

Vysloužil, Jiří

**Musicologica Brunensia an der Schwelle des Jahres der tschechischen Musik 1974**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1974, vol. 23, iss. H9, pp. [7]-26*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112116>

Access Date: 11. 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.

JIŘÍ VYSLOUŽIL

**MUSICOLOGICA BRUNENSIA  
AN DER SCHWELLE DES JAHRES  
DER TSCHECHISCHEN MUSIK 1974**

Die Abteilung der Musikwissenschaft bei dem Lehrstuhl für Kunstwissenschaften und das Kabinett für Musiklexikographie an der Philosophischen Fakultät der Universität J. E. Purkyně in Brünn befassen sich gemeinsam mit Forschern weiterer musikwissenschaftlicher Arbeitsstätten mit dem historischen und systematischen Studium der Geschichte der Musik in den böhmischen Ländern und der tschechischen Musik insbesondere. Die Hauptaufgabe dieser Team-Arbeit ist die Vorbereitung eines *Tschechischen Musiklexikons* (*Český hudební slovník*), das sich als modernes systematisch-historisches lexikographisches Handbuch in der Methodologie und Gnoseologie auf die marxistische Kunsttheorie und Musikhistoriographie stützt.

Die Arbeit an dem neuen Tschechischen Musiklexikon stellt seine Autoren vor eine Reihe spezifischer, u. a. terminologischer und begriffsgeschichtlicher, heuristischer, analytischer und historiographischer Fragen. Bei der Auswahl der einzelnen Aufgaben ist hauptsächlich dafür zu sorgen, daß die vom heuristischen, theoretischen und gesellschaftlichen Standpunkt wesentlichen Themen ausgesucht und mittels adäquater Forschungsmethoden gelöst werden. Die Tatsache, daß die Forschungsaufgaben der Brüner Musikwissenschaftler in zwei sog. Hauptaufgaben des Staatsplans einbezogen wurden, nämlich in die Aufgabe „uměnovědné pojmosloví“ (kunstwissenschaftliche Begriffsforschung — die Musikbegriffsforschung bildet hier eine Teilaufgabe der Hauptaufgabe VIII-7-5-4) und in die Aufgabe „dějiny české a slovenské hudební kultury“ (Geschichte der tschechischen und slowakischen Musikkultur — als Teilaufgabe der Hauptaufgabe VIII-7-3), äußert die Einschätzung der gesellschaftlichen Bedeutung ihrer zeitentsprechenden Bemühungen.

Die bisherigen Forschungsergebnisse des Brüner musikwissenschaftlichen Teams, die man bei der Vorbereitung des Tschechischen Musiklexikons und bei der Bearbeitung der Geschichte der tschechischen Musikkultur (systematisch beiläufig seit den Jahren 1966–67) gewonnen hat, wurden schon teilweise publizistisch zugänglich gemacht und auch außerhalb der Universität in einer Reihe von in tschechischen Fachzeitschriften *Hudební věda*,

*Hudební rozhledy*, *Opus musicum* u. a. veröffentlichten Studien und auf musikwissenschaftlichen Kolloquien überprüft, die vom Jahre 1966 an alljährlich im Rahmen des Brünner Internationalen Musikfestivals dank der Fürsorge des Lehrstuhls für Kunstwissenschaften und seiner musikwissenschaftlichen Abteilung veranstaltet werden.

Auf diesem internationalen musikwissenschaftlichen Forum kommt es zu wichtigen Meinungskonfrontationen zeitgenössischer marxistischer und anderer progressiver musikwissenschaftlicher Schulen unter der Teilnahme von Wissenschaftlern aus sozialistischen und nichtsozialistischen Ländern. Auf der Basis der thematischen Kolloquien werden grundsätzliche aktuelle Fragen der zeitgenössischen Musikkultur und Musikwissenschaft beantwortet, bei denen die Problematik der tschechischen Musikkultur und Musikwissenschaft im Rahmen ihrer geschichtlichen Kontinuität berücksichtigt wird. Eine ganze Reihe von Kolloquien war ausschließlich der tschechischen Problematik gewidmet, dem Forschungsgebiet also, das im Brennpunkt des Interesses des Brünner musikwissenschaftlichen Teams steht. Zum dauernden und aktuellen Denkmal dieser Meinungskonfrontationen wurden die gedruckten Kolloquiensammelbände, von denen die Sammelschrift „*Colloquium Musica bohemica et europaea Brno 1970*“ (Brno 1972) mit ihrem Inhalt und auch Ausmaß (464 Druckseiten) die umfangreichste und bedeutendste fremdsprachige Schrift bedeutet, die über die tschechische Musik verfaßt und herausgegeben wurde.

Die eigentliche Publikationsplattform des Brünner musikwissenschaftlichen Teams ist die Sammelschrift *Series musicologica, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university — řada H (hudebněvědecká)*, die seit 1966 als selbständiges musikwissenschaftliches Periodikum erscheint (Sammelschrift der Arbeiten der Philosophischen Fakultät der Brünner Universität — Reihe H, Musikwissenschaftliches). Dieses wird überwiegend deutsch gedruckt, in einer Sprache, die der Musikwissenschaft von ihrem Anfang im 19. Jahrhundert an unter allen Weltsprachen die breiteste internationale Publizität bietet. Nachdem in der europäischen Musikwissenschaft und überhaupt in der ganzen Welt immer noch das Sprichwort „*bohemica non leguntur*“ gilt, erhält die tschechische Musikwissenschaft und die tschechische Musik in der Brünner *Series musicologica* ein Publikationsinstrument, das sachlich (faktographisch) und methodologisch (auf Grund der theoretischen und historischen Interpretation von Fakten und Begriffen) zur Wertung der kulturgeschichtlichen Bedeutung und künstlerischen Urwüchsigkeit der tschechischen Musik beitragen kann, über die das Ausland noch immer ungenügend oder aus tendenziösen Arbeiten der bürgerlichen Musikgeschichtsschreibung informiert ist.

Die wissenschaftliche Auslegung der historischen Entwicklung der Musik in den böhmischen Ländern und der tschechischen Musik war besonders stark durch den bürgerlichen Nationalismus gekennzeichnet, denn die neuzeitliche (nationale) tschechische Musik und Musikwissenschaft kristallisierten sich als integrale Bestandteile der Kultur des tschechischen Bürgertums heraus, die sich im 19. Jahrhundert im politischen und kulturellen Ringen der tschechischen Gemeinschaft mit dem Deutschland form-

te. Schon die Tatsache, daß die deutsche Seite im Laufe des 19. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern in eine Kulturdefensive geriet (trotz ihrer sozial und ökonomisch vorrechtlichen Stellung und des nationalen, ausgiebig durch die Germanisierungspolitik der Habsburger und die deutschen Staaten des ehemaligen Reichsbundes unterstützten Selbstbewußtseins), läßt es verständlich erscheinen, daß die Wertsubstanz und die künstlerische Eigenart der tschechischen Musik verschiedentlich bagatellisiert und angezweifelt wurden. Der Sinn des deutschen Adjektivs „böhmisch“, bzw. seines lateinischen Äquivalents „bohemicus“, eines Wortes, das vom frühen Mittelalter sprachlich und ethnisch so viel wie tschechisch bedeutete (*lingua bohemica*, *böhmische Sprache* = *tschechische Sprache*) wurde in der Verbindung mit musikalischen Sachverhalten, Erscheinungen und Begriffen des böhmischen Territoriums oft im Geiste des neuzeitlichen deutschen Nationalismus als deutsch aus Böhmen, Mähren, bzw. auch aus Schlesien ausgelegt. Danach gehörte die artifizielle, in den böhmischen Ländern produzierte und ausgeübte Musik inhaltlich und stilmäßig zu der deutschen Musik und die geschichtliche Sendung der böhmischen Komponisten lag vor dem Antritt Smetanas (sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts) höchstens darin, daß sie sich auf diese oder andere Weise beim Formen der „deutschen Musik“ beteiligten. Diese tendenziöse Auslegung der Musik der böhmischen Länder und indirekt auch der tschechischen Musik gipfelte im 20. Jahrhundert in einer Reihe von Arbeiten, deren Autoren Reichs- oder Sudetendeutsche (d. i. Deutschböhmern) waren.

Von einer einseitigen Auslegung der tschechischen Musik und der Musik in den böhmischen Ländern blieb nicht einmal die tschechische Musikwissenschaft verschont, obwohl der neuzeitliche tschechische Nationalismus nie die Agressivität des deutschen erreichte und immer eher Abwehrcharakter trug. Aus dem bewußten Willen die tschechische Nationalität und ihre Kultur einschließlich der Musik zu schützen und aus der ebenso bewußten Tendenz sich alle historischen und ethnischen Kulturwerte und Erscheinungen des böhmischen Territoriums anzueignen (gemeinsam mit der Aktualisierung der Bedeutung der historischen Idee der Länder der Böhmisches Krone als Staat) und diese in das gesellschaftliche und kulturelle Bewußtsein und in das politische Programm der sich formenden neuzeitlichen tschechischen Nation einzugliedern, kam es auch in den Arbeiten tschechischer Musikgeschichtsschreiber zu einer unhistorischen Übertragung und Identifikation des Begriffes und der Idee der neuzeitlichen tschechischen Nationalität — deren Inhalt in der tschechischen nationalen (neuzeitlichen) Musik semantische, gesellschaftliche, sprachliche und stilistische Werte und Phänomene genau bestimmten — auch auf Musikrealien, Erscheinungen und Begriffe unterschiedlichen Wertranges. Im Einklang mit dieser Auffassung wurde das Adjektiv „český“ in Verbindung mit den Namen der musikalischen Erscheinungen und Begriffe zu einem Terminus, der die Idee der Nationalität der tschechischen Musik als dauerndes, relativ autonomes, homogenes Gebilde äußern sollte, das sich logisch und ununterbrochen vom frühen Anbruch der Geschichte des tschechischen Volkes bis zur Gegenwart entwickelte und das im Grunde die ganze Musik des böhmischen Territoriums umfaßte.

Mit dieser Auffassung kann man heute insofern einverstanden sein, als sie vor allem den Hauptträger der bekannten Musikalität der böhmischen Länder, die niedrigeren und mittleren gesellschaftlichen Schichten der slawischen Bevölkerung (populus — Volk) des sich in der Geschichte ständig ändernden Territoriums des böhmischen Staates (die Länder der Böhmisches Krone), die *Tschechen*, *Mährer* und teilweise auch *Schlesier* (überwiegend vom Land und aus kleineren Städten) bezeichnete. Aus dieser, auf Grund ihrer zahlenmäßigen Stärke, der durch die soziale Struktur und Dynamik gegebenen Progressivität (es handelte sich doch um eine ausgebeutete, bzw. anders unterdrückte und deshalb revolutionäre Schicht), auf Grund ihrer ethnischen Herkunft und ihrer Kultur (zu der die Sprache, die Gebräuche, die Lieder und Tänze gehören, also Erscheinungen, die auch für die neuzeitliche tschechische Musik bedeutungsvoll sind) zu einer relativ autonomen Grundsicht gewordenen gesellschaftlichen Gemeinschaft konstituierten sich seit jeher einheimische Musiker (Sänger, Instrumentalisten, Komponisten, Theoretiker), die die Musik entweder für sich selbst (für ihren Stand) betrieben (produzierten und „interpretierten“), oder im Dienstverhältnis stehend, bei kulturellen (musikalischen) Veranstaltungen höherer Gesellschaftsklassen mehr oder weniger wichtige Stellen neben fremden Musikern einnahmen (die Schwächung der Staatsintegrität der Länder der Böhmisches Krone nach der Niederlage am Weißen Berg und nach dem 30jährigen Kriege führte im 18. Jahrhundert zu einer besonderen sozialen und kulturellen Erscheinung, der sog. böhmischen Musikeremigration, die die Musik des Landes ihrer besten künstlerischen Talente beraubte).

Über den Grundanteil und die Aufgabe dieses tschechischen (slawischen) ethnischen und gesellschaftlichen Phänomens bei der Formung des Musiklebens des böhmischen Territoriums und auch bei der Konstituierung der Erscheinung und des Begriffes „tschechische Musik“ sollte schon keine Meinungsverschiedenheit mehr existieren (die Auseinandersetzungen über die tschechische oder deutsche nationale Herkunft der Musiker aus dem böhmischen Territorium sind nicht so wichtig, da sie meist durch die Quellenforschung und Untersuchung evident feststellbarer Tatsachen klärbar sind). Dieser Streit verliert nämlich seinen Sinn, wenn wir die grundsätzlichen Unterschiede beider Nationalitäten in Betracht ziehen, die trotz der gemeinsamen politischen und kulturellen Geschichte wegen sprachlicher, ethnischer, sozialer und letztlich auch territorialer Barrieren nie zu einer homogenen Gemeinschaft, geschweige denn zu einer Nation wurden: die Verschiedenheit der Sprache und der ethnischen Wurzeln der Kultur, das Bewußtsein der Zugehörigkeit zum *Slawentum* einerseits und zum *Deutschtum* (*Germanentum*) andererseits, dies alles spielte dabei eine grundsätzliche Rolle; die *Deutschböhmern* (die Deutschen in den böhmischen Ländern) bewahrten sich zwar auch trotz des dauernden Kontaktes mit dem slawischen Element ihre kulturelle Autonomie (vor allem die Folklore und Literatur), mit der sie sich auch bewußt zur Nationalität der Bewohner deutscher Territorien (Staaten) des „*römisch-deutschen*“ Reiches (*Germania*) bekannten; aber das böhmische Deutschtum selbst schuf dabei nie eine homogene Gemeinschaft des höheren Typs (Nation) und blieb größtenteils in den Grenzgebieten Böhmens und Mährens

(für die Musikentwicklung des böhmischen und mitteleuropäischen Territoriums waren das Egerland und die Umgebung von Brüx und Iglau wichtig) und in größeren Städten zerstreut und isoliert (dabei verloren aber z. B. ärmere Handwerkerbezirke an der Peripherie der „königlichen Stadt Prag“ auch in der Zeit der härtesten Germanisation nicht das tschechische Gepräge).

Der eigentliche Streit um die nationale Beschaffenheit der Musik in den böhmischen Ländern und der tschechischen Musik spitzte sich zu, als er sich auf den Bereich der *artifizialen Musik* übertrug (einschließlich ihrer mittelalterlichen „Archetypen“, bzw. Existenzmodalitäten, wie z. B. *ars musica*, *musica poetica* usw.). Diese Musik realisierten nämlich nicht mehr die Volksmassen (Volk = *populus*), sondern die höheren Gesellschaftsschichten, die sich auch in den böhmischen Ländern vom Anbruch der historischen Ära an in eine *Nation* (*natio*) gruppierten, d. h. in eine „*natio Bohemorum*“, bzw. „*böhmische Nation*“, die der Repräsentant der politischen Macht und Verwaltungsintegrität verschiedener historischer Formen des böhmischen Staates war und zugleich zum Donator kirchlicher und weltlicher Einrichtungen wurde, in denen die Musik gepflegt und zur Entfaltung des Kulturniveaus und zur Festigung der politischen Macht und Zielsetzung verwendet wurde.

In allen historischen Zeitetappen war allerdings diese Gemeinschaft nicht immer national homogen. Die geschichtlich relevanten Begriffe und Erscheinungen, die in den Quellen mittels Termini „*Natio Bohemorum*“ und „*Regnum Bohemorum*“ bezeichnet werden, lassen sich also nicht mit jenen Volksgemeinschaften und Staaten identifizieren, deren Dynastien, Adel und hochsitierte Bürgerschaft sprachlich und ethnisch derselben sozialen Makrogruppe angehörten wie die Volksschichten. Die *böhmische Feudalnation* stellte hauptsächlich in der Ära der Habsburger Gegenreformation und des Absolutismus eine Gemeinschaft dar, in der sich die staatspolitischen, wirtschaftlichen und territorialen Interessen und Gegebenheiten verknüpften.

Die politisch-administrative Organisation des böhmischen Staates, dessen Zeitdimension ungefähr das ganze zweite Jahrtausend unserer Zeitrechnung erfüllte (einschließlich des früheren Übergangszeitabschnittes der fürstlichen mitteleuropäischen slawischen Staaten, die noch auf dem vor- bzw. frühfeudalen patriarchalischen System begründet waren) und dessen Landgebietskern im Verlauf der ganzen Geschichte ungefähr das heutige Territorium der Tschechischen sozialistischen Republik bildete, unterschieden sich grundsätzlich nicht von der politisch-administrativen Organisation anderer Staaten Mitteleuropas.

Man kann drei Grundformen des böhmischen Staates unterscheiden:

1. Die Form der politisch-administrativen Organisation des *feudalen Typus*, seit 1158 „*Království české*“ (*Regnum Bohemorum*, *Königreich Böhmen*).

2. Die Form der politisch-administrativen Organisation des bürgerlichen Typus, zuerst eher im gesellschaftlichen und kulturellen Sinne dieses Wortes:

a) nach dem *Übergangszeitraum* am Umbruch des 18. und 19. Jahrhunderts, als Böhmen und Mähren mit einem Teil Schlesiens auf den Rang bloßer Länder sanken (*Gubernium Böhmen*, *Gubernium Mähren*),

b) ungefähr von der Hälfte des 19. Jahrhunderts immer noch unter dem Namen „*Königreich Böhmen*“, der aber nur die frühere böhmische Staatssouveränität symbolisierte und nun eher den zeitgemäßen politischen Willen (Programm) der Bourgeoisie und der neuzeitlichen tschechischen Nation nach politischer Selbständigkeit äußerte,

c) vom Jahre 1918 an aber bereits als politische Realität, deren Grundsatz auch der Namen des neuen Staatsgebildes „*Tschechoslowakische Republik*“ ausdrückte.

3. Die Form der politisch-administrativen Organisation des sozialistischen Typus, deren politische, ökonomische, gesellschaftliche und nationale Grundlagen in den Jahren 1945—49 gelegt wurden und deren zeitgenössische Entwicklungsphase die *Tschechische sozialistische Republik* als ebenbürtiger Partner der Slowakischen sozialistischen Republik im Rahmen der Föderation der *Tschechoslowakischen sozialistischen Republik* vorstellt (verfassungsmäßig im Gesetz der tschechoslowakischen Föderation vom 28. Oktober 1968 festgesetzt).

Beide grundlegenden neuzeitlichen Staatsformen (2b, besonders 2c und 3) sind dadurch bemerkenswert, daß sie den modernen Typus einer politisch-administrativen Organisation vorstellen, in der die Staatlichkeit, das Gebiet und die Nationalintegrität mittels politischer Organe und des bürokratischen Apparates der neuzeitlichen (tschechischen) Nation als nationalbewußte (im Zeitraum 2c teilweise aggressive), kulturell aktive, gesellschaftlich-ökonomisch hoch organisierte und progressiv sich äußernde Struktur gesichert werden. Die Progressivität kann man teilweise auch in der Kultursphäre in jenem Übergangszeitraum (2a) vermerken, der in der Regel in der tschechischen Historiographie und Literaturwissenschaft „tschechische nationale Wiedergeburt“ benannt ist. Aber diese Progressivität äußerte sich erst im Zeitraum nach dem Antritt der tschechischen demokratischen Bourgeoisie (ungefähr nach dem Jahre 1848) und wiederum in einer qualitativ höheren Form nach dem Antritt des revolutionären Arbeitertums und anderer Werktätiger zur Macht (nach dem Jahre 1945). Die Bedeutung dieser historisch-gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderung müssen wir auch bei der Bestimmung des Begriffes „sozialistische Nation“ messen (dessen Struktur eine breitere demokratische Grundlage hat als die bürgerliche Nation), als es zur Beendigung der national-demokratischen Revolution auf sozialistischer Basis kam, als auf den böhmischen Gebieten soziale Antagonismen des Kapitalismus beseitigt und die Unüberlegtheit des „Tschechoslowakismus“ als Nationalidee durch eine Parallelisierung überwunden wurden.

Für die Entwicklung der neuzeitlichen Nation in den böhmischen Ländern und für das Formen ihrer Kultur einschließlich der Musik hat die Existenz dieser neuzeitlichen Staatsformen auf dem böhmischen Gebiet ebenso grundlegende Bedeutung, wie das Phänomen der böhmischen, bzw. tschechischen Kultur und Musik für die Entwicklung der tschechischen Nationalität und Staatlichkeit (diese beiden Erscheinungen, die böhmische Staatlichkeit und die tschechische Nationalität und Kultur, bedingen und beeinflussen einander gegenseitig in ihrer Existenz).

Noch im ganzen 19. Jahrhundert wird die territoriale, ethnische und kulturelle Verschiedenheit Böhmens und

M ä h r e n s als relevante gesellschaftliche und kulturelle Tatsache empfunden (dazu trug auch die administrativ-politische Verwandlung des „Königreichs Böhmen“ in zwei Gubernien im Jahre 1763 bei, die gemeinsam mit den späteren Aufklärungsreformen der gesellschaftlichen und kulturellen Struktur der spätfudalen Gesellschaft zu der nie realisierten Idee eines „Staatsvolkes“ in Österreich auf deutscher Sprachbasis führen sollte). Hinsichtlich der Eigenartigkeit der Mentalität, der Sprache und der Kultur Mährens und des heute tschechisch gewordenen Teils Schlesiens kann man sagen, daß man diese Verschiedenheit auch weiter empfindet und empfinden wird, jedoch als Folge der Entwicklung einer neuzeitlichen tschechischen Staatlichkeit und Nationalität nicht mehr als Eigenschaft, die die Existenz einer „mährischen Nation“ sichern soll, sondern nur als ein eigenartiger integraler Bestandteil der tschechischen Nation. Das betrifft auch die Musik: beide mährischen Folkloristen F. Sušil und F. Bartoš nannten das Volkslied der mährischen und schlesischen Ethniken noch „mährisches Nationallied“ (moravská národní píseň), während der „mährischste“ Komponist und Folklorist in einer Person, L. Janáček, dieses Lied „tschechisches Volkslied in Mähren und in Schlesien“ (česká lidová píseň na Moravě a ve Slezsku) benannte und sich selbst ebenfalls für einen tschechischen Komponisten hielt. Dieser Integrationsprozeß wurde auch vom Zentralort und Zentralland des neuzeitlichen tschechischen Staates empfunden: so wurde der Mährer P. Křížkovský, von Geburt ein Schlesier, von Smetana für seinen tschechischen Kunstgenossen gehalten; später, am Umbruch des 19. und 20. Jahrhunderts, demonstrierte der in Prag wirkende Südböhme V. Novák, der in die Spuren seines Lehrers A. Dvořák trat, in seinem Schaffen die Rolle der traditionellen Musikalität Mährens in der Entwicklung der modernen tschechischen Musik (dieser Strom läßt sich weiter bei B. Martinů und zeitgenössischen tschechischen Kompositionsschulen verfolgen).

Für die Musikentwicklung in den historischen Epochen (2b, 2c, 3), als die tschechische Gemeinschaft eine hohe Stufe von politischer, kultureller und fortlaufend auch ökonomischer Organisiertheit, Konzentration und Aktivität erreicht, die sich im Jahre 1918 als Wiederherstellung der „staatlichen tschechischen Selbständigkeit“ (im ständigen Bund mit der Slowakei) äußert, ist es kennzeichnend, daß auch der tschechische Komponist aktiv als national aufgeklärtes schöpferisches Subjekt auftritt.

a) Für diesen Komponisten hört die tschechische Sprache — ob schon in der Schriftform oder im Dialekt — auf, die Umgangs-„Muttersprache“ zu sein, wie es bei einer Reihe tschechischer Komponisten im 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts der Fall war. Die Nationalsprache wird zu einem wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Mitteilung. Als verbales Kommunikationsmittel reagiert sie auf die veränderten gesellschaftlichen Funktionen der Musik und kommt den Kulturbedürfnissen der sich formenden neuzeitlichen tschechischen Nation entgegen, als ästhetischer Wert bestimmt sie dann mit ihrem prosodischen System die grundlegenden metrorhythmischen und Deklamationsnormen der tschechischen Musik mit — vor allem der Vokalmusik.

b) Dieser Komponist macht sich, meist auf Grund des theoretischen Studiums authentischer Quellen, bewußt Musikidiome der Folklore einer Reihe ausgeprägter tschechischer Ethnika zu eigen, einer Folklore also,



die von den Grundsichten der feudalen Gesellschaft, besonders von der tschechischen Landbevölkerung produziert wurde. Weil es sich um Musik handelte, die andere Eigenschaften als die bisherige artifizielle Musik und andere nationale Musikbereiche hatte, wurde die Musikfolklore zu einem markanten stilbildenden Phänomen, das die Eigenartigkeit der tschechischen Musik sicherte. Dabei kann man den dynamisch sich ändernden künstlerischen Folklorismus der tschechischen Musik nicht nur mit immanenten Gesetzen erklären. Die Existenz dieses Phänomens wurde durch Kulturbedürfnisse der neuzeitlichen tschechischen Nation, durch den Willen und die Ansichten seiner politischen und kulturellen Vertreter hervorgerufen, die im Landvolk und in seiner Kunst einen der Ausgangswerte und Stützpunkte ihres Zielstrebens und zugleich die Gewährleistung des demokratischen Charakters der tschechischen Kultur und Musik sahen.

c) Das dritte ausdrucksvolle Phänomen, in dem sich die nationale Idee der tschechischen Musik manifestiert hat, war mit der Tatsache gegeben, daß sich eine Reihe von Komponisten mit einer individuellen „Handschrift“, einem persönlichen Stil künstlerisch und gesellschaftlich so realisierte, daß sich das Werk selbst zur nationalen Idee bekannte. Zur Einreihung und Qualifizierung einer Komposition, einer Komponistenpersönlichkeit oder einer ganzen Schule als lebendiger künstlerischer Wert der tschechischen nationalen Kultur und Musik konnte es in diesem Falle nur auf Grund einer aktiven gesellschaftlichen Kommunikation und einer Vereinbarung zwischen dem Komponisten und Publikum kommen, das ein Netz eigener kultureller institutioneller Einrichtungen ausbaute und das auch mit seinem kulturellen Niveau fähig war, eine bestimmte Art der artifiziellen Musik als „eigene“, d. h. nationale Musik zu empfangen und zu begreifen. Eine solche ausgereifte, demokratisch verzweigte institutionelle Basis hat sich auch in den böhmischen Ländern erst allmählich seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts herausgebildet und blieb bei weitem nicht auf einige wenige Kulturzentren beschränkt.

Natürlich verlief auch dieser Prozeß niemals nur auf der gesellschaftlichen Ebene. Seinen zeitgemäßen und überzeitlichen Wert, seine Beständigkeit und Intensität bedingten und beeinflussten auch ästhetische und ideologische Phänomene.

d) Die tschechische Sprache und Folklore als wichtige Phänomene der Nationalmusik konnten, aber mußten dabei nicht den entscheidenden Anteil nehmen. In den entwicklungsmäßig markanten und künstlerisch kulminierenden Phasen traten in den Kontext der tschechischen Musik die schon erwähnten Kompositions- und Inhaltselemente des persönlichen Stils der Komponisten ein, Mittel, die sich von der Stilistik der Komponisten anderer nationaler Kulturen und Schulen unterschieden. Diese Elemente erweiterten die Basis des Kunststils der tschechischen Musik, die Schritt mit der europäischen Musik hielt und sich nicht wehrte auch stilistische Kompositionselemente anderer progressiver Schulen anzunehmen. Wie intensiv manchmal diese Vorgänge waren, bezeugen auch ablehnende Reaktionen des konservativen Teils der tschechischen Musikkritik, die die Idee des Nationalen der Musik und ihres Stils ausschließlich mit dem Maß der Verwendung musikalischer Folkloreidiome oder überhaupt mit der Zitation der Volkslieder verband.

e) Als bedeutsame Phänomene des Nationalen der tschechischen Musik haben schließlich Bestandteile der Musikstruktur zu gelten, die semantisch, im Rahmen der Möglichkeiten des Mitteilungssystemes der Musik (mittels der motivischen Symbolik, der Programmtendenzen, der Textvertonung usw.), auf die nationale Realität und Idee hinweisen oder sie musikalisch unmittelbar vergegenständlichen und Voraussetzungen dafür bilden, daß ein Werk zu einem spezifischen, d. i. künstlerisch ausgedrückten Bestandteil des gesellschaftlichen Bewußtseins, der Ideologie der neuzeitlichen tschechischen Nation wird. Damit ist auch seine Dynamik gegeben, die eher dem Wirken des nationalen und gesellschaftlichen Bewußtseins unterlag als den autonomen Gesetzmäßigkeiten der Musik. Das ideologische Phänomen existiert aber keinesfalls außerhalb der Struktur der musikalischen Komposition. Es handelt sich also um eine ästhetische Kategorie, wie dies auch bei allen anderen Komponenten der Musikstruktur ist. Zum Unterschied von ihnen gibt es aber im Musikwerk auch eine Erkenntnisfunktion (die der Begriffsanschaulichkeit nahesteht), durch die auch die tschechische neuzeitliche Musik unmittelbar mit dem nationalen Dasein verbunden ist, wie es sich in den Wandlungen der neuzeitlichen tschechischen Nation und ihrer Staatlichkeit mit dem Jahre 1848 und 1860 beginnend, dann im Jahre 1918 und schließlich seit den Jahren 1945 und 1948 bis zur Gegenwart geformt hat.

Die erwähnten Daten bedeuten darum für die neuzeitliche tschechische Musik wichtige Marksteine der Entwicklung. Sie bestimmen ihre einzelnen Etappen und fungieren als wichtige Knotenpunkte der neuzeitlichen tschechischen Geschichte im staatlich-politischen und kulturellen Sinne. Sie beeinflussen auch die Grundrichtung ihrer ideologischen und künstlerischen Orientation. Im Prozeß des Formens der neuzeitlichen tschechischen Musik als innerlich differenzierter Epoche verhalten sich dabei manche Komponenten eher als invariable (sprachliche und folkloristisch prosodische und musikalische) oder eher variable (individuell stilistische und ideelle) Phänomene. Das hängt von den objektiven und subjektiven Eigenschaften und Gegebenheiten ab, von der Weltanschauung und von der Begabung des Komponisten und auch von der Dynamik der Kompositionsschulen. Grundsätzlich stellen sich aber die Träger der künstlerischen Eigenartigkeit und der Ideenprogressivität der neuzeitlichen tschechischen Musik zu den nationalen Traditionen und zu den zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen nicht passiv ein, reflektieren sie nicht nachahmend oder mechanisch, sondern sie überschreiten öfters stilistisch und ideologisch die Horizonte der Etappe, in der sie leben und schöpferisch tätig sind (die Idee der tschechischen Staatlichkeit erscheint in der tschechischen Nationalmusik des 19. Jahrhunderts, also in einer Zeit, in der dieser Staat noch nicht existierte; weiter vgl. die sozialistisch orientierte Avantgarde der dreißiger Jahre) usw.

Mit der neuzeitlichen tschechischen Musik gipfelt die Entwicklung jener künstlerischen Erscheinung, die man als tschechische Musik zu bezeichnen pflegt. Im Zusammenhang ihrer einzelnen Phasen (Nationalmusik, Moderne, Avantgarde, Gegenwartsmusik) stellt die tschechische neuzeitliche Musik eine eigenartige Kunstepoche vor, deren Gehalt dieser Begriffsbezeichnung würdig ist: sie umfaßt nämlich alle Formen und

Gattungen, zu denen die europäische Musik gelangte (im Schaffen Smetanas, Dvořáks, Janáček's und ihrer Schulen) und zieht auch aus der zeitgenössischen Musikstilistik fremder Kompositionsschulen und Richtungen Belehrung, die ihre besten Persönlichkeiten selbständig zu entwickeln verstehen. Als kulturelle Tatsache läßt sich die neuzeitliche tschechische Musik von der sozialen und politischen Geschichte und dem Leben der neuzeitlichen tschechischen Nation, von ihrem Kampf um die staatliche Existenz, um nationale und soziale Freiheit und Gleichberechtigung nicht trennen.

In diesem Streben hat die Wissenschaft (und schließlich auch die Kunst) die historischen Motivierungen der Rechte der tschechischen Nation und des Staates übernommen. Die Frage nach der tschechischen Musik wurde etwa so gestellt, daß man die gemeinsamen Eigenschaften und Bindungen zwischen der tschechischen neuzeitlichen Musik als Kunstepoche, die die Ideen der nationalen Gemeinschaft in ihren kulminierenden Entwicklungsphasen (Epoche 2a—b, 3) ausdrückt, und zwischen der Musik historischer Archetypen dieser Gemeinschaft (Epoche 1 und teilweise 2a) suchte (fand oder auch verneinte). Als Ziel der Erkenntnis sollten Beweise für die Existenz einer tschechischen Musik gebracht werden, deren einzelne Etappen sich zwar historisch, stilmäßig und kulturell gewandelt haben, aber dennoch auf innerlich so nahe verwandte Eigenschaften zurückzuführen sind, daß man von der tschechischen Musik als übergeordnetem musikhistorischem und kulturellem Begriff sprechen darf.

Eine derartig aktualisierte Begriffsdeutung barg und birgt natürlich die Gefahr der unhistorischen Einstellung, die man bis zu einem bestimmten Grad gerade bei dem künstlerischen Schaffen begreifen kann, dessen Stilisierung ja oft die Grenzen der Realität überschreitet; unter anderem läßt dies auch Smetanas Werk erkennen. Allerdings hat die neuzeitliche tschechische Musik ihr historisches Hinterland in älteren Epochen gefunden, zumindest bei dem Schaffen der Komponisten der sogenannten nationalen Wiedergeburtzeit (etwa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts), im geistlichen Lied des frühen Mittelalters und der Reformation, aber auch in der Folklore (ebenfalls einer Schicht der tschechischen Musikvergangenheit, sei es auch anderer kultureller Ordnung und gesellschaftlicher Sendung als die Kunstmusik), und diese Tatsache unterstützt die Anschauung, daß der Begriff tschechische Musik nicht nur an die neuzeitliche Epoche dieser Erscheinung gebunden ist. Vom musikhistorischen und theoretischen Standpunkt bieten jedoch diese historisierenden Bindungen bloß den halben Beweis dafür, daß sich die tschechische Musik über mehrere Epochen der Geschichte der böhmischen Länder und des Staates erstreckt.

Es ist deshalb notwendig zu prüfen, ob der Terminus tschechische Musik tatsächlich als übergeordneter und umfassender Begriff in dem ange deuteten Sinn zu verstehen ist. Diese Prüfung stützt sich auch auf die Existenz weiterer künstlerischer Erscheinungen und die kritische Untersuchung ihrer musikalischen und außermusikalischen Eigenschaften, die auf irgendeine Weise auf die tschechische Nationalität der Komponisten hinweisen oder mit bestimmten Strukturkomponenten und kulturellen Funktionen einen künstlerischen Ausdruck des Tschechischen darstellen.

Die tschechische Musikgeschichtsschreibung hat alle diese Fragen behandelt und ihre Deutung mit zahlreichen Dokumenten belegt. Die monographischen und zusammenfassenden Arbeiten Zdeněk Nejedlýs, Vladimír Helferts und ihrer Schulen haben die These der tendenziösen deutschen Musikgeschichtsschreibung (H. J. Moser u. a.) in Frage gestellt, derzufolge man von einer tschechischen Musik als Kunst- und Kulturphänomen erst nach dem Auftreten Smetanas, das ist nach seiner Rückkehr aus der Emigration im Jahr 1860 sprechen könne. Sie entkräfteten diese These, indem sie vor allen feststellten,

a) daß die böhmischen Länder während der ganzen Zeit des tschechischen Feudalstaatswesens Musiker hervorgebracht haben, deren Schaffen auf allen Gebieten der wichtigsten historischen Formen und Gattungen der Kunstmusik voll zur Geltung gekommen ist,

b) daß sich die Produktion dieser Komponisten größtenteils durch eigenartige Stileigenschaften und primäre kulturelle Funktionen im Leben der Volksgemeinschaft ausgezeichnet hat; man darf deshalb ihr Schaffen als künstlerischen Ausdruck des Tschechischen, als tschechische Musik im eigentlichen Sinn des Wortes bezeichnen.

Die tschechische Musikgeschichtsschreibung hat mit dieser Auffassung der Geschichte der tschechischen Musik die Frage der Musikgeschichte einzelner Nationen angeschnitten. Dies geschah in der mit der europäischen Musik sich befassenden Musikgeschichtsschreibung nicht zum erstenmal. Doch haben manche politische, ethnische, kulturelle und soziale Teilfragen der tschechischen Musikgeschichtsschreibung das zu lösende Problem weit mehr kompliziert, als bei jenen Nationen, deren Ethnogenesis insbesondere vom nationalen und sozialen Standpunkt nicht so erschwert war, wie jene der tschechischen Nation.

Die den nationalen Musikgeschichtsschreibungen gemeinsamen Schwierigkeiten betreffen die wesentlichen Eigenschaften der als künstlerische Selbstdarstellung dieser oder jener Nation bezeichneten musikalischen Produktion. Eine sichere Orientierung gewährt in dieser Hinsicht einzig und allein die Volkssprache und Nationalfolklore. Allerdings eliminieren diese Kriterien aus der „Nationalmusikproduktion“ Vokalkompositionen zu anderssprachigen Texten (der Fall einer Reihe von Werken der tschechischen Komponisten, die lateinische, italienische oder deutsche Texte vertonten). Die Antwort auf die Frage, inwiefern beispielsweise Instrumentalkomponisten der tschechischen Meister des Barocks und der Klassik Ausdruck des Tschechischen sind oder nicht, ist in einer Reihe von Fällen zweifelhaft oder gar unmöglich, ob wir diese Frage nun rein deterministisch (Suche nach nationalen Phänomenen im Werk) oder vom Blickpunkt einer autonomen Musikästhetik (bestimmte Erscheinungen können allmählich zum Attribut des nationalen Charakters werden) auffassen. Das gilt natürlich vice versa auch für den Geschichtsschreiber der deutschen Musik, wenn er beispielsweise G. F. Händels Werk nationalkritisch werten will. In den Werken von Heinrich Schütz als Vorgänger Händels und Bachs entdeckt er offensichtlich stilistische und ideelle Elemente, die sich für den künstlerischen Ausdruck der deutschen Nationalität (bzw. des Deutschtums) halten lassen. Die Tatsache, daß dieses Kunstphänomen auch noch heute auf diese Weise zu klassifizieren ist, hängt nicht nur mit den

stilistischen Eigenschaften der Musik von Bach und Schütz (weniger schon von Händel) zusammen, sondern auch mit der Beschaffenheit des sozialen und kulturellen Milieus und der Zeitatmosphäre (Bach schuf einen großen Teil seines Werkes für die deutsche Bürgerschaft in Leipzig, die in ihm ihren künstlerischen Repräsentanten sah).

Man kann (vielleicht mit der Ausnahme Adam Michnas von Otradovic) kein Werk tschechischer Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts als Ausdruck des Tschechentums bezeichnen, wobei eben die wichtigsten von diesen Künstlern zur Formung der Musik anderer Kultur- und Nationalzentren und Schulen beitrugen, beispielsweise des deutschen und Wiener Barocks (J. D. Zelenka, F. Tůma), der sog. Mannheimer Schule (J. V. Stamic), des deutschen Singspiels und Melodrams (J. Benda), der sog. Berliner Schule des Violinspiels (F. Benda), der italienischen Oper und des Oratoriums (J. Mysliveček), der frühen französischen Romantik (A. Rejcha) usw. Das Werk der meisten erwähnten Komponisten drang in den böhmischen kulturellen Kontext und in das Musikleben der böhmischen Länder erst ex post ein und fungierte in seiner Entstehungszeit kaum als böhmische bzw. tschechische Musik. Die Entfremdung der tschechischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts halten wir heute sicherlich nicht für die Äußerung einer nationalen Gleichgültigkeit oder sogar eines Verrates (die sog. tschechischen Emigranten bekannten sich übrigens zu ihrer Muttersprache, zu ihrem Geburtsland und zu seiner berühmten Musikalität). In der gegebenen Entfremdung muß man mit V. Helfert eine soziologische und kulturelle Tatsache sehen, eine Folge der politischen und nationalen Entwicklung der böhmischen Länder nach der Katastrophe am Weißen Berg (1620). Für die These, daß es eine ununterbrochene Kontinuität der tschechischen Musik gibt, ist dies jedoch von einer grundlegenden Bedeutung. Es wird offensichtlich nötig sein die These kritisch zu überprüfen, daß die tschechische Musikemigration als künstlerische Dominante der tschechischen Musik des 18. Jahrhunderts mit der übrigen tschechischen Musik kontinuierlich zusammenhängt.

Vom kulturellen und soziologischen Standpunkt aus trug zum Erhalten der Kontinuität eher der einheimische vielschichtige Strom des Musikbarocks und der -klasik bei, also einerseits die durch die Namen Cernohorský — Seeger — Dušek — Tomášek und seine Schule gegebene Linie und andererseits die anhand der Kantorenproduktion und der geistlichen und weltlichen Volkslieder entstandene Tradition. Im allgemeinen Sinne des Wortes handelte es sich um eine den kulturell tschechischen, bzw. böhmischen Regionen angehörende Musikproduktion, wobei das Tschechentum dieser Produktion nicht homogen war: man muß die genetischen, soziologischen und manchmal auch stilistischen Aspekte unterscheiden. Der Geist der Gegenreformation, die nationale Gleichgültigkeit und die teilweise oder vollständig durchgesetzte nationale Entfremdung der höheren Gesellschaftsschichten (d. h. der eigentlichen Feudalnation im Sinne „Natio Bohemorum“) bleiben offenbar nicht ohne jedweden Einfluß auf die Musikproduktion jener tschechischen Komponisten, die mit ihren künstlerischen Aktivitäten im Dienste des böhmischen Adels und des hohen Klerus die gesellschaftlichen und kulturellen Barrieren ihres Ursprungs überwunden haben. Anders wird man offenbar vom nationalen Standpunkt aus die Musikproduktion der Kan-

toren und überhaupt der tschechischen Ethniken beurteilen, nämlich als Musik, auf die sich der Begriff „tschechische Musik“ nicht nur im territorialen Sinne, sondern auch wegen ihrer substanziellen Eigenschaften (primäre Kulturfunktionen und einige stilistische Eigenschaften) bezieht. Derartig ist auch die Musik des tschechischen Mittelalters und der Reformationszeit gewesen, die anonyme oder dem Namen nach bekannte und national aufgeklärte Personen schufen mit einer Bestimmung, daß sie primär kulturell verschiedenen Gesellschaftsschichten der tschechischen Nationalgemeinschaft dienen soll (tschechisches geistliches und weltliches Lied, Vokalpolyphonie, Theorie).

Von der Musikgeschichtsschreibung bürgerlicher Provenienz wurde die Aufgabe formuliert, den Begriff der tschechischen Musik und die durch ihn mitgemeinten Erscheinungen als Musikgeschichte einer Nationalität und einer Nation zu deuten. Vom wissenschaftlichen (also nicht nur ideologischen) Standpunkt aus ist die Reflexion eines solchen Themas nicht nur möglich, sondern auch nützlich. Z. Nejedlý, V. Helfert und ihre Schulen haben hinsichtlich der Erfüllung dieser Aufgabe die grundlegenden heuristischen und methodologischen Voraussetzungen und erste Konzeptionen vorbereitet. Der Begriff der neuzeitlichen tschechischen Musik, wie er von uns in diesem Versuch erörtert wurde, der konsequente Historismus und Soziologismus als integrierte Elemente der stilistischen Interpretation des Begriffs und Phänomens „tschechische Musik“ (neuzeitliche tschechische Musik als Gipfelphase und alte tschechische Musik als Schichten ihrer Archetypen) könnten nach unserer Meinung dazu beitragen, die Auffassung der Geschichte der tschechischen Musik zu vertiefen und die geschichtliche und künstlerische Aufgabe der tschechischen Musik in der universalen Musikgeschichte umzudeuten, denn die tschechische Musik läßt sich nicht von der allgemeinen musikalischen Geschichtsproblematik trennen.

Brünn, Dezember 1973.

### MUSICOLOGICA BRUNENSIA NA PRAHU ROKU ČESKÉ HUDBY 1974

Oddělení muzikologie při katedře věd o umění a Kabinet hudební lexicografie při filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně se společně s badateli dalších muzikologických pracovišť zabývají historickým a systematickým studiem dějin hudby v českých zemích a české hudby zvláště. Hlavním ústředním bodem této týmové práce je příprava Českého hudebního slovníku jako moderní systematicko-historické lexikografické příručky, která se v metodologii a v gnosologii opírá o marxistickou teorii umění a marxistickou historiografii hudby.

Práce na novém Českém hudebním slovníku staví jeho realizátory před řadu specifických úkolů, z nichž mají hlavní význam otázky terminologické a pojmoslovné, heuristické, analytické a historiografické. Při volbě jednotlivých úkolů je dbáno především toho, aby byla vybírána témata z heuristického, teoretického a společenského hlediska podstatná a aby také byla řešena adekvátními badatelskými metodami. Výrazem a oceněním společenského významu tohoto současného úsilí brněnských muzikologů je skutečnost, že jeho badatelské úkoly byly pojaty do dvou stěžejních úkolů státního plánu, do úkolu „uměnovědně po-

jmosloví“ (hudebněvědné pojmosloví jako dílčí úkol stěžejního úkolu VIII-7-5-4) a do úkolu „dějiny české a slovenské hudební kultury“ (dějiny české hudby 19. století jako dílčí úkol stěžejního úkolu VIII-7-3).

Dosavadní badatelské výsledky brněnského muzikologického týmu na přípravě Českého hudebního slovníku a na dějinách české hudební výchovy, na nichž se systematicky pracuje někdy od let 1966–67, byly již zčásti publikačně zpřístupněny a veřejně prověřeny na půdě mimo universitu v řadě studií otištěných v českých odborných hudebních časopisech Hudební věda, Hudební rozhledy, Opus musicum aj. a dále také na hudebněvědných kolokviích pořádaných od roku 1966 každoročně v rámci Mezinárodního hudebního festivalu v Brně péčí katedry věd o umění a jejího muzikologického oddělení.

Na tomto významném mezinárodním muzikologickém fóru dochází k důležitým názorovým konfrontacím současných marxistických a ostatních progresivních muzikologických škol za účasti vědců ze socialistických i nesocialistických zemí. Na tematických kolokviích jsou řešeny podstatné aktuální otázky soudobé hudební kultury a vědy, v nichž je vždy přihlíženo k problematice české hudební kultury, hudby a vědy v jejich historické kontinuitě. Řada kolokvií byla věnována výlučně české problematice, tedy badatelskému poli, které stojí ve středu zájmu brněnského muzikologického týmu. Trvalým a aktuálním památkovým těchto názorových konfrontací jsou tištěné sborníky kolokvií, v nichž sborník Colloquium Musica Bohemica et Europaea Brno 1970 (Brno 1972, 464 s.) představuje svým obsahem i rozsahem nejobtavnější a nejvýznamnější cizojazyčný spis, jaký o české hudbě kdy vyšel.

Vlastní publikační platformu brněnského muzikologického týmu tvoří *Series musicologica*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university – řada H (hudebněvědná), vydávaný od roku 1966 jako samostatné muzikologické periodikum. Toto periodikum je tištěno převážně v němčině, která poskytuje muzikologii od jejího vzniku v 19. století ze světových jazyků nejširší mezinárodní publicitu. Jestliže i v evropské a světové muzikologii stále platí „bohemia non legitur“, pak to znamená, že v brněnských *Series musicologica* se české hudební vědě a české hudbě vůbec dostává publikačního nástroje, který může věcně (faktograficky) a metodologicky (teoretickou a historickou interpretací fakt a pojmů) přispět k hodnocení dějinného kulturního významu a umělecké osobitosti české hudby, o níž je cizina stále nedostatečně informována nebo o níž je informována z tendenčních prací buržoazní historiografie hudby.

Vědecký výklad dějinného vývoje hudby v českých zemích a české hudby byl zvláště silně poznamenán buržoazním nacionalismem, poněvadž novodobá (národní) česká hudba a muzikologie se formovaly jako integrální složky buržoazního českého národa a jeho kultury, který vznikl v 19. století v politickém a kulturním zápolení českého společenství s německým. Již sám tento fakt stačil k tomu, aby byla z německé strany, která se průběhem 19. století octla v českých zemích v kulturní defenzivě (navzdory svému sociálně a hospodářsky výsadnímu postavení i nacionálnímu sebevědomí vydatně podporovanému germanizační politikou Habsburského domu a německými státy bývalého říšského spolku), hodnotová podstata a umělecká svěbytnost české hudby všelijak bagatelisována a zpochybňována. Smysl německého adjektiva „böhmisch“, případně jeho latinského ekvivalentu „*bohemicus*“, které od raného středověku znamenalo jazykově a etnický tolik jako český (*lingua bohemia, böhmische Sprache* = český jazyk, *grammatica bohemica* = gramatika česká, literatura česká), byl ve spojení s hudebními realitami, jevy a pojmy českého teritoria vykládán často v duchu novodobého německého nacionalismu jako německý z Čech, Moravy, případně i ze Slezska. Podle toho umělecká hudba produkováná a provozovaná v českých zemích náležela tedy obsahově a stylově do hudby německé a dějinná mise českých skladatelů spočívala před vystoupením Smetanovým (šedesátá léta 19. století) nejvýše v tom, že se tak či onak podíleli na formování „německé hudby“. Tento tendenční nacionální výklad hudby českých zemí a nepřímo i české hudby vyvrcholil ve 20. století v řadě prací z pera říšských i sudetských tzv. českých Němců.

Tendenčního nacionálního výkladu české hudby a hudby v českých zemích nebyla ušetřena ani česká muzikologie, třebaže novodobý český nacionalismus nedosáhl nikdy takové agresivity jako novodobý nacionalismus německý a měl vždy spíše obranný smysl. Z uvědoměle projevované vůle chránit českou národnost a její

kulturu včetně hudby a z uvědoměle manifestované tendence přisvojit si všechny historické a etnické kulturní hodnoty a jevy českého teritoria (spolu s aktualizací významu historické ideje zemí Koruny české jako státu) a vělenit je do společenského a kulturního vědomí a politického programu formujícího se novodobého českého národa, docházelo však i v pracích českých hudebních historiografů k ahistorickému přenášení a ztotožňování pojmu a ideje novodobé české nacionality, — jejíž obsah v české národní (novodobé) hudbě naprosto přesně určovaly sémantické, společenské, jazykové, stylistické a ideové hodnoty a fenomény, — i na hudební realie, jevy a pojmy odlišného hodnotového řádu. V souladu s tímto pojetím se adjektivum *český* ve spojení se jmény hudebních jevů a pojmů stalo termínem, který měl verbálně vyjadřovat ideu národnosti české hudby jako trvalého, relativně autonomního, homogenního útvaru, vyvíjejícího se logicky a nepřerušeně od raného historického úsvitu dějin českého národa až po současnost a který v podstatě zahrnoval všechnu hudbu českého teritoria.

Tomuto pojetí můžeme dnes dát za pravdu potud, pokud mělo na mysli především hlavního určujícího nositele proslulé hudebnosti českých zemí, jimž byli nižší a střední společenské vrstvy slovanského obyvatelstva (*populus — lid*) teritoria českého státu (zemí Koruny české), v průběhu dějin neustále se měnícího, *Čechové, Moravané* a zčásti i *Slezané* obývající převážně venkov a menší města. Z této, svým počtem, svou sociální skladbou a dynamikou progresivní (sociálně a jinak utlačované a proto revoluční), svým etnickým původem i svou kulturou, tzn. jazykem, zvyky, písněmi, tanci (tedy jevy tak význačnými i pro novodobou českou hudbu), základní a relativně autonomní společenské vrstvy se od nepaměti rekrutovali domácí hudebnictvo (zpěváci, instrumentalisté, skladatelé, teoretikové), které provozovalo (tvořilo a „interpretovalo“) hudbu buď pro sebe samo (pro svůj stav) nebo které, vstupující do služebního poměru, zaujímalo v kulturních (hudebních) zařízeních vyšších společenských tříd význačná i méně význačná místa vedle cizích hudebníků (oslabení státní integrity zemí Koruny české po bělohorské porážce a po třicetileté válce vedlo v 18. století k zvláštnímu sociálnímu a kulturnímu jevu, k tzv. české hudební emigraci, která ochudila českou hudbu o nejlepší umělecké talenty své doby).

O základním podílu a úloze tohoto českého (slovanského) etnického a sociálního fenoménu při formování hudebního života českého teritoria i při formování jevu a pojmu česká hudba by již nemělo být sporu (dílejší spory o českém nebo německém nacionálním původu hudebníků českého teritoria tu nepadají tolik na váhu, poněvadž se dají většinou pramenně objasnit evidentně zjiitelnými fakty). Tento spor pozbuje totiž smyslu, jestliže si uvědomíme podstatnou odlišnost obou nacionalit, které i při společných politických a kulturních dějinách nikdy pro jazykové, etnické, sociální a nakonec i pro teritoriální bariéry nesrostly v homogenní společenství, neřku-li tak v jeden národ: zásadní odlišnost jazyka a etnických základů kultury, vědomí příslušnosti ke Slovanstvu na straně jedné a k německému (Germanství) na straně druhé přitom měly trvalý zásadní význam a vliv; čeští Němci si sice i přes podstatný trvalý styk se slovanským živlem uchránili svou kulturní autonomnost (především folklór a literaturu), již se také uvědoměle hlásili k nacionalitě obyvatel vlastních německých teritorií (států) „*římsko-německé říše*“ (*Germanie*); ale české německé samo přitom nikdy nevytvořilo homogenní pospolitost vyššího typu (národ) a zůstalo většinou rozdrobeno a izolováno v okrajových územích Čech a Moravy (pro hudební vývoj českého a středoevropského teritoria důležité Chebsko, Mostecko a Jihlavsko) a ve větších městech (přitom ovšem například okrajové chudší řemeslnické čtvrti „královského města Prahy“ neztratily ani v době nejužší germanizace český ráz).

Vlastní spor o nacionální povahu hudby v českých zemích a české hudby se vyhroutil vždy tenkrát, když se přenesl na pole umělecké hudby (včetně jejích středověkých „archetypů“ jako *ars musica, musica poetica* atp.). Provozovatelem této hudby již totiž nebyly lidové masy (*lid — populus*), ale vyšší společenské třídy seskupené i v českých zemích od úsvitu historické éry v národ (*natio*), tzn. v český národ (*natio Bohemorum, böhmische Nation*), který byl představitelem mocensko-politické a správní integrity různých historických forem českého státu a který byl zároveň donátorem různých církevních a světských zařízení provozujících hudbu, již pak používal k rozvíjení své kulturnosti i k upevnění své politické moci a cílů.

Ve všech historických údobích nebylo toto společenství vždy národnostně homogenním útvarem. Historické pojmy a jevy, označované v pramenech termíny „*natio bohemorum*“ a „*Regnum Bohemorum*“, se tak nedají ztotožňovat s těmi národy a státy, jejichž dynastie,



šlechta a situované měšťanstvo náležely jazykově a etnicky k témuž společenství jako lid. Feudální český národ představoval – hlavně v údobí habsburské protireformace a absolutismu – společenství, které sdružovaly státně-politické, hospodářské a teritoriální zájmy a danosti.

Nejvlastnější formy politicko-správní organizace českého státu, jehož časovou dimenzi vyplnilo zhruba celé druhé tisíciletí našeho letopočtu (včetně dřívějšího přechodného údobí knížecích středoevropských slovanských států, založených ještě na rábské patriarchální soustavě) a jehož územní jádro tvořilo v průběhu celých dějin zhruba dnešní teritorium České socialistické republiky, se zásadně nelišily od politicko-správní organizace ostatních států střední Evropy.

Tyto základní formy českého státu byly trojího druhu:

1. Forma politicko-správní organizace feudálního typu, od roku 1158 „Království českého“ (*Regnum Bohemorum, Das Königreich Böhmen*).
2. Forma politicko-správní organizace buržoazního typu,
  - a) nejdříve spíše v sociálním a kulturním smyslu toho slova: po přechodném údobí na přelomu 18. a 19. století, kdy obě české země Čechy a Morava s částí Šlezska klesly na pouhé země (*Gubernium Böhmen, Gubernium Mähren*), zhruba od poloviny 19. století stále ještě pod jménem „Království české“, které však již jen symbolizovalo dřívější českou státní suverenitu a které nyní vyjadřovalo spíše současnou politickou vůli (program) buržoazie a novodobého českého národa po politické samostatnosti.
  - b) Od roku 1918 však již jako politická realita, jejíž podstatu mělo vyjádřit i jméno nového státního útvaru *Československá republika*.
3. Forma politicko-správní organizace socialistického typu, jejíž politické, ekonomické, sociální a národnostní základy byly položeny v letech 1945–49 a jejíž současnou vývojovou fázi představuje *Česká socialistická republika* jako rovnocenný partner *Slovenské socialistické republiky* v rámci federace *Československé socialistické republiky* (ústavně zakotvené v zákoně o československé federaci z 28. října 1968).

Obě základní novodobé státní formy jsou pozoruhodné tím, že představují moderní typy politicko-správní organizace, v nichž je státnost, územní a národnostní integrata zajišťována prostřednictvím politických orgánů a byrokratického aparátu novodobého národa (českého) jako národnostně uvědomělé (v údobí 2b zčásti agresivní), kulturně aktivní, sociálně-ekonomicky vysoce organizované a progresivně se projevující struktury. Tuto progresivitu můžeme zčásti zaznamenat v kulturní sféře již v onom přechodném údobí (2a), nazývaném zpravidla v české historiografii a literární vědě „českým národním obrozením“. Ale tato progresivita se plně projeví až v údobí po nástupu české demokratické buržoazie (zhruba po roce 1848) a znovu v kvalitativně vyšší formě po nástupu revolučního dělnictva a ostatních pracujících k moci po roce 1945 (význam této historicko-společenské a ekonomické změny musíme také zvážit při určení obsahu pojmu socialistický národ, jehož struktura má širší demokratickou základnu než buržoazní národ), kdy dochází k dokončení národně demokratické revoluce na socialistické bázi, kdy jsou na českém teritoriu odstraněny sociální antagonismy kapitalismu a paralyzována nedomyšlenost „čechoslovakismu“ jako národní ideje.

Pro vývoj novodobé národnosti v českých zemích a formování jeho kultury (včetně hudby) má existence těchto novodobých státních forem na českém teritoriu základní význam, stejně jako má základní význam pro vývoj české národnosti a státnosti jev české kultury a hudby (oba tyto jevy, česká státnost a národnost a kultura se existenčně podmiňují a ovlivňují).

Ještě po celé 19. století je pocífována územní, etnická a kulturní odlišnost Čech a Moravy jako významné společenské a kulturní faktum (přispěla k tomu i správně-politická proměna „Království českého“ ve dvě gubernia v roce 1763). Vzhledem k osobitosti mentality, jazyka a kultury Moravy a dnešní české části Šlezska je a bude tato odlišnost nadále pocífována, v důsledku vývoje novodobé české státnosti a národnosti ne však již jako vlastnost zajišťující existenci „moravského národa“, nýbrž jen jako osobitá integrační složka české národnosti. To se týká i hudby: oba moravští folkloristé F. Sušil a F. Bartoš nazývali lidovou píseň moravských a slezských etnik ještě „moravskou národní písní“, kdežto „nejmoravštější“ skladatel a folklorista v jedné osobě L. Janáček nazýval tuto píseň „českou lidovou písní na Moravě a ve Šlezsku“ a sám se také považoval za skladatele českého. Tento integrační proces je

pociťován i z centrálního místa a země novodobého českého státu: Smetana považoval Moravana P. Křížkovského (Slezana původem) za svého českého uměleckého druhá, později na přelomu 19. a 20. století v Praze působící Jihočech V. Novák, jdoucí ve šlépějích svého učitele A. Dvořáka, demonstroval prakticky na svém díle úlohu tradiční hudebnosti Moravy v rozvoji české moderní hudby (tento proud se dá dále sledovat u B. Martinů a v současných českých kompozičních školách).

Pro hudební vývoj historických epoch (2a, 2b, 3), v nichž české společenství dosahuje vysokého stupně politické, kulturní a postupně též ekonomické organizovanosti, koncentrovanosti a aktivity, která se projeví r. 1918 obnovením „státní samostatnosti české“ (v trvalém svazku se Slovenskem), je příznačné, že i tento český skladatel vystupuje aktivně jako národně uvědomělý tvůrčí subjekt. Základní fenomény této umělecky projevované národní příslušnosti jsou v zásadě pěti druhů:

a) Pro tohoto tvůrce přestává být čeština, ať již ve spisovné formě nebo v dialektu, hovorovou „materštinou“, jak tomu bylo u řady českých skladatelů v 18. a na počátku 19. století. Tento národní jazyk se stává podstatnou složkou uměleckého sdělení. Jako verbální komunikativní prostředek reaguje na změněné společenské funkce hudby a vychází vstříc kulturním potřebám formujícího se novodobého českého národa, jako estetická hodnota svým prozodickým systémem spouští základní metrorhythmické a deklamační normy české hudby — především vokální.

b) Tento tvůrce si uvědoměle, nejčastěji na základě teoretického studia autentických pramenů, přisvojuje hudební idiomy folklóru řady výrazných českých etnik, který produkuje základní sociální skupiny feudální společnosti, zejména české obyvatelstvo venkova. Poněvadž šlo o hudbu, která měla odlišné vlastnosti než dosavadní umělecká hudba a jiné národní hudby, tento hudební folklór se stal důležitým slohově tvorným fenoménem zajišťujícím svéráznost české hudby. Přitom ani dynamicky se proměňující umělecký folklorismus české hudby nevysvětlíme toliko z imanentních zákonů. Existence tohoto jevu byla vyvolána kulturními potřebami novodobého českého národa, vůlí i názorem jeho politických a kulturních představitelů, kteří spatřovali ve venkovském lidu a jeho umění jednu z výchozích hodnot a opor svého snažení a zároveň záruku demokratičnosti české národní kultury a hudby.

c) Třetí výrazný fenomén, jímž se manifestovala národní idea české hudby, byl dán skutečností, že řada hudebních tvůrců s individuálním rukopisem (slohem) se umělecky a společensky realizovala tak, že se sama svým dílem přihlásila k národní ideji. K zařazení a kvalifikování díla, skladatelské osobnosti či celé školy jako živé umělecké hodnoty české národní kultury a hudby v tomto případě mohlo dojít jen na základě aktivní společenské komunikace a dohody mezi tvůrcem a publikem, které si vytvořilo síť vlastních kulturních institucionálních zařízení a které bylo také svou kulturní úrovní schopno přijímat a chápat určitý druh umělecké hudby jako „vlastní“, tzn. národní. Takováto vyspělá, demokraticky rozvíjená provozní institucionální báze se také v českých zemích vytvořila postupně někdy od prvních desítekletí 19. století a nezůstala zdaleka omezena jen na několik málo kulturních center.

Přirozeně, že ani tento proces neprobíhal nikdy jenom ve společenské rovině. Jeho časovou a nadčasovou hodnotu, trvalost a intenzitu podmiňovaly i estetické a ideologické fenomény.

d) Český jazyk a folklór, pro národní hudbu tak důležité fenomény, přitom mohly nebo také nemusely mít rozhodující podíl. Ve vývojově významných a umělecky kulminujících fázích vstupovaly do kontextu české hudby již zmíněné kompoziční a obsahové hudební prvky osobního slohu skladatelů, odlišné od kompoziční a stylistiky skladatelů jiných národních kultur a škol. Tyto prvky pak významně rozšiřovaly základy uměleckého slohu české hudby, která udržovala krok s vývojem evropské hudby a nevzpírala se přijmout i slohové kompoziční prvky ostatních moderních progresivních škol. Jak intenzivní bylo někdy toto splývání a prolínání, to ukazují i odmítavé reakce konzervativní části české hudební kritiky, která ideu národnosti hudby i jejího slohu vázala výlučně na míru využívání českých folklórních hudebních idiomů nebo vůbec na citace lidových písní.

e) Za výrazné fenomény národnosti české hudby je konečně nutno považovat ty složky hudební struktury, které sémanticky v možnostech sdělovacího systému hudby (prostřednictvím motivické symboliky, programovosti, zhudebněním textu atp.) poukazují k národní realitě a ideji nebo ji přímo hudebně z předmětňují a vytvářejí tak předpoklady k tomu, aby se to které dílo stalo specifickou, to

znamená umělecky vyjádřenou složkou společenského vědomí, ideologie novodobého českého národa. Tím je dána dynamičnost těchto idejí, které ani nepodléhaly autonomním zákonitostem hudby jako spíše působení národního a společenského vědomí. Ideologický fenomén ovšem v žádném případě neexistuje vně struktury hudební skladby. Je tedy kategorií estetickou jako všechny ostatní podřazené složky hudební struktury. Na rozdíl od nich má však v hudebním díle i funkci poznávací, blízkou pojmové názornosti, již je i česká novodobá hudba bezprostředně spjata s národním bytím, tak jak se utvářelo v proměnách novodobého českého národa a státnosti počínaje rokem 1848 a 1860, potom od roku 1918 a konečně do roku 1945 a 1948 po současnost.

Řečená data znamenají proto pro novodobou českou hudbu důležité vývojové mezníky. Určují její jednotlivé etapy časově a hlavně jako důležité uzlové body novodobých českých dějin ve smyslu státně politickém a kulturním ovlivňují i základní směr její ideové a umělecké orientace. V procesu formování novodobé české hudby jako vnitřně diferencované hudební epochy se přitom chovají některé složky spíše jako složky invariabilní (jazykové a folklórní prozodické a hudební fenomény) nebo spíše jako složky variabilní (individuální slohové a ideové fenomény). To záleží na objektivních i subjektivních vlastnostech a danostech, na světovém názoru a na nadání uměleckého tvůrce i na dynamičnosti kompozičních škol. V zásadě se však nositelé umělecké osobitosti a ideové progresivity novodobé české hudby nechovají k národním tradicím a současným společenským a kulturním procesům pasivně, neodrážejí je svým dílem napodobivě nebo mechanicky, ale častěji slohové a ideové překračují obzory etapy, v níž žijí a tvoří (idea české státnosti vyjádřená v české národní hudbě 19. století, to znamená v době, v níž tento stát ještě neexistoval, socialisticky orientovaná avantgarda třicátých let atp.).

Českou novodobou hudbou dospěl vývoj uměleckého jevu označovaného zpravidla souslovím česká hudba do své vrcholné ideální podoby. V souhrnu s jednotlivými svými fázemi (národní hudba, moderná, avantgarda, současná hudba) tvoří česká novodobá hudba svéráznou uměleckou epochu, která svým obsahem odpovídá pojmu hodného toho označení: zahrnuje všechny umělecké formy a žánry, k níž ve své podobě dospěla ostatní evropská hudba (v díle generace Smetanovy a Dvořákovy, Janáčkovy a jejich škol) a je poučena i na soudobé hudební stylistické cizích kompozičních škol a směrů, z nichž individuality české novodobé hudby dokázaly samostatně těžit. Jako kulturní fakt je česká novodobá hudba neoddelitelná od sociálních a politických dějin a života novodobého českého národa, jeho existenčního zápasu o státní suverenitu, národní a sociální svobodu a rovnoprávnost.

Součástí tohoto zápasu se ve světě (a nakonec i v umění) staly historické motivace existenčního smyslu a práv novodobého českého národa a státu. Základní otázky byly nastoleny asi tak, že se hledaly (nebo i popíraly) společné vlastnosti a vazby mezi českou novodobou hudbou jako uměleckou epochou vyjadřující hudebně ideje národního společenství z kulminujících fází jeho vývoje (v údobí 2a–b, 3) a mezi hudbou historických archetypů tohoto společenství (v údobí 1 a z části 2a). Cílem poznání přitom měly být důkazy o existenci české hudby jako historicky, slohové a kulturně se sice proměňujících uměleckých etap a jevů, nicméně zároveň vnitřně natolik příbuzných některými společnými vlastnostmi, že by dovolily hovořit o české hudbě jako o nadřazeném shrnujícím historickém a kulturním pojmu.

Takováto aktualizovaná pojmová interpretace v sobě tajila a tají nebezpečí ahistoričnosti, která se dá do jisté míry pochopit v umělecké tvorbě, jdoucí mnohdy ve stylizaci reality za hranici fakticity jevů, jak ostatně mimo jiné ukazuje i dílo Smetanova. Skutečnost, že však novodobá česká hudba našla své historické zázemí v hudebních jevech starších epoch, přinejmenším v díle skladatelů tzv. obrozenecké doby (zhruba první polovina 19. století, v duchovní písní raného českého středověku a reformace a ve folklóru (ve skutečnosti také jedné z vrstev české hudby minulosti, třebaže jiného kulturního řádu a společenského smyslu než umělecká hudba), podepírá existenci české hudby jako jevu přesahujícího časový rámec české novodobé hudby. Z hudebně historického a teoretického hlediska podávají tyto historizující vazby toliko poloviční důkaz o časové rozprostraněnosti české hudby ve více epochách dějin české země a státu.

Plnou oprávněnost české hudby jako nadřazeného shrnujícího pojmu v řečeném smyslu a významu bylo však třeba verifikovat o důkazy existence dalších uměleckých jevů a o kritické zkoumání jejich hudebních i nehudebních vlastností, proka-

zujících nějak českou nacionalitu svých tvůrců nebo představujících svými strukturálními složkami a kulturními funkcemi umělecký výraz českosti.

Česká historiografie hudby o všech těchto otázkách pojednala a své interpretace doložila četnými pramennými důkazy. Monografické i syntetické práce Z. Nejedlého a V. Helferta a jejich škol zpochybnily tezi tendenční německé historiografie hudby (H. J. Moser ad.) o existenci české hudby jako uměleckého a kulturního jevu až od vystoupení Smetanovy, tzn. po jeho návratu z emigrace (1860), hlavně:

a) Zjištěním, že po celou dobu existence českého feudálního státu české země produkovaly hudebníky, kteří se uplatnili skladatelsky tvorbou všech základních historických forem a žánrů umělecké hudby,

b) a dále, že hudební produkci těchto skladatelů vyznačují namnoze svérázné stylistické vlastnosti a primární kulturní funkce v životě českého národního společenství; jako takovou lze tuto hudební produkci proto označit za umělecký výraz českosti, za českou hudbu ve vlastním slova smyslu.

Česká historiografie hudby tímto svým pojetím dějin české hudby nastolila problém dějin hudby jednoho národa. Nebylo to v historiografii evropské hudby poprvé. Některé specifické politické, etnické, kulturní i sociální otázky však české historiografii hudby tento úkol zkomplikovaly v mnohem větší míře než historiografiím hudby těch národů, jejichž etnogeneze nebyla hlavně z hlediska národnostního a sociálního tak svízelná a složitá jako etnogeneze českého národa.

Společně potíže národních historiografií hudby se týkají jevové podstaty (vlastností) hudební produkce označované za umělecký výraz té které národnosti. Při jejím zjišťování bezpečnou orientaci poskytuje jenom národní jazyk a folklór. Toto kritérium však z „národní“ hudební produkce vyřadí vokální skladby na jiné texty než v národním jazyce, případně řadu děl českých skladatelů na latinský, italský nebo německý text. Odpověď na otázku nakolik jsou například instrumentální skladby českých barokních a klasičeských mistrů uměleckým výrazem českosti, je v řadě případů sporná ba nemožná, ať již chápeme tento problém čistě deterministicky (hledáním národních fenoménů v díle) nebo z hlediska autonomní estetiky hudby (jistě fenomény se mohou postupně stát atributem národního rázu hudby). Tyto otázky si však může klást i historio- graf německé hudby třeba při kritickém zkoumání díla G. F. Händla. I v díle Händlova a Bachova předchůdce Heinricha Schütze asi objeví stylistické a ideové prvky, které se dají označit za umělecký výraz určité národnosti (němectví). To, že takto i dnes můžeme klasifikovat tento umělecký fenomén, souvisí nejenom se stylistickými vlastnostmi hudby Bachovy a Schützovy (méně již Händlovy), ale i s povahou sociálního a kulturního prostředí a ovzduší doby (Bach tvořil značnou část svého díla pro německé měšťanstvo Lipska, které v něm vidělo svého uměleckého mluvčího).

Jako umělecký výraz češství nelze s výjimkou snad Adama Michny z Otradovic klasifikovat dílo žádného z českých skladatelů 17. a 18. století, z nichž právě ti nejznamenitější přispěli spíše k formování hudby jiných kulturních a národnostních center a škol, německého a vídeňského baroku (J. D. Zelenka, F. Tůma), tzv. manheimské školy (J. V. Stamio), německého singspielu a melodramatu (A. Benda), tzv. berlínské houslové školy (F. Benda), italské opery a oratoria (J. Mysliveček), raného francouzského romantismu (A. Rejcha) ad. Dílo většiny těchto skladatelů se dostávalo do českého kulturního kontextu a hudebního života až ex post a v době svého vzniku jako česká hudba vlastně ani nefungovalo. Toto odcizení českých skladatelů 17. a 18. století nebudeme dnes považovat za projev nacionální netečnosti nebo dokonce zrady (tzv. čeští emigranti se ostatně hlásili ke svému rodnému jazyku i k zemi a její proslulé hudebnosti). V tomto odcizení musíme společně s V. Helfertem hledat sociální a kulturní fakt, důsledek politického a národnostního vývoje v českých zemích po bělohorské katastrofě (1620). Pro tezi o souvislé nepřerušené kontinuitě české hudby má ovšem tento fakt zásadní význam. Tezi o kontinuálnosti české hudební emigrace jako umělecké dominanty české hudby 18. století s ostatní českou hudbou bude asi třeba znovu kriticky zkoumat.

Z kulturního a sociologického hlediska udržoval tuto kontinuitu spíše domáci vícevrstevný proud hudebního baroku a klasicismu, linie daná na jedné straně jmény Černohorský–Seger–Dušek–Tomášek a jeho škola, a na druhé straně linie daná produkcí kantorů, duchovní i světskou lidovou písní. V obecném smyslu slova šlo o hudební produkci náležející kulturně českým regionům, český ráz (češství) této produkce však nebyl asi téhož rodu: genetický, sociálně a někdy i stylistický. Protireformační duch,

nacionální netečnost, částečně nebo úplně odcizené češství vyšších společenských vrstev (vlastního feudálního národa „Natio Bohemorum“), nezůstaly patrně bez vlivu na hudební produkci těch českých skladatelů, kteří svými uměleckými aktivitami ve službě „české“ šlechty a situovaného duchovenstva překročili společenské a kulturní bariéry svého původu. Jinak asi budeme z národnostního hlediska posuzovat hudební produkci kantorů a vůbec českých etnik jako hudbu, která nenáleží pod pojem česká hudba jen v teritoriálním smyslu toho slova, ale i svými některými podstatnými vlastnostmi (primárními kulturními funkcemi i některými stylistickými vlastnostmi). Toho druhu byla i hudba českého středověku a reformace, kterou vytvořil anonymní nebo podle jména známý a národnostně uvědomělý subjekt s určením, aby primárně sloužila různým sociálním vrstvám českého národního společenství (česká duchovní píseň, světská píseň, vokální polyfonie a teorie).

Úkol vyložit pojem česká hudba a jevy, které zahrnuje, jako dějiny hudby jedné národnosti a jednoho národa, nastolila hudební historiografie hudby buržoazní epochy. Z vědeckého (nejen z ideologického) hlediska je úvaha na toto téma nejenom možná, ale i užitečná. Z. Nejedlý a V. Helfert a jejich školy připravili pro naplnění tohoto úkolu výchozí základní heuristické a metodologické předpoklady a první koncepcce. Pojem novodobá česká hudba, tak jak jsme se ho pokusili vymezit, důsledný historismus a sociologismus, jako integrované prvky slohového výkladu pojmu a jevu česká hudba (novodobá česká hudba jako vrcholná fáze a stará česká hudba jako vrstvy jejích archetypů), by podle našeho názoru mohl přispět k dalšímu prohloubení pohledu na dějiny české hudby a také pak na přehodnocení její dějinné a umělecké úlohy v univerzálních dějinách hudby, z nichž nelze dost dobře ani českou hudbu vyčlenit.

V Brně 1973.