Racek, Jan

Česká hudba a regionalismus

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1970, vol. 19, iss. H5, pp. [7]-20

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/112177
Access Date: 29. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

JAN RACEK

ČESKÁ HUDBA A REGIONALISMUS

Podobně jako každý obecně historický, tak také každý regionálně historický jev bývá vždy určen a vymezen časem, místem a lidskou tvůrčí prací. Při faktu jedinečném je vztah k místu dán především geografickým určením a vymezením. U dlouhodobého regionálně historického faktu, který má povahu vývojově procedurální, je vztah k místu ještě užší, intenzívnější a tím mnohem vnitřnější a výraznější. Podle vztahu k místu, geografickému, etnickému, sociálnímu a sociologickému dobovému prostředí se mění jeho obsah i forma. Bez hlubokého analytického rozboru těchto utvářejících faktorů by nebylo ani možné regionální moment poznat, pochopit, osvětlit a zhodnotit.[1]

Pro nás je však důležité, jakou funkci má tento historicky a sociologicky podmíněný regionální jev v kulturním, uměleckém, v našem případě hudebním dění našeho národa. Vždyť národní moment je v regionálním jevu imanentně obsažen. Je jeho nedílnou, integrální součástí, přitom často typickou kulturní hodnotou. Vztah mezi regionálním a národním momentem je tak bytostný, recipročí a imanentní, že tu často jde o nedílnou, homogenní jednotu. Bez regionálního momentu bychom často ani nepochopili naše velké umělecké a vědecké zjevy, což se pokusím konkrétně prokázat na některých významných českých skladatelských osobnostech. Nás bude ovšem především zajímat ta regionální kultura, která má vyhraněnou, specifickou povahu a tvářnost.

Je nesporné, že v regionální kulturní oblasti lze mnohdy velmi intenzívně žít a tvořit, často v rozměru neregionálním, národním, dokonce evropském, v mnoha případech i světovém. V provincionální izolaci, vzdálené velkých kulturních center, lze vyrůst i vůdčím kulturním autoritám jak ze světa uměleckého, tak vědeckého. Jen zcela namátkou vzpomínám např. hudeb-

[1] Vzpomínám si živě, jak jsme před lety řešili otázku regionalismu v brněnském Indexu. Debat se zúčastňoval J. L. Fischer, Jiří Mahen a Bedřich Václavek. Konkrétním výsledkem těchto debat se stala brožura J. L. Fischera *Kultura a regionalismus* (4. sv. knihovny Indexu, Brno 1930). Fischer v ní vytyčil řadu velmi podnětných a stále aktuálních problémů. Nelze však zamlčet, že v některých detailech jsou již názory Fischerovy překonány novými sociálními, sociologickými a politickými skutečnostmi. O problémech kulturního regionalismu najdeme mnoho cenných příspěvků v čsp. *Muzejní a vlastivědná práce*, dále v *Acta regionalia* a ve sborníku *Konference o regionálních dějinách — Olomouc 13.—15. XI. 1963* (Ostrava 1965, red. Oldřich Prudel). Viz též příslušná hesla v *Ottově slovníku naučném nové doby* a v české i zahraniční lexikografické literatuře. Přehlednou, nikoli však vyčerpávající bibliografii o publikacích z oboru regionální historiografie uveřejnil Josef Klik ve studii *Publikační činnost v regionální historiografii* (in: Konference o regionálních dějinách, Ostrava 1965, 106 ad.). Je podivuhodné, že Klik v tomto bibliografickém přehledu neuvádí ani jedinou monografickou nebo lexikografickou publikaci z oboru hudební regionální historiografie, ačkoli publikacím tohoto druhu z oboru historie umění věnuje zvýšenou pozornost.

ního díla Pavla Křížkovského nebo geniálního tvůrčího odkazu Leoše Janáčka, jejichž umění doslova rostlo z regionálně-lidových tvořivých podnětů. V případě Janáčkově dospěl tento regionalismus nejen významu národního, ale dokonce světového. Nebo by bylo možno zde uvést mohutný tvůrčí zjev Otokara Březiny. Uvažme přece, že jeho velkolepé básnické a myslitelské dílo vzniklo veskrze jen v prostředí moravské provincie. Přitom dosáhlo národního, evropského a světového rozměru i ohlasu. Nebo z oblasti vědeckého a filosofického myšlení můžeme uvést příklad snad ještě průkaznější: dílo velkého myslitele Immanuela Kanta. I když se Kant po celý svůj život nehnul ze svého rodného Královce, přece jeho velký duchovní odkaz přešel do myšlenkového vědomí celého vzdělaného lidstva!

V českém kulturním regionalismu se uplatňoval odvěký obranný aspekt proti zplanění naší regionální kultury ve stínu českých hlavních měst. V podstatě tu zase nešlo o nic jiného než o rozvíjení našich humanistických tradic, které tkví hluboko v minulosti českého myšlenkového a kulturního dění. Vždyť humanistický a demokratický element se stal již v naší dávné kulturní minulosti výrazným synonymem našeho duchovního života.

Obraz i funkce naší regionální kultury se však v poslední době, především po první a druhé světové válce, pronikavě změnily. Národnostní boj, který byl před první světovou válkou neodmyslitelnou a téměř dominantní součástí převážné většiny české národní a regionální kultury, se stal po našem osvobození (po roce 1918) téměř bezpředmětný až na hrůznou dobu nacistické okupace. Tehdy jsme zápasili o naši kulturní a duchovní svébytnost jedině uměním, zvláště hudbou.[2] Po druhé světové válce byl vlastenecký patos do značné míry antikvován. Na jeho místo nastoupil správně chápaný evropský a internacionální kulturní aspekt, ovšem v provincii usměrněný regionálním momentem a místním životním stylem. Ale i projevy regionálního folklóru se dnes objevují na základě velmi pokročilého folklorního a etnomusikologického výzkumu v jiné podobě a rovině.

Vlivem moderních dopravních a telekomunikačních prostředků není možno už dnes nazírat na regionalismus z úzce krajově omezeného hlediska. Kdysi nedozírně vzdálené světy se podivuhodně sblížily, zúžily a jejich prostorové vzdálenosti se časově zmenšily. To, co bylo ještě po první světové válce v kulturním regionalismu značně izolované, tím těžko dostupné a vzdálené, je v dnešním atomovém a kosmickém věku dík dopravním prostředkům vyvedeno z této kulturní izolace. Došlo k těsnějšímu vztahu kulturních regionálních projevů a hodnot k širším národním, dokonce evropským a světovým souvislostem. Vždyť dnešní dopravní a telekomunikační prostředky rychle spojují provincii s vyspělou kulturou domácích a zahraničních velkoměstských center. Odtud krajová kultura není již uzavřena a petrifikována v úzkém prostředí regionu, nýbrž je sdělována slovem i obrazem širokému okruhu posluchačů a diváků.[3] Tím vznikla nejen

[2] O tom, jaký obranný a morálně vzdorný význam měla česká hudba v době nacistické okupace našich zemí, snesl přesvědčující materiál Boh. Štědroň ve studii *Česká hudba za nesvobody* (in: Musikologie II, 1949, 106 ad.).

[3] Otázkami regionálního a sociologického významu čsl. rozhlasu se zabývá Jan Racek ve studii *Rozhlasový regionalismus* (in: Svět mluví IV, 1935, čís. 10, 20. V. 1935) a zvláště Karel Vetterl v pojednání *K sociologii hudebního rozhlasu* (in: Musikologie I, 1938, 27 ad.).

těsná součinnost mezi jednotlivými krajovými oblastmi, ale tak se dostala regionální kultura do intenzívního styku s komplexem národní a evropské kultury, která je ve své podstatě násobena a obohacována regionálně vyhraněnými tvůrčími podněty.

V těchto podstatně změněných sociálních, ekonomických a politických podmínkách vznikly v kulturní regionalistice nové, jiné, mnohem závažnější problémy, než tomu bylo dříve, kdy se regionalistika vyvíjela a žila odtažitě v kulturní izolaci od hlavních kulturních center. Přitom největším škůdcem svobodně a volně se rozvíjejícího regionalismu je diktující kulturní centralismus, řízený z jednoho hlavního centra. Jedině v kulturní decentralizaci se může dařit svobodně se rozvíjející regionální kultuře. Tuto skutečnost správně pochopilo již mnoho moderních států, kde je nejen důsledně prováděn politický a tím i kulturní decentralismus. Zvláště spolkové státy s několika výraznými městskými kulturními centry vytvářejí snad nejpříznivější podmínky pro účelně a plodně prováděný kulturní regionalismus.

Jak je vidět, jde tu především o autonomnost a svobodný rozvoj kulturních, tedy i uměleckých, v našem případě hudebních regionálních hodnot. Tato autonomnost by neměla podléhat cizorodým vlivům a aspektům. Naopak, měla by svobodně vytvářet silné a myšlenkově vyhraněné umělecké a vědecké autority, v hudbě jak ve smyslu produkčním, tak reprodukčním. Jedině na základě těchto jednotlivých autorit lze vytvořit svébytné regionální kulturní oblasti, které by pak svou tvořivou činností posílily a tím také spoluvytvářely národní kulturu v rámci kultury evropské. Tedy kulturní, v našem případě hudební regionalismus těsně souvisí s uměleckými autoritami toho kterého kraje. Tak lze také dospět k vyhraněným kulturním centrům v jednotlivých regionálních oblastech. Regionální kulturní autorita nabude teprve tehdy svého správného společenského významu a vyspělé kulturní funkce, až se stane součástí nejen sociální struktury kraje, ale i státu a národa.

*

Tedy určitý, regionálně vyhraněný kraj musíme chápat jako celistvý organismus, jako nedílnou strukturu, poněvadž jednotlivé tvůrčí osobnosti, které v tomto kraji žijí a působí, vtiskují mu určitý, často značně vyhraněný kulturní profil a specifický charakter. Tím se tu také vytváří určitá kulturní a umělecká atmosféra, která má svébytný, neopakovatelný charakter. Jak je vidět, jde tu také o aspekty vysloveně sociologické povahy a tento sociologický moment nemůže být opomenut při studiu regionální kultury toho kterého kraje.

V této souvislosti měli bychom si také uvědomit, že dnes už nelze dosti dobře slučovat pojem regionalismu a provincionalismu, i když jsou tu často nebezpečně ožehavé styčné body. Zdravý regionalismus, opřený o etnické momenty kraje a využívající k vyšší umělecké stylizaci všechny bytostně osobité a typické zvláštnosti krajové kulturní tradice, nemusí vždy vést do oblasti zploštělého provincionalismu. Vždyť už v pojmu provincionalismus je něco peiorativního a negativního, škodlivého zdravému vývoji regionalistických elementů v kulturním dění krajových oblastí, ale i v celém

kulturním životě národa. Už jsme svrchu zdůraznili, jak v hudbě nebo v literatuře, samozřejmě i ve výtvarném umění, může správně chápaný regionalismus dokonce stupňovat a obohacovat tvůrčí projevy jednotlivých krajových umělců. Zvláště dnes, kdy je zdůrazňována svébytnost krajových kultur v dialektické jednotě lidového a tzv. vysokého umění, je otázka takto zdravě chápaného regionalismu neobyčejně aktuální a potřebná. Je stupňovaným a umocněným projevem životního a uměleckého stylu, hospodářského a společenského dění jednotlivých krajových oblastí, jež se zákonitým způsobem pak projevují i v regionální tvořivé činnosti krajových umělců. Jak je vidět, jde nám o plodný umělecký regionalismus, nikoli o myšlenkově sterilní a zploštělý provincionalismus, který byl donedávna projevem špatně chápaného kulturního regionalismu a brzdou kulturního života jednotlivých krajů a ve velkém měřítku i národní kultury. Tvořivý a plodný regionalismus je tudíž a především otázkou silných tvůrčích osobností, vědomých si svého národního poslání. Takto správně chápaný regionalismus se může jedině stát nejen hybnou silou i vzpruhou kulturního života kraje, ale stane se i posilou v dalším růstu a vývoji naší národní kultury vůbec.

*

Tímto způsobem nazíraný regionalismus byl a je specifickou vlastností českého duchovního života. Má staletou plodnou, dynamickou a kontinuitní tradici. Tato sahá hluboce do českého husitského středověku a českého renesančního prostředí. Tuto skutečnost lze přímo exemplárně doložit v české hudební kultuře a její dějinné vývojové kontinuitě.[4] Vysokého stupně dosáhl český hudební regionalismus např. v údobí pozdní gotiky a české renesance 15. a 16. století. Tehdy se totiž utvořila téměř po celé české provincii důležitá hudebně-reprodukční a produkční centra, která se stala v tehdejší době typickým projevem české hudebnosti a českého hudebně tvůrčího ducha. Byla to především l i t e r á t s k á b r a t r s t v a se svými vynikajícími vokálními soubory a svou osobitou českou vokálně-polyfonní tvorbou a rozsáhlou kancionálovou literaturou. Tato měla již tehdy nejen význam národní, ale i evropský. Stala se konstantní a typickou vlastností české regionální hudební kultury. Projevila se znovu s nebývalou intenzitou v době hudebního baroku a klasicismu 17. a 18. století. Tehdy se však přesunulo těžisko z hudby vokální na hudbu instrumentální. V českých venkovských provinciích vznikla totiž důležitá centra instrumentální hudby v činnosti zámeckých šlechtických kapel. Kapely českých zámeckých residencí měly nejen význam hudebně-regionální, ale byly součástí tehdejšího evropského hudebního dění, především evropské hudební fluktuace, jak o tom svědčí česká hudební emigrace 18. století, jež bytostně souvisela

[4] O problémech čes. hudebního regionalismu v dějinném vývoji české hudby od nejstarších dob téměř až po současnost najdeme mnoho zajímavého materiálu v *Čsl. vlastivědě*, díl VIII. (Praha 1935). Viz též Jan R a c e k, *Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století* (Praha 1958). V těchto publikacích je také uvedena obsáhlá literatura k tomuto tématu, na kterou tu odkazuji. K jednotlivým středomoravským regionálním skladatelům viz práci Oty F r i c e, *Hudba na Kroměřížsku a Zdounecku. První díl: Slovník* (Kroměříž 1941) a hesla v *Československém hudebním slovníku osob a institucí* (2 svazky, Praha 1963 a 1965).

s českou zámeckou hudební kulturou.[5] Další významná regionálně hudební centra se vytvořila po českém venkově na kůrech kostelů a v prostředí řádových klášterů. Současně s touto zámeckou, klášterní a kostelní hudební kulturou se v době klasicismu a v údobí raně romantického obrozenského hnutí vyvinula při venkovských školách typická česká regionální kantorská hudba, a to jak na poli skladatelském, tak i reprodukčním. Tato měla opětovně dosud ne zcela doceněný význam pro další růst a vývoj české národní hudby. Bez ní bychom si asi jen stěží mohli představit a vysvětlit vznik tvorby velkých representantů české národní hudby, např. díla J. L. Dusíka, J. V. Tomáška, J. H. Voříška a nakonec i dvou velkých syntetických zjevů, jakými byli Bedřich Smetana a Antonín Dvořák. Že tu měly při utváření české regionální hudby nemalý vliv také silně vyhraněné hudební dialekty v podobě písňového a tanečního hudebního folklóru, je dnes zcela jasné všem moderně orientovaným etnomusikologům a hudebním folkloristům. Bez tohoto etnomusikologického aspektu bychom si nemohli ani dobře vysvětlit některé typické vlastnosti českého melodického myšlení, nehledě k tomu, že tu jde o vlivy recipročí, tj. hudby lidové na umělou a hudby umělé na lidovou.[6]

Vývojová kontinuita českého hudebního regionalismu ve vztahu k umělé hudbě nepolevila ani v 19. století. Již v první a zvláště v druhé polovině tohoto století (konkrétně v šedesátých letech) vzniká po celém českomoravském území spousta mužských, ženských a smíšených sborových těles, jež se stala později neodmyslitelnou součástí české novodobé a soudobé národní kultury. V nich musíme hledat počátky a širokou základnu proslulých českých sborových těles, jež vznikla většinou po roce 1900 jako velké representativní vokální soubory evropského a světového věhlasu. Tyto soubory vyprovokovaly pozoruhodnou a specificky českou sborovou produkci, jež se stala neodmyslitelnou součástí české a světové hudební kultury. I v tomto jistě zajímavém a pozoruhodném jevu můžeme znovu názorně sledovat kontinuitní cestu od hudebního regionalismu k národní a dále až k evropské a světové hudbě.

V současné době je téměř každé jen trochu větší město české provincie

---

[5] Na tuto skutečnost poukázal velmi přesvědčivě již Vladimír Helfert ve svých reprezentativních a průkopnických publikacích *Hudební barok na českých zámcích* (Praha 1916) a *Hudba na jaroměřickém zámku* (Praha 1927). Viz též jeho studii *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform* (in: AfMw VII, 1925, 117 ad.). Helfert v těchto pracích zvláště zdůrazňuje úzké příčinné souvislosti mezi domácí českou hudbou pozdního baroku a raného klasicismu s tehdejší evropskou hudební kulturou.

[6] Do jaké míry měla význam česká hudba 17. a 18. století pro vznik a vývoj české národní hudby 19. století a do jaké míry zasáhly slohové elementy české hudby do tehdejšího evropského hudebního dějinného kontextu, o tom pojednává Jan Racek ve dvou studiích *Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur* (in: Colloquium amicorum Joseph-Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967, 296 ad.) a *Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbarocks im 17. und 18. Jahrhundert* (in: Sborník prací fil. fakulty brněnské university XVI, 1967, hudebněvědná řada H 2, 71 ad.). O vlivech lidové hudby na hudbu umělou a hudby umělé na lidovou v době českého a italského hudebního baroku a klasicismu viz studii Jana Racka *Das tschechische Volkslied und die italienische Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts* (in: Festschrift Prof. Dr. Hellmuth Federhofer zum 60. Geburtstag, Mainz, v tisku).

vyhraněnou hudební lokalitou, tvořící protiváhu kulturnímu a hudebnímu centralismu našich hlavních měst. Jsme svědky stále vzrůstající hudební aktivity zvláště těch venkovských měst, která mají své vlastní symfonické orchestry, komorní soubory a početná sborová tělesa, takže jsou schopna vytvářet svými prostředky vlastní regionální hudební kulturu.

Regionální hudební elementy se ponejvíce projevují v melodice a rytmu. Melodika a rytmus jsou nositelé etnických a folklorních písňových a tanečních místních elementů. Tyto nezadržitelně a stále prosakují prostřednictvím velkých skladatelských osobností do národní, evropské a světové hudební kultury. Tak např. středočeský hudebně folklorní a regionální element se svým krajově-etnickým momentem je např. neodmyslitelnou součástí skladebného slohu Smetanova a Dvořákova. Regionální moment lašský a moravskoslovácký je zase integrující součástí skladebného stylu Janáčkova. Smetanův, Dvořákův a Janáčkův skladebný sloh je neodmyslitelnou součástí naší národní hudby a tato je zase integrální a neoddělitelnou součástí nejen středoevropského, ale dokonce i světového hudebního slohu 19. a 20. století.[7] Něco zcela obdobného můžeme sledovat v díle Bohuslava Martinů, rodáka z východočeské Poličky. Martinů v době svého mládí doslova vsál všechny etnické, hudebně-folklorní a regionální prvky svého rodného kraje, aby je ve svém díle umělecky přehodnotil a uvedl zprvu do českého národního hudebního kontextu a postupně i do oblasti evropské a světové hudby.[8] Další velmi názorný příklad českého hudebního regionalismu povýšeného do evropského a světového hudebního myšlení nám poskytuje tvorba Aloise Háby. Je až podivuhodné, jak intenzívně vstřebal Hába do své hudby folklorně-regionální a etnické hudební prvky moravsko-slováckého prostředí a svého rodného Vizovicka. Svým nekompromisně odvážným tvůrčím procesem a skladebným gestem povýšil je nejen do oblasti soudobé české národní, ale i evropské a světové hudby.[9]

Myslím, že zvláště Janáček, Martinů a Hába mohou nám být exemplárními vzory toho, jak lze umělecky ztvárnit i v nejodvážnější skladebné faktuře regionální a folklorní elementy a zároveň je zákonitým skladebným procesem povýšit z regionálně izolovaného a národního prostředí do evropských a světových hudebně-slohových dimenzí. Jedině na základě

---

[7] O regionálních a folklorních elementech v díle Smetanově, Dvořákově a Janáčkově pojednává dnes již velmi obsáhlá česká musikologická literatura. Není možno ji zde citovat a proto odkazuji na příslušné bibliografické soupisy v naší lexikografické literatuře.

[8] O tvorbě Bohuslava Martinů z tohoto regionálně folklorního hlediska vznikla již dosti početná literatura. Z ní odkazuji aspoň na tyto nejvýznamnější monografické práce: Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů. The Man and his music* (New York 1944, rozšířené vyd. Londýn 1946), týž, *Bohuslav Martinů. Život a dílo* (Praha 1961, anglicky Londýn 1963, německy Praha 1963), týž, *Bahuslav Martinů domovu* (Praha 1962) a František Popelka, *Česká léta Bohuslava Martinů* (disertace, fil. fak. UJEP Brno 1968, strojopis).

[9] Spojitost Hábovy tvorby s jeho rodným krajem a se všemi regionálními a etnomusikologickými momenty moravsko-slováckého regionu zjišťuje Jiří Vysloužil v těchto pracích a studiích: *Alois Hába, příspěvek k poznání české hudební tvořivosti 20. století* (strojopis, připraveno k tisku), *K Hábovu postavení ve vývoji české a evropské moderní hudby* (in: Hudební věda 2, 1965, čís. 4, 567 ad.) a *Alois Hába, Arnold Schönberg und die tschechische Musik* (in: Sborník prací fil. fak. brněnské university XVII, 1968, řada hudebněvědná H 3).

tohoto analytického a zároveň syntetického tvůrčího procesu s přibráním regionálně-etnického momentu mohli tito skladatelé zaujmout významné postavení v hudebním dění 20. století. Něco zcela obdobného nalézáme v tvorbě Bély Bartóka, u nás též ve skladebném díle Vítězslava Nováka, Josefa Suka, Ladislava Vycpálka a u nejmladších českých skladatelů. Tito vlivem české hudební tradice se ani nemohou vždy dosti dobře odpoutat i ve svých nejodvážnějších skladebných projevech od etnicko-folklorního, tedy i regionálního momentu, tak typického pro českou hudbu minulosti a přítomnosti.

Jedině tímto dynamicky vývojovým a vzestupným procesem lze dnes hodnotit a nazírat regionální momenty v naší národní hudební kultuře. Z toho je zřejmé, že zvláště v české hudbě je regionální moment základním a výchozím kritériem k širšímu a vyššímu chápání obecného hudebněhistorického dění české hudby v minulosti i v přítomnosti jak v rámci národní, tak i evropské a světové hudby.

*

Po tomto více méně obecném výkladu o vztahu české hudby k regionálním hudebním problémům obraťme nyní pozornost k naší specifické a základní otázce, kterou řešíme v tomto Sborníku, totiž k otázce moravského hudebního regionalismu jako nedílné součásti české národní hudební kultury. Dnes po speciálních výzkumech našich archeologů, historiků, uměleckých historiků a musikologů je známo, že Morava jako kulturní a politický teritoriální útvar žila od nepaměti svým osobitým a vyhraněným etnickým a kulturním způsobem.[10] Kulturní a etnická specifičnost moravského teritoria byla dána nejen jeho zvláštní geografickou polohou ve středoevropském prostoru, ale v neposlední řadě také množstvím specifických vnějších i vnitřních činitelů, které po staletí utvářely její celkový sociální, ekonomický a kulturní profil. Od nepaměti tu působily také vyhraněné vlivy mesologické a klimatické, jež byly závislé na přírodních a etnickodemografických podmínkách. V nich se prostupovaly v podivuhodné symbióze kulturní vlivy Východu a Západu, v nejstarších dobách dokonce vlivy orientálně byzantské. V tomto směru se stala Morava něčím podstatně odlišným od všeho toho, co se utvářelo v tomto smyslu na teritoriu západně položených, sousedních Čech. Způsobila to nepochybně také odlišná kulturní orientace země. Ta zprvu směřovala k východním kulturním okruhům, později také k vídeňské kulturní oblasti. Vliv vídeňské kulturní oblasti se zvláště markantně projevil na Moravě v 18. a 19. století, tedy ve slohovém údobí klasicismu a raného romantismu. Těmito specifickými tvůrčími a myšlenkovými podněty působilo moravské regionálně-etnické prostředí především na slohovou podstatu tzv. vysokého umění, v našem

[10] K otázce vzniku etnických a kulturně-politických specifik moravského teritoria v době nejstarší najdeme bohatý dokumentární materiál ve sborníku *Magna Moravia* (Praha 1965. Opera universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philosophica, sv. 102). V této souvislosti bych také ještě uvedl studii Jiřího Vysloužila, *Zu den ethnomusikologischen Aspekten beim Studium der tschechischen Musikgeschichte* (in: Sborník prací fil. fak. brněnské university XVI, 1967, řada hudebněvědná H 2, 137 ad.).

případě na hudbu.[11] Bez těchto regionálních, etnických a folklorně-etnografických impulsů bychom si nemohli vysvětlit slohové a technicko-tvárné specifičnosti např. hudby Pavla Křížkovského, Leoše Janáčka nebo v novější době především hudební tvorbu Aloise Háby.[12]

Zakloubenost těchto skladatelů do moravské regionální lidové a umělé hudební kultury nebyla nikterak na překážku, spíše ku prospěchu slohové podstaty jejich tvorby, poněvadž ji dovedli slohově zpracovat a do značné míry i zmonumentalizovat svým osobitým technicko-výrazovým tvůrčím procesem. Jejich tvůrčí proces nelze proto chápat izolovaně bez vztahu k sociálnímu a k obecně národnímu kulturnímu komplexu. Vždyť moravské etnické regióny, jako je např. Haná, Slovácko, Lašsko, Valašsko, Horácko, Podhorácko atd., jsou zároveň nedílnými součástmi vyšších národních a středoevropských etnických celků.

Z toho, co tu bylo řečeno, možno říci, že Morava je země národopisně, etnicky a folklorně velmi zajímavá, především proto, že její území tvoří několik etnicky a krajově ostře vyhraněných, do jisté míry i ohraničených celků, v nichž se prodlením doby také vyvinula osobitá regionální kultura. Proto žila donedávna svým samostatným, osobitě se utvářejícím duchovním životem, usměrňovaným povahovou letorou svého lidu a pronikavými vlivy mesologickými. Odtud je problém kulturního a uměleckého regionalismu na Moravě stále aktuální, živý, do jisté míry dokonce i potřebný pro rozvoj našeho národního kulturního a uměleckého dění. To platí především o moravské hudební kultuře; ta si dodnes dovedla uchovat v tvorbě nejmladších skladatelů zřejmou stylovou a výrazovou diferencovanost od ostatní hudby, která vznikla na území našeho státu. Některé hudebně výrazové a slohové znaky moravské hudby byly a jsou stále podmíněny svrchu uvedenými specifickými moravskými elementy, především zase vlivy regionálními, etnickými a folklorními.

•

Nyní si položme otázku, jakým způsobem musíme přistupovat při studiu hudebních regionálních jevů k materiálu, který se stal předmětem našeho badatelského zájmu. Především je nutno si opět uvědomit, že náš hudební regionalismus má staletou vývojovou tradici. Odtud se také vytvořily jeho specificky české regionální dějiny.[13] Studium hudebního regionalismu lze

[11] O specifičnosti moravské hudební kultury ve smyslu regionálním pojednává Jan Racek ve studii *O dynamismus moravskoslezský* (in: Moravská Orlice, roč. 75, čís. 92, 18. IV. 1937).

[12] Těmito problémy se zabývá Jan Racek v knize *Leoš Janáček a současní moravští skladatelé. Nástin k slohovému vývoji soudobé moravské hudby* (Brno 1940, Knihovna Unie českých hudebníků z povolání v Praze, svazek 35) a zvláště ve studiích *Slezská hudba a Pavel Křížkovský v dějinách české hudební kultury* (in: Slezsko, český stát a česká kultura, Opava, 1946, 114ad., též zvl. otisk, Opava 1946), *Moravská hudební kultura v době příchodu Pavla Křížkovského* (in: Slezský sborník XLVIII, 1950, čís. 1, 25 ad., též zvl. otisk, Opava 1950) a ve studii *Problémy a úkoly slezské hudební historiografie* (in: Slezský sborník LII, 1954, čís. 1—2, 1 ad., též zvl. otisk, Opava 1954).

[13] Významný hudebně-regionální pracovník Ota Fric se intenzívně a na široké badatelské základně zabýval vztahem regionálního momentu a regionální vlastivědné práce v četných svých pojednáních a studiích. Z nich uvádím aspoň jeho pod-

proto uskutečnit jen na široké badatelské základně pomocí cílevědomě řízené heuristické práce. Musíme proto věnovat zvýšenou pozornost místním hudebním pramenům a regionální hudebněhistorické literatuře ovšem se stále vyvinutým kritickým a hodnotícím přístupem. Dále se musíme snažit organicky koordinovat pramennou heuristiku, aby nám podávala pokud možno celkový, nikoli roztříštěný pohled na problematiku studovaného jevu. Základem pro naši práci budou proto především podrobné soupisy hudebních pramenů a literatury, jejich kritická rekonstrukce, dále jejich kritická edice a konec konců jejich monografická a pak teprve syntetická vědecká interpretace. Jedině prostřednictvím takto založeného a metodologicky pojatého studia regionálních hudebních pramenů poznáváme nejen všechny složky mnohotvárného hudebního a tvůrčího života naší provincie, ale zároveň tímto komplexním studiem pronikáme do všech těch zdrojů regionální kultury, které spoluvytvářejí komplex naší národní kultury. Takto studijně koncipovaný přístup k otázkám regionální kultury chápu jako těsnou a nedílnou součást našeho národního duchovního života a tvůrčího úsilí. Jsem proto proti každému statickému nebo dokonce kulturně separatistickému výkladu regionálních jevů. Zvláště úzkoprsý a provincionální separatismus vede k naprosto falešným závěrům a k nesprávným koncepcím daného problému. Tento falešný přístup ke studovanému materiálu vede pak k neplodnému ochuzení vlastního účelu a poslání tohoto studia, k pouhé staticko-topografické popisnosti bez hlubšího dynamického zpracování získaných poznatků. Tímto nesprávným postojem k dané látce bychom se vrátili k dřívější popisně-kronikářské a principiálně diletantské netvůrčí vlastivědné práci naivně obrozenského charakteru.

Moderní regionalistická hudební historiografie tedy není provincionální vlastiveda staticky sbírající dokladový materiál bez tvůrčího a kritického přístupu k němu a bez zhodnocení jeho historické dokumentárnosti. Proto jsou již také dnes překonány názory, které regionální historiografii podceňují a odkazují do druhořadé, dokonce méněcenné diletující vlastivědné, provincionálně soupisové a sběratelské práce.[14] Zkrátka metody obrozensko-osvícenské, statisticko-topografické a jen popisně ekonomické vlastivědy jsou už dnes překonány dynamicky a kriticky pracující komplexní regionální historiografií. Pro hudební historiografii má regionálně-histo-

---

nětnou a synteticky koncipovanou studii *Dějiny české hudby a vlastivědná práce regionální* (Praha 1940, Knihovna Unie českých hudebníků z povolání v Praze, svazek 27). Viz též jeho dvě studie *K českému hudebnímu místopisu* (in: sborník Hudba a národ, Praha 1940) a *Vývoj hudební kultury na jihovýchodní Moravě* (Brno 1963).

[14] Tak např. Jindřich Růžička nepovažuje *„regionální dějepis za samostatný a svébytný vědní obor, nýbrž za prakticky existující odvětví jednotné historiografické práce s relativními zvláštnostmi ne tak v metodě, jako v metodice a zčásti i v poslání, zvláštnostmi danými podmínkami i společným kontextem, ve kterých valnou většinou tyto práce vznikají"* (Jindřich Růžička, *Základní otázky a úkoly regionální historiografie*, in: Konference o regionálních dějinách, Ostrava 1965, 23). S tímto názorem Jindřicha Růžičky mohu souhlasit jen tehdy, jestliže má na mysli metodicky zastaralé a koncepčně nesprávně uchopené, tím ovšem diletantské a regionálněhistorické práce a studie. Moderní regionální historie, která je založena na správných metodologických a koncepčních zásadách a premisách, patří podle mého soudu k samostatným historickým vědním oborům.

rický výzkum jen tehdy základní a výchozí význam, když podrobí získaný faktologický materiál a jeho detail určitého etnického regionu kritickému výkladu, tím ovšem také vztažné rekonstrukční reprodukci a interpretaci v těsné souvislosti s obecným historickým děním doby. Je proto také třeba, abychom dovedli správně kriticky posoudit a rozlišit obecné a zcela běžné hudebněhistorické detaily od těch, které mají pro naši hudební historii nejen význam zvláštní, ale v mnohých případech dokonce jedinečný a typický. Pouze tímto způsobem se uvarujeme nebezpečí provincionalismu a jen provincionálního hodnocení hudebněhistorických jevů a budeme je pak nazírat z vyššího národního, evropského a světového nadhledu.[15] Vědecká kritičnost nesmí být však zploštěna a zkreslena jakýmkoli citovým přístupem k regionu. Zpravidla se to děje tehdy, když regionální historik pociťuje citové resentimenty, nejčastěji podmíněné rodovým vztahem ke kraji nebo citovým vztahem k místním krajovým zvláštnostem nebo typičnostem. Někdy esteticky a citově zabarvený vztah k přírodním krásám kraje zkresluje, zatemňuje a tím také zplošťuje náš kritický, výběrový a objektivně hodnotící historický soud. Jde tedy především o to, v jaké citové a intelektuální relaci tyto jevy posuzujeme a kriticky hodnotíme. Jinak by náš vztah k regionálně-historickým problémům měl pouze platnost izolovaného a od celistvého národního historického dění odtrženého postoje. Je sice pravda, že tu jde o region geograficky, územně ohraničený, ale přece jenom zakloubený do vyšších souvislostí sociálních, sociologických, politických a kulturních, v našem případě hudebněhistorických a hudebněsociologických. Jak je vidět, je třeba celý tento problém studovat z vyššího postoje nejen prostorového, ale i obecně historického a sociologického. Jakékoli mechanické a statické nazírání tohoto problému pak zcela zákonitě vede k úzkému, netvůrčímu a statickému regionalismu, ne-li diletujícímu provincionalismu.

Z toho všeho, co tu bylo řečeno, plyne, že moderní regionální historie není dnes už jen pomocnou disciplínou obecné historické vědy; je to disciplína samostatná, vybavená týmiž pracovními prostředky a založená na těchže metodologických základech jako obecná historiografie.[16] Totéž lze říci v plném rozsahu také o moderní hudební historii. Je integrální součástí

[15] Exemplárně podnětný příklad toho, jak lze spojit regionální historické aspekty s národními, dokonce evropskými obecnými dějinami, nám v moderní české historiografii poskytuje velká monografie Josefa Pekaře *Kniha o Kosti* (2 díly, Praha 1910 a 1911). V hudebních dějinách zase již svrchu zmíněné práce Vladimíra Helferta o hudebním baroku na českých zámcích.

[16] K metodologickým problémům regionální historiografie vznikla již spousta větších a menších studií, které usilují vytvořit z regionální historie samostatnou vědní disciplínu, nezávislou na obecné historiografii, i když s ní těsně souvisí. Z těchto studií cituji jen ty nejzávažnější. Na prvním místě bych uvedl studii Františka Kutnara, *Hodnota a úkol regionálního momentu v dějinách* (in: Acta regionalia, Sborník vlastivědných prací, Praha 1965, 7 ad.). Kutnar se v této studii velmi bystře a podnětně zabývá otázkou a funkcí regionální historie a uplatňuje v ní moderní metodologická hlediska. Z ostatních moderně orientovaných studií o regionální historiografii uvádím zase aspoň tyto základní studie: František Roubík, *K diskusi o historické vlastivědě* (in: Muzejní a vlastivědná práce 1965, 193 ad.), Miloslav Bělohlávek - Vladimír Bystrický, *K regionální historické či vlastivědné práci* (tamtéž, roč. V, 1967, čís. 1, 1 ad.), Jindřich Růžička, *Základní otázky a úkoly regionální historiografie* (in: Konference o regionálních dějinách,

obecné hudební historiografie, neboť je zároveň konkrétní prostorovou lokalizací hudebněhistorického vývojového procesu. Tedy mezi regionální hudební historií a mezi národními hudebními dějinami není rozporu co do obsahu dění, pouze co do prostorového rozsahu a jeho intenzity. Možno proto říci, že mezi těmito dvěma hudebněhistorickými disciplínami jde o ústrojný poměr části a celku. Takto metodologicky chápanou regionální hudební historii nelze proto pejorativně zaměňovat za diletující hudebněhistorický nebo vlastivědný provincionalismus. Proto také v moderní regionální hudební historiografii musí platit tatáž vědecká a badatelská kritéria a metodologické zásady jako pro jakoukoli jinou moderní historickou vědní disciplínu, ať už tu jde o obecné nebo speciální hudebněhistorické práce.

Jedině takto metodologicky chápanou a vybavenou regionální hudební historií lze postupovat od kriticky zhodnocených a zvládnutých regionálních detailů a často jen drobných hudebních výzkumů k syntéze národních hudebních dějin, jež jsou zase nedílnou součástí evropských a světových hudebních dějin. Zvláště dnes, kdy se zabýváme hudební sociologií, hudebním folklórem a etnomusikologií v nedílné vztažnosti k evropským a světovým hudebním dějinám, je tento problém velmi aktuální a plodný. Stále větší a větší pronikání sociologického momentu do regionální a obecné hudební historiografie povede ještě k prohloubenějšímu studiu všech těchto relací mezi regionální, národní, evropskou a světovou hudební historií.

Tedy, jak je vidět, i v hudební regionální historiografii se nesmíme spokojit jen úzkým výkladem získaného studijního materiálu. Musíme jej studovat ve spojitosti s problémy demografickými, geografickými, ekonomickými, statistickými, etnomusikologickými, národopisnými, folklorně-etnografickými a v mnoha případech i dialektologickými a foneticko-linguistickými. Zvláště v moravské regionální hudební historii je problém tohoto komplexního studia hudebních jevů zvláště nutný a aktuální, jak o tom svědčí např. slohová a technicko-tvárná podstata životního díla Leoše Janáčka, která se nedá vytrhnout ze svrchu uvedených souvislostí. Tyto

---

Ostrava 1965, 12 ad.), Josef Bartoš, *K některým otázkám regionální historiografie* (tamtéž, 24 ad.), František Kutnar, *K některým problémům regionální historie* (tamtéž, 75 ad.) a Eva Hájková, *K některým otázkám teoretických základů regionalistiky* (tamtéž, 101 ad.). Ze starší literatury uvádím aspoň ještě tyto práce: M. Maignan, *Régionalisme d'esthétique sociale* (1920), Emanuel Chalupný, *Regionální sociologie a demokracie dle nauky Radhakamala Mukerdži* 1931) a Jaroslav Štěpánek, *Internacionalism. Regionalism. Nacionalism* (1935). K otázce kulturního regionalismu a k některým problémům regionální práce viz ještě dvě studie Josefa Bartoše, *O kulturní regionalismus* (Rakovník 1937) a *Regionalismus a venkovské muzejnictví* (Rakovník 1937). Nejnověji bylo pojednáno o problému regionální kultury také ve vztahu k české hudbě ve speciálním čísle *Zpráv muzea Vyškovska* (čís. 78, září 1969), jež bylo výlučně věnováno kolokviu o významu regionální kultury, které se uskutečnilo ve Vyškově dne 2. dubna 1969 v rámci výstavy *Hudba Vyškovska*. Byly tu uveřejněny studie a články těchto autorů: Jan Janák *(O historickém bádání v regionech)*, Jiří Fukač *(Hudební regionalistika a její vztah k hudebněsociologickému bádání)*, Artur Závodský *(O významu studia divadelního dění v regionech)*, Zdenka Jelínková *(Regionální bádání v lidové písni)*, Zbyněk Zbyslav Stránský *(Hudba v regionálních muzeích)* a Bohumír Štědroň *(O nutnosti uměnovědného, zvláště hudebního oddělení v muzeu)*.

pomocné vědní disciplíny provázejí zákonitě a ústrojně hudebněvědný a hudebněhistorický výzkum daného problému.

Podobně jako v regionální historii, tak také při studiu hudebního regionalismu musíme pracovat na široké badatelské základně pomocí cílevědomě řízené heuristické práce při sběru, soupisu a popisu hudebního pramenného materiálu. Za exemplární příklad této cílevědomě prováděné heuristiky regionálního hudebního pramenného materiálu může nám sloužit organicky a soustavně uskutečňovaná výzkumná a sběratelská činnost hudebněhistorického oddělení Moravského muzea v Brně, založeného již roku 1919 prof. Vladimírem Helfertem. Tento ústav, který vznikl z bývalého archívu Zemského muzea v Brně, se stal centrem moravské regionální hudební heuristiky ovšem rozšířené o široce založenou soupisovou akci hudebních bohemik a moravik v zahraničí, jež tu slouží za srovnávací hudební pramenný materiál. Dnes jsou již pramenné fondy hudebněhistorického oddělení Moravského muzea tak bohaté a průkazné, že na jejich podkladě bude možno spolehlivě studovat se značnou dávkou objektivity regionální moravskou hudební kulturu. Byl tu shromážděn především rozsáhlý a dnes již spolehlivý, zároveň typický dokumentární studijní materiál k monografickému průzkumu jednotlivých oblastí moravské regionální hudební kultury. Při studiu moravských hudebních regionů musí být tedy volen jedině tento správný a možný metodologický postup. Nejdříve podrobná a vyčerpávající heuristika pramenů. Na jejím základě bude možno zjistit nejen jednotlivé vůdčí skladatelské osobnosti minulosti a přítomnosti, ale i nepřebernou řadu malých provincionálních skladatelů, kteří svým dílem přispěli ke krystalizačnímu procesu při utváření a vzniku slohových specifičností moravské regionální hudby. Teprve na základě řady monografických studií bude pak možno přistoupit k syntetické práci o dějinách hudby na Moravě. V ní se pak projeví všechny typické a dominantní stylové znaky moravských hudebních regionálních oblastí, které spolu s moravským hudebním folklórem připravovaly půdu k soudobé moravské hudební produkci.

Jsem plně přesvědčen, že tento syntetický pohled na dějinný vývoj a tvůrčí proces jednotlivých regionálních složek moravské hudby prokáže, v čem se liší hudba moravských skladatelů od ostatní české hudební tvorby. Jedině syntetickým zpracováním předchozích monografických studií dospějeme ke komplexnímu hodnocení pramenného materiálu na základě kriticky hodnotícího srovnávacího studia a rozboru moravské hudby s hudbou, jež vznikla v téže době nejen na území Čech, ale i ve středoevropské hudební kultuře. Vždyť moravská regionální hudební kultura se vyvíjela a vyvíjí v evropském hudebním prostoru, dokonce na křižovatce různých slohových směrů. Z nich byl v 17. a 18. století nejsilnější směr italského hudebního baroku a později zase vídeňského hudebního klasicismu. Naproti tomu evropský hudební romantismus a novoromantismus si jen stěží a velmi zvolna klestil cestu na Moravu.

Již dnes máme o moravské hudbě dosti obsáhlou a pramenně fundovanou musikologickou a hudebněhistorickou literaturu. Zabírá přibližně dějinný úsek od 16. do 20. století. Většina těchto monografických studií vznikla na podkladě heuristické činnosti a pramenných fondů hudebněhistorického oddělení Moravského muzea v Brně. Již z tohoto prostého

faktu plyne, že tento ústav není pouhým statickým sběrným centrem pramenného hudebního materiálu pouhé muzeální povahy, nýbrž ústavem, který považuje za svůj hlavní úkol živý vědecký výzkum hudebních pramenů domácí provenience a jejich kritické hodnocení. Každá dobře a solidně založená vědecká práce nevzniká jen pouhou intuicí, i když je bez ní nemyslitelná, nýbrž především důkladnou znalostí pramenů studovaného předmětu. Proto ještě i dnes po padesátileté existenci hudebněhistorického oddělení Moravského muzea v Brně bude nutné hudebněregionální problémy stále ještě studovat v jednotlivostech, tedy v úzce zaměřených monografických studiích, než dojde k velké syntetické práci, která by v odvážné vývojové křivce zachytila vše to, co je typické a dalšího vývoje schopné v hudbě moravské regionální slohové oblasti.

TSCHECHISCHE MUSIK UND REGIONALISMUS

Der sogenannte Regionalismus ist eine historische Tatsache, die den Charakter eines Entwicklungsprozesses trägt. Inhalt und Form dieses Prozesses wandeln sich je nach dem örtlichen und zeitlichen Milieu (in geographischer, ethnischer, sozialer und soziologischer Hinsicht), in dem er sich abspielt. Im Rahmen des tschechischen Entwicklungskontextes wäre die Rolle und Funktion regionaler Elemente im Kultur- und Kunst- (in unserem Falle Musik-) Geschehen des tschechischen Volkes zu untersuchen. Regionalen Erscheinungen ist das nationale Moment immanent. Wenn wir auf den regionalen Aspekt verzichten wollten, dann könnten wir große Persönlichkeiten unserer Kunst und Wissenschaft (Křížkovský, Janáček, Březina u. a.), aber auch fremder Kulturen (Kant) kaum voll begreifen. Zu einem Funktionswandel der tschechischen Regionalkultur kommt es schon nach dem ersten, vor allem aber nach dem zweiten Weltkrieg. Während sich der Themenkreis regional eingestellter Kunstwerke noch vor dem ersten Weltkrieg auf den Nationalitätenkampf bezog, wurde das vaterländische Pathos nach dem zweiten Weltkrieg zu einer im wesentlichen antiquierten Triebkraft. An seine Stelle traten richtig begriffene Kulturaspekte europäischen und internationalen Formates. Heute läßt sich der Begriff Regionalismus mit Provinzialismus nicht mehr verwechseln und das Studium dieses Begriffes ist um Aspekte soziologischer Natur zu bereichern. Die Frage eines gesunden Regionalismus ist besonders heute aktuell, da man die Eigenart der Landschaftskulturen und die Zusammenhänge der Volkskunst und der sogenannten hohen Kunst zu betonen beginnt. Ein auf diese Weise aufgefaßter Regionalismus gehört zu den spezifischen Eigenschaften des tschechischen Nationallebens und kann auch in der Musik auf fruchtbare dynamische Traditionen zurückblicken. Bereits im Zeitalter der Spätgotik und der Renaissance entstanden bei uns namhafte Zentren der kulturellen Reproduktion und Produktion, zum Beispiel literarische Bruderschaften, deren Bedeutung regionale Grenzen weit überschritt und europäische Geltung gewann, wie später auch das Schaffen der tschechischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Damals entstanden in den Provinzen der böhmischen Länder wichtige Zentren der Instrumentalmusik auf Adelsschlössern, Kirchenchören und im Milieu der Ordensklöster. Im Zeitalter der Klassik und der frühen Romantik (zur Zeit der nationalen Wiedergeburtsbewegung des tschechischen Volkes) blühte dann die regionale tschechische Kantorenmusik, die für die Entwicklung der tschechischen Nationalmusik so wichtig war, daß wir das Schaffen der Komponisten vor Smetana, aber auch Bedřich Smetanas und Antonín Dvořáks Werke, ohne sie gar nicht verstehen könnten. Das regionale Moment der Lachen und mährischen Slowaken wurde zu einer integrierenden Inspirationsquelle von Janáčeks Stil, während die Kunst seiner beiden großen Vorläufer aus mittelböhmischen Folklore-Elementen gewachsen ist. Aber auch Bohuslav Martinů verwertete manche musikfolkloristische regionale Elemente seiner engeren Heimat und Alois Hába absorbierte in bewunderns-

werter Weise die Atmosphäre seines mährisch-slowakischen Heimatsmilieus. Das gilt auch für Komponisten anderer Nationen (Béla Bartók u. a.).

Im folgenden Teil seiner Studie behandelt der Autor die Stellung, die Mähren im Rahmen der Entwicklung des sogenannten mitteleuropäischen Raumes einnimmt. Die Orientierung dieses Landes unterscheidet sich von Böhmen, in Mähren überschnitten einander nämlich komplizierte Einflüsse des Ostens und Westens, in den ältesten Zeiten kann man hier sogar orientalisch-byzantinische Einflüsse feststellen. Zuerst waren die Tendenzen zu östlichen Kulturkreisen überwiegend, später, vor allem im 18. und 19. Jahrhundert, kam auch die Ingerenz des Wiener Kulturgebietes zu Wort. Dem mährischen Milieu verdankt vor allem die Substanz der sogenannten hohen Kunst, in unserem Fall der Musik, spezifische Anregungen, und es war in erster Linie die Musikkultur Mährens, deren Stil bis auf den heutigen Tag seine Eigenart gegenüber dem Schaffen der aus Böhmen oder der Slowakei stammenden Komponisten zu bewahren wußte.

Aus diesen kurzen Betrachtungen geht die Notwendigkeit des Studiums regionaler Erscheinungen der Musik auf dem mährischen Territorium hervor. Man kann ein solches Studium allerdings nur auf einer breiten Forschungsbasis in zielbewußter heuristischer Arbeit entwickeln, die statistische oder gar separatistische Tendenzen zu vermeiden weiß. Belege für eine solche Arbeit bieten die Studien- und Forschungsergebnisse der Brünner musikwissenschaftlichen Schule, die von umfassenden Aspekten auf die Musik Mährens ausgeht. Vor uns liegen allerdings noch weite Abschnitte analytischer und synthetischer Arbeit, die das Typische der mährischen Musik in kühner Entwicklungslinie zu erfassen hätte.

Rudolf Pečman

Übersetzt von Jan Gruna