdaleka ne tak konfrontačně. V jeho pojetí jsou autoři synchronizováni s dobovými tendencemi a s jinými důležitými autory a vytvářejí skladatelské vrstvy a generace. Když v závěrečném *Doslovu* podává charakteristiku vývoje domácí hudby a jejího dalšího směřování, vychází z předpokladu, že v dílech českých skladatelů jsou různě rozvíjeny jednotlivé dílčí kategorie (harmonie, kontrapunkt, forma). Dodržování určitých postupů v oblasti technické je trvale konfrontováno s individuální inspirací. Na základě vyrovnaného vztahu inspirační a tektonické stránky, předáváno z generace na generaci, je rozvíjena myšlenka české moderní hudby. Rovněž zde se stává významnou pozitivní veličinou Bedřich Smetana. U něj se napříště vzorově spojuje míra inspirace (intuitivního tvoření) a tvůrčí práce (reflexivního tvoření). Kolem tohoto jména se organizuje první generační vrstva: Smetana – Dvořák – Fibich – Janáček, jež „dává moderní české hudbě základy nejen pevné, nýbrž i značně rozsáhlé.“ Na tyto autory navazuje generace skladatelů, kteří se narodili v období let 1870 – 80. vchází do období svého uměleckého dozrání v době, kdy evropská hudba se stává jevištěm pozoruhodných změn. Celý vývoj je pak uzavřen

3 HELFERT, Vladimír. *Moderna*. In ČERNUŠÁK, Gracian (ed.). *Pazdírkův hudební slovník naučný I*, Brno: Pazdírek, 1929, s. 244.

nástupem „avantgardistů popřevratové generace“. (Výraz *avantgarda* je vztažen na poslední autorskou vrstvu, reprezentovanou např. E. F. Burianem, Išou Krejčím či Aloisem Hábou.) Ve svém postoji k nejmladší generaci si Helfert zachovává zdravou skepsi. Ještě v roce 1939, v období vrcholícího zájmu o díla nejmladší skladatelské generace, Helfert ve stati *Moderní česká hudba na světovém fóru* vyslovil charakteristiku budoucího vývoje vyznačeného dvěma krajními póly – tvorbou Aloise Háby a Bohuslava Martinů.⁴

Na řadě míst své knihy Helfert dokazuje, že nahlédnout do zákonitostí, které řídí vlastní hudební pochody, hudební myšlení či hudební tvořivost, lze nejlépe na místech, která jsou svým způsobem výjimečná, neopakovatelná, inovativní. Skladatelské vrstvy proto nejsou nutně členěny generačně podle data narození, nýbrž podle stylového hlediska či role, která jim v této linii přísluší. Pokud jde o způsob Helfertova podání, vyznačuje se snahou vysvětlit vztah skladatelů uvnitř jednotlivých vrstev komplementárně. Jednotliví autoři v historickém okamžiku reagují na kanonizované žánry a formy jejich aktualizací (snahou po potenciálním řešení). Je zde zdůrazněna snaha doplnit hudební formy a stylová řešení o postupy, které zatím nezazněly. Smetana jako zakladatel symfonické básně a komorní hudby, je například doplněn symfonikem Dvořákem. Zdeněk Fibich, jenž je bytostným romantikem, patří do stejné generace s hudebním realistou Janáčkem. Nejen pohled na historický vývoj, ale i ocenění významu jednotlivých autorů odlišuje Helferta od Nejedlého. Zatímco Helfert vědomě smiřuje odlišné skladatelské typy, osobitost Nejedlého kritické metody spočívá v kladení protikladných, do krajnosti přivedených vyjádření. Podobně i styl Nejedlého textů je výrazně polemický.⁵ Helfert například upozornil na vazby mezi Antonínem Dvořákem a raným J. B. Foersterem, Janáček je počítán mezi zakladatelskou generaci a některá hudebně estetická východiska Vítězslava Nováka, především jeho vztah k lidové písni, jsou vnímána pozitivně.

Mnohé z myšlenek, které můžeme považovat za klíčové pro pochopení *České moderní hudby*, jsou uvedeny v *Prolegomenech*, jež tvoří úvodní metodologickou část Helfertovy práce. Soudě podle toho, jak autoři tuto část komentují, spočívá hlavní metodologický přístup v uplatnění principů domácího strukturalismu. František Hrabal vypočítává inspirační zdroje Helfertových východisek takto: „*Nemůžeme také sledovat všechny impulsy, které se podílely na Helfertově hudební vědě, jež spočívajíc na základech Hostinského estetického formalismu a na souběžném rozvoji hudební psychologie, sociologie a teorie v užším smyslu, dospívala těsnou těsnou spoluprací s Otakarem Zichem zejména v letech kolem první světové války k instrumentární blízko strukturálnímu a v následujících letech rozvoje českého literárně vědného strukturalismu se s ním v mnoha momentech těsně stýkala a byla jím ovlivňována, aniž s ním však zcela splynula. Méně závažnou dílčí roli spíš impulsů, sehrály u Helferta přítomné proudy*

4 Helfertova studie byla nejprve zařazena do publikace *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1939). Intence tohoto programového nasazení se pochopitelně odráží v pasážích textu. Na adresu obou zmiňovaných autorů Helfert poznamenává: „*Položíme-li si otázku, kteří mladí čeští skladatelé nejučinněji zasáhli do zmíněného vývoje evropské hudby k novým stylovým principům a kteří při tom také dosáhli největší odezvy na evropském hudebním fóru, pak možno vysloviti dvě významná jména: Bohuslav Martinů (*1890) a Alois Hába (*1893).*“ Srov. HELFERT, Vladimír. *Moderní česká hudba na světovém fóru*. In *O české hudbě*. Praha: SNKLHU, s. 108.

5 Podle Helferta své údernosti dosahují výraznou *antithetičnost*, neboť prostor kolem zkoumaného předmětu je vymezen a do krajnosti vystupňováním řadou zdánlivě rozdílných tvrzení. Srov. HELFERT, Vladimír. *Bojovník* (Zd. Nejedlý). In *O české hudbě*. Praha: SNKLHU, s. 185–195.

ve světové hudební vědě, zejména v německé, a zde především v I. období Adlerova práce na historickém pojmu stylu, později „fenomenologicky“ orientovaná estetika Mersmannova a ze společné stylistické základny vycházející práce Kurthovy [...].“⁶

Takový soud není ojedinělý a odpovídá rovněž dnešnímu pohledu na odborné zázemí, ze kterého je utkána metodologická síť Helfertových textů.⁷ Vliv strukturalismu ovšem nebyl tak významný, jak by se dalo předpokládat. Jedná se spíše o optický klam, způsobený jednak tím, že strukturalismus je spojen s tradicí domácího uměnovědného a estetického uvažování, ta je spojována rovněž s Hostinským, jednak skutečností, že mnozí z Helfertových přátel a kolegů z prostředí brněnské univerzity patřili do okruhu lingvistického strukturalismu (pražské lingvistické školy). Aplikace metod strukturalismu na výzkum hudby dosáhl v domácí meziválečné muzikologii svého vrcholu u Otakara Zicha. Podobné tvrzení lze alespoň částečně uplatnit v případě Gustava Beckinga, zde ovšem platí, že daleko zřetelnější je zde vliv Hugo Riemanna a Guido Adlera.

Jak již bylo řečeno, Helfert žil a pracoval v prostředí, jež bylo strukturalismem formováno. Smysl jeho pojetí se přesto bezprostředně ke strukturalismu nevztahuje. Některé Helfertovy texty se sice mohly volně pohybovat na hranicích strukturalistického přístupu, k významnějšímu vlivu přesto nedošlo. Ani Helfertova studie *Poznámky k otázce hudebnosti řeči (Několik námětů k diskusi)*, která byla uveřejněna ve *Slovu a slovesnosti* (1937), není dostatečně nosnou paralelou, která by toto tvrzení vyvracela. (Smysl fonetických metafor a poetických forem ve vztahu k hudebním strukturám či zvukovému působení hudby nebyl ani v Helfertově době nikterak objevený.) Argumentem pro toto tvrzení není ani občasné užívání pojmu *struktura*, či některé výroky, vztahující se k uměleckému dílu jako centrálnímu bodu muzikologického zájmu. Za novou orientaci v Helfertově pohledu, alespoň co se *Prolegomen* týká, můžeme považovat odvrát od jednoznačně historického přístupu a snahu zamířit svůj pohled na synchronní studium některých projevů novější hudby. Autor, který byl svou profesionální činností svázán z tradicí oboru, byl dokonale obeznámen s klíčovými texty a zasvěcen do teoretických koncepcí německé muzikologie.⁸ Helfert byl k podobným úvahám s největší pravděpodobností podnícen myšlenkami Quido Adlera. Vodítkem může být srovnání s Adlerovou rozsáhlou studií *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885), uveřejněné v záhlaví prvního ročníku časopisu *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, ve které autor v uměnovědném zkoumání přiznává uměleckému dílu zásadní význam: „Die moderne Kunstwissenschaft wird vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen.“⁹

Centrálním termínem *Prolegomen* ovšem není *struktura*, ale *hudební myšlení*, *hudební tvořivost* a *hudební logika*. Ve způsobu jejich užívání se často jedná o synonyma vyjadřu-

6 HRABAL, František. Pohled na Vladimíra Helferta. In *Vladimír Helfert. Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha: Editio Supraphon 1970, s. 14.

7 Téhož problematice se věnoval např. Roman Dykast ve studii *Helfert, Ingarden, Mukařovský*. Srov. DYKAST, Roman. *Helfert, Ingarden, Mukařovský*. In PEČMAN, Rudolf. *Vladimír Helfert*. Brno: NAUMA 2003, s. 161–163.

8 Totéž platí pro Helfertovu studii *Poznámky k otázce hudebnosti řeči (Několik námětů k diskusi)*, která byla uveřejněna ve *Slovu a slovesnosti* (1937).

9 ADLER, Guido. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. In *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, s. 6.

jící zákonitosti, které řídí vlastní vývojové procesy vznikání a fungování hudebního díla. Nejedná se ovšem o pojmy strukturalistické, ale o pojmy muzikologické, jež mají v dějinách oboru svůj hluboký význam již od 19. století. Podle toho má dílo vytvářet kauzální souvislosti, které mohou být v procesu slyšení vnímány jako logicky uspořádaný tvar. Pochopení díla jako srozumitelné jednoty vede přes drobné, hudební paměti registrované části ke složenému celku.

Máme-li ve zkratce a velmi schematicky charakterizovat Helfertovu *Českou moderní hudbu*, lze říci, že práce se plně vztahuje nejen k tradici domácího muzikologického bádání, ale přesvědčivě sblížuje názory Otakara Hostinského a Guido Adlera. Pěstuje tradici, která hovoří o snaze dát domácí kultuře svébytný, neopakovatelný řád, a současně nalézt důležité styčné body s aktuálními zahraničními proudy. Myšlenky *České moderní hudby* odrážejí společenskou a kulturní realitu první třetiny 20 století, následné politické proměny ovšem daly české kultuře zcela jiný ráz a rovněž Helfertovu práci staví do jiného světla. Přestože dnes již některá východiska vnímáme daleko kritičtěji, představuje způsob jejího metodologického podání důležitou etapu v přehodnocování starších teorií a znamená významný inspirační zdroj pro dnešní českou muzikologii.

Bibliography

- ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. In *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1985, s. 5–20.
- HELFFERT, Vladimír. *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc: Index 1936.
- HELFFERT, Vladimír. *O české hudbě*. Praha: SNKLHU, 1957; Štědroň, Bohumír – Poledňák, Ivan (eds.).
- HELFFERT, Vladimír. Poznámky k otázce hudebnosti řeči (Několik námětů k diskusi). In *Slovo a slovesnost* 3, 1937, s. 99–105.
- HELFFERT, Vladimír. *Útok na Českou moderní hudbu*, Olomouc: Index, 1937.
- HELFFERT, Vladimír. *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Praha: Editio Supraphon 1970; Hrabal, František (ed.).
- HELFFERT, Vladimír – STEINHARD, Erich. *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik*, Praha: Orbis 1936; rovněž francouzsky *Histoire de la musique dans la République Tchécoslovaque*.
- PALA, František. Studie o české hudební tvořivosti. In *Smetana*, č. 9, 11–12, 13 a 15, 1936, s. 71–72, 93–94, 100–101 a 114–117, 1937.
- PEČMAN, Rudolf. *Vladimír Helfert*, Brno: NAUMA, 2003.
- POLEDŇÁK, Ivan. K některým otázkám Helfertovy estetiky. *Hudební rozhledy*, 10, 1957, s. 500–502.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Vladimír Helfert*. In SPFFBU, 1974, H 9, s. 7–16.

