

Vysloužil, Jiří

Über die Traditionen und die gegenwärtigen Aufgaben der tschechischen Musiklexikographie

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1971, vol. 20, iss. H6, pp. [7]-23

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112254>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ VYSLOUZIL

**ÜBER DIE TRADITIONEN
UND DIE GEGENWÄRTIGEN AUFGABEN
DER TSCHECHISCHEN MUSIKLEXIKOGRAPHIE**

Die Lexikographie wird von vielen nicht als Wissenschaft im wahren Sinn des Wortes angesehen (sie hat auch heute noch in der Klassifikation der Musikwissenschaften nicht ihren Platz), obwohl sich unter den Autoren und Redakteuren lexikographischer Artikel und Werke ausgeprägte wissenschaftliche Persönlichkeiten und unter den regelmäßigen Benützern der Lexika neben Laien auch professionelle Wissenschaftler und Künstler befinden. Dieses Paradoxon entspringt offenbar daher, daß die neuzeitliche Musiklexikographie als Medium populärer Aufklärung zu einer Art des Schrifttums geworden ist, die im besten Falle musikalische Phänomene und Begriffe verschiedenster Qualität und Quantität und in verschiedenen Graden des theoretischen Durchdringens in Form lexikalischer Artikel (Schlagwörter) erklärt und lexikalisch ordnet, die aber auch oft musikalische Fakten bloß registriert und konstatiert.

Gleichwohl kann auch eine lexikalische Bearbeitung musikalischer Fakten, Erscheinungen und Begriffe kaum ohne kritische wissenschaftliche Auswahl, Wertung und Interpretation auskommen, soll das Musiklexikon nicht ein bloßes „Musiker-Adreßbuch“ werden, wie vor Jahren einer der Begründer und Schöpfer der systematischen Musiklexikographie, Hugo Riemann, witzig bemerkte. Bloße Faktographie, gedanklicher Eklektizismus und theoretische Prinzipienlosigkeit sind auch keineswegs Kennzeichen wahrhafter Lehr-Lexika, deren Nährboden die originale wissenschaftliche Arbeit der Autoren bildet.

Die über hundert Jahre alte achtbändige „Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique“¹ (1837–1844) des Belgiens

¹ Unter der heutigen altneuen Bezeichnung „Riemann-Musiklexikon“ (12 1959–1967, Redakteure W. Gurlitt, 1. und 2. Band, Personenteil und H. H. Eggebrecht, 3. Band, Sachteil), wurde denn auch, besonders im 3. Band, ein völlig neues Werk herausgegeben. Schon A. Einstein hatte sich bemüht, den Inhalt von Riemann's ursprünglicher Version zu bereichern und zu revidieren (⁹ 1920, ¹⁰ 1922, ¹¹ 1929, 1. u. 2. Band), unter anderen durch eine feinfühligte Korrektur von Riemann's historischen Irrtümern und dessen Ansicht von der Monopolstellung der Mannheimer Schule beim Entstehen des „neuen Sonatenstils“, sowie durch die Heranziehung V. Helferts als Mitarbeiter für tschechische Musik an der 10. Auflage und Bruno Weigels an der 11. Auflage.

François Joseph Fétis ist entschieden keine Arbeit, die bloß verschiedene musikalische Erscheinungen oder Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeiten anderer Autoren registriert. Es ist dies auch in bedeutendem Maße ein Werk, in dem wir neue Erkenntnisse und Daten über Komponisten und Musiker, u. a. auch über Angehörige des Pariser Zweigs der sogenannten tschechischen Musikmigration finden. Die Tätigkeit und das Schaffen dieser musikgeschichtlichen Erscheinungen ist in Fétis' Werk historisch und analytisch interpretiert und gewertet, und auch dadurch ragt F. J. Fétis über das Niveau der biographischen Lexika hinaus, die vor ihm durch die Arbeiten von E. L. Gerber und G. J. Dlabacz repräsentiert wurden.

Umso weniger werden wir dem berühmten Riemannschen Musiklexikon¹ (1882, Achte Auflage 1916, Redakteur Hugo Riemann) die wissenschaftliche Grundlage abstreiten. Von Anbeginn seines Werkes war H. Riemann bemüht, in ihm die Biographien ausgeprägter musikalischer Erscheinungen gedanklich zu durchdringen (auf Grund einer musikhistorischen Analyse, wenn auch in bedeutend kürzer gefaßter Version als Fétis' in seinen „Allgemeinen Musiker-Biographien“). Auch reihte er in sein „Musiklexikon“ zahlreiche Sachartikel ein. Konkret bedeutete dies, daß er neben biographischen Porträts auch solche Artikel ausarbeitete, in denen er eine theoretische und historische Auslegung von Erscheinungen und Begriffen aus der musikalischen Historie, Ästhetik, Theorie und Terminologie darbot. Dabei war Riemann in der Bearbeitung beider Schlagwortgruppen (der biographischen und der theoretisch-historischen) auch darauf bedacht, daß sie innerlich verflochtene Komponenten einer einheitlichen theoretischen und historischen Musikauffassung bildeten. Um ein für Riemann besonders kennzeichnendes Beispiel zu wählen: Im „Musiklexikon“ ergänzen einander die Darlegungen in den Schlagwörtern: J. V. Stamitz (resp. F. X. Richter u. w.), Mannheimer Schule, Symphonie, Formen; sie durchdringen sich gegenseitig und ergeben in ihrer Gesamtheit die abgerundete Auffassung ihres Autors von der Entstehung und den stilistischen Erscheinungen der vorklassischen Symphonie.

Dies ist unzweifelhaft eine Art lexikalischer Wertung und Bearbeitung musikalischer Begriffe und Fakten, die in diesem Maße und dieser Folgerichtigkeit keine Musiklexikographie bisher gekannt hatte. Deshalb stellt Riemanns „Musiklexikon“, wenn auch der sachliche Inhalt und die theoretische Auslegung der ursprünglichen Ausgaben bald veralteten¹, gleichwohl den modernen Typus eines lexikographischen Handbuches dar, der auf lange Jahre hinaus den Stil der musiklexikographischen Arbeit beeinflußt hat (abgesehen davon daß Riemann's „Musiklexikon“ auch in Übersetzungen Verbreitung fand, unter anderem ins Englische, 1893 bis 1897, und ins Russische unter dem Titel Muzykaľnyj slovať, 1901 bis 1904).

Für die moderne tschechische Lexikographie gewann Riemanns „Musiklexikon“ Bedeutung auch dadurch, daß es wohl zum ersten Male (wenn auch in Torsoform) im Kontext der europäischen Musik und Musikwissenschaft einige Phänomene der tschechischen Musik behandelte (bzw. solche Erscheinungen, die eine direkte Beziehung zur Musikkultur in den böhmischen Ländern hatten) und daß es so in die Musiklexikographie eine

Reihe von speziellen Fragen einführte, welche häufig erst theoretisch und historisch beleuchtet werden mußten oder die bisher nur im tschechischen Musikschritftum beleuchtet worden waren. Im Prinzip aber zeigte es sich, daß das „Musiklexikon“ bei aller Universalität seiner Auswahl oder eben wegen dieser doch in einzelnen Fragen einer optischen Täuschung erlag, da es seinen Blick auf die Musik aus dem Gesichtswinkel einer einzigen, wenn auch großen nationalen Musikkultur und Wissenschaft richtete, so daß es teils aus Unkenntnis der Sprache und des Materials, teils aus verlegerischen Gründen, aber oft auch aus Geringschätzung, wenn nicht aus Voreingenommenheit die musikhistorische und künstlerische Bedeutung einer Reihe von Erscheinungen vergaß und übersah, die den Inhalt des Begriffes des „tschechischen“ Musikschaffens bilden.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit unserer Darlegung oder gar auf theoretisch erschöpfende Antwort zu erheben, kommen wir zu dem Schluß, daß das „Musiklexikon“ (wir gehen von der zehnten Ausgabe von 1922 aus, welche in den zwanziger Jahren in der tschechischen Musiklexikographie Verwendung fand) die „tschechische“ Problematik in folgenden drei Grundfragen berührte (sie wurden später in bedeutendem Maße entscheidend für die Auffassung der tschechischen lexikographischen Musikarbeit):

- a) in der Frage der Auswahl, Registrierung und lexikalischen Einreihung musikalischer Fakten, Erscheinungen und Begriffe,
- b) in der Frage ihrer musikhistorischen und theoretischen Interpretation und Bewertung,
- c) in der Frage der Feststellung ihrer nationalen oder völkischen Herkunft, Zugehörigkeit, Bedeutung und Bezeichnung.

Die Antwort auf die Frage, welche Namen, die wir in der tschechischen Musikkultur für relevant halten, im „Musiklexikon“ vertreten sind und welche nicht, ist relativ einfach. Auf Initiative Einsteins und unter Mitwirkung Helferts gelangte in dieses Werk eine größere Gruppe von Namen, insbesondere aus der neuen tschechischen Musik (Komponisten, Interpreten, Gelehrte, Pädagogen), größtenteils auch in richtiger tschechischer Orthographie (als Überbleibsel von Riemann's Schreibweise tschechischer Namen und nach internationalem Usus blieb auch unter Einsteins Redaktion Friedrich Smetana und Anton Dvořák, dafür ist der Name Mareš tschechisch geschrieben)². Eine offene Frage blieb der Umfang einzelner Schlagwörter (Křížkovski Paul, 4 Zeilen ohne Angabe auch nur eines einzigen Werkes) und ihre musikhistorische und theoretische Interpretation, welche auch bei Schlüsselerscheinungen der tschechischen nationalen Musik des 19. Jahrhunderts (Smetana, Dvořák, Fibich) unter dem Niveau der biographischen Schlagwörter mittlerer Größe bleibt (z.B. Johann Wenzel Stamitz, Franz Xaver Richter, Georg und Franz Benda u. w.), was sich allerdings zum Teil mit Riemanns eigener wissenschaftlichen Orientierung erklären läßt. Aus diesem faktographischen Charakter der

² Riemann und Einstein vorzuwerfen, sie hätten in die ältere tschechische Musik z. B. die sog. Polyphoniker (Kryštof Harant von Polžice), die Hymnologen (Jan Amos Komenský) nicht eingereicht, ferner P. Vejvanovský, Adam Václav Michna von Otradovice, František Václav Míča und andere, wäre nicht objektiv, da die Werke dieser Komponisten der tschechischen Musik erst entdeckt und beurteilt werden mußten.

„tschechischen“ Stichwörter entspringt auch ihre ungenügende Verknüpfung mit Sachartikeln, wie z.B. beim Schlagwort Fibich Zdenko — Melodrama, in welchem jener neuzeitliche Vollender dieser musikdramatischen Form nicht einmal namentlich erwähnt wird (unter dem Schlagwort Melodrama figuriert natürlich und mit Recht nur Benda). Auch die Durchforschung weiterer systematischer Sachbegriffe des „Musiklexikons“ (Oper, Gesangbuch, Geschichte der Musik mit der Übersichtstabelle; die deutschen bibliographischen Schlagwörter Prag, Brünn u. a.) zeigt, daß Riemann den Bereich der tschechischen Musik und anderer Nationalkulturen überhaupt nicht erfaßt.

Einige Unklarheiten und Inkonsequenzen verursachte das „Musiklexikon“ bei der Bestimmung und Bezeichnung der nationalen Zugehörigkeit tschechischer Komponisten und Erscheinungen oder, anders gesagt, der aus den böhmischen Ländern stammenden Komponisten, obwohl über die Frage des Nationalcharakters der Musik in Böhmen schon feinfühlig konzipierte deutsche Arbeiten vorlagen (z.B. Richard Batka, *Geschichte der böhmischen Musik*, 1906). Vom Standpunkt der rein musikalischen Interpretation handelt es sich hier keineswegs um eine Schlüsselfrage, ihre Lösung schlägt eher in das Gebiet der Ethymologie, Historie und Soziologie der musikalischen Phänomene, wofür Riemann weder sprachliche Voraussetzungen noch Archivdokumente besaß (er verließ sich sehr auf den „unverlässlichen“ Dlabacz). Aber schon deshalb, weil diese Frage in tschechischen wie deutschen Musikschriften böses Blut machte, darf man sie nicht übersehen.

Als Richtlinie für das Verständnis des Vorganges bei der Bestimmung der nationalen Zugehörigkeit sollte die Verwendungsart der Adjektiva „tschechisch“ („český“) im nationalen Sinn, und „böhmisch“ („český“), eher in territorialer und kulturhistorischer Bedeutung als in nationaler dienen. Das „Musiklexikon“ aber geht mit diesen Adjektiven sehr frei um (manchmal verwendet es das Adjektiv „böhmisch“ und seine Modifikationen „Böhmen“, „Böhme“, wie uns scheint, richtig in territorialem und kulturhistorischem Sinn, anderswo wieder zur Bezeichnung von Erscheinungen im nationalen Sinn des Wortes), dabei unhistorisch (es gebraucht das Adjektiv „böhmisch“ für Erscheinungen aus der Zeit der vollentwickelten tschechischen Nationalkultur, d. h. des 19. Jahrhunderts, und gleichzeitig auch für Erscheinungen älterer historischer Epochen), und dies ohne Rücksicht darauf, ob diese mit dem Adjektiv „böhmisch“ bezeichneten Erscheinungen mit einem tschechisch nationalen Element (im Schaffen ausgedrückt z.B. durch das Vertonen eines tschechischen Textes) oder mit einem national bilinguistischen Milieu verknüpft waren (Beginn der nationalen Wiedergeburt oder das national indifferente 18. Jahrhundert). Einige Beispiele: „Blahoslav Johannes, Bischof der böhmischen Brüdergemeinde“; „doch ist nicht zu vergessen, daß Stamitz Böhme war“ (Stichwort Mannheimer Schule); „Filtz Anton . . . wahrscheinlich in Böhmen geboren“; „Benda (gemeint ist Franz) ist einer der Hauptrepräsentanten der sogenannten Berliner Schule und steht trotz seiner böhmischen Abkunft Ph. E. Bach, den beiden Graun näher als Stamitz und seinen Nachahmern“ (offenbar Einstein's Version des Riemannschens Schlagwortes); „Mysliveczek Joseph . . . böhmischer Komponist“. Beim Schlagwort Hostin-

ský Otakar wird das Adjektiv „böhmisch“ überall dort verwendet, wo es am Platze gewesen wäre, das Adjektiv „český“ (tschechisch) aus sachlichen und historischen Gründen mit dem deutschen „tschechisch“ zu übersetzen: „böhmische Universität“ = der tschechische Zweig der Ferdinand-Karls Universität in Prag nach dem Jahre 1882; „böhmische Musik“ = tschechische Nationalmusik des 19. Jahrhunderts; „36 weltliche Liedermelodien des böhmischen Volkes aus dem 16. Jahrhundert“ = ... des tschechischen Volkes; „die böhmische Gesangsdeklamation“ = die tschechische...; „Geschichte der böhmischen Musik des 16. Jahrhunderts“ = Geschichte der tschechischen...³.

Für die Entstehung des ersten tschechischen wissenschaftlichen Musiklexikons sowie für die spätere Orientierung der tschechischen Musiklexikographie überhaupt hatte es einen bestimmenden Einfluß, daß sich an Einsteins Redaktion des „Musiklexikons“, wenn auch nur in sehr bescheidenem Maße, Vladimír Helfert beteiligte, einer der künftigen Redakteure des Werkes Pzdírkův Naučný slovník hudební (Pzdírek's Musiklexikon, I. Sachteil 1929, Redakteur G. Černušák, II. persönlicher Teil A—L 1937, Redakteure G. Černušák und Vladimír Helfert) und hauptsächlicher Autor der wichtigsten historisch-systematischen und biographischen tschechischen Schlagwörter dieses Werkes. Helfert hatte für die wissenschaftliche Konzeption der lexikographischen Arbeit ungewöhnliche Voraussetzungen dank den außerordentlichen Qualitäten seines musikwissenschaftlichen Werkes, aber als Mitarbeiter von Riemanns „Musiklexikon“ konnte er sich nicht um dessen historisch-systematische Bearbeitung kümmern und gleichzeitig sein Augenmerk auch auf die Probleme und Impulse richten, die dieses Musiklexikon für die original-tschechische Musiklexikographie mit sich brachte. Pzdíreks Musiklexikon führte (dank Helferts musiktheoretischen und historischen Schlagwörtern) wissenschaftlich fundierte Autoren in eine Reihe von Problem und Impulsen, welche die Redakteure des „Musiklexikons“ nicht imstande waren, zu sehen und zu lösen.

Neben informativen biographischen Schlagwörtern aus der Problematik der europäischen Musik und einzelnen sachlich pragmatischen Schlagwörtern waren es vor allem Helfert's originelle tschechische biographische und systematische Artikel, welche die leeren Stellen der zeitgenössischen lexikographischen Schlagwortindizes ausfüllten. Dabei ist es für Helferts Auffassung dieser Stichwörter charakteristisch, daß er die Riemannsche Verknüpfung der sachlichen (systematischen) und der biographischen Stichwörter übernahm, in denen er beide Grundaspekte der modernen musikwissenschaftlichen Interpretation, d. h. den historischen und den theoretischen Aspekt, verband. Wir werden es sicher nicht für einen Zufall halten, daß Helfert neben tschechischen biographischen Schlagwörtern auch einen umfassenden systematischen Artikel „Tschechoslowakei“ verfaßte,

³ Das Adjektivum „tschechisch“ wird im „Musiklexikon“, wenn auch nicht ganz konsequent, für die tschechische Musik der Zeit seit Smetana verwendet (Smetana, Dvořák, die Moderne). Bei einer Reihe von Komponisten äußert sich das „Musiklexikon“ über die nationale Zugehörigkeit von Komponisten überhaupt nicht (Tomášek Johann Wenzel, Vorzisek Johann Hugo u. a.), aber aus der Schreibweise der Namen der Komponisten könnte der Eindruck entstehen, daß es sich um Komponisten deutscher Nationalität handelt.

daß er z. B. die Schlagwörter Melodrama und Zdeněk Fibich konzipierte, daß er der Verfasser der Schlagwörter Mannheimer Schule und Antonín Fils war (sicherlich hätte er auch die Schlagwörter Jan Václav Stamic und František Xaver Richter geschrieben), ferner der Verfasser aller Stichwörter aus der systematischen und historischen Musikwissenschaft und über Otakar Hostinský usw. Den theoretischen und den historischen Aspekt verknüpfte Helfert auch bei der Auslegung aller künstlerisch relevanten Erscheinungen der tschechischen Musik. Damit verlieh er Namen, die im „Musiklexikon“ bloß erwähnt sind (Jan Blahoslav, František Xaver Brixi, Jan Ladislav Dusík uw.) den ihnen gemäßen Platz in der musikalischen Lexikographie. Außerdem entdeckte er auch neue wichtige Namen (Adam Michna von Otradovice, Krištof Harant von Polžice, Jan Hus, Petr Herbert⁴ und weitere). Bei der lexikographischen Bearbeitung der Schlüsselercheinungen der neuen tschechischen Musik (Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Leoš Janáček) motivierte er deren Stellung im Kontext der Entwicklung der tschechischen und europäischen Musik und damit auch in der musikalischen Lexikographie durch das theoretische Niveau seiner Interpretation.

In der komplizierten und theoretisch zuweilen schwer zu beantwortenden Frage nach der Bestimmung und Einreihung der musikalischen Phänomene in den böhmischen Ländern in Bezug auf nationale Herkunft und Zugehörigkeit ging Helfert mit der Bedachtsamkeit eines theoretisch geschulten Musikhistorikers vor und unter Berücksichtigung des Materials und der besonderen sprachlichen Nuancen des tschechischen kulturhistorischen Territoriums. Wenn er z.B. schrieb, daß die Mannheimer Schule von Komponisten tschechischer Abkunft gegründet worden sei, so wollte er damit gewiß nicht die recht strittige These vom „tschechischen Charakter“ oder der „Volkstümlichkeit“ der Musik von Stamitz, Richter, Fils in nationaler Hinsicht unterschreiben, sondern er deutete im Blick auf die historischen und theoretischen Beweise, die er zur Verfügung hatte, nur an, daß die Mannheimer Schule ihre stilistische Provenienz unter anderem auch dem tschechischen, d. h. böhmischen kulturhistorischen Territorium verdankt. (Das musikalische Milieu der Schlösser in den böhmischen Ländern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das eng verknüpft war mit der Wiener barocken Musik von italienischem Typus, war mitgestaltet von Komponisten tschechischer Herkunft.) Und wenn er andererseits wieder auf der kleinen Fläche eines Lexikonartikels einige Komponenten der Musik Dvořák's und Janáček's als tschechisch, resp. slavisch oder volkstümlich klassifiziert, so hatte er nicht nur die tschechische nationale und soziale Abkunft dieser Komponisten im Sinn, sondern zugleich auch den ganz konkreten musikalischen Gehalt dieser Begriffe, deren musikalische Individualität er durch kritisches Vergleichen erfaßte.⁵ Und wenn wir in den bio-

⁴ Ein böhmischer Bruder aus Fulnek stammend, dem Sitze des deutschen Zweiges der Brüdergemeinde, übersetzte er nach Art des Schamotulischen Gesangbuches (Kanonál šamotulský) tschechische Brüderlieder ins Deutsche (Kirchengesang, darin die Hauptartikel des christlichen Glaubens kurz gefaßt und ausgelegt, Kralice 1566).

⁵ Unter dem allgemeinen Schlagwort „Tschechoslowakei“ (Pazdíreks Musiklexikon I, S. 69–76) grenzte er diese Methode des kritischen Vergleichens gleich in der Einleitungstheorie ab: „Die Entwicklung der Musik vollzog sich in unseren Ländern

graphischen Schlagwörtern Helfert's bei Eigennamen das Adjektivum „český“ (tschechisch, böhmisch) lesen, also z.B. „Blahoslav Jan, český hudební teoretik“ (tschechischer Musiktheoretiker 1523—1571), „Michna Adam Václav, vynikající český skladatel“ (hervorragender tschechischer Komponist, ? 1600—1676), „Biber Heinrich Ignaz Franz, český skladatel“ (sic ! also böhmischer Komponist, 1644—1676), „Brixi František Xaver, český skladatel“ (tschechischer Komponist 1732—1771), oder in erweiterter Version mit Attribut: „Dusík Jan Ladislav, český skladatel v emigraci“ (tschechischer Komponist in Emigration, 1760—1812), ferner „Dvořák Antonín, český skladatel“ (tschechischer Komponist, 1841—1904), „Čapek Josef Horýmír, český hudební emigrant“ (tschechischer Musik-Emigrant, 1860 bis 1932) usf., dann werden wir dies so verstehen, daß sich damit eher die territoriale Zugehörigkeit des Komponisten (in geographischer und kulturhistorischer Bedeutung) nach dem Orte seiner Geburt und seines Wirkens ausdrückt (böhmische Länder, Böhmen und Ausland), und keineswegs ein spezifisch nationaler Gehalt der Musik, noch auch ihre Funktion oder ihr nationales Profil, was einzig und allein die in den Artikeln durchgeführte theoretische und musikhistorische Interpretation hätte zum Ausdruck bringen können. Natürlich sollte der nationale Aspekt durch die Bezeichnung der nationalen Zugehörigkeit der Komponisten nicht vollständig bagatellisiert werden. Das ist ersichtlich aus der untschechisierten Schreibweise des Namens Biber (er war deutscher Abstammung), und auch daraus, daß Helfert und G. Černušák es für notwendig hielten, besonders bei Erscheinungen der neuen Musik, „deutsch-böhmische“ Komponisten von „böhmischen“ Komponisten zu unterscheiden (darunter sind deutsche Komponisten aus Böhmen zu verstehen), was sie eben durch dieses zusammengesetzte Adjektiv ausdrücken wollten, also: „Fidelio Finke, přední německo-český skladatel“ (Fidelio Finke, hervorragender deutsch-böhmischer Komponist). Wir wollen die etymologische Grundlage dieses zusammengesetzten Adjektivs beiseite lassen, aber dieses Adjektivum klingt in der deutschen Übersetzung „deutsch-böhmisch“⁶ entschieden natürlicher als in

im engen Zusammenhang mit der Musik des übrigen Europas. In dieser kurzen Übersicht handelt es sich darum, zu erfassen, was im Rahmen dieser allgemeinen Entwicklung bei uns an Besonderem und Typischem oder wenigstens an Merkwürdigem geschaffen wurde.“ Und am Ende dieses Schlagwortes (A) faßt Helfert zusammen: „Individuelle, spezifisch heimische Erfolge, die die Entwicklung unserer Musik für die Weltmusik brachte, sind: das tschechische geistliche Lied, insbesondere das Hussiten- und das Brüderlied, die Schule Černohorskýs, die Ergebnisse der musikalischen Emigration, unsere nationale, von Smetana gegründete Schule und hier wieder die Oper, das Melodram, die symphonische Dichtung und das Chorschaffen, welches heute schon etwas spezifisch Unsriges ist.“

⁶ „Böhmisch“ — ein früher sehr eingebürgertes und heute noch lebendiges Adjektivum, das gewöhnlich zur Bezeichnung von musikalischen Erscheinungen und Phänomenen älterer Stilepochen in den böhmischen Ländern gebraucht wurde, insbesondere in der Literatur des deutschen Sprachgebietes und von da aus auch in der englischen und anderen westlichen Musikwissenschaft; ein Wort keltischen Ursprungs (Boihaemum), lateinisch Bohemia, deutsch Böhmen, böhmisch. Die Wörter „Böhmen, böhmisch“ begreifen in sich allerdings keinen der möglichen nationalen bzw. ethnischen Aspekte. Deshalb wurde und wird von ihrer Verwendung auch in dem deutschen Musikschrifttum allmählich Abstand genommen. Zuerst wurde als Ersatz das Adjektivum „Sudetendeutscher“ verwendet, das neben dem territorialen Gesichtspunkt (auch nicht sehr genau, die Sudeten, das nordöstliche Randgebiet

der tschechischen Zusammensetzung, oder in dem vagen und vieldeutigen Begriff „český“.

Wenn auch Pazdírek's Musiklexikon in seinem Namensteil ein Torso geblieben ist (die nazistische Zensur und die Verhaftung Helferts verhinderten die Vollendung des Werkes, das nur bis zum Buchstaben M gedieh) und obwohl es in seinem sachlichen Teil bald veraltete, oder genauer gesagt, bei der Interpretation einer umfangreichen Stichwortgruppe aus der Musiktheorie und Terminologie keinen großen Fortschritt aufwies gegenüber der Art und Weise, wie zu Beginn unseres Jahrhunderts der theoretische Stoff in musikalischen Handbüchern tradiert wurde, so waren es doch die Autoren der historisch-biographischen und systematischen Schlagwörter (Partner Helfert's für die tschechische Musik der älteren Zeit wurden D. Orel und J. Hutter, im Namensteil E. Troida, B. Štědroň, Partner G. Černušáks für die systematischen Schlagwörter aus der universalen Musikgeschichte K. B. Jirák, L. Kundera und andere), die einen bedeutenden Teil der Erscheinungen und Begriffe der tschechischen Musik und Musikschrifttum lexikographisch registrierten, klassifizierten und wissenschaftlich auslegten. Die wissenschaftliche Herkunft beider Redakteure hatte Einfluß darauf, daß Pazdírek's Musiklexikon in seinem Inhalt und in der Art der Bearbeitung seiner Schlagwörter das historische Material der sogenannten artifiziellen Musik in den Mittelpunkt stellte. Diese Historizität wird übrigens offenkundig auch in Helfert's systematischen (theoretischen) Schlagwörtern⁷. Indessen führte das Streben, die tschechische musikalische Schaffenskraft und Kultur in ihrer ganzen Weite und in der Vielschichtigkeit ihrer Entwicklung und ihrer Existenz zu umfassen, die Autoren von Pazdírek's Musiklexikon dazu, den Schlagwortindex ihres Werkes auch auf dem Gebiet des volkstümlichen Schaffens auszuwerten (Volksmusik, Volkslied), auch einzelne für die tschechische Musik charakteristische soziale Erscheinungen nicht außer acht zu lassen (Literaten-Bruderschaften) und sporadisch auch einige kurzgefaßte Schlagwörter über ästhetisch-theoretische Begriffe einzureihen (Wagneriarismus, Wagnerismus, Sprachmelodie).

Viele wichtige musikalische, theoretische und soziale Erscheinungen und Begriffe blieben allerdings unberücksichtigt (historisch und sozial verschieden bedingte Musiker-kategorien, ästhetisch-theoretische Begriffe der musikalischen Volkstümlichkeit und Nationalität u. a.) oder wurden nur

Böhmens und Schlesiens), gleichzeitig den nationalen Gesichtspunkt in sich be-greift (zur „sudetendeutschen“ Nationalität bekannte sich vor der politischen Pro-fanierung dieses Wortes auch der Wiener, aus der Umgebung von Brünn stam-mende Musikwissenschaftler Guido Adler), dann wieder die Bezeichnung „deutsch-böhmisch“, ein anderesmal, nämlich bei den deutschen Komponisten aus Böhmen, die mit einem anderen politischen und nationalen Milieu verwachsen (Deutsch-land und Österreich), einfach die Bezeichnung „österreichischer Komponist“ (Bi-ber), „deutscher Komponist“ (Finke), obwohl unserer Ansicht nach diesen Adjek-tiven das Attribut „böhmischer Abkunft“ oder ähnliches beigefügt werden sollte.

⁷ Vgl. Helfert's Artikel: Absolute Musik, Barock, Tschechoslowakei, Musikgeschichte, Dilettant, Ästhetik, Expressionismus, Hermeneutik, Musikphilosophie, Musikphysiologie, Phänomenologie, Musik, Musikwissenschaft, Impressionismus, Katalog, Klassizismus, Kammermusik, Mannheimer Schule, Melodram, Oper, Oratorium, Passion, Programmmusik, Musikpsychologie, Realismus, Romantismus, Stil.

statisch aufgefaßt, ohne Rücksicht auf breitere nationale und historische Zusammenhänge (die isolierte „tschechische“ Auslegung der Literaten-Bruderschaften durch D. Orel, die faktographischen behandelten Schlagwörter aus der Ethnomusikologie u. a.). Sogar einzelne wichtige Daten in den biographischen Schlagwörtern sind nicht immer verlässlich belegt: Helfert konnte sich zwar in seinen biographischen und systematischen Artikeln auf eigenes Quellenstudium der tschechischen Musik des 18. Jahrhunderts stützen, D. Orel und J. Hutter auf ihr Quellenstudium der tschechischen Musik aus der Zeit der Gotik und der Reformzeit, aber z.B. in der wichtigen Frage der Bestimmung der nationalen Herkunft war auch Helfert auf die vagen Angaben von Dlabacz angewiesen, welche übrigens schon vorher auch H. Riemann⁸ unkritisch übernommen hatte. In dem Namensteil von Pazdírek's Musiklexikon war auch eine Reihe historisch bedeutender Erscheinungen nicht aufgenommen worden, oder sie wurden in einer Weise bearbeitet, die dem zeitgenössischen Niveau der europäischen Lexikographie und Musikwissenschaft nicht entsprach.

Pazdírek's Musiklexikon legte also einerseits die Grundlage für eine wissenschaftlich fundierte tschechische Musiklexikographie, doch andererseits eröffnete es auch eine Reihe von Problemen, welche heuristisch und theoretisch ungelöst und ungesichert blieben, während andere Probleme noch nicht erkannt wurden. Prinzipiell kann gesagt werden, daß nicht einmal Helferts biographische und systematische Schlagwörter alle Möglichkeiten ausschöpften, welche die moderne systematische Musikwissenschaft, insbesondere die Ethnomusikologie, Soziologie und Ästhetik, dem Musiklexikographen bot. Einzelne Erscheinungen und Begriffe aus diesen Wissenschaften wurden in den Schlagwortindex überhaupt nicht eingereiht⁹.

Als man nach der Erneuerung unserer staatlichen und nationalen Selbständigkeit im Jahre 1945 auf Anregung G. Černušáks neue musiklexikographische Projekte zu erwägen begann, sprachen viele Gründe dafür, daß man dabei an die Tradition anknüpfen solle, die in der tschechischen Musiklexikographie Pazdíreks Musiklexikon geschaffen hatte. Rein äußerlich stand noch die Bearbeitung der Hälfte des Namensteils aus; indessen sprachen für eine Anknüpfung an Helferts und Černušáks gemeinsame Werke inhaltliche und theoretische Gründe. Faßte doch Pazdíreks Musiklexikon faktisch alle Ergebnisse des Denkens und Wissens der tschechi-

⁸ Infolge dieser unkritischen Übernahme ungenauer Angaben von Dlabacz kam es zu der unrichtigen Bestimmung der Herkunft bei Komponisten des 18. Jahrhunderts, z. B. bei Anton Fils. Riemann lokalisiert dessen Herkunft nach Böhmen, Helfert macht aus dem Angehörigen der Mannheimer Schule einen „Antonín Fils, tschechischen Komponisten in Emigration“. Walter Lebermann widerlegte an Hand der Matrik diese Bestimmung der Nationalität und Abkunft Filsens (Fils wurde am 23. September 1733 in Eichstätt geboren). Vgl. Lebermanns biographische Notizen über Johann Anton Fils, Johann Anton Stamitz, Karl Joseph und Johann Baptiste Toeschi in *Musikforschung* XIX-1966, S. 40–41.

⁹ Helfert hat sich allerdings in seinen musikhistorischen (Monographie über Benda, Periodisierung der Musikgeschichte) und ästhetisch kritischen Arbeiten (Die tschechische moderne Musik) in den dreißiger Jahren zu einer komplexen theoretischen Auffassung der Musikwissenschaft durchgearbeitet, in die er neben der Historie und Ästhetik auch die systematische Theorie, Soziologie und Psychologie aufnahm.

schen Musikwissenschaft seiner Zeit zusammen und erfüllte durch die Verknüpfung der historisch-biographischen und der systematischen Bearbeitung der musikalischen Phänomene und Begriffe die Erfordernisse der modernen theoretisch fundierten Musiklexikographie. Wir überlassen es einem künftigen Historiographen, die Frage zu beantworten, warum Pazdíreks Musiklexikon ein Torso bleiben mußte, und weiter, warum das Projekt eines neuen Musiklexikons, welches in Zusammenarbeit tschechischer und slowakischer Musikologen entstand, mit einer verkleinerter Konzeption des Stichwortindex erscheinen mußte, nämlich ohne die Stichwörter aus der musikalischen Universalgeschichte und aus der systematischen Musikwissenschaft.¹⁰

Das zweite tschechische (und slowakische) musikalische Lexikon *Československý hudební slovník osob a institucí* (Das tschechoslowakische Musik-Wörterbuch der Personen und Institutionen, I. 1963 A–L, II. 1965 M–Z, Redakteur G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček) näherte sich in seinem Konzept dem Typus der biographisch lexikalischen Arbeit, deren Gipfel in der europäischen Musiklexikographie das monumentale achtbändige Werk von Fétis darstellt, ein Werk, das in seiner lexikalischen Bearbeitung biographisch-historischer Musikdaten und in der heuristischen Dokumentarität keine andere Arbeit, nicht einmal die detaillierteste geschichtliche Schilderung der Musikentwicklung ersetzen kann, aber zugleich ein Werk, das eben wegen seines historisch-biographischen Charakters auch seine Klippen in sich birgt.

Den Kern des tschechoslowakischen Musikwörterbuchs bilden Personenartikel im allerweitesten Sinn dieses Wortes: Komponisten, Gelehrte, Publizisten, Interpreten aller Kategorien, Dichter der vertonten Texte, Szénographen, Mäzene. Ohne Rücksicht auf ihre Nationalität, Leben und Tätigkeit werden diese Personen dargestellt in Form biographischer Artikel, denen stets ein ausführliches Werk- und Literaturverzeichnis beigelegt ist. In der Form von „biographischen Schlagwörtern“ sind auch die „Institutionen“ bearbeitet, künstlerische Kollektive, Körperschaften, Einrichtungen, alte Musikdenkmäler, neuzeitliche Editionen und sporadisch auch einzelne soziale Erscheinungen und Kategorien der Musik. Schon der Umfang

¹⁰ Auf einige Ursachen machte schon einer der Redakteure Bohumír Štědroň aufmerksam (*Československý hudební slovník, Tschechoslowakisches Musikwörterbuch, Musikologie V — 1958, S. 230–31*). Vom wissenschaftlichen, theoretischen Gesichtspunkt her gesehen, war zweifellos der vorzeitige Tod Helferts folgenreich, da dieser Mitarbeiter in seinem Konzept sowie als Autor der systematischen und der tschechischen biographischen Artikel Pazdíreks Musiklexikon mit wissenschaftlichem theoretischem Geist erfüllt hatte. In die Erwägungen über die künftige Gestalt der lexikographischen Projekte griffen wohl auch einige institutionelle Veränderungen ein. Die Verlagsfirma (Oldřich Pazdírek in Brünn), welche mit viel Initiative die riskante Herausgabe des Musiklexikons gewagt hatte und nach deren Besitzer dann das Musiklexikon auch benannt worden war, erlosch nach dem Jahre 1945. Garant des neuen lexikographischen Projektes wurde mit Unterstützung des tschechischen und slowakischen Musikfonds, der Verband der tschechoslowakischen Komponisten mit seiner musikwissenschaftlichen Sektion (unter dem Vorsitz des Professors Jan Ráček), die vor allem an einem nationalem Namenslexikon Interesse hatte. Die Last der wissenschaftlichen und organisatorischen Arbeit ruhte auf den Schultern der Redakteure, welche bei ihrer Arbeit am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Purkyně-Universität in Brünn Stütze fanden.

beider Teile des tschechoslowakischen Musikwörterbuchs weist darauf hin, daß in ihm eine solche Menge von Erscheinungen der tschechischen und slowakischen Musik lexikal erfaßt, klassifiziert und bearbeitet wurde, wie es bisher keiner musikwissenschaftlichen Arbeit gelungen ist. Dabei wurden nicht nur im Vergleich zum ausländischen lexikographischen Musikschrifttum sondern auch zu Pazdíreks Musiklexikon neue Erscheinungen der tschechischen und slowakischen Musik entdeckt. Andere Fakten und Phänomene wurden in nationaler Hinsicht mit Sicherheit identifiziert, und auf Grund von matrikalischen und anderen heuristischen Feststellungen (Fragebögen) wurden wichtige Lebensdaten und Schaffensberichte auffindig gemacht. Helferts tschechische biographische Artikel aus Pazdíreks Lexikon wurden erweitert (leider ohne das Verhältnis zur Originalvorlage anzugeben), neu wurde eine Reihe von biographischen Schlüsselartikeln bearbeitet. Dies besorgten vor allem Bohumír Štědroň und Jan Racek, beide führende Musikhistoriker der Brüner Schule Helferts. Für die Mitarbeit wurden auch Musikwissenschaftler der Prager Schule J. Němeček, M. Očadlík, J. Plavec und andere gewonnen. In die riesige Arbeit schalteten sich auch Musikwissenschaftler der jüngeren Generation aus beiden Schulen ein. Mit neuen wertvollen Impulsen bei der lexikalischen Bearbeitung der Namens-Artikel aus der Zeit der Gotik und der Reformation traten die Schüler Hutters auf den Plan.

Die große Menge von Schlagwörtern, in der Verschiedenheit ihres Inhalts und ihrer Bedeutung, aber auch die Menge der Mitarbeiter (118) von verschiedenem theoretischem Niveau und ungleicher methodologischer Orientierung stellte die Redaktion vor ein Dilemma, das Pazdíreks Lexikon nicht gekannt hatte. Die eine Möglichkeit war, daß das tschechoslowakische Musikwörterbuch sich nicht mit der bloßen biographisch-historischen Bearbeitung der Materie der tschechischen und slowakischen Musik begnügte, und zwar unter der Voraussetzung, daß der Artikel nirgends über die kurzgefaßte Angabe biographischer Daten und die Beschreibung künstlerischer und anderer Fähigkeiten und deren Dokumentation hinausging. Im entgegengesetzten Falle bot sich, besonders bei den Artikeln über künstlerisch und entwicklungsgeschichtlich relevante Erscheinungen, die musikhistorische und theoretische Interpretation der Lebens- und Schaffensdaten an. Im Prinzip läßt sich sagen, daß das tschechoslowakische Musikwörterbuch dieses Dilemma einfach so gelöst hat, daß es einerseits der faktographischen Manie erlegen ist (bis zu welchem Extrem es manchmal gelangte, zeigen z. B. die 16 Artikel des Namens Müller und die 36 Artikel des Namens Novák, deren meiste in ein wissenschaftliches Musiklexikon gar nicht gehören) und andererseits Raum ließ für wissenschaftlich anspruchsvollere Typen biographischer Artikel.

Als Helfert seine tschechischen biographischen Artikel für den zweiten Teil von Pazdírek's Musiklexikon konzipierte, stützte sich bei ihnen auf die kritische musikhistorische Methode und Analyse seines eigenen musikwissenschaftlichen Werkes und auf seine systematischen Schlagwörter des „sachlichen“ Teiles von Pazdírek's Musiklexikon. Das bedeutete, daß er die stilistische Zugehörigkeit, bzw. die Individualität einer Komponisten-Erscheinung auf Grund kritischer Durchforschung und Kenntnis der Struktur der Komposition ableitete. Diese Art der Einreihung von musi-

kalischen Erscheinungen in Stil Kategorien wurde im tschechoslowakischen Musikwörterbuch im Prinzip nicht nur von Helfert's Schülern, sondern auch von der Mehrzahl der Autoren respektiert. Im charakterisierenden Teil der biographischen Schlüsselartikel werden die musikalischen Erscheinungen nach der Stilnomenklatur klassifiziert, der Autor (die Musik) z. B. als „barock“, „klassisch“, „romantisch“, als „impressionistisch“, „expressionistisch“, „realistisch“, evt. auch nach Modifikationen dieser Begriffe: als „frühklassisch“, „hochbarock“, oder als Komponist der „klassisch romantischen Synthese“. Diese „stilistische“ Klassifikation der Personen und ihrer Werke wirkt auf den ersten Blick schematisch, aber man muß bedenken, das Helfert diese seine Nomenklatur erprobt und erwiesen hatte und zwar theoretisch (in seinen systematischen Sachartikeln) und musikhistorisch (durch seine monographischen musikhistorischen Studien und Arbeiten). Übrigens war sich Helfert wohl bewußt, daß seine „Stilklassifizierung“ bei weitem nicht genügte, den individuellen und nationalen Charakter der künstlerisch und entwicklungsmäßig relevanten Erscheinungen der tschechischen Musik zu erfassen. Dies geht auch aus einigen seiner umfangreichen biographischen Artikel (Dvořák, Fibich, Janáček) hervor, in deren charakterisierendem Teil er weitere Begriffe bzw. theoretische Termini suchte und verwendete (dabei wich sogar nicht einmal der „phänomenologisch“ orientierte Helfert vagen „unmusikalischen“ Parallelen aus). Sie sind der Beweis für sein Streben nach einem komplexen, innerlich differenzierten Erfassen musikalischer Phänomene und Wahrnehmungen, das auf der Basis der musikhistorischen Stilcharakteristik weitere Attribute und Phänomene des tschechischen Musikschaffens enthielt.

Insgesamt übernahm das tschechoslowakische musikalische Wörterbuch diese dynamische Auffassung Helfert's vom Inhalt der biographischen Artikel und suchte sie weiter zu entwickeln, und zwar wesentlich in drei Richtungen:

- a) durch eine Vertiefung der Anschauung über die technisch-gestalterische Seite des kompositorischen Schaffens (einzelne Stichwörter von Plavec);
- b) durch Betonung der sozialen und ideologischen Funktionen der Musik, die häufig bis in die musikalischen Strukturen verfolgt werden (prinzipiell die Interpretation von M. Očadlík, F. Pala, J. Plavec aus der Prager Schule von Zdeněk Nejedlý);
- c) durch „Tschechisierung“ der Helfert'schen Stil Kategorien, soweit das Adjektivum „tschechisch“ gebraucht wird (z. B. tschechischer Klassizismus), wofür dann häufig eine sachliche Begründung geboten wird durch Herausarbeitung des „volkstümlich“ tschechischen Idioms der Musik (G. Černušák, J. Němeček, J. Racek, B. Štědroň), und zwar nicht nur bei Komponisten, deren Bindung an die Traditionen der Volksmusik (vor allem des Volksliedes) evident ist (Komponisten ab der Zeit Smetanas), sondern auch bei Komponisten älterer Epochen, bei denen die Abgrenzung des Anteils und Einflusses der Volksmusik auf die Kunstmusik auf eine Reihe von Schwierigkeiten stößt (Barock, Klassizismus, aber auch Reformationszeit).¹¹

¹¹ Im Rahmen unserer Betrachtung wäre es nicht angängig, die methodologische und faktische wissenschaftliche Gültigkeit dieser drei Methoden gegeneinander

Vom theoretischen Standpunkt brachte demnach das tschechoslowakische Musikwörterbuch in die tschechische Musiklexikographie eine Reihe neuer Aspekte und Probleme, aber es fand für ihre Lösung weder eine durchgearbeitete theoretische Basis, noch eine einheitliche methodologische Konzeption. Ich wage sogar zu behaupten, daß in der damaligen Situation diese Probleme im Rahmen eines biographischen Wörterbuchs gar nicht gelöst werden konnten, und zwar umsoweniger, als das tschechoslowakische Musikwörterbuch häufig, wie bereits angeführt, mit Autoren gegensätzlicher methodologischer Orientierung und unterschiedlichen Niveaus arbeiten mußte. So stellten sich verschieden gesehene und interpretierte musikologische Probleme, Phänomene und Begriffe häufig pragmatisch nebeneinander (manchmal auch gegeneinander), statt daß sie ein abgerundetes, wissenschaftlich objektives Bild des tschechischen Musikschaffens und der Musikwissenschaft gebildet hätten, wie es seinerzeit in Pazdírek's Musiklexikon der Fall gewesen war. Uneinheitlich wurde auch in den einzelnen Artikeln die Beziehung zu diesem grundlegenden tschechischen lexikographischen Werk hergestellt: von einem Teil der Autoren wurde Helfert's dynamische Auffassung der tschechischen Musikgeschichte prinzipiell respektiert (die Artikel Stědroň, Racek, aber auch Burghausers Dvořák), von anderen wurde diese Konzeption fallen gelassen (die Artikel Smetana, Fibich, Hostinský, ein Teil der Artikel über Erscheinungen der tschechischen musikalischen Moderne). Leider sind die Verwirrungen und Durchkreuzungen der Begriffe der ästhetischen Theoreme und methodologischen Kriterien ungleichen wissenschaftlichen Niveaus im tschechoslowakischen Musikwörterbuch derart, daß dieses Werk schon heute keine ausreichende theoretische Basis für die weitere wissenschaftliche tschechische Musiklexikographie bietet. Sein wissenschaftlicher Wert beruht in seiner historischen und heuristischen Dokumentation.

Das tschechoslowakische Musikwörterbuch vertritt in der tschechischen Lexikographie über Musik den Typus eines biographischen Speziallexikons, wie wir solche in der Gegenwart auch anderswo finden (*Compositori și musicologi romani* 1965, *Slownik Muzykow polskich I*, 1962, *Sowjetskije kompozitori* 1957, sämtlich wissenschaftlich weniger anspruchsvolle biographische Lexika). Mit seinen biographischen Daten, mit den reich dokumentierten Verzeichnissen der Werke und des Musikschritftums wird es sicherlich noch für lange Zeit die Wißbegier der Forscher und der Fachkreise nach der tschechischen und slowakischen musikalischen Schaffenskraft und Kultur befriedigen. Schließlich aber wird es

abzuwägen, deren jede an und für sich für die Musikinterpretation wertvolle Impulse bringt. Die erste Art, die auf die Ästhetik des Musikschaffens gerichtet ist, erfaßt mehr den formalen Schaffensprozeß und nicht die Erscheinungsformen der Musik. Die zweite Art ist vom musikwissenschaftlichen Gesichtspunkt aus gesehen zwar strittig, bringt aber für die Musikauslegung wertvolle soziologische Aspekte. Die dritte Art stellt zwar die wichtige Frage nach der nationalen Individualität des tschechischen Musikschaffens, löst sie aber nicht in befriedigender Weise. Als bezeichnenden Lapsus muß man das Faktum ansehen, daß in Filsens Werken „volkstümliche Elemente“ sogar tschechischer Provenienz gesucht werden. Nach letzten Feststellungen (vgl. Anm. 8) gehört A. Fils überhaupt nicht in das tschechoslowakische Musikwörterbuch.

alle diese Interessenten doch nur in einem einzigen musikalischen Wissensgebiet zufriedenstellen können, nämlich in den Biographien von Personen und in der Beschreibung der Tätigkeit von Institutionen, weniger häufig schon mit seinen theoretischen Interpretationen musikalischer Erscheinungen, und erst recht nicht durch Belehrung über die systematische (sachliche) Problematik der Musik und Musikwissenschaft. Und wenn wir überlegen, daß seit der Herausgabe des letzten und bisher einzigen tschechischen Originalwerkes, das die sachliche Musikproblematik lexikal klassifizierte und theoretisch bearbeitete, mehr als 40 Jahre vergangen sind, dann drängt sich geradezu der Gedanke auf, diese bedenkliche Lücke in unserer musikwissenschaftlichen Arbeit durch ein neues lexikographisches Originalwerk vom biographisch-systematischen Typus auszufüllen. Es sollte also nach dem tschechoslowakischen Musikwörterbuch, d. h. nach einem Personen-Musiklexikon, dem Leser wieder einmal eine Arbeit geboten werden, welche die biographischen Gesichtspunkte mit sachlich theoretischen verbinden würde. Zum „tschechoslowakischen Fétis“ sollte also die tschechische Musikwissenschaft einen modernen Typ des historisch-systematischen didaktischen Musikwörterbuches schaffen, ein tschechisches Pendant zu Riemans „Musiklexikon“ (letzte Auflage), so wie vor Jahren Helfert und Černušák in Pazdíreks Musiklexikon ein tschechisches Pendant zur Einsteinschen Redaktion des Riemannschen Werkes schufen.

Über die praktische und theoretische Verwendbarkeit und Notwendigkeit eines Musiklexikons solcher Art kann es überhaupt keinen Streit geben. Man muß jedoch an die Probleme der Realisierung eines solchen Projektes denken und zwar im Hinblick auf die augenblicklichen und die zukünftigen Möglichkeiten tschechischer Musikwissenschaft (zukünftig deshalb, weil ein wissenschaftliches Werk dieses Typus nicht auf einmal entsteht, Pazdíreks Musiklexikon nahm eine Zeit von 15 bis 20 Jahren in Anspruch).

Die heutigen lexikographischen Projekte über Musik sind in der Welt von den führenden Verlagsfirmen und Institutionen finanziell reich dotiert, ihre wissenschaftliche und Arbeitskapazität wird von musikwissenschaftlichen Seminaren und Instituten gefördert (so wird z. B. Riemanns „Musiklexikon“ vom Verlag Schott finanziert, die wissenschaftliche Seite des Sachteils dieses Lexikon fördert der Arbeitsstab des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br.). Ich bin überzeugt, daß es gelingen wird, unsere Musikverlage auch für neue tschechische musiklexikographische Projekte zu interessieren, und daß vielleicht auch einzelne institutionelle Fragen einer Lösung zugeführt werden können (schon einige Jahre lang wird die Errichtung einer Arbeitsstätte für Musiklexikographie an der tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Brünn hinausgeschoben, einstweilen erfüllt diese Funktion das Kabinett für Musiklexikographie an der Purkyně-Universität in Brünn). Aber wenn auch in der Frage der Verlegergarantie und der Sicherstellung eines musiklexikographischen Arbeitsstabes ein Maximum erzielt werden würde, läßt sich kaum annehmen, daß die Arbeitskapazität der tschechischen Musikwissenschaft imstande ist, den Typus eines originalen universalhistorischen und systematischen Musiklexikons zu schaffen. Das gilt für den biographischen Teil, insbesondere jedoch für den äußerst anspruchsvollen

vollen sachlichen (systematischen) Teil. Der Einwand, daß man an Pazdíreks Musiklexikon anknüpfen könnte, hält kaum Stand, weil:

- a) einerseits dieses Werk inhaltlich und methodologisch bereits veraltet ist (leider gelang es in der tschechischen Musiklexikographie nicht, eine kontinuierliche dynamische Tradition zu schaffen, wie sie z. B. die Deutschen in Riemanns „Musiklexikon“ besitzen),
- b) andererseits sich der universal sachliche Teil dieses Werkes schon zu seiner Zeit nicht durch wissenschaftliche Originalität auszeichnete, wie man es bei einem modernen Typus eines musikwissenschaftlichen Lexikons voraussetzen muß.¹²

Bedenken wir diese Situation des gegenwärtigen Zustandes und der Möglichkeiten der tschechischen musiklexikographischen Arbeit, dann zeigt sich als die einzige oder als die bestmögliche Lösung das Projekt eines historisch systematischen Lexikons der tschechischen Musik und Musikkultur.¹³ In der tschechischen Musiklexikographie handelt es sich hierbei nur scheinbar um eine ganz neue, traditionslose Idee. Inhaltlich und theoretisch hat Pazdíreks Musiklexikon ein Werk von diesem Typus insbesondere in seinem tschechischen biographischen und in einzelnen systematischen Artikeln Helferts, Orels, Hutters bereit vorweggenommen. Im biographischen Teil baute dann das tschechoslowakische Musikwörterbuch diese Tradition weiter aus und sorgte für ihre Verbreitung. Es handelt sich also im Prinzip um keine neue Konzeption eines tschechischen Musiklexikons, sondern bloß um das zu Ende gedachte Projekt eines lexikographischen musikologischen Werkes, dem von verschiedenen Gesichtswinkeln aus beide tschechischen musiklexikographisch fundamentalen Arbeiten, Pazdíreks Musiklexikon und das tschechoslowakische Musikwörterbuch, schon zustrebten.

Die Mitarbeiter des musiklexikographischen Kabinetts beim Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Purkyně-Universität in Brünn haben nach Beratungen in der lexikographischen Kommission und auf dem internationalen Zusammentreffen der Musiklexikographen in Brünn im Jahre 1969 ein detailliertes Projekt eines historisch-systematischen Lexikons der tschechischen Musik und Musikkultur ausgearbeitet. (Siehe S. 115 f.) Das Projekt beruht auf dem Schlagwortindex aus der systematischen und historischen Musikwissenschaft und geht vor allem von der Materie des tschechischen Musikschaffens und der Musikwissenschaft aus¹⁴. Methodologisch und in

¹² Die theoretischen Unklarheiten des tschechoslowakischen Musikwörterbuchs sind nur der Widerschein des gesamten Zustandes der tschechischen und slowakischen Musikwissenschaft aus der Entstehungszeit dieses Werkes. Subjektiv und objektiv betrachtet, lag es häufig nicht einmal in den Kräften der Redaktion, dem allgemeinen Verfall des musikwissenschaftlichen Denkens Einhalt zu gebieten, durch den auch das theoretische Niveau des tschechoslowakischen Musikwörterbuchs betroffen wurde.

¹³ Ein konzeptmäßig und methodologisch originales Werk ist z. B. die letzte Auflage von „Riemanns Musiklexikon“, und zwar schon deshalb, weil mit der Ausarbeitung der meisten wichtigen Namens- und Sachartikel Musikwissenschaftler verwandter Schulen (Leipzig, Freiburg, München) betraut wurden.

¹⁴ Vor allem will ich auf den Einwand reagieren, daß ein Wörterbuch dieses Typs die Lücke im universalhistorischen Teil nicht ausfüllen kann: einerseits wird nirgends behauptet, daß ein kompiliertes musikalisches Handwörterbuch dieses Typs

seinem Konzept stützt es sich auf die durchdachte und durchgearbeitete dynamische Auffassung Helferts über die tschechische Musikgeschichte, Musikkultur und Musikwissenschaft, d. h. es begreift sie im weiten Kontext der europäischen Musikentwicklung. Dabei bemüht es sich auch um die Betonung der individuellen Züge des tschechischen Musikschaffens gegen den Hintergrund der musikalischen Universalgeschichte. Aus diesem Aspekt ergibt sich auch die neue Auffassung des nationalen und volkstümlichen Inhalts des tschechischen Musikschaffens, den man nicht mehr als statische Stilkonstante ansieht, sondern als einen historisch, sozial und musikalisch veränderlichen, dynamisch sich entwickelnden Wert. Die Verbindung des systematischen (sachlichen) Gesichtspunktes mit dem historischen (biographischen) und die einheitliche methodologische Basis verleihen dem neuen musiklexikographischen Projekt eine Ausgangsbasis, die eine Auslegung der Erscheinungen und Begriffe von verschiedenen methodologischen Gesichtswinkeln aus, bzw. auf Grund verschiedener weltanschaulicher Standpunkte, nicht zulassen würde. Die Autoren des Projektes eines systematisch historischen Lexikons der tschechischen Musik und Musikkultur sind überzeugt, daß das Lexikon in seiner fremdsprachigen Version auch eine wichtige wissenschaftliche Sendung im Ausland erfüllen wird, welches über das tschechische Musikschaffen und die Musikwissenschaft meist in verzeichneter und tendenziöser Weise aus fremdländischen Lexika informiert ist, oder aus Propaganda-Broschüren tschechischer Provenienz, welche aber ihrerseits die Forderung nach strenger Wissenschaftlichkeit nicht einhalten, ohne welche die Propagation der tschechischen Musikkultur wirkungslos bleibt.

Jänner 1970

K TRADICÍM A SOUČASNÝM ÚKOLŮM ČESKÉ LEXIKOGRAFIE HUDBY

Autor studie provádí kritickou analýzu české novodobé lexikografie hudby, zejména jejích dvou základních děl, Pazdírkova hudebního slovníku naučného (I, 1929, red. G. Černušák, a II, 1937 ad., red. G. Černušák a V. Helfert) a Československého hudebního slovníku osob a institucí (I, 1963, II, 1965, red. G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček), a konfrontuje je se základními lexikografickými pracemi evropskými, které do jisté míry ovlivnily styl a metody české hudebně-lexikografické práce. Je to především proslulý německý Riemann-Musik-Lexikon, a je to nepřimo i osmisvazková Bibliographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique Belgičana F. J. Fétise. Analogie mezi těmito špičkovými lexikografickými díly evropské hudební vědy a oběma základními lexikografickými pracemi českými jsou zjevné na první pohled. Pazdírkův hudební slovník naučný představuje podobně jako Rie-

nicht auch neben einem historisch-systematischen Musikwörterbuch mit tschechischer Problematik entstehen könnte, und andererseits wird der fachkundige Leser betreffs der Universalproblematik immer Belehrung suchen in ausländischen Wörterbüchern, mit denen wir vorläufig nicht konkurrieren können (Riemanns Musiklexikon, MGG, Apels Harvard Dictionary of Music, Groves Dictionary of Music and Musicians, Enciclopedia della musica, Enciklopeditscheski muzykalni slovar).

¹⁵ Der biographische und systematische Stichwortindex enthält das repräsentative Werk der bulgarischen Musiklexikographie Enciklopedika na bulgarskata muzikalna kultura 1967, dessen systematischer Teil allerdings auf der ethnomuskologischen Problematik aufgebaut ist.

mannův Musik-Lexikon kombinovaný typ slovníku biograficko-věcného (nebo též historicko-systematického), kdežto Československý hudební slovník se blíží více životopisnému typu Fétisovu. Výhody obou těchto různých typů jsou nesporné, v biografických slovnících je dán neobyčejný prostor faktografickému zpracování životopisů hudebních tvůrců a vědců a jejich dokumentaci. Samo toto životopisné zaměření však nakonec vede k jisté jednostrannosti. Životopisné slovníky se často mění v „adresáře hudebníků“, jimž chybějí důležité doplňující a korigující protipóly v podobě věcných (systematických) hesel. V životopisných slovnících převažují fakta, důležité nepostradatelné údaje bibliografické i heuristické nad věcnou, teoretickou problematikou hudby. Autor studie proto uvažuje nad situací, v níž se ocitla současná česká lexikografie hudby po vydání Československého hudebního slovníku a dospívá k závěru, že v nejbližším údobí bude nutné pomýšlet v první řadě na zpracování takového hudebního lexikonu, který by zpracoval problematiku české hudební kultury jak z biograficko-historického, tak z věcně-systematického hlediska. Na základě kritické konfrontace a teoretické analýzy pak podává stručný návrh projektu českého historicko-systematického lexikonu hudby, který je pak podrobně rozpracován v úvaze „Ke koncepci českého hudebního slovníku“ (str. 115–130).

