

RUDOLF PEČMAN

BRNĚNSKÁ MUZIKOLOGIE V ČASECH MINULÝCH

Panorama faktů a vzpomínek

Nechci psát kroniku muzikologie na brněnské univerzitě. Podrobné doklady k jejímu působení nejsou k dispozici. Ponor do hlubin paměti pomůže rekonstruovat některé z hlavních momentů k danému tématu.

S *Otakarem Zichem* vstoupil na půdu nové brněnské univerzity, nescoucí jméno Masarykovo, vpravdě význačný estetik a muzikolog (jenž působil i jako komponista a byl mj. znalcem českého hudebního folklóru). Do Brna byl jmenován r. 1919 jako ředitel filozofického semináře. Záhy habilitoval *Vladimíra Helferta*, který začal v městě s nově založenou univerzitou rozvíjet plodnou činnost muzikologickou, učitelskou, kritickou, přednáškovou, organizační a uměleckou. Tento žák Otakara Hostinského (orientovaný ke Smetanovi) objevuje význam hudební kultury na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou a pochopí i velikost Leoše Janáčka, k němuž se doslova propálí jako tvůrce prvního dílu velké monografie o něm; vychová řadu žáků (jmenujme alespoň *Karla Vetterla*, *Jana Racka* a *Bohumíra Štědrone*), kteří ponese po druhé světové válce jeho prapor; jako kritik uplatní nejvyšší parametry, sleduje vývoj brněnského koncertního dění v osvobozeném státě a rozvoj druhé naší operní scény — a sumu svých kritických zobecnění zacílených k naší soudobé hudbě vtělí posléze do knihy *Česká moderní hudba* (Olomouc 1936); svou bohatou přednáškovou činnost zaměří k rozmanitým tématům, ale přece jen nejsoustředěněji se upne r. 1924 k Bedřichu Smetanovi, neboť horoucně oslaví slovem ono *centennarium* uplynulší od narození génia české hudby; svou činnost chápe komplexně, a proto hned na počátku svého brněnského působení (1. 9. 1919 byl jmenován profesorem na gymnáziu ve Vyškově, ale přikázán službou v Brně; O. Zich ho habilitoval 26. 2. 1921) založí *Hudební archiv Zemského moravského muzea*, neboť je si plně vědom, že vědeckou práci nelze konkrétně vykonávat bez pramenné základny; nic mu není vzdálenější než badatelství ve věži ze slonové kosti, a protože je také duší hudebníkem, sáhne rád k taktovce a v čele brněnského *Orchestrálního sdružení* (nyní *Helfertovo orch. sdružení*) dává se zanícením *Mou vlast* nebo díla svých generačních druhů.

Brněnský hudební život mezi dvěma válkami nelze si představit bez Helfertova působení. Spolu s ním rozvíjel bohatou činnost např. lektor hudební teorie na filozofické fakultě, skladatel *Václav Kaprál*, profesor brněnské konzervatoře. Na filozofické fakultě Masarykovy univerzity bylo založeno *Collegium musicum*, jež na koncertním pódiu, ale i na vlnách zdejší rozhlasové stanice, hrálo hlavně díla starých českých mistrů 18. století, spartovaná mj. z fondů Hudebního archívu (přípravu materiálů prováděli namnoze posluchači hudební vědy). R. 1934 připravilo *Collegium* cyklus z děl sovětských autorů.

Hranice Brna a Moravy přesáhlo (vedle ryze badatelské práce) Helfertovo ediční působení (založil r. 1934 sbírku *Musica antiqua bohemica*) a jeho tvůrčí práce na *Pazdírkově hudebním slovníku naučném*. Tento lexikon by nebyl býval vyšel, nebýt vzácného pochopení brněnského hudebního nakladatele Oldřicha Pazdířka; nebyl by spatřil světlo světa, obrazně řečeno, kdyby v Brně nebyla bývala utvořena jedinečná pracovní konstelace: vedle Vladimíra Helferta, jež hlavní iniciativu rozvíjel jako profesor filozofické fakulty MU, měl nevšední význam pro rozvoj hudebního dění *Gracian Černušák*, hudební historik a profesor brněnské konzervatoře, jež byl (jako Helfert) Hostinského žákem a svou původní profesí se orientoval k historii jako posluchač Gollův. Obě osobnosti spojily své síly, zorganizovaly okruh spolupracovníků a realizovaly v Pazdírkově slovníku (jehož dokončení bylo znemožněno válečnými událostmi) nejen svazek s věcnými hesly (1929, red. G. Černušák), nýbrž i část osobní A—M (vycházela sešitově do r. 1939, redaktory byli Černušák s Helfertem, v posledních sešitech i *Bohumír Štědroň*).

Válečná léta neudusila bohatý brněnský hudební život. Těsně před válkou měl být uspořádán *festival Janáčkův*, avšak neblahé mnichovské události tento plán zmařily. Protektorátní údobí, *doba za živa pohřbených* (Arne Novák), neposkytovalo možnost k plnému rozvoji hudebních aktivit. Profesor Helfert byl zatčen a vláčen v koncentračních táborech (zemř. 18. 5. 1945), tři z jeho žáků pokračovali v jeho díle za ztížených podmínek, čtvrtý působil v rozhlase a na konzervatoři. Uvedená čtveřice (jež měla těsné vztahy k Masarykově univerzitě a k její filozofické fakultě) profilovala za války brněnské hudební dění. Docent *Jan Racek* nemohl uplatnit svou *veniam docendi*, protože vysoké školy byly uzavřeny. Působil v hudebním oddělení Zemského moravského muzea, podněcoval a organizoval sběr hudebního materiálu z moravských zámků. Vedle vědecké práce vyvíjel kritickou činnost na stranách denních a odborných listů (stál jako *spiritus agens* v pozadí *festivalu barokní hudby*, 1942). V kritikách pravidelně sledoval mj. činnost českého rozhlasu se zřetelem k brněnské stanici. V tomto zájmu o rozhlas si podal ruku s oběma svými kolegy, *Karlem Vetterlem* a *Zdeňkem Blažkem*; první z nich, původně důstojník, rozvinul rozměrnou hudebněhistorickou práci a napsal již před válkou mj. první závažnou stať u nás o sociologii hudebního rozhlasu (in: *Musikologie I*, 1938), druhý pak se zaměřil k činnosti referenta hudebního oddělení brněnského rozhlasu (do r. 1941) spolu s orientací ke kompozici, hudební teorii a k práci pedagogické. S živým zanícením pro hudbu připojil se ke jmenovaným kolegům bývalý nehonoraný asistent profesora Helferta,

Bohumír Štědroň. Tento erudovaný hudebník, v klavíru žák Viléma Kurze, vyvíjel se jako pianista, sbormistr, dirigent, komorní hráč a jako hudební historik s výraznou afinitou k hudebněvýchovným otázkám.

Jak Racek, tak Vetterl a Štědroň, rostli z Helferta a z jeho myšlenkového odkazu. Uvažme, že např. Racek s Vetterlem konali *výzkum bohemik v Itálii* již za první republiky (podníceni badatelským zaměřením svého učitele, který mj. přivezl ze svých italských cest na mikrofilmech kopie autografů a opisů nejvýznačnějších oper aj. děl Josefa Myslivečka); Racek vděčí Helfertovi za svou „italskou“ orientaci také v okruhu *doprovázené monodie*. Helfert jej podnítil ke studiu otázek barokní hudby a kultury; Vetterl objevil a popsal *zámeckou hudební kulturu v Náměšti nad Oslavou za hraběte Wilhelma Haugwitze*, inspirovaný zajisté Helfertovými spisy o hudebním baroku na českých zámcích a o Františku Václavu Míčovi — dále pak vytvořil monografii o náměštském a brněnském maestrovi *Bohumíru (Gottfriedu) Riegrovi*. Štědroň pokračoval se zdarem v oboru *lexikografie* a brněnské i moravské regionalistiky; společně s Rackem — jenž se mj. věnoval *výzkumu hudby ve slezské oblasti* se zřetelem k *Pavlu Křížkovskému* — ponořil se do života a díla *Janáčkova*. Impulsy hudebněvýchovné zintenzivňoval napořád, neboť svou podstatou byl nejen hudební historik s výrazně hudebnickými rysy (popsal např. *hudební sbírku augustiniánů na Starém Brně*), nýbrž i bojovník za *hudební výchovu mládeže i dospělých*. Když byl Vladimír Helfert zatčen, odvážně sepsal malou monografii o něm (*Vladimír Helfert. Přehled práce českého učenice*. Praha 1940).

Válečná vichřice se přehnala. Generace Helfertových žáků osiřela. Po r. 1945 spojila síly k novému budování *hudebně-vědeckého semináře filozofické fakulty Masarykovy univerzity*. Bylo třeba provést svoz vzácných knižních fondů, které byly roztroušeny během války na mnoha místech. Ředitelem semináře byl jmenován *Jan Racek*. Shromáždil kolem sebe nadšené pracovníky, uvedl znovu v život bývalý Helfertův ústav a přešel zcela do pracovního svazku univerzity. Z pozice docenta a později profesora hudební vědy podstatně ovlivnil naše hudební a muzikologické dění. Zdárně pokračoval po Helfertovi ve funkci redaktora edice *Musica antiqua bohemica*, založil hudebněvědnou řadu v brněnském nakladatelství Rovnost, stál např. v čele přípravného výboru *Janáčkových oslav* (1948) s velkou výstavou o jeho životě a díle, přijal funkci vedoucího Kabinetu pro etnografii a folkloristiku ČSAV, odbočky v Brně (zainteresoval do práce v něm např. svého žáka *Jiřího Vyslouzila*, jenž se stal po letech jeho nástupcem v úřadě profesora muzikologie, nebo svého dávného kolegu a přítele *Karla Vetterla*, býv. ředitele brněnské rozhlasové stanice, který po válce přešel z funkce ředitele brněnské Univerzitní knihovny na místo vědeckého (později samostatného vědeckého) pracovníka do výše uvedeného kabinetu a specializoval se pak výlučně na hudební folkloristiku, v níž dosáhl mezinárodních úspěchů; Vetterl úzce spolupracoval i s pozdější katedrou dějin umění, neboť se stal jejím externím učitelem (pro obor hudební folkloristiky).

Nechceme a nemůžeme psát dějiny hudební vědy na naší fakultě. V semináři nebyla nikdy pěstována skleníková věda pro vědu. Po válce zapojili

se její učitelé (vedle Jana Racka a Bohumíra Štědrone to byli později *Přemysl Novák* a *Josef Burjanek*) plně do veřejného dění. V semináři vzniklo (lépe: bylo obnoveno) r. 1947 *Collegium musicum*, jež úzce spolupracovalo s tehdy mladičkým *Janáčkovým kvartetem* (založeným rovněž r. 1947). „Janáčkovci“ dobývali prvních uměleckých úspěchů na půdě *Collegia*, kde se pěstovala stará česká hudba i díla jiných autorů minulosti a současnosti. Byly organizovány i cykly koncertů v aule filozofické fakulty. V padesátých letech to byl např. cyklus *dr. Věry Dejmkové* (písňová tvorba), cyklus českých soudobých autorů (sonáty pro housle a klavír v podání *Josefa Jedličky* a *Jana Kunce*) ap. V padesátých letech a později působil v rámci oboru *Brněnský vysokoškolský komorní soubor*, který připravil mj. pro cykly koncertů v Univerzitní knihovně některé brněnské nebo československé premiéry skladeb *Bohuslava Martinů*. Když se skladatel dověděl o činnosti sdružení i o práci ženského sboru „Krásnohorská“ (dirigent: *Zdeněk Zouhar*), vyslovil dík oběma sdružením (v Brněnském vysokoškolském komorním souboru hráli *Jan Stanovský*, *Rudolf Pečman*, *Josef Přibán* a *Heda Stonavská*). Napsal *Otvírání studánek* a přál si, aby je oba soubory provedly ve světové premiéře v jeho rodné Poličce. K provedení došlo, ale místo Brněnského vysokoškolského komorního souboru hráli instrumentální party členové Státní filharmonie (prem. 7. 1. 1956).

Hudebně-vědecký seminář byl v 50. a 60. letech iniciátorem i dalších kulturně a umělecky významných akcí. *Věra Řepková* hrála např. v aule (s výkladem profesora *Mirko Očadlíka*) klavírní skladby *Bedřicha Smetany*. Pro zájem musel být koncert opakován. Aula byla ostatně i místem mezioborových setkání a pořadů. Členové hudebně-vědeckého semináře pravidelně spoluúčinkovali při rozmanitých literárně-hudebních večerech věnovaných např. kultuře antické, německé, francouzské, ruské apod. V nové rekonstrukci tu zazněly nejstarší památky řecké hudby v živém provedení, a to v interpretaci posluchačů hudební vědy. Stalo se tak v rámci cyklu přednášek o řeckém dramatu, o němž vyprávěl ve zcela naplněném auditoriu auly profesor *Ferdinand Stiebitz*. Na půdě fakulty vznikl a působil několik let např. soubor *Musica nova*, který prováděl hudbu 20. století, oficiálně ovšem znevažovanou vyznavači „nové“ estetiky socialistického realismu. Členy sdružení byli (vedle autora těchto řádků) např. *Branko Čuberka*, *Oldřiška Vaňharová* a *Josef Horák*, pozdější reformátor hry na basklarinet a zakladatel souboru *Due Boemi di Praga*. Sdružení *Musica nova* např. hrálo poprvé v Československu díla *Stockhausenova*.

Dnes už málem upadlo v zapomenutí, že v aule byly zahajovány v rámci brněnského kulturního dění i tak významné akce jako byl *Rok české hudby 1954*, spojený s dvořákovským výročím. Profesor *Racek*, jenž stál v čele přípravného výboru *Roku české hudby*, pronesl v aule slavnostní přednášku o Dvořákovi. Aula byla přeplněna.

Rozruch a nevlídné přijetí u stranických orgánů měla Rackova přednáška o hudební kritice, v níž její autor postavil v 60. letech hráz ždanovovskému dogmatismu. Sjeli se na ni zájemci z mnoha českých měst i ze Slovenska. Působení Rackova slova bylo o to pádnější, že zastával tehdy funkci předsedy hudebně-vědeckého kolektivu Svazu československých skladatelů.

Se Svazem spolupracovala brněnská hudební věda od jeho založení. Členové semináře psali do jeho časopiseckého orgánu, do Hudebních rozhledů, Jiří Vysloužil stal se dokonce členem redakční rady a redaktorem pro Moravu. V časopise vycházely studie a kritiky Jana Racka, Bohumíra Štědroňe, Přemysla Nováka, Josefa Burjanka, Jiřího Vysloužila, Františka Hrabala, Rudolfa Pečmana i mladších, např. Mileny Černožské nebo Jiřího Fukáče. V Brně pracoval na svazové půdě mj. též Karel Vetterl — a Jiří Vysloužil byl na čas tajemníkem brněnské pobočky Svazu.

Padesátá léta jsou v Brně důležitým mezníkem festivalového dění. R. 1954 se tu konal festival v rámci Roku české hudby, rok na to byl založen Brněnský hudební máj, r. 1956 proběhl festival W. A. Mozarta, r. 1957 festival Beethovenův. Do festivalového dění se tehdy pracovně zapojil mj. Rudolf Pečman, který byl od založení členem výboru Brněnského hudebního máje (konaného každoročně do r. 1965). Brno stalo se městem festivalů, a to zvláště ovšem po založení Mezinárodního hudebního festivalu a jeho hudebněvědného kolokvia (1966).

Pro nás je nyní důležité, abychom se zmínili o hudebněvědných aktivitách v rámci festivalů. Tak např. k velkému mozartovskému jubileu (1956), kdy jsme si připomínali 200. výročí narození W. A. Mozarta, přispěli i brněnští badatelé. Jan Racek se zabýval vztahem W. A. Mozarta k vývoji české předklasické hudby, Bohumír Štědroň vztahem mladého Mozarta k Moravě (oba přednesli své referáty na uvedená témata na kongresech v Praze a ve Vídni). Rok nato uspořádala naše fakulta z iniciativy našeho semináře cyklus přednášek o Beethovenovi, v němž vedle Jana Racka vystoupili Oleg Sus, František Hrabal a Rudolf Pečman; cyklus se zaměřil mj. k otázkám inspirací mladého Beethovena, k problematice Mistrova vztahu k mannheimské škole a k Jiřímu Bendovi, ale i k širším parametrům Beethovenova vztahu k filozofii, dále k jeho tvůrčí osobnosti atd. Přednáškové akce byly doplněny vystoupeními brněnských umělců. Jednou z hvězdných hodin brněnské hudební vědy bylo však údobí bezprostředně následující.

R. 1958 připomněli jsme si 30. výročí úmrtí Leoše Janáčka. Brno bylo dějištěm velkého Janáčkovy festivalu, v jehož rámci se konal mezinárodní kongres L. Janáček a soudobá hudba. Organizačně i odborně a ideově zapojili se do příprav akcí mj. brněnští členové přípravného výboru kongresu, tj. Jan Racek, Karel Vetterl, Zdeněk Blažek, Josef Burjanek, Gracian Černušák, Ludvík Kundera, Zbyněk Mrkos, Rudolf Pečman, Theodora Straková, Bohumír Štědroň a Jiří Vysloužil. Předsedou konference byl prof. Racek, místopředsedou dr. Vetterl. V době, kdy Janáčkovy dílo zdaleka nebylo probojováno a kdy muselo čelit výtkám „formalismu“ a „západnictví“, přihlásilo se Brno k L. Janáčkovy manifestačně. Do města přijeli profilovaní muzikologové, kritikové a umělci z celého světa (70 zahraničních účastníků kongresu a dalších asi 150 hostů) a vyznávali se ze svého obdivu k Janáčkovy. Hovořil např. Walter Felsenstein o své inscenaci Příhod lišky Bystroušky, diskutovali a přednášeli K. H. Wörner, Zeno Vancea, Walter Serauky, Leo Spies, Paul Mies, H. Chr. Wolff, Hans Hollander, Marius Flothuis, Jacques Feschotte a řada dalších zahraničních odborníků. Po letech vyšel v Pantonu obsáhlý sborník z tohoto kongresu

(*Leoš Janáček a soudobá hudba*, Praha 1963, red. Jiří Vysloužil). Výsledky kongresu podstatně ovlivnily janáčkovské bádání na celém světě. O festivalu zazněl reprezentativní výběr z Janáčkova díla, uskutečněna byla i světová jevištní premiéra opery *Osud*.

Od konce čtyřicátých let zvýšila se podstatně přednášková aktivita členů hudebněvědného pracoviště. Extenze konaly se nejen v českých a moravských regionech (připomeňme popularizační činnost *Bohumíra Štědroňe*), nýbrž i v zahraničí (*Jan Racek* věnoval se vydatně přednáškovým zájezdům do mnoha zemí Evropy a podnikl společně s pražským kolegou, profesorem *Josefem Plavcem*, rozsáhlou soupisovou akci hudebních bohemik na území tehdejší NDR). Stoupl prestiž brněnské hudební vědy doma i v zahraničí. Byl upevněn učitelský sbor semináře; od r. 1951 byl seminář součástí nově konstituované *katedry dějin umění*, jejímž vedoucím se stal *Jan Racek*. Působili tu *Bohumír Štědroň*, *Josef Burjanek* (přešel záhy do funkce ředitele brněnské rozhlasové stanice a byl jmenován posléze rektorem JAMU), *Přemysl Novák* (odešel pak do Ostravy jako ředitel tamní konzervatoře) a *Rudolf Pečman*, jenž rok po nastoupení byl jmenován tajemníkem katedry (1956). Sestávala tehdy ze seminářů hudební vědy, dějin umění, estetiky a klasické archeologie, byla mj. i mezioborově orientována a onen trend, který nastoupila naše věda v 60. letech, byl již tehdy anticipován na brněnské půdě. Výuka muzikologických disciplín ležela na bedrech nejen domácích fakultních sil, nýbrž i externích učitelů. Externí učitelskou spolupráci realizovali: Helfertova žákyně *Theodora Straková*, Rackova nástupkyně ve funkci vedoucího hudebně-historického oddělení Moravského muzea, znalkyně pramenné základny k životu a dílu L. Janáčka a problematiky archivní praxe; *Rudolf Wünsch*, hudební pedagog a skladatel, znalec metodiky hudebněteoretických předmětů; *Gracian Černušák*, hudební historik, kritik a lexikograf; profesor JAMU *Vilém Petrželka*, hudební skladatel; *Alena Veselá*, varhanice, cembalistka a pianistka, nynější rektorka JAMU; *Karel Horký*, hudební skladatel, pozdější ředitel konzervatoře; *Eduard Hubeš*, sólista opery Státního divadla v Brně; *Zdeněk Blažek*, hudební skladatel a teoretik, ředitel konzervatoře v Brně (záhy se jako externí učitel habilitoval pro obor hudební teorie a přešel pak do řad interních fakultních sil, byl jmenován docentem a profesorem); pianisté *Branko Čuberka* a *Radoslav Kvapil* aj.

Ze skromných začátků, u jejichž kolébky stáli *Otakar Zich*, *Vladimír Helfert* a *Václav Kaprál*, vzrostl nyní personální stav učitelů podstatně. Pracovní úkoly byly rozděleny, upevněna spolupráce s uměleckými institucemi a školami. Od r. 1956 působili někteří učitelé externě např. také na pedagogické fakultě v Brně, na AMU v Praze nebo byli konzultanty a oponenty diplomních prací na JAMU v Brně.

Nevšední měrou vzrostla i veřejná působnost pracovníků hudební vědy. Pravidelně psávali hudební kritiky do všech brněnských deníků (i celostátních mutací), do kulturních a kulturněpolitických revuí. V čele s *Janem Rackem* navázali na vydávání ročenky Vladimíra Helferta *Musikologie* (1938) a vydali její další ročníky (II—V, 1948—1958), kde vyšla mj. úplná bibliografie V. Helferta (V) a bibliografie disertačních a diplomních prací z hudební vědy (tamtéž), obhájených na filozofické fakultě Masary-

kovy univerzity. Od r. 1957 začala vycházet řada *F Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity* — další publicistická platforma, kde vedle dějin umění a estetiky byla autorsky zastoupena hudební věda. Muzikologové mohli později publikovat v nově založené řadě *H* téhož sborníku. Členové semináře publikovali v těch letech i v jiných ročenkách a časopisech, např. v *Časopisu Matice moravské*, v *Časopisu Moravského muzea*, ve *Vlastivědném věstníku moravském*, *Slezském sborníku*, v *Radostné zemi* a *jinde*. Členové semináře měli možnost rozvíjet a prosazovat své koncepce a názory i na půdě obecných uměnovědných a filozoficky zaměřených časopisů, ale i na stranách kulturních revuí a časopisů (kritickou činnost např. v *Hudebních rozhledech*).

Mezitím docházelo průběžně k reorganizacím. Katedra dějin umění byla rozdělena, obor hudební vědy osamostatněn a propojen s hudební výchovou. Vznikla samostatná *katedra hudební vědy a výchovy*, jejíž název byl pak změněn (*katedra muzikologie*) — aby posléze došlo opět k ustavení typu uměnovědné katedry pod názvem *katedra věd o umění*. Toto údobí je spojeno i se změnami personálními; z funkce vedoucího katedry odchází *Jan Racek*, na jeho místo nastupuje *Jiří Vysloužil* (1962), pracovník širokých zájmů: začal jako hudební folklorista, svou habilitaci zaměřil (1964) k problematice hudby 20. století, zabýval se otázkami systematiky hudební vědy, dílem Aloise Háby, hudební terminologií, dílem Leoše Janáčka, Otakara Hostinského, Vladimíra Helferta apod. Přešel na filozofickou fakultu z JAMU r. 1961. Vstupoval k nám v době, kdy byl rozšiřován kmenový stav na oddělení hudební vědy. Po výkonu vojenské služby a po působení v redakci univerzitního časopisu *U* přibyl do počtu učitelů *Jiří Fukač*, muzikolog orientující se v širokém záběru od hudebního baroka k nejstarším památkám hudby velkomoravského období, k jazzu i k otázkám hudební sociologie, estetiky, terminologie, sémantiky, sémiologie, kulturní historie a kulturní politiky (zastával později funkci jednoho z tajemníků brněnské pobočky Svazu skladatelů). V *Miloši Štědroňovi*, synovci Bohumíra Štědroňe, získala muzikologie pracovníka orientovaného nejen kompozičně, nýbrž i k hudební teorii, k Leoši Janáčkovi, dále pak k otázkám středověké, renesanční a raně barokní hudby (kompoziční činnost jej vedla zejména k trvalé spolupráci s Divadlem na provázku). *Olga Settari* projevila badatelský zájem o hymnografii, o dílo J. A. Komenského ve vztahu k hudbě, o hudební topografii a o otázky hudební výchovy a axiologie; vyučovala klavíru aj. praktickým disciplínám a vedla *Collegium musicum*. O několik let později působil na oddělení jako interní vědecký aspirant *Petr Vít*, který pak odešel do Prahy nejprve do Divadelního ústavu, později do Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. Starší generační druh uvedených pracovníků, *Rudolf Pečman*, profiloval se jako hudební historik se specializací k dějinám hudby 18. století (např. k dílu Josefa Myslivečka, Georga Friedricha Händela a Ludwiga van Beethovena), jako obecný estetik (studoval estetiku jako druhý obor u *Mirko Nováka* a *Olega Suse*) i jako vzdělavatel sféry teorie hudební interpretace, zvláště děl 18. století. Později (1966) stal se spoluzakladatelem *Mezinárodního hudebního festivalu* v Brně a prvním předsedou jeho *hudebněvědných kolokvií* (do 1968).

R. 1969 vyrostl z iniciativy jmenovaného a z popudu *Jiřího Fukače* nový brněnský hudební časopis *Opus musicum*.

Nazvali jsme své vzpomínání titulem *Brněnská muzikologie v časech minulých*. Pojímáme je jako volné panorama memoárového charakteru. Prožívali jsme s brněnskou muzikologií dobré i zlé v době společenských zlomů a přerodů, kdy mnohé bylo zároveň tvrdou zkouškou mravní pevnosti. Měli jsme možnost sledovat vývoj našeho *semináře hudební vědy* v době po únorovém puči 1948 (jako student vstoupil podepsaný roku 1950 do řad členů semináře), zažili jsme dobu hloubkových politických čistek r. 1957, kdy byla členům semináře vytýkána ideově pochybená linie jejich projevů a koncepcí, dobu druhé poloviny šedesátých let, kdy se zdálo blýskat na lepší časy, období posrpnové okupace (1968) i léta nových nadějí.

Zastavujeme-li se, abychom zavzpomínali na éru svých začátků, pak tak činíme nikoliv z touhy vypsát dějiny hudebněvědného semináře, nýbrž abychom zdůraznili alespoň některá nová a zajímavá fakta, o nichž nebylo možno psát v době čtyřiceti let nadvlády jedné strany.

Již r. 1957 bylo doporučeno *Janu Rackovi*, tehdy dvaapadesátníkovi, aby odstoupil z funkce vedoucího katedry dějin umění, založené r. 1951. Dostal pokyn stranické komise, aby si hledal vhodného nástupce.

Řídil katedru s nadhledem a noblesou. Podařilo se mu dosáhnout, aby jednotlivé semináře katedry — hudebněvědný, umělecko-historický, estetický (který k nám přešel z katedry filozofie), klasikoarcheologický a na kratičkou dobu i etnografický — vzájemně vědecky spolupracovaly. V době duchovního útlaku spojovala jednotlivé semináře především touha po vědecké prezentaci. Profesor *Václav Richter* promýšlel své heideggerovské koncepce (a spolupracoval přitom mj. s profesorem *Janem Patočkou*, s nímž jej svazovalo pouto hlubokého přátelství). Profesor *Albert Kutal* bádá o středověku a v době silného ideologického nátlaku psal např. o tvářích krásných madon. Tehdejší docent *Antonín Friedl* odkryl velikost znojenské rotundy nebo se zabýval starou knižní malbou. Profesor *Eduard Milén* objevoval taje moderní malířské morfologie. Profesor *Mirko Novák* promýšlel otázky funkce uměleckého díla, jeho aspirant *Oleg Sus* se zabýval do dějin estetiky 19. století a do teorie moderního umění. Vzpomínám, že jsme např. pozvali na katedru i mimofakultní pracovníky. Z nich *Rudolf Chadraba* nám přiblížil Dürerovu Apokalypsu a provedl její výklad. Profesor *Racek* se tehdy zabýval mj. dějinami hudební kritiky; dovedl je propojovat s obecnými vývojovými zřeteli a provést negativní hodnocení nechvalně proslulých Ždanovových statí o umění.

V době, kdy vedl katedru *Jan Racek*, bylo na ní možno plodně bádát. Bylo to až s podivem. Zatímco všude kolem jsme rozezvučovali „tóny nového, socialistického světa“ a činili jsme tak „pro dělnictvo, pro rolnictvo, pro armádu, pro lidi kultury, pro všechny občany naší nové, lidové, radostně se rozbíhající republiky bez rozdílu“ (*Zdeněk Nejedlý*, Ideové směrnice naší národní kultury, předneseno na Sjezdu národní kultury 11. 4. 1948), byla naše hudební věda, ale naše uměnověda vůbec, považována za přežívající buržoazní vědu, která byla neustále podrobována drobnohledným pohledům a sondám. *Jan Racek* vedl naši loď jako zkuš-

ný kormidelník. Neudolalo jej, když po „Únorovém vítězství pracujícího lidu“ byl zatčen jeho asistent *Vincenc Straka*. Jan Racek byl sice hluboce dotčen, ale neztratil naději ve vítězství spravedlnosti. Vincence Straku, jenž za války byl internován v Osvětimi, zatkl znovu proto, že byl předsedou *Spolku posluchačů filozofie*, který se v Brně postavil *proti Únoru*. Několik let pobyl V. Straka v komunistických vězeních. Vrátil se s naloženým zdravím a mohl mluvit ještě o štěstí, že nebylo ničeho namítáno proti tomu, aby „dosloužil“ jako archivář brněnské konzervatoře.

Počátek padesátých let, doba založení katedry dějin umění, toť také doba, kdy mělo zůstat mnohé skryto. Budoucnosti mělo být zaměřeno například to, jak tu byl uplatňován *ideový tlak* na jednotlivé učitele. Vypovídají o tom jednotlivé *zápisy ze schůzí katedry*. Ty staré, tedy právě ony z inkrimovaných let, měly být *skartovány*. Zcela náhodou jsem r. 1973 šel kolem archívu univerzity — a když jsem před vchodem uviděl hromadu úředních papírů, která byla určena k likvidaci, se zájmem jsem se na ni podíval. Hned nahoře jsem zahlédl zelenavou obálku nebo vlastně slohu s nadpisem „*Katedra*“. Zaostřím pozornost a poznávám v tomto jediném slově rukopis bývalého tajemníka katedry, prvního od jejího založení do r. 1956, totiž rukopis doktora *Přemysla Nováka*. Využil jsem příležitosti a vzal si z hromady celou slohu o naší katedře. Tak se mi podařilo zachránit *pramenné doklady k jejím nejstarším dějinám*. Doma jsem žádostivě listoval v prvních schůzovních zápisech. Byly pořizovány neobyčejně pečlivě (jeden z nich má např. 24 stran psaných hustě na stroji) a poskytují mj. obraz duševní a ideologické bída, v níž jsme tehdy žili.

Zápisy by měly být zevrubně zhodnoceny. Učiní tak ten, kdo bude psát dějiny hudební vědy na naší univerzitě. Já z nich nyní budu čerpat jen namátkově.

Dne 27. 6. 1951 se konalo zasedání katedry — poslední zasedání před prázdninami. Vstup tvořil příspěvek *Jana Racka* o problematice estetických zákonů a norem. Diskuse se pak zabývala otázkami zobrazení skutečnosti v umění. Je symptomatické, že páteří úvah byla *Gorodinského* práce *Estetické základy realistické programovosti*, proti které argumentoval Jan Racek myšlenkami Roberta Schumanna o jednotě všech umění, ale zároveň o nutnosti specifického vyjádření v jednotlivých uměních. Vždyť umění je jedno, jen materiály jednotlivých disciplín jsou různé. Je třeba varovat před tvrdým „realistickým“ zobrazováním; zvláště hudba je mu vzdálena, protože její materiál nedovoluje, aby skutečnost vyjádřila například jejím totálním napodobením. Hudba i jiná umění pracují především metodou stylizace.

Samotný ráz diskuse svědčí, že tu bylo ostří zaměřeno proti zdanovovskému pojetí umění a proti leninskému odrazu skutečnosti v umění.

Členové katedry se měli brzy, za několik minut, dočkat ideového hodnocení jednoho svého člena, tehdejšího soukromého docenta ve funkci odborného asistenta, totiž *Bohumíra Štědrone*.

Posuzována byla pedagogická práce *Bohumíra Štědrone*. Již dávno se proslýchalo, že *Štědroň* přednáší pozitivisticky, že vykládá dějiny evropské hudby neideově. V úvodním projevu konstatoval *Bohumír Štědroň*, že ve školním roce 1950/51 přednášel všeobecné dějiny hudby vůbec poprvé

a že se neuvaroval omylů. „Přiznává jisté chyby po stránce marxisticko-leninského metodického nazírání“, praví se v zápise. *B. Štědroň* uznává, že se mu nepodařilo „rovnoměrně vyvážit faktografii a stránku ideologickou“. Stalo se tak proto, že látka byla příliš rozsáhlá. *B. Štědroň* slibuje, že v příštím školním roce znova vypracuje svoje lekce a vyvaruje se chyb.

Situace byla vážná. Do zasedací místnosti vstupuje tehdejší děkan filozofické fakulty *Gustav Riedl*, aby byl osobně přítomen jednání o *Bohumíru Štědroňovi*. Přišel takřkajíc právě včas, protože se rozbíhala diskuse k ideovému zaměření přednášek *Bohumíra Štědroňe*. Postižený měl štěstí, že diskusi řídil *Jan Racek*, který obratně převedl problém na pole zastaralé tzv. idealistické hudebněvědné a hudebněhistorické literatury. *Jan Racek* navrhl, aby se první část diskuse zabývala obecně problémy ideové nesprávnosti zastaralé literatury o dějinách hudby, a teprve druhá část pak konkrétně otázkami k pedagogickému působení *Bohumíra Štědroňe*.

Rackův námět je přijat. Ze zápisu se pak dovídáme, že bylo diskutováno o všem možném: o materialismu, o *Spencerovi*, *Nietzscheovi*, *Bücherovi* a o *Zofii Lissé*. *Bohumíru Štědroňovi* bylo doporučeno, aby se v otázkách působení hudby obrátil na estetiku a zkoumal např. problémy, spojené se vznikem hudby, společně s prehistorií.

Do diskuse nyní vstupuje *Přemysl Novák*. Měl mezi posluchači své informátory, a proto je dobře zpraven o tom, jak vlastně přednáší *B. Štědroň*. Jeho přednášky „vyvolaly již v prvním semestru určitou nespokojenost [...] u posluchačů“ a vzbudily u nich nejasnost. *P. Novák* si vypůjčil zápisy přednášek, jak je pořídili posluchači, a konstatuje, že obsah přednášek se nekryje s tím, co předtím byl *B. Štědroň* uvedl v jejich sylabu. Je velkým *Štědroňovým* nedostatkem, že končí své přednášky nevyváženě, neboť se zaměřuje ke *Stravinskému*, *Honeggerovi* a jiným buržoazním hudebníkům, kteří jsou „typickými úpadkovými zjevy a likvidátory hudby“. Málo se věnoval *B. Štědroň* socialistickému realismu, o němž přednášel nepřesvědčivě. Nesledoval rozmach socialistické hudby po r. 1945, sovětská hudba není v přednáškách takřka vůbec zachycena. Látku staví *B. Štědroň* mechanicky vedle sebe. Věnuje místo i *Messiaenovi*, nejreakčnějšímu vůdci francouzské hudby, který „se stal přímým stoupencem Vatikánu a inspiruje se ve své tvorbě proudy existencialistickými“. To je nutno „ostře odsoudit a správně zhodnotit“, konstatuje *P. Novák*. *Oleg Sus* pak vybízí ke konkrétnosti, neboť obecné otázky diskuse — byť jsou teoreticky důležité — nás odvádějí od hlavního proudu našeho rokováání.

Radko M. Pernička (ze semináře klasické archeologie) přizvukuje nyní *P. Novákovi*. Nepřestává se podívat nevyváženosti *Štědroňových* přednášek. Soudí, že do závěru přednášky o hudbě 20. století „patří sovětské umění a hudba socialistického realismu“. I v semináři a kroužcích by měla být věnována pozornost této tematice.

Albert Kutal připouští, že *Štědroňova* přednáška mohla vyznívat nevyváženě. „Zkušenost ukazuje, že když se po prvé přednáší, bývá látka ne dost úměrně rozvržena a je těžko, zvláště při širším rozsahu, dojít s celým plánem až do konce.“

Nesmírně těžké je přednášet o původu hudby, soudí *Mirko Novák*. Vždyť nelze redukovat vznik hudby pouze na to, co je řečeno v *Bücherově* knize *Arbeit und Rhythmus*. Je nevhodné vytykat *Bohumíru Štědroňovi*, že např. nevěnuje pozornost vztahu hudebního vývoje k etapám třídního boje — vždyť tato otázka není dosud vůbec rozpracována a lze ji jen velmi těžko postihnout. Akcent na společenskou funkci hudby, navazuje *Jan Racek*, by měl jít ruku v ruce s výzkumem vztahů umělé a lidové hudby.

Po odchodu děkana *Riedla* ze zasedání diskutovalo se ovšem dále. Diskuse nabývala zobecňujících parametrů a všímala si vztahu české a evropské hudby, ale i hlubších, obecně platných otázek. Tak např. *Albert Kutal* podotkl, že vývoj středověku i jeho umění nás přesvědčuje o zajímavém faktu: umělecká forma leckdy anticipuje společenský vývoj, je ustálena dříve, než se definitivně zformovala společnost, ke které ta nebo ona umělecká forma patří.

Jan Racek vidí v gregoriánském chorálu, jehož výklad byl podrobován kritice ze strany *Přemysla Nováka*, „formu velké společenské extenzity, formu demokratickou“. Vždyť gregoriánský chorál pronikl do širokých lidových mas a působil i na formy lidové duchovní písně.

Diskuse se zdaleka nezabývala jen problematikou hudební historie. V souvislosti s hudebním vývojem se však objevuje termín a pojem „sloh“, „styl“. Ač se vynořil především v dějinách výtvarných umění, byl počátkem 50. let podrobován kritice zvláště v okruhu výtvarném. V Bechyni se sešli historikové umění a mluvili proti pojmu sloh, protože prý nese v sobě protikladné elementy. „Nám to tam [tj. na konferenci v Bechyni, pozn. R. P.] zakázali užívat!“ posteskl si *Antonín Friedl*. „Věc je velmi komplikovaná,“ opáčil *Přemysl Novák*. „V jedné třídní struktuře se objeví jistý tzv. sloh, v druhé třeba až po dvou stech letech. Můžeme říci, že ‚sloh‘ lze brát jako jistý konečný výsledek cíle vědeckých výzkumů teorie umění, ale ne za východisko.“

Takto nezávazně, ale neobyčejně „marxisticky“, se diskutovalo na zasedání katedry o problémech slohu. Podnět k tomu zavdala terminologie *Bohumíra Štědroňe* v sylabu jeho přednášky z dějin evropské hudby. Obsahovala jednoznačné odborné názvy mající vztah k periodizaci dějin hudby. *B. Štědroň* se nevaroval jednostranných pohledů vycházejících jen z hudby, nepřekonal „krátká spojení“. Znovu se do diskuse hlásí *Přemysl Novák*, který není spokojen s tím, jak prezentoval *B. Štědroň* např. gregoriánský chorál. Vycházejí z vypůjčených zápisů posluchačů *Novák* konstatuje: „Údobí gregoriánského chorálu a chorál sám jsou charakterizovány křesťansky, chorál jen jako forma křesťanského zpěvu, jehož pramenem byly židovské zpěvy náboženské. To je ovšem pouhá filiace po stránce technické. Je však nutno podtrhnout vliv celého společenského vývoje a jeho historický význam a stav (charakterizovat společnost v době, kdy přijímá náboženskou ideologii).“ *Bohumír Štědroň* se vyznával před katedrou ze své protináboženské orientace. Nikdy mu nepřišlo na mysl, aby ve svých přednáškách propagoval náboženskou ideologii. Budiž mi nyní dovolena poznámka z hlediska tehdejšího posluchače *Štědroňových* přednášek o gregoriánském chorálu. Dověděli jsme se o něm mnoho, dokonce nám bylo přednášeno i o problémech jeho notace (*B. Štědroň* byl

znalcem starých notačních soustav). Působilo na nás nepochopitelně, když nám docent *Štědroň* omluvně a zaraženě doporučoval studium pramenů ke gregoriánskému chorálu těmito slovy: „Nejsem církevník, ale navrhuji vám: zpívejte si gregoriánský chorál doma!“ Tehdy jsme jeho výrok nechápali, ale po přečtení např. našeho zápisu ze schůze katedry je mnohé jasnější.

Ale zpět k zasedání. Kritika přednášek *B. Štědroňe* pokračovala. Nejvíce poznámek a výhrad měl *Přemysl Novák*. Například k Wagnerovi. Štědroň hodnotí Wagnerovu reformu příliš objektivisticky. Nepostihuje rozkladnost Wagnerovy filozofie a zapomíná, že Wagnerova hudební mluva vyústila do antirealismu. Jeho opery se vlévají do náboženského mystéria. Obdobně rozporné je Štědroňovo hodnocení Honeggera. Je tu opominut náboženský základ jeho Liturgické symfonie (*P. Novák* zapomněl, že v této symfonii jde hlavně o výkřik proti válce). Svým objektivismem, pokračuje *Novák*, dává *B. Štědroň* svým posluchačům pravý skrytý návod ke studiu. „Ano, toho studujte, ten vás nezklame.“ Tím je orientuje k měšťáckému umění. Podobně se *Štědroňovi* nedaří vystihnout rozklad italského buržoazního umění. V hudbě se neuvarovalo futuristických teorií hudebních šramotů. „V Itálii je hudba buržoazní, antirealistická,“ pokračuje *Novák*. „Proti ní stojí fronta realistických hudebních tendencí.“

Do diskuse zasahuje *Radko Martin Pernička*. Zdalipak se *Štědroň* v přednášce zmínil o těch skladatelích, kteří dostali *Cenu míru*? Dotázaný odpovídal stručně: „Nepamatuji se, že bych o tom mluvil, ale vyžadoval jsem to u zkoušek.“ Je to tedy opět doklad toho, soudí *Pernička*, jak odtržené jsou *Štědroňovy* přednášky od života. Ostatně dokladem tohoto odtržení je i *Štědroňovo* hodnocení Messiaena...

„Ano, a rád bych ještě doplnil, že jsem u zkoušek vyžadoval i znalost toho, kteří skladatelé jsou *nositeli (laureáty) státní ceny!*“ vstupuje do diskuse opět *B. Štědroň*.

„A to je opět nesprávné! opáčí *R. M. Pernička*. „Vše, co se zkouší, má být obsaženo v přednáškách!“

Přemysl Novák se zastává *Bohumíra Štědroňe*: „Je pravda, že soudruh Štědroň vyžaduje u zkoušek znalost jmen laureátů státní ceny. Sám jsem se o tom přesvědčil, když jsem byl přítomen jeho zkušebnímu procesu. Jak to však vypadá v praxi? Jedna posluchačka mínila mylně, že Josef Suk je *laureátem státní ceny*. Došlo k tomu tak, že s. Štědroň jí napovídal jméno Suchoňovo, ale zkoušená je zřejmě špatně zaslechla...“

Vidím, že se dostáváme do přílišných podrobností. Zůstává faktem, že *Bohumír Štědroň* neslyšel dosti intenzívně „hlas strany a lidu, jenž vyzývá [...] skladatele, aby zaměřili své tvůrčí úsilí na správnou realistickou cestu“ (abychom tu citovali slova *A. I. Šaverdjana* z jeho knihy *Vývojové cesty sovětské hudby*, Orbis, Praha 1951, s. 146). To se ovšem docentu *Štědroňovi* nevyplatilo. V příštím školním roce už dějiny hudby nepřednášel. Bylo mu to zakázáno. Jako učitel se mohl realizovat jen v intonaci a v základech hudební nauky...

Mohli bychom jistě pokračovat v exploataci starých zápisů ze schůzí katedry dějin umění. Neučiníme tak. Plně postačí tato naše metoda „*pars pro toto*“, kterou jsme právě uplatnili. Snad se nám i podařilo přiblížit

dnešním čtenářům ono hrůzné ovzduší, v němž pracovala katedra dějin umění v prvých letech svého rozvoje. A přesto její členové dokázali odhodit vše a zabořit se do plodné vědecké práce. Jako by pracovali proti všem, věrní ovšem sobě. *Bohumír Štědroň* například našel východisko z krize v práci na *Československém hudebním slovníku* (redigoval jej spolu s *Gracianem Černušákem* a *Zdenko Nováčkem*)...

Přejeme si jedině: aby se tato doba útlaku a přetvářky už nikdy nevrátila.

BRÜNNER MUSIKWISSENSCHAFT IN DEN VERGANGENEN ZEITEN

Ein Panorama der Fakten und Erinnerungen

Die Geschichte der an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität etablierten Musikwissenschaft soll in diesem Text weder als Chronik, noch in der Form einer ausführlichen Beschreibung wiedergegeben werden. Viel eher bietet man da eine Reihenfolge von Erinnerungen.

Das Fach Musikwissenschaft hat sich an der Universität gleich in deren Gründungsjahr (1919) eingebürgert, wobei sein erster Vertreter Otakar Zich (damals Direktor des philosophischen Seminars) war. Bei Zich habilitierte sich im Jahre 1921 Vladimír Helfert, der als der eigentliche Begründer der Brünnener musikwissenschaftlichen Tradition anzusehen ist. Helferts Aktivitäten waren so reichlich differenziert, daß sie weit über die Grenze des universitären Bereichs hinaus reichten. Helfert selbst stellte eine fortschrittlich orientierte Persönlichkeit dar. Leider starb er infolge der Haft in nazistischen Gefängnissen bald nach dem Kriegsende (am 18. 5. 1945).

Das Fach wurde dann durch Helferts Schüler Karel Vetterl, Jan Racek (Helferts Nachfolger) und Bohumír Štědroň geformt. Seit dem 1. Jänner 1951 bestand es auf der Basis des Lehrstuhls der Kunstwissenschaften, dessen Leiter Jan Racek war.

Nach der kommunistischen Machtübernahme (also seit 1948) wurde auch die Musikwissenschaft zum Gegenstand der parteilichen Kritik. Im Jahre 1957 ist J. Racek aufgefordert worden, auch die Funktion des Lehrstuhlsleiters zu resignieren und nach einem Nachfolger zu suchen. Dies passierte dann wirklich im Jahre 1962.

Einen wichtigen Bestandteil des Artikels bilden Nachrichten aus der „Zeit der lebendig Begrabenen“, eigentlich eine Rekonstruktion der Protokolle aus den Sitzungen der Lehrstuhlmitglieder. Im Juni 1951 diskutierte man u. a. die ideell-politischen „Vergehen“ Bohumír Štědroňs, der damals die allgemeine Musikgeschichte unterrichtete. Die Protokolle enthalten erschütternde Zeugnisse von Methoden, die an den tschechischen Hochschulen nach dem Februar-Putsch 1948 angewandt wurden, besonders bei der sog. ideell-politischen Bewertung der Tätigkeit aller Professoren, Dozenten, Fachassistenten und Assistenten. Die erwähnten Protokolle haben sich nur zufälligerweise erhalten: in den siebziger Jahren sollten sie nämlich skartiert werden. Heute stellen sie eine wertvolle Quelle dar, der man wichtige Aussagen über die Geschichte der Brünnener Musikwissenschaft entnehmen kann.

