

**Bc. Petr Tříletý: Aplikace Gjerdingenovy analytické metody na sepolkra Jiřího Ignáce Linka,**  
diplomová práce, ÚHV FF UK, Praha 2016  
(Posudek vedoucího práce)

V roce 2007 vydal Robert Gjerdingen knihu *Music in the Galant Style*, jež nabízí ne-li přímo přehodnocení, potom alespoň zásadní kvalitativní posun v porozumění hudbě 18. století (a nejen 18. století). Princip modulární (či „schematické“) konstrukce hudebních vět a forem, který se zčásti opírá o dobové teoretické práce a učební pomůcky, je zde rozpracován do bohatého a zároveň otevřeného systému. V české muzikologii nebyla Gjerdingenova práce dosud reflektována, Petr Tříletý je tak první, kdo se o to pokusil ve vlastní vědecké práci, a to primárně na domácím hudebním materiálu.

Stručně k obsahu práce: po úvodu seznamujícím s cíli, metodami a strukturou práce následuje zasvěcení do problematiky nazírání na hudbu centrálního 18. století a galantní slohu (stylu), a to primárně prostřednictvím inspirativních myšlenek Carla Dahlhause. Novost Gjerdingenovy analytické metody si vyžádala její důkladné představení, třetí kapitola proto čtenáře nejen seznamuje s obecnými východisky a principy, ale obsahuje také přehled většiny schémat, které Gjerdingen sestavil a ve své práci používá. V závěru kapitoly Tříletý nabízí také první shrnutí a naznačení limit Gjerdingenovy metody a systému. Čtvrtá kapitola je věnována Jiřími Ignáci Linkovi a zejména kritickému čtení analýzy jeho sepolker od Evy Mikanové (Tomandlové), která v roce 1959 tomuto tématu věnovala svou diplomovou práci. Pátá kapitola obsahuje diplomantovy vlastní analýzy: Gjerdingenovou metodou zkoumá výběr z Linkových sepolker, oratorií J. A. Hasseho, F. X. Brixiho a J. Myslivečka. Podrobněji jsou představeny pouze čtyři analýzy, komentáře a závěry však ukazují na práci s bohatším materiálem. Závěr práce rekapituluje dosažené výsledky, vyslovuje se primárně k vhodnosti Gjerdingenovy metody, jejím silným stránkám a naznačuje další možnosti využití.

Svým založením se práce Petra Tříletého výrazně odlišuje od obvyklého formátu diplomových prací v našem oboru. Původním záměrem bylo vtáhnout Gjerdingenovu metodu do komplexnějšího zkoumání Linkových děl, vzhledem k novosti Gjerdingenovy práce se však ukázalo jako přínosnější (a de facto jediné realizovatelné) učinit z Gjerdingena centrální téma. Diplomant stál před nelehkým úkolem nejen pochopit principy, ale skutečně si je osvojit a naučit se na hudební strukturu dívat do velké míry novým způsobem. Teprve tehdy bylo možné začít prověřovat detaily Gjerdingenovy metody a vyvozovat závěry jak o ní, tak o zkoumané hudbě. Pokud jde o celkové pochopení a kritické promýšlení Gjerdingenovy metody, Petr Tříletý je zvládl velmi dobře ne-li výborně. Na mnoha místech ukazuje její hlavní přednosti, totiž schopnost odhalit základní stavební elementy, vidět logické vazby a funkce různých úseků, jež klasické analýze zpravidla zcela unikají, a rozumět hudební struktuře jako sledu určitých více či méně kanonizovaných postupů či obrátů, tedy podobně jak bylo na tuto hudbu nahlíženo v době jejího vzniku. Diplomant zároveň správně naznačuje některé limity této metody, která zcela vědomě není komplexní a postihuje pouze určitou – avšak velmi důležitou – rovinu kompozice, a vidí hlavní potenciál v její integraci do dalších analytických postupů. Gjerdingenova metoda má ovšem i svá úskalí. Tím hlavním, na který diplomant několikrát upozorňuje, je princip zjednodušování, selekce určitých tónů, postup zcela nutný pro nalezení schématu, resp. pochopení principu, na kterém je úsek vystavěn. Zatímco v některých případech (např. kadencích) není v tomto směru prakticky co řešit, v jiných může jít o velmi subjektivní či ambivalentní interpretaci, jak si Tříletý sám vyzkoušel. Zejména pro začínajícího analytika je zde obrovské riziko, že bude usilovat o nalezení některého z Gjerdingenem formulovaných schémat a také se mu to „podaří“, avšak abstrahovaný model bude ve skutečnosti v určitém rozporu s principy, na kterých byl daný úsek konstruován. Podle mého soudu se ani Tříletý tomuto riziku občas nevyhnul – příklady uvádím níže –, důležité však je, že tento problém je přítomen již ve vlastní práci Gjerdingena, který si sice toto nebezpečí uvědomuje, přesto je v některých svých analýzách dosti „velkorysý“ a celkově své čtenáře k „liberálnějšímu“ přístupu spíše vybízí. Problém nastává zejména v případech skladeb

s ornamentální melodikou a bohatým harmonickým pohybem, kde lze při troše dobré vůle některé takty abstrahovat na téměř jakýkoliv model/schéma. Pomineme-li skutečně ambivalentní situace, jedinou pomůckou v takových chvílích je nekompromisní důraz na stěžejní stavební momenty, tj. zpravidla melodickou harmonickou kostru, a čtení hudebního zápisu na způsob poučeného hudebního interpreta, který rozlišuje důležité a méně důležité noty, tak jak o tom píše např. J. J. Quantz a jiní autoři 18. století. Leč zpět k práci Petra Tříletého. Třebaže v případě detailních analýz ne vždy souhlasím se všemi pozorovanými jevy, celkově je považuji za poměrně přesvědčivé. Ještě důležitější jsou v tomto směru závěry, resp. schopnost vytěžit z těchto pozorování další poznatky, ať už ohledně vysoké míry modularity/“schematičnosti“ Linkových prací ve vztahu k jiným autorům, nebo oblíbených postupů, ale i obtížnosti kategorizace ploch, jež silně spočívají na harmonických prodlevách nebo na neustále se střídající D a T, které, mimo jiné, naznačují jisté mezery v Gjerdingenově práci. Jak Tříletý sám uvádí, výrazně větší užitek tato metoda může přinést v okamžiku její integrace, spojení s dalšími analytickými výkony, což bohužel nebylo plně v možnostech diplomantovy práce, na mnoha místech však tento přístup úspěšně naznačuje. Další možnosti využití Gjerdingenovy metody se nabízejí u speciálních analytických sond, a, jak správně kolega Tříletý poukazuje, zejména v případě, podaří-li se důvtipně využít možnosti výpočetní techniky a pracovat tak s velkými soubory reprezentativních dat. Případně další kritické výhrady bych osobně směřoval spíše ke Gjerdingenovi; také ze strany diplomanta mohla být tato kritika možná důkladnější, ať už jde o podobu jednotlivých schémat, jejich charakter anebo vztah k dalším dobovým hudebně-teoretickým náhledům, zejména koncepci hudební formy dle rétorických pravidel, jež je dobře pozorovatelná např. u Johanna Matthessona (*Der vollkommene Kapellmeister*) či v modernější podobě u J. Sulzera a dalších. K zvážení je také případné vypracování české terminologie pro další užití Gjerdingenovy práce.

Vzhledem k náročnosti úkolu a průkopnickému charakteru předkládané práce a s ohledem na všechny další kvality, jež vyhovují požadovaným nárokům, doporučuji diplomovou práci Petra Tříletého k obhajobě a navrhuji hodnocení *výborně*.

K diskusi:

s. 67, analýza přede hry, takt. 15 – dle autora obsahuje schéma *quiescenza*, asi by bylo přesnější lokalizovat do taktu 16 (s osminovým předtaktím), uvést, že se jedná o variantu 5671 (a nikoliv s osminovým předtaktím 7671) a zároveň, že celý její charakter je významně oslaben, neboť kvinta zní v „předtaktí“ na lehkou dobu, podobně jako septima, jež zní nad druhým stupněm.

Tamtéž, do taktů 19-21 umisťuje diplomant schéma *fenaroli* (dvakrát za sebou) – skutečně jej lze tušit ve vnitřních hlasech, ale je to spíše optický klam, neboť jsme momentálně in C a druhé housle tak mají postup 3456(54)3 a nikoliv 7123(21)7, nadto začátek a konec fráze na pomyslný 7 stupeň není pro model *fenaroli* typický; zároveň je vhodné zohlednit, že melodie ve vrchním hlasem je velmi výrazná.

Tamtéž, takty 21–23 – podobně nepovažuji za příliš nosné uvažovat o schématu *sol-fa-mi* v taktech, kde jsou, řečeno Gjerdingenovou terminologií, pouze dve resp. tři „události“, zde konkrétně T a S, jež se opakují a zakončí opět T, resp. v basu je 1-7(-1-7-1) a typická kvinta zde chybí. Naproti tomu evidovaná figura *high drop* je výrazná a představuje vskutku typický galantní prvek.

s. 73, árie *Ach nebesa*, takty 5-7 diplomant vykládá jako *prinner*. Je to skutečně adekvátní? I když vrchní melodii redukuje na důležité tóny, vychází spíše schéma 6713543 než 6534, jinými slovy, vzdálenost mezi šestým a 5. stupněm je značná, se spoustou „událostí“ či alespoň významného dění, v basové lince je pak uvažovaný model modulujícího *prinneru* zatemněn ještě více.

Podobně *prinner* v začátku zpěvní části, který diplomant nalézá v t. 23-24. Zde skutečně lze smysluplně redukovat melodii zpěvu či prvních houslí na postup 6543 a k němu paralelně postup 4321, ovšem v druhých houslích. Basová melodie není diplomantem brána v potaz, což podle mého soudu není správný postup, neboť v tomto případě nemá charakter prodlevy. Za ještě důležitější považuji skutečnost, že analyzovaná fráze končí až v následujícím taktu (jak Tříletý správně píše, poloviční kadencí), jejíž analytické oddělení od předchozí fráze ale považuji za nevhodné. Jedním za skutečně charakteristických prvků postupu označený jako *prinner* totiž podle mého názoru je právě jeho uzavírající funkce, která je – modernisti prominou – inherentně obsažena v již zmiňované melodicko-harmonické struktuře a byla takto nesčetněkrát využita.

V Praze 29. 8. 2016

Mgr. Marc Niubo, Ph. D.