

RECENZE

Musik des Ostens. Sammelbände für historische und vergleichende Forschung, Bd. I, Kassel 1962. Vydává J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. S. 218.

V Německé spolkové republice si muzikologové soustavně všimají problémů tzv. „východní“ hudby. Dílčí výsledky této práce jsou přirozeně pozitivní. Vcelku však je leckdy ovlivněno toto hádání v „ostgebietu“ myšlenkou revanšistickou, která mnohdy prolíná celkovou koncepcí západoněmecké muzikologické práce. Nebudeme si v naší recenzi všimát zevrubně všech článků přítomného sborníku; stačí, upozorníme-li na problematiku jednotlivých jeho statí a alespoň trochu hlouběji si všimneme těch studií, které nás zaujaly nejvíce.

Úvodní článek *Elmara Arro* z Kielu postihuje hlavní problémy východoevropského dějezpytu (str. 9—48) a dochází k zajímavým závěrům v otázkách hudby chrámové, v problémech metodiky srovnávací hudební historiografie; doporučuje rozšířit oblast pomocných historických věd v muzikologii a zdůrazňuje, že je třeba vyjasnit si některé důležité terminologické otázky v dějinách východní hudby: Tak například považuje za sporný pojem národnosti v hudbě, který se leckdy zaměňuje s pojmem nacionalismu, stejně jako je pro něj sporný pojem formalismu, zdiskreditovaný vystoupením Zdanovovým. Doporučuje — což je výrazný a podnětný postřeh jeho článku — bohatší využití filologických metod v muzikologii a všimá si mj. otázek trojhlasu a vícehlasu (i umělého) v ruském pravoslavném zpěvu a východní hudbě vůbec.

Jestliže článek *Walthera Wünsche* (Gratkorn bei Graz) o muzikologických pracích s jihoslovanskou tematikou, vzniklých v hudebněvědném ústavu bývalé německé university v Praze, trpí jistou popisností (49—51), je stať dánského badatele *Camillo Schoenbauma* (Dragør), bývalého posluchače Karlovy university, kromě bibliografické přesnosti a serióznosti také — a hlavně — dobrým propagačním činem pro naši historickou hudebněvědnou produkci. Zabývá se totiž českou a slovenskou hudebněvědnou literaturou z let 1945—1960, zabírající oblast našich starších hudebních dějin (52—62). Schoenbaum konstatuje, že naši muzikologii dosud chybí soustředění ke speciálním otázkám starší české hudby. Tento nedostatek se projevuje i v syntetické práci J. Racka *Česká hudba* (1958), ačkoli — podle Schoenbauma — jde o spis základní důležitosti, jehož význam tkví ve shrnutí biografického materiálu a v obšrném seznamu literatury k jednotlivým českým dějinným údobím. Schoenbaum poněkud přeceňuje práci Němečkovu *Nástin české hudby XVIII. století* (1955), zatímco správně postihuje průkopnický význam thesauru J. Pohanky *Dějiny české hudby v příkladech* (1958) a význam některých studií B. Štědróně, T. Strakové aj. Je zajímavé, že Schoenbaum je obeznámen i s brněnskými disertačními a diplomními pracemi z hudební vědy, z nichž si např. všimá studie M. Krejčího *Inventář hudebnin kostela*

sv. *Jakuba v Brně z r. 1763* (1957), J. Trojana *Muzika V. Philomata* (1950), O. Petráše *Suitové orchestrální skladby P. J. Vejvanovského* (1948), V. Straky *Život a dílo P. Šimona a Scto Bartholomeo* (1946), F. Lénka *Hanácké lidové zpěvohry 18. století* (1954), K. Krafcy *Romantické prvky v klavírních sonátách J. L. Dusíka* (1950), K. Padrtý *Fr. Kramář-Krommer* (1949) a M. Masaříka *J. Slavík* (1953). Stejně tak je tomu i se studii, diplomními pracemi a kandidátskými spisy a disertacemi pražské university (pro stručnost uvádím jen některá jména jejich autorů: Tomandlová, Oplalková, Daňková, Spunar, Kouba, Brabec, Berkovec, Snížková, V. Němec, Bužga, Němeček, Seda, Dražan, Volek, Mužíková aj.). — Nemělo by smyslu vypočítávat všechny ostatní práce, jimž Schoenbaum věnuje kritickou pozornost. Jisto je, že některé z nich zná pouze podle názvu, zatímco jiné (i rukopisné) jsou mu známy blíže. Z metodického hlediska oceňuje například práce A. Buchnera o hudebních nástrojích, ale nestaví se kupodivu kriticky ke spisu V. J. Sýkory *F. X. Dušek* (1958). Hodně pozornosti věnuje Schoenbaum studii časopiseckým, ale právě v tom není jeho stať úplná a vyčerpávající. Chybí nám podrobnější zachycení článků v *Hudebních rozhledech*, ve *Spisech filosofické fakulty brněnské university*, postrádáme kritičtější postoj ke statím z *Miscellanea musicologica* nebo kritické zhodnocení hesel českých autorů v *MGG* nebo v *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Londýn 1954). Chybí zmínky o sborníku filosofické fakulty olomoucké, mezerovité jsou Schoenbaumovy znalosti o studiích ze slovenské hudby. Je zase naopak zajímavé upozornit na to, že Schoenbaum poprvé v muzikologické literatuře vysoce oceňuje stať brněnské germanisty L. Zatočila *Závišova píseň ve světle minnesangu a její předloha* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university II, 1953). — Závěrem tohoto odstavce nutno ještě vyzvednout Schoenbaumův správný názor, že by čeští a slovenští pracovníci měli více publikovat v západních jazycích a navázat užší styk s publikacemi na Západě, aby bylo možné soustavněji seznamovat světovou muzikologickou veřejnost s výsledky naší badatelské práce v oblasti hudební vědy. I když Schoenbaumův příspěvek není úplný, je velmi pěkným dokladem pozornosti a péče, jakou věnuje cizí badatel naší hudbě. Bylo by třeba, aby vydal postupně i výběr z ostatní české a slovenské literatury, která se dotýká mladších historických oblastí nebo problémů nehistorických.

České hudby 19. století si všimá i studie *Karla Michaela Kommy* (Reutlingen), jehož práce *Das böhmische Musikantentum* vzbudila kritickou pozornost v *Hud. rozhledech* 1961 a v celostátním semináři o marxistické hudební vědě v Praze 1962. V námi recenzovaném sborníku je publikována stať o pentatónice v díle Antonína Dvořáka (63–75). Je přirozené, že tematika této statí má jen zdánlivě charakter ryze teoretický. Komma v ní pracuje na základě podrobných analýz a doplňuje zejména postuláty dvořákovského badatele Otakara Šourka, který je často ochoten považovat pentatóniku u Dvořáka převážně za logický důsledek Dvořákova těsného vztahu k negerskému a indiánskému melodickému typu. Komma naproti tomu celkem přesvědčivě dovozuje, že u Dvořáka se pentatónika objevuje už daleko dříve než v době jeho amerického pobytu. Jádra pentatónické melodické proveniencie nalzáme například již v *Andante Smyčcového kvartetu A dur, op. 2* (1882), v *Allegru* téhož díla, ba i ve *Scherzu a Finale*. Stejně tak je tomu v *Klavírním kvartetu D dur, op. 23* (1875), nebo v *Triu B dur* z téhož roku. I ve Dvořákově symfonické tvorbě je podle Kommy snadné nalézt pětitónový melodický typ, například v *Symfonii B dur, op. 4* (1865), jejíž hlavní témata v první a druhé větě mají tritónové jádro. „Americké“ tendence v melodice předjímá leckde i *Symfonie d moll, op. 70* (1884/85). V typické formě se objevuje pentatónika v *Moravských dvojzpěvech* a v *Terclu C dur, op. 74* (1887), kde má rovněž význam tritónového postupu. V daleko větší míře však objevíme pětitónový melodický typ (princip) ve všech dílech z doby Dvořákova amerického pobytu; Komma tu správně vyzvedává kontinuitu Dvořákova melodického myšlení a ukazuje, že tu jde o logický vývojový proces, který má své kořeny (to dodáváme) v melodickém lidovém myšlení, zejména morav-

ském a ruském. Ve srovnání se Šourkem tedy Komma správně podotýká, že není zcela přesvědčivé, vysvětlujeme-li jistý exotismus melodiky Antonína Dvořáka jedi- (nebo převážně) Dvořákovým stykem s nápevností neevropskou, tj. černoško-indiánskou. Je sice pravda, že Komma vidí problém dvořákovské pentatóniky dosti izolovaně a nezaklíňuje jej do celého melodického myšlení Dvořákovy, nehledě k tomu, že celkem Komma nechce dosti jasně vidět základní zdroj Dvořákovy pentatóniky, který má zřejmě své kořeny nejen ve starém — tzv. církevními stupnicemi ovlivněném — lidovém hudebním myšlení, ale také pravděpodobně roste z jakýchsi, abychom tak řekli, „praslovanských“ melodických typů, jež mají své kořeny v hudební Byzanci a pravoslavném zpěvu. Podrobnější srovnávací studia by snad dokázala tuto naši domněnku. — Je však správné, že se Komma snaží (ovšem v poměrně malém rozsahu) o komparaci pentatónických melodických typů A. Dvořáka s melodičkou například Schubertovou a zdůrazňuje jisté obdobné melodické typy pentatónické v „archaické melodice lidové hudby české a moravské“. A právě v tomto směru by otázka tzv. dvořákovské pentatóniky vyžadovala většího prohloubení, opřené o podrobné studium našeho písňového materiálu. Komma správně klade otázku; poukazuje na písňovou sbírku Bartoše—Janáčka (1901) a dokonce velmi přesvědčivě vidí názvuky pentatóniky (tj. lidového melodického typu) například ve Filsově Sinfonii in D, která má své hlavní téma velmi podobné tématu z Furiantu v Dvořákově Kvintetu op. 81. (K vlastní otázce podobnosti tématu Filsova s Dvořákovým ovšem podotýkáme, že zde může jít o podobnost čistě náhodnou.) — Dále je přesvědčivé Kommove tvrzení, že další z kořenů Dvořákovy pentatóniky je česká lidová duchovní píseň, která se z kancionálů 17. a 18. století mohla dostat do Dvořákovy uměleckého povědomí. Vždyť například Biblické písně op. 99 (z amerického údobí, 1894) souvisí v melodice s typem žalmové melodiky v Šanotulském kancionálu; není tím znovu zdůrazněna souvislost Dvořákových melodických archaismů s historickým českým nápevným typem? A tu myslím Komma naznačil cestu i české srovnávací hudební vědě, která by měla zkoumat daleko více než dosud třeba zrovna u Dvořáka, do jaké míry tento národní český skladatel souvisí ve svých uměleckých projevech s českou hudební tradicí — a do jaké míry tedy právě tento vztah dodává celé řadě Dvořákových skladeb patinu melodického archaismu, jež lze uvést na společného jmenovatele tzv. pentatóniky, která patří k nejstarším jádrům evropského a hlavně mimoevropského hudebního myšlení vůbec.

Není bez zajímavosti uvést v této souvislosti skutečnost, že otázkou pentatóniky v Dvořákově díle se zabýval ve své disertaci H. Kull v Bernu (*Dvořáks Kammermusik*, 1948) a že dospěl k velmi zajímavým závěrům. A nakonec ještě jeden Kommov podnět: Nebylo by žádoucí studovat pentatóniku zejména i v díle Janáčkově, jehož vztahy k tradičnímu moravskému folklóru jsou tak evidentní?

Kommove stať patří ve sborníku *Musik des Ostens* k nejpozoruhodnějším. Je sice pravda, že nedovádí problematiku Dvořákových archaismů a pentatóniky do širších souvislostí a vidí ji poněkud odtrženě od komplexního pohledu na českou a světovou hudební i mimo-hudební matérii; syntetický pohled na tuto otázku by ovšem vyžadoval podrobného materiálového studia.

Ostatní oddíly sborníku *Musik des Ostens* se dotýkají českých hudebních dějin ve speciálních státech Rudolfa Quoikey o světské hudbě v benediktinském klášteře na Břevnově (198—218) a v článku Lothara Hoffmann-Erbrecht a Tomáši Stoltzerovi ve Slezsku (159—164). Jsou doplněny pracemi o Chopinových preludiích a etudách (W. Wiora, 76—79), o hudbě na dvoře litevského knížete Witolda (W. Salmen, 80—82) aj.

Závěrem lze říci, že sborník *Musik des Ostens* přináší velmi podnětné články o slovanské i české a slovenské hudbě. I když v některých místech vidí jednotliví autoři problematiku poněkud zkrlesně a kopírají její řešení vždy o dostatečně rozsáhlý faktografický materiál,

je tento sborník podnětným pokusem o řešení otázek, které mnohdy dosud i v naší hudební vědě zůstávaly stranou badatelského zájmu. A v tom je největší přínos sborníku, zejména ve statích C. Schoenbauma a K. M. Kommy.

Rudolf Pečman

V SSSR dvakrát o naší hudební vědě

Významný ruský muzikolog *Igor Belza*, autor četných děl o české hudební kultuře, přispěl v roce 1962 k této své dostatečně známé činnosti dvěma studii vydanými jako separáty v nakladatelství Akademie věd SSSR, Spisy institutu slavistiky (*Učenyje zapiski instituta slavjanověděnja, tom XXV, Moskva 1962*).

První ze studií nese název *Rozvoj hudební vědy v Polsku a Československu v letech 1945–1960*. Autor zde spíše obrysově sleduje základní úkoly hudebně vědecké práce v obou zemích. Pokouší se zachytit souborný stav současné české hudební vědy, a to zvláště z historického hlediska, které celkově udává základní tón práce. Studie je pochopitelně již svým rozsahem přinucena k tomu, aby některé otázky spíše jen naznačovala. Potom ovšem i jistá znalost prostředí nezabrání některým spekulativním úvahám, jako je např. Belzovo stanovisko v otázce českého hudebního baroka. Předností této práce je i stručná charakteristika slovenské hudební vědy a úvaha o perspektivách jejího vývoje. Škoda, že toto hodnocení české hudební vědy jde převážně po linii hudebně historické a takřka opomíjí oblast např. české hudební teorie a estetiky.

Druhá studie, *Zdeněk Romanovič Nejedlý*, vznikla z potřeby reagovat na úmrtí nejvýznamnějšího představitele nejen české hudební vědy, ale vůbec pevné kulturně politické orientace pokrokové české inteligence. Belza sleduje opět přehledně na krátkém životopisném nástinu životní osudy Zdeňka Nejedlého, jeho vliv na rozvoj celé české pokrokové vědy a jeho význam v otázce přístupu ke kulturním hodnotám i významným představitelům našeho umění a vědy. Podobně sleduje Belza chronologicky Nejedlého dílo. Vyzdvihuje znovu Nejedlého vynikající zásluhy v probouzení díla Bedřicha Smetany, na jehož odkaz soustředil pozornost celé české kultury. Vedle toho připomíná Belza Nejedlého úctu ke klasickým představitelům českého umění, které nepřestal po celý život dávat za vzor jako živé dědictví, jež musí žít v neustálém styku s dobou. Zvláště oceňuje jeho působení v Sovětském svazu, jakož i jeho práci pro skutečné zakotvení sovětské kultury u nás. Belzova studie o Zdeňku Nejedlém je krásným dokladem toho, s jakou pozorností sleduje její autor základní otázky české hudební vědy a jak citlivě reaguje i na její ztráty.

Miloš Stědroň

Jiří Vysloužil, Ludvík Kundera. (Profil umělce, pedagoga a vědce). Spisy Janáčkovy akademie múzických umění 1, Brno. Státní ped. nakladatelství 1962. S. 153.

Je-li věnován spis uvádějící novou formu ediční činnosti JAMU brněnskému pedagogu, umělci, organizátoru a dlouholetému rektoru nejvyššího moravského hudebního učiliště L. Kunderovi, je to nutná splátka starého dluhu. Vždyť o Kunderově díle pojednává jen několik recenzí, hesel a jubilejních úvah (je tím paradoxnější, že právě Kundera věnoval několik svých prací historii moravské hudby první poloviny našeho století).

Vysloužil studuje Kunderův zjev v širších kulturních souvislostech. Přesvědčivě např. vystihl hudební život brněnského předměstí Králova Pole i prudký nástup moravské moderny po r. 1900 vyvolaný podněty Janáčkovými a Novákovými. Pianistická činnost mladého Kundery vyšla totiž právě z této tendence a zde leží též klíč k pochopení Kunderova vřelého vztahu k soudobé hudbě. U úvodní kapitoly (*Životní preludium*), kde autor byl nucen vyložit mnohá fakta v souborném historickém pohledu vůbec poprvé, uvědomíme si rovněž nejsilněji potřebu práce, jež by pokračovala ve vykreslení obrazu moravského hudebního života započatém V. Helffertem v jeho nedokončené janáčkovské monografii. Vysloužil citlivě rekonstruuje z dobových svědectví Kunderův umělecký typ a správně též oceňuje význam jeho