

Jiránek, Jaroslav

Metodologický význam Helfertovy studie o motivu Smetanova Vyšehradu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1976-1977, vol. 25-26, iss. H11-12, pp. [41]-45

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111992>

Access Date: 15. 03. 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.

JAROSLAV JIRÁNEK

METODOLOGICKÝ VÝZNAM HELFERTOVI STUDIE O MOTIVU SMETANOVA VYŠEHRADU

Helfertovo smetanovské dílo není rozsáhlé, ale je poznatkově i metodologicky významné. Vedle válečných, spíše osvětově a kulturně politicky zaměřených Smetanovských kapitol (1917) jde o knížku Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany (ze Smetanova jubilejního roku 1924), dále o syntetickou stať Pohled na Bedřicha Smetanu (z dalšího jubilejního roku 1934) a zejména o dvě nanejvýš závažné a přínosné studie: „Boží bojovníci v české hudbě 19. století“ a „Motiv Smetanova Vyšehradu“.¹ První z obou těchto prací, rovněž z jubilejního roku 1924, dokumentuje průkazně na materiálu Smetanův zcela výjimečný ideový, dějinně filozofický význam z hlediska významového uplatnění známé husitské bojové písně Kdož jste boží bojovníci v moderní české umělé hudební tvorbě. A studie Motiv Smetanova Vyšehradu, pocházející z válečného roku 1917, má závažný význam i metodologický, na nějž bych chtěl zde krátce upozornit.

Metodologický přínos této Helfertovy studie spatřuji ve třech základních ohledech. Především v ohledu *hudebně historiografickém*, který se stal vlastním podnětem vzniku stati. Helfert zde vyšel z rozporu mezi několika svědectvími o vzniku motivu Smetanova Vyšehradu, svědectvím V. V. Zeleného, spojujícím vznik tohoto motivu se dnem Smetanovy úplné ztráty sluchu,² dále Smetanovým vlastním svědectvím o tomto osudném dni³ a některými jednotlivými svědectvími o Smetanově práci na symfonické básni Vyšehrad.⁴ Protože vzájemná rozpornost vnějších hudebně historických pramenů není v daném případě řešitelná v jejich vlastní rovině, doporučil Helfert orientovat se na hudebně historiografické prameny *vnitřní*, tj. na fakta vlastní hudební struktury. Pochopení hudební struktury jako důležitého faktu hudebně *historiografického* byl ve své době čin zásadního metodologického významu.

¹ Podrobnější bibliografii těchto prací viz ve sborníku V. Helfert o Smetanovi, Praha 1950, který uspořádal a vydal Bohumír Štědroň.

² Srov. V. V. Zelený, *O Bedřichu Smetanovi*, Praha 1894, str. 25 a 201.

³ Srov. dopis B. Smetany J. F. Thornerovi z 11. 12. 1881, in: K. Teige, *Dopisy Smetanovy*, Praha 1896, str. 115–118.

⁴ Helfert cituje zprávu z Hudebních listů ze 7. 11. 1872, informace z článku V. J. Novotného v Daliboru 27. 6. a Smetanův deníkový záznam z 18. 11. 1874.

Pozornosti zasluhují i podněty, které citovaná Helfertova stať přináší pro *metodiku hudební analýzy z titulu genetického přístupu*. Helfert vychází z dotud tradovaného rozlišování mezi tzv. hlavním a vedlejším motivem Smetanova Vyšehradu a kladé otázku jejich možného diachronního vztahu, tj. možných historických souvislostí jejich vzniku. Touto cestou dochází k objektivnímu zjištění, že historicky tzv. vedlejší motiv je de facto prius, protože se objevuje již — v operě Libuše, konkrétně v Radvanově poselství Přemyslovi ve II. dějství, že má co kněžnin manžel „slavit vjezd *branou Vyšehradskou*“. Dospívá tak především k zásadnímu přehodnocení hierarchie obou motivů, protože motiv dotud tradovaný jako vedlejší se mu nyní z genetického hlediska jeví nutně jako primární a naopak tzv. harfový motiv, tradovaný do jeho doby jako motiv hlavní, se mu začíná jevit jako motiv sekundární, geneticky odvozený. Nejen to. Závěry, vyvozené takto z analýzy diachronní, historicko genetické, konfrontuje Helfert dále s výsledky analýzy synchronní, která rovněž — v ohledu celkové ideové dramaturgie díla — potvrzuje rozhodující význam onoho geneticky primárního motivu.

Daleko nejdůležitější však jsou závěry, k nimž Helfert dospívá vzájemnou genetickou konfrontací obou motivů. Zkoumá významové prvky obou motivů ve vztahu k Přemyslově apostrofě Vyšehradu v operě Libuše ve III. jednání „Hoj! tvrdý Vyšehrad“ a ve vztahu k příznačnému motivu Přemysla. Zjišťuje patrnou shodu v melodickém obrysu geneticky primárního motivu a zhudebnění apostrofy „tvrdý Vyšehrad!“, jež je podle Helferta pozměněno jen z důvodů dramatických a deklamačních,⁵ a podobnou patrnou shodu melodického obrysu motivu Přemyslova (i s tou vzestupnou kvartou) a harfového motivu Vyšehradu. Vedle těchto vzájemně *zprostředkovaných* souvislostí zjišťuje komparační analýzou obou motivů Vyšehradu i některé souvislosti *bezprostřední*, konkrétně např. harmonický postup od I. k VI. stupni (T—ST), a dospívá k závěru, že Smetana skutečně dospěl k harfovému motivu Vyšehradu jeho „odvozením z motivu primárního“, jak „svědčí to, že na konci prvního dílu Vyšehradu spojil oba motivy jakoby na znamení, že jsou jednoho původu“.⁶ Z takto prokázané genetické jednoty obou motivů činí pak Helfert principiální závěr hudebně historiografický o přímém a těsném spojení Vyšehradu s Libuší, na niž vlast navazuje jako přímé pokračování, vytvářející spolu s touto operou Smetanovou „jednotnou a nerozdělenou koncepci velikolepé národní apoteózy“.⁷

Potud Helfertova faktická zjištění a s nimi spjaté zobecňující závěry i užité metodologické postupy, podnětné pro hudební historiografii i teorii a praxi hudební analýzy. Ale Helfertova studie o motivu Smetanova Vyšehradu je neobyčejně přínosná i některými podněty, jež přesahují rámec jím samým užitých metodologických postupů, poukazující k principiálně *novým, dotud nerealizovaným metodologickým možnostem*.

Zamysleme se pozorně nad touto Helfertovou úvahou: „Každý mistr,

⁵ Srov. Motiv Smetanova Vyšehradu, in V. Helfert o Smetanovi, Praha 1950, str. 61.

⁶ Tamtéž, str. 63.

⁷ Tamtéž, str. 69.

jenž vládne suverénně svým hudebním výrazem, jemuž tedy hudba je řečí, jíž plně vyčerpává to, čím naplněno je jeho nitro a jeho podvědomí, vytvoří si, třeba neuvědoměle, svou vlastní »hudební gramatiku«, která spočívá v tom, že podobné situace, nálady, celé citové sféry vyjadřuje hudbou, jejíž výraz má nepopíratelnou příbuznost . . . Tato blízkost nedá se většinou doložit »objektivně«, tj. juxtapozicí motivického materiálu; proto metoda odtud vyplývající je spíše »subjektivní«, a to v tom smyslu, že vyžaduje vedle znalosti děl velkých mistrů hlavně *zdravého hudebního cítění*, které má schopnost jít i za meze objektivních faktů hudebního *materiálu*. Ale oprávněnost její dána je tím, že stojí na faktu, třeba to je fakt *hmotně* nehmatatelný a *hmotně* neměřitelný. V důsledku tohoto faktu možno hudbu, nebo motiv, jenž má úzkou výrazovou příbuznost s hudbou starší téhož mistra, a to příbuznost, která poukazuje na stejný stupeň zralosti umělcovy, uvést v genetickou souvislost s oním příbuzným, byť starším výrazem.“⁸

Uvedený, trochu zkrácený citát z Helfertovy studie nasvědčuje především, že k provedené geneticko komparační motivické analýze přivedl Helferta základní metodologický předpoklad existence ještě vyšší významové roviny, než je rovina motivická. Nápad genetického odvození jednoho motivu z druhého byl v Helfertově vědecké fantazii připraven modelem genetické závislosti motivické roviny na obecnější významové rovině skladatelovy tzv. „hudební gramatiky“.

Autor studie Motiv Smetanova Vyšehradu označuje tuto obecnější významovou rovinu v uvozovkách „hudební gramatika“, dáváje tím zřejmě najevo, že sám považuje tento název zatím za provizorní. To, co Helfert zde měl na mysli a co zatím spíše jen nejasně tušil, nazýváme my dnes rovinou intonační.

Sám ovšem ten Helfertův předpoklad byl geniální, neboť autor k němu dospěl v roce 1917, tedy dávno, dobrých 10 let předtím, než začala B. V. Asafjevovi krystalizovat nám dnes dobře povědomá teorie intonace. Škoda jen, že Helfert sám nešel pak dále touto tak geniálně přednaznačenou cestou a že se nakonec v otázce vědecké interpretace hudebních významů dal svěst dobovými vlivy fenomenologie.⁹

Je pravda, že i uvedený citát svědčí o mnohých nejasnostech; svědčí, že je zatím výrazem spíše tušení než vědění, jak možno vyrozumět z podobných formulací jako „hmotně nehmatatelný a hmotně neměřitelný“, nebo z nepochopení faktu, že umělecký obsah tvoří vždy dialektickou jednotu subjektivního a objektivního (absolutizace jak toho tak onoho pólu je zcela nesprávná). Ale přesto se zde i v této ještě nezralé podobě objevují dva významné momenty, anticipující pozdější teorii intonace:

- a) pochopení faktu, že existuje vyšší významová rovina než je motiv,
- b) uznání evidence bezprostředního faktu slyšení (roz. slyšení *výrazového*).

Ale Helfert provedl ve své studii nejen teoretickou, nýbrž přímo prak-

⁸ Tamtéž, str. 53–54.

⁹ K metodologicky krajnímu protipólu dospěl Helfert v Prolegomenech k *České moderní hudbě* (1936).

tickou anticipací některých postupů teorie intonace. Přesáhl poznatkově miru původního určení, totiž zkoumání *motivů* Smetanova Vyšehradu a dostal se k oné obecnější a vyšší významové rovině, kterou můžeme označit jako *intonaci* Smetanova Vyšehradu. Helfert zde dospívá k názoru, že „ze stejného rodu (totiž jako Libuše — J. J.), ze stejné výrazové atmosféry vyrůstá Vyšehrad“ a „jeho hudební řeč založena na stejné »gramatice«, na téměř principu elementárnosti a monumentality...“¹⁰ Hudebně materiálovým nositelem tohoto principu elementárnosti a monumentality se pak Helfertovi u autora Libuše a Vyšehradu jeví prostý durový trojzvuk (v Libuši konkrétně rytmizovaný trojzvuk, ten nejelementárnější vůbec — C dur)¹¹ a dále hovoří v této souvislosti případně i o „principu trojzvuku a dominanty.“¹² Zkoumá také vzestupný melodický tvar Přemyslovy deklamace „tvrdý Vyšehrad!“, který tvoří melodizovaný rozklad C dur sextakordu od e do e₁, zahuštěný sekundou ve vrchní tercii. Srovnává tento tvar s tvarem geneticky primárního motivu Vyšehradu, jak k němu Smetana dospívá v procesu motivické práce „ve vítězné střední části Vyšehradu, exponované s velikým důrazem“ a zjišťuje, že je melodicky zcela totožný, jestliže k melodickému tvaru deklamace „tvrdý Vyšehrad“ „přidáme ony přirozené intervaly, jež jsou právě pro Smetanu tak charakteristické“.¹³ Jinými slovy přimlouvá se o doplnění na charakteristický tvar, označovaný někdy také jako „smetanovské kvinty lesních rohů“¹⁴ a obecně povědomý jako známý Smetanův intonační idiom.

Na tomto místě můžeme dnes Helferta doplnit. Nejde totiž jenom o elementární a bezprostřední intonační souvislost Vyšehradu s Libuší, jde o *obecnější intonační kontinuitu Smetanova díla vůbec*. Je zajímavé, že při různých souvislostech a z různých aspektů na to různí badatelé již upozornili. Uvádím alespoň namátkou Zdeňka Nejedlého, který první upozornil na výrazové souvislosti, táhnoucí se od Libuše, Mé vlasti a Dalibora přímo až k Pohádce z raného klavírního cyklu Bagately a Impromptus.¹⁵ Na nesporné tvarové a výrazové souvislosti mezi motivem Vyšehradu a klavírním fragmentem Cid Campeador upozorňoval již Mirko Očadlík.¹⁶ Sám jsem měl příležitost poukázat na nesporné intonační souvislosti mezi zmíněnou již Pohádkou a klavírními skladabami Válečník (z cyklu Šest

¹⁰ Motiv Smetanova Vyšehradu, str. 57.

¹¹ Ve schopnosti propůjčovat smysluplný význam těm nejelementárnějším hudebním tvarům, kvintakordu a stupnici, se řadí Smetana po bok největším mistrům světové hudby, Bachovi a Beethovenovi. V jiné souvislosti upozornil na výsostně Bachovo umění propůjčovat smysluplný význam ranému trojzvuku a stupnici H. Goldschmidt (při analýze Preludia a fugy C dur z I. dílu Temperovaného klavíru) ve studii *Zur Methodologie der musikalischen Analyse*, in: *Um die Sache der Musik*, Leipzig 1970, str. 231–272.

¹² L. c. str. 57.

¹³ Tamtéž, str. 61.

¹⁴ Takto je označuje např. Robert Smetana, srov. *Cenný smetanovský objev*, Hudební rozhledy, 9, 1956, str. 231.

¹⁵ Srov. Z. Nejedlý, *Zpěvohry Smetanovy*, Praha 1908, s. 36–39.

¹⁶ O souvislosti fanfárového tématu Cida s pozdějším motivem Vyšehradu se zmiňuje v úvodu své edice V. sv. Klavírního díla Bedřicha Smetany, Praha 1973, s. XV. H. Séquardtová, která mě také upozornila na Očadlíkův názor, tlumočený posluchačům v přednáškách.

charakteristických skladeb op. 1) a U hradu (z klavírního cyklu Sny).¹⁷

Zde není ovšem místo zacházet do podrobností. A tak mě dovozte na závěr svého krátkého příspěvku jen konstatovat, že Helfert ve své studii Motiv Smetanova Vyšehradu věcně i metodologicky podstatně přesáhl rámec, který si názvem příspěvku původně určil, že se dostal metodologicky k významově vyšší, „nadmotivické“ rovině analýzy a celými vědeckým kontextem své studie otevřel problematiku, týkající se základní intonační typologie Smetanova díla vůbec. Skutečnost, že na tuto otázku, tak principiální pro celé smetanovské bádání, čeká Helfertova studie dodnes uceleňnou a systematickou vědeckou odpověď, považuji za její největší a dodnes vysoce aktuální a perspektivní metodologický přínos.

DIE METHODOLOGISCHE BEDEUTUNG VON HELPERTS STUDIE ÜBER DAS MOTIV AUS SMETANAS VYŠEHRAD

Die Bedeutung der Studie beruht in drei grundsätzlichen musikwissenschaftlichen Aspekten – dem musikgeschichtlichen, musikanalytischen und musikästhetischen. Vladimír Helfert hat in dieser Studie über Smetanas Motiv aus der symphonischen Dichtung Vyšehrad (abgedruckt in der Sammelschrift V. Helfert o Smetanovi, Praha 1950, 61 f.) nicht nur in theoretischer Hinsicht, sondern in unmittelbar praktischer Anwendung manche Verfahren von Assajews Theorie der Intonation vorweggenommen. Helferts Gedanken lassen sich heute um die Feststellung ergänzen, daß es sich beispielsweise bei der Frage des elementaren und unmittelbaren Zusammenhangs von Vyšehrad und Libuše um eine allgemeinere Intonationskontinuität in Smetanas Schaffen handelt. Mit seiner Schrift über Smetanas Vyšehrad gelangte Helfert auf eine neue Ebene der Analyse und öffnete im ganzen Kontext seines wissenschaftlichen Denkens den Fragenkreis über die Intonationstypologie von Smetanas Werk. Darin liegt der hoch aktuelle und richtungweisende methodologische Beitrag der besprochenen Studie.

¹⁷ Srov. můj referát *Některé klíčové problémy marxistické muzikologie ve světle Asafjevova učení o intonaci* na prvním mezinárodním kongresu marxistických muzikologů v Praze (1963), přetištěný v mé knize *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*, Dilia, Praha 1965, str. 132 ad.

