

Štědroň, Miloš

## Hudba v časopise Krok (1821-1840)

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1975, vol. 24, iss. H10, pp. [19]-34

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112410>

Access Date: 17. 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.

MILOŠ ŠTĚDRŇ

## HUDBA V ČASOPISE KROK (1821–1840)

Čtyři neúplné díly prvního českého časopisu, soustavně vytvářejícího novou českou vědeckou terminologii, zabírají téměř dvacet rušných let českého obrození a jsou zdrojem poznání nejen pro převládající literární vědu, ale i pro českou muzikologii. Vždyť hudba často vstupuje do prozodických diskusí, je uvažována v kontextu jednotlivých kulturních aktivit a ojedinele se dostává i samostatněji ke slovu.

V době, kd neexistuje samostatný hudební časopis, jsme vděční za jakýkoliv doklad o české hudbě. Proporce hudby v Kroku upřesní vztah Josefa Jungmanna a kruhu jeho přátel a spolupracovníků k hudbě.

Iniciátorem Kroku je Jan Svatopluk Presl. Pro svou myšlenku získal Josefa Jungmanna a jeho přátele, především Pavla Josefa Šafaříka, Františka Palackého, Antonína Marka, Antonína Jungmanna, Jana Evangelistu Purkyně, Václava Hanku, Jana Kollára, Václava Aloise Svobodu ad. Časopis měl popularizovat v širším záběru jednotlivé vědní disciplíny a překlenout mezery v českém odborném názvosloví.

V letech 1821–23 byl po částech vydán celý 1. díl za podpory hraběte Berchtolda, 2. díl vycházel plných sedm let (1824–31), 3. díl v letech 1833 až 1836 a 1. část 4. dílu v roce 1840 celý na svou dobu velkorysý podnik uzavřela. Krok má převážný charakter časopisu soustředěného okolo poměrně úzkého kruhu redakční rady, vytvářející systematický profil. Z časopisu vycítíme vliv Josefa Jungmanna. Filologie a literární věda mají v časopise dominantní postavení. Krok navazuje především na prozodické spory a rozšiřuje a prohlubuje stanovisko Počátků českého básnictví. Otázky metriky, verzologie a prozodie jsou uvedeny v širší relace. Jungmannovci neváhají hledat vzory a podněty pro českou prozodii v exotických kulturách (J. Jungmann: Krátký přehled prosodie a metriky Indické, Krok I, 1, str. 33–64). Dalším významným aspektem je obecně slavistická orientace, která dostává konkrétní podobu jak v oblasti jazykovědy, literatur, tak i v národopise a etnografických úvahách. S mlhavostí a velikým rozpětím této oblasti (od slovanské mytologie přes indickou metriku a úvahy o sánskrtu až k problematice jednotlivých slovanských literatur) kontrastuje přírodopisná oblast. Krok je systematický jen ve dvou směrech — jednak v encyklopedické popularizaci co nejširšího záběru vědeckých disciplín, jednak v tvorbě nové terminologie. Vědecký charakter většina materiálů

nemá. Jsou tvořeny kompilativně a jejich autoři často a rychle střídají vzájemně odlehle disciplíny. I přes kompilativní charakter lze v množství materiálů zcela jasně diferencovat. Vedle druhořadých komplikací typu Antonína Jungmanna (Krátký obsah náboženstwj pohanského u Slowanů, zvláště u Čechů) nebo Václava Hanky (O Slowanech. Dle Karamzjna. KROK II, 3, str. 339–392), u nichž převládá prozaická funkce nad snahou překlenout základní nedostatky v řadě vědných oborů, nalézáme i práce, jako je Palackého Přehled dějin krásowědy a gegj literatury (KROK I, 2, str. 21–75), které se snaží vyrovnat s obsáhlou literaturou.

### KROK I, 1821–1823

Celý Krok je uvozen Jungmannovou stejnojmennou básní s podtitulem *Ginotagitelná powěst podlé Hágkowsy kroniky . . .* Pro nás je zajímavé, že Jungmannova Libuša . . . „*kauzelným warytem skály pohýbala, co Amfion . . .*“ Josef Jungmann vytváří v básni důležitou iluzi obliby hudby u starých Čechů a Slovanů vůbec:

... *To geště Swětowid káže: Hudbu a zpěwy Čech milug:  
Mocj hudby, zpěwu kauzlem krot nau i sapawj lwowé,  
Sem pěwče s warytem zwučným . . .*

Jungmannovo „waryto“, jeden z mála konkrétních znaků oné bájně hu-debnosti a zpěvnosti starých Čechů je však zřejmým novotvarem jako řada jiných termínů z Kroku.<sup>1</sup>

Program editorů Kroku je vyložen v přehledu „*hlawnějšjch učeneckých předmětů, gichž vlastně šetřiti chceme*“. Jsou to: 1. *Gazykozpyt* 2. *Krásowěda (aesthetica)* 3. *Umy, žiwnosti a řemesla (Künste, Gewerbe und Handwerk)* 4. *Mudrcwtj* 5. *Děginstwo* 6. *Měrstwtj* 7. *Přjrodnictwj* 8. *Přjrodoskum* 9. *Lékařstwj* 10. *Práwnictwj* 11. *Bohoslowj*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Slownjk česko-německý* Josefa Jungmanna (djl V., W–Ž, Praha 1839) uvádí na str. 25 waryto (warito) jako „*nástrog hu-debný starých Čechůw – Saiteninstrument der alten Böhmen*“. Jediným dokladem je citát z RK Wze warito zwučné.

*Riegerův Slovník naučný* (I. A. Bžeduchové, Kober a Markgraf, Praha 1860) přináší na str. 484 heslo Václava Zeleného Barbiton následujícího obsahu: *Barbiton (řc. varyto), nástroj hu-dební st.–řecký, i u řim. básníků připomínaný, o 7 strunách větší než lyra, jehož vynalezení se Anakreontovi připisovalo. Slovanská forma slova toho varyto vyskytuje se v Kral Rpse (Vza varyto zwučno), po kterémž ji i novější čeští básníci zhusta užívají; Vinařický nazval sbírku svých líbezných básniček: Varyto a lyra. Zý. Julius Feifalik, jakož vynikající podíl na rozbití mýtu o pravosti RKZ není stále správně doceněn, píše v české části své knihy *Über die Königinhofers Handschrift* (In Comission bei Karl Gerold Sohn, Wien 1860, str. 38, dále jen Feifalik): . . . *Kdo vymyslil Lumira, proč by mu také nepřidal hu-debního nástroje? A ježto z řecké chrestomathie znal βαρβιτων, utvořil si z něho varyto . . .**

Ottův slovník naučný, heslo varyto neuvádí (srov. díl XXVI, U–Vusín, vydavatel a nakladatel J. Otto, Praha 1924). Ve III. dílu (B–Bianchi, Praha 1899) je sice heslo Barbitos (barbiton), warito, v souvislosti s českou mytologií však již není uvedeno. Masarykův Slovník naučný tento proces dovršuje a v jeho VII. díle (Š–Z, Praha 1933) na str. 569 čteme: . . . *Varyto, název nedoloženého, prý st.–čes. hu-d. nástroje strunného. Připomíná se pouze v „Záboji“ v RK, z čehož možno souditi že jm. bylo utvořeno Hankou z řec. barbiton . . .*

<sup>2</sup> Přetiskujeme pro větší názornost krokovské rozdělení oddílů 2. /*Krásowěda (aesthetica)*/ a 3. (*Umy, žiwnosti a řemesla*) v úplnosti:

Dominantní postavení jazyka je příznačné pro jungmannovský okruh. Jungmannovský liberalismus (voltairovský deismus) prozrazuje bohoslowj na konci řady „učeneckých předmětů“. Nejde ani tak o postavení v řadě, nemající charakter hierarchie, jako spíš o zjištění, že nic z teologie Krok za téměř 20 let své existence nepřinesl.

Vraťme se ještě k přehledu z hlediska hudby. V oddílu 2. *Krásowěda* (aesthetica) je sub d) *Šhromážděnj národnjch pjsnj a gich hudbiček*. Ve 3. oddílu *Umy, žiwnosti a řemesla* je ve výčtu uvedena hudba sub e) před malířstvím jako „*Hudba s porownánjm staro- i nowočeské a gegimi děginami*“ . . . Z toho plyne, že autoři této klasifikace nechápali spojitě oblast lidové písně a hudby, nýbrž že naopak považovali za důležité je vzájemně oddělit.

V poněkud exotickém závěru 1. části Kroku I nenalzáme žádné podstatnější hudební souvislosti, ať už jde o studii Josefa Jungmanna *Krátký přehled prosodie a metriky Indjkké* (Krok I, 1, str. 33–64) podle H. T. Colebrooka v *Asiat. Researches* Vol. X nebo úvahu Antonína Jungmanna *O Sanskritu* (Krok I, 1, str. 65–81). V 1. části Kroku I se objevuje z později vžitých hudebních termínů „*skladatel*“ – zde jako označení pro básníka nebo spisovatele, tedy nikoliv v hudebním významu.<sup>3</sup>

2. část Kroku I otevírá rozměrná studie Josefa Jungmanna *Výměšky*

## 2. *Krásowěda* (aesthetica).

- a) *Gednánj krásowědecká wúbec.*
  - b) *Gednánj metrická gazyku českého s porownánjm giných nářečj slowanských.*
  - c) *Básnické kusy wybornějšj gakéhokoli předmětu, nowějšj i staré.*
  - d) *Šhromážděnj národnjch pjsnj a gich hudbiček.*
  - e) *Herectwj české a geho děginy.*
  - f) *Gednánj bágezpytná (mythologia) s celým ohledem na národ český a wúbec slowanský. Zbjrky starobylých bágj (mythus).*
  - g) *Gednánj řečnická.*
  - h) *Reči wybornějšj staré i nowé.*
- <sup>3</sup> *Umy, žiwnosti a řemesla* (Künste, Gewerbe und Handwerke).
- a) *Gednánj náwodoskumná (methodologia).*
  - b) *Wychowatelstwj wefegné i domácj.*
  - c) *Přehled nynějšjho stawu um, žiwnosti a řemesel w Slowansku, s ohledem na minulé časy a wýhledem na budaucnost.*
  - d) *Rozsudné popisowánj wýtečnějšjch díl w našj zemi a takowých, gešto w cizině kragané naši wykonali a wytwořili.*
  - e) *Hudba s porownáwánjm staro- i nowočeské, a gegimi děginami.*
  - f) *Malřstwj, z ohledu nynějšjch a býwalých časů posuzowáno.*
  - g) *Stawitelstwj; popisowánj hlawnjch díl dáwných i nowých stawitelských zřičenin s poukázánjm na gegich obrazy.*
  - h) *Stawitelská pogeďnánj.*
  - ch) *Sošnictwj (statuaria ars).*
  - i) *Řemesla w celém okresu; gegich děginy w Čechách; gich přehled stawu nynějšjho w Česku a Slowansku s ohledem na minulost. Oprawenj a polepšenj rozličných pracj skrze Cechy doma i w cizině udělaná; hudebné popisowánj hlawnjch řemeslných wýbytků s wyznamenánjm vlastenských a národnjch strognostj a hotowostj.*
  - j) *Hospodářstwj w celém okresu gako gsau domoprawa (oeconomia), rolnictwj (agrocultura), zahradnictwj wyššj i nižšj lesnictwj, dobytkářstwj (respecuaria), lovectwj (venatura), hornictwj, geho děginy, přjčiny klesnutj geho w Čechách a nawrženj, kterak ho zachowati a zweleřiti.*
  - k) *Obchodnictwj (mercatura).*
  - l) *Wogenstwj starobylé české.*

z *prosodie a metriky české* (Krok I, 2, str. 1–32). Jungmannovy úvahy o prozodii se neobešly bez hudebních paralel. Uvádíme nejdůležitější z nich: ... § 1. *Mluva básnická ze strany hudebné považuje se jako řada tónů, i bez ohledu na význam city zdjlegjcjch, kteréžto city negsau toliko ljbezně, ale také city krásné.* §. 2. *Krása poetickau mluwau, co hudebným tónů řadem wystařená, poněwadž nelpj na ponětj, nemůže dle základnjch pogemů rozumowých považována, a však může podle swých vlastnostj, na čtyry widy umowé potah magjcích, ustanowena býti. Poetická mluwa powinna gest a) ukazowati tónů postupem gisté prawidelné ale nekonečné swobodné pohýbánj, které nám při wodj na mysl umowau widu záměrné přjčinnosti (zweckmäßige Causalität) prawidelně wywinugjsj se wůle neb žádogicnosti, a ten postup slowe rhythmus (počet); b) gewiti výražným a ljbezným zwukem slow umowau widu prawidelného vznikánj (das Werden). Sem náležj a) výraz tonowý nebo wytwořowánj předmětů hlaholem slownjm β) vlastnj libozwučnost γ) rým, nebo periodicky wracugjcj se podoba zwuku koncowých syllab; c) pronáseti umowau widu prawidelné celotnosti (gesetzliche Totalität) skrze metrum t. g. určitým pořádkem wracugjcj se mjru syllab; d) wygádríti widu umowau zákonné, skrze předměty nabyté swědomosti (Bewußtseyn durch Objekte) sauzwukem (harmonij) aneb podobnosti rhythm, zwuku a metra s pohnutjm myslj, kteréž básnjk w sobě a w giných wzbuzuge.*

Pzn. 1. Hudba wzbuzuge wšecky tyto čtyry widy umowé podobným spůsobem, a sice: a) widu záměrné aučinnosti rhythmem, b) widu zákonného vznikánj wstaupánjm a padánjm, wýsostj a hlaubj tónů, c) widu zákonné celotnosti taktem, a wracowanjm se do hlawnjho tonu a thema, a zarownáwánjm dissonancj, d) widu absolutně nutné swědomitosti harmonij, galkdožto citem gednoty w rozdlnosti tónů, a analogij tónů i řad gegich rhythmických s našimi city a wášnemi... Jungmannovo srovnávání poezie a hudby a nalezení společných zákonitostí je zřejmě výsledkem jednotného působení německé filozofie. Jungmann uvažuje v oblasti hudby neobyčejně bystře. Všechny čtyři poetické zákonitosti [a] zweckmäßige Causalität-Rhythmus b) das Werden] výraz tónový... hlahalem slownjm, vlastnj libozwučnost, rým [c] gesetzliche Totalität d) Bewußtseyn durch Objekte] jsou pohotově převedeny do hudby- funkci zweckmässige Causalität plní rytmus, das Werden se děje skrze tónové výšky, gesetzliche Totalität je podle Jungmanna v hudbě dána taktem a „wracowánjm se do hlawnjho tonu a thema, a zarownáwánjm dissonancj“ a funkci Bewußtsein durch Objekte plní harmonie. Je těžké stanovit, nakolik je tato na svou dobu brilantně vedená úvaha kompilativní a poplatná hudebním reflexím z německé filozofie.

Jungmann stanoví i vztah deklamátora k básníkovi, který je obdobný vztahu zpěváka „ku skladateli hudby“. Termín „skladatel“ zde ovšem funguje v hudební oblasti spíš jako novotvar na rozdíl od tradičního používání pro oblast literatury a básnictví.

m) Zbřjky řemeslných významů a způsoby mluwenj, pooprawenj nenárodnjch, naskytnutj nowých. (Krok I, 1, str. 10–11).

Skladatele ve významu poety připomíná mimo jiné Feifalik (str. 69), když v poznámce píše: ... So führt noch Klen Rozkočaný in seinem Glossar (Hanka, Sbirka nejdávnějších slovníků latinsko-českých, S. 78<sup>b</sup>, Z 706) poeta s k l a d a t e l unter der Abtheilung homines spirituales an ...

Objasnění rytmu používá srovnání a příkladů z hudby. Jungmann chápe rytmus jako rozeznávání toho, „co se pohybuje v čase, od času samého“. Srovnávání těchto jevů a stanovení zákonitosti v jejich střídání je podle Jungmanna podstatou rytmu. Jungmann situaci hudebně znázorňuje: ... *K rhythmui tedy náležj: a) rozděljenj času skrze tony b) srownáwanj dlauhosti takowých tonů sluchem, c) ale srownáwanj to nedéje se určitau, w gistém pořádku newyhnutedlně se wracugjcy měrau, siceby powstalo metrum ... K bytnosti rhythmui náležj nástup ... Základnj tedy prawidlo rhythmui gest: Wygewug se čas záměrně rozděljený, tak aby částek geho dle gisté gen citem postižitelně proporcyj nebo podoby přibýwalo a ubýwalo. Metrum w básnictwuj gest to, takt we hudbě ...*

Jungmann projevuje v tomto srovnání hudby a poezie velkou míru hudebnosti a smyslu pro systematickosti materiálu. Konkrétní hudební srovnání nalezneme ještě v § 4. *Wyswětlenj libozwuku*. Jungmann píše: ... a) *Básnická mluwa snažuge se wyraziti zwuk samé přjrody, n.p. třepjcy hrom (Wogt. Neg).\** b) *Hlászky gsau w gistém poměru (Verhältniss) k hudbě. Samohlászky činj přjrozenau poslaupnost i, e, a, o, u. gest neyhlubšj, i neytěžšj, ch, ě, g, k za těžké, že ton zdržugj, plynné l, m, zwlášť n za zwučnějšj než b, w, p. Důkladného té wěci wyšetřenj očekáwáme od našeho důmyslného P<sup>xxx</sup>, kterým nás snadno brzo w těchto listech potěšj<sup>4</sup> ...* Respektování fonetických kvalit češtiny navazuje na pozitivní výsledky z 80. a 90. let 18. století a je dobře srovnatelné s vysokou úrovní pelclovských úvah o češtině z toho aspektu. Hudba vstoupila do Jungmannovy úvahy v obecné rovině. Schopností abstrakce i smyslem pro specifičnost hudby se Jungmannova úvaha stává v českém kontextu literární oblasti něčím neobvyklým. K dalším hudby se dotýkajícím materiálům lze přiřadit dva posudky z období prozodických bojů. První z nich se týká spisku *Počátkowé českého básnictwuj, zwlášť prosodie*, w *Prešpurku u J. Landessa a w Praze u J. Krause a J. Fetterlowé z Wildenbrunu*, 1818, druhý *Zlomkú o českém básnictwuj, zwlášť o prosodii od Šeb. Hněwkowského, w Praze 1820, u Fr. Geřábka*. První posudek je podepsán šifrou K. (lze soudit na autorství Jana Kollára podle citovaných hungarismů), druhý je nepodepsán. Hněwkowskému pisatel tohoto anonymního posudku odpovídá w duchu předcházející jungmannovské studie: ... *Půwodně básnictwuj a hudba spogeny byly; čas ty dvě umy rozlaučil, ale gednu druhé nepodrobil, ony wedlé sebe co pěkné umy trwagj, časem se scházegjce, p. p. w pjsni, opeře a g., kdež gedna druhé sestersky pomáhá a slaužj k wytwořenj idealnj krásy a okauzlenj citu. Máli gedna swowodnějšj pohybowánj, dlužno ge dáti i druhé, obě stegným metrem, stegným rhythmem, stegnými nástupy a aulehy, krátce stegnými rhythmickými i metrickými řadami se pohybowati musegj; w tom uměnj práwě, aby skladatel werše k hudbě, hudbu k weršům přiměřil. Že metrum básnjka w praudu myšlének stawuge, gest prawda, ale který umělec bez zápasenj a dolenj s látkau pěkné djlo wywodj? ...* (Krok I, 2, str. 149) V polemice proti zastáncům přízvučné

\* rozuměj básník Vojtěch Nejedlý z družiny puchmajerowců

<sup>4</sup> Na tuto studii Jana Evangelisty Purkyně *Pogednájnij přjrodoslowné o mluwě lidské* si počkali editoři Kroku téměř dwacet let. Vyšla až w posledním Kroku 1840 (KROK IV, 1, str. 15–30) jako překlad z časopisu *Kwartalnik naukowy* 1835 a zůstala po zániku časopisu neuzavřeným torzem.

teorie se často objevuje označení verše za „nehudebný“ nebo „hudebný“. Zajímavě je svědectví o rozkolu v táboře českých hudebníků ve vztahu k oběma prozodiím. Proti Hněvkovského apostrofě *...at prý dajgj hudebnjci hudebnjci své uznánj, která prosodie češtině přiměřena gest... argumentuje autor posudku takto: ... Mezi hudebnjky gest rozdjl gako mezi básnjky. Umělci mezi nimi gako Tomášek, Weber a g. gednohlasně časoměrně žádajj... (Krok I, 2, str. 151).*

Hudba byla zřejmě v prozodické polemice a v překladatelské praxi zvláště silným argumentem. Jakoby se ve sváru obou koncepcí setkaly poprvé ve větší míře klasicizující a symetričtější přízvučná traktace slova v hudbě a volnější a k romantickým náladám se blížíci časomíra. Jungmannovci však v tomto částečně generačním sporu zasahovali zpětně i do teorie překladu klasické hudby a nespolehali jen na soudobé argumenty, jaké uvádí zvolený příklad.

Na Jungmannovu citovanou úvahu *Výměsky z prosodiky a metriky české* (Krok I, 2, str. 1–32) navazuje Jan Kollár statí *Myšlénky o libozwučnosti řečj wúbec, obzwláště českoslovanské* (Krok I, 3, str. 32–47), podepsanou sice jen iniciálami J. K., ale ohlášenou v Kroku, I, 2, str. 6 v podčarové poznámce (*...Práwě došlo nás pagednánj o libozwučnosti a prawidelnosti řečj wúbec, obzwláště českoslovanské, od P. J. Kollára...).* Kollár odvozuje estetičnost jazyka (básnického především) od hudebního základu samotného jazyka tj. z kvalit jeho fonetického systému: *...Aisthetičnost, musikálnj základ řeči, aneb gegj přjgemné působenj na ucho (libozwuk) wisj od gegj h m o t y, logičnost řeči od gegjch forem... .*

K nejzajímavějším hudebním dokumentům Kroku vůbec patří *Powzbuzenj k sepsánj pragmatické děgoprawy o hudbě w Čechách* (Krok I, 3, str. 151–153). Přetiskujeme v úplném znění:

### POWZBUZENJ

*k sepsánj pragmatické děgoprawy o hudbě w Čechách.*

*Toto pagednánj má (dle nawrženj u wydawatele složeného) w následugjcgj pagednánj rozpadnauti:*

- a) *Powjdky prwnjch časů.*
- b) *Neystaršj ostatky hudby.*
- c) *České pjsně prostonárodnj.*
- d) *Hudba nástrognj.*
- e) *Poukázánj srownalosti, w kteréž — w rozličných časech wzdělanosti českého národu hudba s básnictwjm wždy stála.*
- f) *Duch slowenské hudby.*
- g) *Powaha slohu hudebnjho z starowlastenských spisů wytažená.*
- h) *Kúr swatých pěwců.*
- i) *Odpowědi na otázky:*
  1. *Měla hudba česká někdy půwodnost?*
  2. *Gest slawno po nj taužiti, gi wzdělawati, nebo udušowati, aneb cizj národnostj gi zaobalowati?*
  3. *Gaké nálezy w této haluze, gako n. p. stawenj nowých strogu hudebnjch nebo zlepšenj a zdokonalenj známých gsau od Čechů udělánj?*

- k) *Sbírka životopisných zpráv o zemřelých a geště žijících vlastenských hudebníků.*
- l) *Posudky gegich děl, gegich slohu a hotowosti w přednášenj.*
- m) *Hudebnolyrické titěrky nebo šašky: lyranti a písničkáři.*
- n) *Anthropologické pozorovánj příčin a aučinků klesnutj cimbalu a harfy ku konci 18tého stoletj w Čechách, tak gako oblbenj flašinetlu w 19tém stoletj.*
- c) *Snaženj za našich časů smysl a chut Čechů pro swornohlasnost a krásu hudby w Čechách vůbec uznané žiwiti a ušlechťowati; — gegich wyznamenáné schopnosti k této umě k dokonalemu rozwinutj a virtuosnosti přiwesti, a tak a té strany sláwu národnj a přednost — od dáwna wjce od cizinců nežli od vlastenců slušně ceněnou co neywjce poříšowati a obhagowati.*
- p) *Založenj pražského hudebnjho konservatorium: geho chwalné a na následky hogně snaženj a činenj. -D.*

Povzbuzení je jedním z nejdůležitějších výlučně hudebních projevů českého obrozenského časopisectví první čtvrtiny 19. století. Překvapuje šíří hudebních zájmů a poměrnou systematičností v nazírání na jev hudby jako celek. V tomto směru překračuje požadavek „*pragmatické děgopravy o hudbě w Čechách*“ hned v několika aspektech. Svědčí o tom zdůraznění průvodního znaku české hudby — její úzké vazby k textu, k básnickému slovu [viz e)] i dobová aplikace „*slovanského ducha*“ na oblast hudby [viz f)]. Důležitý je rovněž požadavek výzkumu „*Kůru swatých pěvců*“, který můžeme chápat jako předstupeň k pozdější české hymnologii. Povzbuzení přináší i důležitý romantický moment původnosti a klade poprvé v kontextu dějinných úvah o české hudbě otázku její původnosti v různých historických údobích. Zároveň požaduje jednoznačné vyřešení těchto otázek stanovením programu této záměrné koncipované národní „*původnosti*“. Třetí anketní otázka pak dokládá, že otázka „*původnosti*“ překračuje rámec nacionální koncepce v oblasti samotné hudební tvorby a přechází k širě pojatému chápání tvůrčí hudební aktivity související i s úrovní výroby a konstrukce hudebních nástrojů i „*stawenj nowých strogů hudebnjch nebo zlepšenj a zdokonalenj známých*“ . . .

Pro naše chápání hudební kultury je mimořádně důležitý požadavek obsažený v bodech m) a n) Povzbuzení. „*Hudebnolyrické titěrky nebo šašky: lyranti*<sup>6</sup> *a písničkáři*“ — vyjádřeno naší terminologií zástupci oblasti

<sup>5</sup> Petr Vít upozornil ve studii *Slovo a pojem hudba v obrození* (Opus musicum VI/1, 1974, str. 6–12) na článek K. S. Amerlinga *O hudbě a powzbuzenj k sepsánj pragmatické děgopravy o hudbě w Čechách*. (Česká wčela 1837). Amerling i w názvu navazuje na krokovské *Powzbuzenj k sepsánj pragmatické děgopravy o hudbě w Čechách*, jehož autor zůstává neznámý.

<sup>6</sup> *Slownjk česko-německý Josefa Jungmanna* (djl II., K–O, Praha 1836) neuvádí na str. 367 slovo „*lyrant*“, použité autorem Povzbuzení, nýbrž pouze „*lyrista*“ s německými protějšky *der Leiermann, Leierer*. Tamtéž na str. 108 najdeme ještě termín *kolowrat* (nástroj hudebný, lyra, die Leier, Laute), *kolowratec* (nástroj hudebný, dem. sub. *kolowrat, lyra, Leier*) s poznámkou . . . *Kdo hude na kolowratec, lyricen, dále kolowratiti* (na kolowratu hráti, leirn) *kolowratnj* (adj., od kolowratu . . . *Kolowratnj hudec, lyricen, Leiermann*) a *kolowratnjk* (*kolowratnj hudec, lyricen, Leierer*).

*Slownjk česko-německý Josefa Jungmanna* (djl III., P–R, Praha 1837) uvádí na



tzv. bytové hudby (triviale, schlechte Musik) nebývali do té doby uvažováni v rovině umění. Neméně zajímavý je požadavek uplatňující „*anthropologické pozorování příčin a účinků klesnutí cimbálu a harfy ku konci 18tého století v Čechách, tak jako obljbenj flašinetlu čili kolowrátku w 19tém století.*“ V obou případech jsme svědky úsilí o zachycení a vysvětlení hudebních jevů v širších sociálních souvislostech. Moment „*anthropologického pozorování*“ hudebních jevů, které v tomto pojetí nutně povedou k interpretaci sociálních faktů s hudbou bezprostředně souvisejících, je něčím kvalitativně novým, i když jde o pouhý nerealizovaný projekt.

Studie Františka Palackého *Přehled dějin Krásowědy a gegj literatury* uzavírá I. ročník Kroku (Krok I, 4, str. 21–75). Odhlédneme-li od základního významu této na svou dobu mimořádně obsáhlé a poučné studie pro formování českého estetického myšlení, nalezneme ve studii i několik hudebních zmínek. V ličení francouzské kritiky se stručně dotýká Palacký hudby: . . . *Ostrowtipného Merciera horlenj nebylo mocné wywrátiti všeobecných předsudků (° Mercier znal nedostatky a neřády francauzské hudby. Dutkliwá ale prawá gsau slowa geho we wyobrazenj Pařžanů: O comme tout devient facile et naturel ! . . .) Což tjm diwnějšj, že ostatnj krasowědy přece, an bezpochyby nucenost ta přjčkregi a widoměgi na ně nalěhala, negen samy w sobě, gako hudba Gluckem a Cherubinim maljřstwj pak wýtečným umělcem šťastně obnowena, nýbrž i obzwláštnj zákonowé gich od umělců i učenců se mnohau gemnostj zpytowáni byli . . .* (Krok I, 4, str. 46–47).

V závěrečném přehledu základní estetické literatury uvádí Palacký zřejmě jako jeden z prvních českých autorů obsáhlou hudební bibliografii týkající se francouzské, německé a italsky psané literatury<sup>7</sup>.

II. Druhý díl Kroku (II) vycházel v letech 1824–1831. V 1. části z roku 1824 nenalzáme v textech jednotlivých studií žádný doklad případného vlivu či reflexu hudebních pojmů a termínů. Zato ve 2. části z roku 1827 se setkáme po prvé se jménem Františka Sušila, vystupujícího zde jako překladatel latinské poezie časomírou (KROK II, 2, str. 187–193, Ovidius: Heroidy XIX, Hero Leanrowi). Sušilovy překlady antické poezie se od roku 1827 několikrát objevují.<sup>8</sup> Obecně estetický význam má otištění překladu

str. 90 slovo *pjsniškář* (kdo *pjsničky* skládá, prodává *zpjwá*, *Liederkrämer*, *Bänkelsänger*).

<sup>7</sup> Uvádíme všechna Palackým citovaná díla jako doklad kvalitativního skoku českého myšlení 20. let a příznačných encyklopedických snah:

J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*. Paris. 1767, 4. — M. de la Cépède, *La poétique de la musique*. Paris 1785. 2 voll. 8. — A. E. Grétry, *Memoires ou essais sur la musique*. Paris 1790. 3 voll. 8. — P. A. Villoateau, *Essai sur l'analogie de la musique avec les arts cui ont pour objet l'imitation*. Paris. L'an VII. 2 voll. 8. — St. Artega de rivoluzioni del teatro musicale italiano. Bologna. 1783. 2 voll. 8. — C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*. Wien. 1806. 8. — J. E. Mosel, *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsetzes*. Wien. 1813. 8 — *Casil-Blaze, de l'opéra en France*. Paris. 1820. 2 voll. 8. — T. Busby *allgemein Geschichte der Musik*. Aus d. Engl. von C. F. Michaelis, Leipzig, 1821–22. 2 Bde 8.

<sup>8</sup> František Sušil uveřejnil v Kroku následující překlady z antické literatury:

*Hero Leandrowi* (Ovid. *Heroid. XIX*), Krok II, 2, str. 187–193  
*Dido Aeněowí* (Ovid. *Heroid. VII*), Krok II, 3, str. 332–338  
*Hipermnestra Lynceowí* (Ovid. *Heroid. XIV*), Krok II, 4, str. 481–485.  
*Pyramus a Thisbe* (Ovid. *Metam. IV, 55*), Krok III, 4, str. 488–495

básně boileaua Despréauxe *O truchloře*, jehož autorem je Bohuslav Tablic. (Krok II, str. 196–201). Hudební úvahy najdeme v rozměrné stati *Domněnky o zčeštěnj Homérowy Iliady* (Krok II, 2, str. 202–220), podepsané Alcs. Zastavme se stručně u této stati vzhledem k jejím některým významnějším postřehům. Na str. 204 se objevuje termín „skladatel“ v hankovském literárním významu, tedy básník poeta: *... ne všichni skladatelé drobných pjsnj a t. d. národními zpěwci slauti zasluhugj, mnedlé zdaž o wyššj básnictwj, t. g. o lyrické, epické a dramatické pokaušeti nemáme? ...* Pro překlad Iliady a homérského verše do češtiny vůbec je podle názoru spisovatele jedině vhodná časomíra. Ta zajistí „*hudebnj dogjmarwost*“, přebásnění (str. 205). Na str. 206 uvádí autor vzor dokonalého „šestiměru“ – hexametru dvěma notovanými ukázkami. Ještě jednou (str. 208) je použit notový příklad pro názornou představu o taktech německého překladu. Tento Vossův překlad a český přízvuchý převod Jana Nejedlého jsou předmětem kritiky z pozice jungmannovského zastávání časomíry. Kritika jde v době vyhraněného rozporu mezi zastánci časoměrné a přízvuchné poezie daleko za někdejší ohledy jungmannovců k obecně uznávanému překladu<sup>9</sup>. Autor neváhá např. na str. 215 napsat: *... Ač někdy sám dobrý Homéros dřjmá, (Quandoque bonus dormitat Homerus. Hor. ars poē 359), překladatel geho nesmj chrápati ...* Zajímavé jsou další požadavky pro přehled podle nezbytné časomíry. Jsou to: věrnost originálu a „*staročeskoslowanský*“ ráz „*mluvy*“. Jako vzor je doporučen Jaroslav z RK. Paradoxně se blíží autor stati tehdy ještě neznámé pravdě, když požaduje, aby tímto zjeveným a jedině povoláním překladatelem byl Hanka, *... který se tak mnohá giž léta starými spisy objrá, a nám weřegný přjstup k těmto pokladům otwoři ...* (str. 128). Archaizující pojetí Iliady je oslabeno závěrečnou pasáží, v níž nalézáme zajímavou hudební paralelu: *... Komu psal Homeros, komu zpjwali welebnj weštcí naši Lumjrowé a Zábogowé? Owšem weku swému, swým kraganům. Básnjk gestj učitel lidu; a pročež lidu srozumetedlně piš; takový buď překladatel Homéra, chceli požitek swé práce mjti, a národ si zawděčiti. Homéros ale we mluwě XII. neb XIII. stoletj přeložen nenj dostaupný prostému lidu ...* Až potud autor stati (Alcs.) parafrázoval možnou námitku „*národu swého gaký teđ gest, milowného vlastence*.“ Námitka je vyvrácena s romantickým individualismem taktó: *... Gá odpowjdam: 1. Krasowědná uměnj nezawisj od lidu, gsautě w sobě dokonalá; ne co se lidu ljbj, gest w sobě krásno; uma zůstane bez změny, chut a krog se měnj. Básnjka, gakož i každého umělce powinnost gest, lid k sobě nahoru powyšowati, nepak k lidu se snižowati; ginak uměnj hynau. Lenora w hudbě od Zumšteka wjce do sluchu padá než Tomáškowa; zdali proto skladněgšj? ...* (str. 219)<sup>10</sup>.

3. část KROKU II (1828) přináší kromě drobných hudebních motivů v básních Josefa Krasoslava Chmelenského větší články Antonína Jungmanna (*Krátký obsah náboženstwj pohanského u Slowanů, zwlášť u Če-*

<sup>9</sup> Srovnej Karel Svoboda: *Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové*, ČSAV, Praha 1957, str. 40.

<sup>10</sup> Tomáškovu Lenoru srovnává autor článku s baladou Lenore (1797) Johanna Rudolfa Zumsteega (1760–1802), operního a písňového německého skladatele ve své době velmi populárního.

chů, KROK II, 3, str. 339–392) a Václava Hanky (*O Slowanech, Dle Karamzjna*. KROK II, 3, str. 448–470, dokončení KROK II, 4, str. 485–510). U obou článků se krátce zastavíme.

Antonín Jungmann se v obširném článku Krátký obsah náboženstwj pohanského u Slowanů, zvláště u Čechů dotýká vícekrát hudby a zpěvu. V hierarchii pohanských slovanských božstev se často objevují kultické písně; Jungmann se pohybuje v slovanském dávnověku zcela nekriticky, neuvádí prameny a jeho zprávy jsou zejména pokud jde o slovanskou prehistorii neuvěřitelně přesné (pro ilustraci uvádíme Jungmannův popis bohyně Lady a chrámů jí zasvěcených. Autor bez uvedení pramene detailně popisuje situaci z doby, o níž existuje minimum ověřených zpráv, takto: *... W Brně stogj kostel sw. Petra, w Holomauci kostel sw. Blažege na tom samém mjstě, na kterém chrám Ladin stál; zde u chrámu 50, tamto 100 děwčat stawu urozeného se wychowáwalo. Wyobrazena byla w Brně podstatou panny čistomilé, wlasj dlauhé až na kolena ...* str. 359).

Písně, vztahující se k jednotlivým božstvům jsou zmíněny v souvislosti s bohyní Dodolou (str. 351–352), s Helem-Černobogem (str. 354), Ladou (str. 359). Lelem (str. 360), Moranou (str. 361–362), Welesem (str. 382); o posledním z nich, bohu stád, píše Jungmann, že byl „*milownjk muziky*“. Zde tedy přezívá starší „*muzika*“ místo „*hudby*“. Tato nedůslednost spíše pramení u jungmannovců z archaizace a z autorovy terminologické rozkolísanosti při přechodu ze slovanského dávnověku do současnosti. V hierarchii slovanského pohanského duchovenstva Jungmann uvádí i provozovatele praslovanské hudby. Byli to *zpěwci, wěštci, poskočnjci ...*. Antonín Jungmann se nechává inspirovat poetikou RKZ (ne náhodou byl „*vydavatelem*“ RZ (KROK I). Jeho líčení praslovanské hudebnosti je pouhým odrazem rukopisných fikcí. Na str. 388 např. čteme, že *Hospodář čili kněz ... Sláwu zpjwal ... Zpěwec k čemu i hudebnjho nástroge užjwal (warito zwučno) ...* Iluze neoddelitelně vstupuje do oblasti faktů a tam, kde se nedostává konkrétního materiálu, pracuje fantazie. Václav Hanka v článku *O Slowanech (Dle Karamzjna)* nezůstává za Antonínem Jungmannem v dovednosti domýšlet a aktualizovat mnohdy i cenné prameně zprávy. Hanka uvádí z hudebních termínů „*kytharu čili husle*“ jako slovanský autentický nástroj a „*wolyňku, hudek i dudy*“ jako oblíbené všeslovanské nástroje.

V Hankově převodu Karamzina se objevují ruští guslaři (*... hráwali na huslich i proto gmenowali se w některých zemjch slowanských huslařemi ...*, str. 494) a podobně jako u Antonína Jungmanna jsou připomenuty kultické písně a hry k počtě slovanských božstev (písně o Ladě — str. 499, o Kupalovi — str. 500, koleda — str. 500) a několikrát se objevují i v této době obecně rozšířené představy o hudebnosti starých Slovanů v souvislosti s jejich mírumilovností (str. 469–470).

Třetí díl KROKU III vycházel v letech 1833–36. Ani v jedné ze čtyř částí nenalzáme významnější doklad hudební reflexe.

Ani 1. část čtvrtého dílu (KROK IV) z roku 1840, jež je současně poslední částí celé revue, nepřináší žádnou změnu. Hudby se obecně dotýká jen studie Jana Evangelisty Purkyně *Pogednánj přjrodoslowné o mluwě lidské* (KROK IV, 1, str. 15–30) (Viz poznámka<sup>4</sup>).

## III. Závěr: Význam hudby v revui KROK

Hudba v revui KROK plní podobně jako jiné oblasti umění a humanitních disciplín funkci jedné ze složek nově konstituované obrozenské vědy. Racionalistická skepse poslední třetiny 18. století je nahrazena emocionální zaujatostí, v níž splývají fakta s úsilím, kde se směšuje realita s fikcí. Nemělo by smyslu zastírat, že hudba má ve srovnání s dominantní jazykovědou a českou literaturou podružné postavení. Je pouze jednou z komponent nové fáze obrozenského ideálu národní kultury, vytvářené jako ideologie mladé české buržoazie, postupně se oddělující ze sféry tzv. Grundschicht, z níž vycházela drtivá většina obrozenské inteligence. Význam hudby pro českou obrozenskou ideologii tuší jednotliví příslušníci jungmannovského okruhu. Jejich zájem se upíná k oblasti vokální hudby a aplikovaně k otázkám rytmu v souvislostech s prozodii. Tato generace očekává od hudby rozhodně více než fonetické argumenty o libozvučnosti češtiny a všeobecnou oblibu české hudební aktivity v zahraničí, i když na obě koncepce navazuje. Její zásluhou je postupně zesilována a utvrzována samozřejmost mimořádné slovanské hudebnosti a její dávnověká platnost. Kvalitativně nový moment této fáze vystihují nejprůzračněji RKZ. Fikce o Lumírovi s varytem<sup>11</sup> nebo básnický obraz Záboje roznecujícího národ zpěvem proti uchvatiteli jsou založeny na pochopení významu hudby pro ideologii nového českého národa.

Zdůraznili jsme zájem jungmannovců a krokovského okruhu o vokální hudbu. Je třeba v této souvislosti připomenout, jak právě v tomto směru došlo ke kvalitativní změně vztahu k hudbě. Po rozdvojení oblasti české prozodie (1818) jsou to právě jugmannovci, kdo citlivě využívají hudebních především rytmických vztahů v argumentaci ve prospěch časomíry. Chápeme, že jde o kvalitativně nový přístup k hudbě, zdůvodněný sice prozodicky, ale mající i své hlubší filozofickoestetické kořeny. Hudba zastáncům časomíry vyhovovala při argumentaci o neudržitelnosti přízvučné teorie.

Často připomínaný „romantismus“ této generace se kromě jiných aspektů projevuje požadavkem rytmického uvolnění. Ideál klasické symetrie a periodicity mu nedostačuje. Odtud pramení většina exotických úniků jungmannovy školy, jinak ve své době těžko pochopitelných. Stylové změny tomáškovské generace doplňovaly teorii jungmannovců prakticky a staly se spolu s jungmannovskými překlady operních libret<sup>12</sup> argumentem v boji obou prozodických koncepcí. Roztříštěnost Kroku, jeho převážně kompilativní ráz a důsledné vytváření souvislých terminologických vrstev v jednotlivých vědních oborech i za cenu neologizování jsou průvodními rysy tohoto velkorysého a významného pokusu o první českou revui. Pokusili jsme se objasnit funkci hudby v průběhu téměř dvacetileté existence časopisu.

<sup>11</sup> Ideál staročeského barda rozbil Feifalik ještě před vznikem vrcholných děl české hudby 19. století vzešlých ideově z této oblasti. (Viz Feifalik, str. 65: ... *Diese Namen alter Jocularoren in Böhmen stehen historisch wenigstens fester als der Name und die Existenz des von den „Göttern“ inspirierten Jongleurs Lumír ...*.)

<sup>12</sup> Srov. Rudolf Pečman: *Zu den Theorien der tschechischen nationalen Wiedergeburtzeit über die Übersetzungen von Operntexten*. In: SPFFBU, H-8, 1973, str. 21–41.

## DIE MUSIK IN DER TSCHECHISCHEN ZEITSCHRIFT KROK (1821–1840)

Die Zeitschrift KROK gründete im Jahr 1821 Jan Svatopluk Presl. Er gewann seine Freunde Josef Jungmann, Antonín Jungmann, Pavel Josef Šafařík, František Palacký, Antonín Marek, Jan Evangelista Purkyně, Václav Hanka, Jan Kollár, Václav Alois Svoboda u. a. für den Gedanken, eine umfassende tschechische Revue herauszugeben. Presls Revue knüpfte an die enzyklopädischen Bemühungen der Brüder Jungmann an, sie wollte eine möglichst große Zahl von Fächern der im Entstehen begriffenen tschechischen Wissenschaft erfassen und ihre Terminologie kodifizieren. Auch die Musik findet den entsprechenden Raum, wird allerdings nur ausnahmsweise selbständig behandelt. In einer Zeit, in der noch keine tschechische Musikzeitschrift existierte, spiegeln die oft nur sekundären Reflexionen immerhin den Wissensstand um die tschechische Musik und es erscheint zweckmäßig, sie als solche zu untersuchen.

Die Zeitschrift war nicht periodisch, der I. Teil erschien sukzessive in den Jahren 1821–23, der II. Teil in den Jahren 1824–31, der III. Teil von 1833–36 und mit dem ersten Heft des IV. Teils aus dem Jahr 1840 endete die Edition. Neben den Naturwissenschaften dominiert die Philologie und Literaturwissenschaft. Der Einfluß Josef Jungmanns und seiner Schule überwiegt – die Zeitschrift wird zum Sprachrohr ihrer Ansichten und setzt vor allem das Zeitmaß in der Prosodie durch. Die Materiale tragen durchwegs kompilativen Charakter, mit dem Ziel, eine möglichst große Zahl von Fächern zu decken (zur Unterstützung prosodischer Fragen werden mit Hilfe von Übersetzungen auch Argumente aus einem von der tschechischen Poetik so entfernten Gebiet herbeigetragen, wie es beispielsweise die indische Metrik ist). Das Niveau der einzelnen Kompilationstypen unterscheidet sich deutlich von der Einstellung eines František Palacký, der die Weltliteratur zum erstenmal in repräsentativer Auswahl brachte, und reicht bis zu den fast subjektivistisch eingestellten poetischen Kompilationen eines Hanka, Antonín Jungmann und Jan Kollár.

Die Musik erfreut sich in engem Zusammenhang mit der Literatur – vor allem auf dem Gebiet der Prosodie und Rhythmik – einer Ausnahmestellung. Ihre Auffassung steht ähnlich wie jene anderer Disziplinen im Schatten von Fälschungen, der Königinhofer (RK) und Grünberger (RZ) Handschrift. Die Sprache, Begriffe und Termini dieser Handschriften beeinflussen nicht selten die Urteile über die Musik und führen zu fixierten, aus unrichtigen Prämissen gefolgerten Gedankenverbindungen. Als Beleg diene beispielsweise der aus RK übernommene Ausdruck „waryto“, der schon in Jungmanns die Zeitschrift einleitendem Poem erscheint: Sem pève s varytem zvučným ... Erst die wissenschaftliche Kritik Julius Feifaliks (vergl. die Schrift Über die Königinhofer Handschrift [In Comission bei Karl Gerolds Sohn, Wien 1860, 38]) widerlegte die Ansicht von der Ursprünglichkeit des varyto genannten harfenähnlichen Instrumentes, das – wenigstens teilweise eine Fiktion Hankas – die altschlechtische Musikalität symbolisieren sollte.

Die Herausgeber manifestieren an der Wiege der Revue KROK ihr Programm in „přehled hlavnějšich učeneckých předmětů, gichž vlastně šetřiti chceme“ (Übersicht der hauptsächlichsten gelehrten Gegenstände, die wir eigentlich beachten wollen). Die Musik kommt hinter der Linguistik und Ästhetik in einem Künste, Gewerbe und Handwerk genannten Gebiet. Bei der Differenzierung der sogenannten Wissenschaft vom Schönen (Ästhetik) finden wir unter d) Shromážděnj národnjch pjsnj a gich hudbiček (Sammlung nationaler Lieder und ihrer Musik) und im Abschnitt Künste, Gewerbe und Handwerk erscheint unter e) ... Hudba s porovnájm staro-i nowočeské a gegimi děginami (Musik mit Vergleich der alt- und neutschechischen und ihrer Geschichte) ... Die Autoren dieser Differenzierung hielten es für notwendig, das Volkslied von der Musik zu trennen.

Bei der Fixierung mancher weniger eingebürgerter Termini begegnen wir verschiedenen Auffassungen des Wortes skladatel“ (Komponist), Diese Bezeichnung beginnt auf dem Gebiet der Musik zu funktionieren und verliert zugleich ihre Bedeutung Dichter-Schriftsteller. Die prosodischen Erwägungen Josef Jungmanns in der ziemlich umfangreichen Studie Výměsky z prosodie a metriky české (Auslassungen über die tschechische Prosodie und Metrik), KROK I, 2, 1–32, sind von Erwägungen über die Musik durchdrungen. Jungmann führt zu den vier poetischen Gesetzen die musikalischen Gegenstücke an: Die Funktion der sogenannten zweckmäßigen

Kausalität erfüllt in der Musik der Rhythmus, das Werden verwirklicht sich in den Tonhöhen, die gesetzliche Totalität ist in der Musik durch den Takt und „das Wiederkehren in Hauptton und Thema und Ausgleichen der Dissonanzen“ gegeben, während die Funktion des sogenannten Bewußtseins durch Objekte die Harmonie leistet. Man erkennt unschwer, daß Jungmann die Anregungen für seine vier poetischen Gesetzmäßigkeiten (und für ihre Parallelen in der Musik) aus der deutschen Philosophie übernimmt. Zum Unterschied von manchen inkonsequenten Zeitgenossen verwendet er den Terminus Komponist (als Tonsetzer).

In KROK findet man eine Rezension der kleinen Schrift Počátkové českého básnictví, zvláště prosodie (Anfänge der tschechischen Dichtkunst, besonders der Prosodie), Prešpurk 1818, die Chiffre K. weist offenbar auf Jan Kollár als Autor hin, und eine polemische Antwort auf die Schrift Zlomky o českém básnictví, zvláště o prosodie (Fragmente über die tschechische Dichtkunst, besonders die Prosodie) von Sebestián Hněvkovský, Prag 1820 (diese Rezension ist anonym. In der zweiten Rezension lesen wir folgende Erwägung: „... Ursprünglich Dichtkunst und Musik verbunden waren; die Zeit hat die beiden Künste getrennt, aber eine der andern nicht untergeordnet, sie leben nebeneinander als schöne Künste, ab und zu einander beegnend, z. B. im Lied, in der Oper u. a., wo eine der andern schvesterlich Hilfe leistet und zur Erscheinung der idealen Schönheit und Bezauberung der Sinne dient. Soll die eine freiere Bewegung haben, muß man sie auch der anderen gönnen, beide haben sich im gleichen Metrum, gleichen Rhythmus, in den gleichen Antritten und Pausen, kurz in denselben rhythmischen und metrischen Reihen zu bewegen; darin aber liegt gerade die Kunst, daß der Komponist die Verse der Musik, die Musik den Versen anmißt. Daß das Metrum den Dichter im Strome der Gedanken hemmt, ist wahr, aber welcher Künstler hat je ohne Kampf mit dem Stoff ein schönes Werk hervorgebracht? ...“ (KROK I, 2, 149). Eine andere Erwägung über die Musik spricht dafür, daß der Autor aus Josef Jungmanns Kreis kommt, vielleicht sogar Jungmann selbst gewesen ist. Zu Hněvkovskýs Einwand „... mögen doch die Musiker selbst ihre Ansicht mitteilen, welche Prosodie dem Tschechischen angemessen ist ...“ bemerkt der Autor der Rezension: „... Unter den Musikern sind Unterschiede wie unter den Dichtern. Künstler wie Tomášek, Weber u. a., verlangen einstimmig das Zeitmaß ...“ (KROK I, 2, 151). Jungmanns Anhänger und vor allem Jungmann selbst ahnten eher die Bedeutung der Musik als Stütze ihrer Zeitmaßtheorie, als daß sie sie analytisch erfaßt hätten. Die Auflösung der klassischen Symmetrie und Periodizität und die ganze Atmosphäre zu Beginn des 19. Jahrhunderts ließen die Neigung der Musik zum Zeitmaß begreiflich erscheinen, während die Betonungsprosodie der klassischen Auffassung besser entsprach. Diese Tendenzen lassen sich selbstverständlich nicht generalisieren und so begegnen wir dem Streben nach einer Infiltration der Jungmannschen Prinzipien auch in die Sphäre der klassischen Musik, vor allem bei Übersetzungen der Librettos zu Mozarts Opern.

Die phonetischen Qualitäten der tschechischen Sprache waren das häufige Argument der Anhänger Jungmanns, die in dieser Hinsicht an die Bemühungen der Sprachverteidigungen aus den siebziger bis neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts anknüpften. Den sogenannten Wohlklang berührt Jan Kollár in seinem Aufsatz Myšlénky o libozvučnosti řeči wübec, obzvláště českoslowanské (Gedanken über den Wohlklang der Sprache im allgemeinen, besonders der tschechoslowakischen) KROK I, 3, 32–47. Kollár schreibt dort u. a.: „... Das Ästhetische, die musikalischen Grundlagen der Sprache, oder ihre angenehme Wirkung auf das Gehör (Wohlklang) hängt von ihrer M a t e r i e, das Logische der Sprache von ihren Formen ab ...“

Zu den interessantesten unmittelbaren musikalischen Dokumenten der Zeitschrift gehört Powzbuzení k sepsánj pragmatické děgoprawy o hudbě w Čechách in KROK I, 3, 151–153, die wir in vollem Wortlaut veröffentlichen:

#### E r m u n t e r u n g

eine pragmatische Geschichte der Musik in Böhmen zu verfassen. Diese Abhandlung soll (nach dem beim Herausgeber hinterlegten Antrag) in folgende Abschnitte zerfallen:

- a) Berichte aus den frühesten Zeiten.
- b) Die ältesten Musikdenkmäler.
- c) Tschechische Volkslieder.

- d) Instrumentenmusik.
- e) Hinweis auf die Ausgeglichenheit, welche zu verschiedenen Zeiten der Bildung des tschechischen Volkes Musik und Dichtkunst immer genossen haben.
- f) Geist der slawischen Musik.
- g) Charakter des aus altvaterländischen Schriften exzerpierten Musikstils.
- h) Sakraler Chorgesang.
- i) Antwort auf folgende Fragen:
  1. War die tschechische Musik jemals ursprünglich?
  2. Ist es rühmlich nach ihr zu streben, sie zu unterrichten oder sie zu unterdrücken oder in fremdnationales Gewand zu hüllen?
  3. Welche Entdeckungen auf dem Zweig beispielweise des Baues neuer Musikinstrumente oder der Verbesserung und Vervollkommnung bekannter Instrumente wurden von Tschechen unternommen?
- k) Sammlung biographischer Nachrichten über verstorbene oder noch lebende vaterländische Musiker.
  - l) Beurteilung ihrer Werke, ihres Stils und ihrer Fertigkeit im Vortrag.
- m) Musiklyrische Knirpse und Spaßmacher: Lyranten und Bänkelsänger.
- n) Anthropologische Beobachtung der Gründe und Wirkungen des Herunterkommens von Zimbel und Harte gegen das Ende des 18ten Jahrhunderts in Böhmen, ebenso wie der Beliebtheit der Drehorgel und des Leierkastens im 19ten Jahrhundert.
- o) Sinn und Lust der Tschechen zu unserer Zeit die Harmonie und Schönheit der in Böhmen anerkannten Musik zu nähren und zu veredeln; — ihre ausgezeichneten Fähigkeiten für diese Kunst zu voller Entfaltung und Virtuosität zu bringen, und so von dieser Seite nationalen Ruhm und Vorzug — seit jeher von Fremden eher als von Patrioten geschätzt — so gut als möglich zu sichern und zu verteidigen.
- p) Gründung eines Prager Musikkonservatoriums: dessen rühmliches und folgenreiches Trachten und Wirken. — D.

Die „Ermunterung“ ist eine der wichtigsten, ausschließlich der Musik gewidmeten Manifestationen des tschechischen Zeitschriftenwesens der nationalen Aufklärungszeit im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Wir sind von der Fülle der musikalischen Interessen überrascht, aber auch von der relativ hohen systematischen Stufe der Anschauung des Phänomens Musik als Ganzes. In dieser Hinsicht überschreitet die „Ermunterung“ zweifellos das Verlangen nach einer „pragmatischen Geschichte der Musik in Böhmen“, und dies gleich in mehreren Aspekten. Betont wird das typische Begleitmerkmal der Musik dieser Zeit — die Verknüpfung mit dem Text und der Poesie /siehe e)/ — und in die Musik wird der Begriff des „slawischen Geistes“ eingeführt /siehe f)/. Als Vorstufe zu einer systematischen Hymnologie mag auch die Forderung gelten, den „sakralen Chorgesang“ zu untersuchen. Zum erstenmal wird im Kontext historischer Erwägungen über die tschechische Musik die Frage nach ihrer Ursprünglichkeit in verschiedenen historischen Epochen gestellt. Die dritte Frage der kleinen, in der „Ermunterung“ enthaltenen Enquete belegt, daß das Problem der „Ursprünglichkeit“ auf dem Gebiet des Musikschaffens an sich den Rahmen der nationalen Konzeption sprengt und zu einer breiteren Auffassung der schöpferischen musikalischen Aktivität im Zusammenhang mit dem Niveau der Erzeugung und Konstruktion von Musikinstrumenten und dem „Bau neuer Musikinstrumente oder der Verbesserung und Vervollkommnung bekannter...“ übergeht. Auch die „musiklyrischen Knirpse und Spaßmacher — Lyranten und Bänkelsänger“ — also in der heutigen Terminologie die Vertreter der sogenannten trivialen, schlechten Musik, pflegte man bis in diese Zeit nie auf der Ebene der Kunst in Betracht zu ziehen. Nicht minder interessant ist die Forderung nach „anthropologischer Beobachtung der Gründe und Wirkungen des Herunterkommens von Zimbel und Harte gegen Ende des 18ten Jahrhunderts in Böhmen ebenso wie die Beliebtheit der Drehorgel und des Leierkastens im 19ten Jahrhundert“. In beiden Fällen sind wir Zeugen der Bemühung, musikalische Erscheinungen in breiteren sozialen Zusammenhängen zu sehen und zu erklären. Das Moment „anthropologische Beobachtung“ der musikalischen Erscheinungen führt gesetzmäßig zur Interpretation der sozialen, unmittelbar mit der Musik zusammenhängenden Tatsachen und ist etwas qualitativ Neues, obwohl es bloß um ein nicht realisiertes Projekt geht.

Musikalische Memorare und einen der ersten in einer tschechischen Zeitschrift

veröffentlichten umfangreichen bibliographischen Berichte mit einer Auswahl französischer, deutscher und italienischer Musikkultur ließ František Palacký in seiner Studie Přehled dějin Krasovědy a gegj literatury (Übersicht der Geschichte der Ästhetik und ihrer Literatur), KROK I, 4, 20–75, siehe Am. 7, erscheinen.

Der zweite Teil der besprochenen Zeitschrift (1824–1831) bringt die ersten Übersetzungen aus dem jungen Ovidius von František Sušil, dem späteren hervorragenden Sammler mährischer Volkslieder (siehe Anm. 8). Von allgemein ästhetischer Bedeutung ist die abgedruckte Übersetzung des Gedichtes Vom Trauerspiel von Boileau Despréaux (Autor der Übersetzung in KROK II, 2, 196–201, ist Bohuslav Tablic). Musikalische Erwägungen des bekannten prosodischen Typs finden wir in der Studie Domněnky o zčeštněj Homérovj Iliady (Gedanken über die tschechische Übertragung von Homers Ilias), KROK II, 2, 202–220, Alcs. unterschrieben. Homers Vers läßt sich nach Ansicht des Autors einzig und allein im Zeitmaß übersetzen, das das „musikalisch Ergreifende“ der Umdichtung sichert. Auf Seite 206 und 208 befaßt sich der Autor sogar mit Notenbeispielen, um die prosodischen Fragen plastisch zu beleuchten. Gegenstand der Kritik ist Vossens deutsche Übersetzung von Homers Epen und die tschechische Umdichtung Jan Nejedlýs, die sich an die Wortbetonung hält. Der Autor des Aufsatzes zögert nicht, die Sprache der Handschriften RKZ den Homer-Übersetzern als Muster zu empfehlen und lehnt den möglichen Einwand ab, eine solche Übersetzung werde den breiten Volksschichten vielleicht unverstänlich sein. Er tut dies mit einem tüchtigen Schuß an romantischem Individualismus folgendermaßen: „... Ich antworte: 1) Die Schönen Künste an sich selbst vollkommen, hängen nicht vom Volk ab; nicht was dem Volk gefällt ist an sich schön; Kunst bleibt ohne Änderung, Geschmack und Tracht ändern sich. Des Dichters, sowie eines jeden Künstlers Pflicht ist es, das Volk zu sich zu erheben, nicht zum Volk herabzusteigen; sonst darben die Künste. Lenore in der Musik Zumsteegs fällt besser ins Gehör als jene Tomášeks; ist sie deshalb auch besser komponiert? ...“ (l. c., 219). Um seine These von der Nützlichkeit der Sprache der Handschriften RKZ für die Übersetzung von Homers Texten zu verteidigen, wählt der Autor eine musikalische Parallele und vergleicht Tomášeks Lenore mit der Ballade Lenore (1797) von Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802), einem seinerzeit sehr beliebten deutschen Opern- und Liederkomponisten.

Musikalisches erscheint dann im umfangreichen Aufsatz Antonín Jungmanns Krátký obsah náboženstwj pohanského u Slowanů, zvláště u Čechů (Kurzer Abriss der heidnischen Religion bei den Slawen, im besonderen den Tschechen), KROK II, 3, 339–392, und im Aufsatz Václav Hankas O Slowanech. Die Karamzja (Von den Slawen. Nach Karamsin), KROK II, 3, 448–470, Fortsetzung in KROK II, 4, 485–510. Jungmanns mythologische Musikbemerkungen sind nicht genau, stützen sich eher auf die dichterische Phantasie als auf Quellen, und wiederholen im Wesen die musikalischen Motive aus RKZ (waryto). Hanka bleibt mit der Fertigkeit Quellen zu „aktualisieren“ nicht hinter Jungmann zurück. Er führt die „Zither oder Fiedel“ als authentische slawische Instrumente und „wolyńka, hudek und Dudelsack“ als beliebte Instrumente der Slawen überhaupt an.

Der dritte Teil der Zeitschrift (KROK III, 1–4, 1833–1836) bringt keinen einzigen Beleg musikalischer Reflexion oder musikalischer Belange. Dies gilt auch vom ersten Abschnitt des vierten Teils (KROK IV, 1, 1840), dem Schwanengesang dieser Revue. Die Musik berührt Jan Evangelista Purkyněs Pogodnáj přjrodoslowné o mluwě (Naturwissenschaftliche Abhandlung über die menschliche Sprache), KROK IV, 1, 15–30, die infolge des Erlöschens der Zeitschrift unbeendet blieb.

In der Revue KROK erfüllt die Musik neben anderen Gebieten der Kunst und der humanitären Disziplinen die Aufgabe einer Komponente der neu konstituierten aufklärerischen Wissenschaft. Die rationalistische Skepsis des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts wird von einer emotionell fundierten Voreingenommenheit abgelöst, die die Tatsachen im Nebel des Strebens nach Untermauerung von Fiktionen verschwimmen läßt. Es hat keinen Sinn zu verheimlichen, daß die Musik im Vergleich mit der Sprachwissenschaft und Literatur eine untergeordnete Rolle spielt. Sie ist bloß eine der Komponenten der neuen Phase des Kulturideals der nationalen Aufklärung; dieses Ideal fügt sich bereits bewußt in den Rahmen der Ideologie des jungen tschechischen Bürgertums, das immer deutlicher aus der sogenannten Grundschrift aufsteigt, aus der der erdrückende Großteil der nationalen Intelligenz gekommen war. Einzelne Mitglieder von Jungmanns Kreis ahnen die Bedeutung der Musik



für die Ideologie der Zeit, ihr Interesse gilt der Vokalmusik und den Fragen des Rhythmus im Zusammenhang mit der Prosodie. Diese Generation erwartet von der Musik entschieden mehr als phonetische Argumente vom Wohlklang des Tschechischen und Beweise einer allgemeinen Aktivität der tschechischen Musik im Ausland, obwohl sie an beide Konzeptionen anknüpft. Ihr Verdienst war es, daß das Bewußtsein von der traditionellen Musikalität der Slawen Schritt für Schritt zu einer Selbstverständlichkeit wurde. Das qualitativ neue Moment erfassen am bezeichnendsten die Handschriften RKZ. Die Vision von Lumír mit der varyto genannten Lyra oder das poetische Bild des Barden Zábaj, der die Nation zur Empörung gegen den Ursurpator aufruft, quellen aus dem Wissen, wie wichtig die Musik für die Ideologie der neuen tschechischen Nation ist. Die Anhänger Jungmanns benützen nach der prosodischen Spaltung (seit dem Jahr 1818) immer häufiger und zielbewußter musikalische Argumente, vor allem aus der Theorie des Rhythmus, zur Unterstützung ihrer Zeitmaßthese. Es geht dabei in manchen Fällen auch um einen qualitativ neuen Zutritt zur Musik, der zwar prosodisch begründet wird, aber tiefere noetische Wurzeln besitzt. Die Musik entsprach den Vertretern der Zeitmaßtheorie bei der Argumentation von der Unhaltbarkeit der Betonungslehre. Das „Romantische“ dieser Generation äußerte sich auch im Verlangen nach einer Lockerung des Rhythmus. Das Ideal der klassischen Symmetrie und Periodizität genügt nicht mehr. Von hier aus sprießen auch die meisten exotischen Eskapaden der Männer um Jungmann, die sonst schwer erklärlich wären. Trotz der Interessenspaltung der Zeitschrift KROK und ihres vorwiegend nicht originellen und kompilativen Charakters gelang es ihr, die antretende Generation für die Schaffung einer Begriffslehre und Terminologie einer Reihe von Disziplinen zu interessieren, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert noch nicht existierten. Die Zeitschrift schuf systematisch kompakte terminologische Schichten und füllte so eine empfindliche Lücke, vor allem auf dem Feld der Humandisziplinen. Wir haben in unserer Studie die Funktion der Musik in dieser ersten tschechischen wissenschaftlichen Revue im Verlauf ihrer fast zwanzig Jahre Existenz verfolgt.

*Deutsch von Jan Gruna*