

**Bc. Petr Tříletý**  
**Aplikace Gjerdingenovy analytické metody na sepolkra Jiřího Ignáce Linka**  
**Application of Gjerdingen's Analytical Method on Sepolcros of Jiří Ignác Linka**  
**Diplomová práce UK FF v Praze, Ústav hudební vědy, Praha 2016, 88 s. + čtyři obsáhlé**  
**notové přílohy (nestr.)**  
**Oponentský posudek**

---

Jak již částečně prozrazuje název, autor předkládané práce se soustředil na specifickou část duchovní tvorby českého skladatele Jiřího Ignáce Linka (1725–1791), který po většinu svého života působil na chrámovém kůru v městečku Bakov nad Jizerou, a jehož skladatelskému odkazu se předtím od 50. let minulého století soustavně věnovala muzikoložka Eva Mikanová (roz. Tomandlová, 1934–2010). Inovativním rysem práce Petra Tříletého je především to, že se pokusil aplikovat na část tvorby uvedeného českého hudebníka specifickou metodu analýzy – včetně specifické terminologie, kterou ve své více než pětisetstránkové knize *Music in the Galant Style* (2007) předložil mezinárodní – ale především ovšem anglosaské – odborné veřejnosti americký badatel Robert Gjerdingen – a poté se jej zdá se docela úspěšně „prodal“ a zpopularizoval také v médiích a na sociálních sítích.

Kromě Úvodu (kap. 1), Závěrů (kap. 6) a Bibliografie (kap. 7) obsahuje předložená práce čtyři stěžejní kapitoly, členěné dále na dílčí podkapitoly. Kap. 2 se zabývá pojmem „galantní styl“, jeho definicemi a konotacemi u různých autorů. Kap. 3 rekapituluje a reprodukuje teorii a systematiku Roberta Gjerdingena, podanou v uvedené knize, včetně grafických znázornění a krátkých notových příkladů, jejichž prostřednictvím se autor snaží svůj výklad blíže objasnit. Kap. 4 kriticky shrnuje a hodnotí analytický výklad, jaký o Linkových sepolkrech podala před téměř šedesáti lety ve své diplomové práci vypracované a obhájené na FF UK Eva Tomandlová (později Mikanová). Kap. 5 pak obsahuje analytickou část, v níž Petr Tříletý na základě Gjerdingenovy metody sám popisuje a analyzuje vybrané orchestrální a vokální části Linkových sepolker psaných na české texty, přičemž jako srovnávací materiál volí jednu árii drážďanského kapelníka Johanna Adolpha Hasseho (1699–1783) z jeho velikonočního oratoria *La conversione* na italský text z roku 1750, a jednu árii z latinského oratoria *Judas Iscariotes* pražského svatovítského kapelníka Františka Xavera Brixiho (1732–1771) zkomponovaného pravděpodobně někdy před rokem 1770. – V obsáhlé notové příloze jsou pak předloženy spartace všech analyzovaných vět.

Otázky, které si nad předloženou diplomovou prací kladu, se netýkají ani tolik samotného badatelského výkonu a přínosu jejího autora, ale mnohem více těch jeho teoretických a metodologických východisek, která si pro svoji práci zvolil a jimiž se v dané chvíli nechal inspirovat. – Byla bych ráda, kdyby je diplomant i jeho školitel brali v první řadě jako námět pro diskusi anebo i pro polemiku při obhajobě, ale hlavně a především jako námět pro případné další rozvažování a přemýšlení. – Ostatně pokud jde o mne a o moje níže vyjádřená kritická stanoviska, rozhodně jsem si o sobě nikdy nemyslela a nemyslím, že jsem nějakou kovanou znalkyní hudby 18. století, a už vůbec ne to, že mám vždy a za všech okolností takřkajíc „patent na rozum“ a právo na poslední slovo.

- 1) Pojem „galantní styl“ (kap. 2): Autor práce správně argumentuje, že tradiční – dnes zhruba sto let staré – členění vývoje evropské hudby 17. – 18. století na „baroko“ a „klasicismus“ není vyhovující, stejně tak jako chápání let ca 1720/1730 – 1780 jen jako jakéhosi přípravného, přechodného období, neboli období „předklasicismu“. – Nicméně, z textu a kontextu práce nabývám dojem, že v návaznosti na autoritu Roberta

Gjerdingena a také Daniela Heartze (*Music in European Capitals: The Galant Style 1720–1780*, 2003), která je v ní rovněž citována, poněkud tíhne k tomu, aby jednoduše zaměnil pojem „období předklasicismu“ za pojem „období galantního stylu“. – Ovšem Gjerdingen hovoří opakovaně o „dvorské hudbě“ [*court music*] respektive dvorské galantní kultuře, která měla původně svůj domov v okolí francouzského královského dvora a která se potom pouze váhavě a se zpožděním šířila také do bohatých měšťanských vrstev, a Heartz uvažuje především o světské hudbě v (západo)evropských metropolích. – Je tedy vůbec smysluplné uvažovat o prostém maloměstském českém kantorovi a regenschorim poloviny 18. století Jiřím Ignáci Linkovi jako o reprezentantu „galantního hudebního stylu“, či „galantní kultury“, anebo případně dokonce „galantního způsobu života“?

- 2) Kritika analytického přístupu Evy Tomandlové v kap. 4: Autor předložené práce správně připomíná, že autorka starší práce si jako vzor pro svůj přístup vzala práci vynikajícího českého badatele 1. poloviny 20. století Vladimíra Helferta o skladateli Františku Míčovi (*Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*, 1924, ad.) Měl však podle mne ještě dodat a upřesnit, že Helfert byl ve svém školení i ve svých pracích kromě jiného hodně ovlivněn vídeňskou muzikologickou školou Guido Adlera a jeho chápáním hudebního stylu a stylové analýzy – přestože sám nebyl přímým Adlerovým žákem. – Adlerovo chápání hudebního stylu (tj. „stylu epochy“) s jeho postupným zrodem z lůna starší epochy, fází vrcholného rozkvětu, postupným dozníváním a zánikem a nahrazením stylem novým, přičemž charakteristické znaky toho kterého stylu se mají hledat právě v jeho vrcholných fázích, bylo aktuální ještě v 50. a dokonce i v 60. letech 20. století. Takže Eva Tomandlová (Mikanová) podle mne psala a argumentovala – bez ohledu na dobovou společenskou a politickou situaci v zemích „východního bloku“ a tehdejší takřka úplnou izolaci české vědy od mezinárodního bádání – zcela „na úrovni doby“. – Důkladnou, byť vcelku ohleduplnou kritiku Adlerovy „*Stilgeschichte*“ podal, pokud vím, poprvé teprve Carl Dahlhaus ve svých *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977, kap. *Verlust der Geschichte?*).
- 3) Gjerdingen: Přiznávám se, že nemám příliš v lásce a že mne předem odrazuje to, když nějaký autor buduje svoji teorii tak, že do ní zavádí spoustu nových a nezvyklých pojmů, kterým je tudíž bez vysvětlení a bez názorných, v tomto případně notových, příkladů těžké porozumět. – Anebo to jsou sice možná pojmy staronové, které ale mezitím upadly v zapomnění a rovněž by potřebovaly aktualizaci a vysvětlení – a případně i adekvátní český překlad. – Po přečtení Gjerdingenova textu a po shlédnutí několika jeho videí na webu jsem nabyla dojem, že jeho metoda není ani tolik návodem k analýze – instrumentálních, především klavírních – skladeb 18. století, ale v prvé řadě jakýmsi navedením, jak tuto historicky poměrně vzdálenou hudbu jakž takž adekvátně poslouchat a rozumět její „řeči“, a zejména je také jakýmsi soupisem schémat a modelů či kategorií, které sloužily hudebníkům 18. století a mohou sloužit případně i dnes jako opora pro improvizaci. – Ta Gjerdingenova definice pojmů „kategorie“ a „schéma“ s odvoláním na Immanuela Kanta je ostatně rovněž hodně ledabylá a hodně povrchní. – Podobná schémata a modely, jaké Gjerdingen rozeznává pro polovinu 18. století, znalo a užívalo pokud vím při výuce instrumentalistů – a to nejenom budoucích profesionálů a profesionálek – i 19. století. A ve 20. – 21. století je můžeme nalézt mimo jiné ve výuce i v praxi jazzových hudebníků a hudebnic. – Gjerdingen má možná pravdu, když se domnívá, že pro hudební diletanty v 18. století – posluchače a konzumenty „galantní

hudby“ – nehrály harmonická stránka resp. tonální a modulační průběh provozované hudební skladby žádnou podstatnou roli. Ale na rozdíl od něho se domnívám, že si všichni ti posluchači a posluchačky, pokud poslouchali pozorně, přinejmenším všímali všemožných zastavení a kadencí, polovičních a celých závěrů, neboli „čárek“ (comma), „dvojteček“ (colon), „středníků“ (semicolon) a „teček“, přestože nejspíš neměli nebo nemuseli mít ponětí, v jaké tónině a na jakém harmonickém stupni se zrovna nacházejí. – Ale doboví skladatelé i interpreti – kromě jiných například varhaníci, kteří improvizovali na kostelním kůru, a k nimž nejspíš patřil také J. I. Linek – naopak nepochybně museli mít tohle všechno pod kontrolou, museli předem vědět, v jaké tónině začnou a v jaké tónině skončí, jak budou mezitím modulovat, a kam umístí všechny ty poloviční a celé harmonické závěry. – Rozumí se samo sebou, že přitom ve svých hlavách tenkrát nenosili výklad harmonických vztahů, jakému se dnes tradičně učíme my na základě hodně modifikované funkční harmonické teorie Hugo Riemanna z konce 19. století.

- 4) Gjerdingen a dobová hudební teorie: Bez ohledu na to, co bylo právě řečeno, jsem přesvědčena, že se v souvislosti s J. I. Linkem i jeho významnějšími a slavnějšími vrstevníky vyplatí kromě Gjerdingena podrobněji číst a studovat také spisy dobových hudebních teoretiků, z nichž on sám zdá se zná a cituje pouze Josepha Riepela. – Ti z dobových autorů, kteří uvažovali také o formě instrumentálních i vokálních vět (symfonií, sonát či árií), se totiž ve svém výkladu vesměs poměrně důkladně zabývali právě harmonickým plánem, jakož i podobou, umístěním a funkcí jednotlivých harmonických kadencí. Z mnoha jiných zmiňuji alespoň Johanna Matthesona (*Der vollkommene Kapellmeister*, 1739, ad.), Johanna Nikolause Forkela (*Allgemeine Geschichte der Musik*, sv. 1, 1788) a zejména Heinricha Christopha Kocha (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782–1793).
- 5) Smysl a cíle předložené práce: Carl Dahlhaus se v jedné ze svých raných prací (*Analyse und Werturteil*, 1971) mimo jiné zamýšlí nad tím, jakým cílům má sloužit – bez ohledu na zvolenou konkrétní metodu – kompozičně technická hudební analýza, a ukazuje její těsnou souvislost a provázanost s estetickým hodnocením analyzovaných děl. Moje závěrečná otázka tedy zní, o čem případně v tomto ohledu vypovídá to, že užitá „gjerdingenovská“ metoda analýzy poměrně dobře postihuje a charakterizuje kompoziční postupy J. I. Linka, zatímco v případě J. A. Hasseho to zdaleka neplatí – byť šlo o analýzu jediné árie, která tudíž nemusí být signifikantní?

Mám-li nyní bez ohledu na výše uvedené kritické připomínky vše stručně shrnout a uzavřít, konstatuji, že diplomová práce Petra Tříletého byla vedena vážnou a upřímnou snahou, vyrovnat se jednak opětovně s hudební tvorbou reprezentanta české kantorské tradice poloviny 18. století, a zejména s novým a lákavým, byť zdá se poněkud kontroverzním teoretickým konceptem soudobého amerického muzikologa. Rovněž v ohledu formálním, neboli pokud jde o kvantitu a kvalitu další prostudované odborné literatury, poznámkový aparát, celkovou jazykovou úroveň i grafickou úpravu včetně příloh splňuje nároky, kladené obvykle na práce tohoto typu.

Doporučuji proto tuto práci k obhajobě, a po určitém váhání ji hodnotím známkou výborně.

V Praze 28. 8. 2016

Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.