

Alois Hába

Život a dílo

Jiří Vysloužil

První kniha o životě a díle Aloise Háby, kterou napsal Jiří Vysloužil, byla vydána až roku 1974 v nakladatelství Panton.

Jiří Vysloužil se narodil 11. 5. 1924 v Košicích. Studia ho zavedla až do Brna, kde studoval dějepis, filozofii hudební vědu. V roce 1949 promoval se svou prací: Problémy a metody hudebního lidopisu. Ve svém vědeckém zkoumání se zaměřil na hudební folkloristiku, se kterou se již setkal ve svém prvním zaměstnání - stal se vědeckým pracovníkem Kabinetu pro etnografii a folkloristiku při ČSAV. Později vyučoval dějinám hudby na Vyšší hudební škole v Kroměříži a byl odborným asistentem hudební vědy na JAMU (1953). Od roku 1961 byl asistentem hudební vědy na UJEP, později vedoucím katedry a roku 1964 docentem. Lidová píseň sehrála v jeho životě velmi důležitou roli a to se také odrazilo v jeho vědecké práci. Nejen že sám sbíral lidové písně, ale také připravil k vydání několik sbírek písní slovenských, valašských, z Hustopečska a atd. Přes tyto písně se dostal až k folkloristické mluvě Leoše Janáčka, o kterém napsal několik knih a studií. Náplní jeho životní práce se stala snaha o zpřístupnění tvorby autorů 20. století a propagace jejich děl mezi generací moderních hudebníků.

Monografie o Aloisi Hábovi vznikala od roku 1963. Dílčí studie psané rukou Jiřího Vysloužila pojednávaly o umělecko-historické problematice Hábovy hudby. Byly přeloženy do několika jazyků a nakonec z nich vznikl rozsáhlý spis na objednávku Českého hudebního fondu. Tato práce se stala základem ke dvěma částem k již zmíněné monografii. 3. a 4. díl, jako zcela samostatná část, vznikala v letech 1970-1973.

V první kapitole, s názvem Rodové a regionální impulzy, Jiří Vysloužil vypráví o Hábově rodišti Vizovicích a o rodinném a sociálním zázemí, ve kterém Hába vyrůstal. Impulzy a vlivy, které v dětství a v mládí Hábovu osobnost formovaly a utvářely, se staly nejdůležitější životní zkušeností, která se promítla v celém uměleckém životě a hlavně v jeho hudebním díle. Alois Hába se narodil 21. června 1893 v chudé rodině maloročníka Františka Háby a jeho ženy Terezie. Náročný život již v dětství okusilo všech 10 dětí, které se musely věnovat obdělávání políček a sklizení úrody, kterou téměř panenská půda vydávala jenom po pracném celoročním úsilí. Práci v chalupě vládl otec Aloise, který sám děl od úmoru a totéž žádal i po svých dětech. Povahově odlišným protějškem byla žena Františka, Terezie. Kromě mateřské něhy a hmotné péče, kterou zahrnovala celou rodinu, dokázala svým dětem sjednat právo i čas na vzdělání. Z vůle matčiny vychodil A. Hába obecnou školu a měšťanku s výborným prospěchem. Prakticky založený otec opět uplatňoval svůj autoritativní názor, když se rozhodl u svého hudebně nejnadanějšího syna pro práci písaře u vizovického advokáta. Naštěstí zasáhla věcná argumentace matčina a Alois tak mohl nastoupit na učitelský ústav v Kroměříži. Nebyl jediným hudebně talentovaným dítětem celé Hábovy rodiny. Po těžké práci zemědělské bylo jediným rozveselením a zpříjemněním již tak tvrdých podmínek na Valašsku večerní rodinné muzicírování. Folklorní hudební tvorba jižního Valašska a Slovácka zintenzivněla poznatky a zkušenosti malého

Aloise. Sám otec byl výborným hudebníkem a ovládal hru na několik nástrojů. Druhou a možná i daleko významnější dominantou Hábových vizovických let bylo jeho setkání s „muzikou“, kterou založil skladatelův otec František. Kapela, v obsazení z členů Hábovy rodiny, se skládala z dřevěných nástrojů a hrávala písňe k rázovitým valašským tancům. Kapela zajížděla do okolí Vizovic, kde se muzikanti setkávali s valašským etnikem a kam vliv města ještě nestačil proniknout. Autentickým zpěvem a hudbou byl Hába zahrnut až do patnáctého roku svého života, kdy odchází na učitelský ústav do Kroměříže. Když roku 1908 zahájil svá studia, našel v tomto městě pramálo z toho, co by mohlo připomínat jeho domov a rodné Valašsko. Nyní se však mohl intenzivně vzdělávat v hudbě a věnovat studiu. Kulturně vyspělá Kroměříž přinášela nové impulzy do zcela odlišné životní etapy A. Háby. Díky rozvinuté kultuře v předním městě Moravy se mohl rozšiřovat i celkový rozhled a obzor o znalosti v české i cizí hudební literatuře. Odbornou úroveň hudební výuky na tomto ústavě zajistil St. Šula a díky jemu získal Hába během 4 let všestrannou praktickou a teoretickou hudební přípravu. Hlavní hudební podnikání v Kroměříži zajišťoval pěvecký spolek MORAVAN, který provedl především díla Dvořáka, Smetany, Křížkovského, ale i Berlioze a dalších. Zde se Hába poprvé setkává s opravdovou uměleckou hudbou, která vnáší do jeho života zcela nové ideály a touhy. Ukončením čtyřletého studia maturitou jistě nezklamal rodičovskou důvěru, avšak jeho další kroky vedly cestou hudební, která se lišila od přání rodičů, kteří doufali v dráhu literárního učitele. Hned po dokončení nastoupil místo výpomocného učitele v Bílovicích u Uherského Hradiště, kam však odcházel s úplně jinými představami a ideály. Přijatý závazek však nebránil v odborném hudebním studiu, do kterého se Hába pustil s chutí a láskou k hudbě. Období v Bílovicích představuje důležitou etapu cílevědomého vzdělání a hlavně vzniku několika prvotních děl. Tyto Bílovické měsíce nazývá Jiří Vysloužil autodidaktickým obdobím. Při tvorbě svých prvotních skladeb stanul nezkušený autor před úkolem zvládnout orchestrální aparát technicky i zvukově exponovaný, který znal jen z příležitostného poslechu děl jiných skladatelů. Bylo tak přirozené, že se ve svých skladebných pokusech nevyvaroval začátečnických chyb. Při instrumentaci se řídil především přesnými hudebními a sluchovými představami a nedbal již tolik na jejich správný grafický zápis. I přes kompoziční těžkosti začátečníka a časově náročné zaměstnání vznikly během dvou let hodnotné skladby: Fugy na téma HÁBA, při jejichž tvorbě se inspiroval analýzami fug Bachových a Shumannova cyklu Šesti fug na jméno BACH, dále to byla klavírní Fantazie es moll, Sonáta es moll a symfonický obraz Mládí. Nejenom studijně, nýbrž i skladatelsky dosáhl Hába po dvou letech svého učitelování ve slováckých Bílovicích takových výsledků, že se mohl odvážit podat si žádost o dovolenou za účelem studia na pražské konzervatoři hudby. Po vyjádření Vítězslava Nováka ve prospěch Hábova talentu, byla jeho žádost kladně vyřízena a mladý umělec vykročil do další vývojové etapy ve své životní dráze. Po absolvování mistrovských kurzů úspěšně vykonal přijímací zkoušku a dostal se do třídy k jedné z největších autorit české hudby, k Vítězslavu Novákovi. Hába svou pílí a houževnatostí, Novák svým lidským taktem, péčí i pedagogickým mistrovstvím mezery Hábova hudebního a kompozičního vzdělání brzy překonali. Mladický skladatel se tak mohl zařadit mezi ostatní studenty. Učitel seznamoval své žáky s modálními tónovými řadami a učil je, jak používat tyto tóniny a jejich charakteristické intervaly. Též je nabádal, aby studovali lidovou píseň a osvojili si tak kompoziční principy. Žádný z Novákových žáků neměl k lidové písni tak blízko, jako zrovna Hába. Jako novum, po nesystematickém studiu v Hábových kompozičních začátcích, však znamenal Novákův požadavek, aby složil samostatné skladby v tradičních hudebních formách a podle klasických zásad tématické práce. Pro poznání výsledku Hábova studia u Nováka je důležitá jeho první sonáta op. 1, která dokazuje jeho dosaženou technicko-kompoziční úroveň. Studium trvalo necelý rok, ale i za tak krátkou dobu si osvojil současnou kompoziční techniku natolik, že se již nemusel považovat za skladatele samouka. Po úspěšném ukončení studií byl plně připraven na vstup do uměleckého světa. Avšak v den svých dvaadvacátých narozenin byl násilně vyrván z pražského

prostředí a povolán k prezenční vojenské službě. Narukoval do Sv. Hippolytu u Vídně, odkud byl poslán na ruskou, později italskou frontu. Vojenské putování skončilo až v posledním roce války roku 1917, kdy byl povolán do Hudební historické centrály vojenské tiskové služby ve Vídni. Vojenský rozruch ho inspiroval k činnorodé aktivitě- nemínil se za žádnou cenu vzdát svých uměleckých předsevzetí. V posledním Hábově válečném stanovišti bylo jedinou povinností sběr vojenských lidových písní. Zde se setkal s několika moderně orientovanými skladateli- Bártokem, Paumgartnerem a s krajanem Felixem Petyrekem, který uvedl Hábu k Franzi Shrekerovi, toho času přednímu modernímu rakouskému skladateli.

V Shrekerově třídě začíná další důležitá etapa v jeho kompozičních studiích. Několika měsíční soukromé studium připravilo Hábu pro vstup na Vysokou školu a akademii pro hudbu a dramatické umění ve Vídni. Přáním učitele Shrekera byla práce, která musí začít úplně od začátku. A tak se snaží vyhovět požadavkům a skládá kompozice základních hudebních forem- suity, passacaglie, variace a atd. Žáci komponovali nekomplikovanou diatonickou hudbu a vzdávali se v harmonii moderních tvarů až na jednu výjimku-Aloise Hábu. Bytostná touha po moderním pojetí hudby ho přivedla až ke skladbám Wagnera, Stravinského a Schonberga. Začíná komponovat skladby v prosté diatonice a chromatice, z které si vytváří dvanáctitónový systém, jako základ pro svou tvorbu. Avšak nezapomíná ani na lidovou píseň, kterou odkrývá ve svých dílech a pracuje s ní vyspělou kompoziční technikou. V roce 1920 přechází do Berlína, kde začíná tvořit své první skladby podle harmonických základů čtvrttónové řady. Zcela nové zásady jsou vyjádřeny ve skladbách s opusovým číslem 6- 14. Hába se začíná více angažovat jako propagátor nových teorií a tvůrčích zásad, kdy v předmluvě k smyčcovému kvartetu op. 7, v prvním tištěném Hábově pojednání vůbec čteme: „Jde o úplné vžití do nové hudební řeči, které se zakládá na proniknutí půltónového systému jemnějšími zvukovými odstíny“. Od této doby lze pozorovat sklony k teoretické reflexi vlastních tvorby. Díky editorské práci v nakladatelství Universal Editio poznal skladebnou techniku mnoha moderních tvůrců, avšak ta ho spíše vedla k postupné, intenzivní a promyšlené inovaci vlastních dřívějších interpretací moderní harmonie a tonality. Avšak ani nyní při tvorbě „atonální“, durově, mollově a modálně charakteristické hudbě nezapomíná na českou hudební tradici. Zásadním zlomem v skladatelově harmonickém myšlení a tvoření, bylo rozhodování, zda-li přijme způsob Schonbergovy organizace tónového materiálu nebo, zda-li bude hledat odlišný způsob, který by respektoval jistou funkční diferenciaci hierarchizace tónů. Případně souzvuků. Hábovo rozhodování nebylo nikterak snadné. Hába se však rozhodl pro vlastní řešení organizace dvanáctitónového materiálu, které pojal na základě vztažnosti tónů a souzvuků k jednomu tónovému centru jako strukturně hierarchizované jednotce. TÓNOVOU CENTRALITOU, jak ve své *Nauce o harmonii* z roku 1925 nazval toto své pojetí tonálnosti a tonality diatonické, chromatické (i bichromatické) skladby, vyřešil jednu z klíčových otázek slohu své hudby, a tím jí vtiskl i základní odlišnost od dvanáctitónové „atonální“ skladby Schonbergovy. Symfonická báseň op. 8 se proto stala východiskem celé Hábovy příští tvorby včetně skladeb ve čtvrttónové a šestinotónové soustavě. Berlínské prostředí mělo velmi příznivý vliv na kompoziční práci A. Háby, avšak už zde nastaly problémy s velmi náročnou interpretací skladeb. O tvorbu v převážně komorním slohu se sice začala zajímat četná komorní sdružení, ale úmysl interpretačně realizovat technicky a hudebně obtížné a nezvyklé dílo skončilo nejednou pouhým prohlédnutím partitury, informativní přehrávkou i neúplným a technicky nedokonalým provedením. Bylo těžké najít takový komorní soubor, který by byl ochoten a hlavně schopen nastudovat a na úrovni zahrát čtvrttónové skladby A. Háby. Nezdařilé snahy o provedení se změnily až s Havemannovým kvartetem, který díky dlouholeté zkušenosti v provádění moderní hudby a Hábově přítomnosti při zkouškách provedl technicky a intonačně dokonalé představení. Pro moderní čtvrttónovou hudbu a pro Hábu samotného znamenalo několikrát provedení op. 7 událost mimořádného významu. Až dosud se o čtvrttónové hudbě pouze hovořilo, psalo a

přednášelo. Od premiéry op. 7, 28. 11. 1922, začala moderní čtvrttónová hudba existovat jako umělecký jev, jako živá součást hudebního života. Následovala další a další provedení nových skladeb a Hábovy skladby se staly součástí uměleckého života v jednom z hudebně nejmodernějších měst té doby - v Berlíně. Od téhož roku začínají jeho skladby vycházet i tiskem a to v nakladatelství Universal Editio. Umělecké výsledky, Hábova pověst i pozice, jichž si vydobyl v popřevratovém Berlíně, vytvořily předpoklady pro to, že mohl pomýšlet na zřízení oddělení čtvrttónové hudby při tamější Vysoké hudební škole. Realizace této myšlenky byla o to nadějnější poté, co ji podporoval i zástupce ředitele této školy Schunemann. Že ze zřízení oddělení čtvrttónové hudby na Vysoké hudební škole nakonec sešlo, nezpůsobila ani tak obtížnost, neobvyklost a novost tohoto úkolu, jako spíše okolnosti stojící mimo vlastní sféru umělecké teorie a praxe. V okamžiku, kdy se Hába za podpory Schunemanna chystal realizovat svou pedagogickou ideu, octla se „nová hudba“ v Německu v první vlně nenávistných útoků z řad stoupenců reakční německé nacistické ideologie a strany. Pro Hábu jako umělce neněmecké národnosti i jako nekompromisního stoupence nových uměleckých snah představovaly tyto hlasy potencionální nebezpečí. Uprostřed úvah a prvních příprav ke zřízení čtvrttónového oddělení skladby opustil Berlín s rozhodnutím, že se sem již nikdy nevrátí. Svě čtrnácté opus napsal o prázdninách roku 1923 ve Vizovicích a hned nato, na podzim téhož roku, zahájil svou činnost na pražské konzervatoři hudby. Avšak návrat nebyl nikterak lehký. V Praze se setkával s názorovou opozicí, než s porozuměním a podporou. Hudební Praha na počátku 20. století Hábu opravdu nepřijala s otevřenou náručí. Naopak. Byl oficiální kritikou označen za jednostranného stoupence německých kompozičních směrů. To bylo velikým rozhořčením, zvláště poté, co si sám Hába, ale i německá kritika uvědomila, že skladatel ctí, ale hlavně čerpá z českých vlivů hudby, zejména folklórní.

V roce 1923- 1924 nastoupil na pražskou konzervatoř, kde byl pověřen výukou skladby a hudební teorie. Byl velmi činným člověkem, který věnoval veškeré chvíle svého životě hudbě a všem událostem s ní spojených. Účastnil se národních i mezinárodních festivalů, kde přednášel o novém pojetí hudby. Pořádal koncerty se čtvrttónovými skladbami a nabízel své síly všude tam, kde by mohl prosadit moderní hudební myšlení nové doby. I přes tyto aktivity se setkával s mnoha těžkostmi. Hába sice vyučoval na konzervatoři, ale tato práce musela být obnovována pražskou konzervatoří hudby každý rok, takže žil v neustálém existenčním provizóriu. Roku 1933 se již otevřeně začalo jednat o úplném odstranění Háby z pražské konzervatoře a o zrušení kurzů čtvrttónové hudby. Josef Suk se však po svém nástupu do funkce rektora rozhodl úplně jinak - při zrušení kurzů čtvrttónové hudby by se zcela ztratila více než desetiletá práce Aloise Háby a zdržen by byl vývoj, který v budoucnu může přinést dobré ovoce. Autoritativní stanovisko Sukovo i Foerstovo, jako tehdejšího prezidenta České akademie věd a umění, přispělo rozhodující způsobem k ukončení Hábova existenčního provizoria a Hába byl konečně ustanoven profesorem hudby a to s platností od 1. 10. 1934. Tím byly vytvořeny předpoklady k tomu, aby z dosavadních volných kurzů čtvrttónové hudby vzniklo řádné oddělení. Trvání tohoto hudebního úseku trvalo až do roku 1939- 1940, kdy na zásah protektorátního ministerstva školství pravidelná činnost oddělení skončila. Do roku 1939 se Hába stále snažil prosadit svou hudbu mezi širší veřejností. Musel hledat interprety, kteří by byli ochotni a schopni se ujmout provádění jeho obtížných skladeb, dále musel vystupovat ze své tvůrčí dílny, aby se ucházel o provozní umělecké možnosti hudebních spolků a institucí. Reprezentativní umělecké instituce, soubory a interpreti pražští se Hábovi vůbec dlouho vyhýbali. Fakticky až do roku 1928, kdy Česká filharmonie v Praze objevila Overturu op. 5, byl Hába v Praze hrán a znám jenom z několika spolkových a propagačních koncertů. Mnohaleté podceňování i odmítání čtvrttónové hudby a teorie vytvořilo kolem Háby pověst, která zpochybnila i jeho skladatelské schopnosti. Hábov umělecký talent však brzy prokázala řada dalších pražských premiér jeho děl. Díky souborům České noneto, Novákovo kvarteto a Due Boemi di Praga, kteří

Jiří Vysloužil začal pracovat na monografii roku 1963, kdy psal studie o Aloisi Hábovi, které byly později otisknuty v rozsáhlý spis na objednávku Českého hudebního fondu. Tento spis se stal základem pro dvě první části této knihy, která byla vydána roku 1974 Českým hudebním fondem Panton Praha.

Monografie obsahuje 4 části, které jsou řazeny chronologicky za sebou:

1. Rodové a regionální impulsy
2. Studia, vstup do uměleckého života
3. Léta životní a tvůrčí zralosti
4. Spolutvůrce socialistické hudební kultury

Pramennou základnou pro napsání tak rozsáhlé a hlavně velmi odborné monografie se stal sám Alois Hába, který autorovi při několika sezeních vyprávěl o atmosféře a všech okolnostech vzniku svých děl. Další materiály se Jiří Vysloužil opatřoval studiem v archívech v Brně, Holešově, Praze, ve Vídni. Též cenná sdělení získal od žáků a kolegů A. Háby. Jiří Vysloužil ve své práci věnoval nejvíce pozornosti analýzám obsahovým a formálním, a to hlavně u autodidaktických skladeb. V analytických částech monografie mu byli radou i kritikou nápomocni K. Reiner, C. Kohoutek a Z. Blažek. Snažil se též popsat a vykreslit celkové sociální zázemí, ve kterém se A. Hába pohyboval a tvořil. Velmi detailně zachycuje rozhodující momenty v měnících se okamžicích Hábova života.

Díky velmi odborným a podrobným analýzám skladeb je tato monografie zařaditelná mezi specializovanou muzikologickou literaturu.

Knihy obsahuje jmenný a věcný rejstřík, rodokmen Hábovy rodiny, seznam Hábových skladeb, literární dílo A. Háby, seznam posluchačů a absolventů a dále resumé v německém jazyce.

Snad jediné co lze vytknout Jiřímu Vysloužilovi je chaotické postupování v čase a několikero důležitých poznámek uvedených pouze v německém jazyce.

Tato monografie je, jak už jsem se zmínila velmi odborně koncipovaná, ale zajisté by nebylo na škodu, dovědět se něco více o soukromém životě Aloise Háby, který jistě měl vliv na tvorbu a vznik některých děl.



Konspekt

Předmět muzikologie - Co je hudba ?

Předmětem muzikologie je hudba, jejíž definici najdeme v literatuře již od starověku ve značném množství a to značně rozdílných. Pro zjednodušení vyjdeme nejprve ze sémantické a etymologické charakteristiky. Český termín hudba pochází již ze staročeského označení pro hru na smyčcové nástroje. „Pišťba“ označovala hru pro dechové nástroje. Český termín byl odlišen od středověkého pojmu „musica“, jehož obsah prošel již v antice značným vývojem. Tento proces probíhal v úzkém spojení praxe a teorie, na jehož pojetí navázal téměř celý středověk. Termín „musica“ používala i starší čeština, jak jej známe z názvů příruček Jana Blahoslava i Jana Josquina a dalších 16.století. Příkladem mohou být F. Blumeho pojednání „Was ist Musik“ (1959) nebo i L. Sabanejeva „Čto takoe muzyka“ (1925).

Z antické hudby u Ptolemaia a Kleroneida, kteří používali termín „mousiké“, shledáváme jistou nepřesnost, neboť se jedná o spisy, které se týkají výhradně teorie hudby v užším smyslu. Týká se to jen její části - „Harmoniky“, disciplíny, která se zabývala pouze výškovými poměry v melodii. Je-li výklad antických a středověkých definic u Z. Lissé v MGG s ohledem na polské označení „muzyka“ zcela legitimní, mohl být nadbytečný Úvod do systematiky hudobnej vedy (1980) v slovenské práci Kresánkové vynechán.

A nyní věnujme pozornost problémům definici moderní, která se zaměřuje na hudbu z hlediska zvuku. Paradoxně přináší nejvíce problémů klasická definice, která rozlišuje charakteristické vlastnosti tzv. „specifické difference“. Lze ji shrnout takto: „*Hudba je umění vyjadřující se tóny*“. Samotný nadřazený pojem „umění“ je sám o sobě nesnadno vymezitelný. Víme z praxe, že ne všechnu hudbu můžeme považovat za autentické umění, a že hranice o rozsah pojmu hudba je širší než hranice umění, na což J. Volek v citované práci poukázal. Termín „umění“, „l'art“, „Kunst“ apod. se objevují ve významu „dovednost“, jak je tomu zejména v definici starších. Např. ... *umění kombinovat zvuky způsobem příjemným uchu* - J.J. Rousseau *Dictionnaire de musique* (1771), nebo *„umění vyjadřovat tóny pocit“* (H. Chr. Kocel: *Mus. Lex. I.s.* 1992) aj.

Vraťme se k situaci kolem „specifické difference“. Hudba užívala nejen v dobách zrodu, ale i ve vrcholných „klasických“ vývojových fázích kromě tónů i zvuky bez určité ustálené výšky a dokonce i „absolutní“ negace tónu-ticha, pauz. Non-tóny pak mimořádně vzrostly právě v hudbě 20. století.

Jiné problémy se objevují u definic a vymezení, které se pojmu „umění“ vyhýbají. Hledají jednak akcentující podstatu hudby „činnost“ a umění, které chápou jako dovednost. Definice tohoto typu pocházejí od autorů, kteří se zabývají etnomuzikologií - zaměřují svou pozornost na tradiční mimoevropský kontext. Tak např. A.P. Merriana (1964) definuje hudbu jako „*komplex činností, myšlenek a objektů, které mají svůj vzor v kulturně významných zvucích, poznáných v jejich existenci v rovině, lišící se od profánní komunikace*“. Podobně pak definuje hudbu v citované práci B. Geist (1970) jako „*dovednost, činnost a schopnost člověka (vědomě) ztvárnit podle norem příslušného typu hudebního myšlení samostatně vytvořenými a specifickými vyjadřovacími prostředky - seřazenými tóny, vytvářejícími intervaly, jež možno transponovat v různých rytmických řadách bez ohledu na původní absolutní výšku a jež je možno poznávat a opětovně reprodukovat procesy svého vědomí ve smyslově vnímatelných útvarech*“. Obě uvedené definice uvádějí různé nesourodé fakta, které

pojem činnosti téměř vytrácí a nepřihlíží k již zmíněným non-tónům, které jsou v mimoevropských oblastech značné.

Jednodušším řešením je obejítí pojmu umění jako genus proximum. Objevuje se u J.G. Sulzera při definici hudby jako „*sledu tónů, které vycházejí z vášnivého citu a ten tak zobrazují*“. Zde patří i výroky H.G. Nägeliho, že hudba je hrou tónů, nebo hudba jako „*duchovní princip, idea, která v tónech nabývá tvar*“. (MGG). V české muzikologii můžeme v posledních dvou desetiletích tímto „*problematickým*“ způsobem pojem umění obejít.

První je Jiráňkovo vymezení hudby jako „*umělého, jen v konkrétní smyslové znějící podobě komunikovatelného a fungujícího zvukového prostředí, které klade člověk mezi sebe a obklopujícího objektivní realitu za účelem jejího specifického osvojení a imaginativního řešení základního intervalu jeho bytí*“. Je tu moment lidské aktivity „*uvozovky člověk klade mezi sebe a realitu*“ a v zdůraznění „*smyslové znějící podoby*“. Hlavním těžištěm je i zde stále oblast produktu. Jiráňkovo vymezení pokrývá široké pole obsahu pojmu hudba – fungujícího ještě magicky, rituálně, apod.

Druhou definici navrhl J. Volek (1982), který se snaží vyhnout problematickému pojmu umění a ustupuje i od klasické formy definice. K hudbě přistupuje jako k estetickému objektu, kde uplatňuje lidský subjekt. Podle autora je hlavním vůdcem skladby tónovost („K1“), oblast výšky zvuku (melos) a časová artikulace času zvuku (rytmus) „K2“. Dalším určením, antropologické (hudba je produktem pouze lidským – „K3“), autor sám vylučuje. Z aplikace Volkova přístupu by i zmíněné „objekty“ musely být za hudbu považovány. Vyloučení lidského prvku zabraňuje i vstup do hudby ptačí zpěv a jiné přírodní jevy.

Připomeňme ještě aspoň dva „domácí“ pokusy J. Fukače, okouzleného teorií informace z 60. let. „*Hudba je pouhým vyjádřením pomocí teorie informace tzv. dynamickým modelem. Jako informace je kódována v tónech a dalších složkách, komunikuje od tvůrce ke konzumentovi, přičemž pochází mnohými rovinami (akusticko-fyziologickou, psychologickou, estetickým hodnocením apod.)*“ a Kresánkovo (1980) definitivní shrnutí: „*Hudba je forma společenského vedomia, je specifickým a individuálním obrazem vývoja tohoto vedomia*.“

S uvedenými definicemi se nelze zcela spokojit, i když přinášejí důležité aspekty, není v nich obsažena skutečnost hudba. Mohli bychom mít za to, že obsahuje podmínky dostačující, ovšem za předpokladu, že upřesníme ještě jeho ohraničení. Např. kritika Volkova výměru ptačího zpěvu, kde je obsažen i lidský faktor. Tak v diskusi I. Poledňák (1982) rozšiřuje tuto informaci. V běžné životní praxi se setkáváme s řadou „tónových struktur“ – signály, znělky, fanfáry. I. Poledňák navrhl ještě znak další – moment prezentační (estetický), který vyvolává pozornost posluchačů prostřednictvím signálů atd. Ukazuje se, že hranice mezi hudbou a mimo ni ležícími jevy – nazveme je „non-hudbou“. Ten je pak ještě vyhraněn na hudbu uměleckou a dále na autonomní, funkční, to je rituální, rekreativní, magická, atd. – „non-artificiální“. Nakonec se musíme zmínit o přechodech „intenzivních“ k „ne-hudbě“ tedy k tónovým strukturám, např. dětskému brnkání na klavír, či pouhým zvukovým experimentům.

Pojem hudba byl pracovně definován svým obsahem i rozsahem značně složitě. Je nutné respektovat, že lidská činnost je stejně neopakovatelná jako její bezprostřední znějící hudební výsledek. Ten dále přináší předpoklady fyziologické a psychologické pro produkci a recepci hudby. To celé můžeme označit jako vlastní předmět bádání. Objekt je předmětové pole existující nezávisle na poznávání subjektu. Důsledkem tohoto rozlišení je i složitost muzikologie jako vědy.

HUDEBNÍ BAROK NA ČESKÝCH ZÁMCÍCH.

Jaroměřice

za hraběte Jana Adama z Questenberku

napsal

Dr. VLADIMÍR HELFERT

Knížka byla vydána v Praze (1916) nakladatelstvím české akademie císaře Františka Josefa. Kromě pěti kapitol obsahuje obrazové a textové přílohy. V úvodu mého referátu bych se zmínila o V. Helfertovi, autorovi této knihy. Vladimír Helfert se narodil 24.3.1886 v Plánici u Klatov, kde strávil své dětství. Po gymnáziu studoval v Praze FF Karlovi univerzity obor dějepis a zeměpis. V historii byl žákem J. Golla a ve studiu estetiky a hudební vědy studoval u O. Hostinského. V roce 1919 byl služebně povolán do Brna, kde rediguje časopis Hudební rozhledy, diriguje orchestrální sdružení a hlavně zakládá hudební vědu. Sblížoval se s brněnskou levicí a roku 1939 byl zatčen gestapem. 14. 5. 1945 podlehl tyfu v Terezíně.

V. Helfert projevil zájem o dílo B. Smetany, kterému se věnuje ve třech svazcích – Smetanismus a Wagneriasmus, Motiv Smetanova Vyšehrad^u, Smetanovské kapitoly. K jeho nejrozsáhlejšímu dílu patří Hudební barok na českých zámcích . . . , kde vychází ze školy J. Gollovy a O. Hostinského. Dále se zabýval tematikou L. Janáčka (L. Janáček. V poutech tradice, 1939), monografií osobnosti a díla Jiřího Bendy. Z tematiky 16. století napsal Muzyka Blahoslava a Philomana (1923). V díle V. Helferta se negativně projevila absence materialistické metody a názoru, kde nedokázal odpovědět na otázky týkajícího se problému. Položil základ pro historickou analýzu a hledání historických fakt daného problému.

V předmluvě referované knihy spatřuje V. Helfert cíl své práce v zachycení hudebního života na šlechtickém zámku v době Karla VI. Jedná se o první knihu, která se zabývá hudbou 18. století na českých zámcích. V tom shledává sám autor negativní problém, protože neměl možnost porovnat hudební život na jaroměřickém zámku s jinou literaturou. V úvodu knihy autor píše o vlivu baroka u nás, které k nám přišlo opožděněji než v sousedních zemích. Baroko ovlivnilo silné umělecké proudy např. malířství, architekturu a hlavně hudbu. Je úzce spjato s katolickou protireformací a absolutistickým monarchismem. V závěru si autor klade otázku, kdy a jakým způsobem proniká do Jaroměřic protireformace a s ní i nový barokní styl.

V první kapitole s názvem *Jaroměřice před hrabětem Janem Adamem z Questenberku* popisuje V. Helfert protireformaci, která je úzce spjata s rodem pánů z Questenberku. Příslušníci rodu jsou známí v našich dějinách v době císaře Rudolfa II., ale zvláště i za třicetileté války. Autor popisuje jednotlivé osoby rodu a jejich vliv na Jaroměřice, které byly v té době ovlivněny určitými reformami. Jedná se o rekatolizaci, která byla dovršena za vlády Jana Antonína z Questenberku. Po jeho smrti se jeho dědicem stává syn Jan Adam, který vytváří bohatě rozvinutý barokní život. A jaký byl umělecký život v Jaroměřicích před Janem Adamem z Questenberku? V době reformace zde působí literátský kůr, který je jediným reprezentantem chrámové hudby. Hlavními nositeli hudebního života je kantor a varhaník. Za působení Jana Antonína z Questenberku jsou varhaníci zvláště váženou osobou. Varhaník Mikuláš Míča a jeho syn zakládají v Jaroměřicích přínosnou generaci, ke které se V. Helfert vrací v následujících kapitolách.

V druhé kapitole autor popisuje hraběte Jana Adama, syna Jana Antonína z Questenberku. Za jeho působení je město svědkem renovací zámku, působení kapely a operních představení. Mladý hrabě je ovlivněn pobyty v zahraničí – Anglií, Francií a především Itálií. Je jasné, že z pobytu v zahraničí si přivezl mladý hrabě hlavní podmínku k vytvoření zámecké barokní kultury. Ale zámek, který byl zanechán Janem Antonínem z Questenberku, byl značně stísněný a proto byla nutná přestavba. K nutným přestavbám patřil reprezentační sál, čínský kabinet a divadelní budova, na kterou kladl hrabě největší důraz. Než byla oprava divadla definitivně dokončena, hrála se představení na provizorním jevišti. Možná, že i proto stavba trvala déle než bylo plánováno. K dalším renovacím patří i knihovni sál. Současně s opravami zámku se zakládá zámecká zahrada s vodotryskem a je renovován i jaroměřický farní kostel. V. Helfert se dále podrobně zmiňuje o umělcích, kteří byli zaměstnáni stavbou a výzdobou zámku i chrámu. Významný dokument pro doplnění celkové povahy hraběte z Questenberku je knihovna, ve které je nejvíce zastoupena právníká, teologická a historická literatura. Nás však nejvíce zajímá hudební literatura, která zde není systematicky zastoupená. Najdeme tu díla v době hraběte nejznámější např. Zarlinovi „Le istituzioni harmoniche“, Fuxův „Gradus ad Parnassum“ a teoretické spisy. Hrabě považoval za estetickou nutnost, aby se na zámku obklopil knihovnou, jakož to jakousi encyklopedií tehdejšího vědění. Lidumilný poměr hraběte k poddaným je jasný z celého uměleckého života, kde dopřával poddaným hudební a divadelní ruch. Předvádět občanům italské opery či italská nebo německá oratoria, považoval za bezúčelné. Přesto dával opery a oratoria překládat do češtiny a nechával je psát v českém jazyce. Tak se setkáváme v Jaroměřicích s českým zámeckým divadlem a českou operou na konci dvacátých let 18. století.

Dostáváme se ke třetí kapitole, kterou V. Helfert nazval takto: *Zámecká kapela jaroměřická a její hlavní činitelé*. Vztah hraběte Jana Adama z Questenberku k hudbě byl velmi silný, neboť hrabě sám hrál na hudební nástroj a to na loutnu. Podmínkou k šíření zámecké barokní hudby bylo vytvoření zámecké kapely. A proto Jan Adam zakládá služebnickou kapelu (1706), kterou vede rektor a varhaník. Varhaníkem v Jaroměřicích byl v té době Mikuláš Míča, jehož rod stojí v počátcích založení v popředí a hlavně pak jeho syn František Míča. V. Helfert podrobně popisuje generaci rodu Míčů a nejdůležitější vztahy mezi jednotlivci. Mikuláš Míča reprezentuje zajímavou postavu venkovského varhaníka, pro něhož je hudba

italská v podobě oper zcela cizí. Naopak jeho syn František je vzorným reprezentantem nové hudební doby. Když hrabě Questenberg začal sestavovat svou vlastní zámeckou kapelu, pomyslel si i na rodinu Míčů, aby mu dodávala nové členy. Mikuláš Míča mu vyšel vstříc prostřednictvím tří synů Jana, Jakuba a Františka. Tak se rod Míčů dostává do styku se světským hudebním životem. U Františka hudební kultura rodu Míčů vrcholí. A jaký byl poměr Františka Míči ke kapele, jaké měl úlohy jako maestro di capella, o tom pojednává V. Helfert v souvislostech s hraběcí kapelou. Vedle Mikuláše Míči pomáhá vytvářet kapelu také rektor, který vychovával pro kapelu domácí členy. Jan Adam si udržoval kapelu i ve Vídni, která přispěla k založení jaroměřické kapely. Vedle venkovských hudebníků byli najímáni i hudebníci z Vídně a Prahy. Co se týče chronologického vývoje zámecké kapely nemůžeme dát přesné odpovědi, neboť seznamy členů se nedochovaly zcela všechny. Vedle jednotlivých zpěváků a zpěvaček zde účinkoval také sbor a sbor dětí („kleine Singezinen“), který v roce 1737 provedl jakousi českou operu. Zajímavá je i otázka o sociálním postavení členů jaroměřické kapely. V. Helfert zde podrobně popisuje jednotlivé postavení zpěváků, zpěvaček a instrumentalistů. V době, kdy Jaroměřice jsou zaplavovány italskou hudbou, není chrámové hudbě přikládána tak velká pozornost. Pro hraběte je charakteristická péče o varhany, které roku 1723 nechal nově postavit. Někteří členové zámecké kapely měli povinnost zpívat nejen v operách a kantátách, ale i na kostelním kůru. Dále účinkovali při různých zámeckých slavnostech a tak udržovali stále styky s Vídní.

V následujících stranách se V. Helfert vrací k Františku Míčovi, maestru di capella, který byl zvláště činný skladatelsky a pěvecky. Dále dohlížel na nástrojové vybavení celé kapely, operní rekvizity a na přijímání nových členů. Hlavní slovo měl také při nově studovaných operách, kantátách a oratoriích. Zastával úkol kapelníka a zároveň i režiséra. Mezi jeho nejdůležitější povinnosti náleží činnost skladatelská. Skladby, které jsou dochovány můžeme rozdělit na čtyři skupiny - opery, oratoria (tzv. sepolkra), kantáty gratulační a alegorické. O jeho operách nemáme mnoho zpráv. Určitě víme o dvou, jedna z roku 1729, kde titul není dochován. Druhá opera je z následujícího roku „L'origine di Jaromeriz in Moravia“. O oratoriích a kantátách máme nejčtenější zprávy. V. Helfert zde uvádí celý seznam skladatelova díla. Vedle starších hudebních funkcionářů, poznáváme na zámku nové osobnosti např. K. Míču, který byl činoherním režisérem a dramaturgem. Jak se jevila barokní kultura v hudbě poznáváme především ve světovém měřítku.

Následující čtvrtá kapitola pojednává o světové hudbě a Jaroměřicích. Počátek hraběcí kapely questenberské spadá do doby Karla VI. Osobní vztahy hraběte ve Vídni nás vedou přímo k otázce o poměru hudby jaroměřické k hudebnímu životu ve Vídni. Byl-li hrabě mimo Vídeň, zaopatřoval mu přesné hudební informace jeho hofmistr Jan Jiří Hofmann. Hofmistr hraběti doporučoval opery a zasahoval i do úprav textu. Hrabě se ve Vídni seznamuje s výbornými muzikanty např. Theofilem Muffatem, který vyučuje jeho dceru Marii Charlottu v hře na cembalo a varhany. Za Karla VI. byla hudební Vídeň ovládána dvěma umělci, J. J. Fuxem a A. Caldara. Caldara byl vícemaestrem císařské kapely ve Vídni s velkým zaměřením na operu. Naopak Fux čerpal hlavně z chrámové hudby. Rivalismus mezi Fuxem a Caldara se týká stylu nové a staré opery. Caldara přináší do Vídně nový neapolský směr,

který ovládá později i Jaroměřice díky hraběti Janu Adamovi. V.Helfert se dále zabývá otázkou Caldara a Jaroměřic. Hrabě navázal se skladatelem úzký vztah a Caldara později píše skladbu pro hraběte „operazione in musica“ (opera, která byla v Jaroměřicích provedena roku 1728). Nebyl to jen Caldara, který takto zasáhl svou hudbou do zámecké kapely. Mezi další patřil i Franc. B. Conti a jeho syn, na které se hrabě obrátil. Měl-li hrabě tak úzké styky se skladateli, nezůstal lhostejný k tehdejším libretistům, kteří sídlili ve Vídni např. Giovanni Claudio Pasquini. Hrabě se dále seznamoval s italskými skladateli – Giovanim Bonnoncinim a Nikoló Peropourou. Doba Marie Terezie přináší do převahy italismu ve Vídni nového ducha v podobě francouzské a německé kultury. Znamená to, že v divadlech se má provozovat německá nebo italská opera. Hudební život v Jaroměřicích zůstává stále stejný, neboť hraběti se nová tereziánská idea nelíbila. V.Helfert dále popisuje styky s městy např. Vratislaví, kde se setkáváme se skladatelem Bionim. Styk s Prahou a Brnem mnoho podstatného pro obohacení Jaroměřic nepřinesl. Pozornost hraběte přirozeně nejvíce poutala k tehdejšímu centru hudebního života a to Itálii (Benátky, Neapol, Řím). Naopak hudba, která Jaroměřice zcela mýjela byla hudba francouzská a německá. J.S.Bach v této době nebyl vídeňským kruhům znám, neboť jeho protestanství byla Vídeň Karla VI. uzavřena. Vliv Vídně na Jaroměřice byl nejintenzivnější. Tak se dostává do Jaroměřic i Vídeňská opereta, se kterou je skladatelsky spjat Werner Stranický. V knížce neopomenul V. Helfert také doplnit chronologický seznam operet a komedií hraných ve Vídni. Jaroměřický zámek za Jana Adama z Questenberku stál skutečně uprostřed proudu světového umění.

V závěrečné kapitole pod názvem Hudební život Jaroměřického zámku se dostáváme k samotnému provozování oper, které se dělí na dvě skupiny: 1. opery cizí (importované), 2. domácí komponované maěstrem Míčou. K zvláštnostem patří balety, které vedl taneční mistr Jan Rincolni z Brna. Oratoria se dělí stejně jako opery na dva druhy: 1. neapolská oratoria, 2. „sepolkra“ - oratorní druh, který se vyvinul ve Vídni za Leopolda I. Pouhá zmínka je o komediích, které byly české nebo německé. Dále se autor zmiňuje o loutkovém divadle. Libreta k oratoriím a operám byla taktéž dvojího druhu - libreta cizí a libreta domácí. Hrabě měl své vlastní libretisty – Pasquini, Anicetto a Benlini. Při studiu nových děl byl hlavním organizátorem maestro Míča. Generální zkoušky byly prováděny za přítomnosti hraběte. Hlavní sezóna operních představení začínala v polovině prosince a trvala celý měsíc. Ostatní představení byly prováděny při oslavách narozenin hraběte a jeho rodiny nebo při různých ceremoniálech. Hrabě zval na představení i vídeňskou šlechtu, které se chtěl vyrovnat a je možné, že v malém měřítku se mu to také podařilo.

V závěru poslední kapitoly se V. Helfert věnuje českému repertoáru. Jaroměřický zámek tvoří po této stránce dosud skutečnou výjimku a liší se od divadla, které známe z literární historie. V.Helfert v této práci čerpal ze tří pramenů – kronik, textů libret a partitur a účtů tiskařských a řemeslnických. Cílem práce je nastínit obraz intenzity a bohatství hudebního života, který poznáváme i při neúplnosti zpráv. Autor se blíže věnuje časovému období let 1722 – 1740. Doba po roce 1740 přináší změny pro zámeckou kapelu. Umírá maestro František Míča a jeho nástupcem se stává Karel Müller, který byl také hudebníkem a skladatelem. Smrti hraběte Jana Adama v roce 1752 končí slavné období jaroměřického baroka. Hrabě Jan

Adam z Questenberku je tak příkladem, který svými zásadami, čerpajícími ze západoevropských idejí, svým poměrem k poddaným a k církvi klade základy k našemu národnímu obrození.

Cílem Helfertovi práce bylo zachycení hudebního života na zámku v Jaroměřicích. Po přečtení knihy jsem sice získala cenné informace, jež mi rozšířili mé vědomosti. Avšak je cítit, že autor se v určitých pasážích knihy zabývá více historickými fakty než hudbou daného období.