

"Tschechische nationale Wiedergeburt" als Musikepochebegriff und die Bedeutung der Reflexionen über die Musik für seine Herausbildung : (Voraussetzungen und Thesen zum Studium eines Fragenkomplexes)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1974, vol. 23, iss. H9, pp. [87]-118

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112111>

Access Date: 06. 12. 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.

„TSCHECHISCHE NATIONALE WIEDERGEURT“ ALS MUSIKEPOCHEBEGRIFF UND DIE BEDEUTUNG DER REFLEXIONEN ÜBER DIE MUSIK FÜR SEINE HERAUSBILDUNG

(Voraussetzungen und Thesen zum Studium
eines Fragenkomplexes)

Die Vorbereitung eines neuen tschechischen Musiklexikons¹⁾ (vorläufiger Titel „Český hudební slovník“ — weiter ČHS) stellt das Arbeitskollektiv des Kabinetts für Musiklexikographie vor die Notwendigkeit viele Fragen der einheimischen Musikgeschichte (im Begriff Geschichte vereinigt sich die Vergangenheit mit der sog. Zeitgeschichte) kritisch zu überprüfen, wenn nicht sogar wesentlich neu aufzufassen. Der mit diesem Kabinett organisations- und arbeitsmäßig eng zusammenhängende, von Prof. Jiří Vysloužil geleitete musikwissenschaftliche Lehrstuhl der Brünner Universität ermöglicht es dann, die Problematik in die Seminardiskussionen zu projizieren, bzw. sie anhand der Diplom- oder Dissertationsarbeiten monographisch zu untersuchen. In diesem Aufsatz werden einige Diskussionsteilergebnisse thesenhaft zusammengefaßt, wobei sich das gegebene Thema an Erfahrungen entzündet, die hinsichtlich der musiklexikographischen Aufgaben in der Auseinandersetzung mit jenen Arbeiten gewonnen wurden, die die tschechische (bzw. böhmische) Musikgeschichte sozusagen synthetisch in einer Übersichtsform bearbeiten.²⁾

¹⁾ Dieses Lexikon soll ungefähr 1000 Sachartikel und mehr als 3000 Personenartikel bringen, die das gesamte Problemgebiet der alten und zeitgenössischen Musik und Musikkultur in den böhmischen Ländern und speziell hinsichtlich der tschechischen Nation repräsentieren werden. Näheres darüber J. Vysloužil-J. Fukač: *Zur Konzeption des „Tschechischen Musiklexikons“* (in: Sborník prací filos. fakulty brněnské university H 6, 1971, S. 115 f). Weiter siehe das Protokoll des Internationalen Zusammentreffens der Musiklexikographen (Brno, 1. Oktober 1969, Chairman J. Vysloužil, daselbst, besonders S. 97 f.).

²⁾ Es handelt sich um folgende Schriften einheimischer Herkunft: O. Hostinský: *Hudba v Čechách* (Praha 1900); Zd. Nejedlý: *Dějiny české hudby* (Praha 1903); R. Batka: *Die Musik in Böhmen* (Berlin 1906); J. Borecký: *Stručný přehled dějin české hudby* (Praha 1906, 2. Ausgabe 1928); *Československá vlastivěda VIII. Umění*

In diesem Typus von Behandlungen werden die interpretierten Sachverhalte meistens chronologisch angehäuft, sicherlich mit der Tendenz reale Zusammenhänge kausaler Art zum Schein zu bringen. Einzelne Kapitel figurieren dann als *Zeitabschnitte* und ihre Titel daher fast automatisch als *Epochebegriffe*. Neben dieser *chronologischen Gliederung* macht sich aber auch eine weitere Einteilung des Stoffes geltend, nämlich diejenige, die die zeitmäßig kompakten Sachverhalte nach ihrer *Beschaffenheit* zerlegt. Wie man sieht, bedeutet das Ergebnis eine *Synkresis* von zwei sich überschneidenden, im Prinzip aber durchaus unterschiedlichen Klassifizierungspunkten. Praktisch schreitet man so fort, daß man z. B. das Musikschaffen von der Aufführung, die Kunst von ihrer gesellschaftlichen Realisation, das Musikwesen von seiner Reflexion trennt, die Sphäre der Produktion in zahlreiche Gattungen einteilt usw. Die so erreichten Teilaspekte und Einzelheiten werden weiterhin als relativ autonome Linien verfolgt, deren innere Periodisierungskriterien oft mit der Periodisierungsart im Widerspruch stehen, die beim Gliedern der Geschichtsgrundlinie in sog. *Zeitabschnitte*, *Musikepochen*, *Stiletappen* usw. angewendet wird. Die Forscher — durch die literarisch vorbelastete, episch fabulierende Buchform ihrer Abhandlungen beeinflußt³⁾ — fühlen sich verpflichtet, diese oft künstlich gebildeten Linien in ihren schwächsten Punkten fast mit belletristischer Gewandtheit zu kräftigen.

Ein lexikographisches Werk, das die gegebene Menge von relevanten Phänomenen anders erschöpft, nämlich durch ein, in seinem alphabetisch-mechanischen Verfahren hinsichtlich ihrer Bedeutung fast teilnahmsloses und in dieser Neutralität „gerechtes“ Einreihen der Stichwörter, kann und muß eigentlich auf den oben charakterisierten Gebrauch mit allen seinen vermutlichen Vorteilen und evidenten Nachteilen verzichten.⁴⁾ Obzwar die Stichwörter alle beliebigen, auch problemhaften Begriffe vertreten können, ist es nötig durch ein anspruchsvolles System gegenseitiger Hinweise im ganzen Lexikon die reale Proportion und die innere Dialektik des Sachverhaltes „Musik“ (Musikkultur) so treu wie möglich zu modellieren. Dies setzt manchmal voraus jene Problemkreise auf Grund eigener Forschungen zu bearbeiten, die noch unklar sind oder durch die oben angedeutete methodische Behandlung in den Geschichtsübersichten bringenden Büchern stark entstellt und überlastet wurden. Der Begriff „*tschechische nationale Wiedergeburt*“ (*české národní obrození*) — mag sein Inhalt auch nicht zu den zeitlich entferntesten gehören — bedeutet gerade einen dieser schwieri-

(Praha 1935); V. Helfert-E. Steinhard: *Geschichte der Musik in der Tschechoslowakischen Republik* (Praha 1936); V. Helfert: *Česká moderní hudba* (Olomouc 1936); J. Racek: *Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století* (Praha-Brno 1949); J. Racek: *Česká hudba. Od nejstarích dob do počátku 19. století* (Praha 1958); *Československá vlastivěda. Díl IX. Umění, sv. 3. Hudba* (Praha 1971).

³⁾ Der Gefahr des epischen „*Chronistenerzählungsstils*“ in historischen Arbeiten sind sich auch die Autoren der akademischen Geschichte der neueren tschechischen Musikkultur (*Dějiny české hudební kultury I., 1890–1945*, Academia Praha 1972, siehe S. 6) bewußt, die die Notwendigkeit einer neuen, theoretisch-geschichtlich angelegten und mit mehrschichtigen Textstrukturen versehenen Arbeit proklamieren.

⁴⁾ Zu den Fragen der Musiklexikonssystematik und ihrer gnoseologischen Aspekte vergleiche J. Vysloužil-J. Fukač: *Zur Konzeption ...* (l. c., besonders S. 120–128).

gen Fälle, die eine Klärung brauchen, wenn sie musiklexikographisch erfaßt werden sollen.

In den folgenden Überlegungen geht es keineswegs um eine ausführliche geschichtliche Beschreibung des gesamten Sachverhaltes „české národní obrození“ und seiner musikgeschichtlichen Relevanz, da dies erst das Endziel einer gemeinsamen Forschungsaufgabe des Brünerer musikwissenschaftlichen Teams bedeutet (im Rahmen der Untersuchung der tschechischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts). Vielmehr wird es sich um die begriffsmäßigen und begriffsgeschichtlichen Reflexionen handeln, vor allem hinsichtlich der Existenz und Funktion des Begriffes „české národní obrození“ als Musikepochebegriff. Das Studium jeder Art wird auf diesem thematischen Gebiet noch dadurch wesentlich gebremst, daß es weder eine befriedigende Bearbeitung des Musikgeschehens der „Wiedergeburtzeit“,⁵⁾ noch eine tiefere begriffsgeschichtliche Untersuchung des Begriffes „české národní obrození“ in seiner allgemeinsten, die Grenze der Musik weit überreichenden Bedeutung gibt.

Die heutige marxistische Auffassung der tschechischen nationalen Wiedergeburt versteht unter diesem Begriff die spezifisch einheimische Form des allgemeinen Prozesses, in dem sich — ungefähr in der Zeitspanne 1750—1850 — die modernen Nationalitäten, Nationen, bzw. auch Nationalstaaten herauskristallisiert haben (ähnlich erörtert man diesen Begriff auch in der Slowakei).⁶⁾ Die älteren tschechischen Enzyklopädien, die nicht nur den Stand des systematischen Wissens, sondern teilweise auch das unmittelbare Vorkommen einiger Begriffe, Ideen und Vorstellungen im allgemeinen geistigen Leben und in der Umgangssprache widerspiegeln, setzen sich zwar mit dem Begriff „české národní obrození“ gelegentlich auseinander, aber sie zögern ihn als spezielles Stichwort anzuführen,⁷⁾ was eigentlich begreiflich ist. Der Begriff im Sinne einer Epoche, Gesellschaftsbewegung, Ideologie usw. konnte früher nicht gerade üblich sein, da man zu ihm lediglich durch eine zu große

⁵⁾ Abgesehen von den kurzen oder zu verallgemeinernden Übersichten (Anmerkung 2), findet man die wichtigsten diesbezüglichen Forschungsbeiträge eher in Monographien, z. B. bei J. Plavec (*F. Škroup*, Praha 1941) und Zd. Nejedlý (*B. Smetana*, 4 B., 1924—33, neu in 7 Teilen 1950—54). Zur Bibliographie siehe J. Racek: *Česká hudba* (Praha 1958, S. 250—275); *Československá vlastivěda IX. Umění, sv. 3, Hudba* (Praha 1971, S. 396—397).

⁶⁾ Artikel „*Národní obrození*“ in *Malý encyklopedický slovník A—Ž* (Praha 1972, S. 760). J. Kočí: *Naše národní obrození* (Praha 1960).

⁷⁾ Die repräsentativste tschechische Enzyklopädie *Ottův slovník naučný* spricht im Artikel „*Čechy*“ (B. VI., Praha 1893) nur in der Schilderung der neuzeitigen Literatur von der Wiedergeburt der tschechischen Nation und ihres Schrifttums („*znobuzování národa českého a tudíž i jeho písemnictví*“, S. 302). Die neuere Volksenzyklopädie *Masarykův slovník naučný* (I., Praha 1925) benützt schon zur Charakteristik der tschechischen Geschichte (Stichwort „*Československo*“, S. 1029) den Ausdruck „*národní probuzení*“ (nationales Erwachen), einerseits im Sinne der politisch-kulturellen Bewegung (seit den Theresianischen Zeiten), andererseits als Epochebenennung (samt Terminus „*Romantismus*“). Im Artikel „*Čechové*“ (Abteil Schrifttum, S. 954) periodisiert man das neue Zeitalter der tschechischen Literatur so, daß der sog. modernen Zeit die „*Wiedergeburtzeit*“ (*doba obrození, 1780—1848*) vorhergeht und ähnlich werden auch die Geschichte des Theaters (S. 972) und der Musik (S. 967, *doba obrození, 1786—1860*) erörtert. Im V. Teil (Praha 1931, S. 285) befindet sich das Stichwort „*Obrození národní české*“ bloß als Hinweis zu den oben erwähnten Stellen. Erst *Ottův slovník naučný nové doby* (IV, 1, Praha 1936, S. 683—686) bringt ein ausführliches Stichwort „*Obrození národní*“.

Verallgemeinerung alltäglicher praktischer Erfahrung mühsam gelangte. Übrigens begegnet man noch in der zeitgenössischen Ausdrucksweise, sogar auf der Ebene der Fachsprache von Kunst- oder Literaturhistorikern, öfter dem Adjektiv „obrozenský“ (in verschiedenen konkreten Zusammenhängen), bzw. dem Wort „obrozenec“ (Bezeichnung eines Volksaufklärers und Patrioten, der sich für die „Wiedergeburt“ seiner Nation, Sprache oder Nationalkultur einsetzt), als dem Hauptwort „obrození“, hinter dem sich viel abstraktere Vorstellungen verbergen. Und was die eigentlichen Träger des Wiedergeburtprozesses anbelangt, so nannten sie ihre Tätigkeit eher „patriotisch“ (vlastenecký) und sich selbst „Patrioten“ (vlastenec).⁸⁾

Das Wort „obrození“ trägt außerdem eine gewisse emotionelle, wenn nicht emphatische Ladung, durch die es im heutigen Sprachgebrauch fast zu einer Metapher wird. Die Entstehung des modernen Volkes, auf die sich dieser Ausdruck bezieht, war doch ein gesetzmäßiger Prozeß, der auch in anderen Ländern Europas verlief. Wir wissen natürlich, daß dieser Prozeß unter den spezifischen Umständen der Habsburger-Monarchie besondere Hindernisse überwinden mußte, die eine umso größere Initiative auf der Seite der intellektuellen, kulturellen und politischen Repräsentation der sich neu konstituierenden Völker hervorriefen. Man mußte wirklich um viele ältere Errungenschaften politischer Art kämpfen, es war unvermeidlich die tschechische Sprache mindestens zu einer kommunikativen Funktion auf dem Gebiet des öffentlichen Lebens und der Kultur zurückzuführen, wie sie bei uns schon im 16. Jahrhundert bestanden hat. Manches sieht wirklich so aus wie die Erneuerung einer alten, würdigeren und günstigeren Lage, wie das Wunder der „Wiedergeburt“ einer völlig verlorenen Sache. Trotzdem muß man diese zeitgemäß tendenziösen Bedeutungen heute sachlich beurteilen. Die alte Tradition des tschechischen national-ethnischen, sprachlich-kulturellen und des böhmischen politisch-gesellschaftlichen Wesens wurde zwar besonders im 18. Jahrhundert in manchen Hinsichten unterdrückt, man kann sie aber nicht so charakterisieren, als wäre sie völlig tot und lediglich durch eine „Wiedergeburt“ zu neuem Leben zu erwecken gewesen. Dieser semantischen Problematik des Ausdrucks „české národní obrození“ muß man sich weiter bewußt sein.

Im ganzen kann man also behaupten, daß sich der Begriff „české národní obrození“ bedeutungsmäßig beiläufig so stabilisiert hat, daß er sich auf zwei Sachverhalte bezieht, nämlich auf den gesellschaftlichen Prozeß des neuzeitlichen Nationwerdens in den böhmischen Ländern und zugleich auf die Erweckung der tschechischen Sprache und sprachlichen Kultur⁹⁾ aus ihrer

⁸⁾ Man kann in diesem Zusammenhang auch auf die Häufigkeit des Wortes „vlastenecký“ in Werktiteln aufmerksam machen (z. B. *Věvec ze zpěvů vlastenských, Vlastenecké písně L. Dietrichs*).

⁹⁾ Deshalb spürt man noch heute ein größeres Maß der Berechtigung, wenn man terminologisch mit dem Ausdruck „České národní obrození“ auf dem philologisch und verbal relevanten Gebiet arbeitet. Dagegen ist dieser Terminus fast unbrauchbar in der Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten (vgl. die Arbeiten, die terminologisch den Ausdruck „české národní obrození“ im allgemein-, literatur- und sogar musikgeschichtlichen Kontext, jedoch nicht in kunsthistorischen Auslegungen geltendmachen – z. B. *Masarykův slovník naučný I*, Praha 1925, S. 1029, 954, 967, die Interpretation der Romantik in den bildenden Künsten auf S. 961; *Československá vlastivěda VIII. Umění*, Praha 1935, S. 489, 684, die Abwesenheit des erwähnten Terminus im Kapitel über die bildenden Künste –

Erstarrung, wobei das geschichtlich so wichtige intime Verhältnis beider Faktoren auf diese Weise durch den erwogenen Begriff glücklich zum Vorschein kommt. Der Beginn dieses komplexen Phänomens ist historisch mit den tiefen staatsrechtlichen Veränderungen zu verbinden, die um und nach 1750 einerseits das politische Klima der Habsburger-Monarchie um die notwendigsten politisch-ökonomischen und ideologischen Errungenschaften bereichert haben (zum Nachteil einiger konservativer, z. B. kirchlicher Elemente), andererseits aber durch die allösterreichischen Integrations Tendenzen die ständische Staatseinrichtung des Königreichs Böhmen wesentlich beschädigt haben und so die böhmischen Länder und ihre politische Repräsentation fast zu einem gubernialen Stand degradierten,¹⁰⁾ was eine politische Reaktion hervorrief, die allmählich mit der immer freier sich entfaltenden und schon durch B. Balbin (1621–1688) sich eröffnenden sprachlichen und kulturellen Bewegung verschmolz und schließlich mit der Konstituierung einer neuen, demokratischer begründeten kapitalistischen Nationalgesellschaft gipfelte. Das Ende dieses Prozesses kann man zu jenen Daten situieren, die das Erreichen der vorgesehenen Ziele bedeuten. Es ist beispielsweise klar, daß die Lage der Jahre 1848–60 die tschechische Gesellschaft als konstituiertes politisches, wenn auch noch unreifes Subjekt antrifft und daß einige Kulturziele auf dem Gebiet der Sprache, Kunst und Wissenschaft sogar schon früher erreicht worden sind. Andererseits konnte sich das tschechische Volk in Österreich nie politisch autonom realisieren, was durch die weitreichende Ideologisierung und Politisierung der kulturellen Forderungen kompensiert wurde, wobei sich die Aktualität des aktiven Wiedergeburtbewußtseins auf diesem Gebiet verlängerte.

Abgesehen von diesen komplizierten Fragen, die übrigens noch weiteren ausführlichen Untersuchungen (nicht nur seitens der Musikforschung) unterzogen werden müssen, kann man doch für sicher halten, daß die Vorstellung der Wiedergeburt als einer gesellschaftlichen Tendenz und als einer Epoche, in der sich diese Tendenz geltend gemacht hat, in die Interpretation der heimischen Musikgeschichte hineinprojiziert wurde. Dies geschah offensichtlich unter dem entscheidenden Einfluß der *Literaturwissenschaft*.¹¹⁾

S. 186 f., wobei es auch hier patriotische Tendenzen gab, z. B. eine Privatgesellschaft vaterländischer Kunstfreunde 1796). Die Musik, die sich des sprachlichen Charakters nicht völlig entledigen kann, gerät gleich in die Mitte beider Fälle, als ob die Anwendungsmöglichkeit des Terminus „*české národní obrození*“ in einer direkten Beziehung zum Maß des sprachlichen Charakters jeder Kunst stünde.

¹⁰⁾ Die Reformen begannen bald nach dem für Österreich verlorenen Krieg 1740–1742, in dem ein Teil des böhmischen Adels Maria Theresia verraten hat. Der Gipfelpunkt wurde in den Jahren 1762/63 erreicht, als eine einheitliche böhmische und österreichische Kanzlei und die Gubernien anstatt der älteren Repräsentationen und Kammer ihre Tätigkeit begannen. Siehe J. Vysloužil: *Musicologica brunenses*... (in diesem Sammelband).

¹¹⁾ J. Jungmann in seiner Schrift „*Historie literatury české*“ (2. Auflage, Praha 1849) charakterisiert die Epoche seit 1774 mit dem Titel „*Seit der Einführung der deutschen Sprache in die Schulen und Kanzleien bis zu unseren Zeiten*“. In der umfangreichen Arbeit von J. Jakubec (*Dějiny literatury české II*, Praha 1934) hilft der Begriff „Wiedergeburt“ nicht nur die eigentliche Literaturgeschichte zu periodisieren, sondern er wird auch auf verschiedene kulturelle Erscheinungen (auch die Wissenschaft im breiten Sinne des Wortes) bezogen. Trotzdem erscheinen hier auch weitere, manchmal untergeordnete oder parallele Periodisierungsbegriffe (Aufklärung, Rokoko, Romantik), man

Man kann sogar sagen, daß eben die Applizierung des Begriffs „české národní obrození“ auf die Literaturgeschichte ihm zum erstenmal die Fähigkeit verlieh als Kunstepochenbegriff zu fungieren. Auf diesem Gebiet ist es eigentlich selbstverständlich. Die Wiedergeburtbestrebungen erschöpfen sich doch in hohem Maß mit der slawistisch-bohemistischen philologischen und literaturgeschichtlichen Forschung (J. Dobrovský, J. Jungmann) und mit Versuchen eine neue tschechische Dichtkunst und Literatur überhaupt zu konstituieren. Der geschichtliche Rahmen der Wiedergeburt bietet daher der Entwicklung dieser Disziplinen natürliche Epochengrenzen.

Die Applizierung des Terminus „české národní obrození“ auf dem Gebiet der Musikgeschichte und seine Entfaltung zu einem Musikepochenbegriff war und bleibt noch heute eine unkonsequente Angelegenheit. Man benützt ihn besonders im Zusammenhang mit den patriotischen Tendenzen des Liederschaffens Ryba¹²⁾, Doležálek¹³⁾, Tomášek¹⁴⁾ und des Autorenkreises um den sog. Liederkranz (*Věvec ze zpěvů vlastenských* aus den Jahren 1835–39 und 1843–44),¹⁵⁾ mit der Entwicklung der tschechischen romantischen Oper¹⁶⁾ usw., aber als Musikepochenbegriff kommt er verhältnismäßig selten vor, hauptsächlich bei Nejedlý¹⁷⁾ Helfert und nach ihm auch Ráček charakterisieren dagegen

spricht von der vaterländischen Kunst usw. Die neue akademische Literaturgeschichte „*Dějiny české literatury*“ (Praha 1960) bearbeitet im 2. Band die Literatur in der Zeitspanne etwa 1770–1848 unter dem Titel „Literatur der nationalen Wiedergeburt“, wobei die Epoche folgendermaßen eingeteilt wird: Wurzeln der Wiedergeburtsliteratur (bis 1805), die Entstehung der Wiedergeburtsideologie in der Literatur (1806–1830), Lebensannäherung der Wiedergeburtsliteratur (1840–1848), Wiedergeburtsliteratur in der Revolution 1848 und im Kampf gegen die Reaktion der fünfziger Jahre. Bei J. Vlček (*Dějiny české literatury II*, Praha 1960) wird die Entwicklung nach verschiedenen soziologischen und stilistischen Dominanten periodisiert (z. B. Gegenreformation, protestantische Opposition, Jansenismus, europäische Wiedergeburt und Josephinische Aufklärung, Rokoko, Patrioten, Nationalismus, unter dem Einfluß des Volksliedes, patriotische Romantik). Über die Entwicklung des Begriffes auf dem literaturgeschichtlichen und historiographischen Gebiet informiert ausführlich der Artikel „*Obrození národní*“ (*Ottův slovník naučný nové doby IV*, 1, Praha 1936, S. 683–686).

¹²⁾ Vgl. J. Němeček: *J. J. Ryba* (Praha 1963, S. 8 u. 219); Artikel „*Ryba Jakub Šimon Jan*“ in *Československý hudební slovník II* (Praha 1965, S. 450).

¹³⁾ Artikel „*Doležálek Jan Emanuel*“ (daselbst I, Praha 1963, S. 251).

¹⁴⁾ Artikel „*Tomášek Václav Jan Křtitel*“ (daselbst II, S. 779).

¹⁵⁾ Artikel „*Škroup František*“ (daselbst II, S. 702).

¹⁶⁾ Vgl. J. Pešek-J. Branberger: *Česká zpěvohra od doby obrození až do Bedřicha Smetany* (in: *Československá vlastivěda VIII. Umění*, Praha 1935, S. 684 f.).

¹⁷⁾ Zđ. Nejedlý: *Dějiny české hudby* (Praha 1903). Er periodisiert die einheimische Musikentwicklung, wie folgt: die vorhussitische Zeit (zum Jahre 1400), die Reformationszeit (1400–1520), die Zeit der Literatenbruderschaften (1520–1620), die Gegenreformationszeit (1620–1780), die Barockzeit (1700–1800), die Wiedergeburtzeit („*doba obrozenská*“, 1800–1860), die Zeit Smetanas (1860–1884), die Zeit Fibichs (1884–1900). Im Artikel „*Čechové*“ (Abteil: *Musik*) in *Masarykův slovník naučný I*, Praha 1925 (S. 967–968) verbindet die Wiedergeburtzeit (*doba obrozenská, 1786–1860*) das Ende der sog. „kosmopolitischen Zeit“ (1700–1800) mit dem Anfang der Epoche Smetanas (1860–1884), offenbar unter einem gewissen Einfluß der Konzeption Nejedlýs. Interessant löst diese Frage R. Batka (*Die Musik in Böhmen*, Berlin 1906), der die Musikentwicklung nach 1800 in zwei Strömungen schildert, einerseits als Romantik (bis 1860), andererseits als „die nationale Wiedergeburt des Tschechentums“ mit drei Stufen Smetana – Dvořák – Fibich (S. IV) und im Zusammenhang mit der Wiedergeburt von den „Anfängen der tschechischen National-Musik“ spricht (S. 47 f.). Für „*Československá vlastivěda VIII. Umění*“

die Zeit, für die die Epochenbenennung „české národní obrození“ in Frage kommt, als eine unter der Dominanz der Musikklassik stehende Epoche¹⁸⁾ und die neueste, nach einer Periodisierung der einheimischen Musikgeschichte strebende Übersichtsarbeit „Československá vlastivěda XI, Umění, sv. 3, Hudba“ spricht einerseits von der Musikklassik (mit den Zeitangaben 1740 bis 1820) und andererseits von der Romantik (1781–1860), wodurch eine fast 40jährige Etappe unter beiden sich überschneidenden Stilgesichtspunkten verfolgt wird (im Text spricht man dennoch über den „Boden des Entwicklungsstroms der Wiedergeburtsmusik“).¹⁹⁾

Das Musiklexikon ČHS kann natürlich die Entwicklungs-, Stil- und Musikbetriebsproblematik viel leichter unter verschiedenen Stichwörtern präsentieren, die als relevante Termini und vernünftige, arbeitsmäßig gebräuchliche Begriffe in der die tschechische Musikgeschichte betreffenden Fachliteratur jedweder Provenienz auftreten. Nebst der „Wiedergeburt“ können also in ČHS auch andere Stichwörter figurieren (z. B. Klassik, Romantik, Gesellschaftlicher Gesang u. a.),²⁰⁾ die dieselbe Zeitproblematik von anderen Standpunkten aus behandeln. Die Vielfalt der gemeinsamen Beziehungen und Überschneidungen kann durch ein vollkommenes Zusammenspiel von sog. Artikelhinweisen angedeutet werden. Trotzdem entsteht gerade in diesem Punkt ein wesentliches Problem. Man muß nämlich auch aus rein prakti-

(Praha 1935) schrieben dann K. Hoffmeister und J. Plavec den Aufsatz „Národní obrození v hudbě“ (S. 489–500) und J. Pešek mit J. Branberger die Abhandlung „Česká zpěvohra od doby obrození až do Bedřicha Smetany“ (S. 684–700). Den Begriff der nationalen Wiedergeburt führt auch G. Černušák in seinen allgemeinen Musikgeschichtsübersichten ein (vgl. *Přehledný dějepis hudby II.*, Brno 1947, Kapitel „Hudba našeho obrození“, S. 144–150; *Dějiny evropské hudby*, Praha–Bratislava 1964, S. 275–279). In Černušáks Buch „*Dějepis hudby II.*“ (Brno 1931, S. 210) heißt das diesbezügliche Kapitel „O českou národní hudbu“ (Um die tschechische Nationalmusik), wobei der Begriff „Wiedergeburt“ vermieden wird. Bloß bei Ryba wird bemerkt, daß seine Bemühung tschechisch über Musik theoretisch zu schreiben „im Wiedergeburtsgeste“ ist (S. 219).

¹⁸⁾ Vgl. die thesenhaften Formulierungen Helferts in seiner Schrift „*Česká moderní hudba*“ (Olomouc 1936, besonders S. 14 f.), bzw. in der Studie „*Česká hudební tvořivost před Smetanou*“ (Praha 1935, S. 18 f.). Siehe auch V. Helfert – E. Steinhart: *Geschichte der Musik in der Tschechoslovakischen Republik* (Praha 1936, über den „böhmischen Musikklassizismus“, S. 20–24; die Ansätze zu einer tschechischen Nationalmusik vor Smetana charakterisiert man überwiegend als Romantik, S. 25–26). Helferts Stichwort „Československo“ (in: *Pazdírkův hudební slovník naučný I.*, Brno 1929, S. 72–73) läßt nach der Musikklassik die Musikromantik folgen, die nach ihm im Einklang mit der alleuropäischen Lage die „nationale Wiedergeburt“ beschleunigte. J. Ráček schließt sein Buch „*Česká hudba*“ (Praha 1958) mit dem Kapitel „*Český hudební klasicismus*“, in dem er im Falle Tomášeks (S. 214) die Verknüpfung mit der „früh-tschechischen Wiedergeburtsmusikromantik“ andeutet. Außerdem postuliert er in der Vorrede (S. 12) die Möglichkeit zwischen die Musikklassik und die neuzeitliche Epoche, die sich mit Smetana eröffnet, eine „vorsmetanische Epoche“ zu situieren, deren Hauptmerkmal der Zusammenhang mit dem Prozeß der nationalen Wiedergeburt in unserer politischen Geschichte sei. Es ist sehr interessant, daß bereits in der Arbeit J. Boreckýs (*Stručný přehled dějin české hudby*, Praha 1906) an die Epoche des „Klassizismus“ unmittelbar die „Zeit Smetanas“ anknüpft (S. 32–44).

¹⁹⁾ Vgl. *Československá vlastivěda IX. Umění, sv. 3, Hudba*, Praha 1971, besonders S. 107, 151 und 165.

²⁰⁾ Hier kann man auf die bisher herausgegebenen Stichwörterverzeichnisse des ČHS hinweisen (*Návrh hesláře ČHS*, in: *Materiály Kabinetu pro hudební lexikografii UJEP v Brně II – 1970; Návrh hesláře ČHS, stav: květen 1972*, daselbst IV – 1972).

schen Gründen die Frage entscheiden, ob die chronologisch aneinander anknüpfenden Stichwörter, durch die die gesamte einheimische Musikgeschichte in eingeteilter Form zum Ausdruck kommen soll, eine homogene oder heterogene Reihenfolge konstituieren werden (homogen heißt in dem gegebenen Zusammenhang nach einem einzigen Kriterium konzipiert). Die Erfahrungen aus der üblichen Fachliteratur zeigen, daß fast alle Autoren musikgeschichtlicher Übersichten und Arbeiten letzten Endes darauf verzichten müssen, die Musikentwicklung konsequent homogen zu periodisieren.²¹⁾ Anhand längerer Untersuchungen taxonomischer²²⁾ Art wurden die in der Fachliteratur am häufigsten vertretenen Periodisierungskriterien ausgewertet und die ihnen entsprechenden verbalen Materialien systematisch gesammelt und klassifiziert, wie es die folgende Tabelle zeigt.²³⁾

Wie man sieht, ist es praktisch unmöglich mit den einem einzigen Kriterium entsprechenden Epochebegriffen für den ganzen Umfang der Musikgeschichte auszukommen, da es praktisch in jedem einzelnen Fall unbedeckte, d. h. begriffsmäßig noch unreflektierte oder unreflektierbare Zeitspannen und zugleich auch zahlreiche Unkonsequenzen und Verwirrungen gibt. Es tritt aber noch ein weiterer Faktor hinzu. Ebenso wie die Periodisierungskriterien und die ihnen entsprechenden Musikepochebegriffe verschiedenartig sind, so werden mit ihrer Hilfe auch verschiedene Aspekte und Sachverhalte aufgefaßt. Anhand des Barockbegriffes gewinnt man z. B. andere Erkenntnisse als die, die mittels des Begriffes „Generalbaßzeitalter“ zum Ausdruck kommen usw. Jeder Musikepochebegriff ist also geeignet manche Aspekte und Eigenschaften der Musikgeschichte adäquat, andere wieder weniger adäquat zu reflektieren. Da aber auch das Wesen der Musik veränderlich in der Zeit

²¹⁾ Mit den methodologischen Problemen der Periodisierung der Musikgeschichte befaßte sich kritisch schon V. Helfert: *Periodisace dějin hudby* (in: *Musikologie I* – 1938). Weiter vgl. den Diskussionsbeitrag am Seminar über die marxistische Musikwissenschaft (Prag 10.–13. IV. 1962), herausgegeben in: *Hudební věda 1962*, III–IV, S. 153 f.

²²⁾ Bei den taxonomischen Untersuchungen, die am Brüner Kabinett für Musiklexikographie seit dem Ende des Jahres 1972 im Gange sind, werden einige methodologische Verfahren appliziert, die von J. Volek entworfen wurden (siehe J. Volek: *Otázky taxonomie umění*, in: *Estetika VII – 1970*, Nr. 3, S. 194–211, Nr. 4, S. 293–307, VIII – 1971, Nr. 1, S. 19–46, Nr. 2, S. 146–165).

²³⁾ Wir bringen hier eine vereinfachte Gestalt der im Kabinett für Musiklexikographie entwickelten „Klassifikationstabelle der die Musikentwicklungsetappen bezeichnenden Begriffe“. In diese Tabelle wird das gesamte verbale Material mit gegebener Relevanz eingearbeitet, das sich auf bestimmte Klassifikationskriterien – seien es auch nur die von uns nachträglich rekonstruierten – beziehen läßt. Für klassifizierbar kann man natürlich nur das Material halten, das in den Arbeiten vorkommt, deren Autoren sich der Existenz des Entwicklungsphänomens oder wenigstens der Notwendigkeit des kausalen Einordnens der Erscheinungen in chronologischen Reihen bewußt sind. Die chronologische Gültigkeit der meisten Begriffe ist natürlich relativ und wird bei einzelnen, denselben Begriff benützenden Autoren verschiedenartig angegeben. In der Tabelle geht es keineswegs um die genaue Veranschaulichung der Chronologie, weil es für unsere Klassifizierung am wichtigsten ist, daß ein Begriff motiviert auf eine Zeitspanne bezogen wurde, die dadurch als Musiketappe oder Musikepoche angesehen wird (das chronologische Ausmaß eines Begriffes wird gleich bei dem Begriffswort in der Tabelle beiläufig angegeben). In unserer Tabelle kommen nur ausgewählte Beispiele vor, da es unmöglich und auch unnötig ist alles darzustellen. Andererseits werden auch typische Beispiele von Epochebegriffen angeführt, die den Bereich der böhmisch-tschechischen Musikgeschichte evident überschreiten.

ist, so daß für einzelne Zeitetappen der Musikentwicklung verschiedene Aspekte signifikant und repräsentativ sind, kann man den großen und breiten Umfang der Musikgeschichte (im allgemeinen, aber auch in Bezug auf ein einziges Land) mittels einer heterogenen Epochebegriffsreihe ziemlich adäquat periodisieren und dadurch interpretieren, sicherlich unter der Bedingung, daß man fähig ist in jedem Fall die signifikanten Merkmale der Epoche und die ihnen entsprechenden Periodisierungskriterien richtig festzustellen und den passenden Musikepochebegriff aus dem vorhandenen Wortmaterial auszuwählen, bzw. neu zu bilden.

Im Falle des Ausdrucks „české národní obrození“ handelt es sich also um die Überprüfung seiner Berechtigung und Tragfähigkeit als Musikepochebegriff im Rahmen des ČHS. Es gibt keinen Zweifel, daß dieser Ausdruck als Stichwort nicht fehlen kann.²⁴⁾ Folgende Thesen wollen jedoch versuchen die wichtigsten semantischen und sachlichen Zusammenhänge des Phänomens „české národní obrození“ zu erfahren, um klarzustellen, ob im Rahmen dieses oder eines anderen Stichworts in ČHS die lange, vom Ende der Klassik bis zu Smetana reichende Entwicklungslinie der einheimischen Musik und Musikkultur lexikographisch komplex bearbeitet werden soll und durch welche Hinweise zu den in weiteren Stichwörtern enthaltenen Auslegungen die thematischen Konsequenzen und Materialüberschneidungen angedeutet werden können. Sechs Fragenkomplexe müssen dabei in Betracht gezogen werden.

1. Aus der oben angeführten Tabelle geht die Erkenntnis hervor, daß es auch im Falle des ČHS günstig sein wird, die gesamte Musikgeschichte der böhmischen Länder durch eine heterogen zusammengesetzte Reihenfolge von Musikepochebegriffen zu erfassen. Für die ältesten Zeiten mit dem für sie charakteristischen Quellenmangel ist es offensichtlich nötig das gesamte Musikgeschehen auf Grund des Stichwortes „Mittelalter“ (im Sinne der mittelalterlichen Musik) zum Ausdruck zu bringen und die Einzelheiten durch einige aus den taxonomischen Schichten 5, 11 und 12 gewählte Begriffe zu präzisieren. Die zeitmäßig entsprechenden Epochebegriffe der taxonomischen Schicht 6 (Romanischer Stil, Gotik) sind hinsichtlich der Musik noch wenig relevant. Die Situation ändert sich wesentlich für die mit der Renaissance beginnenden Zeiten, da die Zusammenhänge des Musikschaffens und des Musikbetriebes im weitesten Sinne des Wortes mit den sog. allgemeinen Kunststilen, die zwar ihre Benennungen meistens aus dem Gebiet der bildenden Künste übernommen haben, jedoch im offensichtlichen Einklang mit den sie determinierenden Lebensstilen (allgemeinsten Lebensweisen der zwar klassenmäßig differenzierten, aber noch universalistisch integrierten Gesellschaft) stehen, evident und durch die Forschung gut bewiesen sind. Werden dann die als Musikepochebegriffe bewährten und lange eingebürgerten²⁵⁾ Be-

²⁴⁾ Offenbar in der Gestalt „Národní obrození“ – vgl. *Návrh hesláře ČHS, stav: květen 1972*, I. c., Signatur II-A. Siehe auch *Návrh hesláře ČHS* (Brno 1973).

²⁵⁾ Vgl. F. Blumes Artikel „Barock“ (MGG 1, 1949–51), „Klassik“ (MGG 7, 1958) und „Renaissance“ (MGG 11, 1963). Behauptet Blume, daß es zur Einführung des Barockterminus als Bezeichnung einer Stilepoche erst um 1920 durch C. Sachs kam, so kann man ihn in dem Sinne ergänzen, daß Z. Nejedlý (*Dějiny české hudby*) schon 1903 als Barock in der böhmischen Musikgeschichte die Zeitspanne 1700–1800 charak-

griffe „Renaissance“, „Barock“, bzw. auch noch „Klassik“ (taxonomische Schicht 6) in ČHS durch konkrete Hinweise mit den zeitmäßig adäquaten Begriffen der taxonomischen Schichten 4, 8, 9 und 12 verbunden, so kann ein hohes Maß von Ausgeglichenheit der Textdarlegungen aller „zusammen spielenden“ Stichwörter erreicht werden. Die Stichwörter Renaissance, Barock, Klassik lassen sich auch deshalb verhältnismäßig exakt bearbeiten, weil sich anhand des erwähnten Einklangs jener Stile mit der allgemeinsten Lebensweise tatsächlich am Anfang jeder derartigen Epoche das geschichtliche Bestehen neuer, für die gegebene Zeit spezifischer Gattungen, Kompositionstypen, Betriebskapazitäten und Rezeptionsweisen eröffnet (eben als Äußerung allgemeinerer Umwandlungen des ganzen Lebensstils). Doch mit dem Ende des Baroks schließt sich die letzte derartige Stilepoche. Die Klassik des 18. Jahrhunderts will noch zu einer solchen Stilepoche werden und betont daher die Notwendigkeit die ganze Umwelt „klassisch“ zu harmonisieren, aber der Zerfall des feudalen Gesellschaftssystems, die rasche Entwicklung des Aufklärungsdenkens, die Revolutionsereignisse und die damit zusammenhängenden ideologischen Neuerungen verursachen, daß die Klassik als Stil zwar einen bestimmbareren Kunstepocheanfang bedeuten kann, jedoch sehr verschwommene Entwicklungskonturen ausweist, so daß die mit ihr sich eröffnende Kunstepoche (taxonomische Schicht 6) keinen klaren Ausgang hat. Die folgende Romantik gehört nicht mehr zu den Stilbegriffen, sondern eher zu den sog. Richtungen (siehe taxonomische Schicht 7).²⁶⁾

2. Bald nach dem Entstehen der sog. Musikklassik ändert sich also das Wesen der Musik in einem solchen Maß, daß die folgenden Epochen noch nach anderen Kriterien periodisiert werden müssen. Man kann feststellen, daß für die Musik um und nach 1750 folgende U m w a n d l u n g e n am typischsten waren: die Säkularisation, der Ansatz des sog. Verbürgerlichungsprozesses, mit den Aufklärungsideen zusammenhängende freidenkerische Verhaltenstypen der Komponisten, die unabhängig von dem früheren aristokratisch-feudalen gesellschaftlichen Auftrag und frei, d. i. individuell schaffen wollen, das einer neuen und breiteren Öffentlichkeit zugängliche Konzertwesen, der Aufstieg der Rolle der nationalen Sprachen im Musiktheater, die Herausbildung der von alten Dienstsendungen befreiten und daher ästhetisch autonom gewordenen symphonischen und überhaupt instrumentalischen Musik, die Entwicklung einer neuen Figurik und Semantik der Musik, die außer anderem durch die Programmtendenzen zum Ausdruck kommen, der Start vieler qualitativ neuer Gattungen und Kompositionsgestalten (Symphonie, Quartett, Singspiel, Sonate im Sinne der Sonatenform, das Lied in der Auffassung des 18. und 19. Jahrhunderts u. a.). Der Stil, auf dessen Basis dies alles geschah, läßt

terisiert hat. Mit Hilfe dieser Begriffe kann man natürlich weder die innersten autonomen Entwicklungstendenzen des Musikmaterials (Klang- und Strukturmittel im engeren Sinne) genau auffassen, noch die Grundbeziehungen zum allgemeinsten gesellschaftlichen Kontext (vor allem im Sinne der marxistischen Kategorien Basis – Überbau) ganz exakt andeuten. Trotzdem ermöglichen sie es, die anders schwierig eruierbare Dialektik des Gesellschaftlichen und Artifiziiellen empfindlich herauszugreifen.

²⁶⁾ Vgl. die Paarstichwörter *Klassik – Klassizismus* im *Riemann-Musiklexikon* (12. Auflage, Sachtel, Mainz 1967, S. 462–464). Weiter siehe F. Blumes Artikel „Romantik“ (MGG 11, 1963). Blumes MGG-Artikel „Klassik“ (l. c., S. 1030) nimmt an, daß das Wort „Klassik“ eine Stilepoche bezeichnet, „deren Ende nicht fest begrenzt werden kann“.

sich als Klassik (bzw. Vorklassik) bezeichnen. Dieselben Phänomene sind aber auch für die sog. Romantik typisch und man kann sogar sagen, daß man bald nach dem Ausbruch der neuen Lage nur mit Verlegenheit präzis entscheiden kann, in welchem Fall dieselben Momente das klassische und unter welchen Umständen das romantische repräsentieren.²⁷⁾ Die klassischen und romantischen Strukturmerkmale und sogar die verbalen Charakteristiken „klassisch“ — „romantisch“ erscheinen also praktisch in einer und derselben Zeit,²⁸⁾ so daß es möglich wäre die Existenz einer einheitlichen Musiketappe hypothetisch vorauszusetzen, die mit den ersten Ambitionen der Klassik beginnt und tief in das 19. Jahrhundert reicht, wobei die klassischen Stilprinzipien und die die definitive Auflösung des Stilmäßigen bringende romantische Richtung diese Etappe chronologisch, aber auch typologisch zu polarisieren helfen. Die klassischen und romantischen Merkmale kommen daher einander immer mehr oder weniger verflechtend vor (nach der überwiegenden Ansicht dominiert in unserem Milieu sehr lange die klassische Tradition).²⁹⁾ Diese Hypothese scheint auch dadurch bestätigt zu werden, daß man den Beginn der Romantik zwar mit einigen Kompositionsmerkmalen technischer und ausdrucksmäßiger Art, kaum aber mit wesentlich neuen Gattungen, Betriebs- und Rezeptionsformen, und darüber hinaus auch mit einem vernünftigen, approximativ bestimmten, aber doch konkreten Zeitpunkt verbinden kann (die 6. Symphonie Beethovens oder die Symphonie Voříšeks aus dem Jahre 1821 überragen die Symphonien von Stamitz, bleiben jedoch Symphonien; dasselbe gilt auch für das Lied Schuberts, bzw. Tomášeks und Hillers, das Singspiel Webers, bzw. Škroup und Bendas, das Konzertunternehmen des 19. und des 18. Jahrhunderts; in der einheimischen Musik sind die Differenzen noch geringer, da es in der Kompositionspraxis nach 1800 keine besonderen Neuerungen und individuellen Taten gab). Nach dem

²⁷⁾ Ob Gluck, C. Ph. E. Bach, die Freimaurermusik und die Zauberflöte Mozarts, reife Sonaten und Kammerstücke Beethovens, das Phänomen der zeitgemäßen Virtuosität, das von Beethoven ausgehende Schaffen Brahms, oder die sich an der musikalischen Spontaneität der Klassik entzündende Musikalität Smetanas und Dvořáks sich eher als klassische oder romantische Phänomene identifizieren lassen und in welchem Verhältnis beide erwähnten Qualitäten in jenen Erscheinungen vertreten sind, ist eine ähnlich schwierige Frage wie die, ob Goethes Faust eher die Tat eines Klassikers oder Romantikers ist. Vgl. das Stichwort „Romantik“ im *Riemann-Musiklexikon*, I. c., S. 814 — besonders über die Fragen der sog. „Frühromantik“ im Bereich der Instrumentalmusik. Für einen Ausdruck der Verlegenheit hinsichtlich der Anwendung der Begriffe Klassik — Romantik kann man auch Helfertts Theorie der sog. klassisch-romantischen Synthese im Stil B. Smetanas (siehe *„Tvůrčí rozvoj B. Smetany“*, Praha 1924, S. 86–87; *„Česká moderní hudba“*, Olomouc 1936, S. 31–32), die teilweise eingebürgerte Vorstellung, daß J. Brahms für den „Höchstfall eines Nachmeisters“ der Wiener Klassik zu halten ist (siehe H. J. Moser: *Musiklexikon*, Berlin 1935, S. 92), bzw. die terminologische Verwirrung halten, die verursacht, daß man vom „klassisch-romantischen Stil im 19. Jahrhundert“ spricht (F. Blume im MGG — Artikel „Romantik“, I. c., S. 806).

²⁸⁾ F. Blume im Artikel „Klassik“, I. c., Absatz: „Klassik“ und „Romantik“. Im Artikel „Romantik“ (I. c., S. 802) behauptet Blume, daß „als musikgeschichtliche Epoche Klassik und Romantik eine Einheit“ bilden. Er betont hier auch die Verbindung ihrer Entwicklung mit „Persönlichkeiten, Richtungen, Moden und Zwecken“, was alles den qualitativ neuen Charakter dieser Zeit bestätigt.

²⁹⁾ R. Batka (*Die Musik in Böhmen*, Berlin 1906, S. 41, 43, 45) benützt sogar in diesem Zusammenhang den Ausdruck „reaktionär“, obzwar er sich andererseits der fortschrittlichen Rolle Prag in den vierziger Jahren bewußt ist.

Anfang der Klassik sind es eigentlich erst die späteren, mittels des schwankenden, jedoch eingebürgerten Terminus „Neuromantik“ (taxonomische Schicht 7) bezeichneten Eroberungen, die einen echten, typologisch genommen wirklich „romantischen“ (d. h. richtungsmäßigen) Umbruch bedeuten, aber deren zeitliche und qualitative Distanz von der ursprünglichen Frühqualität der Romantik schon evident ist. Einige Anzeichen des neuromantischen Typs melden sich bei uns zwar schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber eine gründliche Wandlung kann man erst in den sechziger Jahren im Zusammenhang mit dem Auftreten Smetanas feststellen.³⁰⁾

3. Die Auflösung der universal verbindlichen Lebensstilbasis hatte mehrere Folgen. Außer dem dadurch hervorgerufenen Untergang der Kunststile (bald nach dem Ausbruch der Klassik) handelt es sich u. a. um die starke Differenzierung des gesellschaftlichen Bewußtseins, um das Entstehen des bürgerlichen Liberalismus im politischen Denken und in der Weltanschauung, um die Individualisierung und klassenmäßig determinierte Pluralisierung der Lebensweise und um die Entstehung einer für die älteren Zeiten untypischen Spannung von objektiven und subjektiven, konstanten und beweglichen, normativen und individuell neu auftretenden Momenten des menschlichen Denkens und Handelns. In der Kunst setzen sich gleichzeitig mehrere kurz dauernde Richtungen durch, nach denen man zwar die Kunstentwicklung ähnlich wie mittels der die Stile bezeichnenden Begriffe periodisieren (d. h. im Einklang mit einigen, in diesem Falle strukturellen Veränderungen chronologisch gliedern) kann, jedoch unter der Bedingung, daß man die Richtungsvielschichtigkeit respektiert.³¹⁾ Beim praktischen Lösen dieses Problems schreitet man üblich so fort, daß unter dem Benennungstransparent einer besonders wichtigen und darum ausgewählten Kunstrichtung alle anderen mitgemeint sind.³²⁾ Kann nach der Ansicht des Forschers keine der vorhandenen Richtungen diese Rolle spielen, so muß man üblicherweise die Zeitepoche mit einem anderen Schlagwort benennen, das hinsichtlich der Richtungen neutral ist.³³⁾ Dieser Desintegrationsprozeß, mit dem sich die nach Bestimmung von Periodisierungssystemen und Kunstepochebegriffen strebende Forschung nur mühevoll auseinandersetzt, führt am Ende des 19. Jahrhunderts und auch in unserer Zeit zur weiteren Zerstreuung und Vermehrung der Entwicklungswege der Kunst und zur Beschleunigung ihres Entwicklungstempos. Ein Künstler lebt nicht mehr in einer ihn überragen-

³⁰⁾ Der Begriff „Neuromantik“ wird hier in jener Form reflektiert, wie er z. B. in E. B ü c k e n s Schrift „Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne“ (Potsdam 1935, vgl. Kapitel „Vom romantischen Realismus zur Neuromantik“, S. 183 f.) vorkommt. Heute scheint dieser Begriff zumindest in der Bedeutung einer Musikepoche problematisch zu sein (dazu vgl. J. F u k a č: Zur Frage der neuromantischen Stilmerkmale in der Musikentwicklung Mährens, in: Sbornik praci filos. fakulty brněnské university, XIX — 1970, H 5, besonders S. 65—66).

³¹⁾ Vgl. taxonomische Schicht 7.

³²⁾ So verbergen sich in der Bedeutung „Moderne“ mehrere Teilrichtungen. Die Romantik repräsentiert im allgemeinen auch die „historisierenden“ Baustile usw.

³³⁾ Man kann z. B. ein Jahrhundert (taxonomische Schicht 3) als Epochebegriff anwenden, einen Ausdruck wie „Neue Musik“ (taxonomische Schicht 9), eine Bezeichnung, die der taxonomischen Schicht 4 angehört (z. B. eben die „nationale Wiedergeburt“, Ausdrücke wie Musik zwischen den beiden Kriegen, nach dem II. Weltkrieg) usw.

den Stilepoche, sondern kann mehrere sogar von ihm selbst durchgesetzte Richtungsstufen überleben. Vereinzelt Versuche, in mehreren Künsten einheitlich zu arbeiten und so die Ebene eines allgemeinen Kunststils und darüber hinaus auch eines Lebensstils wiederum zu erreichen, bleiben vergebliche Versuche (z. B. Sezession), die übrigens eher der postromantischen Ära angehören.

4. Will man die Mechanismen des geschilderten Desintegrationsprozesses und zugleich die Tatsache erklären, daß es zum radikalen Umbruch in der Musik erst im Zusammenhang mit der sog. neuromantischen Richtung kam (siehe Fragenkomplex 2),³⁴⁾ so muß man zunächst alle *determinierenden Faktoren* feststellen, die im Laufe der erwogenen Zeit³⁵⁾ immer in vier charakteristischen Phasen eine früher nicht bekannte Interaktion mit der Musik bildeten. Diese Phasen lassen sich folgendermaßen beschreiben: a) anfangs werden die Sachverhalte der Künste durch die bloße Existenz dieser von außen wirkenden Faktoren umschloßen und beeinflußt; b) dadurch vertieft sich allmählich die Fähigkeit der Künste jene Faktoren zu reflektieren,³⁶⁾ so daß c) sie von einem gewissen Moment an in einer ideologisierten Form direkt in den Organismus der Künste (als Gehalt, Sujet, Formenelemente usw.) hineinprojiziert werden können; d) die Kunst integriert alle diese neu gewonnenen Qualitäten, wandelt sich in ihrer Natur um, wodurch sich eine neue Existenzphase der Kunst begründet. Was die Faktoren anbelangt, so scheinen hinsichtlich der Musik die folgenden maßgebend zu sein:

Entwicklungskategorie. Die erwogene Zeit brachte nicht nur eine genaue Artikulierung der Kategorie „Entwicklung“, sondern auch ihre allgemeine Anerkennung und Ausnützung im praktischen Denken und Handeln. Vico, Hegel, Darwin und Marx sind Stufen, Meilensteine und Weg-

³⁴⁾ R. Schumann charakterisierte die Jahre 1830–34 als die, die eine starke „Reaktion gegen den herrschenden Geschmack“ gebracht haben. Bei den reichen Ereignissen im damaligen Musikleben Deutschlands erschien die neuromantische Bewegung als etwas verhältnismäßig kompaktes, obwohl es sich auch hier um einen Prozeß handelte. Siehe A. Schering: *Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik* (in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917*, Leipzig 1918, S. 45 f.). Der Ausdruck „Neuromantik“ äußert zwar die Tatsache, daß die romantische Stilsubstanz weiter entfaltet, ja sogar gesteigert wird, aber er ist weniger fähig die vielleicht noch wichtigere Tatsache zu besagen, daß die sog. neuromantische Situation eine qualitative Bestätigung ideologisch relevanter Dispositionen ist, die bereits mit dem Anfang der Klassik in ihrer Grundform gegeben waren, eine gewisse, von Widersprüchen volle Etappe zu ihrem Ausreifen gebraucht haben und durch ihr Gipfeln das Wesen der Musik gründlich veränderten.

³⁵⁾ D. i. vom Anbruch der Musikepoche „Klassik“ an bis zum Moment der vollen Geltendmachung und Durchsetzung jedes der in Frage kommenden Faktoren, so daß die qualitativ neue Situation nicht auf einmal, sondern partikularisiert erreicht wird. Deshalb läßt sich ihr Beginn nicht einmal mit der Approximativität einiger Jahrzehnte bestimmen.

³⁶⁾ Man könnte dies auch als Ideologisierung, als Vertiefung der Widerspiegelungsfähigkeit der Künste (im Sinne der marxistischen Widerspiegelungstheorie), bzw. als Adaptation der Kunst in neuen semantischen Kontexten (die Kunst wird nämlich vor die Aufgabe gestellt neue Gehaltsqualitäten zu reflektieren) charakterisieren. Zđ. Nejedlý spricht (im Zusammenhang mit der Entstehung der nationalen Bedeutung der Musik) von einer psychologischen Entwicklung (Psychologisierung). Siehe Z. Nejedlý: *O národnosti v hudbě* (in: *Památník Filharm. spolku Besedy Brněnské 1860–1910*, Brno 1910, S. 6).

weiser dieses Fortschrittdenkens. In einem gewissen Moment (jedenfalls später als in der Mozart-Epoche, aber wesentlich früher als mit dem Antritt der sog. Moderne) wurde die in der Musik objektiv gegebene und schon im europäischen Mittelalter beschleunigte³⁷⁾ Entwicklung evident, so daß die Schöpfer sie nicht nur passiv durchlaufen lassen, sondern sich verpflichtet fühlen, sie direkt zu pflegen. Diesem Moment verdankt die neuzeitige Kunst ihre Sucht nach Neuerungen, nach dem schnellen Voneinander- und Vonsichselbstdistanzieren, wie auch die Förderung des Fortschrittes „um jeden Preis“, dessen Fragwürdigkeit zwar von den Künstlern selbst eingesehen wird, aber von dem man sich doch nicht abhelfen kann. Die Aneignung des „Entwicklungsbewußtseins“ seitens der Musik gipfelt auch bei uns mit der eigentlichen Neuromantik.

Distanzbewußtsein. Die neue, seit der Renaissance sich auf Grund des rationalistischen und wissenschaftlichen Denkens bildende Weltanschauung ermöglicht dem Menschen die Produkte seiner Tätigkeit und sich selbst in der Umwelt, d. h. in Raum- und Zeitdistanzen verankert zu sehen. Besonders die Historie hört auf eine chronologisch-annalistische Angelegenheit zu sein, da der um die Qualität des Historismus bereicherte Mensch die historisch von ihm und voneinander distanzierten Sachverhalte als inhaltlich sich unterscheidende, jedoch geschichtlich zusammenhängende Objekte sieht. Man gewinnt das Verständnis für reale Einschätzung dessen, was fremd und entfernt in der Zeit, im Raum und in der Gesellschaft ist, wodurch sich die Begriffe des Historischen, Exotischen und Klassenmäßigen, bzw. Volkstümlichen präzisieren. Das gilt auch für die Auffassung der Kunst. War schon das 18. Jahrhundert ein Zeitalter des fleißigen Studiums der in allen drei Richtungen entfernten Kunstobjekte,³⁸⁾ so beginnt man im 19. Jahrhundert die erkannte alte, exotische und volkstümliche Kunst schöpferisch als Muster, Inspirationsquelle, Sujet oder Materialienvorrat auszunützen. Das bei den Romantikern übliche Auseinandersetzen mit älteren Stilprinzipien (Architektur, Musik)³⁹⁾ und das Streben der Literatur und des Theaters (auch des Musiktheaters) nach der Darstellung der Vergangenheitsthematik werden bei uns in einem gewissen Maß durch zielbewußte Kontakte der Schöpfer mit einigen volkstümlichen oder historischen Kunstwerten antizipiert, wobei die Form jener Kontakte und die Kunstwerteauswahl durch das zeitgemäße patriotische Bewußtsein und das mit ihm zusammenhängende Sympathisieren mit der Idee des Slaventums determiniert werden. Ist der Ideenumkreis Herders⁴⁰⁾ als Initiator dieser Tendenz zu identifizieren, so muß man unserem Milieu zugestehen, daß es in dieser Hinsicht nicht nur urwüchsige, funktional wirksame Typen produzierte, sondern auch aus ihnen eine weitreichende Tradition bildete, die sich in den sog. Anklängen und weiteren

³⁷⁾ Ars nova sei als Beispiel erwähnt. Vgl. Artikel „Ars nova“ in MGG 1, 1949–51, besonders S. 707–708.

³⁸⁾ Vgl. die Schrift J. B. Fischers von Erlach „Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen versch. berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völker“ (Wien 1721, 2. Ausgabe Leipzig 1725), deren Titel selbst sehr signifikant ist. Weiter siehe Artikel „Musikwissenschaft“ (MGG 9, 1961, besonders S. 1194, 1204, 1213).

³⁹⁾ Siehe Artikel „Romantik“ in Riemann Musiklexikon (12. Auflage, Sachteil, Mainz 1967, S. 814–815).

⁴⁰⁾ Darüber MGG 9, 1961, S. 1194.

Stilisierungen fortsetzt.⁴¹⁾ Die Tatsache, daß man anfangs (teilweise von den Falsifikaten Hankas beeinflusst) mit falschen Vorstellungen über die alttschechische und slavische Lyrik, Epik und Gesangsweise operierte, ändert nichts an der Relevanz dieser Tendenzen.⁴²⁾ Man darf nicht vergessen, daß die neue Stilqualität der Musik Smetanas lange so erörtert wurde, als ob sie vor allem ein Ergebnis der Bemühung wäre nicht mehr nach dem Muster, sondern „im Geiste“ des Volkstümlichen,⁴³⁾ also stilisierter zu komponieren. Scheint diese noch immer häufige Ansicht im heutigen Abstand problematisch zu werden, so beweist sie doch, daß eine quantitativ reiche Tradition mit Smetana einen quantitativen Umbruch durchgemacht hat, in dem das Fremdgewesene und darum so Anziehende musikalisch integriert wurde.

Das Objektivsehen der Musik. Der Aufschwung der Wissenschaften des 17.—19. Jahrhunderts und die damit zusammenhängenden mechanistischen, materialistischen und positivistischen Auffassungen der Realität produzierten eine neue Optik, durch die seit einer bestimmten Zeit auch die Musik betrachtet wird. Hatte die *ars musica* zugleich als *scientia* bestanden (deutete sie sich also „von sich selbst aus“), so begann man seit Mattheson auf Grund der Musikkritik, später mittels der „musikalischen Wissenschaft“,⁴⁴⁾ deren Idee durch zweimalige Neukonstituierung im 19. Jahrhundert die moderne Auffassung der Musikwissenschaft hervorruft, die Musik von außen, d. i. vom Standpunkt des kritischen, historisch-philologischen, mathematisch-physikalischen, naturwissenschaftlichen und philosophisch-ästhetischen Denkens aus zu beschreiben. Die so gewonnenen Erkenntnisse beeinflussen die Gesinnung der Komponisten. Dies bedeutet, daß die Musikformen vor und nach dem Entstehen der ersten gründlichen Formenlehrbücher⁴⁵⁾ zwei verschiedene Erscheinungen sind, daß der Kompositionsunterricht und die Werkbeobachtung nach dem Start der qualitativ neuen Musiktheorie und Analyse anders betrieben wurde als vor diesem Start oder als bloße Überlieferung von Figurik usw. Die seit jeher bestehenden

⁴¹⁾ Mit dem Wort „Anklänge“ übersetzen wir den spezifischen tschechischen Ausdruck „*Ohlasy*“, der als Titel der Dichtungssammlungen F. L. Čelakovskýs in den Jahren 1829 und 1839 vorkommt (*Ohlas písní ruských, Ohlas písní českých*). Mit diesen Werken, zu denen man auch die dichterische Sammlung V. Hankas „*Prostonárodní srbská Musa do Čech převedená*“ (1817) hinzufügen muß, begründet sich in der tschechischen Literatur eine große Tradition, die auch die Musikkomposition beeinflusst hat und zur Herausbildung einer Liedergattung beitrug.

⁴²⁾ Ausführlicher befaßt sich mit dem Thema in dieser Sammelschrift M. Vysloužilová „*Václav Jan Tomášešs Lieder zu tschechischen Texten*“ (vgl. Anmerkung 10, 11 und 28).

⁴³⁾ Vgl. den für das allgemeine Bewußtsein sehr repräsentativen Artikel „*Smetana Bedřich*“ in *Ottův slovník naučný* XXIII, Praha 1905, S. 495 und 499, bzw. auch noch die späteren aus dem Jahre 1924 stammenden Charakteristiken Helferts (vgl. V. Helfert: *O Smetanovi*, Praha 1950, S. 27).

⁴⁴⁾ Artikel „*Musikwissenschaft*“ (MGG 9, 1961, S. 1194—5).

⁴⁵⁾ Vgl. Artikel „*Formenlehre*“ und „*Sonataform*“ im *Riemann Musiklexikon* (Sachteil, Mainz 1967) und hier die betonte Rolle von A. B. Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Leipzig 1837—47). Inwieweit sich die bekannten Schriften des aus Prag stammenden und überwiegend in Paris tätig gewesenen Komponisten Anton Rejcha (besonders *Cours de composition musicale*, Paris 1816, *Traité de haute composition musicale*, Paris 1842) in die Gruppe der systematischen Formenlehren einschließen lassen, wird erst nach einer gründlichen Untersuchung klar sein.

Unterschiede der Gattungen (Genres, Formtypen) werden auf einmal deutlich, man beginnt sie zu klassifizieren und zu absolutisieren, was im Komponistenbewußtsein zu ihrer Akzentuierung als gegenseitig abgegrenzte Fachgebiete führt, wodurch sich im Produzenten- und Konsumentenbereich Gruppen von Spezialisten und Experten herausbilden. Die für den Rationalismus und für das etablierte bürgerliche Bewußtsein so typische Überzeugung von der definitiven Richtigkeit des neu Erkannten projiziert sich in die Gesinnung der Musikkritiker, Musikwissenschaftler und sogar Musiker selbst.⁴⁶⁾ Die von der Musik der Klassiker und Romantiker abgeleiteten, dadurch eingeschränkten, jedoch für allgemein gehaltenen Regelmäßigkeiten des musikalischen Gewebes und Satzes steigern das Selbstvertrauen der Musiker, die von nun an glauben, es sei endlich möglich im Einklang mit objektiven strukturell-ästhetischen und psychologischen Gesetzmäßigkeiten und daher von äußerlichen Momenten unangetastet (absolut)⁴⁷⁾ und unabhängig (autonom) zu komponieren. Die negative Reaktion einiger Romantiker und Neuroromantiker, die bewußt das Programmäßige als Gegensatz zum Absoluten, jedoch als eine Erweiterung des Ideals des Autonomien hervorheben, bedeutet die dialektische Ergänzung des anhand der neuen Optik entstandenen Blickfeldes. Paradoxe Weise wird die Autonomie in der Zeit postuliert, die zugleich den Höhepunkt der musikalischen Heteronomie (bzw. Heterogenität der Musik) bringt.

Der axiologische Aspekt. Die Musik wird samt anderen ästhetisch relevanten Disziplinen (bildende Künste, Literatur, Theater) in das verallgemeinerte Ideal der Kunst, des Schönen und des Ästhetischen überhaupt eingegliedert, was ihr eine neue axiologische Bedeutung verleiht, die sich in der Gesinnung der Schöpfer mit der „Autonomievorstellung“ überschneidet. Mit der Tendenz die Kunst im Sinne der dominierenden Schönheitsfunktion, sozusagen als Selbstzweck, zu produzieren wird aber keineswegs das gesellschaftliche Bedürfnis erfüllt, so daß sich ein Teil der Komponisten gezwungen fühlt, die funktionale Zweckmäßigkeit einseitig, manchmal durch unregulierbares Aufblühen der trivialen Massenproduktion und des Musikkitsches zu betonen.⁴⁸⁾ Die rasch sich entfaltende Erkenntnis vertieft

⁴⁶⁾ Sehr plastisch schildert diesen Standpunkt und seine ideologisch-soziologischen Motivationen Jaroslav Strítecký in der Vorrede zu seiner tschechischen Herausgabe der Schrift Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ (E. Hanslick: *O hudebním krásnu*, Praha 1973).

⁴⁷⁾ Diese Vorstellungen kristallisierten sich schon vor Hanslick bei Herder (1769), Tieck (1799) und E. T. A. Hoffmann heraus – die Auffassung stand also anfangs keineswegs im Widerspruch mit der Romantik (Artikel „Absolute Musik“, *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 4).

⁴⁸⁾ Dazu vgl. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (Regensburg 1967). Das von K. Marx entdeckte „Entäußerungsmoment“ bürgert sich also – allerdings modifiziert und milder als beispielsweise auf dem Gebiet der handwerklichen Arbeit – auch im Bereich der Kompositionsarbeit ein. Dazu K. Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1844, 1. III, S. 129–130 und 85–89). Siehe auch K. Marx – B. Engels: *O umění a literatuře* (Praha 1951, S. 49–52). Schließlich kann man die Tatsache erwähnen, daß die Konsumenten des Expertentypus (vgl. T. W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1962, S. 16–24) zu den spezialisierten Expertentypen (etwa des Jazz-fans-Typus der modernen Zeit) sinken können.

dann das Bewußtsein dieses Widerspruchs. Die isolierte Konstatierung, daß die Musik vornehmlich autonom existiert, ruft die Notwendigkeit hervor die Komplementärfeststellung zu formulieren, sie habe bestimmte Funktionen zu erfüllen. Zu dieser vorher unbekanntem Spaltung der Musik nach dem Wertrang trug das Milieu der böhmischen Länder wesentlich bei, sowohl in der Praxis⁴⁹⁾ als auch im Bereich der theoretischen Reflexion.⁵⁰⁾

Das Aussagemoment. Der wachsende Respekt vor dem gesellschaftlichen, anthropologischen, psychologischen und semantischen Kontext aller für den Menschen relevanten Sachverhalte stellt auch die Kunst unter einen völlig neuen Aspekt. Die Musik wird primär als eine spezifische, jedoch „Bilder“ und „Informationen“ vermittelnde Aussage angesehen, nicht mehr im alten Sinne von Figuren und Affekten, sondern eher als eine Äußerung des Gehaltes, eine Sprache, bzw. Ausdrucksweise oder geistige Botschaft. Im Moment, in dem sich die Künstler dieser tendenziös betonten Tragfähigkeit ihrer Disziplin bewußt werden, setzt sich bei ihnen ein neues kategoriales Denken durch, das sie dazu führt jede „Aussage“ im mehr oder weniger konkretem Zusammenhang mit dem Milieu zu machen, über (bzw. für oder gegen) welches etwas Reales oder Vermutliches ausgesagt wird. Die Musik partikularisiert sich also nicht nur nach den Gattungskriterien (dazu siehe „Das Objektivsehen der Musik“), sondern auch nach der Tendenz die partikularisierten Kontexte der immer stärker sich differenzierenden Gesellschaft widerzuspiegeln und für diese Teilbereiche zu produzieren.

Im ganzen kann man sagen, daß durch das Zusammenwirken aller erwogenen Faktoren eine heterogene Situation in der Musik entstanden ist, die es den Musikstilen definitiv verwehrt als Epochen dazusein, so daß die stilbildenden Ambitionen bloß durch Richtungen geäußert werden können. Damit ist die Möglichkeit für andere, sogar außerkünstlerische und außerästhetische Faktoren gegeben, einzeln oder in gemeinsamen Komplexen dem höchst heterogenen und desintegrierten Bereich der Musik das phasenhafte oder sogar epochenmäßige Gepräge zu verleihen.

5. Mit dem Faktor „Aussagemoment“ eröffnet sich die Frage der neuzeitlichen Nationalkontexte, die – von der Musik als Aussage reflektiert und zugleich von der für sie bestimmten Musikproduktion erfüllt – sog. Nationalmusikkulturen, Nationalschulen, bzw. „Nationalmusik“ heißende Schaffensbereiche und ihnen entsprechende semantische Felder der musikalischen Ausdrucksweise konstituierten. Außer dieser wichtigen Partikularisationstendenz gab es auch andere Differenzen, z. B. die der klassen- und gruppenmäßigen Kontexte im nichtnationalen Sinne, wobei man damit

⁴⁹⁾ Das böhmische Milieu produzierte vor allem eine große Menge von modischen Polkatänzen. Ein interessantes Material stellt die Herausgabe der Lieder Tomášeks „Starožitné písne“ op. 82 dar, die bei J. Hoffmann in Prag erschienen sind und auf der letzten Seite des Drucks einen Verlagskatalog der „Sammlung neuer Polka's für das Pianoforte“ bringen. Die einzelnen Kompositionen trugen ganz systematisch die Namen böhmischer Städte, so daß sich der Musikproduktionsaspekt mit der patriotischen Propagation verknüpft.

⁵⁰⁾ Der aus Böhmen stammende, in Prag bis zum Jahre 1872 wirkende Musikhistoriker A. W. Ambros befaßt sich in seinen „Culturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart“ (2. Auflage, Leipzig 1865, Artikel „Die Tanzmusik seit hundert Jahren“) sogar analytisch mit der „Sorte“ der Tanzmusik, wobei er auch die „Wien-Prager“ Produktion beurteilt.

rechnen muß, daß jedes Differenzieren in einem anderen Ausmaß und Tempo verlief. Der Zerfall der gesamten (hauptsächlich artifiziellen) Musikproduktion im Nationalbereiche⁵¹⁾ ist aber für die erwogene Zeit doch am maßgebendsten, weil die Musik noch heute primär nach der nationalen Angehörigkeit und Provenienz erörtert, bzw. begriffen wird. Gab es auch schon früher die Differenzen auf der Ebene des Musikmaterials, der Kompositionsweise und des semantischen Feldes der Musik als Folgen ethnisch-nationaler Verschiedenheiten der die Musik produzierenden Kontexte,⁵²⁾ so stellt das Moment des Bewußtwerdens dieser Problematik bei den Komponisten eine geschichtlich wichtige Grenze dar, die epochemachend nicht nur die Existenzweise der Musik überhaupt, sondern auch die Schicksale dieser Kunst in den einzelnen Ländern beeinflußt. In den böhmischen Ländern kann man diesen Aspekt ziemlich leicht im geschichtlichen Material verfolgen, da die ersten patriotischen Momente in Kompositionen einheimischer Künstler gut identifizierbar sind.⁵³⁾ Ebenso evident sind auch die Tendenzen eine wirkliche Nationalmusik der Tschechen zu schaffen und durchzusetzen und schließlich kann man das künstlerische Auftreten Smetanas (vor allem als Opernkomponist) im Milieu der tschechischen Gesellschaft Prags (praktisch seit dem Jahre 1862) als das Erreichen der neuen Qualität bezeichnen, mit der sich eine originelle Kompositionsweise wirklich herausgebildet hat.⁵⁴⁾

6. Von den meistens unwesentlichen Differenzen chronologischer Art abgesehen kann man also in Bezug auf die Musikgeschichte der böhmischen Länder behaupten, daß die sog. Stilepochen (taxonomische Schicht 6) bis zum Ende des Barocks ähnlich wie im gesamten mitteleuropäischen Kontext verlaufen. Auch die klassischen Stilprinzipien setzen sich in der Musik dieser Länder oder der aus diesen Ländern stammenden Musiker verhältnismäßig früh und stark durch, so daß man sogar über einen besonderen Anteil der Musik böhmischer Provenienz an der Vorbereitung der klassischen Epoche spricht, andererseits wird aber unter den einheimischen Umständen der aus dem Barock überlieferte konservative Musikbetrieb als die wichtigste Basis der Musikpraxis lange konserviert und der Antritt mancher progressiven Aufklärungselemente gebremst. Im ganzen ist es daher nicht leicht genau die Grenze zu identifizieren, mit der sich die klassische Musikepoche in den böhmischen Ländern wirklich eröffnet, denn verschiedene zu Hause lebende oder auswärtig wirkende Komponistengruppen entwickeln sich ganz unterschiedlich und man kann den Epochebeginn kaum eindeutig mit einer Generationserscheinung, einem Individuum oder einem künstlerischen Er-

⁵¹⁾ Mit diesen Fragen befaßte sich das musikwissenschaftliche Kolloquium „Die nationale Idee in der Entwicklung der neuzeitlichen Musik“, das unter der Leitung J. Vyslouzils 1.–3. 10. 1973 in Brno stattgefunden hat.

⁵²⁾ Vgl. die Ansätze einer Unterscheidung der Nationalstile bei Kircher oder Mattheson (Artikel „Stil“, *Riemann Musiklexikon*, Sachtel, Mainz 1967, S. 900).

⁵³⁾ M. Vysloužilová (l. c.) versucht sogar einige strukturelle Folgen patriotischer Tendenzen im tschechischen Liederschaffen festzustellen.

⁵⁴⁾ Die ersten Opern Smetanas *Braniboři v Čechách* (Die Brandenburger in Böhmen), *Prodaná nevěsta* (Die verkaufte Braut) und *Dalibor* entstanden im Laufe der Jahre 1862–1867 und machten sich 1866–68 geltend. Smetana selbst äußerte sich 1882 in dem Sinne, daß er der „Schöpfer des tschechischen Stils im dramatischen und symphonischen Bereich der – ausschließlich tschechischen – Musik“ sei. Siehe K. Teige: *Dopisy Smetanovy* (Praha 1896, S. 142).

oberungsphänomen verknüpfen. Der klassische Charakter in Bezug auf ein konkretes Datum kann eher durch die Auswertung der Häufigkeit von neuen Gattungen und Kompositionsmitteln festgestellt werden. Trotzdem bürgert sich der klassische Stil schließlich vollkommen ein und erfüllt als quantitativ überwiegender und qualitativ maßgebender Musiktypus mehrere Jahrzehnte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Die weitere Existenz der Klassik wird jedoch durch denselben Drang zahlreicher Faktoren kompliziert, wie er für die Situation der europäischen Musik der erwogenen Zeit typisch ist, wodurch sich der Charakter der Klassik als Musikepoche verhältnismäßig bald ausgesprochen relativisiert. Das gegenseitige Durchdringen der klassischen Stilbasis, bzw. ihrer Überbleibsel, und der neuen romantischen Richtungstendenzen ist auch für das böhmische Territorium typisch, sei auch das Verhältnis, in dem beide Momente in der Struktur einzelner Musikwerke oder des gesamten Musikgeschehens zu bestimmten Daten vertreten sind, wesentlich anders im Vergleich zur Situation anderer Länder. Eine in allen relevanten Hinsichten neue musikalische Qualität, die die von uns erwähnten Faktoren und die Ergebnisse ihrer Auswirkung integriert hat und unter den böhmischen Umständen unbestritten mit dem adäquatesten Transparent einer (tschechischen) Nationalmusik zum deutlichen Vorschein kommt, ist erst mit dem Auftreten B. Smetanas gegeben. Will man unbedingt für diese Qualität in der taxonomischen Schicht 7 (in der Schicht 6 geht es nicht mehr) einen entsprechenden Namen finden, wird offenbar der Terminus „Neuromantik“ passen, und will man unter ihm den Sachverhalt einer Musikepoche (wenn auch nur im Sinne der Schicht 7) für die einheimische Musikgeschichte identifizieren, so könnte sich diese Musikepoche als Epoche im wahren Sinne des Wortes erst mit Smetana eröffnen. Daß Smetana im partikularisierten Rahmen der Musik Böhmens wirklich eine Musikepoche begründet, bezeugen die Deutungen, die direkt von der „Zeit Smetanas“ sprechen (taxonomische Schicht 10).⁵⁵⁾ Sind aber der Beginn der Musikklassik bei uns und das Auftreten Smetanas zwei epochenmäßig maßgebende Punkte, zwischen denen sich viele Umwandlungen, jedoch keine vergleichbaren, als Epochengrenzen verwendbaren Zeitpunkte bestimmen lassen, dann ist es unerlässlich für diese lange Zeitspanne eine Benennung zu prägen, die uns helfen kann den Charakter, den Verlauf, den Inhalt und die Sendung dieser Zeitspanne als echte Musikepoche zu begreifen. Man weiß, daß diese Epoche ihre Entstehungsimpulse bereits am Anfang der Klassik erhielt, daß sie erlaubte die oben erwähnten Faktoren in den Organismus der Musik tief hineinzuprojizieren, womit der Zielpunkt eines mit Smetana gipfelnden Prozesses erreicht wurde, daß es in diesem Prozeß gleichzeitig um eine starke Desintegration und um das Rückintegrieren ihrer Auswirkungen und Ergebnisse ging und daß unter vielen relevanten Faktoren für unsere Musikkultur der Faktor der nationalen Abgrenzung, d. h. der Partikularisation auf nationalen Grundlagen, am typischsten war. Für diesen Abschnitt der einheimischen Musikgeschichte kann man mit Recht den Namen „české národní obrození“ als Musikepochebegriff empfehlen, weil er den relevantesten der erwogenen Faktoren und der ihnen entsprechenden Prozesse, die Mündung in das Nationalwerden der Musik und die Tatsache

⁵⁵⁾ Vgl. Anmerkung 17.

mehr oder weniger direkt besagt, daß die postbarocken, bzw. nachklassischen Musikepochen größtenteils durch andere Momente determiniert werden als durch die Kunststilkriterien (im Fall der Einführung des Ausdrucks „Wiedergeburt“ geht es um die Verschiebung zur taxonomischen Schicht 4).

Unsere, der Überprüfung der Berechtigung und Tragfähigkeit des Ausdrucks „české národní obrození“ als Musikepochebegriff und darüber hinaus als ČHS-Stichwort gewidmete, sechs Fragenkomplexe thesenhaft beantwortende Deutung kann mit einigen Empfehlungen abgeschlossen werden, die den Autoren des Stichworts „České národní obrození“ zur Verfügung stehen sollen.

I. Der Ausdruck „české národní obrození“ kann auch bei seiner Verwendung als Musikepochebegriff der einheimischen Musikgeschichte nicht buchstäblich gemeint werden, da er sich nicht seines metaphorischen Charakters entledigen kann. Will man mit ihm allgemein sagen, daß die Herausbildung einer neuen bürgerlichen Nation aus dem unter den Habsburgern am Ende des Feudalismus schwer beschädigten System des böhmischen ständischen Staates besonders schwierig war, so setzt seine Anwendung auf dem Gebiet der Kunstproblematik, vor allem der Musik, ein sehr aufmerksames Verfahren voraus, da die „Wiedergeburtsmusikepoche“ keine quantitative oder qualitativ-axiologische Steigerung des „Vorwiedergeburtstandes“ in der ersten Linie gebracht hat, geschweige denn die Belebung einer erloschenen Musikkultur, obzwar ebensolche und ähnliche Tatsachen den Gebrauch des Wortes „Wiedergeburt“ im buchstäblichen Sinne berechtigen könnten. Im Laufe der Wiedergeburt wurde die böhmische Musik nicht besser und mächtiger, sondern im Wesen andersartig.⁵⁶⁾

II. Der Ausdruck „české národní obrození“ kann die Stellung eines Musikepochebegriffes nur dann einnehmen, wenn er auch alle anderen, für die gegebene Epoche charakteristischen Prozesse vertritt, seien sie auch nicht durch das Wort Wiedergeburt (bzw. national) etymologisch gegeben oder stünden sie sogar im Widerspruch mit dem zunehmenden Nationalismus. Natürlich wäre es ebenso gut möglich auch ein anderes Stichwort als Epochebegriff zu wählen, das sich semantisch direkt auf einen der anderen Faktoren bezieht, und das Nationalwerden der Musik bloß mitzumeinen, wenn es nur für die übrigen Sachverhalte mindestens so eingelebte, bewährte und von der Forschung schon erörterte Begriffe gäbe, wie es bei der die nationale Partikularisation der einheimischen Musik äußernden Wortverbindung „české národní obrození“ der Fall ist.

III. Als Musikepochebegriff gehört „české národní obrození“ weder der taxonomischen Schicht 6, noch der Schicht 7 an. Die stilistische Entwicklung des Musikschaffens der böhmischen Länder und der sich neu konstituierenden tschechischen Nationalmusik wird daher in ČHS durch die Stichwörter

⁵⁶⁾ Natürlich kann man sagen, daß im 19. Jahrhundert in den böhmischen Ländern neue Institutionen entstanden sind, daß sich der Umfang der tschechisch produzierten Vokalmusik vergrößert hat (als direkte Folge der Wiedergeburtstendenzen) usw. Rein statistisch kann man aber bei der Vergleichung der Jahrhunderte nicht argumentieren, da dieselben oder analoge Wachstumstendenzen nicht nur national, sondern auch gesellschaftlich, klassenmäßig (im Musikleben etablierte sich doch eine neue Klasse), soziologisch oder technologisch bedingt werden und nicht ausschließlich für den territorialen Kontext der böhmischen Länder typisch sind.

Klassik (Bedeutungen: Stil, Musikepoche) und Romantik, bzw. Neuromantik (dominierende Bedeutung: Richtung, sekundäre Bedeutung: Zeitrahmen, in dem sich die Richtung historisch durchsetzt) interpretiert. Im Stichworttext „České národní obrození“ wird diese Problematik hauptsächlich durch Hinweise auf die erwähnten Stichwörter vertreten, wobei die eigentliche Aufgabe der Wiedergeburtstinterpretation eher darin besteht, daß ein breiter Rahmen gebildet wird, der die Schilderung des musikgeschichtlichen Geschehens und der für die Musik immer relevanter werdenden, für diese Zeit charakteristischen Faktoren ermöglichen soll. Die geschichtliche Umwandlung der epochebildenden Kriterien äußert sich in der Konzeption des ČHS so, daß „české národní obrození“ in der Schilderung des gesamten geschichtlichen Ganges des tschechischen Musikwesens fortsetzt, die für die ältere Zeit von der Stichwörterreihe Mittelalter — Renaissance — Barock — teilweise auch Klassik getragen wurde. Schwieriger läßt sich die Mündung der Wiedergeburtsepoche lösen, da sich zwar mit ihrem Ende die Sachverhalte tschechische Nationalmusik, voll entwickelte Neuromantik usw., konstituiert haben, jedoch auch die allgemeine Zerstreuung weiter vermehrte. Für das Ende des 19. Jahrhunderts kann vielleicht zum Teil der Musikepochebegriff „Moderne“ eine integrierende Rolle spielen, wozu aber eine ähnlich angelegte begriffsgeschichtliche Analyse brauchbar wäre, wie es die von uns hinsichtlich der Zeitspanne 1760–1860 ausgeübte gewesen ist.

IV. Waren die Begriffe wie Barock und Klassik für die Periodisierung des abendländischen Kulturkreises und seiner einzelnen territorialen Bestandteile anwendbar, so hat der Musikepochebegriff „české národní obrození“ eine beschränkte Gültigkeit nur für die böhmischen Länder. Dies bedeutet keineswegs, daß die Situation in anderen Ländern wesentlich anders war. Die damals vorhandenen stil- und richtungsmäßigen Entwicklungstendenzen der Musik und die Pluralität der sie umringenden Faktoren waren immer noch allgemein. In den sich schon partikularisierenden Nationalkontexten entfaltete sich jedoch die Situation der Musik unter der Dominanz verschiedener Faktoren und Umstände. Die sog. Wiedergeburtssituation kann im übertragenen oder analogen Sinne auch für andere Musikkulturen (z. B. in Osteuropa) charakteristisch gewesen sein, allerdings mit spezifischen und wesentlich unterschiedlichen Zeitbestimmungen (die Vergleichung der „Wiedergeburt“ der Tschechen und Slowaken kann als anschauliches Beispiel dafür dienen).

* * *

Bemüht man sich die eben gedeutete, an sich genug komplizierte Wiedergeburtstproblematik noch mit einem kurzen Anhang zu ergänzen, der — wie es im Titel angedeutet wird — auf die zeitgemäßen Reflexionen über die Musik aufmerksam machen will, so fühlt man sich dazu anhand folgender Tatsachen berechtigt:

a) Die tschechische nationale Wiedergeburt und der sich auf die Musik richtende Erkenntnisprozeß vor und nach 1800 haben oft dieselben Personalträger.

b) Das nationale Bewußtsein und die zeitgemäße Empfindlichkeit des gesellschaftlichen Subjekts hinsichtlich der Kunst waren im alleuropäischen Rahmen qualitativ neue Phänomene ihrer Zeit, die einer und derselben Situation der gesellschaftlichen Gesinnung entstammten (siehe

Abhandlungen „Distanzbewußtsein“, „Das Objektivsehen der Musik“, „Der axiologische Aspekt“, „Das Aussagemoment“ in diesem Aufsatz).

c) Der bereits erwähnte sprachlich-kulturelle Aspekt des Begriffes „české národní obrození“ erlaubt vorauszusetzen, daß es eine Interaktion zwischen den Sachverhalten „Wiedergeburt“ und „zeitgemäßes Kunstwesen“ gegeben hat. Für den Ideenumkreis der Wiedergeburt war die Tatsache typisch, daß er sich vom Anfang an durch ein stark ideologisiertes, auf Argumenten kultureller (d. h. künstlerischer, philologischer, kunsthistorischer und wissenschaftlicher) Art basierendes Artikulieren bewußt machte. Der Bereich der Künste begann sich zu derselben Zeit durch wesentlich neue Typen von Selbstreflexionen widerzuspiegeln, die sich mit den von außen kommenden Reflexionen der Kulturerscheinungen vereinigten und schließlich von der Kunst abgetrennte und verschiedenartig institutionalisierte Disziplinen konstituierten. Diese Reflexionen konnten natürlich nicht ideologisch neutral bleiben, besonders wenn es zu ihrer Etablierung in einer politisch bewegten Zeit kam. Die Sphäre, in der sich die verbalen Aussagekomplexe der Wiedergeburtbewegung und der Musikreflexionen überschneiden, muß daher ideologisch aktiv und hinsichtlich der beiden erwogenen Sachverhalte semantisch besonders relevant sein.

d) Kamen die ersten neuzeitlichen Reflexionen über die Musik eher im norddeutschen oder westeuropäischen⁵⁷⁾ als im böhmisch-österreichischen Terrain zum Ausdruck, was mit dem allgemeinen geistigen Entwicklungsstand einzelner Länder zusammenhängt, so kann man doch nicht übersehen, daß im 19. Jahrhundert die Entwicklung der gesamten Erkenntnis der Musik dem Milieu der böhmischen Länder fast eine kontinuierliche Reihe von wichtigen Impulsen und individuellen Beiträgen verdankt. Diese Impulse bilden zwar eher einen Gegenpol zu den Partikularisierungstendenzen des einheimischen, vor allem tschechischen Musikschaffens, jedoch sie entsprechen genetisch demselben Milieu. Die auffällige Konzentration jener Erscheinungen verdient jedenfalls die Aufmerksamkeit der Forscher und muß in Bezug auf den gesellschaftlichen, durch die Wiedergeburtbewegung stark determinierten und modellierten Hintergrund erörtert werden. Es ist nämlich möglich, daß die beiden disparaten Erscheinungen (d. i. die nach der Partikularisation strebende einheimische Musikproduktion und Musikkultur und die um einen hohen Grad der Verallgemeinerung ringenden Musikreflexionen) doch eine gemeinsame Ursprungsquelle haben. Die gesellschaftlich spezifische Situation der böhmischen Länder, in denen die Musik schon früher sogar in den breitesten Grundschichten der Bevölkerung eine große Rolle gespielt hat,⁵⁸⁾ konnte offensichtlich ein neues außerordentliches Verständnis für das Musikalische produzieren.

⁵⁷⁾ Siehe Artikel „Mattheson, Johann“ (*Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Personen-
teil L–Z, Mainz 1961, S. 173), wo die Rolle Hamburgs unterstrichen wird. Als Beispiel
können auch die Musikhistoriker Bourdelot, Bonnet, Hawkins, Burney und Forkel er-
wähnt werden.

⁵⁸⁾ Die Inventare der historischen Musiksammlungen böhmisch-mährischer Provenienz
beweisen, daß ungefähr von der Mitte des 18. Jahrhunderts in einheimischen Sammlun-
gen die eigene Produktion quantitativ stark gewachsen ist und sogar auch im Rahmen
des mitteleuropäischen Repertoires eine wichtige Stellung eingenommen hat. Es sieht
so aus, als wenn der Prozeß der qualitativen Umwandlung der Musik im Sinne ihres

e) Bestätigt sich einigermaßen die historische Relevanz der Reflexionsfrage für das böhmische Gebiet und werden vielleicht einige direkte Zusammenhänge mit der Wiedergeburtproblematik im breitesten Sinne dieses Wortes bewiesen, so entsteht auch hinsichtlich des ČHS die Notwendigkeit diese Beziehungen adäquat zu formulieren, einerseits in Stichwörtern, die monographisch einzelne Reflexionstypen bearbeiten,⁵⁹⁾ andererseits in dem das gesamte Epochenereignis auffassenden Stichworttext „České národní obrození“ (im letzteren Fall ist es noch nicht klar, ob die erwogenen Fragen in der Form von ganzen Passagen oder bloß von Hinweisen zu den Stichwörtern der Musikreflexionen, einzelner Begriffe, Fachausdrücke und Persönlichkeiten gelöst werden).

Schließlich muß noch — als Voraussetzung weiterer Verfahren — erklärt werden, warum wir konsequent die neu sich anmeldenden musikwissenschaftlichen (historisch-systematischen, lexikographischen usw.), theoretischen, kritischen, pädagogischen, folkloristischen und anderen zeitgemäßen Reflexionen eben höchst verallgemeinert als parallele Reflexionen der Musik erwägen. Auf diese Weise korrigiert man nämlich den Fehler der neueren Musikwissenschaft, die als heute zweifellos kompetenteste und das ganze Musikwissen integrierende Disziplin die gesamte Geschichte des Wissens und der Erkenntnis auf dem Gebiet der Musik vom Anfang an als ihre eigene Geschichte, bzw. Vorgeschichte⁶⁰⁾ interpretiert, d. h. als einen Inbegriff von Entwicklungslinien, die alle bloß zu ihr führen und ihre Konstituierung vorbereiten. Dieser kausal-chronologische Gesichtspunkt ist zwar teilweise berechtigt, aber ebenso relevant ist auch die Anerkennung der real bestehenden Differenziertheit der kognitiven Formen, mit denen sich der Mensch zu einzelnen Zeitpunkten die Musik zu eigen machte. Es ist klar, daß diese Problematik vor allem mittels terminologischer Analysen, begriffsgeschichtlicher Forschungen und taxonomischer Überlegungen zum Vorschein kommen kann.

Unterbewußt (als Folge einer noch unterentwickelten Empfindlichkeit) neigte auch die tschechische, in Bezug auf dieses Thema übrigens noch schlichte und mit der Frage einheimischer musikalischer Erkenntnis der Vergangenheit sich befassende Musikwissenschaft dazu, die einheimischen Ansätze vereinzelter Reflexionen über musikgeschichtliche Ereignisse einseitig als Musikgeschichtsschreibung zu erörtern. Es handelt sich um zwei sonst verdienstvolle Aufsätze A. Hniličkas u T. Voleks.⁶¹⁾ Will man die gegebene Problematik zumindest thesenhaft und übersichtlich summieren, so muß man sich vor allem der Tatsache bewußt sein, daß alles, was man da-

Nationalwerdens von einer Welle antizipiert wurde, die eine quantitative Erhöhung der Produktion bedeutete. Siehe: J. Fukač: *Tschechische Musikinventare* (in: *Tschechische Musikwissenschaft. Geschichtliches*, Praha 1966, S. 49–50).

⁵⁹⁾ *Návřh hesláře ČHS, stav: květen 1972 (Materiály Kabinetu pro hudební lexikografii UJEP v Brně IV — 1972)*, Signatur I–F.

⁶⁰⁾ Der Artikel „*Musikwissenschaft*“ (MGG 9, 1961, S. 1213) spricht in solchen Zusammenhängen von der „*vorwissenschaftlichen Art*“.

⁶¹⁾ A. Hnilička: *Počátky dějepisectví novověkého českého umění hudebního* (Anfänge der Geschichtsschreibung der neuzeitlichen tschechischen Tonkunst, in: *Časopis musea království českého LXXXVI — 1912. B. 1, S. 257–266*); T. Volek: *Obrozenský zájem o českou hudební minulost* (Das Interesse der Wiedergeburtzeit für die tschechische musikalische Vergangenheit, in: *Hudební věda III — 1966, Nr. 4, S. 599–606*).

mals in Zeitungen und Kulturzeitschriften, verschiedenen Biographien, Lehrbüchern usw. in den böhmischen Ländern finden kann, ein Schrifttum ist, das in einem anderen Rhythmus stagniert oder wächst als in dem einer Wissenschaft oder überhaupt einer kognitiven Disziplin. Man könnte also sogar von dem „vordisziplinären“ Charakter dieser Produktion sprechen. Eine evidente Grenze bildet erst die Tätigkeit A. W. A m b r o s ' (1816–1876), der die deutschsprachige Formulierungsaktivität repräsentiert, für das tschechische Kulturmilieu dann die Tätigkeit O. H o s t i n s k ý s (1847–1910), mit denen sich die Musikgeschichte als Fach und Disziplin der entstehenden modernen Musikwissenschaft auf dem Boden der Prager Schulen etabliert⁶²⁾ Die Entfaltung der unsystematischen oder vordisziplinären musikalischen Erkenntnis zur Musikforschung und Musikwissenschaft verlief also auffällig parallel mit der Wiedergeburtsentwicklung. Die folgende Übersicht kognitiver Aktivitäten und Disziplinen soll vorläufig die Schichtungs- und Klassifizierungsproblematik angesichts des gegebenen Themas andeuten und in den Grundzügen die Affinität der Musikreflexionen zur Wiedergeburtproblematik formulieren.

Die Anfänge der Musikkritik und Musikpublizistik (im Sinne der musikalischen Fachzeitschriften) bilden noch heute ein fast unbekanntes Feld. Die ältesten Spuren, die jedoch Musikkritik heißen dürfen, beziehen sich auf das Jahr 1770 (die Zeitschrift „Die Unsichtbare“) und für den größten Vertreter der klassisch ausgebildeten Musikkritik kann mit Recht F. X. N ě m e ě k (1766–1849) gehalten werden. Theoretisch wichtig und im einheimischen Kontext einmalig ist der der Musikkritik gewidmete Aufsatz T o m á š e k s (*Ueber Kritik in Bezug auf Musik*), repräsentiert er auch schon die Zeit einer entfalteten musikkritischen Praxis (1829). Was die periodischen Zeitschriften musikalischen Charakters und Inhalts betrifft, so begegnet man ihnen verhältnismäßig spät (systematischer erst seit den vierziger und fünfziger Jahren); sogar auch die deutschsprachigen Musikzeitschriften faßten in den böhmischen Ländern keinen festen Fuß.⁶³⁾

Akustische und naturwissenschaftliche Untersuchungen der Musik scheinen fast überhaupt gefehlt zu haben, will man nicht die von Ch l a d n i in Prag gehaltenen Vorlesungen (oder eher Vorführungen) für solche halten, die Tomášek als eine Musikproduktion auf dem Klavizylinder schildert, was übrigens für die Qualität des Verständnisses seitens der Prager Öffentlichkeit signifikant ist.⁶⁴⁾ Erst viel später gibt das mährische Terrain dem Fachgebiet der Akustik, Physiologie usw. die große Persönlichkeit des Forschers Ernst M a c h, der 1867–95 Prager Professor

⁶²⁾ Ambros unterrichtete die Musikgeschichte am Prager Konservatorium (seit den fünfziger Jahren) und vom Jahre 1869 an auch an der Prager Universität. Hostinský wurde 1877 zum Dozenten für das Fach Ästhetik, aber er bemühte sich außerdem eine tschechische musikwissenschaftliche Schule zu schaffen. Siehe V. Helfert: *Hudební věda na naší universitě* (in: *Smetana I – 1910/11*, S. 72).

⁶³⁾ Siehe Čs. vlastivěda IX. Umění, sv. 3, *Hudba* (Praha 1971, S. 148 und 176); *Československý hudební slovník I.* (Praha 1963, S. 180–181, Artikel „Časopisy hudební“). Tomášek schrieb den Aufsatz „Ueber Kritik in Bezug auf Musik“ für die deutsch herausgegebene, von Palacký redigierte Monatsschrift des Nationalmuseums in Prag, III – 1829 (S. 303–314).

⁶⁴⁾ Vgl. T o m á š e k s *Autobiographie* aus dem Almanach Libussa 1845–50, tschechisch, als „*Vlastní životopis*“ (Praha 1941, S. 206–207, 336).

der Physik war und u. a. für die Musikwissenschaft mit seiner Schrift „*Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie*“ (Graz 1866) Bedeutung hat.

Der Bereich der musiktheoretischen Interessen kann nicht als einheitliches Gebiet untersucht werden, da er zu der gegebenen Zeit einen Übergangsraum bildet, in dem sich die normativen und irrationalen Bruchteile älterer, sogar vom Mittelalter überlieferter Lehren zur neuen Gestalt systematisch aufgefaßter Disziplinen umwandeln. Dadurch entsteht eine Reihe von Typen, die sich der Theorie mit wissenschaftlichen Ambitionen eröffnet und über die normativen Kompositionsdisziplinen, bzw. die sog. allgemeine Musiklehre bis zu pädagogisch relevanten Derivaten reicht. Dieser Gruppe schließt sich noch der Typus von Arbeiten an, die die Fähigkeiten des Instrumentalspiels und des Gesanges in systematisierter Form pädagogisch vermitteln wollen. Das 18. Jahrhundert bringt zwar am Anfang eine interessante, lexikographisch konzipierte Arbeit Janovkas (*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701), aber der nächste Versuch einer originellen einheimischen Konzeption stammt aus dem Jahre 1800 und wird sogar erst 1817 in Prag veröffentlicht: es handelt sich um die tschechisch geschriebene, eher für das Schulumilieu bestimmte Arbeit J. J. Rybas „*Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*“ (Die Anfangs- und allgemeinen Gründe zur gesamten Tonkunst), die typologisch einen breiteren Umkreis von weiteren für die Schulen und die Öffentlichkeit geschriebenen Schriften vertritt.⁶⁵⁾ Das sprachliche Moment ist aber nicht die einzige und wichtigste Verbindung mit den Entwicklungstendenzen der Zeit. Viel maßgebender war die mit dem Prager Aufenthalt G. J. Voglers in Prag (1801–1803)⁶⁶⁾ hervorgerufene Bewegung, die sich zwar verbal deutsch äußerte, jedoch auf der Basis von Schulinstitutionen konzentrierte, die meistens durch die patriotische Bemühung entstanden das Musikleben Böhmens zu bereichern. Das Milieu des Prager Konservatoriums (seit 1811), der Orgelschule (seit 1830), der sog. Musikbildungsanstalt Josef Prokschs (ungefähr seit 1830) und der pianistischen Schule Tomášeks, die sehr vieles Hanslick und offenbar auch Ambros verdanken,⁶⁷⁾ trug zum Entstehen zahlreicher Arbeiten musiktheoretischer Art bei, die noch nicht systematisch untersucht wurden.⁶⁸⁾ Der Zusammenhang dieses Phänomens mit dem ästhetischen Denken E. Hanslicks bildet eine wichtige Kontinuität, die bis zu Vogler reichen kann. Man muß

⁶⁵⁾ Siehe J. Kapusta: *Hudba ve zmizelé společnosti* (in: *Opus musicum* 3/71, S. 69); L. Fučík: *J. E. Kypka hudební pedagog* (Diss., Brno 1970); B. Štědroň: *Jak učili naši kantoři zpěvu* (in: *Hudební rozhledy* V – 1952, Nr. 15, S. 18–21, Nr. 16, S. 14–17); M. Hron: *J. N. J. Filčík a jeho Houslí škola* (Diplomarbeit, Brno 1967).

⁶⁶⁾ Vogler gab in Prag (1802) sein „Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule...“ heraus. Siehe K. E. v. Schafhäuti: *Abt G. J. Vogler* (Augsburg 1888, S. 51, 242–3); R. Müller: *J. Proksch*. (Reichenberg–Prag 1874, S. 483).

⁶⁷⁾ Vgl. Artikel „Ambros“ (MGG 1, 1949–51, S. 408), bzw. auch *Mendels Musikalisches Conversations-Lexikon* (I., Leipzig, o. D., S. 194). E. Hanslick: *Aus meinem Leben I.* (3. Auflage, Berlin 1894, S. 24–39).

⁶⁸⁾ Machen wir auf die theoretisch-pädagogischen Schriften F. D. Webers, R. Führers, K. F. Pitschs und J. Prokschs aufmerksam. Praktisch unbekannt bleibt Tomášeks Harmonielehre (siehe *Vlastní životopis V. J. Tomáška*, Praha 1941, S. 197, 201–202, 265–266, 280, 344), die sich um 1818 herauskristallisiert hat.

noch eine Gruppe von theoretischen Arbeiten in Betracht ziehen, die von den aus den böhmischen Ländern ausgewanderten Musikern geschrieben worden sind. Eine Gedankenkontinuität hier vorauszusetzen wäre allzu riskant.⁶⁹⁾

Die innersten Zusammenhänge mit der Wiedergeburtsthematik weist der Bereich der musikgeschichtlichen Reflexionen auf.⁷⁰⁾ Seit 1763 wirkte an der Prager Universität der aus der Oberlausitz stammende „Lehrer der schönen Wissenschaften und gelehrten Historie“ C. H. Seibt, der das einheimische Denken um neue philosophisch-ästhetische und philologische Impulse bereicherte (es ging ihm um das Niveau der deutschen Sprache). Seit 1770 erscheinen in Prag die ersten moralischen Zeitschriften. Die Aufklärungsmomente deutscher Provenienz rufen aber Reaktionen des einheimischen Milieus hervor, das sich entweder in der Richtung des damals geförderten österreichischen Patriotismus, oder im Geiste der kulturhistorischen böhmischen Verteidigungsargumentation orientiert.⁷¹⁾ Unter den benützten geschichtlichen und zeitgenössischen Beispielen der Kulturberühmtheit der böhmischen Länder und Geschichte figurieren (schon in den seit 1773 veröffentlichten „*Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler*“ von Pelzel) auch Musikernamen (z. B. Tůma, Gaßmann und Mysliveček). Die Feststellungen des Ruhms einiger im Ausland wirkender Musiker und des hohen Musikniveaus des böhmischen Terrains bedeuten zwar eher zeitgemäße Beobachtungen als historische Reflexionen⁷²⁾ und werden hartnäckig wiederholt bis zum bekannten Artikel „*Ueber den Zustand der Musik in Böhmen*“ aus der Leipziger Zeitschrift *Allgemeine musikalische Zeitung* (1800), führten jedoch zu den ersten Auseinandersetzungen mit Quellenmaterial (Voigts Aufsatz „*Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen*“,⁷³⁾ die Vorbereitungen Dlabáčs für sein 1815 herausgegebenes *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*). Obzwar diese Linie zu umfangreichen Arbeiten führte, die noch Hostinský für eine der Hauptaufgaben der tschechischen Musikwissenschaft hielt,⁷⁴⁾ sieht man, daß das patriotische Bewußtsein zwar einer-

⁶⁹⁾ Es handelt sich um F. X. Richter (siehe MGG 11, 1963, S. 456–458), A. Rejcha (siehe J. Vysloužil: *Notes sur A. Rejcha*, Opus musicum, Brno 1970; derselbe: *Antonín Josef Rejcha*, in: Opus musicum 1/71, S. 1–7, deutsch in: SPFFBU, H6, 1972) und J. Drechsler (siehe E. Seidel: *Eine Wiener Harmonie- und Generalbaßlehre der Beethoven- und Schubertzeit*, in: *Symbolae historiae musicae*, Mainz 1971).

⁷⁰⁾ Siehe Anmerkung 61 und *Čs. vlastivěda IX. Umění, sv. 3, Hudba* (Praha 1971, S. 147).

⁷¹⁾ Vgl. E. Lemberg: *Drei deutsche Förderer der tschechischen Wiedergeburt* (Sonderdruck aus dem 3. Band der Sudetendeutschen Lebensbilder, 1934); derselbe: *Grundlagen des nationalen Erwachens in Böhmen* (Reichenberg 1932); J. Strakoš: *Počátky obrozeneckého historismu v pražských časopisech a Mík. Ad. Voigt* (Praha 1929). Als Autorität für die kulturhistorischen Bestrebungen blieb noch immer Balbin.

⁷²⁾ Übrigens handelt es sich um sehr kurze Bemerkungen, so daß dadurch kaum eine spezifische musikgeschichtliche Reflexion entsteht – in diesem Sinne ist es nötig die Meinung T. Voleks zu revidieren.

⁷³⁾ In: *Abhandlungen einer Privatgesellschaft in Böhmen, zur Aufnahme der Mathematik, der vaterländischen Geschichte, und der Naturgeschichte I.*, Prag 1775, S. 200–221. Aus dem Anlaß Gerberts geschrieben.

⁷⁴⁾ O. Hostinský: *O úloze naší historické literatury hudební* (in: *Dalibor III* –

seits Reflexionen über die Musik hervorruft, andererseits aber nicht erlaubt die thematischen Grenzen zu überschreiten. Trotzdem gibt es im böhmisch-mährischen Terrain Persönlichkeiten, die eher indirekt mit den Wiedergeburtstendenzen zusammenhängen, aber den musikalischen Historismus auf einer breiten thematischen und publizistischen Basis entfalten. Es handelt sich zum Beispiel um den hervorragenden Wiener Musikhistoriker R. G. K i e s e w e t t e r (1773–1850), der seinen Neffen A. W. A m b r o s zum Fortsetzer seines eigenen Werkes machte (so verknüpft sich ihre dem ganzen deutschsprachigen Raum gewidmete Tätigkeit wieder auf unserem Gebiet). Später wird noch Quido A d l e r diesen Weg gehen.⁷⁵⁾ Und da diese Persönlichkeiten buchstäblich an der Formung neuzeitlicher Gründe des Faches Musikgeschichte und darüber hinaus der modernen Musikwissenschaft überhaupt (besonders im Falle Adlers) beteiligt waren, erhebt sich die Frage, ob der von unserem Terrain ausgehende und in weiteren auswärtigen Zentren kultivierte Historismus nicht in Bezug auf Musik von besonderer Art war, trotz der thematischen und methodologischen Beschränktheit seines ausschließlich patriotischen Zweiges. Natürlich kann man bei der hypothetischen Formulierung der Beziehung Wiedergeburt – Historismus nicht eindeutig sagen, was die Ursache und was die Folge ist, da es sich um ein ausgesprochen dialektisches Verhältnis handelt, das noch ausführlich erörtert werden soll. Daß aber das einheimische Milieu auch in der Auseinandersetzung mit allgemeineren Fragen produktiv sein konnte, bezeugt die Tatsache, daß sogar die ersten Biographien, bzw. M o n o g r a p h i e n g r o ß e r M u s i k e r hier entstanden sind (von der autobiographischen Literatur einheimischer Musiker und weiteren Arbeiten abgesehen).⁷⁶⁾

Ganz klar ist die enge Beziehung der ersten einheimischen Volksliedersammlungen und musikethnologischen Auffassungen zu beiden Formen (der nationalen und der offiziell landespatriotischen) des vaterländischen Bewußtseins, besonders wenn das Volkslied und seine theoretischen Deutungen die Nationaltendenzen des einheimischen Schaffens wesentlich beeinflussten.⁷⁷⁾

1881, S. 97–99, 108–110). Er ist der Meinung, daß man eine neue verbesserte Herausgabe Dlabáčs vorbereiten soll.

⁷⁵⁾ Der in Mähren geborene Musikhistoriker wirkte 1885–98 in Prag an der Deutschen Universität, so daß seine wichtigen internationalen Kontakte teilweise von Prag aus angeknüpft wurden.

⁷⁶⁾ Vgl. J. A. Schlosser: *Ludwig van Beethoven* (Prag 1828) – die erste Beethoven-Monographie; F. N ě m e č e k: *Leben des k. k. Cappelmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* (Prag 1798) – das erste Buch über Mozart; J. M. Schottky: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch* (Prag 1830) – eine der ersten im Jahre 1830 erschienenen Paganini-Monographien. Der Beethoven-Lebensschreiber A. Schindler stammte aus Mähren, bewegte sich aber im Ausland. Die Autobiographien von F. Benda, V. Jirovec, V. J. Tomášek u. a. stellen einen üblichen Typ ihrer Zeit dar.

⁷⁷⁾ Nach den ersten sammlerischen Versuchen von Jan Jeník z Bratřic aus den Jahren 1810–40 und den Impulsen Hankas, Kollárs und Čelakovskýs entstand einerseits die offizielle österreichische (sog. guberniale) Liedersammlung, die teilweise J. Ritter z Rittersberku zugänglich machte (*České národní písně*, Praha 1825), andererseits eine Reihe von großzügig angelegten Sammlungen, die die böhmischen (K. J. Erben: *Písně iárodní v Čechách*, 1842, 1843, 1845; *Prostonárodní české písně a říkadla*, 1862–64 mit 811 Melodien) und mährischen Lieder (F. Sušil: *Moravské národní písně*, 1835, 1840; *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*, 1853–1860, mit 2091 Melodien) repräsentativ erfaßten.

Philologisch relevant sind die Versuche die tschechische Fachterminologie zu konstituieren, die sich auf eine lange Vorwiedergeburtstradition des tschechischen linguistischen Purismus stützen, jedoch bei Ryba⁷⁸⁾ zu deutlichem Vorschein kommen und um 1850 durch die Bemühungen J. N. Škroup's erfolgreich gipfeln.⁷⁹⁾

Am schwächsten scheint die Tendenz zu sein den Sachverhalt Musik systematisch zu klassifizieren und aufzufassen zu beiden Formen (der nationalen und der offiziell landespatriotischen) Interessant sind nur vereinzelt Versuche dies vom Standpunkt der slawischen Musikproblematik zu lösen.⁸⁰⁾

Die thesenhafte Übersicht bestätigt jedoch die Voraussetzung, daß die spezifischen Forderungen der Wiedergeburtbewegung einige kognitive Aktivitäten hervorgerufen haben und daß andererseits etliche Forschungsversuche, bzw. im Laufe der Nationalkonstituierung entstandene Disziplinen nicht nur einzelne theoretische Lösungen und für die Kompositionspraxis nützliche Impulse brachten, sondern auch den geistigen Inhalt der Wiedergeburt als Epoche modellierten. Die Reflexionen über die Musik stellen also ein Gebiet dar, auf dem sich die neu aktivierte gesellschaftliche Gesinnung der gesamten gesellschaftlichen Makrogruppe der Bevölkerung der böhmischen Länder und der tschechischen Nation zwar nicht so deutlich wie in anderen Bereichen (z. B. allgemeine Geschichtsschreibung, Philologie, Literatur und Literaturgeschichte), aber doch spezifisch und markant bewähren konnte; sie müssen durch weitere Erforschungen erörtert und im Rahmen des ČHS befriedigend im Zusammenhang mit dem Stichworttext „České národní obrození“ formuliert werden.

Bearbeitet vom Team des Kabinetts für Musiklexikographie

⁷⁸⁾ Vgl. die 3. Abteilung des Buchs *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému* (1817) von J. J. Ryba, die ein terminologisches Wörterbuch enthält.

⁷⁹⁾ J. N. Škroup: *Počátky hudební* (*Časopis Českého musea* 1850).

⁸⁰⁾ Im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Schönfeldischer Verlag 1796) befinden sich theoretisch interessante „Betrachtungen über die Musik“. Die nächste derartige Übersicht bringt erst das tschechische Stichwort „Hudba“ (Musik) von J. L. Zvonář in *Slovník naučný* (red. von F. L. Rieger, III, Praha 1863, S. 952 f). Eine Begriffsklassifizierung findet man in den ästhetischen Auslegungen (Kapitel Musik) „*Některá potřebná rozjímání o uměních krásovědeckých pro obecnostvo československé. Oddíl II. O hudbě*“ (in: *Světozor* II – 1835). Ausdrucksvoll slawisch orientiert ist die Abhandlung M. Dr. Amerlings „*O hudbě*“ (Über Musik), in: *Česká včela* IV – 1837, die ins Projekt einer größeren geschichtlich-systematischen Arbeit mündet, die sich mit den tschechischen, slawischen und darüber hinaus „anthropologischen“ Musikphänomenen befassen soll. Vgl. auch L. Ritter z Rittersberku: *Myšlenky o slovanském zpěvu* (neu herausg. von B. Indra, Znojmo 1947).

**„ČESKÉ NÁRODNÍ OBROZENÍ“
JAKO POJEM HUDEBNÍ EPOCHY
A VÝZNAM REFLEXÍ HUDBY PRO JEHO USTAVENÍ**
(Východiska a teze k studiu jednoho komplexu otázek)

Úvaha vychází z úkolů daných přípravou nového Českého hudebního slovníku (dále ČHS) v Kabinetě pro hudební lexikografii a opírá se o výsledky kolektivních prací konaných za vedení profesora J. Vyslouzila v muzikologickém semináři v rámci Katedry věd o umění v Brně. Konstatuje nutnost řešit problém periodizace hudebního vývoje i jednotlivých, periodizací dosažených epoch na jiném základě, než jaký nacházíme v předhledových historických pracích věnovaných dějinám české hudby.

Tato obecná problematika je konkretizována na případě pojmu „české národní obrození“. Užívaný verbální tvar funguje sice do určité míry metaforicky, avšak díky precizaci v četných literárněvědných i historických pracích označuje relativně spolehlivé dva významy: společenský proces vytváření novodobé národnosti v českých zemích i obnovení a zaktualizování kulturních funkcí českého jazyka a s ním souvisejících uměleckých, vědeckých a dalších kognitivních disciplín. V obou těchto významech byl pojem promítnut i do interpretace dějin hudební kultury českých zemí a ustálil se tak s převažující konotací hudební epochy (Nejedlý). Připojená tabulka klasifikující slovní materiál používaný k periodizaci dějin české a zčásti i světové hudby dokazuje, že dějiny nelze interpretovat bezesbýtku podle jednoho klasifikačního hlediska (zavádíme pojem taxonomických vrstev). Protože pojem „české národní obrození“ bude nutně zastoupen i v ČHS, je zvažována oprávněnost a nosnost daného pojmu ve významu hudební epochy. Heslo naznačí pomocí slovníkových odkazů tyto hlavní věcné a pojmově-terminologické souvislosti daného pojmu: 1. Vztah k předchozím, tzv. slohovým epochám (typu renesance, barok, klasicismus). 2. Jeho schopnost pojmut problematiku rozpadu klasického slohu a vzniku romantismu i dalších směrů 19. století. 3. Možnost zachytit dialektiku desintegrčních i integračních společensko-kulturních procesů dané doby. 4. Mechanismus proměn, jimiž se hudba zhruba v období 1750–1850 (u nás patrně v letech 1760–1860) mění v kvalitativně nový odraz skutečnosti (hlavní faktory: hudba, tj. tvůrčí vědomí skladatelů, si osvojuje kategorii vývoje, historických, geografických a sociálních distancí, schopnost pojímat sama sebe objektivně a v důsledku toho utvrzovat zjištěné znaky, rozdílly atd., hodnotový aspekt i tendenci vypovídat o vlastním výchozím prostředí, respektive obracet se k němu, naplňovat je a diferencovat se podle jeho struktury). 5. Souvislost s pojetím české národní hudby, která se v průběhu obrození ustalovala a precizovala. 6. Schopnost pojmu odrážet historické a chronologické zvláštnosti hudebního vývoje na našem území v daném časovém rozmezí. I v rámci ČHS bude ovšem nutno vyloužit prvotně metaforickou funkci termínu „obrození“ a přesně vyznačit taxonomické vztahy k fenoménům hudebních epoch i dobových proměn podstaty a funkce hudby.

V dodatku je formou tezí připomenuta specifická úloha novodobých reflexí hudby (např. kritika, jednotlivé muzikologické disciplíny, folkloristika, estetika hudby atd.), které se rozvíjely souběžně s fenoménem českého národního obrození. Je zdůrazněna nutnost uvědomit si a v příslušných heslech těchto reflexí zdůraznit dobovou diferencovanost a disparátnost utvářejících se disciplín, které v atmosféře národního obrození, velmi citlivě vůči kulturně-historické relevanci hudebních jevů, byly jednak ovlivňovány obrozenými koncepcemi (odtud orientace převážně částei domácí hudebně-historické produkce téměř výlučně na výklad domácích dějn hudby), jednak zpětně ovlivňovaly argumentace obrozených generací a přispívaly tak k vyhranění pojmu „české národní obrození“ jako epochy hudebního vývoje českých zemí.

Klassifikationskriterium	Epochenbenennungen (Zeitverlauf in beiläufigen Daten angegeben)
<p>Taxon. Schicht 1 Grundlegende chronologische Gliederung nach dem eingelebten Schema Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft</p>	<p>Vorzeit (bei uns bis zum 9. Jahrh.), Altertum (in Mitteleuropa unapplizierbar), Mittelalter (bis zum 16. Jahrh.), Neuzeit (seit 1500?)</p>
<p>Taxon. Schicht 2 Gliederung nach der Entwicklungsstufe der Produktionskräfte und Produktionsverhältnisse (ökonomisch-gesellschaftliche Formationen in der marxistischen Auffassung)</p>	<p>Urgemeinschaft (bei uns ungefähr bis zum 8. Jahrh.), Sklavenhaltergesellschaftsordnung (in unserem Raum offenbar nicht vorhanden), Feudalismus (etwa 800–1800), Kapitalismus (etwa 1800–1945), Sozialismus (seit 1945)</p>
<p>Taxon. Schicht 3 Gliederung nach dem Jahrhundert oder nach anderen analogen Zeitabschnitten (Beispiele vorhandener Lösungen)</p>	<p>XI.–XIV. Jahrhundert, XV.–XVII. Jahrhundert, XIX. Jahrhundert, XX. Jahrhundert.</p>
<p>Taxon. Schicht 4 Gliederung nach den allgemeinen historisch determinierenden Faktoren, die als Etappen abgrenzbar sind</p>	<p>Hussitenbewegung (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts), Reformation (15. und 16. Jahrhundert), Humanismus (bei uns 16. Jahrhundert), Gegenreformation (16.–18. Jahrhundert), Absolutismus (bei uns 17. und 18. Jahrhundert), Aufklärung (18. Jahrhundert), Nationale Wiedergeburt (etwa 1760–1860)</p>
<p>Taxon. Schicht 5 Gliederung nach den dynastischen und staatsrechtlichen Gesichtspunkten</p>	<p>Großmähren (830–910?), Přemysliden-Staat (etwa 900–1300), Luxemburger Zeit (etwa 1330–1420), Epoche Karls IV., Habsburger Zeit (im kunstgeschichtlichen Sinne hauptsächlich das 16., 17. und 18. Jahrhundert), Epoche der CSR (seit 1918)</p>

Klassifikationskriterium	Epochenbenennungen (Zeitverlauf in beiläufigen Daten angegeben)
<p>Taxon. Schicht 6 Gliederung nach den allgemeinen künstlerischen und bildenden Stilen</p>	<p>Romanischer Stil (12.–13. Jahrhundert), Gotik (14.–15. Jahrhundert), Renaissance (1450–1600), Manierismus (etwa 1550 bis 1650), Barock (1600–1750), Rokoko (Mitte des 18. Jahrhunderts), Vorklassik (vor und um 1750), Klassik (1760–1820), Sezession (? – um 1900)</p>
<p>Taxon. Schicht 7 Gliederung nach Richtungen, deren Bezeichnungen semantisch zur außermusikalischen Sphäre hinweisen</p>	<p>Galanter Stil (18. Jahrhundert), Romantik (19. Jahrhundert), Neuromantik (2. Hälfte des 19. Jahrhunderts), Realismus (seit 1890?), Naturalismus (um 1900), Verismus (um 1900), Moderne (seit 1890), Impressionismus (um 1900), Expressionismus (nach 1900), Neoklassizismus (seit 1920), Konstruktivismus (um 1920)</p>
<p>Taxon. Schicht 8 Gliederung nach den sog. Schulen und analogen Gruppen</p>	<p>Römische Schule (16.–17. Jahrhundert), Venezianische Schule (17.–18. Jahrhundert), Neapolitanische Schule (18. Jahrhundert), Mannheimer Schule (um 1750), I. Wiener Schule (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts), Berliner Schule (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts), Tschechische Nationalschule (seit 1860), Neurussische Schule (2. Hälfte des 19. Jahrhunderts), II. Wiener Schule (seit 1900)</p>
<p>Taxon. Schicht 9 Gliederung nach den Richtungen, die auf Grund der Ausdrücke „alt“ – „neu“ differenziert werden</p>	<p>Ars antiqua (13. Jahrhundert), Ars nova (14. Jahrhundert), Musica antiqua (vor 1550), Musica moderna (seit 1550), Prima pratica (15.–16. Jahrhundert), Seconda pratica (seit 1550), Neue Musik (nach 1900).</p>

Klassifikationskriterium	Epochenbenennungen (Zeitverlauf in beiläufigen Daten angeben)
<p style="text-align: center;">Taxon. Schicht 10</p> <p>Gliederung nach einigen historisch dominierenden Persönlichkeiten, bzw. Gruppen</p>	<p>Zeit Bachs, Zeit Smetanas, Zeit Fibichs, Zeit Ostrčils</p>
<p style="text-align: center;">Taxon. Schicht 11</p> <p>Gliederung nach syntaktisch-morphologischen Gesichtspunkten mit breiteren technisch-strukturellen, bzw. sekundär stilistischen Bedeutungen</p>	<p>Heterophonie (Frühmittelalter), Monodie (bis zum 12. Jahrh., später die sog. begleitete Monodie), Polymelodie, bzw. Polyphonie (13.–16. Jahrhundert), Melodisch-harmonischer Stil (17. bis 19. Jahrhundert), Harmonisch-funktionale Musik (seit 1550), Atonale Musik (20. Jahrhundert), Serielle Musik (seit 1920, hauptsächlich die Gegenwart), Timbre-Musik (Gegenwart)</p>
<p style="text-align: center;">Taxon. Schicht 12</p> <p>Gliederung nach den grundlegenden syntaktisch-morphologischen Gesichtspunkten mit engeren kompositionstechnischen Bedeutungen</p>	<p>Diaphonie (10.–12. Jahrhundert), Organum (seit 900, später zur Technik geworden), Modale Musik (13. Jahrhundert, im anderen Sinne auch in der Gegenwart), Mensuralmusik (seit 1250), Generalbaßzeitalter (1600–1750), Zeitalter der Fuge (16.–17. Jahrhundert), Zeitalter der Sonate (seit 1700)</p>