

Vysloužil, Jiří

**Von der slawischen Musik : Abriß der Entwicklung ihrer Probleme,
Beziehungen und Werte**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná. 1980, vol. 29, iss. H15, pp. [7]-20*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111934>

Access Date: 27. 11. 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.

J IŘ Í V Y S L O U Ž I L

VON DER SLAWISCHEN MUSIK

Abriß der Entwicklung ihrer Probleme, Beziehungen und Werte

PROLEGOMENA

In den Thesen dieses Textes versuchen wir die eigene und auch allgemein ziemlich verbreitete Skepsis über den realen Sinn von Erwägungen über die slawische Musik als besondere Erscheinung der europäischen Musikkultur zu überwinden. In keinem Fall wollen wir natürlich etwa jene slawophilen Theorien einer slawischen Musik auferstehen lassen, die im 19. Jahrhundert im tschechisch-slowakischen Kulturmilieu entstanden sind und sich von hier aus in die übrigen slawischen Länder verbreitet haben.

Es ist deshalb vielleicht kein Zufall, daß eine neue kritische Erwägung über die slawische Musik aus der Feder eines tschechoslowakischen Musikwissenschaftlers stammt. Wir wollen allerdings den Rahmen des tschechischen und slowakischen Kulturmilieus überschreiten, allgemeine theoretische und historische Fragen stellen und klären, und damit Voraussetzungen für neue Untersuchungen des Musikschaffens der Slawen auf moderner wissenschaftlicher Basis aufbauen.

1. ZUR BESONDERHEIT DER SLAWISCHEN MUSIK UND MUSIKKULTUR

Im allgemeinen gelten die Slawen als musikalisch hoch begabt. Man würdigt das Interpretationskönnen slawischer Musiker und slawischer Interpretationsschulen. Die sprichwörtliche Musikalität der slawischen Nationen äußert sich vor allem im Reichtum ihrer Volksmusik, in der Klanglichkeit, Lebendigkeit und dem Ausdruck ihrer sprachlichen Äußerungen und schließlich im geistlichen Lied, in Eigenschaften, aus denen auch ihre Kunstmusik wächst.

In dieser nur angedeuteten Charakteristik der musikalischen Schaffenskraft der Slawen muß man nichts Entwertendes erblicken. Im Gegenteil: die erwähnten traditionellen Kulturercheinungen bergen eine Menge einzigartiger, in der gesellschaftlichen Praxis beglaubigter musikalischer

Intonationen und Bedeutungen, die aus den besonderen poetischen Prinzipien der Musik, aus ihrer Bildhaftigkeit (Realismus) und ihrer lebendigen emotionellen Wirksamkeit sprießen und die Kunst- und Folkloremusik der Slawen von den rationalen musikalischen Äußerungen mancher nichtslawischer Kompositionsschulen vielfach unterscheiden.

2. DIE AUFGABE DER MUSIKSLAWISTIK

Diese Besonderheit der slawischen Musik und Musikkultur wurde in einer Reihe monographischer und synthetischer Arbeiten reich belegt und geklärt. In der zwanziger Jahren und noch früher tauchen sogar Tendenzen auf, die Slawistik als musikwissenschaftliches Fach zu konstituieren (Asafjev, Gruber, Helfert, Christov, Chybiński, Jachimecki, Milojević, Nejedlý). In manchen Arbeiten überleben zwar alte romantische Vorstellungen von der slawischen Musik als autonomer Kulturerscheinung, andere Untersuchungen verwenden aber schon moderne kritische Methoden, stellen die musikslawistische Forschung auf festere wissenschaftliche Grundlagen und verschaffen ihr größere Achtung. In slawistischen musikwissenschaftlichen Studien und Projekten wird der Gegenstandsbereich der slawischen Musik schrittweise festgelegt und man prüft die Möglichkeiten, das künstlerische und ideelle Wesen der musikalischen Tatsachen zu klären, die man neben den Termini „russisch“, „polnisch“, „tschechisch“ usw. als Bezeichnung für die nationale Spezifik der musikalischen Äußerungen und Elemente „slawisch“ nennen könnte. Der tschechische Musikhistoriker Zdeněk Nejedlý hat bereits vor Jahren gezeigt, daß man auch unter dem sehr breit und ziemlich allgemein gefaßten Begriff „slawisch“ die slawische Musik ohne romantische Phantastik und romantisches Pathos in Erwägung ziehen kann (*Slovanská hudba* [Slawische Musik], 1912). Im Mittelpunkt von Nejedlýs Abhandlung stand die Kunstmusik des 19. Jahrhunderts. Eine Reihe slawischer Musikhistoriker und Theoretiker (Andreis, Belza, Cvetko, Druskin, Ginzburg, Chomiński, Keldyš, Kresánek, Lissa, Racek, Štědroň, Velimirovič u. a.) erweiterten jedoch die Erwägungen über die slawische Musik auch auf die Kunstmusik der Gegenwart (20. Jahrhundert) und der frühen Vergangenheit. Seit Herders Zeiten spricht man auf vergleichender Basis vom Volkslied der slawischen Nationen in der Musikfolkloristik, der es Schritt für Schritt gelungen ist, die wissenschaftlichen Vorstellungen der ersten Aufklärergenerationen durch das Quellenstudium nach wissenschaftlichen Methoden zu überwinden. Das folkloristische Monument des tschechischen Malers und Ethnographen Ludvík Kuba *Slovanstvo ve svých zpěvech* (Das Slawentum in seinen Liedern) und *Cesty za slovanskou písní* (Wege zum slawischen Lied) war der erste Versuch eines synthetischen Blicks auf die gesamte Musikfolklore der Slawen. Das gegenwärtige Niveau und die Möglichkeiten der Slawistik auf dem Boden der Musikfolkloristik können wir nicht besser kennzeichnen als mit der Arbeit des sowjetischen Ethnomusikologen Vladimír Leonovič Hošovskij *U istokov narodnoj muzyki Slavjan, Očerki po muzykaľnomu slavjanoveděniju* (An den Quellen der slawischen Volksmusik, Beiträge zur slawischen Musikologie), 1971. Für das allgemein verbreitete Bewußtsein, daß die slawische Musik als Erscheinung und Ge-

genstand der wissenschaftlichen Erkenntnis eine spezifische Entität darstellt, daß ernstzunehmende slawistische Studien schon geraume Zeit auch aus der Feder nichtslawischer Musikwissenschaftler und Ethnographen stammen.

3. DIE SLAWISCHE UND DIE WESTEUROPÄISCHE MUSIK

Trotz alledem nimmt die slawische Kunstmusik in manchen wissenschaftlichen Projekten und auch in den Vorstellungen mancher bedeutender Forscher noch nicht jene Stellung ein, die ihrer Bedeutung entspricht. Die Zweifel an ihrer Selbständigkeit und Gleichwertigkeit gegenüber der sogenannten „abendländischen“ Kunstmusik sind nicht geschwunden. Wenn man beispielsweise von der Geschichte der Oper spricht, meint man vor allem das Schaffen hochentwickelter westeuropäischer, eventuell mitteleuropäischer Länder, und erwähnt die slawische Oper nur als eine Art musikalische Äußerung, die an bereits ausgebildete Formen folkloristische und andere künstlerisch abgeleitete Elemente der Nationalkultur anhängt. Aber auch die sogenannten allgemeinen Musikgeschichtswerke bringen über die slawische Musik und die slawischen Musikkulturen oft nur abgeschlossene bescheidene Abschnitte, oder besprechen sie überhaupt nicht.

Häufig geht es dabei nicht um nationale Voreingenommenheit oder Unkenntnis (*slavica non leguntur!*), sondern eher um die Folge einer historisch-theoretischen Konzeption, die die Musik des europäischen Kontinents in einen sogenannten „abendländischen Kulturkreis“, seine „Randgebiete“ und Zonen teilt, die außerhalb eigener Kultur Europas liegen. Das Ergebnis ist immer dasselbe. Unter den Begriff „europäisch“ fällt zwar die slawische Musikfolklore (Walter Wiora, *Europäischer Volksgesang*, 1952), aber in die universale Geschichte, bzw. Geschichte der europäischen Kunstmusik, wird die Kunstmusik der Slawen und anderer osteuropäischer Nationen (Ungarn und Rumänen) vor allem der älteren Zeiten nicht aufgenommen, weil sie sich angeblich dem musikgeschichtlichen Grundgeschehen total entzieht.

Die Argumente, mit denen man dabei operiert, sind ernstzunehmen: Walter Wiora beispielsweise weist darauf hin, daß die geschichtliche Leistung der westeuropäischen Musik in der „*Rationalisierung des Rhythmus und der Mehrstimmigkeit sowie in der Ausbildung einer sinnfälligen Notenschrift, aber auch in der Schöpfung großer Bauformen absoluter Instrumentalmusik mit eigenständigen musikalischen Mitteln und im kunstvollen Ausdruck transmusikalischer Gehalte durch musikalische Symbolik und Rhetorik*“ beruht (Walter Wiora, *Die geschichtliche Sonderstellung der abendländischen Musik*, 1959). Diese grundlegenden musikalischen Prozesse haben sich tatsächlich jahrhundertlang in den Kulturzentren der westeuropäischen bzw. mitteleuropäischen Länder abgespielt, die nur zum Teil von Slawen besiedelt waren; und so konnte die Unkenntnis und das Übersehen des slawischen Musikmaterials die Theorie von einer Art peripheren Stellung der slawischen Kunstmusik oder sogar die Ansicht vom musikalischen Analphabetentum der Slawen entstehen.

4. ZUR HISTORISCHEN STELLUNG DER SLAWISCHEN MUSIK

Gegen diese und weitere Argumente kann man einwenden:

- a) Auf dem Großteil der von Slawen besiedelten Gebiete etablierte sich seit dem frühen Mittelalter der slawische orthodoxe (mazedonische, bulgarisch-Kijewer, serbische) und glagolitische Gesang, der in stilistischer Hinsicht dem westeuropäischen (gregorianischen, protestantischen) Kirchenlied gleichwertig gegenübersteht. Diese bedeutenden musikalischen Äußerungen der altslawischen Kulturen entwickelten (nach byzantinischen Vorbildern) eigene Modifikationen einer sinnfälligen Notenschrift, der Neumen (beispielsweise die russischen Krjuki usw.) und Choralnotation, sowie eigene rational motivierte Prinzipien von horizontaler und vertikaler Gliederung des Tonmaterials (sog. *snamennyj raspjev*).
- b) Bei den nach Westen vorgeschobenen slawischen Nationen, vor allem bei Polen und Tschechen, entstanden nationale Modifikationen des gregorianischen Chorals und des protestantischen Kirchenliedes, oft mit revolutionärem Gehalt und demokratischer Kulturfunktion, im tschechischen Kulturmilieu können wir außer dem Hussitenlied sogar die Entstehung des ersten theoretischen Traktats in der Nationalsprache verzeichnen (*Blahoslavs Musica*, 1559).
- c) Eine Reihe von Musikern, besonders aus den westslawischen Gebieten, beteiligte sich entweder auf heimischem Boden oder in fremden Kulturzentren an der Ausbildung reifer Formen der instrumentalen (und vokalen) Kunstmusik.
- d) Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts entstand in allen slawischen Ländern eine Reihe fortschrittlicher Kompositionsschulen und vielseitig entfalteter Musikkulturen, deren Eigenständigkeit heute nicht mehr bezweifelt werden sollte.
- e) Schließlich darf man wohl aus der Geschichte der Musik des europäischen Kontinents nicht einmal die sogenannte „nonartifizielle“ Musik der Slawen (Folklore, „Umgangsmusik“ u. a.) ausschließen, weil sie sich nicht isoliert, sondern in wechselseitig befruchtenden Beziehungen mit den historischen Prozessen der europäischen Kunstmusik entwickelt hat. Alle diese Argumente stellen unserer Meinung nach die methodologische und sachliche Berechtigung der Theorie der sogenannten „Kulturkreise“ in Zweifel, mit deren Hilfe man die Gesetzmäßigkeiten und Besonderheiten der historischen Stellung einzelner Nationen oder Ethnika in der Entwicklungsströmen der europäischen Musikkultur angeblich erklären kann. Unsere Skepsis wurzelt auch in der Tatsache, daß diese Theorie die verschiedenartigsten Äußerungen und Elemente der Musik als rein immanente Produkte der menschlichen Aktivität, nicht aber als Ergebnis ethnischgeographisch, historisch und sozial begründeter oder vermittelter Schaffensvorgänge zu erklären versucht.

Wenn wir die historische Stellung der Musik der slawischen Nationen herausstellen, gedenken wir nicht etwa ihre Bedeutung um jeden Preis zu vergrößern. Wir sind uns nämlich dessen wohl bewußt, daß sich die Slawen, besonders in älteren Entwicklungsetappen, infolge der allgemein bekannten

ethnisch-geographischen, sozialen, politischen und kulturellen Faktoren in einer Lage befanden, die sie zwang sich mit neuen Entwicklungsrichtungen verspätet, in fremder Umwelt u. a. m. auseinanderzusetzen. Manchen slawischen Nationen blieben die fortschrittlichen Kulturwerte ganzer historischer Epochen unzugänglich.

Deshalb äußerte sich in den slawischen Ländern eine bestimmte Ungleichmäßigkeit und Verspätung der kulturellen Entwicklung zum Vorschein, die man beispielsweise auf dem Felde der Musik durch Vergleiche des Baroks und der Klassik bei den westlich vorgeschobenen Slawen (Tschechen, Polen, Kroaten, Slowenen und Slowaken) mit der Musik der Mazedonier, Bulgaren und Serben aus denselben Stilepochen belegen könnte; diese slawischen Nationen litten unter der Türkenherrschaft, hatten bald alle Kontakte mit Europa verloren und konnten sie erst im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts wiedergewinnen.

Die Musiker dieser begabten und beharrlichen nationalen Gemeinschaften im Südosten der slawischen Länder konnten jahrhundertlang keine Kulturimpulse Westeuropas empfangen und sich weder auf heimischem Boden noch in der Emigration an der Formung der historischen Ströme der Kunstmusik beteiligen. Ihre Musikkultur beschränkte sich auch weiterhin auf den orthodoxen Kirchengesang und die Folkloremusik, in die allmählich auch nichtslawische Elemente Europas und der Welt einzudringen begannen. Neue historische Prozesse, die die europäische Entwicklung schon seit der gotischen Zeit bestimmten, berührten ihre Musik so gut wie gar nicht, und so blieb diese lange auf einem Kultur-niveau, das der mittelalterlichen feudalen Gesellschaftsformation entsprach. Bei den nach Westen vorgedrungenen Slawen wurde jedoch die Musik-kultur neben der Folkloremusik, den universalen und nationalen Formen des geistlichen Lieds um die barocke klassische Kunstmusik reicher. Dieser Entwicklungstyp einer reiferen Musikkultur, der von geistigen und kulturellen Anregungen der frühbürgerlichen gesellschaftlichen Bewegungen italienischer und westeuropäischer Prägung mitbestimmt wurde, entsprach dem Niveau der spätfudalen Gesellschaftsformation.

5. ZU DEN ANFÄNGEN DER MODERNEN SLAWISCHEN MUSIK

Etwa bis in das 17. Jahrhundert ruhte die historische Stellung der Musik bei der größten Gruppierung slawischer Völker, den Ostslawen, auf einer kulturellen Stufe, auf der die Musik der Mazedonier, Bulgaren und Serben jahrtausendlang verharret hatte. Auch die russisch-ukrainische Musik der älteren Zeit bestand aus der von östlichen außereuropäischen Erscheinungen stark beeinflussten Folkloremusik und dem orthodoxen Kirchengesang, die sich im Laufe der Entwicklung einer künstlerischen und ideellen Aktualisierung fähig erweisen sollten. Die Ursachen der Verspätung der russisch-ukrainischen Musik waren ähnlich wie bei den östlich vorgeschobenen Südslawen. Die Bemühungen Rußlands um eine durch die Festigung der Staatsgewalt ermöglichte europäische Politik führten aber in den ostslawischen Ländern um volle zwei Jahrzehnte früher als im slawischen Süden

zu einer Erneuerung der Beziehungen mit Europa, und damit auch zu einem schrittweisen Ausgleich der kulturellen Verspätung.

Im Bereich der Musikkultur äußerte sich dieser Vorgang in der Übernahme vorklassischer und klassischer Musikprinzipien und Betriebsmodelle. Die ausländischen Vorbilder wurden jedoch von heimischen Komponisten und in Rußland wirkenden Emigranten aus musikalisch fortgeschritteneren Ländern Europas (einschließlich tschechischer und polnischer Musiker) den heimischen Traditionen und Verhältnissen angepaßt, so daß die russisch-ukrainische Kunstmusik ähnlich wie die polnische viel früher als beispielsweise die tschechische Kunstmusik (besonders ihr sogenannter Emigrationszweig) Elemente der nationalen Tradition bewußt auszuwerten begann.

Auch diese Besonderheit wurzelte primär in der außermusikalischen Sphäre. Denn wenn der russische, ukrainische, polnische Adel und die dortigen Herrscherhäuser, die damals vor allem den Kunstmusikbetrieb pflegten, keiner nationalen Entfremdung verfielen, dann gilt dies für den böhmischen Adel, der bloß im territorialen Sinn (also eigentlich böhmisch) war, keineswegs im Geiste eines tschechischen Nationalbewußtseins. Bekanntlich paßte sich im 18. Jahrhundert der herrschaftliche Musiker den Kulturnormen und dem Geschmack seiner Herren ergeben an, den im ganzen 17. und 18. Jahrhundert italienische, französische, später auch deutsche Vorbilder modellierten.

Deshalb wurden Rußland mit der Ukraine und Polen, dessen mächtige Kulturentwicklung anfangs von dem politischen und wirtschaftlichen Verfall des Landes gehemmt wurde, bereits an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu Hauptträgern der neuen Entwicklungswandlungen der Musik des slawischen Geländes, wie übrigens nicht nur das Aufkommen der ersten nationalen Institutionen in diesen Ländern (Theater, Konzerte, Musikalien- und Musikbücherdruck usw.), sondern auch das spätere Auftreten der ersten nationalbewußten Komponisten und Interpreten auf der musikalischen Szene Europas beweist: Michail Ivanovič Glinka, Fryderyk Chopin und Stanisław Moniuszko. Dagegen war der Anteil der böhmischen Länder an der Formung der modernen slawischen Musik infolge der besonderen nationalen Lage anfangs nicht ganz eindeutig. Václav Jan Tomášek beispielsweise, den die Vertreter der austro-slawischen Bewegung als Leitgestalt der tschechischen Musik vor Smetana und als geistigen Vater der ersten „slawischen Kompositionsschule“ ansahen, war von schwankender nationaler Gesinnung und schuf nicht einmal eine Musik, die man als ausgesprochen tschechisch, oder gar slawisch bezeichnen könnte. Damals waren nicht einmal das berühmte Nostitz-Theater, das sogenannte Ständetheater, oder das Prager Konservatorium (gegründet 1811) tschechische (slawische) Institutionen, obwohl das Konservatorium später neben tschechischen und deutschen Absolventen auch mehrere Musikergenerationen aus anderen slawischen Ländern ausbildete und damit in der Entwicklung der jungen slawischen Kompositions- und Interpretationsschulen eine wichtige Rolle gespielt hat.

In Böhmen und Mähren kam es erst nach der Rückkehr Smetanas aus der schwedischen Emigration (1861) zu entscheidenden Wandlungen der Musik auf nationaler Basis. Viel später beginnen sich die nationalen Musikkulturen anderer slawischer Länder zu formen: auf südslawischem Gebiet,

in der sorbischen Lausitz und in der Slowakei, wo die jüngste, aber nicht unwichtigste slawische Kompositionsschule entstand.

Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts beschleunigte sich also der Ausgleich der Musikkulturen des slawischen Geländes. Ethnisch-geographische, kulturelle und andere traditionelle Faktoren hörten zwar nicht auf, die stoffliche und stilistische Substanz der musikgeschichtlichen Bewegungen zu beeinflussen, aber die grundlegenden Wandlungen im politischen, nationalen und sozialen Geschehen öffneten auch der Musik der modernen slawischen Nationen einen ungewöhnlich weiten Raum zur allseitigen Schaffensentwicklung auf der Basis künstlerischer Professionalität.

Die Musik des gesamten slawischen Geländes trat damit in die Gipfelphase ihrer bisherigen Entwicklung ein.

6. DIE BEDEUTUNG DER KULTURPOLITISCHEN FAKTOREN

Die Qualität und Quantität dieser musikgeschichtlichen Vorgänge beeinflussten mehrere Faktoren. Vor allem in der ersten Entwicklungsphase kam die Rolle des wachsenden Nationalbewußtseins zur Geltung, das auf die Befreiung und Entwicklung der unterdrückten Nationen und Nationalitäten und ihrer Kulturen zielte.

Der Blick auf das kulturelle und politische Geschehen in Europa zeigt, daß es sich um einen allgemeinen Prozeß handelte, den die Ideen der Französischen bürgerlichen Revolution angefacht hatten. In den slawischen Gebieten verlief dieses Geschehen weitaus intensiver als bei anderen Nationen. Seinen Verlauf hatte Herders Geschichtsphilosophie geprägt, die die ersten politischen und kulturellen Sprecher des modernen Slawentums begeistert in das Programm der nationalen Aufklärung aufnahmen, weil diese Philosophie mit ihrer humanen, demokratischen und antifeudalen Einstellung und Würdigung der Geisteskultur der Slawen deren Entwicklung als „Griechen der Neuzeit“ philosophisch und ideell motivierte.

In der politischen Sphäre erwiesen sich die nationale Frage und ihre spezifische Modalität — die Idee der slawischen Solidarität (Bewußtsein der Verwandtschaft und Zusammenarbeit der slawischen Nationen) — als ungleich wirksam. Im multinationalen Milieu des ehemaligen Österreich-Ungarn hat die Idee der slawischen Solidarität trotz ihrer politischen Nebelhafigkeit und Phantastik endlich zum kulturellen Erwachen einer Reihe von slawischen Nationen beigetragen. So führte beispielsweise die Zusammenarbeit der Russen und Bulgaren zur nationalen Befreiung der Balkan-slaven vom türkischen Joch (1878). Dagegen konnten Marx und Engels schon im Jahre 1848 die konservativen tschechischen Austroslawisten kritisieren, weil sie um ihrer beschränkten nationalen Ziele willen die Revolution verraten hatten.

Den entscheidenden Streit zwischen den russischen Slawophilen (Pan-slawisten), die mit ihrer unkritischen Verherrlichung der Orthodoxie und des sogenannten Mushiktums in Wahrheit zu Helfershelfern des reaktionären zaristischen Regimes wurden, und den russischen revolutionären

Demokraten, die einen Sozialismus westlicher Prägung propagierten, löste erst die Sozialistische Oktoberrevolution.

Erst von diesem geschichtlichen Wendepunkt an verloren die Kriterien „national“, „slawisch“ (bzw. panslawisch) oder „westlich“ im politischen Denken und in der politischen Praxis ihre Geltung, das Messen und Werten übertrug sich auf die Sphäre der sozialen (klassenmäßigen) Beziehung und Interessen der Gesellschaft.

Rußland und das Slawentum modernisierten sich mit Hilfe der revolutionären Ideen des Westens und die grundsätzliche Lösung der sozialen und nationalen Probleme auf der Basis der Theorie des wissenschaftlichen Sozialismus verschob die sogenannte russische und slawische Frage in das Zentrum des Weltgeschehens. Zum Angelpunkt wurde Lenins Nationalitätenpolitik, deren Grundziel es war, alle Nationen und Nationalitäten ohne Rücksicht auf die Stammes- oder Sprachzugehörigkeit gleichzustellen, und die damit eröffneten Perspektiven einer internationalen Zusammenarbeit vorzeichnete, bei der die Nationalitätenfrage und die Idee der slawischen Solidarität zu keiner ausschlaggebenden, sondern untergeordneten Kraft der geschichtlichen, sozialen und kulturellen Prozesse wurde.

In schöpferischen Aktivitäten der Komponisten, ausübender Künstler und Musikwissenschaftler, in der Tätigkeit der modernen kulturellen Einrichtungen und Medien, im erzieherischen und kulturellen Wirken der Musik auf dem slawischen Gelände spiegelt sich deutlich die dynamische Rolle der soeben erwähnten kulturpolitischen Faktoren. Die nationale (beziehungsweise slawische) Frage und ihre heutige Umwertung im Geiste des sozialistischen Internationalismus können wir aus den musikgeschichtlichen und kulturellen Prozessen nicht ausscheiden, weil wir damit die grundlegende Komponente der Entwicklung ignorieren müßten. Rufen wir wenigstens in Erinnerung, wie Glinka, Moniuszko, Smetana, Rimskij-Korsakov, Janáček und andere an der Formung der institutionellen Basis, der künstlerischen und ideellen Orientierung der Oper als kulturell und erzieherisch höchst wirksamer Einrichtung ihrer Länder teilgenommen und was sie für die Geburt und das Wachstum dieses Schlüsselmediums der Nationalkultur mit ihrer schöpferischen Tätigkeit bedeutet haben.

Und denken wir daran, was in einer anderen Zeit und unter anderen gesellschaftlichen, kulturellen und musikalischen Umständen die avantgardistischen schöpferischen Bemühungen eines Prokofjev und Šostakovič für die sowjetische Oper bedeutet haben.

Natürlich könnten wir noch weitere Beispiele aus anderen slawischen Musikkulturen und Gebieten des musikalischen Geschehens, aus dem Konzertleben, dem Musikschulwesen, der Musikwissenschaft und Musikpublizistik usw. anführen. Doch halten wir es für wichtiger darauf hinzuweisen, daß sich alle diese Aktivitäten auch in der Sphäre der Musikkultur unter heftigen Kämpfen mit dem wuchernden Nationalismus und Panslawismus abgespielt haben.

7. DIE MODERNE SLAWISCHE MUSIK, IHRE METAMORPHOSEN, ÄSTHETIK UND FUNKTION

An diesen Kämpfen und Prozessen hat auch das musikalische Schaffen aktiv teilgenommen. Die nationale Frage und das moderne Slawentum haben die Forderung von Demokratie und Nationalcharakter der Musik formuliert. Diese Forderung wurde auch von weitblickenden politischen Führern der Nation zielbewußt unterstützt, die in der Musik, ähnlich wie in den übrigen Künsten und in der Wissenschaft, ausgiebige Helfer bei der Verwirklichung des Programms der Wiedergeburt und des Reifens der Nation sahen.

Hinsichtlich der breiten kulturpolitischen Wirkung der Musik und ihrer gesellschaftlichen Funktionen konnten sie sich allerdings eher auf Beispiele aus der älteren Geschichte als auf das universale 17. und 18. Jahrhundert berufen, das das Gewicht des nationalen Faktors vorübergehend geschwächt oder sogar wissentlich unterdrückt hat.

Den Ruf nach dem nationalen Charakter und der Demokratisierung der Musik kennt aber beispielsweise schon die Betriebspraxis der slawischen und nationalen Kirchen im Mittelalter, die auf der allgemein verständlichen Nationalsprache und auf volkstümlichen Formen des Kirchengesangs baute. Das Volk konnte sich aktiv an den Musikproduktionen beteiligen und trug gemeinsam mit gebildeten Musikern zur Formung des Schatzes der Intonationsarchetypen der Nationalmusik bei. Seine schöpferische Anteilnahme auf dem Gebiet der Folkloremusik war in dieser Hinsicht noch durchdringender.

Erst als sich das Slawentum nach dem Antritt des revolutionären Bürgertums, der revolutionären Bauern und Arbeiter in die Arena der Geschichte national erneuerte und modernisierte, wurde die Forderung nach dem demokratischen und nationalen Charakter der Musik für lange Jahre wieder zu einer bestimmenden Norm. Die früheren Kulturideale der Nation lebten in ideell aktualisierter Form wieder auf und gliederten sich funktionell in die neuen Kunstprozesse ein. Die Nationalitätsfrage zeugte eine Ästhetik der nationalen, beziehungsweise slawischen Musik als Folge der kulturpolitischen Entwicklung der Gesellschaft und ihrer grundlegenden Strukturwandlungen.

Die Hauptprinzipien dieser Ästhetik sind hinreichend bekannt und wir können uns darauf beschränken, in aller Kürze auf sie hinzuweisen. Sie lauten:

- a) Auswertung der Nationalsprache und Integration ihrer Intonationsbesonderheiten und ihres prosodischen Systems in die Musik,
- b) Auswertung der traditionellen Musikformen und Elemente, vor allem folklorer Herkunft,
- c) Auswertung mythologischer, historischer und zeitgenössischer Stoffe, die in der Regel von der Nationalliteratur bereits vorher bearbeitet wurden, in der dramatischen, Vokal-, Programm- und Instrumentalmusik.
- d) Umwertung der kulturellen Funktionen der Musik im Einklang mit

Strukturänderungen und politischen Zielen der fortschrittlichen Komponenten der Gesellschaft.

Durch Vergleich mit progressiven Musikströmungen des übrigen europäischen Gebiets überzeugen wir uns von der Rolle, die diese ästhetischen Prinzipien in der Entwicklung der ganzen modernen Musik, nicht nur der Slawen, gespielt haben. Nichtsdestoweniger hat sich das Studium dieser Prinzipien und ihre Anwendung in der Kunstmusik vor allem für Entstehung von modernen slawischen Kompositionsschulen als äußerst bedeutungsvoll erwiesen.

Die slawischen Komponisten haben darin theoretische Motivierung zur künstlerischen Verwirklichung von Ideen gefunden, die dem Programm der politischen und kulturellen Wiedergeburt und des Reifens der Nation entsprachen. Ästhetische Anforderungen wurden dabei nicht vernachlässigt, im Gegenteil; gerade ihretwegen haben sich heftige Kämpfe zwischen Komponisten und Theoretikern abgespielt.

Der grundlegende Zwist entbrannte vor allem um die Frage, ob die slawischen Nationen imstande sind, auf Grund ihrer „natürlichen“, von der westlichen Kultur unberührten Traditionen, eine künstlerisch selbständige Musik zu schaffen. Der einzigartige Reichtum dieser Traditionen hat solche Fragen nicht ausgeschlossen, es war nur nicht klar, auf welche Art und Weise man sie auswerten sollte. Die romantischen Vorstellungen von der kulturellen Eigenbürtigkeit der Slawen führten verschiedene wissenschaftlich schwach fundierte „Theorien der slawischen Musik“ dazu, die fortschrittlichen Richtungen der westeuropäischen Musik hartnäckig abzulehnen. Die Zusammenhänge einer so kurzsichtigen „Ästhetik“ mit der Ideologie der nationalen Ausschließlichkeit und dem grundsätzlichen Mißtrauen gegen alles Fremde, die der slawische Nationalismus (Panslawismus) verkündete, lassen sich nicht bestreiten. Die „slawophile“ Ästhetik und ihre nationalen Modifikationen erwarben vielleicht nur darin Verdienste, daß sie auf die Eigenständigkeit der musikalischen Schaffensfreude des ländlichen Volkes als naheliegende Quelle stilistischer und ausdrucksmäßiger Innovationen der Kunstmusik aufmerksam gemacht haben. Eine autochthone slawische Kunstmusik ist aber nach dieser „Ästhetik“ nicht entstanden.

Lassen wir uns von den übrigens ziemlich vereinzelt auftauchenden Namen mancher Kompositionen nicht beirren. Dvořáks *Slawische Tänze* sind zwar ein Zyklus von künstlerisch bearbeiteten Folkloretanzformen meist slawischer Ethnika, aber alle Nummern dieses Zyklus behalten auch in Dvořáks Auffassung ihren ursprünglichen Nationalcharakter: aus der ersten Reihe gleicht Nr. 1, ein tschechischer *Furiant* usw., aus der zweiten Reihe Nr. 9, ein slowakischer *Odzemek*, Nr. 10 und 12, ukrainische *Dumy*, Nr. 14, ein polnischer *Mazur* und Nr. 15, ein südslawisches *Kolo*, und entsprechen, genau genommen mit ihrer musikalischen Substanz ihrer Bezeichnung nicht (Slawischer Tanz Nr. 1 usw.). Das slowakische Märchen Josef Suks *Radúz a Mahulena* vertont einen slawischen mythologischen Stoff. Janáček verlieh der Orchesterrhapsodie *Taras Bulba* durch die Bezeichnung „slawisch“ nachträglich eine ideelle gesellschaftliche Intention.

Wenn wir eine semantische und musikgeschichtliche Analyse des „Slawentums“ der oben gebrachten Beispiele durchführen, stellen wir fest, daß

ihr „slawischer“ Charakter auf einem Komplex folkloristischer Elemente oder außermusikalischer Faktoren beruht; bei den Kompositionsverfahren und musikästhetischen Prinzipien erkennen wir dagegen wesentliche Zusammenhänge auch mit der nichtslawischen Kunstmusik. Dvořáks Tanzstilisierungen sind eine künstlerisch eigenbürtige Modifikation von Instrumentalkomposition, die sich seit dem Ende des 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Kunstmusik der multinationalen (nicht nur slawischen) Gebiete Österreich-Ungarns entwickelt hat.

Umreißen wir die Entwicklungslinie und Bedeutsamkeit dieses Kompositionstyps mit den Namen Haydn, Mozart, Beethoven, Tomášek, Vitásek, Vaňhal, Schubert, Brahms, Fibich, Dvořák, Smetana (*Tschechische Tänze*) und Janáček (*Lachische Tänze*); Suks szenisches Melodrama *Radúz a Mahulena* weist wieder auf die „tschechische Linie“ dieser Form hin, die die Namen Zdeněk Fibich (der in seine szenischen Melodramen Wagners Anregungen aufnahm) und Jiří Antonín Benda (der seine szenischen Melodramen für das deutsche Sprachgebiet schuf) umschreiben. Und Janáčeks Orchesterrhapsodie *Taras Bulba* baut auf den Prinzipien der „westeuropäischen“ Ästhetik eine originelle programmatische Musikform aus, an deren Anfängen auch Václav Jan Tomášek mit seinen Charakterstücken für Klavier steht.

Die semantische und musikgeschichtliche Analyse weiterer Beispiele würde wohl dieselben Ergebnisse bringen, aus welchen Teilen des slawischen Gebiets und welchen Zeitabschnitten auch immer sie stammen. Unser 20. Jahrhundert hat sich von den kurzzeitigen Zielen der slawophilen Ästhetik noch weiter entfernt. Diese Ästhetik repräsentiert nicht einmal der Neofolklorismus der russischen Periode Igor Strawinskis, trotzdem er der traditionellen Musik Rußlands viel, wenn nicht alles verdankt. Stilbezogen und ideell fällt das Werk von Sergej Prokofjev, Dmitrij Schostakowitsch und anderen Avantgardekomponisten der sowjetischen Musik ganz aus dem Rahmen der slawophilen Ästhetik. Die echten Persönlichkeiten der modernen slawischen Musik haben diese Ästhetik niemals übernommen, wie die Musikgeschichte erkennen läßt. Schon aus diesem einfachen Grunde bleibt nichts anderes übrig, als auch die moderne slawische Musik im breiten Kontext der fortschrittlichen musikgeschichtlichen Prozesse zu betrachten. Eine Erklärung, die nur folkloristische und außermusikalische Argumente verwenden würde, könnte bloß den Schein einer künstlerischen Selbständigkeit der modernen slawischen Musik erwecken und müßte ihr ästhetisches Gewicht in Zweifel stellen. In den letzten Folgerungen würde sie diese Musik, ähnlich wie die Theorien von Kulturkreisen, an den Rand der eigentlichen Entwicklung der Kunstmusik Europas verdrängen.

Wir wissen, daß die moderne slawische Musik eine reiche Skala verschiedenartig orientierter Werke umfaßt. Im Laufe von mehr als einhundertfünfzig Jahren ihrer von bewußtem schöpferischem Streben erfüllten Existenz hat sie eine Entwicklung durchlaufen, die die ideellen und ästhetischen Konzeptionen des früheren ungesunden Nationalismus überwand. Die Entwicklungsdynamik, der inhaltliche Reichtum und die ideelle Fortschrittlichkeit der modernen slawischen Musik sprengt die phantastischen Vorstellungen und Normen der slawophilen Ästhetik, mit denen man — wie wir sehen — nicht einmal das Wesen solcher Werke ergründen kann, wie

es Dvořáks Slawische Tänze sind. Die kritisierten Vorstellungen besitzen in der künstlerischen Substanz der musikalischen Kunstwerke keinerlei reale Unterlagen.

Verschiedene abstrakte Manipulationen mit dem Ausdruck „slawisch“ sind so allgemein und bedeutungsarm, daß sie höchstens als pragmatische Etikette der slawischen Musik dienen können. Vom ästhetischen und stilistischen Standpunkt aus ist ein solches Beginnen so gut wie wertlos, weil es weder Ausdrücke, die die künstlerische Methode bezeichnen (Realismus, kritischer Realismus, sozialistischer Realismus als fortschrittliche Gegenstücke verschiedener historischer Typen des Formalismus), noch Ausdrücke zu vertreten vermag, die Werke der Musik bestimmten gesellschaftlichen Kulturepochen, geistigen Strömungen (nationale Aufklärung, Klassik, Romantik, Moderne, Avantgarde usw.), Richtungen (Verismus, Impressionismus, Expressionismus, Folklorismus, Neoklassik) oder Kompositionsschulen (nationale Schulen nach Persönlichkeiten und Musikzentren) zuteilen.

Abstrakte Manipulationen mit dem Ausdruck „slawisch“ können nicht einmal Termini und Begriffe ersetzen, die Kompositionsverfahren (Dur-Moll-Tonalität, Modalität, Atonalität, serielle Technik, Dodekaphonie und andere Kategorien) als konkrete und historische Typen der Musikformen bezeichnen.

Den Ausdruck „slawisch“ kann man unserer Ansicht nach in der Verbindung mit den betreffenden theoretischen Termini charakteristischer Elemente der Musik, einfacher oder komplizierter bedeutungsstruktureller musikalischer Einheiten, kompositioneller und ästhetischer Prinzipien, funktionell gebrauchen. Diese musikalischen Elemente nennen wir musikalische Slawismen. Zahlreiche Kompositionen aus dem slawischen Gebiet beweisen, daß ihr spezifisch slawischer Charakter nicht abstrakt ist, sondern in der Verberuht.

Diese Elemente bestimmen nicht nur das Klangkolorit der Komposition, sie greifen auch in ihre stilmäßige und kompositionelle Substanz ein und bereichern auf diese Weise ihre Mitteilungsfähigkeit. Die künstlerischen Stoffe, nicht nur die slawischen, werden dadurch ästhetisch und vom Standpunkt des Hörers attraktiver, plastischer. Den musikalischen Slawismus fassen wir deshalb als künstlerischen Ausdruck des Slawentums auf.

Eine Reihe zeitgenössischer musikwissenschaftlicher Arbeiten macht auf das Existieren musikalischer Slawismen aufmerksam, auch wenn sie es nicht ausdrücklich so nennt. Wenn nun auf dem Gebiet der musikalischen Termini und Begriffe der Ausdruck „slawisch“ wieder zu erscheinen beginnt, ist dies kaum darauf zurückzuführen, daß man die phantastischen Vorstellungen einer slawophilen Ästhetik zum Leben erwecken wollte. Die Bezeichnungen „slawische Musikelemente“, „slawischer Intonationswortschatz“, „slawischer Musikimpressionismus“, „Expressionismus“, „Neoklassizismus“, „slawische Art der seriellen Technik“ (durchwegs Beispiele verschiedener Arten musikalischer Slawismen) usw. sind Beweise der wachsenden wissenschaftlichen Ambitionen der modernen Musikslawistik.

Musikalische Slawismen tragen dazu bei, die Zweifel am Sinn von Erwägungen über das Thema „Slawische Musik“ zu zerstreuen, und bieten eine Handhabe, das Wesen und die Bedeutung dieser Musik zu erkennen.

8. AKTUELLE FORSCHUNGSFRAGEN

Im Studium der musikalischen Slawismen sehen wir deshalb eine der Hauptfragen der modernen Musikslawistik. Unserer Ansicht nach kann dieses Studium nur dann erfolgreich sein, wenn wir es im Rahmen historischer, gesellschaftlicher und kultur-politischer Zusammenhänge auffassen. In einer der vorangegangenen Thesen haben wir die Unumgänglichkeit eines solchen Zutritts gezeigt. Ohne Berücksichtigung außermusikalischer und außerkünstlerischer Faktoren müßte das Studium seinen Sinn verlieren. Die musikalischen Slawismen, ob wir sie nun Intonationen, Elemente usw. nennen, würden sich in abstrakte Schemata verwandeln, hinter denen die lebenden menschlichen Dimensionen der Musik verschwinden würden.

Mit diesem außermusikalischen Aspekt wollen wir natürlich das Gewicht der musikalischen Slawismen in ästhetischer Hinsicht nicht schmälern. Wir fassen sie als Ergebnis schöpferischer Individualitätsaktivitäten in der Musik, und nicht als mechanische Transkription der Realität auf. Wir wissen, daß der eigentliche Schaffensprozeß im gesellschaftlichen Bewußtsein des Komponisten verankert ist, und daß das Ergebnis dieses Schaffensprozesses in der spezifischen Welt der Musik zutage tritt. Es verläuft in dialektischer Einheit des Musikalischen und Außermusikalischen, und dieses Prinzip hört nicht einmal auf zu wirken, wenn das musikalische Kunstwerk zum Objekt der ästhetischen Aneignung wird. Der slawische Charakter bietet sich als potentielle Eigenschaft an, die erst zu „erkennen“ ist.

Die Musikslawistik hat bereits viel für die Erkenntnis der slawischen Musikkultur und Musik getan. Manche Forschungsaufgaben harren jedoch erst ihrer Verwirklichung. Wir sprechen die Ansicht aus, daß die heutige Wissenschaft mit ihrer methodologischen Ausstattung und ihren materiellen Möglichkeiten wohl imstande ist, diese Aufgaben schrittweise zu bewältigen. Im Sinne einer wirksamen Sicherstellung der kommenden Arbeiten auf dem Gebiet der Musikslawistik wären wirksame Organisationsmaßnahmen zu treffen.

O SLOVANSKÉ HUDBĚ

Nástin vývoje — problémy, vztahy, hodnoty

Od dob Nejedlého (jeho studie *Slovanská hudba*, in: *Slovanstvo*, obraz jeho minulosti a přítomnosti, Praha 1912) nebyla věnována pozornost otázce slovanství v hudbě. Většina prací na toto téma byla zaměřena buď regionálně, nebo monograficky, a to na výklad čelných skladatelských osobností nebo škol velké rodiny slovanských národů. Tzv. hudební slavistika se pěstovala výlučně jako etnomuzikologický obor (V. Hošovský), a pokud se v titulech některých muzikologických prací objevilo adjektivum „slovanský“, pak bylo míněno spíše jako shrnující pojem (I. Belza).

Naproti tomu o slovanské hudbě jako celku bývá v některých pracích západních muzikologů pojednáváno tak, že je chápána jenom jako souhrn národních kompozičních škol, které spojuje folklorismus nebo neofolklorismus. V konfrontaci s výspě-

lymi západoevropskými kompozičními školami se pak jeví slovanská hudba jako okrajová sféra („Randgebiet“) evropské hudby (W. Wiora). Vzhledem k nerovnoměrnosti historického, politického a kulturního vývoje slovanského terénu, jehož některé východní a jižní regiony byly na staletí odtrženy od kulturního a hudebního dění ostatní Evropy, došlo například v Bulharsku ke stagnaci hudebního vývoje. Až do 19. století pojem bulharské hudby tvořil hudební folklór a církevně slovanský zpěv. Jiné slovanské regiony zase budovaly svou hudební kulturu od dávného středověku v dotyku s vyspělými kulturními a duchovními proudy jižní a západní Evropy a namnoze zasahovaly do jejich vývoje. Počínaje 19. stoletím všechny slovanské národy vytvořily vlastní hudební kulturu na profesionálním základě a dohnaly tak pokročilejší Západ.

Z historického hlediska by se mělo tedy nejspíše hovořit o vývojové nerovnoměrnosti slovanské hudby, a ne o její okrajovosti. Dosud jako sporná se jeví otázka slovanskosti hudby slovanských národů, tzn. určení některých jejich společných znaků. V českém kulturním prostředí vznikla v 19. století teorie slovanské hudby, která viděla její smysl v napodobení některých folklórních druhů a prvků (ukrajinské kolomyjky). Tato teorie nepřinesla bezprostřední výsledek v umělecké tvorbě a jako taková byla proto progresivními hudebními zjevy Slovanstva zamítnuta. Ukázalo se však, že idea slovanské vzájemnosti je v hudbě reálná tehdy, jestliže je nesena tvůrčím objevitelstvím opravdových osobností a jestliže neupívá na eklektickém folklorismu. Přibuznost hudebních kultur některých slovanských etnik, na nichž uvědoměle od 19. století stavějí slovanské kompoziční školy, vyvolala ve vývoji slovanské hudby některé společné rysy, které lze chápat jako umělecké projevy hudebního slavismu. Slovanská hudba jako jednotný celek sice neexistuje, hudební slavismy však vtiskují dílu mnohých skladatelů specifický ráz. Jeho jedinečnost cítíme zejména tehdy, jestliže jsou hudební slavismy vázány na slovanské látky (například u Janáčka). Moderní skladatelé Slovanstva však neupívají na regionálních a archaických slovanských látkách a socialistickým vlastenectvím a internacionálně chápaným humanismem překonávají starší ideologie slovanství.