

Vysloužil, Jiří

Die mährische Richtung in der tschechischen Musik : prolegomena

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1981, vol. 30, iss. H16, pp. [31]-45

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111948>

Access Date: 16. 02. 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.

JIRÍ VYSLOUŽIL

DIE MÄHRISCHE RICHTUNG IN DER TSCHECHISCHEN MUSIK

PROLEGOMENA

Die Musikgeschichtsschreibung versteht unter dem Begriff „česká hudba“ („tschechische Musik“) in der Regel die Musik Böhmens, sei es nun, daß sie diese Musik als nationales Kulturphänomen (*tschechische Musik*) oder als territoriale Erscheinung (*böhmische Musik*) ansieht. Die Musik des anderen Teils der ehemaligen böhmischen Länder — Mährens — wird meist übergangen oder nur als Randerscheinung der tschechischen Musik erwähnt. Das in ethnographischer Hinsicht besonders eigenartige, geschichtlich interessante und reich besiedelte Mähren (mit seinen mehr als drei Millionen tschechisch sprechenden Bewohnern) hat im Laufe des tausendjährigen engen Zusammenlebens mit Böhmen auch auf dem Feld der Musik keine führende Stellung erreicht, war aber andererseits niemals eine musikalisch unfruchtbare Region. Die Unterschätzung oder Mißachtung des regionalen Beitrags hat seinerzeit Ansichten gezeugt, die das „Mährische“ dem „Tschechischen“ entgegenstellen wollten. Die Besonderheiten mancher mährischer Entwicklungsströme und -erscheinungen sollen nicht verschwiegen werden, im großen und ganzen hat aber die tschechische Musik in Mähren mit der tschechischen Musik in Böhmen immer irgendwie korrespondiert und im Wandel der Zeiten ein zweheitliches Ganzes gebildet. Diese Tatsache ist verständlich, wenn man an die gemeinsame Herkunft und Sprache, Geographie und Geschichte des Volkes beider Regionen denkt, das im 19. Jahrhundert zur modernen tschechischen Nation heranreifte. Das Kennzeichnende, das in der mährischen Folklore- und Kunstmusik so deutlich zutage tritt, hat die Produktivkraft der mährischen Region nicht nur als autonome Erscheinung sondern auch als integrierten Wert der tschechischen Musik eindrucksvoll unter Beweis gestellt.

Wir wollen nun auf dem Wege einer historisch-theoretischen und begrifflich-terminologischen Reflexion und Analyse zum tieferen Verständnis der Erscheinung „*mährische Musik*“ beitragen, die in dieser Auffassung und in ihrer vollen Breite von der tschechischen Musikwissenschaft noch nicht erfaßt wurde.

1. ZUR TERMINOLOGISCHEN UND BEGRIFFLICHEN SEITE DES PROBLEMS

Der musikwissenschaftliche Begriff „mährische Musik“ ist vom Namen des Ostteils der Tschechischen sozialistischen Republik abgeleitet, der heute das historische Gebiet Mährens, im Norden das Troppauer und Jägerndorfer Gebiet und einen Teil des Teschener Landes umfaßt (das einstige Österreichisch-Schlesien). Mit diesem Begriff bezeichnet man in verschiedenen Abwandlungen musikalische Realitäten, Arten und Gebiete der Musik, oder die Musik der mährischen Region als Ganzes. Dem Terminus „mährisch“ sind die von den Namen charakteristischer mährischer Ethnika abgeleiteten Bezeichnungen bedeutungsmäßig untergeordnet, beispielsweise Mährische Slowakei, Walachei, Lachei, Schlesien, Hannakei, Horakei, die sich auf Erscheinungen der Musikfolklore beziehen. Man spricht von mährisch-slowakischen, walachischen u. a. Volksliedern und Volkstänzen, im Bewußtsein, daß sie unter den Oberbegriff der mährischen Musikfolklore gehören.

Grundsätzlich hat sich eine Doppelbedeutung der Bezeichnung „mährische Musik“ festgelegt:

Der umschreibende Terminus „Musik in Mähren und Schlesien“, der von B. Dlabáč und Ch. F. d'Elvert¹ eingeführt wurde und die Gesamtheit der musikalischen Realitäten bezeichnet, die ihrem Ursprung und ihrer Existenz nach in den territorialen, historischen und kulturellen Rahmen der Region fallen, ohne Rücksicht auf ihre ethnische Zugehörigkeit, ihren Nationalcharakter, ihre Art und ihren Stil. In dieser breiteren Bedeutung gehören zur „mährischen Musik“ nicht nur alle musikalischen Schöpfungen der mährischen Tschechen, sondern auch der mährischen Deutschen und anderer Nationalitäten dieser Region, der polnischen Bewohner von Teschen, der südmährischen Kroaten, der Juden und Zigeuner (die Musik der Juden und Zigeuner hat in der Kunstmusik Mährens deutliche Spuren hinterlassen).²

Die Verwendung des umschreibenden Terminus Musik in Mähren und Schlesien scheint besonders bei der generellen Bezeichnung der Musik älterer Epochen und der Musikfolklore funktionell zu sein, weil man mit ihm ethnisch, sozial und kulturell oft recht verschiedenartige musikalische Tatsachen auf einen gemeinsamen Nenner bringen kann. Der Gehalt des Sammelbegriffs „mährische Musik“ oder „Musik in Mähren und Schle-

¹ Vergl. Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien*, Prag 1815; Christian Friedrich d'Elvert, *Geschichte des Theaters in Mähren und Österreichisch-Schlesien*, Brünn 1852, und *Geschichte der Musik in Mähren und Österreichisch-Schlesien*, Brünn 1873.

² Janáčeks Schüler Pavel Haas, der im Konzentrationslager Theresienstadt umgekommen ist (1944), ein tschechisch gesinnter jüdischer Komponist, bereicherte die tschechische Musik Mährens um eigenartige Momente. Die Angehörigen der sogenannten zweiten mährischen Musikavantgarde Miloslav Ištvan, Miloš Stědroň und Arnošt Parsch verwendeten in mehreren Kompositionen Elemente der Zigeunerfolklore, die ein anderer Janáček-Schüler, Josef Černík, als erster mährischer Komponist im Zyklus *Cikánské písničky pro zpěv a klavír* (Zigeunerliedchen für Gesang und Klavier) 1921 bearbeitet hat.

sien“ hängt in diesem Fall davon ab, wie weit wir den Bereich der Region auffassen. Das historische Schlesien wurde mit seinem Südtteil erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem Bestandteil Mährens. Diese Tatsache war bei der Formung der „mährischen Musik“ sehr bedeutungsvoll, eine Reihe hervorragender Musiker ist nämlich aus Schlesien oder dem mährisch-schlesischen Grenzland nach Mähren gekommen und hat die Entwicklung der „mährischen Musik“ in entscheidender Weise gefördert: im 17. Jahrhundert Pavel Vejvanovský, später Antonín J. Brosman, Gottfried Rieger, Pavel Křížkovský, Leoš Janáček u. a.

Im Laufe der Entwicklung der Nationalitätenfrage und des wissenschaftlichen Studiums der Musik in Mähren hat es sich gezeigt, daß die Bezeichnung der gesamten Musik dieser Region als „mährisch“ national und stilistisch heterogene musikalische Äußerungen auf eine Formel zu bringen geeignet ist. Deshalb suchte die moderne Musikwissenschaft Fachwörter, mit deren Hilfe man beispielsweise die tschechische Musik Mährens von der Musik der mährischen Deutschen unterscheiden konnte. Die deutsche Musikgeschichtsschreibung³ prägte die zusammengesetzten Adjektivformen „mährisch-tschechische“, „deutsch-mährische“ oder „sudetendeutsche Musik“. Die tschechische Musikgeschichtsschreibung hat dagegen den Terminus „mährisch“ allgemein zur Bezeichnung musikalischer Realitäten tschechischer Herkunft aus dem Gebiet Mährens angenommen. In dieser Bedeutung heißt „mährisch“ so viel wie „tschechisch aus Mähren“. Die Frequenz des Terminus „mährisch“ in der Theorie und Praxis der Musik ist hoch. Er erscheint in kritischen Aussprüchen über die Musik (Z. Nejedlý „mährische Oper“, V. Helfert „mährische Schule“, J. Racek „mährischer Komponist“),⁴ in theoretischen Ausführungen („mährische Modulation“),⁵ bei der Bezeichnung verschiedener Arten artifizierlicher und folklorer musikalischer Schöpfungen und Gebiete („mährisches Volkslied“, „mährisches Musikdrama“, „mährische Ballade“, „mährischer Tanz“ usw.). In der Regel verwendet man diesen Begriff zur Bezeichnung musikalischer Realitäten, deren ideell-künstlerischer Charakter nicht nur von der geographischen Herkunft und Zugehörigkeit, sondern auch von der Beschaffenheit des Stoffes und der Musik gegeben ist. Dabei war die ästhetische und musikgeschichtliche Bedeutung des Terminus „mährisch“ nicht immer gleich. Er hat sich entwickelt, ebenso wie sich die Musik der Region oder die Musik entwickelt hat, die aus ihren Kulturtraditionen gewachsen ist.

Den tschechischen Ausdruck „moravský“ („mährisch“) haben mährische Vertreter der nationalen Wiedergeburt eingeführt. In der Sammlung *Múza moravská* (Mährische Muse) des Josef A. H. Gallaš (herausgegeben von Tomáš Fryčaj, 1813) bezeichnet er in Wort und Musik untypisches Material folklorer und nichtfolklorer Herkunft. Der Entwicklung der mähri-

³ R. Quorka, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956, u. a.

⁴ Vergl. die Anm. Nr. 7 und 11.

⁵ Die mährische Modulation, eine besondere Abschweifung in die Tonart der verminderten siebenten Stufe (beispielsweise aus G-Dur nach F-Dur) über die leiterfremde Dominante. Die Bezeichnung stammt von Leoš Janáček, der die mährische Modulation in vielen Volksliedern dieser Region gefunden hat. Ähnliche Modulationen gibt es jedoch auch in der Folkloremusik des ganzen Karpatenraumes.

schen Musik war die Anregung des Gallaš und Fryčaj zuträglich, weil sie jede sprachlich und funktionell an das tschechische Element Mährens gebundene musikalische Äußerung als „mährisch“ betrachtet. Einen tschechischen Standpunkt vertritt Josef Matěj Novotný, der Komponist aus Riegers Kreis, im Zyklus *Patero světských písní moravských* (Fünf weltliche mährische Lieder), 1813, der manche zentrifugale separatistische Tendenzen, die sich bei Gallaš und Fryčaj gezeigt hatten, zu überwinden wußte. Der sprachliche und funktionelle Gesichtspunkt ist auch bei František Sušil wichtig (*Moravské národní písně* [Mährische Volkslieder] 1835–1860). Das Folklorematerial seiner Liedersammlungen verleiht jedoch dem Terminus „mährisch“ auch künstlerisches Gewicht, denn eine Reihe von Melodien und Texten repräsentiert potentiell oder de facto einzigartige stilistische Werte. Sušil hat mit seinen theoretischen Bemerkungen (Vorwort aus dem Jahr 1832) zur Abgrenzung des Begriffs „mährisch“ in der Musik beigetragen: er bindet ihn primär an die Folklore, deutet aber auch die Möglichkeit an, mährische Folkloreidiome in der artifiziellen Musik auszuwerten.

Seit Sušils Zeiten hat sich der Terminus „mährisch“ in der Praxis und Theorie der Musik eingebürgert. Er erscheint in den Titeln künstlerischer Bearbeitungen von Volksliedern (Norbert Javůrek, *Moravské národní písně* [Mährische Volkslieder], 1864–1865), es verwenden ihn auch die Schöpfer der sogenannten musikalischen „ohlasy“ (soviel wie Wiederhall, Anklang) Antonín Dvořák, *Moravské dvojzpěvy* (Mährische Doppelgesänge), op. 32, 1876; František Neumann, *Moravská rhapsodie* (Mährische Rhapsodie), 1896; sporadisch betitelt er artifizielle Kompositionen (V. Novák, *Eklogy moravské* [Mährische Eklogen], 1899–1900; L. Janáček, *Moravský Otče náš* [Mährisches Vaterunser], 1901), ist aber in der Musikfolkloristik besonders häufig.

Mit dem Terminus „mährisch“ arbeitet der Folklorist und Sammler František Bartoš in der Studie *Několik slov o lidových písních moravských* (Einige Worte über das mährische Volkslied), in: *Národní písně moravské*, 1889, und unter seinem Einfluß auch Leoš Janáček. Bartoš verwendet die umschreibende Bezeichnung „Volkslied in Mähren“, wenn er die Musikfolklore der Region summarisch bezeichnen will und dabei auf die charakteristischen Unterschiede von Orten und Gebieten keine Rücksicht nimmt. Erst bei Janáček hat der Terminus „mährisch“ eine spezifische Bedeutung. Er bezeichnet nämlich die Musikfolklore der besonders produktiven, verwandten Ethnika Ostmährens und Schlesiens, keineswegs der ganzen Region Mähren.⁶ Janáček macht auf die markante ethnische Gliederung der mährischen Musik aufmerksam, deren Äußerungen er manchmal mit regionalen ethnographischen Namen belegt. Er spricht von der lachischen, walachischen, mährisch-slowakischen Folkloremusik und übernimmt diese Bezeichnungen in die Titel jener Werke, in denen er die typische regionale Eigenart zu wahren bemüht ist (*Lašské*

⁶ In der Studie *O hudební stránce národních písní moravských* (Über die musikalische Seite der mährischen Volkslieder), 1899, in: *Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě* (Leoš Janáček über Volkslied und Volksmusik), Praha 1955, 244–382. Herausg. J. Vysloužil.

tance, *Hanácké tance* [Lachische Tänze, Hannakische Tänze], 1890). Ähnlich geht Vítězslav Novák vor (*Slovácká suita* [Slowakische Suite] op. 34, 1903; *Dva valašské tance* [Zwei walachische Tänze] op. 34, 1904) usw.

2. ÄSTHETISCH-KRITISCHER ZWIST ÜBER DEN CHARAKTER DER „MÄHRISCHEN“ MUSIK

Nováks, und vor allem Janáčeks Schaffen rief bald Zweifel hervor, ob man in der artifiziellen Sphäre überhaupt von einer „mährischen Musik“ sprechen kann. Aus der ethnographischen Frage wurde nach dem Jahr 1900 ein ästhetisch-kritischer Zwist über den Charakter der artifiziellen Musik in Mähren, oder der aus dem Leben und der Kultur dieser Region quellenden Musik. Die Polemik entfachte unter anderem der Umstand, daß sich zu der „mährischen Musik“ Komponisten unterschiedlicher künstlerischer Qualität und ideeller Orientierung meldeten. Viele sahen das Wesen der „mährischen Musik“ in der wenig fruchtbaren Nachahmung der Volksmusik, die Zdeněk Nejedlý zufolge zu einer zentrifugalen, „separatistischen“ Richtung der tschechischen Musik führt.⁷ Nejedlýs Kritik war vom ästhetischen Standpunkt berechtigt, wenn sie beispielsweise der Gruppe der „folkloristischen“ Bühnenwerke Janáčeks galt („mährisches Nationalsingspiel“ *Der Anfang eines Romans*, „Bild aus der mährischen Slowakei mit ursprünglichen Gesängen und Tänzen“ *Rákos Rákoczy*, 1891) oder der Oper des regionalen Komponisten Josef Nešvera *Černokněžník aneb Radhošť* (Höllenfürst oder Radegast), die in Brünn und Prag unter der Etikette „mährische Oper“ aufgeführt wurden. Janáček wehrte sich, durch eigene Irrtümer gewitzigt, gegen die Anschuldigung des mährischen Separatismus seiner Musik mit Recht und wies darauf hin, er vertrete einen „tschechischen, allgemeinen Standpunkt“ und berühre in seinem musikalischen und theoretischen Schaffen bloß „mährische Besonderheiten.“⁸ Janáček konnte sich nicht nur auf die Bande berufen, die sein frühes Werk an Dvořák und Křížkovský fesselten, sondern auch auf seine ästhetischen Grundsätze, die er in *Jenufa* nach Smetanas Prinzipien⁹ als moderne Konzeption der tschechischen Nationalmusik verwirklicht hatte. Auf dieselbe ästhetische Basis baute Vítězslav Novák, neben Janáček der markanteste Vertreter der mährischen Richtung in der tschechischen Musik. Aber nicht einmal die Komponistengeneration nach Janáček erstarrte auf regionalistischen Dogmen. Von Janáčeks und Nováks

⁷ Vergl. Zdeněk Nejedlý, *Moravská opera* (Die mährische Oper), in: Pražská lidová revue II-1906; *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi* (Die moderne tschechische Oper nach Smetana), Praha 1911, bes. 182–184.

⁸ Im Aufsatz *Moravsky* (Mährisch) vom 20. XI. 1906, der im Schreiben an Artuš Rektorys erwähnt wird. In: Janáčkův archiv Nr. 1, Briefe L. Janáčeks an A. Rektorys, Praha 1934, ²1949, S. 31–32.

⁹ Wörtlich eigentlich Smetanismus, ein stilästhetischer Terminus, der die Orientierung des Gründers der tschechischen Nationalmusik Bedřich Smetana auf die Neuroantik bezeichnet. Von grundsätzlicher Bedeutung für die Entwicklung der tschechischen Oper war die Ablehnung des Nachahmens von Volksliedern.

Beispiel angefeuert, war sie stilistisch und ideell wesentlich offener orientiert, als etwa bloß „mährisch“. Viele ihrer Mitglieder verliehen neben Janáček der „mährischen Musik“ in den zwanziger Jahren avantgardistische Züge (V. Petrželka, V. Kaprál, und besonders P. Haas). Das gilt auch für die Vertreter der Schule Nováks, die aus Mähren kamen (Alois und Karel Hába).

Die moderne tschechische Musikwissenschaft hat deshalb von der Verwendung der Bezeichnung „mährische Musik“ als umfassendem musikwissenschaftlichem Terminus mit Recht Abstand genommen und seine Bedeutung auf Teilkomponenten der Musik (Melodik, Rhythmik u. a.) eingeschränkt. Sofern sie einen breiteren Strom der Musik im Sinne hat, spricht sie eher von einer „mährischen Richtung in der tschechischen Musik“,¹⁰ oder von einer „mährischen Kompositionsschule“ im Rahmen der tschechischen modernen Musik,¹¹ und unterstreicht einerseits ihre Besonderheit, andererseits ihre untrennbare Verbundenheit mit der tschechischen Musik.

3. KOMPONISTEN UND KOMPOSITIONEN

Die mährische Richtung in der tschechischen Musik wird von typischen Stoffen, Formen und Arten, stilistischen und Ausdrucksmitteln, den sogenannten Musikmoravismen geprägt.¹² Als lebendiger Archetypus dieser Richtung ist die Musikfolklore anzusehen, die bis zum heutigen Tag elementare Formen und Arten der mit der natürlichen und sozialen Umwelt der Region, mit der Kultur und dem Leben ihres Landvolks tschechischer Nationalität unmittelbar verbundenen funktionellen Musik bewahrt hat. Sie stellt in Mähren die wichtigste erhalten gebliebene Schicht der traditionellen Musik vor, denn der altslawische Kirchengesang aus der Zeit des Großmährischen Reiches,¹³ die älteste historische Etappe der Musik auf mährischem Boden, ist längst erloschen und konnte ihre Weiterentwicklung nicht mehr beeinflussen. Als P. Křížkovský das Millenium der slawischen Glaubensapostel (863) mit der St.-Cyrill-und-Method-Kantate feiern wollte (1850, 1861), verwendete er profane Folkloremelodien und keineswegs altslawische Kirchengesänge. Auch Janáčeks Glagolitische Messe (1926) ist nur textlich an kirchenslawische Kulturercheinungen gebunden, die Musik ist durchaus selbständig. Dagegen hat die Musikfolklore einer Reihe von mährischen Ethniken die Formung jenes Teils der tschechischen Musik durchdringend beeinflusst, die wir als ihre mäh-

¹⁰ Hubert Doležil, *Moravský směr v dnešní hudbě* (Die mährische Richtung in der heutigen tschechischen Musik), in: Smetana VII-1917.

¹¹ V. Helfert, *Česká moderní hudba* (Die tschechische moderne Musik), Olomouc 1936, bes. 111–118.

¹² Die Bezeichnung „Moravismus“ hat der Komponist V. Novák in die Literatur eingeführt (in: *O sobě a o jiných* [Von mir und anderen], Praha 1947, 69). Er bezeichnet metro-rhythmische und tonal-harmonische aus der Stilistik der ostmährischen Folklore abzuleitende Merkmale.

¹³ Wir denken an die relativ kurze historische Ära des ersten slawischen Staates auf dem Gebiet unserer Länder, dessen Bestehen von der Mitte des 9. bis in den Anfang des 10. Jahrhunderts reichte.

rische Richtung ansehen. Die Musikfolklore hat diese Richtung im Genre, Stoff, Stil und Ausdruck geformt und bereichert. P. Křížkovský und seine Zeitgenossen J. Čapka-Drahlovský, N. Javůrek, A. Förchtgott-Tovačovský, H. Vojáček, nach ihnen A. Dvořák, L. Janáček, V. Novák und ihre Schulen, haben nach dem Wort- und Musikmaterial der Folklore¹⁴ Bearbeitungen von Volksliedern und die sogenannten „ohlasy“¹⁵ als Typen künstlerischer Folkloreakompositionen geschaffen. Für Leoš Janáček, den originellsten Vertreter der mährischen Richtung in der tschechischen Musik, bedeuteten die Kompositions- und Ausdrucksprinzipien der Folklore richtungweisende Werte, an die er sich ohne Rücksicht auf den vertonten Stoff zu halten wußte. Vom kompositionellen Standpunkt entdeckt man keinen grundlegenden Unterschied zwischen den Opern *Jenufa* (1903) und *Aus einem Totenhaus* (1928). Beide Werke unterscheiden sich nur durch den Grad der individuellen Behandlung dieser Prinzipien, die im *Totenhaus* selbständiger, freier und moderner ist. *Jenufa* gehört auch stofflich zu der mährischen Richtung in der Musik. Ihr Vorwurf läßt sich teilweise als Folklorestoff charakterisieren, während die Oper *Aus einem Totenhaus* ihrem Textbuch zur Gruppe von Janáček slawisch (russisch) orientierten Werken gehört. Das Schaffen des „mährischen Meisters“ beweist, daß die Bindung an regionale literarische Themen kein entscheidendes Kriterium der Zugehörigkeit zur mährischen Richtung in der tschechischen Musik ist. Wenn man den entgegengesetzten Standpunkt vertritt, müßte aus dieser Richtung eine stattliche Gruppe von Instrumentalkompositionen ausscheiden. Andererseits bietet die Oper „Eva“ (1897) des tschechischen Komponisten Josef Bohuslav Foerster das Beispiel der Vertonung eines dramatischen Folklorestoffes aus der mährischen Slowakei, das man mit Zdeněk Nejedlý dennoch nicht als „slowakische Oper“ bezeichnen kann,¹⁶ weil die Musik nichts typisch „Mährisches“ oder „Slowakisches“ erkennen läßt. Diese Feststellung vermag den künstlerischen Wert der Oper natürlich nicht zu schmälern, ist aber geeignet, sie aus der mährischen Richtung in der tschechischen Musik auszugliedern. Umgekehrt gehören dieser Richtung auch Instrumentalkompositionen V. Nováks an (beginnend mit dem Finale *Allegro risoluto*, „Slovácky“ [Slowakisch] aus dem *Quintett a-Moll*, op. 12, 1897), weil ihr musikalischer Ausdruck und ihre Kompositionstechnik von „Musikmoralismen“ bestimmt werden. In Nováks Programmkompositionen (*Dramatische Ouvertüre* zum Spiel der Brüder Mrštík „Maryša“, op. 18, 1898; *Můj Máj* [Mein Mai] op. 20, 1898, Nr. 3 „Slovácky“; *Slovácká suita* [Slowakische Suite] op. 32, 1903) und Vokalkompositionen (außer vielen Volksliedanklängen auch der Männerchor zu Worten von P. Bezruč *Kyjov*

¹⁴ Mit der vollendeten Bearbeitung im Geist des Volkslieds bleiben Janáčeks Sammlungen *Moravská lidová poesie v písniích* (Mährische Volkspoese in Liedern), 1892, 1901, *Ukvalská lidová poesie v písniích* (Hochwalder Volkspoese in Liedern), 1898, und *Slezské písni* (Schlesische Lieder), 1918 usw. unerreicht.

¹⁵ Als *ohlasy* bezeichnet man von Folkloreelementen ausgehende Originalkompositionen zu Volkstexten (Chöre, Sololieder). Solche Kompositionen (*ohlas* = Anklang, Widerhall) schrieben P. Křížovský, A. Dvořák, L. Janáček, V. Novák, J. Suk, B. Martinů u. a.

¹⁶ Z. Nejedlý, *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*, 184.

[Gaya] aus op. 44, 1911) wird der „mährische“ Charakter durch die Verknüpfung mit außermusikalischen Ideen unterstrichen. Novák schöpft, ähnlich wie Janáček, aus solchen Moravismen auch in Kompositionen, die keine ausgesprochen mährischen Stoffe vertonen (die musikalische Dichtung nach Andersen, *O věčné touze* [Von der ewigen Sehnsucht] op. 33, 1904, die Meeresphantasie zu Worten von Sv. Čech *Bouře* [Der Sturm], op. 42, 1910, die Tondichtung in fünf Sätzen *Pan*, op. 43, 1912, u. a.). Die mährische Richtung in der tschechischen Musik ist bei Novák insofern eigenartig, als er sie in Bearbeitungen von Volksliedern (*Slovenské spevy* [Slowakische Lieder] 1900—1926), Instrumentalkompositionen mit Programm (*Sonata eroica* op. 24, 1900, symphonische Dichtung *V Tatrách* [In der Tatra] op. 26, 1902, *Zbojnická sonatina* [Rebellensonatine] op. 54, Nr. 5, 1919) oder ohne Programm (*Andante mesto*, aus dem I. Streichquartett op. 22, 1899) und Vokalkompositionen zu Worten slowakischer Dichter (Männerchöre nach Ján Botto, *Dvanáct bílých sokolů* [Zwölf weiße Falken] und *Balada na Váhu* [Ballade am Waagfluß] op. 44, 1911) zielbewußt um musikalische Elemente der slowakischen Folklore bereichert. Deshalb spricht man manchmal von der „mährisch-slowakischen Periode“ Vítězslav Nováks und hat diesen Komponisten nach dem Jahr 1918 sogar als Hauptvertreter der „tschechoslowakischen Musik“ vorgestellt.¹⁷ Weder vom politischen noch vom künstlerischen Standpunkt darf man aber die mährische oder ihr entsprechende andere Richtungen in der tschechischen Musik mit der Nationalmusik identifizieren, weil sie immer nur eine Komponente dieser Musik bleibt. Eine ähnliche Rolle spielen im Rahmen der mährischen Richtung der tschechischen Musik die Slowakismen.¹⁸ Sie vertreten hier weder stilistisch noch ausdrucks-mäßig andersartige Elemente, sondern verschmelzen mit den Moravismen, weil die „Volksmusik, namentlich die Volksmusik Ostmährens, man kann es wohl sagen, mit unserer, d. i. vor allem der westslowakischen Volksmusik so gut wie identisch ist...“¹⁹ und diese interethnische Verwandtheit Voraussetzungen einer höheren Symbiose regionaler Folklorelemente geschaffen hat, deren Einzigartigkeit wir heute im Rahmen der Musik-kultur zweier moderner Nationen, der tschechischen und der slowakischen, erleben. Deshalb ist es am Platze von Slowakismen in der tschechischen Musik zu sprechen, die sie sich — es war das Verdienst V. Nováks, J. Suks²⁰ und L. Janáček's — noch vor der Konstituierung der slowakischen Nationalmusik angeeignet und damit auch manche stilistische Tendenzen

¹⁷ Der Terminus „tschechoslowakische Musik“ entstand aus der Ideologie einer einheitlichen tschechischen und slowakischen Nation in den Jahren nach 1918. Die Unhaltbarkeit dieser Fiktion wurde auch von dem Aufkommen und der Konstituierung der slowakischen Nationalmusik enthüllt, deren Bindungen an das Leben und die Traditionen der slowakischen Nation evident waren. Vergl. J. Vysloužil, *Idea čechoslovakismu v hudbě* (Die Idee des sog. Tschechoslowakismus in der Musik), Universitas, Brno 1978, Nr. 5, S. 27—37.

¹⁸ Ein dem Terminus „musikalischer Moravismus“ entsprechender Ausdruck.

¹⁹ Zitiert aus dem Aufsatz des Novák-Schülers Alexander Moyzes, *Vítězslav Novák a slovenská hudba* (Vítězslav Novák und die slowakische Musik). In: V. Novák, *Studie a vzpomínky* (Studien und Erinnerungen), Praha 1932, 322—323.

²⁰ Vergl. Ivan Ballo, *Slovenské momenty v diele Josefa Suksa* (Slowakische Momente im Schaffen Josef Suks). In: *Tempo XIII-1934*, 183—188.

ihrer Entwicklung vorweggenommen hat. Ebenso darf man von einem Einfluß der mährischen Richtung in der tschechischen Musik auf die Gründergeneration der slowakischen Nationalmusik sprechen, den V. Novák als Lehrer ihrer bedeutendsten Vertreter Alexander Moyzes, Eugen Suchoň und Ján Cikker vermittelt hat. Manche slowakische Komponisten (Suchoň, Cikker) schöpften aber auch, besonders auf dem Feld der Oper, aus Janáčeks Beitrag, der in den tiefen Bindungen an ostslawische und karpatische Traditionen, in der realistischen Kompositionsmethode, der neuartigen, auf dem Prinzip der sogenannten Sprechmotive aufgebauten Vokaltechnik und in der Unmittelbarkeit des Ausdrucks wurzelte.

Die mährische Richtung in der tschechischen Musik umgrenzt einen stofflich, kulturell und stilistisch ausgeprägten Bereich der tschechischen neuzeitlichen Musik, aus der Zeit vom Auftreten P. Křížkovskýs (1848) bis zu den repräsentativen Werken Janáčeks und Nováks (1918). Das Aufkommen dieser Richtung stand im engen Zusammenhang mit der Zunahme des politischen, nationalen und kulturellen Bewußtseins fortschrittlicher sozialer Gruppen der tschechischen Bevölkerung Mährens, deren Kampf um die nationale Existenz von dem Landespatriotismus, dem überzeugten Tschechentum und der slawischen Solidarität gestählt wurde. Bei einer Reihe von Kompositionen der mährischen Richtung kommen diese Werte im nationalen und sozialen Engagement der Stoffe deutlich zum Ausdruck. Nichtsdestoweniger waren für die Existenz dieser Richtung als ebenbürtiger Partner der tschechischen Musik stilistische Komponenten von entscheidender Bedeutung, die hauptsächlich aus rhythmisch-melodischen, tonalen, tektonischen Prinzipien und der Möglichkeit schöpften, sie in breitere Entwicklungszusammenhänge zu stellen. P. Křížkovský, A. Dvořák, V. Novák und L. Janáček demonstrierten mit ihrem Schaffen verschiedene Arten der individuellen künstlerischen Auswertung gemeinsamer Quellen. Die Verbindung des Folklorismus mährischer Prägung mit einer klassisch-romantischen Synthese bei P. Křížkovský und A. Dvořák wurde bei V. Novák von einem moderneren neuromantischen (in mancher Hinsicht auch impressionistischen) und neoklassizistisch orientierten Zutritt abgelöst, während Janáček in einzigartiger Weise Kompositionsprinzipien des Folklorismus entwickelte, die er mit Hilfe seiner realistischen Schaffungsmethoden von romantischen Krusten befreite und den Kompositionsprinzipien der Avantgarde zwischen den beiden Weltkriegen näherte.²¹

Die ästhetisch-theoretische und musikgeschichtliche Abgrenzung unseres Begriffes am Material einer Etappe, in der die mährische Richtung in der tschechischen Musik zweifellos den Gipfel ihrer ideellen und künstlerischen Reife erreichte, regt Erwägungen an, ob sie sich weiterentwickelt und welches ihre Archetypen waren.

²¹ Vergl. M. Štědroň, *Leoš Janáček a hudební avantgarda dvacátých let* (Leoš Janáček und die Musikavantgarde der zwanziger Jahre). In: *Hudební rozhledy* XIX. 1966, 578 f.

4. DIE MÄHRISCHE RICHTUNG IN DER HEUTIGEN TSSCHECHISCHEN MUSIK

Die musikalischen und außermusikalischen Faktoren, die die Entstehung der charakteristischen Werke Janáčeks und Nováks angeregt haben, verlieren nicht einmal heute ihre ideelle und künstlerische Bedeutung. Kompositionen entstehen, deren Profil auch weiterhin von der mährischen Stoffcharakteristik geprägt wird, einer Charakteristik, die verschiedene Seiten des regionalen Lebens ausdrückt, das sich inzwischen mit allen seinen Komponenten in das kulturelle und politische Geschehen der Nation und des Staates eingegliedert hat. Die stoffliche Breite der verschiedenen Formen und Arten der Musik spannt sich zwischen Gegenwart und Vergangenheit, berührt die natürlichen, sozialen, folkloren und sonstigen Kulturrealitäten. Mährische Stoffcharakteristika sind im Schaffen der Komponisten aller Generationsschichten gleichmäßig vertreten. „Mährische“ Opern schrieben A. Hába (*Matka* [Die Mutter] 1929), E. F. Burian (*Maryša*, 1938), J. Kvapil (*Pohádka máje* [Ein Maimärchen], 1943, 1955), Karel Horký (*Hejtman Šarovec* [Hauptmann Šarovec], 1952), Ilja Hurník (das „schlesische Ballett“ *Ondráš*, 1950); von der mährischen oder schlesischen Literaturfolklore inspirierte Kompositionen schrieben M. Balcar, J. Berg, V. Blažek, Z. Blažek, J. Černík, F. Hrazdira, I. Hurník, M. Ištvan, C. Kohoutek, G. Křivinka, B. Martinů, V. Petrželka, A. Parsch, L. Poděšf, M. Štědroň, L. Vycpálek, Z. Zouhar. Mährische oder schlesische Stoffe inspirierten Orchesterwerke von E. Axman (*Moravské tance* [Mährische Tänze], 1935—1939), K. Slavický (*Moravské taneční fantazie* [Mährische Tanzphantasien], 1952), A. Hába (*Valašská suita* [Walachische Suite], 1953), K. Kupka (*Slezská rapsódie* [Schlesische Rhapsodie], 1955) u. a. Neue ideelle dynamische Elemente bringen in die mährische Richtung der tschechischen Musik symphonische Programmkompositionen mit regionalen naturgeographischen (O. Chlubna, *Macochoa*, 1957, F. Suchý, *Vysočina*, 1957), historischen (O. Chlubna, *Hrad Pernštejn* [Burg Pernstein], 1957) und zeitgenössischen Motiven (F. M. Hradil, *Za Ostravicí* [Hinter der Ostravica], 1922; R. Kubín, *Ostrava*, 1951—1953; J. Podešva, *Kounicovy koleje* [Kaunitz-Studentenheim], 1952). Diese Stoffe werden aber nicht immer so vertont, daß ihr musikalisches Kolorit die mährische Provenienz direkt signalisiert. Manchen Komponisten entsprechen traditionelle Folkloreformen und die thematische Arbeit mit ursprünglichem oder abgeleitetem Folklorematerial. Eine Reihe reiner Instrumentalwerke von J. Blatný, P. Haas, A. Hába, O. Chlubna, V. Kaprál, J. Kvapil, V. Petrželka, L. Vycpálek, Z. Blažek, M. Harašta, V. Kaprálová, S. Havelka, I. Hurník, J. Matěj, L. Poděšf, M. Ištvan, G. Křivinka, J. Podešva u. a. hat mit dem mährischen Stoffbereich nichts zu tun und gehört doch kraft der künstlerischen Individuation traditioneller Musikidiome der mährischen Richtung in der tschechischen Musik an. Grundsätzlich äußert sich das Kriterium der künstlerischen Individuation im Blick auf die Entwicklungsaussichten der mährischen Richtung in der tschechischen Musik als entscheidend. Voll entwickelt hat es Leoš Janáček, in dessen Schaffen Moravismen folklorer Herkunft in der Funktion relativ autonomer Struktur- und Bedeu-

tungswerte auftreten.²² Janáčeks Modell ermöglicht eine stilistisch subtile und ausdrucksintensive Umwertung des übernommenen Folkloreidioms; das beweist auch die Entwicklung der Generation nach Janáček, die einen Bund der Folklorismen mit Kompositionsprinzipien der Avantgarde, schließlich der Zwölfton- und Reihenkomposition, der Mikroton- und Timbresysteme geschlossen hat. Die stilistischen Konsequenzen einer solchen Haltung schufen die Voraussetzungen des Antritts einer neuen dynamischen Welle der mährischen Richtung in der tschechischen Musik, die Alois Hába eingeleitet hat.

In seiner *Neuen Harmonielehre* (1927), den Studien *Harmonické základy dvanáctitónového systému* (Die harmonischen Grundlagen des Zwölftonsystems [1938]), und *Souměrnost evropského tónového systému* (Das Ebenmaß des europäischen Tonsystems [1943–1944]) ließ Hába das tschechische theoretische Musikdenken in parallele Strömungen der zeitgenössischen Musiktheorie münden, indem er seine, Nováks und Janáčeks Einsichten in die mährische Musikfolklore verwertete. Seine theoretischen Entdeckungen hat Hába dann bei der Umwandlung und Entwicklung musikalischer Moravismen ausgenutzt: in der Vierteltonoper *Matka* (Die Mutter) auf mikrotonalen Prinzipien, in den *Nonetten* Nr. 2 (1932) und Nr. 3 (1953) auf diatonischer und zwölftöniger tonaler Basis in Kombination mit dem modalen Prinzip, in der *Suite für Zymbal* (1960) als Synthese der Dodekaphonie und des Modalprinzips.²³ Die Modalität und andere Moravismen beeinflussen die Kompositionstechnik und den Ausdruck dreier Generationswellen, die von den Namen Pavel Haas, Vítězslava Kaprálová und Ilja Hurník getragen werden. Die Harmonik und Melodik ihrer charakteristischen Werke bewegt sich in den Grenzen einer erweiterten Tonalität und thematischer Formen. Das zurückhaltende Maß des stilistischen Radikalismus schmälert den Wert dieser Kompositionen nicht, führt aber sozusagen gesetzmäßig eine auf den Ausbruch stilistischer Eroberungen zielende Lage herbei. Die angebotene Chance ergreifen die Vertreter der sogenannten zweiten Avantgarde, deren Kompositionen in den siebziger Jahren künstlerische Reife und stilistische Ausgeprägtheit annehmen. Die vorhergehende heftige Konfrontation mit den zeitgenössischen Techniken des sogenannten Serialismus und Postserialismus werden in den Werken von Miloslav Ištvan (*Letní mikrosvěty pro flétnu, harfu a cembalo* [Sommerliche Mikrowelten für Flöte, Harfe und Cembalo] 1977; *Mikrosvěty mého města pro dvě violy a dva klarinety* [Mikrowelten meiner Stadt für zwei Violen und zwei Klarinetten] 1977) von folkloristischen Neuerungen ausgewogen, die die Logik des musikalischen Denkens festigen und das Element der spontanen Schaffensfreude stärken. Folkloremusikidiome der Region, mit Kompositionstechniken der Avantgardemusik gekoppelt, beleben die Ausdruckssphäre der Musik und befreien sie aus den Fesseln allzu rationaler Techniken. Analoge Tendenzen charakterisieren das Schaffen von

²² J. Vysloužil, *Leoš Janáček 1854–1928*. Brno 1978, 13.

²³ J. Vysloužil, *Alois Hába. Život a dílo* (Alois Hába, Leben und Werk). Praha 1974, *Alois Hába und die Dodekaphonie*, in: Schweizerische Musikzeitung, 1978, Nr. 2, S. 95–102.

Išt'vans Generationsgenossen des Brünner Kreises (J. Berg, C. Kohoutek, Z. Zouhar, der jüngeren F. Emmert, A. Parsch, M. Štědroň, M. Hába, B. Řehoř, V. Mojžíš, J. Adamík) und Ostrauer Kreises (M. Klega, P. Čotek, Č. Gregor). Eine Reihe zeitgenössischer Komponisten ist eher ihrer Herkunft als dem Aufenthalt nach mit Mähren verbunden: P. Blatný, J. Ceremuga, J. Matys, A. Piňos-Simandl, Z. Pololánik, V. Řehák, L. Železný). Übrigens sind im Schaffen der repräsentativen Vertreter der mährischen Richtung in der Musik aller Etappen auch Kompositionen zu finden, die sich stofflich und stilistisch den Merkmalen dieser Richtung entziehen. Heute stellt sie zweifellos nur eine der typischen Alternativen der tschechischen Musik vor.

5. ARCHETYPEN DER MÄHRISCHEN RICHTUNG IN DER MUSIK

Aus mehreren Gründen läßt sich mit dem gipfelnden Niveau der gegenwärtigen Phase der mährischen Richtung in der Musik die Lage der älteren tschechischen Musik Mährens vor dem Jahr 1848 nicht vergleichen, die sich in der modernen Nationalgeschichte profiliert hat, als sich nationalbewußte, demokratisch und sozial gesinnte Gruppen und Klassen der tschechischen Bevölkerung Mährens in das politische Geschehen der Region und des Staates eingeschaltet und mit ihren kulturellen Ambitionen die Entwicklung der tschechischen Musik Mährens positiv ausgerichtet haben. Eine historische Darstellung hat diese Gegebenheiten irgendwie zu respektieren. Nichtdestoweniger bleibt auch für unsere Erwägungen über die Archetypen der mährischen Richtung in der Musik die These Zdeněk Nejedlýs gültig: „*Es kann keine mährische Kunst und damit auch keine Musik geben (es sei denn, wir stellen uns auf den primitivsten Standpunkt, nämlich die Zugehörigkeit der Künstler nach der Geburt oder dem Aufenthalt) als in Übereinstimmung mit der Gesamtentwicklung des nationalen Gedankens*“.²⁴ Wenn diese Übereinstimmung aus verschiedenen Gründen nicht zu erreichen war, wie beispielsweise in der Zeit des allmählichen Verfalls des tschechischen Staates nach dem Jahr 1620 und nach der Errichtung einer Gubernialverwaltung Böhmens und Mährens im Jahr 1763, verschwamm auch die Produktion der Komponisten tschechischer Abstammung mit den universalistischen Stiltendenzen der Musik des italienischen und Wiener Bereichs, oder hat sich überhaupt nicht bemerkbar gemacht. Für die artifizielle Musik in Mähren aus dem Zeitalter des Barocks und Klassizismus gilt das allgemein, denn auch die musikalische Aktivität der Deutschen Mährens hat sich im Zeitraum zwischen 1620 und 1848 im Rahmen fremder stilästhetischer Normen bewegt. Es ist bezeichnend, daß die vereinzelt Kompositionen mit mährischer Thematik weder tschechische noch deutsche musikalische Kennzeichen tragen (die Oper des Schloßmaestros F. V. Míča *L'origine di Jaromeriz*

²⁴ Zdeněk Nejedlý, *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*, 184.

in Moravia, 1730; die patriotisch gestimmte Kantate des deutschen Musikers schlesischer Herkunft G. Rieger *Mährens Brüderbund*, 1797; die Oper *Die Burgfrau* nach einer mährischen Sage von der weißen Frau des Emil Antonín Titl, 1829). Der „mährische“ Charakter beschränkt sich auf die Textvorlage. Und es ist ebenso bezeichnend, daß Archetypen der mährischen Richtung in der Musik vor allem auf dem Feld der nonartifiziiellen Musik, besonders der Folklore und des geistlichen Lieds, in halbvolkstümlichen musikalischen Äußerungen ländlicher Kantoren, Chorleiter und Priester, Autoren volkstümlicher Singspiele, Pastorellen, Sepolcra und Volkstänze in Bearbeitung für Mandoline, Laute und Cembalo erscheinen.²⁵ Die Elemente der Folkloremusik dieser Zeit dringen nur hier und da in die Sphäre der artifiziellen Musik vor, die auch in Mähren vom Geschmack des national indifferenten fremden Adels, der hohen gegenreformatorischen Geistlichkeit und des deutsch sprechenden Bürgertums beherrscht wurde. In manchen bemerkenswerteren Fällen tauchen regionale Folklorismen, größtenteils Volkstanztypen, in Kompositionen nichttschechischer Autoren auf (des Prager Deutschen Augustin Kertziner, des Wiener Barockmeisters Alessandro Poglietti, Georg Philipp Telemanns u. a.), aber als modische Exotika (beispielsweise *Hanatica*),²⁶ nicht etwa als stilcharakteristische Archetypen der mährischen Richtung in der Musik. Die hypothetisch vorausgesetzten Folklorismen lachischer Herkunft in Suiten und anderen Instrumentalkompositionen Pavel Vejvanovskýs²⁷ sind zwar ein bemerkenswerter Impuls bei der Suche nach latenten Zusammenhängen zwischen den neuzeitlichen Etappen der mährischen Richtung in der Musik und früheren regionalen Musiktraditionen, stehen aber bisher zu vereinzelt und bruchstückhaft da, als daß man sie als historische Belege einer Entwicklungskontinuität der artifiziellen tschechischen Musik Mährens ansehen könnte. Dafür darf man archetypische Zusammenhänge trotz der spärlichen und lückenhaften Quellen in der nichtartifiziiellen Sphäre voraussetzen — bei der Folklore und dem geistlichen Lied. Das geht aus der Feststellung hervor, daß die mündliche Volkstradition Mährens bis in die neueste Zeit charakteristische Melodietypen bewahrt hat, die sich in Schriftquellen des 16. Jahrhunderts nachweisen lassen.²⁸ In der lebenden Volkstradition blieben auch geistliche Lieder aus Gesangbüchern der Reformation und Gegenreformation erhalten und wurden mit vollem Recht in Volksliedersammlungen aufgenommen,²⁹ weil sie oft weltliche

²⁵ Notenbeispiele siehe bei J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech* (Die Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen). Praha 1958.

²⁶ Titel instrumentaler Tanzsätze aus Suiten u. a. Kompositionen der Barockzeit, in denen Folkloreelemente der Haná genannten mittelmährischen Region verwertet wurden.

²⁷ Vergl. Jan Trojan, *Modální prvky v tvorbě Pavla Vejvanovského* (Modale Elemente im Schaffen des Pavel Vejvanovský). Hudební věda, Jahrgang XV-1978, Nr. 3, 234—246.

²⁸ Vergl. V. Ůlehla, *Živá píseň* (Das lebendige Lied). Praha 1949, 388—389; Otakar Hostinský, *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století* (36 Melodien weltlicher Lieder des tschechischen Volkes aus dem XVI. Jahrhundert), Praha 1892.

²⁹ Veröffentlicht wurden sie in den Sammlungen von F. Bartoš, *Národní písně*

Folkloremelodien oder ihnen sehr ähnliche Melodien verwendeten.³⁰ Man darf voraussetzen, daß die Existenz und Genesis solcher Archetypen der Folklore noch weiter in die Vergangenheit weist. Verschiedene Verbote „heidnischer“ Gesänge und Tänze durch mittelalterliche Kirchenämter, die in den böhmischen Ländern bis an das Ende des 11. Jahrhunderts zurückreichen,³¹ beziehen sich zweifellos auf Mähren. Wir stellen deshalb die Frage, ob diese heidnischen Gesänge mit ihrer Musik nicht etwa die musikalische Praxis der mittelalterlichen kirchlichen Örtlichkeiten Mährens beeinflusst haben. Die Musikmediävalisten³² räumen ein, daß die mittelalterlichen Liturgiebücher in Mähren neben regional charakteristischen Merkmalen der Stoffe auch solche der Melodik und Notation enthalten; sie konnten ja auch Produkte der unmittelbaren oder mittelbaren Ausstrahlungen vorchristlicher Musiktraditionen im Bereich des mährischen Ethnikums gewesen sein. Der Einfluß der gregorianischen Kultur auf die Folklore wird von der bemerkenswerten Hybride eines Frühjahrs-Zeremonialgesangs quellenmäßig belegt.³³ Warum sollten wir also nicht in entgegengesetzter Richtung Einwirkungen der Folklore auf die Musikfonds der mittelalterlichen liturgischen Bücher in Mähren voraussetzen? In diesem Fall könnten wir dann sicherlich vom ältesten Archetypus der mährischen Richtung in der tschechischen Musik sprechen.

Deutsch von Jan Gruna

O MORAVSKÉM SMĚRU V ČESKÉ HUDBĚ

Zvláštní charakter hudebního folklóru na Moravě a některé specifické rysy jejího kulturního a sociálního vývoje vedly k tomu, že vznikl umělecký jev „moravská hudba“. V širším slova smyslu zahrnuje hudební projevy všech etnických a národnostních skupin obyvatelstva, v užším slova smyslu se „moravskou hudbou“ míní pouze hudební tvorba moravských Čechů nebo skladatelů, kteří vycházejí hudebně a inspiračně ze zdejších kulturních tradic.

V naší úvaze o „moravské hudbě“ jsme si položili otázku, do jaké míry můžeme „moravskou hudbu“ považovat za autonomní umělecký jev. S tím souvisí především osvětlení vztahu „moravské hudby“ k vlastní české hudbě. V době politického a právního úpadku českého státu (zejména v 18. století) se oslabily kulturní vazby Moravy k Čechám. Zdejší hudební život se orientoval na vídeňský barok a klasicismus, což nakonec vedlo k jisté rozluce mezi hudebním děním Čech a Moravy. Odstředivé tendence doznávaly i v době národního obrození, kdy se Morava chtěla emancipovat a vytvořit i v hudbě vlastní národní směr. Pokrokoví moravští hudebníci a umělci však pochopili svéráznost Moravy v širším národním českém rámci a nepřijali umělecky málo produktivní teorii „moravské národní hudby“. L. Janáček se sám označoval za českého skladatele na Moravě a zásadně přijal hudební estetiku Smetanovu a Dvořákovu, kterou ve své tvorbě osobitě rozvinul. Představitel pražské kompoziční školy V. Novák zase těžil z hudebního svérázu Moravy (hlavně folklóru).

moravské (Mährische Volkslieder), Brno 1889, und L. Janáček, *Národní písně moravské* (Mährische Volkslieder), Praha 1901.

³⁰ Vergl. L. Janáček, *Církevní písně* (Geistliche Lieder), in: O hudební stránce národních písní moravských, I. c.

³¹ Vergl. J. Horák, *Naše lidová píseň* (Unser Volkslied), Praha 1946, 14–20.

³² F. Pokorný, *Musik Mährens im Mittelalter*. Hudební věda 1980.

³³ F. Sušil, *Moravské národní písně* (Mährische Volkslieder), Brno 1860, Nr. 840.

L. Janáček a V. Novák, v návaznosti na dílo P. Křížkovského a A. Dvořáka, vytvořili v moderní české hudbě směr, který dynamicky zasáhl do jejího vývoje a v mnohém stanul v čele snažení o ideově-uměleckou pokrokovost. Sociální základy Janáčkovy realismu, demokratický charakter jeho uměleckého slohu náležejí k dominantním hodnotám české hudby 20. století. Hudební moravismy (folklorismy) výrazově a stylisticky obohacují kompoziční projev V. Nováka.

Z hudebních moravismů čerpá i první (meziválečná) a druhá (dnešní) hudební avantgarda. Historické studium odkrývá archetypy hudebních moravismů v tvorbě obrozenských skladatelů i v hudební produkci starších období. Artificiální „moravská hudba“ všech období zásadně těží z folklórních hudebních zdrojů, které tvoří důležitý výchozí článek jejího vývoje.

Výrazu typu „moravská hudba“ bylo v obrozenské publicistice použito k vyjádření odstředivých tendencí. Moderní muzikologie tento výraz proto nahradila významově přesným termínem moravský směr v české hudbě.

