

JIRÍ FUKAČ

**SOZIOLOGISCHE GESICHTSPUNKTE
DER MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN
METHODE VLADIMÍR HELFERTS**

Das Streben nach einer komplexen historisch-systematischen Erklärung der Anfänge seiner eigenen wissenschaftlichen Disziplin wird in diesen Jahrzehnten die natürliche Aufgabe jedes Musikwissenschaftlers. In manchen Verfahren, die längst von uns vergessen wurden, unterscheidet man heute interessante und wertvolle Wurzeln der gegenwärtig geltenden methodologischen Systeme, und die sorgfältige Umwertung einiger älterer Ideen kann oft zu einer tiefen Revision der bisherigen Interpretationen führen. Darum ist auch die Mühe voll begreiflich, die die Anhänger der Brünner musikwissenschaftlichen Schule der Erscheinung ihres Begründers, dem ehemaligen Brünner Professor der Musikwissenschaft Vladimír Helfert widmen.¹ Helfert, der in seinen hervorragendsten, historisch eingestellten Schriften eine moderne analytische Methode appliziert hat, gilt für zahlreiche tschechische Musikforscher noch heute als ein bindendes methodologisches Muster und die Tätigkeit seiner Schüler und Nachfolger zeigt mehrere Merkmale, die in seinem wissenschaftlichen Werk ihren Ursprung haben.

Wenn also die Bedeutung Helferts für die methodologischen Versuche der Gegenwart fraglos ist, muß man doch skeptischer die Aktualität seiner musikästhetischen oder sogar musiksoziologischen Ansichten betrachten. Die kritischen Worte, die z. B. Ivan Poledňák anlässlich seiner Interpretation der musikästhetischen Ansichten Vladimír Helferts der unentwickel-

¹ Vladimír Helfert (1886–1945) stammte aus einer hoch kultivierten Familie (sein Großvater Josef Alexander Helfert war österreichischer Politiker und Historiker). Als Student der Prager Karls-Universität hat er näher die historische Schule J. Golls und die ästhetisch-musikwissenschaftliche Richtung O. Hostinskýs kennengelernt. Sehr wichtig war auch das Studium bei den Berliner Musikwissenschaftlern J. Wolf, H. Kretzschmar und K. Stumpf. Seit 1921 war Helfert an der Brünner Universität als Dozent, später als Professor tätig. Zu seiner wissenschaftlichen Arbeit und Entwicklung vergleiche: B. Štědroň: *Dr. Vladimír Helfert. Přehled práce českého učenice* (Praha 1940); die Sammelschrift *Musikologie 5–1958* (zur Verehrung V. Helferts); I. Poledňák: *K estetickým názorům Vladimíra Helferta* (Diplomarbeit, Brno 1956); derselbe: *K některým otázkám Helfertovy estetiky* (*Hudební rozhledy X* – 1957, S. 500–502); derselbe: *K nedožitým osmdesátinám Vladimíra Helferta* (*Estetika III* – 1966, S. 162–166).

ten ästhetischen Systematik dieses Forschers gewidmet hat², gelten mit Recht in noch größerem Maß auch im Falle der musiksoziologischen Gesichtspunkte, die man übrigens nur sehr mühsam aus verschiedenen Kontexten einiger Schriften Helferts rekonstruieren muß. Dann darf man aber zweifeln, ob die Lösung des angedeuteten Themas in der Epoche der gegenwärtigen, tief durchgearbeiteten exakten Verfahren der empirischen Musiksoziologie überhaupt noch ihre noetische Aktualität behält.

Wenn wir uns doch für das Studium jenes Problems entschlossen haben, müssen wir auch den Grund dieser Entscheidung näher erörtern. Nach unserer Meinung wurde nämlich eben die empirische Musiksoziologie im Laufe der letzten Jahrzehnte eine so anspruchsvolle Disziplin, daß ihre weitere Entwicklung von der Existenz verschiedener Anstalten und Spezialisten-Kollektive abhängt. Die methodologische Präzisierung der empirischen Soziologie geht nun bereits so weit, daß es für manche traditionell entstandene und entstehende musikwissenschaftliche Schule praktisch ausgeschlossen ist, sie zu treiben. Die verfeinerte Forschungsmethodik geriet sogar in einen merklichen Widerspruch zu der theoretischen Basis des systematischen Denkens der Musikwissenschaftler. Man kann also sagen, daß sich heute die Musiksoziologie in zwei komplementären, leider manchmal nicht genügend ausgeglichenen und konfrontierten Richtungen entfaltet. Die erste wird durch die empirisch forschende Arbeit repräsentiert, die zweite besteht aus mehreren Impulsen, die oft außerhalb des eigenen musiksoziologischen Gebietes entstehen.³

Wenn also die Brüner musikwissenschaftliche Schule, die de facto keine systematische empirische Forschung unternommen hat, mit der methodologischen Problematik der Musiksoziologie in Einklang gebracht werden soll, muß sie bis zu den Keimen und Voraussetzungen ihrer Entwicklung gehen. Als Quellen können vor allem die beiden „Barock-Monographien“ Helferts dienen,⁴ in denen die hoch ausgeprägte positivistische historio-

² Siehe I. Poledňák: *K estetickým názorům Vladimíra Helferta* (Zu den ästhetischen Ansichten V. Helferts, 1. c., S. 8). Nach der Meinung dieses Autors hat Helfert kein ausgeprägtes ästhetisches System gebildet. Man kann also die ästhetischen Lösungen Helferts eher als bloße Ansichten begreifen.

³ Die Oszillation zwischen dem theoretischen Standpunkt und dem empirischen bemerken interessant auch die bekannten Vorlesungen Adornos (Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a. M. 1962, vgl. besonders Seite 11). Anders kann man sagen, daß die Musiksoziologie noch längere Zeit durch verschiedene Impulse von anderen Forschungsgebieten befruchtet werden soll. Die Frage, wo die Grenzen ihrer Kompetenz liegen, muß dabei sehr dynamisch betrachtet werden. Siehe dazu auch den theoretischen Teil der tschechischen Sammelschrift *Otázky hudební sociologie* (Die Fragen der Musiksoziologie, Praha 1967). Praktisch muß man also heute noch außer der systematisch entwickelten musiksoziologischen Arbeit eine stark ausgebreitete Tradition des musiksoziologischen Denkens sorgfältig verfolgen, die auch im Fall einer Stagnation der eigentlichen Forschung die Kontinuität erhält. Siehe J. Fukač-L. Mokřý-V. Karbusický: *Die Musiksoziologie in der Tschechoslowakei* (Praha 1967, S. 4–5).

⁴ *Hudební barok na českých zámcích* (Praha 1916) und *Hudba na Jaroměřickém zámku* (Praha 1924). In den Jahren 1929 bis 1934 erschien dann noch ein weiteres historisches Werk Helferts (die Monographie *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace* — d. h. Jiří Benda. Ein Beitrag zum Problem der böhmischen Musikemigration), das aber zu unserem Thema kein neues methodisches Problem brachte.

graphische Methode mit einem vergleichenden Aspekt verbunden ist, der offenbar der musikethnologischen Lehre Otakar Hostinskýs⁵ entspringt. Helfert, der dank der Entdeckung der bisher unbekanntenen Schloßkultur einer mährischen Ortschaft (Jaroměřice) nach der komplexen Interpretation dieses Phänomens strebte, wurde durch den Charakter des gewählten Themas gezwungen die Einheit seines geschichtlichen Aspektes zu bewahren. Wenn auch seine konkreten Verfahren die Entwicklungslinie Phänomenologie – Strukturalismus überzeugend andeuteten, gelingt es ihm doch zugleich die geschichtliche Totalität (d. h. eine höhere Struktur als die bloß musikalische) präzise zu schildern. Rein musikwissenschaftlich wäre nämlich die Frage der barocken Musikkultur unlösbar. Diese Fähigkeit Helferts, alle Ebenen der strukturierten Realität komplex zu erklären, ist nicht nur ein Verdienst seiner konsequenten historiographischen Ausbildung, sondern auch ein deutlicher Ausdruck seiner Empfindlichkeit für das soziale Wesen der Musik. Es ist zwar wahr, daß Helfert die Grenzen der damals üblichen historischen Rekonstruktion kaum methodologisch überschritten hat, aber der Sinn seiner Tätigkeit ist schon neu. Helfert rekonstruiert nämlich mit großer Sorgfältigkeit das außermusikalische Milieu der strukturellen Phänomene. Er wählt aber die Realien höchst ökonomisch – man darf sogar sagen: sparsam. Das Verhältnis des Außermusikalischen zur Musik ist für ihn also kein Ausweg zu einzelnen Parallelen. Helfert sammelt alle wichtigen Details, die als Komponenten des Entwicklungsprozesses beleuchtet werden können, aber er respektiert dabei immer die direkten und klar belegbaren Verbindungen der musikalischen Tatsachen zu den außermusikalischen.⁶ Es scheint, als ob er vor seinem Auge ein allgemein verbindliches Modell hätte, nach dem er sich in jedem einzelnen Fall richtet. So vermeidet er die Gefahr der oberflächlichen so-

⁵ O. Hostinský (1847–1910), der als Professor für Ästhetik an der Karls-Universität wirkte, hat zugleich auch die Musikwissenschaft praktisch unterstützt, so daß er die erste tschechische musikwissenschaftliche Schule schuf (Zd. Nejedlý, O. Zich, V. Helfert). Die ästhetischen und musiktheoretischen Schriften Hostinskýs bilden mit seinem kultursoziologischen Gesichtspunkt eine ausdrucksvolle methodologische Einheit, mit deren Niveau nur wenige damalige methodologische Verfahren vergleichbar sind. Eine ähnliche Richtung kann man vielleicht in Deutschland in den Ansichten Max Webers (Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921) entdecken. In seiner ethnographischen Tätigkeit ist Hostinský bald zum totalen ethnomusikologischen Standpunkt gekommen, der sich am tiefsten in seiner Schrift *Česká světská píseň lidová* (Praha 1906) äußerte. Die Forschung Hostinskýs hat nicht nur interessante Beiträge zum Problem der Liedervarianten gebracht, sondern sie hat auch die gegenseitigen Beziehungen der Volksmusik zur Hochkultur angedeutet, was besonders für die musikgeschichtliche Arbeit am wichtigsten ist. Über den Zusammenhang der analytischen Methode Helferts mit dem klassifizierenden Verfahren Hostinskýs schreibt Jiří Vysloužil: *K počátkům českého hudebního dějepisectví* (Zu den Anfängen der tschechischen Musikgeschichtsschreibung, in: *Hudební rozhledy* XX – 1967, S. 296 u. folg.).

⁶ Am tiefsten charakterisierte die soziologische Bedeutung der musikhistorischen Methode Helferts J. Vysloužil: *K tradicím našeho hudebně sociologického bádání* (Zu den Traditionen unserer musiksoziologischen Forschung, in: *Hudební rozhledy* XIX – 1966, S. 647–648). Siehe auch den Aufsatz Vysloužil in der Sammelchrift *Otázky hudební sociologie* (Praha 1967, S. 101 und folg.) und das Buch J. Fukač - L. Mokřý - V. Karbusický: *Die Musiksoziologie ...* (S. 15–16).

ziologisierenden Musikgeschichtsschreibung, die sich üblicherweise mit einzelnen Analogien und Parallelen begnügt.⁷

In dieser Hinsicht ist es interessant, einen Vergleich mit der historisierenden Methode des tschechischen Musikwissenschaftlers Zdeněk Nejedlý anzustellen. Dieser Hostinský-Schüler, der praktisch ein Altersgenosse und Kollege von Helfert war,⁸ hat nämlich zweifellos Verdienste um die Entwicklung der Prager musiksoziologischen Lehre der zwanziger und dreißiger Jahre.⁹ Er hat z. B. Vorlesungen über diese Disziplin an den Prager Hochschulen gehalten und rief damit nützliche Polemiken hervor, in denen sich die marxistische soziologische Auffassung allmählich kristallisierte. Nejedlý selbst wird außerdem in der Regel als der wichtigste tschechische Repräsentant der soziologisierenden Musikgeschichtsschreibung angesehen, was besonders seine riesige, aus sieben Teilen zusammengesetzte Monographie „Bedřich Smetana“ bezeugen soll.¹⁰ Diese Schrift, in der Nejedlý praktisch nur die Jugend Smetanas auf dem Hintergrund der kulturgeschichtlichen Entwicklung Böhmens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschildert hat, kann aber eher als ein negatives Beispiel dienen, weil sie anschaulich die Nachteile der soziologisierenden historiographischen Verfahren zeigt, die eigentlich in einer allzu reichen Rekonstruktion des historischen Milieus ohne Rücksicht auf reale Konsequenzen ruhen.¹¹ Hier äußert sich also der Unterschied zwischen der Arbeit eines positivistisch soziologisierenden Musikhistorikers (der Fall Nejedlýs), der sich buchstäblich mit den Einzelheiten vergeudet, so daß endlich der eigentliche Musikgegenstand (d. h. die schöpferische Entwicklung Smetanas) unter der Last der unklassifizierten sozialen Erscheinungen versinkt, und dem behutsamen Verfahren Helferts, der die außermusikalische Motivation der Musikereignisse immer einer strengen logischen Konstruktion anlehnte.

⁷ Auf diese Gefahr hat kritisch G. Knepler hingewiesen (*Zur Methode der Musikgeschichtsschreibung*, Beiträge zur Musikwissenschaft III – 1961, Heft 2., S. 3–13), der aber die methodologische Perspektive der Musiksoziologie stark unterschätzte.

⁸ Zdeněk Nejedlý (1878–1962) hat um das Jahr 1910 die Prager Universität-Musikwissenschaft gebildet.

⁹ Im Jahre 1926 hielt Nejedlý an der philosophischen Fakultät der Karls-Universität die ersten Vorlesungen über Musiksoziologie und in den zwanziger und dreißiger Jahren leitete er dann an der Hochschule für Pädagogik einen Kurs über Kunstsoziologie. Über die weiteren Ergebnisse der Prager Musiksoziologie vergleiche die unter der Anmerkung 6 erwähnte Literatur.

¹⁰ Wir erwähnen hier die neuere Ausgabe aus den Jahren 1950 bis 1954. Das Werk widerspiegelt aber die methodologische Einstellung Nejedlýs aus den zwanziger Jahren.

¹¹ Um die methodischen Fehler der großen Smetana-Monographie von Z. Nejedlý zu zeigen, beschreiben wir näher den Inhalt der einzelnen Bände. Im ersten Teil schildert der Verfasser die genealogische Beziehungen des Stammes Smetanas, wobei er sehr ausführlich das gesellschaftliche Milieu charakterisiert. Der zweite, die Kindheit Smetanas charakterisierende Teil ist eher eine Kulturhistorie einer böhmischen Kleinstadt. Der dritte Teil soll die Studienjahre Smetanas charakterisieren, aber er bringt eine Beschreibung der Verhältnisse, die an den damaligen Gymnasien herrschten. Auch in den folgenden Bänden braucht Nejedlý hunderte Seiten, um das Milieu der Jugend-Aufenthalte Smetanas zu zeigen. Nejedlý stellt also nicht jene Tatsachen fest, die die persönliche und künstlerische Entwicklung des Künstlers bedingt haben oder mindestens bedingen konnten, sondern er kümmert sich um alles, was in der historischen Umgebung wahrscheinlich wirksam war.

Damit soll nicht gesagt werden, Helfert habe die Soziologie ideal mit der Musikhistoriographie versöhnt. Aber wir möchten das Bewußtsein der Existenz einer strukturierten Modellbeziehung des Außermusikalischen und Musikalischen unterstreichen, das ebenso für die moderne Musiksoziologie wie für die Frühetape Vladimír Helferts typisch ist.

Am besten kann man die soziologische Empfindlichkeit der von Helfert angewandten Methode bemerken, wenn man seine Auffassung der Stilprobleme analysiert. In der Fachliteratur, die sich speziell für die Problematik des Musikbarocks interessiert, ist allgemein anerkannt, der Stilbegriff Barock sei von der Musikwissenschaft erst um das Jahr 1920 übernommen worden.¹² Im Gegenteil zur Riemannschen Theorie des Generalbaßzeitalters brachte nämlich die Berliner Schule eine schlagfertige Applizierung der kunsthistorischen Ansichten Wölfflins und bezeichnete die Musik des 17. und teilweise auch 18. Jahrhunderts als Barock. So sollte eine autonome, konsequent homogene Stilperiodisierung entstehen, die sogar die musikalischen Entwicklungsimpulse mit analogen Kunsterscheinungen konfrontieren möchte. Die Zukunft hat dann gezeigt, daß eben dieses System verschiedene Komplikationen verursachen kann.¹³

Helfert, dessen Arbeit „Hudební barok na českých zámčích“ schon im Jahre 1916 erschienen ist, scheint also ein Vorgänger dieser erwähnten methodologischen Richtung zu sein. Ein näherer Blick überzeugt uns aber davon, daß er eigentlich den Termin „hudební barok“ (Musikbarock) im urwüchsigen Sinn anwendet. Er spricht zwar sehr ausführlich über die typischen Formen und Merkmale, die die Musikkultur in der Schloßumwelt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geltend gemacht hat. Diese Tatsachen bezeichnet er auch folgerichtig mit dem Adjektiv „barock“. Durch eine tiefe Analyse aller Dokumente gelangt er zur überzeugenden Feststellung des Stilcharakters der Musik, die sich in jenem Rahmen entwickelt hat. Im Lichte ihrer ästhetischen und außerästhetischen Funktionen kann er also die Musikerscheinungen einer bestimmten Zeit mit einem Stilbegriff bezeichnen, der eigentlich mit einer höheren Struktur zusammenhängt. Der kunstgeschichtliche Termin „Barock“, der im Laufe der Zeit die Bezeichnung einer Lebensstiletappe wurde, bezieht sich also

¹² Vergleiche das Stichwort „Barock“ in MGG I. (1949–1951, S. 1278 u. f.). Nach dieser Enzyklopädie hat sich das Wort „Barock“ im Sinne einer Stilepoche der abendländischen Musik erst um 1920 eingebürgert, was ein Verdienst von C. Sachs war. Die Richtung der methodologischen Verfahren dieses Autors kann man gut aus seinen Aufsätzen *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft* (Archiv für Musikwissenschaft I – 1918/19) und *Barockmusik* (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1919) kennenlernen.

¹³ Wie das erwähnte Stichwort zeigt, behält der Termin „Barock“ im musikalischen Gebiet noch heute verschiedene Bedeutungen, die in einigen Ländern seine Anwendung unmöglich oder mindestens streitig machen (Italien, Frankreich, teilweise auch England). Die terminologische Problematik bearbeitet auch Suzanne Clercx: *Le Terme: Baroque. Sa signification. Son Application à la musique* (Les colloques de Wégimont IV – 1957, Paris 1963). In der tschechischen Musikwissenschaft wird die Applikation durch die Tatsache kompliziert, daß die Entwicklung der Musik Böhmens und Mährens eine andere Periodizität als die westeuropäische erweist. Im 17. Jahrhundert machten sich noch viele ältere Anachronismen geltend, so daß dem barocken Lebensstil manchmal andere Musikerscheinungen entsprachen, als die, die man üblich mit dem Termin „Barock“ bezeichnet.

bei Helfert auf musikalische Erscheinungen, aber immer nur ausschließlich in der Ebene jener erwähnten höheren Struktur. Die venezianische oder neapolitanische Oper, die Tanzsuite und das frühe Sonatengebilde tragen also den Barockcharakter nur im konkreten Milieu des Barocklebens, an Höfen und Schlössern, in Klöstern, Kirchen und dergleichen. Dies bedeutet, daß Helfert eigentlich die Begriffe wie Barock, Renaissance usw. im Sinne einer soziologischen Kategorie anwendet. Wenn auch diese Ansicht in den beiden erwähnten Barockmonographien nicht ganz klar gemacht wurde, erklärt sie Helfert später im bekannten Aufsatz „Periodisace dějin hudby“ (Die Periodisierung der Musikgeschichte).¹⁴ Hier strebt nämlich der Autor nach einer rein autonomen Periodisierung der Musikentwicklung, die er für eine sich dialektisch entfaltende Reihe hält. Durch eine behutsame Interpretation gelangt er dann zu folgenden Stilepochen: Griechische und orientale Monodie, Choralmonodie, Monodie der außerkirchlichen mittelalterlichen Schulen, Polymelodie, melodisch-harmonischer Stil, der vom Ende des 16. bis zum Anfang unseres Jahrhunderts reicht. Diese Stilepochen können natürlich nur auf Grund des allgemeinen Periodisierungskriteriums bestimmt werden.¹⁵ Wenn auch die erwähnte Periodisierung Helferts terminologisch nicht mit bloßen musikalischen Begriffen ausreicht, ist sie doch im Grunde von den außermusikalischen Gesichtspunkten voll unabhängig. Dieser strenge Strukturalismus schließt selbstverständlich nicht die Möglichkeit aus, dieses System mit den anderen nichtmusikalischen Strukturen der Realität forschend zu vergleichen und konkret zu verbinden. Man kann die Parallelen und Kontakte aufsuchen und die historische Forschung hat sogar das Ziel, einheitliche Periodisierungsprinzipien des allgemeinen Lebensstils festzustellen. Der sogenannte Musikbarock ist dann also praktisch nur eine Existenzalternative des melodisch-harmonischen Musikstils, der verschiedene Funktionen und soziologische Bedeutungen tragen kann.¹⁶

Aus der bisherigen Interpretation war also der Gedanke am wichtigsten, daß es für die Musiksoziologie eine riesige Aufgabe gibt, die Berührungspunkte der außermusikalischen Entwicklungsreihen mit den musikalischen

¹⁴ Musikologie I – 1938, S. 7–26.

¹⁵ Helfert (l. c., S. 7–8) geht methodologisch aus einer kritischen Negation und Überprüfung aller geschichtlichen Parallelismen hervor und fordert eine empirische Untersuchung des Musikmaterials. So gelingt es ihm schließlich die Einheitsprinzipien der Musikentwicklung zu entdecken, die praktisch mit den allgemeinsten Strukturmerkmalen identisch sind. Die um 1600 entstandenen Frühmonodien erweisen z. B. im Vergleich mit dem Deklamationsstil R. Wagners große Unterschiede. Doch kann man beide Phänomene auf eine stilistische Ebene hintüberführen, wenn man das typische Durchdringen des Horizontalismus mit dem Vertikalismus als ihre gemeinsame Eigenschaft betrachtet.

¹⁶ Während Helfert bei der Charakteristik der strukturellen Phänomene der melodisch-harmonischen Epoche nur mit den theoretischen Begriffen ausreicht, wendet er den Termin „Barock“ im Falle des ästhetischen Charakters an. Die Expressivität des melodisch-harmonischen Stils äußerte sich nach seiner Meinung besonders in den Zeitepochen des Barocks und des Romantismus. Endlich behauptet er, daß man die Wurzeln der Musik des 19. Jahrhunderts schon in der Barockepoche suchen soll (S. 12–13). Auch dies bezeugt, daß der Stilbegriff Barock außerhalb der Musikentwicklung nur als ein Hilfstermin steht, der die Zusammenhänge der Musik mit den sozialen Tatsachen andeuten kann.

empfindlich, auf Grund eines strengen Respektes zu ihrer Autonomie zu untersuchen. Wenn auch Helfert selbst keine konkrete Forschung dieser Art unternahm, hat er doch einige praktische Anlässe dazu gegeben. Von seinen Schülern hat z. B. Karel Vetterl im ersten Band der Revue „Musikologie“, wo auch der Periodisierungsversuch Helferts erschienen ist, einen interessanten Aufsatz über die Problematik der Musiksoziologie im Rundfunk publiziert.¹⁷ Dieses, zu seiner Zeit hoch aktuelle Thema, das zu den modernsten methodischen und statistischen Ergebnissen zugesehen hat, hängt zwar nicht unmittelbar mit dem Denken des Lehrers zusammen, aber man kann in ihm die Äußerung einer Tendenz sehen, die musiksoziologische Disziplin ernst zu pflegen. Mindestens bezeugt es, daß Helfert ein volles Verständnis für diese Disziplin hatte und daß er zwischen seinen Schülern einen Spezialisten dieser Einstellung erziehen wollte. Die eigentliche Applizierung der Methode Helferts kann man aber in einigen früheren Artikeln Bohumír Štědroň's finden. Dieser Musikwissenschaftler, der im Seminar Helferts eine zur historischen Analyse eingestellte Dissertation vorbereitet hatte, ging später ganz bewußt zur Untersuchung der geschichtlichen Formen des Musiklebens und der Realisierung über. Zwischen seinen Schriften, die die historische Methode mit tiefem Verständnis für die sozialen und ökonomischen Angelegenheiten der Musikpraxis verbinden, ist der Aufsatz „Klášterní hudba v 18. století u nás“ (Die Musik der Klöster im 18. Jahrhundert bei uns)¹⁸ am anregendsten, weil hier zum erstenmal in der tschechischen Musikwissenschaft ein Modell der Musikgebiete nach soziologischen Gesichtspunkten entworfen wird. Štědroň unterscheidet z. B. die Schul-, Kirchen-, Turm-, Kloster- und Schloßmusik, wobei er den funktionellen Charakter einzelner Domänen feststellt. Noch weiter gelangt dieser Autor später im Aufsatz „Společenské úkoly hudby v 18. století“ (Die gesellschaftlichen Aufgaben der Musik im 18. Jahrhundert),¹⁹ wo er noch über die Volksmusik und die urwüchsige institutionelle Musikkultur der Städte und der Vereine spricht. Dieser Versuch knüpft logisch an die Lösungen Helferts an und stellt so eine gesetzmäßige Mündung der musikhistorischen Methode in die soziologische Systematik dar.

Wir haben bereits angedeutet, daß Helfert sehr präzise das Problem der gegenseitigen Kontakte der Musik und des außermusikalischen Milieus praktisch gelöst hat. Dagegen kann man aber einwenden, daß der theoretische Grund dieser Lösungen zweifellos für den heutigen Gebrauch unbedingt umgewertet werden muß. Helfert hat nämlich seine Vorstellung des Verhältnisses der Musik zur außermusikalischen Realität im Rahmen der Prolegomena seiner späteren Schrift „Česká moderní hudba“ erörtert.²⁰ Diese Interpretation wurde schon vielfach als eine einseitige kritisiert. Es ist wahr, daß hier Helfert einige, nicht ganz klare Termine (z. B. das musikalische Denken) anwendete, die vom Standpunkt der Musikpsychologie

¹⁷ Vgl. K. Vetterl: *K sociologii hudebního rozhlasu* (Zur Soziologie des Musikrundfunks, Musikologie I – 1938, S. 27–42).

¹⁸ In: *Věda a život VI* – 1940, S. 269–278.

¹⁹ In: *Časopis Matice Moravské LXIX* – 1950, S. 300–313.

²⁰ Dieses, mit dem Untertitel „*Studie o české hudební tvořivosti*“ (Studie über das tschechische Musikschaffen) versehene Buch ist im Jahre 1936 in Olomouc erschienen.

und der Musikästhetik heute nur schwerlich benützbar wären. Der Sinn des von Helfert charakterisierten Verhältnismodells ist jedoch eindeutig. Helfert behält hier nämlich nichts anderes als die axiomatisch geltende Voraussetzung, daß die Musik objektiv in den musikalischen Werken existiert. Weiter gelangt er logisch zur wichtigsten noetischen Frage, was nämlich an den Werken erkennbar ist. Er beantwortet sie, es sei die Inspirationsquelle und die Musikstruktur, wobei die erstere aus vielen Bedingungen und Impulsen besteht, die entweder die Persönlichkeit des Künstlers oder das allgemeine Milieu bilden. Die Struktur ist der Gegenstand der Musikästhetik und der Musikgeschichte, die Inspirationsquelle kann man durch die Geschichtsforschung und mittels der Psychologie und der Soziologie entdecken. Helfert betont weiter die Notwendigkeit, die methodischen Verfahren in einigen konkreten Forschungssituationen nicht zu verwechseln. Das Werk ist nämlich nur dann voll erkennbar, wenn auch das Problem seiner Struktur mit entsprechenden Methoden gelöst wird. Die rein ideologische Untersuchung ist ebenso ungenügend wie die bloß historische, soziologische usw.

Alle Gedanken, aus denen Helfert seinen logisch festen Ideenbau konstruiert, klingen auch für heute noch voll überzeugend. Jeder Musikwissenschaftler kann die methodologischen Forderungen Helferts begrüßen. Nur die konsequenten Opponenten der strukturalistischen Methode, die das Verhältnis der Musik zum Außermusikalischen gänzlich umgekehrt sehen und die Möglichkeit einer autonomen Musikentwicklung verleugnen, müssen selbstverständlich die interpretierten Ansichten ablehnen. Helfert hat übrigens dieses methodologische Skelett mehrmals praktisch bewährt, wenn er nämlich einige musikalische Erscheinungen eben auf diese Weise erfolgreich erklärt hat (das Problem der Sonatenform, die Schloßkultur, der Stil Bendas, die moderne tschechische Musikentwicklung). Die gegenwärtige Forschung, die die Lehre Helferts für ihren Ausgangspunkt hält, muß aber doch in einer Hinsicht das Modell von Helfert ergänzen. Alles, was Helfert über das Zusammenspiel der Musikgegebenheiten mit den anderen Phänomenen geschrieben hat, gilt nur für den Fall, wenn man die Entwicklung in einzelnen Phasen trennt und wenn die im Sinne der Veränderung wirkenden Mechanismen statisch begriffen werden. Anschaulicher gesagt: Helfert konnte beruhigend den Entwicklungsverlauf von einer älteren Entwicklungsstufe der Musikstruktur zu einer neueren erklären. Die Voraussetzung, daß die Entwicklung durch die dialektischen Metamorphosen der Struktureinheiten gegeben wird, war richtig und es war für einen fähigen und gut ausgebildeten Historiker kein methodisches Problem die Ursachen jener Strukturveränderungen, die oft im außermusikalischen Milieu verborgen sind, präzise zu erklären. Eine andere Situation könnte aber in jenem Fall entstehen, wenn es nötig wäre, den Entwicklungsprozeß der Musik als eine ununterbrochene dynamische Bewegung des Musikgebietes im breitesten Sinne zu interpretieren. Das Entfalten eines Strukturgebildes zu seinem Zukunftstand ist nämlich etwas anderes als die allgemeinere Aufgabe, die wir erwähnt haben.

Helfert hat sich nämlich mit der Voraussetzung zufriedengestellt, die Struktur sei durch verschiedene Dränge der sogenannten Inspirationsquelle gebildet worden. Das Milieu hat z. B. das Denken eines Tonkünstlers be-

einflußt und so entstand das Werk, das seit dem Moment, in welchem es das Gehirn seines Autors verläßt, als etwas stabiles objektiv existiert. Mit dieser Vorstellung kann sich zwar ein Historiker begnügen, aber der Musiksoziolog sieht die Tatsache komplizierter. Er interessiert sich nicht nur für das Verhältnis KOMPONIST-STRUKTUR, sondern er muß auch systematisch das ästhetische Wirken auf die Wahrnehmenden untersuchen, die eigentlich wieder ein wichtiger Bestandteil der Inspirationsquelle sind.²¹ Die Reaktion des Publikums bildet doch verschiedene ästhetische Normen, mit welchen der Künstler im Augenblick des Entstehens der nächsten Struktur praktisch rechnet. Auch das Werk und sein strukturelles Wesen sind keine stabilen Phänomene. Vom Standpunkt der Informationstheorie aus ist es ausgeschlossen, daß die Struktur immer dieselbe wäre. Durch den Realisierungsprozeß der Musik gewinnt die Struktur neue Merkmale. Sie bedeutet etwas anderes für ihren Autor, für den Interpreten und endlich für das Publikum. Wenn Helfert die objektiv erkennbaren Momente der Musik erwogen hat, so hat er vergessen, daß in verschiedenen Phasen der Musikrealisierung die objektiv bestehende Form immer verschieden ist. Die Notation entbehrt z. B. manche Merkmale, die erst während der Interpretation zur Struktur hinzutreten und dergleichen. Der Soziolog sieht also das Verhältnis der Musik zum außermusikalischen Milieu dynamischer als ein strukturalistisch denkender Musikhistoriker, der de facto in der „vorsoziologischen“ Epoche der Musikwissenschaft seine Ansichten formiert hat. Wenn Helfert alle Zusammenhänge dieser beiden Phänomene in einen Moment konzentrierte, kann die Musiksoziologie der Gegenwart die Kontakte des Musikalischen mit dem Außermusikalischen als etwas solches betrachten, was sich im Laufe der Zeit entwickelt. Dadurch sind auch die Grenzen des soziologischen Denkens Vladimír Helferts festgestellt. Doch muß man anerkennen, daß sich Helfert um die Musiksoziologie in der Tschechoslowakei große Verdienste erworben hat, weil er dank seiner musikhistorischen Erfahrungen ein anschauliches Modell schuf, das auch heute zur weiteren methodologischen Entwicklung einiger musikwissenschaftlichen Disziplinen, vor allem aber der Musiksoziologie, beitragen kann. Die konkreten Forschungsverfahren Vladimír Helferts können außerdem noch als ein Beispiel methodologisch reiner musikgeschichtlicher Untersuchungen dienen, die jedoch in keinem Widerspruch mit anderen methodologischen Errungenschaften sind und die daher ganz mühelos durch die neuesten Erkenntnisse vervollkommenet und wissenschaftlich aktualisiert werden können.

²¹ Siehe J. F u k a č: *Methodologische Verhältnisse musiksoziologischer Forschung zur Musikgeschichte* (Zur Applikation der Informationstheoriebegriffe aufs musikwissenschaftliche Fachgebiet, Sborník prací filos. fakulty brněnské university XV – 1966, H I., S. 135–142).

SOCIOLOGICKÁ HLEDISKA HELFERTOVI MUZIKOLOGICKÉ METODY

Současné bádání snaží se provádět důslednou revizi starších metodologických postupů používaných dřívějšími muzikologickými školami a generacemi, což plně platí i o brněnské muzikologické škole ve vztahu k Vladimíru Helfertovi. Dosavadní kroky podniknuté v tomto směru je třeba dnes doplnit zhodnocením Helfertova „sociologismu“ (tj. sociologických aspektů jeho badatelské metody), protože teoretický aspekt hudební sociologie je dnes i z všeobecného hlediska stejně důležitý jako empirická výzkumná činnost.

Základ tohoto Helfertova „sociologismu“ nalzáme v autorových hudebněhistorických monografiích. Helfertovi se totiž daří rekonstruovat kritickým způsobem historickou totalitu, do níž je jako do struktury vyššího řádu zasazen výklad hudebních jevů. V protikladu s hudebněhistorickou metodou Zdeňka Nejedlého Helfert neplýtvá fakty, nýbrž koncentruje výklad mimohudebních skutečností souvisejících s hudebními problémy vždy tak, aby reálné závislosti vyplynuly z výkladu co nejpřirozeněji. Pro Helferta je např. i pojem hudebního baroka skutečností sociologickou, což vyplývá ze srovnání s jeho periodizační teorií. Helfertovu citlivost pro sociologickou problematiku dokazuje i to, že vedl záměrně a cílevědomě některé své žáky (K. Vetterl, B. Štědroň) k soustavnější práci na významných hudebněsociologických tématech.

Lze tedy říci, že Helfert opírá své hudebněhistorické a hudebněsociologické názory o představu určitého modelu základních vztahů. Nejúplnější výklad tohoto modelu nalzáme ve známých Prolegomenech ze spisu Česká moderní hudba (1936). Rozdělení skutečnosti na strukturu a inspirační zdroj je v zásadě správné, ovšem statické. Teprve dynamická interpretace vycházející ze současného sociologického pohledu zpřesňuje Helfertův model tak, že je použitelný i z hlediska současných řešení.