

VLADIMÍR HELFERT

## ÚKOLY ČESKÉ HUDEBNÍ HISTORIOGRAFIE

Ačkoliv v začátcích české vědy hudební se zprvu uplatňovala příčiněním Ot. Hostinského estetika, přece brzy zde ovládl směr hudební historie. Již sám Hostinský tuto linii naznačil svou prací o Blahoslavově Musice a četnými monografiemi o moderní hudbě, hlavně o Bedřichu Smetanovi ve známé své knize. Že naše hudební věda je dnes reprezentována hudební historií, je dílem Zd. Nejedlého. Nejpodstatnější rysy jeho vědecké fyziognomie jsou dány právě v jeho historických pracích, hlavně ze dřívější doby dějinami předhusitského a husitského zpěvu, z novější doby jeho velkou monografií o Smetanovi, z níž dosud vyšly dva díly (1924 a 1925).<sup>1</sup> Nejedlý sám v předmluvě k II. svazku své monumentální smetanovské epo-peje považuje toto dílo za vlastní svůj životní úkol, tedy za vrchol své vědecké činnosti. Proto jistě právě nad ním možno si uvědomiti, kam dosavadní naše hudební věda dospěla a jaké by se jí otvíraly další cíle. Hlavní zřetel bude přitom obrácen k základní otázce každé vědecké disciplíny: k její metodě.

Hudebně-historická metoda, jak je reprezentována Nejedlého Smetanou, vyrůstá z historické školy Gollovy. Vlastně Nejedlého práce po stránce methodické je nejdůslednější domyšlení zmíněné historické metody a její aplikace na dobu Smetanovu v takové rozlehlosti a s takovou podrobností, že ani vlastní historické práce školy Gollovy v takovém měřítku něco podobného dosud nepřinesly. Ba, vtírá se myšlenka, není-li zde již nejzazší mez, kam tato metoda může dospěti.

Nejedlý se nekoncentruje ve svém díle na to, aby podal vyčerpávající obraz uměleckého vývoje Smetanova a aby postihl jeho tvůrčí typ. Jde mu o něco zcela jiného. Chce co nejpodrobněji zachytiti obraz celé doby kolem Smetany, a to v těch složkách, které ke Smetanovi v určitém vývojovém úseku měly nějaký vztah. To, aspoň v dosavadních obou svazcích, je hlavním cílem Nejedlého. Do jaké míry se vliv té, neb oné dobové složky na Smetanu projevil, projevil-li se vůbec a mohl-li se projevit, jaké to mělo důsledky pro jeho tvůrčí rozvoj, těchto otázek N. zatím podrobně neřeší; spíše je naznačuje, anebo nechává, aby si je čtenář sám domyslel.

---

<sup>1</sup> *Bedřich Smetana*. I. sv. „D o m a“ (v Praze 1924, str. 450); II. sv. „N a s t u d i í c h“ (ib. 1925, str. 464). Nákl. Hudební Matice Umělecké Besedy.

Zato ale s tím větší, ba možno říci vášnivou houževnatostí se vrhá na svůj úkol, postihnouti co nejpodrobněji celou dobu. V této metodě N. vystupuje jako stoupenec historického determinismu, spatřuje v dobovém prostředí hlavní podmínky psychického vývoje. Není také pochyby o tom, že v Nejedlého metodě se z velké míry uplatňuje jeho nynější kolektivistické přesvědčení.

Při šíři historické erudice Nejedlého i jeho zájmu se stalo, že dosavadní knihy o Smetanovi jsou dosud nejvelkorysejším historickým obrazem naší národní společnosti od začátku 19. století, kde se bere zvláštní zřetel k otázkám souvisejícím s hudbou a divadlem, ale kde osoba Smetanova zatím není v ústředí zájmu, naopak často zatím ustupuje. Druhý svazek se vztahuje k pouhým čtyřem létům Smetanova života (studia v Jihlavě a Něm. Brodě 1835–39), a přece tak krátký úsek životní si vyžádal vyličení celého prostředí v blízkém i širokém okolí Smetanově na plných 429 stránkách. Již z toho lze si učiniti představu, k jakým důsledkům vedla Nejedlého jeho historická metoda. N. obklopil zde postavu Smetanovu podrobnými monografiemi o themech, jež přinesla ona léta Smetanova mládí. Je zde podrobně vypsání hudebního, divadelního a společenského života v Jihlavě kol roku 1835, obšírné vyličení kulturních a národnostních poměrů v Něm. Brodě, je zde obšírná monografie o společenském významu zpěvu, tance a divadla naší obrozenské společnosti těch let a celá historie českého tance polky. To vše pracováno na základě pramenů s novými detaily, četnými opravami dosavadního mínění. Tyto kapitoly mají samostatný význam a poskytují mnoho cenného naší literární a kulturní historii. Bohatství materiálu i postřehů je zde prostě jedinečné. I když by nebylo lze s některými výklady autorovými souhlasiti, nutno vždy před šíří této historické koncepcce stanouti s obdivem, jako před něčím u nás nepředstíženým.

Ale vraťme se k otázce metody! Co vyrostlo Nejedlému v těchto svazcích? Je to vlastně ideál toho, čemu se říká „kulturní historie“. Myslím, že jediné tak lze Nejedlého dílo pochopit, díváme-li se na ně jako na dílo kulturně-historické a nikoliv jako na dílo h u d e b n ě-historické. Metoda jeho díla je čistě historická, chcete-li kulturně-historická, ale nikoliv h u d e b n ě-historická v moderním slova smyslu.

Několik slov na vysvětlenou.

Vypěstost každé vědy lze nejlépe posouditi podle toho, dopracovala-li se vlastní metody. Samostatnost, popřípadě individuálnost methodická znamená zároveň samostatnost té neb oné disciplíny. Hudební historie byla dlouho pod vlivem method filologických a historických, takže dlouho se nedovedla vypracovat k vlastní methodické základně. Z toho ovzduší vyšly velké monografie Jahnovy (Mozart, 1856–59), Chrysanderovy (Händel, 1858–67) a Spittovy (J. S. Bach, 1873–80), které vyčerpaly biograficky a bibliograficky materiál podle tehdejších možností. Jejich cílem bylo, podati v n ě j š í historii dotyčné umělecké osobnosti a v n ě j š í historii jejich děl. Je nepochybno, že tím byl dán spolehlivý historický základ k dalšímu. Ale stejně je jisto, že touto výlučně historickou methodou problém moderní hudební historiografie nebyl vyřešen. Vývoj šel nutně dále, a to cestou m e t h o d i c k ě h o o s a m o s t a t n ě n í. Dostavilo se přirozenou cestou, jakmile hudebně-historický zájem počal se obracet od vnějších fakt k faktům vnitřním, tj. k o t á z k á m č i s t ě h u d e b n í m, jako je otázka vý-

voje stylu, harmonického a melodického myšlení u jednotlivých zjevů tvůrčích, vývoje forem apod. Na řešení těchto otázek dosavadní metoda historická nestačila. Zde bylo možno postupovati jediné cestou hudebně-historické analýse hudebních pramenů (skladeb) a na základě srovnání výsledků této analýse. Od toho okamžiku však hudební historie začíná pracovati se skutečným hudebním materiálem, tedy s materiálem svého vlastního oboru, kdežto dosud o materiálu pouze hovořila a ještě k tomu pouze o jeho vnější stránce. Tak je získán samostatný methodický základ dnešní hudební historiografie a zároveň možnost dalšího samostatného vývoje. A skutečně velký rozvoj moderního hudebního dějepisceví byl umožněn jediné touto cestou (H. Abert, Joh. Wolf, A. Schweitzer, M. Seiffert, H. Prunières, J. Tiersot aj.). Dnes již nestačí zjistiti, kdy, za jakých okolností a v jaké souvislosti dílo vzniklo a čím bylo obklopeno. Dnes mimo tyto základní otázky zajímají další, jež se vztahují k otázkám struktury uměleckého organismu a psychické struktury tvůrce. V řešení těchto otázek vidí dnes hudební historiografie svůj nejvlastnější cíl. Tedy těžisko se přesunuje z otázek čistě historických na otázky psychologicko-estetické. To je vývoj asi od konce 19. století. Ostatně v literární historii a v dějinách výtvarného umění se událo v té době něco zcela obdobného. Je to nutný postup k methodickému prohloubení těchto disciplin.

Bylo řečeno, že Nejedlého Smetanovi budeme právi, budeme-li naň pohlížeti jako na dílo kulturně-historické a nikoliv hudebně-historické. Jakožto dílo hudebně-historické by Nejedlého Smetana stál na stupni, kdy hudební historiografie byla ovládána ještě výlučně historickými methodami. Po té stránce by Nejedlý byl jakýmsi českým protějškem k Chrysanderovi s tím rozdílem, že kulturně-historické zájmy i historické erudice jsou u Nejedlého nepoměrně širší. Je zajímavo sledovati v Nejedlého díle kapitoly, které se zabývají otázkami hudebními. Tak např. kapitola o polce ve II. dílu (314—384). Nejedlý snesl zde přebohaté detaily, takže tato kapitola je dokonalá monografie o vnější historii polky a má sama pro sebe po té stránce svou trvalou cenu. Ale o h u d e b n í s t r u k t u ř e polek z té doby, o tom, zdali polka v této struktuře souvisela s jinými hudebními formami té doby, se čtenář nedoví nic. Tedy otázky h u d e b n ě-historické kritiky jsou zde nechány stranou. Tak je tomu vždy, jakmile se objeví thema čistě hudební. Tu N. se nikdy neuchýlí od své historické metody k methodě h u d e b n ě-historické.

Tento fakt zde prostě konstatují jakožto charakteristický rys Nejedlého práce i jakožto objasnění, oč Nejedlému asi šlo. Opakuji, že je to velké dílo kulturně-historické, nikoliv však hudebně-historické ve smyslu moderní metody h u d e b n ě-historické. Tímto konstatováním se nikterak nehodnotí dílo Nejedlého, nýbrž prostě charakterisuje.

Nejedlého Smetana je snad nejzazší mezi historické metody, jak byla u nás vytvořena J. Gollem a jeho školou. Je těžko napodobitelný, je typem pro sebe. Ale právě tím více je třeba si uvědomiti, že cesta naší hudební historiografie tím není vyčerpána. Ta musí vésti — má-li se osamostatniti tak, jak se tomu stalo již všude jinde — cestou h u d e b n ě-historické metody, tj. cestou analýsy hudebních děl. Bude se snad zdáti, že by v tom bylo nebezpečí přílišného „zúžení“ vědeckého zájmu. Ale není tomu tak. Jednak tato metoda vede k hlubšímu a intenzivnějšímu proniknutí

určitého zjevu, jednak znamená i rozšíření zájmu, neboť bez spolehlivé historické základny zde nelze bezpečně pracovat. Ideálem bude vždy spojení obou method tak, aby zjištění vnější historie tvořilo základ a oporu pro vlastní cíl: pro kritickou analysu hudebního organismu díla. Tím dojdeme všestranného, nejen extensivního, nýbrž i intensivního poznání určitého zjevu tvůrčího. V tom bych spatřoval další methodické cesty naší hudební historiografie.

Novější monografie Dobroslava Orla,<sup>2</sup> věnované novodobým hudebním dějinám Bratislavy, jsou mimo nejvlastnější jeho zájem hudebně-historický a jejich ráz svědčí o tom, že byly vyvolány zevní příležitostí. Pro historiografii české hudby má Orel nepochybný význam svými pracemi o vokální polyfonii české v 16. stol. I když publikace sem hledící mají spíše ráz zevní deskripce pramenů, takže do vyčerpávající vnitřní kritiky na základě srovnávací metody s obsáhlým prameným materiálem zahraniční hudby té doby se dosud nepustil, přece dnes Orel jest u nás jediný, kdo má speciální zájem o onu významnou periodu našich hudebních dějin a nadto ještě theologickou erudici, která právě v tomto odvětví mu může značně prospět. Jeho Kancionál Franusův<sup>3</sup> seznamuje s cenným materiálem o vokál. polyfonii v Král. Hradci a jest jen litovati, že na této dráze Orel dosud dále nepostoupil a že nepřikročil ke kritickému zpracování popsaného materiálu. Zde čeká naše hudební historie od Orla další práce v uvedeném směru. Že se Orel v posledních letech uchýlil od svého nejvlastnějšího pole, způsobilo prostředí jeho nového působiště. Měl za svou povinnost — a to jistě právem — aby na chvíli opustil sféru svých zájmů a aby literárně zasáhl do novějších hudebních poměrů bratislavských.

Orel patří k těm četným případům popřevratovým, které ukazují, kterak nová střediska universitní si vyžádala aspoň na čas obočení od nejvlastnějších vědeckých úkolů. Zařizovati a organisovati nové vědecké ústavy a raziti cestu vlastnímu oboru na nezorané dosud půdě je něco, na co by se nemělo zapomínati při posuzování celé vědecké osobnosti. Vyžádá si to často energie, času a práce, o niž nemá zdání ten, kdo se v takovém novém prostředí neocítl. K tomu pak přistupuje u těch oborů, které se úzce dotýkají dnešní živé kultury, přirozená snaha, aby zástupce takového oboru na universitě žil v nejužším styku s akutními otázkami vlastního oboru. Sem pak patří především hudební věda, která se nemůže v zájmu svého vědeckého vývoje uzavirati před současnou hudební praxí. Z toho vyplývá v nových universitních střediscích nutnost živě se zúčastniti nově se tvořícího hudebního života. Nastávají četné práce organizační, literární, žurnalistické, popř. i umělecké. Jedno je při tom jisto: znamená to nepochybně rozptylování. Ale kdo by měl v těchto věcech přiložiti ruku k dílu, aspoň v začátcích, ne-li představitel hudebně-vědeckého oboru na universitě?

Tyto všechny naznačené okolnosti dlužno bráti v úvahu, posuzujeme-li novější práce Orlovy. Byly vyvolány novým bratislavským prostředím, v němž působí Orel od založení tamější university, a potřebou literárně

<sup>2</sup> *Ján Levoslav Bella*. K 80. narozeninám seniora slovenské hudby. (Sborník fil. fak. univ. Komenského II., 1924); *Frant. Liszt a Bratislava* (tamtéž III., 1926).

<sup>3</sup> *Kancionál Franusův z r. 1505* (Praha, 1922); *Počátky umělého vícehlasu v Čechách* (Sbor. fil. fak. Kom. univ. v Bratislavě, I. 8., 1922).

do tohoto prostředí zasáhnouti. Jeho monografie o Bellovi byla napsána k 80. narozeninám seniora naší hudby. Kniha tato asi nechtěla být vyčerpávající monografií, která by přinesla na tu dobu definitivní materiál biografický a samostatné kritické zhodnocení tvorby Bellovy. Tak např. důležité období sedmihradské přišlo zde zkrátka, patrně pro nedosažitelnost pramenů. Snad neukřivdíme knize Orlově, budeme-li na ni pohlížeti jako na účinnou a šťastnou propagaci málo známého slovenského skladatele, který vyrostl ještě v ovzduší Wagnerova a Lisztova romantismu a byl proto u nás již zapomenut. Historiografickou cenu dává této knize otisk dopisů jednak Bellových, zvláště však Lud. Procházky z doby 1869–88, které mají velmi značný význam i pro bližší osvětlení Smetanova okolí z těch let. Přehled skladeb by potřeboval podrobnějšího bibliografického zpracování.

V základě též ráz má druhá práce Orlova o vztazích Fr. Liszta k Bratislavě. Také zde máme před sebou knížku vyvolanou bratislavským prostředím i jubileem čtyřicátého výročí Lisztovy smrti. Také zde hlavní cena je v publikovaném materiálu. Jsou to nové, dosud neznámé dopisy Lisztovy bratislavskému archiváři Janu Battkovi (23), A. Czechové (9), bratislavskému regenschorimu K. Mayerbergrovi (5) aj. Váha zpracování je ve vylíčení uměleckých styků Lisztových s Bratislavou. Škoda, že se autor přitom nemohl pustiti do podrobnějšího vylíčení celého hudebního prostředí bratislavského, z jehož poznání zachycuje leckterý zajímavý detail. Zmíněný příležitostný ráz patrně přinutil autora, že byl nucen takové otázky nechati stranou neřešeny. — Jest jen si přát, aby se prof. Orel brzy mohl obrátiti zase k svému nejvlastnějšímu zájmu hudebně-historickému, k vokální polyfonii 16. století. Zde jistě přinese splnění velmi významných úkolů, jež naznačil v dosavadních svých publikacích o té době.

Na stupni moderní metody hudebně-historiografické stojí nedávno habilitovaný docent Karlovy university J o s. H u t t e r ve své rozsahem neveliké, ale při tom významné práci o českých neumách<sup>4</sup> na základě rukopisu Nár. musea pražského XIV. D 12. Hutter opírá se zde o dosavadní výsledky zahraniční hudební paleografie, hlavně o O. Fleischera (Neumenstudien 1895–1904 a Germanische Neumen 1923) a P. Wagnera (Neumenkunde, druhé vydání 1912), a o španělského Sunyolu (Introdució a la paleografia musical gregoriana 1925). Podrobil nejprve rozboru neumy řečeného rukopisu po stránce paleografické a zařadil jejich grafický typ do proudu tzv. neumace irsko-anglosaské. To také odpovídá celkové situaci neumace ve střední Evropě v 11. stol., jak je dnes známa z uvedených prací a z monumentální publikace francouzské „La paléographie musical“. Při tom Hutter stanoví některé individuální grafické tvary, které prohlašuje za znaky typicky české notace (samostatné užití puncta jakožto předchůdce české rhomby). Ačkoliv tyto závěry mají mnoho pravděpodobného, hlavně vzhledem k pozdějšímu stavu notace zaručeně české, přece jen bude třeba, aby je autor později ověřil také na základě širšího srovnávacího materiálu. Vývody autorovy v této části jsou bystré a soustavné a svědčí o promyšlené

<sup>4</sup> *Česká notace I. Neumy*. V Praze, 1926, nákl. A. Neuberta. Vyšlo jako I. svazek sbírky „Hudební věda“ za redakce Zd. Nejedlého.

pracovní metodě. Jeho systematika neum, kterou podává na základě uvedeného rukopisu, je vzorná.

Hutter se však neomezuje na otázky paleografické. Vstoupil také na pole hudebně-historické analýsy a tím jeho práce nabývá vlastního významu. Přináší pozoruhodný výklad tonického významu neum. V této věci v dosavadní literatuře stála proti sobě dvě mínění. Jedno, reprezentované O. Fleischerem, podle něhož neумы lze v jich tonickém významu dešifrovati, druhé, hlavně vlivem metrofonické notace řeckých neum, ale tvrdí, že neумы latinské tento tonický význam ztratily od 9. stol. hlavně při svém rozšíření z Itálie do ostatní Evropy a že se tak staly pouze cheironomickými neumami. Hutter se staví asi tak doprostřed a na základě podrobné znalosti středověké theorie hudební se pokouší o vlastní systém možného tonického obsahu neum. Přitom však ještě sdílí mínění Wagnerovo, že neумы nediatematické od 9. století ztratily schopnost intervalového obrazu, mínění, s nímž nemohu jen tak souhlasiti, ačkoliv přiznávám, že dosud se ani Fleischerovi nepodařilo uspokojivě vyřešiti otázku tonického významu neum. Ale zdá se mi těžko myslitelné, že by lidstvo po více než plná dvě století vystačilo s notací, která by nepodávala bezpečného obrazu melodie a pouze ji jen cheironomicky naznačovala. Pro mne z toho pouze vyplývá fakt, že se dosud nepodařilo latinské neумы nediatematické tonicky dešifrovati. Ale nikterak z toho nevyplývá, že by proto neумы měly přesného tonického významu.

Na Hutterovu práci dlužno pohlížeti jako na významný příslib do budoucnosti. Autor dal si tím dobrý základ k dalším výzkumům v tomto směru a bylo by si jen přátí, aby své výsledky brzy rozšířil na základě většího počtu domácích srovnávacích pramenů.

Naši historiografii ve smyslu historické a stylové kritiky hudebních pramenů staví se dosud v cestu překážka rázu zcela rudimentárního. Abych mluvil slovy Fechnerovými, byla dosud budována „shora“, ale na základy „zdola“ se zapomnělo. U nás totiž dosud není ani dost málo postaráno o otázku pramenů hudebních. To, na čem v cizině, hlavně ve Francii, Německu a Anglii již od druhé polovice minulého století soustavně pracují, je u nás v mizivých začátcích. U nás není dosud kritické edice hudebních pramenů a není soustavné evidence o těchto pramenech. Počátek byl zde učiněn se souborným vydáním děl B. Smetany péčí Sboru pro postavení pomníku Smetanovi.<sup>5</sup> První svazek je po stránce ediční vzorný. Cena jeho je zvýšena úvodem, v němž Nejedlý podává přesný seznam Smetanových skladeb do roku 1843. Zevní výprava svazku je skvělá, ba nutno říci příliš nákladná, takže nejsou zbytečné obavy, bude-li v našich poměrech možno pokračovati v takto začatém díle. Jiná otázka je pomalé tempo ve vydávání této první naší kritické a monumentální edice hudební. Od prvního svazku nevyšlo pokračování. Ale to již vypadá z rámce tohoto referátu. Pouze to je nutno říci, že by zde Sbor pro postavení pomníku B. Smetanovi, jakožto vydavatel, měl učiniti vše možné, aby tato slibná edice rychleji pokračovala. Jde zde jednak o zpřístupnění úplného materiálu smetanov-

<sup>5</sup> *Souborná díla Bedřicha Smetany*. Red. Z. Nejedlý. I. sv. *Skladby z mládí do r. 1843*. Vydal Zd. Nejedlý. (Praha, 1924, X + 130 stran.)

ského a tím i o možnost obsáhlého kritického zhodnocení jeho díla, jednak o dobrou pověst naší první kritické edice hudební.

Hudební Matice Uměl. besedy v Praze začala s podporou IV. tř. Akademie věd vydávat sbírku „Staří čeští mistři“, z níž vyšel 1. sešit, věnovaný V. J. Tomáškovvi.<sup>6</sup> Vydavatel dr. V. Štěpán však neměl na mysli edici, jež by vyhovovala kritickým edičním požadavkům, jak se dosud vyvinuly ve velkých publikacích zahraničních, nýbrž vydání, které slouží především praktické potřebě. Považuji to, vzhledem k smutnému stavu naší hudebně-vědecké činnosti vydavatelské, za chybu. Když již se zde naskytla možnost založit sbírku s uvedeným názvem, bylo možno oba ediční úkoly, vědecký i praktický, spojit, asi tak, jak to má na mysli souborné vydání děl Smetanových. Ostatně z vydaného sešitu není ani jasno, kdo odpovídá za redakci celé sbírky, nikde není řečeno, jakým směrem se bude dále ubírat, a co bude zahrnovati. Zkrátka 1. sešit těchto „Starých mistrů“ činí dojem bezplánovitosti a náhodnosti celé sbírky, takže účast Čes. Akademie věd se zde vyjímá nepříliš dobře. Proč, přikročí-li se k novému podniku, nechopí se ho opravdová, o vědecké a kritické zásady opřená snaha? Těmito námitkami se nikterak nedotýkám vlastní edice Štěpánovy, která se stanoviska hudební praxe je zdařilá a pečlivá.

Z ojedinelých vydání hudebních děl naší minulosti uvádím zde pro vzornou kritickou ediční praxi Zichovo vydání Smetanova Pražského karnevalu.<sup>7</sup> Vydati právě toto dílo nebylo nikterak jednoduché. Smetana psal karneval již v době, kdy mu jeho pokračující choroba stavěla v cestu nesčetné překážky. Proto do originální notace Smetanovy vnikla řada přepisů nebo chyb, hlavně při zápisu transponujících nástrojů, které mají nepochybný původ v tehdejší roztržitosti Smetanově. Tyto četné případy, které ostatně pro historii praktického provedení tohoto díla jsou velmi významné, musel si Zich řešiti zcela samostatně, v každém případě individuálně. Protože pak neexistuje srovnávací pramen, v němž by vydavatel mohl míti oporu pro své konkluse (za života Smetanova nevyšel žádný autorisovaný výtah, ani nebyl pořízen autorisovaný opis partitury), mohl se Zich opřít pouze o podrobnou znalost Smetanovy kompoziční techniky. Ale tento úkol provedl s velkou akribií a velkým důmyslem. Uvážíme-li, že vydání Smetanova Karnevalu patří k nejobtížnějším edičním úkolům hudebním, pak tím edice Zichova nabývá ještě většího významu, nehledíc k tomu, že to je první kritická edice smetanovská, neboť vyšla dříve, než první svazek Souborných děl Smetanových.

Poskytuje-li stav hudebně-historické práce vydavatelské obraz tak málo utěšený, platí to ve zvýšené míře o otázce evidence hudebních pramenů. Tuto okolnost měl jsem nejvíce na mysli při zmínce, že se naše hudební historiografie dosud stavěla příliš „shora“. Dnes nemáme soustavné evidence o tom, jaké hudební prameny jsou v našich zemích. Pro středověk a pro vokální polyfonii 15. a 16. stol. je tento nedostatek aspoň částečně vyvážen bibliografickou evidencí rukopisů s notovými zá-

<sup>6</sup> V. J. Tomášek: *Šest eklog op. 35*. Vydal dr. V. Štěpán. V Praze 1926.

<sup>7</sup> Bedřich Smetana: *Pražský karneval* (Introdukce a polonéza), partitura, vydal podle originálu Otakar Zich. (Praha, Foerstrova společnost, 1924.)

pisy a zvl. kancionálů. Ale pro dobu od zač. stol. 17., tedy pro dobu, kdy k nám proniká z Itálie nový styl generálbasu, monodie, opery, instrumentální hudby, a kdy od 2. pol. 17. století vznikají u nás významná zámecká a klášterní ohniska hudební kultury barokní, není vůbec nějaké evidence pramenů. A přece právě z té doby jsou u nás ještě dnes chovány přímo poklady, jichž poznání přináší do hudební historiografie našich zemí skutečné objevy. Neváhám říci, že tento stav je dosud zoufalý. Kdo dnes chce pracovat v této době, ocitá se před překážkami, o nichž nemá zdání ten, kdo pracuje v době před r. 1600. Tento stav souvisí s celou metodikou hudební historiografie, jak byla nahoře nastíněna. Tam, kde se úkol hudebního dějepisce vidí pouze v zachycení v nější historie hudebních faktů, tam otázka vlastních hudebních pramenů není do té míry ožehavá jako tam, kde se podstata hudebních dějin vidí ve vnitřní stylové kritice hudebních pramenů. Brzy po převratu, roku 1919—20, se sice zdálo, že s otázkou evidence hud. pramenů ve formu soustavného jich soupisu bude hnuto: ministerstvo školství jmenovalo řadu konservátorů hudebních památek. Ale věc zůstala v pouhých začátcích a nedospěla ani k nutné jednotné organizační základně. Za těchto okolností ujal se samostatné práce Hudební archiv Zemského musea v Brně, založený roku 1919, ovšem jen pro oblast Moravy, popříp. i Slezska. Hudební archiv pracuje soustavně na centrálním lístkovém thematickém katalogu hudebních pramenů z Moravy. Jsa odkázán na poměrně malou hmotnou podporu, může za vytčeným účelem postupovat zvolna.<sup>8</sup> Ale přece dnes již chová soupis pramenů významné sbírky v arcib. paláci v Kroměříži, v haugwitském zámku v Náměšti a některých sbírek brněnských, hlavně kůru svatojakubského a sbírky u Minoritů. Účelem celé akce je, vydati nakonec katalog hudebních pramenů na Moravě a ve Slezsku. Zatím možno říci tolik, že tato soupisová činnost přinesla již nyní zcela nové osvětlení naší hudební historie od konce 17. století. Pro možnost dalšího vývoje naší hud. historiografie jest soustavná evidence našich hudebních pramenů otázkou přímo životní a je nezbytně nutno, aby se k jejímu řešení přikročilo i v Čechách a na Slovensku. Co v zahraničí, hlavně v Německu, Francii, Anglii a Itálii je již dávno splněno vzornými katalogy hudebních sbírek i bibliografickým slovníkem Eitnerovým, je u nás v pouhých začátcích. A přece zde jde o základ naší hudební historiografie.

Za těchto okolností je nadmíru vítaný každý čin, který přináší v této věci příspěvek. Sem patří Podlahův v katalog hudební sbírky v knihovně kapituly pražské na Hradčanech.<sup>9</sup> Zaznamenává hud. prameny od zač. 13. stol. až do 19. stol., které byly původně chovány na kůru chrámu sv. Víta. Katalog již pouhými jmény skladatelů ukazuje důležitost takovýchto publikací; je z něho vidět, jak mocný byl vliv italské hudby v 17. století na našich kůrech. Cena katalogu je zvýšena kronikou kůru svatovítského,

<sup>8</sup> Viz o tom podrobnější zprávy ve Věstníku Mor. Zem. Musea 1920 a 1925.

<sup>9</sup> Ant. Podlaha: *Catalogus collectionis operum artis musicae in bibliotheca Capituli Metropolit. Pragensis.* (Praha 1926.)

<sup>10</sup> Bližší o založení Slovanské společnosti viz v mém článku „Slovanská společnost hudebně-vědecká“ v Hudebních Rozhledech III., 114—115.



kterou Podlaha v předmluvě podává na základě archivních záznamů. Katalog sám je nethematický, provenience u jednotlivých děl je přesně určena. Bylo by ještě třeba jednotlivá díla blíže určit, hlavně aspoň toninou, neboť při nethematickém katalogu pouhý název a označení obsazení nestačí. Ale i tak je tato publikace velmi důležitým příspěvkem v otázce evidence hudebních pramenů.

Je jisto, že splnění úkolů edičních a bibliografických závisí z velké míry na organisaci naší hudební vědy. Právě velké podniky zahraniční byly umožněny především tím, že za nimi stály dobře organizované společnosti hudebně-vědecké. Ale u nás ani tento předpoklad nebyl dosud splněn. Tím se také stalo, že jsme neměli samostatného hudebně-vědeckého časopisu, jenž by kolem sebe shromáždil naše pracovníky. Nejedlého předválečný Hudební sborník zanikl právě pro nedostatek organizační základny. Také otázka kritické edice hudebních pramenů by nebyla u nás do té míry vzdálená, kdyby zde byla organisace, která by si vzala takový podnik do svého programu. Tomuto nedostatku našeho hudebně-vědeckého života bude odpomoženo tím, že v nejnovější době — koncem března 1927 — byla založena při příležitosti hudebně-historického kongresu ve Vídni „Slovanská společnost hudebně-vědecká“, která bude shromažďovati pracovníky všech slovanských států. Zatím se k účasti přihlásili musikologové z Polska, z Jugoslavie, Ruska a ovšem i naši. Nová společnost si vytkla za hlavní cíl vydávati hudebně-vědecký časopis slovanský a připravovati kritickou edici pramenů k dějinám hudby slovanských národů. Takto utvořená organisace přihlásila své členství v nově utvořené mezinárodní společnosti hudebně-vědecké, takže tím od počátku zdůrazňuje úzkou spolupráci na poli mezinárodní vědy hudební.<sup>10</sup> Novou společnost čekají velké úkoly a může i pro další rozvoj naší hudební vědy učiniti velmi mnoho. Sekce československá se již organisovala pod názvem „Československá společnost hudebně-vědecká“.

Za naznačeného stavu naší hudební historiografie je snad patrné, že i když máme u nás četná, vysoce cenná a namnoze ojedinělá díla hudebně-historická, že i při tom naši hudební historiografii čekají po methodické i po organizační stránce úkoly nad míru významné, na jejichž splnění závisí další vývoj našeho hudebního dějepisectví k takové výši, aby udržovalo nadále krok se zahraniční hudební vědou. Na tyto úkoly upozorniti bylo úkolem těchto řádků.

Vyšlo v časopise *Naše věda. Kritický měsíčník*. Roč. IX, 1927/28, str. 19—27. Hlavní redakce: Antonín Beer, Antonín Hobza, Vladimír Úlehla. Tiskne a vydává „Melantrich“, akc. společnost pro průmysl grafický a nakladatelství v Praze. V Praze 1928.

