

JIRÍ VYSLOUŽIL

VLADIMÍR HELFERT

Když V Helfert v září roku 1919 natrvalo existenčně zakotvil v Brně, bylo mu třiatřicet let. V tomto významném mezníku své životní a vědecké dráhy představoval však již vyhraněnou vědeckou, kritickou a učitelskou osobnost (v letech 1909–1919 učil na Obchodní akademii v Praze); jako aktivní člen protirakouské „Maffie“ prokázal za války politickou pokrokovost a angažovanost. Tvůrčí aktivita, životní zkušenosti a badatelská erudice Helfertova při jeho příchodu do Brna samy o sobě imponovaly. Odpovídaly jeho všestrannému nadání (Helfert promoval u Otakara Hostinského ve dvaadvaceti letech!) a odpovídaly též školení, jehož se mu na univerzitách dostalo. Jako žák O. Hostinského (v estetice a hudební vědě), Jaroslava Golla, Josefa Pekaře a Josefa Šusty (v dějepise) na filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze v letech 1904–1908 osvojil si soudobé progresivní metody české uměnovědy a historiografie, zejména konkrétní formalismus, empirismus a pozitivismus (tato studia si doplnil ve školním roce 1906–1907 na Humboldtově univerzitě v Berlíně, kde poslouchal přednášky J. Wolfa, H. Kretzschmara a K. Stumpfa). Hostinský naučil Helferta vážit si významu uměleckého objektu a kritické analýzy jeho strukturních složek. Goll a Hostinský ho také získali pro studium české kulturní a hudební přítomnosti a minulosti. Helfertova dizertace o Jířím Bendovi a Jeanu Jacquesu Rousseauovi (KU Praha 1908, částečně tiskem pod názvem *K otázce národnosti v dějinách hudby v Čechách*, Naše doba XVI-1909, s. 740–753) anticipovala jeho budoucí monografické studie a práce z dějin české hudby. Helfert se však nejdříve oddal kritickému a estetickému výkladu zjevu Smetanova. Kromě drobnějších smetanovských časopiseckých statí a kritik (od 1908) napsal tři samostatné práce, které vyšly knižně pod názvem *Smetanismus a Wagnerianismus* (1911), *Motiv Smetanova „Vyšehradu“* (1917) a *Smetanovské kapitoly* (1917). První a třetí studie jsou zaměřeny polemicky, druhá je koncipována přísně analyticky. Zároveň se v ní zrcadlí nový způsob nazírání generace Hostinského žáků na hudbu, který v Helfertově případě pod vlivem F. X. Šaldy obohacuje objektivní metody konkrétního formalismu a historického pozitivismu o „duchovní“ zření obsahových podstat a kvalit uměleckého díla. Všechny tři studie společně směřují k tomu, aby hájily uměleckou „bohatost a plnost Smetanovy hudby“, „národní a slovanský ráz“ a osobní (erotické), nadosobní (národní) základy „lyrické geniality Smetanovy“,

jimiž podle Helferta Smetanův jedinečný umělecký fenomén převyšuje „*im-perátorské gesto*“ i „*novost*“ Wagnerovy hudby. Helfert se Z. Nejedlým zároveň chápe Smetanu jako nejnárodnějšího českého umělce, jehož dílo cele a plně vyjadřuje všechny vlastnosti a tužby národa zápasícího o svá práva a důstojnost. Tímto smetanovským kategorickým imperativem byl určen i tehdejší Helfertův, v mnohých případech (Dvořák, Suk, Janáček) krajně kritický a zaujatý vztah k ostatní české hudbě. Pro Helfertovo stanovisko k české hudbě jako celku těsně před jeho příchodem do Brna bylo sice již příznačné, že žádal „*český hudební život, v němž se česká hudba celá, bez potlačování jediného jména, bude moci volně a svobodně rozvíjet tak, jak to káže prostá lidská spravedlnost ryzí demokratické společnosti*“ (*Naše hudba a český stát*, ed. 24. února 1918), ale nakonec i do první smetanovské bilancující a programové práce Helfertovy se ze současné doby nedostalo žádné jiné jméno než jméno J. B. Foerstra jako duchovního vůdce strany, která pracovala „*na souvislé tradici české hudební kultury, jejíž východiskem a stálým zdrojem [. . .] byl Smetana*“ (tamtéž). V roce 1916 vydal Helfert své zatím nejrozsáhlejší a nejreprezentativnější historiografické dílo: monografii *Hudební barok na českých zámcích, Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)*. V té době však již pracoval i na druhé části monografie, na spise *Hudba na jaroměřickém zámku, František Míča 1696–1745*, který vyšel až v roce 1924. Celá monografie, započatá v roce 1913 a poctěná později státní cenou za rok 1925, musela být však hotova již dříve, neboť Helfert ji podal jako habilitační spis nejpozději v roce 1920 (habilitace proběhla na filozofické fakultě MU v Brně za předsednictví O. Zicha 26. února 1921). I ve dvoudílné monografii o hudebním baroku poznáváme žáka Gollova a Hostinského a nadšeného obdivovatele a vykladače Smetanova; Helfert citlivě měří uměleckou potenci jaroměřického maestra géniem Smetanovým. Zároveň v historicko-srovnávací a analytické metodě a interpretaci moravské zámecké hudební kultury jeho spisu objevujeme prvky slohově motivovaného historismu, který si Helfert osvojil z monografie slavného vídeňského ordinária a moravského rodáka G. Adlera *Der Stil in der Musik* (1911). Helfert si tuto monografii opatřil v roce 1913, a soudíce podle kritických marginalií, které si do svého exempláře vpisoval, začal ji též hned studovat.

Proč vůbec přišel V. Helfert na Moravu a do Brna a co přinesla změna tohoto pracovního prostředí jemu samotnému a české muzikologii? Helfert se rozhodl odejít z Prahy do Brna ve šťastný okamžik, když mladý československý stát chtěl v tomto donedávna silně poněmčeném městě vybudovat druhé české centrum s prosperujícími uměleckými, badatelskými a jinými kulturními institucemi a školami. Nově založená konzervatoř (se dvěma mistrovskými třídami), reorganizovaná česká opera a muzeum (úřad jeho ředitele převzal Helfertův bratr Jaroslav), nově založená univerzita se brzy staly takovými zařízeními, z nichž poslední také Helfertovi nabízelo existenční šanci, s jakou tehdy nemohl v Praze počítat. Brno bezprostředně po převratu, díky L. Janáčkovi a novému opernímu šefovi F. Neumannovi, zazářilo i hudebně. Ale to právě mohlo být pole, které vzhledem k Helfertovým dřívějším názorům na hudební život Moravy (přímo v Brně r. 1913 se Helfert na jedné ze svých přednášek prudce střetl s L. Kunderou, B. Kyselkou ad., kteří hájili Janáčka před jeho kritickými výpady) mohlo vyústit

v nové konflikty, vylučující předem pracovní i lidskou akomodaci. Helfert sám však na druhé straně přicházel z Prahy s obrovským duchovním kapitálem, který popřevratové Brno a Morava neměly a který potřebovaly. Šťastnou shodou okolností a díky Helfertově lidskosti a sebekritičnosti, vzniklo nakonec i v muzikologii dílo, z něhož získaly obě strany. Léta brněnského působení V. Helferta se brzy stala dominantou jeho tvůrčí badatelské práce a veřejné činnosti; toto dílo také znamená v dějinách české hudební vědy jednu z nejvýraznějších kapitol.

Přímou kontinuitu s dřívějším dílem prozrazují některé nové Helfertovy smetanovské práce (*Bedřich Smetana*, 1924, *Pohled na Bedřicha Smetanu*, 1934 a vědecký spis *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany*, 1924). Helfert vůbec přišel do Brna s předsevzetím, že zjedná dílu svého uctivaného mistra ve zdejším hudebním životě postavení, jaké by mu mělo náležet. Oba stručné smetanovské profily přispívaly k naplnění tohoto předsevzetí slovem. Helfert se však zasadil o vytvoření smetanovské tradice na Moravě ještě jinak: v Hudební Budči Filharmonické besedy organizoval hned od r. 1919 přípravy oslav ke stému výročí narození B. Smetany; jako dirigent amatérského tělesa Orchestrální sdružení (nese od r. 1946 Helfertovo jméno) přispěl ke zlidovění *Mé vlasti* na Moravě (poprvé toto dílo dirigoval 9. III. 1924 v Ivančicích, naposledy 10. VI. 1939 v Kroměříži); založil jubilejní nadaci B. Smetany určenou k podpoře tvůrčí činnosti českých skladatelů (1927). V životopisné brožuře o B. Smetanovi (1924), která vznikla z přednášek v pražském Osvětovém svazu (1918–19) a v moravských městech (od 1919), chápal ještě Smetanu jako skladatele, který „vytvořil českou hudbu takřka z ničeho“ V hudebně historicky a analyticky koncipovaném spisu o tvůrčím rozvoji Bedřicha Smetany však již vidí Smetanu v kontextu předchozího vývoje evropské hudby, na němž se podílejí významným způsobem i skladatelé českého původu, z prvních průkopníků romantické epochy v hudbě J. L. Dusík, A. Rejcha a hlavně V. J. Tomášek a jeho škola (nové hudebně-historické monografie a studie, o Jiřím Bendovi I-1929, II-1934, o Muzice Blahoslavově a Philomatově 1923, o Rudolfově dvorské kapele 1939, o vývoji sonátové formy, něm. in: AfMw VII-1925 aj., přinesly další vynikající sondy do hudební minulosti českých zemí a jejich hudebníků). Helfert touto interpretací geneze Smetanova zjevu relativizoval dosud jednostranně zdůrazňovaný význam F. Škroupa a skladatelů z okruhu Věnce ze zpěvů vlastenských. Nové bylo i Helfertovo pojetí Smetanovy hudebnosti (muzikantství). Před válkou (Smetana, III-1912–13) ještě soudil, že tzv. „muzikantství“ (nyní pro tento pojem razí nový termín a pojem „hudební tvořivost“) „není žádný samostatný hudební projev českosti, nýbrž je ve svém jádru skrz naskrz nepůvodní, primitivistické (ve špatném slova smyslu) a naturalistické“ (B. Smetana také proti „muzikantství bojoval [. . .], u Dvořáka se objevuje v plné síle“). V programovém článku *Čeho je třeba* (Hudební rozhledy, I-1924/25) však již důrazně obhajuje i čistě muzikantské kvality Smetanovy. Dříve chápal Smetanu jako výlučného romantika, nyní prohlašuje, že i v jeho díle (například v *Karnevalu*, ve II. smyčcovém kvartetu, ve fragmentu *Violy*) „vládne absolutní hudební myšlení“ a klasifikuje je jako jeden z výrazných fenomenů Smetanovy umělecké geniality. Helfert zkrátka dospívá k výkladu Smetany jako českého syntetika beethovenovského klasicismu a romantismu. Toto své stanovisko formuluje v *Pohledu na*

Bedřicha Smetanu, ale takto vidí Smetanu i ve své klíčové komparatistické studii *Smetana a Dvořák* (Index VI-1934), v níž se sebekriticky vyrovnává se zaujatými „protidvořákovskými“ stanovisky prvních ročníků časopisu Smetana a také se svými vlastními kritickými soudy, pokud v esteticko-kritickém sporu o smysl a směr moderní české hudby chtěly odsunout Dvořákův zjev na vedlejší kolej (názorovou změnu nemůžeme lépe připomenout než Helfertovým novým oceněním „*Dvořákova samorostlého muzikantství*“, pro něž ho staví nyní vedle Smetany jako doplňující kongeniální zjev). Nový pohled na B. Smetanu (a jeho školu) si nedovedeme jinak vysvětlit než některými změnami dosavadní Helfertovy estetické orientace. V předválečných smetanovských studiích Helfertových okouzlovala šaldovská duchovědná stanoviska a nejedlovské nadšení pro romantismus a nadosobní národní ideu. Racionálního jádra tohoto pohledu na B. Smetanu a českou moderní hudbu se Helfert zcela nikdy nezřekl, ale začal měřit i Smetanovu uměleckou velikost kritérii čistě hudebními, zkoumal „*kvalitu hudební inspirace a kvalitu hudebního myšlení*“ (cit. stať *Smetana a Dvořák*). Jinými slovy: Helfert převedl podle svých kritických analýz a estetického hodnocení Smetanovy, Dvořákovy aj. hudby na umělecký objekt (hudební dílo) a všechny jeho důležité složky. Usoudil, že jenom v danostech a v dimenzích hudby samé se dají objevovat podstatné vlastnosti a hodnoty skladby. Nové a základní estetické pojmy, které uvedl do svého dynamického muzikologického systému („*hudební tvořivost*“, „*hudební inspirace*“), nebo které do něho prostě přejal („*hudební logika*“, „*hudební myšlení*“ z psychologicky motivovaného „*formalismu*“ O. Zicha), mu měly umožnit, aby neviděl ve Smetanově, Dvořákově aj. hudbě toliko „*znějící pohyblivé se formy*“ (jak mu vytýkal Václav Štěpán v *Listech Hudební Matice*, V-1926), nebo naopak jenom subjektivně interpretovaný „*výraz*“ tvůrčovy psýchy a vidění světa (jak chtěla voluntaristická hudební hermeneutika), ale umělecky (hudebně) logický organismus a výsledek tvůrčího procesu vyvěrajícího ze skladatelovy inspirace a kompoziční práce. Ani tento Helfertův dynamický systém sice teoreticky nevyřešil základní estetickou otázku obsahu a formy v hudbě, s níž zápasil již O. Hostinský (to nebyl ostatně úkol pro historika hudby), i tak však Helfert svým pojetím dějin české hudby (zejména tzv. moderní) jako „*dějin hudebního myšlení a hudební tvořivosti*“ (aplikoval řečené základní estetické pojmy na historiografickou problematiku a metodu) vytvořil takový jejich výklad, který přinesl „*revizi dosavadních názorů na vývoj moderní české hudby*“ a jako pozitivní konkluzi na provedenou kritiku a sebekritiku podal i daleko objektivnější obraz jejich hlavních vývojových etap, individualit a škol, rozhodně nejmědečtější a nejpravdivější, s jakým se do té doby mohla historiografie hudby pochlubit. Helfert do tohoto svého výkladu zahrnul i výrazné osobnosti hudební Moravy v čele s L. Janáčkem. Pod názvem hlavního syntetického spisu Helfertova o české hudbě, *Česká moderní hudba* (1936), se tak vedle sebe objevila všechna význačná skladatelská jména reprezentující myšlenkovou a slohovou plnost a uměleckost české hudby.

Zařazení nejvýraznější umělecké osobnosti hudební Moravy k zakladatelské generaci Smetana - Dvořák - Fibich ne již jako vůdce „*moravského separatismu v hudbě*“, ale jako osobitého českého hudebního tvůrce, nebylo z periodizačního a slohového hlediska zcela organické (stejně jako podobné

zařazení slovenského hudebního emigranta J. L. Belly). V tom hlavním, tzn. ve včlenění moravského hudebního regionu do vývoje české hudební kultury a teoretickém zdůvodnění a ocenění tohoto propojení, představovalo však jedno z velkých aktiv Helfertovy historiografické koncepce české hudby. V tomto novém pozitivním přístupu k části české hudební kultury, k níž se i Helfert dříve stavěl s takovým nepochopením, můžeme a musíme hledat bezprostřední vliv brněnského a moravského kulturního a sociálního klimatu, které — jak Helfert sám již v roce 1924 poznal a napsal — „organicky a důsledně roste z povahové odchytky zdejšího obyvatelstva i z historických předpokladů“ (*Moravská a pražská „svojskost“*, Hudební rozhledy, I-1924/25). Tato důležité teze nebyla míněna ani obecně, ani konjunkturálně. V tomto okamžiku už Helfert psal své janáčkovské studie (první vůbec: *Janáčkovy neznámé opery*, Hudební rozhledy, I-1924/25), kriticky zvažoval kulturní a umělecký význam hudebního folklóru (*K otázce našeho hudebního folklóru*, Morava, 1-1925) a publikoval též svou první a základní komparatistickou historiografickou studii (*P. Křížkovský a B. Smetana*, Morava, II-1926), v níž poprvé a na novém kritickém základě uvažoval o vzájemných vazbách a vývojovém procesu hudby vlastních Čech a Moravy (pokud jde o hodnocení Křížkovského, nelišil se příliš od Janáčkova stanoviska z roku 1902). Helfert také ve svém vlastním badatelském a učitelském programu pamatoval na hudební moravíka: sám napsal knižní profil F. Neumanna (1936) a směle načrtnul spis o Janáčkovi (z něhož dokončil toliko svazek první: *Leoš Janáček. V poutech tradice*, I, 1939); většina dizertací, které zadal a přijal, byla rovněž věnována dosud zanedbávané hudební problematice Moravy (první dizertace jeho školy vůbec byl Vetterlův spis *Bohumír Rieger a jeho doba*, ČMM, LIII-1929). Hudební moravíka Helfertova a jeho školy organicky navázala na počátky moravské hudební regionalistiky, svým kritickým a vědeckým zpracováním hudební minulosti a přítomnosti Moravy ji však včlenila do české historiografie hudby ne jako její odstřeďující kulturní hodnotu a sílu, ale spíše jako výraznou složku formujícího se vědomí o jednotě a celistvosti české hudby.

Do časů brněnského působení Helfertova spadá i zapojení jiného důležitého fenoménu do jeho muzikologického díla a systému: Helfert někdy od poloviny dvacátých let si ve svých spisech a studiích začal klást stále naléhavěji otázku společenské povahy, podstaty a kulturních funkcí, otázku účelnosti umění a hudby. U renomovaného hudebního historika, který ve svém muzikologickém systému tolik zdůrazňoval úlohu uměleckého objektu a jeho strukturních složek, to na první pohled možná překvapuje. Vstup sociologismu (teoretického a systémového uchopení sociability umění) do Helfertova vědeckého myšlení a genezi tohoto fenoménu však můžeme odvodit z díla a idejí Hostinského. Helfert skutečně po jeho vzoru viděl jednu z hlavních úloh hudební sociologie ve zkoumání sociálních a výchovných funkcí umění a hudby. Identifikoval se (zejména prostřednictvím přednášek) s Hostinského výchovným pojetím demokratizace (socializace) umění a ve svém díle a činnostech také hledal a nalézal cesty, jak pokračovat i v této části duchovního dědictví svého nezapomenutelného učitele. Z těchto zdrojů sílil Helfertův zájem o hudební pedopsychologii a výchovu, jimž věnoval mj. svůj teoretický spis *Základy hudební výchovy na nehudebních školách* (1930), a z těchto zdrojů a také z vlastní umělecké činnosti prame-

nila i Helfertova rozsáhlá popularizační přednášková činnost (ve vzácné jednotě jeho dirigentství Mé vlasti i skvělých tištěných nebo jen pronesených výkladů její umělecké a ideové jedinečnosti). Hostinského socializace umění vycházela z pojetí národa (lidu) jako relativně homogenního společenství. Hostinský nemohl zdaleka předvídat dosah dalšího vývoje sociální a třídní diferenciaci moderní společnosti a její důsledky pro intenzitu a extenzitu, kvalitu a kvantitu recepce a konzumu tzv. umělecké hudby. V době Hostinského proces demokratizace hudby ještě sílil, brzy po převratu se však dostával do krizových situací, které jenom částečně mohla mírnit těžko vy-dobývaná opatření ve školní hudební výchově i ve vzdělávací přednáškové činnosti. Narůstající a opakující se krizové jevy měly své kořeny v sociálních konfliktech společnosti, které se stupňovaly. Helfert byl jedním z prvních, kdo příčiny těchto krizových jevů analyzoval a hledal také východiska pro jejich překonávání. V sociologicky fundované stati *Krise moderní hudby či obecněstva?* (Hudební rozhledy, II-1925/26) a v řadě článků otiskovaných v brněnské Rovnosti (1920—), ve Václavkově Indexu (1929—) aj. dospěl k závěru, že etablovaná a vlivná kapitalistická buržoazie je pro svůj nezájem o hudbu (tím dokazovala svou nekulturnost) neperspektivní a že naopak jsou to studentstvo a dělnictvo (a ostatní sociální skupiny pracujících), z nichž se jednou vytvoří „*obecněstvo, které bude mít přísný a vážný vztah k umění*“, jakmile se podaří odstranit hospodářskou nemohoucnost a kulturní zaostalost těchto skupin a tříd, jakmile zmizí existující sociální bariéry třídně rozděleného světa. Nebyl to jediný Helfertův publicisticky vyjádřený projev víry v kulturní perspektivnost pracujících a dělnictva. Projevil jej několikrát znovu ve třicátých letech (*Kultura, inteligence a dělnictvo*, Index, V-1933) a zcela jedinečně pak ve své epistolografické reportáži z fašistické káznice, v níž formou motáků „rozmlouval“ se svým uvězněným dělnickým druhem o věcech umění, života a politiky způsobem, který Helferta zařadil mezi největší duchovní velikány českého a evropského protifašistického odboje, k Juliu Fučíkovi, k Antoniu Gramscimu a dalším (Vladimír Helfert - Jura Sosnar, *Hovory tužkou. Dokumenty z let 1941—42*, ed. 1956). Ve všech těchto a dalších literárních projevech se již hlásil o slovo vědec, vychovatel (učitel) a veřejný činitel, který se postupně distancoval od využívajícího se „*liberalismu a relativismu měšťácké společnosti*“ a který také spojoval osudy soudobého lidstva a svého národa a jeho kultury s „*novou idejí ruskou*“ (*Česká moderní hudba*, 1936).

V třicátých letech se objevují pojmy a termíny „sociologie“ (případně „moderní sociologie“), „sociologický“ v Helfertově muzikologickém díle a systému ještě v jiné souvislosti, totiž při zkoumání umělecké jedinečnosti a hodnoty hudebního objektu — skladby. To, že Helfert zapojuje spolu s historií a psychologií i sociologii do zkoumání té složky hudebního díla, kterou nazývá „*inspiračním zdrojem*“ (rozumí jím „*všechny poznatelné podmínky, jež působily na vývoj umělecké, osobnosti, i všechny podněty, jež určovaly směr a kvalitu díla*“, Jiří Benda, II, 1. část aj.), tolik ani nepřekvapuje. Helfert však hovoří o sociologii umění i tam, kde mu jde o poznání „*vnitřní struktury a vnitřního organismu vytvořeného díla*“, v němž ho zajímají i „*jeho funkčnosti v současné i pozdější době*“ (tamtéž). V monografii o *J. Bendovi* nemohl plně rozvinout proklamovanou interdisciplinární spolupráci historie, estetiky, psychologie a sociologie, poněvadž se nedostal

k vlastní hudební analýze a kritice Bendovy tvorby (sociologie mu pomohla alespoň objasnit sociální a kulturní příčiny jevu české hudební emigrace 18. století). V monografii o *Janáčkově*, ve „studii o české hudební tvořivosti“ *Česká moderní hudba* a také ve studii *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje* (Musikologie, I-1938) však podstoupil tvůrčí zápas o poznání otázky, jak jsou jednotlivá hudební díla či určitá periodizační období „ovládána jednotným duchem, jednotnými tendencemi duchovními, kulturními a sociálně-politickými, zkrátka jednotným životním stylem“ (Periodisace). Sociologický determinismus jako způsob výkladu této otázky přitom ovšem odmítal. Bránil se přijmout do svého muzikologického aparátu i systému mechanicky i pojmy a termíny „ideovost“, „tendenčnost“, jimiž začala operovat v třicátých letech z podnětu marxistické sociologie a literární vědy hudební publicistika (Index, VII-1935, Tempo, XIV-1934/45, *Prolegomena v České moderní hudbě*). I Helfertovi, který aktivně spolupracoval s marxistickou levicí na Moravě (především s B. Václavkem) a identifikoval se s jejími progresivními politickými názory, bylo zřejmé, že „*tvůrčí odvaha, která hledá a nalézá obzory inspirační a tektonické, tedy nové hodnoty čistě hudební, je v přímém poměru k pokrokové orientaci ideové a společenské*“; věděl, že „*pravá tvůrčí odvaha je vždy podložena odvahou a průbojností světového názoru*“, že to jsou prostě „*dvě spojitě nádobý*“ (Doslov k *České moderní hudbě*). Helfert však byl ochoten zejména teoreticky připustit tuto spojitost (podle jeho terminologie spojitost „*čistě hudebního myšlení a logiky*“ a „*ideové mimohudební orientace skládání*“) jenom v rámci estetických „autonomních“ pojmů a hodnot svého muzikologického systému. Bylo to snad správné potud, pokud tento postup oprávněně hájil specifickou tvůrčí podstatu a umělecký smysl hudebního díla; ale na druhé straně to bylo zavádějící tím, že hudbě byly upírány jakékoli sémantické vlastnosti a možnosti, bez nichž vůbec není možné uvažovat o sociologii hudebního díla (Helfert jako empirik Hostinského školy „čistě hudebně“ Smetanu a českou moderní hudbu ani sám nevykládal a v *České moderní hudbě* motivoval nástup české meziválečné hudební avantgardy také sociologicky a ideologicky). V základní estetické otázce obsahu a formy hudebního díla, tohoto klíče k pochopení a vymezení jeho sociability, se tedy i u Helferta negativně projevila absence materialistické dialektiky jako metody a názoru, bez níž ani Helfert nedokázal beze zbytku odpovědět na otázku, kterou si kladl v závěrečné vrcholné fázi svého tvůrčího vývoje: co mohou vypovědět specifické strukturální vlastnosti hudebního díla o ideologii (společenském vědomí) svého tvůrce a epochy – a jak je toto dílo schopno zpětně působit na společenské vědomí té které třídy, skupiny a epochy a ne jenom jako krásný a umělecky dokonalý objekt, ale i jako umělecká idea.

V Helfertově díle nezůstala nezodpovězena jenom tato základní otázka estetiky a sociologie hudby, Helfert nemohl realizovat po svém zatčení na podzim roku 1939 ani další své konkrétní badatelské plány. K některým z nich se chtěl vrátit revizí a rozšířením svých dřívějších prací. Tři velká monografická torza o J. Bendovi, B. Smetanovi a L. Janáčkově hodlal postupně dokončit. V Helfertových literárních plánech z roku 1942 se však objevily zcela nové a závažné projekty: Thesaurus české duchovní písně, spisy o „hudební estetice“, o „úvodu do studia hudební vědy“ a o „filozofii

hudby. Nelze pochybovat o tom, že v posledních třech pracích by se znovu dostalo i na sociologické otázky hudby. Kdyby Helfert tyto práce napsal, jeho dílo by nepochybně dospělo k jedinečné myšlenkové, metodologické i systémové definitivnosti, plnosti a šíři. I když se tak nestalo, Helfert však nepředstavuje toliko hudebního historika-monografistu. Jistě, psal především monografické spisy a studie hudebně historického typu. Byl však ve své době nejmodernějším českým hudebním historikem. Postavil tento obor na pevnou heuristickou a organizační bázi a určil mu také vědecká kritéria, nejlepší, jakými soudobá historiografie a uměnověda disponovala. Dobře znal přednosti konkrétního formalismu a historického pozitivismu. Gnozeologické meze těchto svých východisek a svého názoru překonával jednak důsledným empirismem, jednak rozšířením pole hudebněhistorického poznání i na vnitřní organismus, na obsah hudebního díla. To zcela zákonitě přivedlo Helferta k takovému pojetí dějin hudby, které integrovalo metodologii jiných, především systematických věd o hudbě, zejména estetiky, psychologie a sociologie. Helfertova historiografie hudby zahrnuje tedy rysy teoretické systematickosti. Z tohoto jejího výrazného rysu pramení i cílevědomé úsilí připravit dílčí monografické studie k syntetickému zpracování dějin české hudby, o jejichž stručný souhrnný výklad se sám úspěšně pokusil.

Podstatná část vědeckého Helfertova díla vznikala v letech jeho působení v Brně. Helfert tedy položil základy muzikologie na Moravě a v Brně. Specifické kulturní klima tohoto regionu zanechalo v jeho životě, díle i myšlení výrazné stopy. Helfert však přesto všechno nevytvořil nějakou zvláštní „moravskou“ nebo „brněnskou“ hudební vědu, ale svým moderním dynamickým pojetím a širokým záběrem této disciplíny přispěl jedinečně k rozvoji české historiografie hudby a muzikologie vůbec.

BIBLIOGRAFIE (VÝBĚR)

1. SLOVNÍKOVÁ HESLA

Pazdírkuv hudební slovník naučný, II – 1937, s. 379–381 (G. Černušák)
Grove's Dictionary of Music and Musicians, IV – 1954 s. 224–225
 (G. Černušák), *Československý hudební slovník*, I – 1963, s. 417–421
 (B. Štědroň), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 6, 1957, s. 96 (P. Nettl).

2. SBORNÍKY A SAMOSTATNÉ SPISY

Index, VIII – 1936, č. 3 (se statěmi E. Ambrose, G. Černušáka, Č. Gardavského, V. Kaprála, H. Kašlíka, L. Kundery, J. Racka, A. Slavíka, R. Smetany, V. Straky, K. Vetterla).
Vladimír Helfert. 24. III. 1886 – 18. V. 1945. Katalog k výstavě „Vladimír Helfert a jeho tvůrčí odkaz“. Brno, 1956, ed. T. Straková.
Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, H4, XVIII – 1969 (se statěmi J. Fukače, R. Pečmana, J. Racka, J. Vysloužila).

3. STUDIE

Gracian Černušák, *Vladimír Helfert. 24. III. 1886 – 18. V. 1945*. *Tempo*, XVIII – 1946, č. 1, s. 5–7.
 Ludvík Kundera, *Vladimír Helfert*. *Hudební rozhledy*, VIII – 1955, č. 10, s. 534–536.

- Ivan Poledňák: *K některým otázkám Helfertovy estetiky*. Hudební rozhledy, X — 1957, č. 12, s. 500–502.
- Ivan Poledňák, *Vladimír Helfert k proletářskému umění*. Hudební výchova. VI — 1958, č. 2, s. 17–19.
- Ivan Poledňák, *Soupis prací Vladimíra Helferta*. Musikologie, V — 1958. s. 253–313.
- Jan Racek, *In memoriam † prof. dr. Vladimíra Helferta*. Časopis Zemského musea v Brně, XXXIII — 1946, část 1, Acta musei Moraviae, s. 27–34.
- Jan Racek, *Vladimír Helfert*. Časopis Moravského musea, LXVI — 1946, s. 108–117.
- Bohumír Štědroň, *Dr. Vladimír Helfert. Přehled práce českého učenca*. Praha, 1940.
- Antonín Sychra, *Vladimír Helfert a smysl české hudby*. Hudební rozhledy, XIV, s. 184–187.
- Jiří Vysloužil, *K počátkům českého hudebního dějepisectví*. Hudební rozhledy, XX — 1967, s. 234–236, 296–298.
- Jiří Vysloužil, *Index — tribuna Helfertových kritických syntéz*. Index, 1968, č. 7, s. 24–29, č. 8, s. 22–25.
- Jiří Vysloužil, *Helfertovská generační konfese. (K nedožitým osmdesátinám profesora Vladimíra Helferta.)* Rovnost, 27. 3. 1966.
- Olga Settari, *Hymnologie Vladimíra Helferta ve světle jeho vědecké pozůstalosti*, v tisku: SPFFBU, Series musicologica, H-9, Brno 1975.
- Bohumír Štědroň, *Vladimír Helfert muzikolog a bojovník za svobodu*. Časopis Matice Moravské 1975.

SOUPIS PRACÍ V. HELFERTA (VÝBĚR)

- Smetanismus a Wagnerianismus*. Praha 1911.
- Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)*. Praha 1916.
- Hudba na Jaroměřickém zámku. František Miča 1696–1745*. Praha 1924.
- Motiv Smetanova „Vyšehradu“ (Studie o jeho genezi.)* Praha 1917.
- Smetanovské kapitoly*. Praha 1917. ²1954, ed. B. Štědroň.
- Naše hudba a český stát*. Praha 1918.
- Bedřich Smetana*. Brno 1924.
- Tvořčí rozvoj Bedřicha Smetany. Preludium k životnímu dílu*. Praha 1924, ²1953, ed. B. Štědroň, něm. Lipsko 1957.
- Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. I. část. (Základy.)* Brno 1929, II. část 1. díl (Gota 1750–1774). Brno 1934.
- Základy hudební výchovy na nehudebních školách (Otázka hudebnosti — Nutnost školské hudební výchovy)*. Praha 1930, ²1956, ed. B. Štědroň.
- Pohled na Bedřicha Smetanu*. Brno 1934.
- František Neumann*. Prostějov 1936.
- Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*. Olomouc 1936, též něm. a franc. s E. Steinhardem.
- Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno 1939.
- Vladimír Helfert — Jura Sosnar, Hovory tužkou. Dokumenty z let 1941–42. Listy spolupřezněnému příteli*. Praha 1956.
- Státní hudebně-historický ústav*. Praha 1945.
- O Janáčkově*. (Soubor statí a článků.) Praha 1949, ed. B. Štědroň.
- O Smetanovi*. (Soubor statí a článků.) Praha 1950, ed. B. Štědroň.
- O české hudbě*. Praha 1957, ed. B. Štědroň a I. Poledňák.
- Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Praha 1970, ed. F. Hrabal.

VLADIMÍR HELFERT

Jiří Vysloužil's einleitende Studie würdigt die Persönlichkeit Vladimír Helferts und teilt ihr die gebührende Stellung im Strom des tschechischen kulturpolitischen und musikwissenschaftlichen Geschehens zu. Helfert hat mit seiner modernen dynamischen Auffassung wesentliche Verdienste am Aufstieg der tschechischen Musikgeschichtsschreibung und Musikwissenschaft erworben. Er legte die Fundamente der Musikwissenschaft in Brünn und Mähren. Helfert, der Typ des linksgerichteten Wissenschaftlers, identifizierte sich mit progressiven politischen Ansichten. „Schöpferische Kühnheit, die Horizonte der Inspiration und Tektonik, also neue rein musikalische Werte sucht und findet, steht in einem unmittelbaren Verhältnis zur ideell und gesellschaftlich fortschrittlichen Orientierung“ schrieb der Forscher im Nachwort zu seiner Abhandlung *Česká moderní hudba* (Tschechische moderne Musik) 1936, und betonte dort abermals, daß „echte schöpferische Kühnheit immer mit Kühnheit und Durchschlagskraft der Weltanschauung gepaart ist“, denn das seien einfach „kommunizierende Gefäße“. So gelangte Vladimír Helfert weltanschaulich auf die Plattform der marxistischen Linken des Landes, die von Bedřich Václavěk und anderen Wissenschaftlern vertreten wurde. Für diese Weltanschauung gab Helfert im Morgengrauen der Freiheit am 18. Mai 1945 sein Leben hin.