

Hudební věda na brněnské univerzitě před a po roku 1945

Jiří Vysloužil

I. Úvodem několik historických glos

Historicko-společensky a personálně jde o dvě velmi odlišná údobí brněnské akademické hudební vědy. Dvojím násilím, uzavřením českých vysokých škol v listopadu 1939 v tzv. Protektorátu Čechy a Morava a zatčením profesora Masarykovy univerzity v Brně Vladimíra Helferta gestapem, skončilo její první údobí. Bylo Helfertovým výlučným dílem jako jediného učitele oboru. To druhé údobí začalo po osvobození země, avšak již bez Vladimíra Helferta. Tehdejší docent hudební vědy PhDr. Jan Racek, zahájil hned v létě roku 1945 na brněnské alma mater svá čtení, oficiálně pro několik předválečných studentů, kteří nemohli svá studia u Vladimíra Helferta dokončit. Hrstka zvědavců z řad protektorátních maturantů se vloudila bez imatrikulace a zápisu do lavic mezi své starší kolegy, což jim můj budoucí univerzitní učitel dovolil, třebaže to znamenalo porušení školního řádu. Pamatuji si, že Jan Racek oficiálně zahájil univerzitní čtení přednáškou o svém učiteli, na niž pozval i Helfertovu choť paní Blaženu. Jan Racek jako učitel a muzikolog se k Helfertovi vracel v přednáškách, hodně o něm psal. Mnoho pro aktualizaci Helfertova díla vykonal i jeho druhý žák, tehdejší docent PhDr. Bohumír Štědroň, vydávením jeho malých spisů. Oba vštěpovali mé generaci lásku a úctu ke svému učiteli. Později jsme pořádali o Helfertově díle konference, psali studie a články. Vladimír Helfert pro nás představoval ideální (těžko dosažitelný) vzor. Měl jsem a znal jsem některé Helfertovy spisy z dřívějšího (*Českou moderní hudbu*, *Periodizaci dějin hudby*, Janáčka). Teprve na živém příkladu Helfertových žáků jsem si jako posluchač hudební vědy mohl uvědomit, jak Helfertova učitelská činnost souvisela s jeho vědou.

II. Údobí Vladimíra Helferta

1. O jednotě vědy a učitelství

Helfertovu působení na postu univerzitního učitele (od roku 1922) předcházela zrod vyhraněného hudebního vědce a kritika, jehož profil kvalifikovaly oba jaroměřické spisy (1916, 1924), smetanovské studie, spolupráce s Nejedlého časopisem *Smetana* aj. Seznam Helfertových přednášek uveřejněný poprvé Bohumírem Štědroňem (1940) ukazuje, že obě tyto své profese spojoval v jedno, že vlastně přednášel o tom, co sám předtím vybádal nebo na čem právě pracoval. Kompilující přednášky, nepochybně podávané na vysoké věcné úrovni, neuveřejňoval. Učil své žáky kriticky myslet na literatuře v (pro)seminářích a takto ve formě excerpt (v computerovém věku bychom řekli databáze) a komentářů s ní pracovat. Ještě za mých univerzitních studií po roku 1945 se v Rackově hudebněvědném semináři tradovala Vladimíru Helfertovi připisovaná vědecko-pedagogická teze: „*Nepodávejte ve svých pracích to, nebo jenom to, co si můžeme přečíst u jiných v literatuře*“. Přirozeně to neznamenal, že by nemělo být přihlíženo k pracím jiných autorit. Pouhé citace nebo parafráze však nestačily. Míčovský díl jaroměřické monografie a spisek o *Tvůrčím rozvoji Bedřicha Smetany* (1924) dokládají vysokou úroveň Helfertových muzikologických (nikoli teoretických) analýz hudebních a textových pramenů, které se praktikovaly i v jeho seminářích. Analyzovalo se z not (též v pověstných spartacích staré hudby z hlasů). živý hudební obraz skladby suploval klavír, zvukové nosiče byly v té době vzácností.

2. O filozofizaci (estetizaci) hudební vědy

Roku 1924 vyšlo v brněnském hudebním nakladatelství Oldřicha Pazdířky první číslo *Hudebních rozhledů* s Helfertovou úvodní rozvahou Čeho je potřeba, na niž navázala rozprava Otakara Zicha *Hudební estetika*. Oba přátelé se přiznali k imanenci jako hlavnímu estetickému principu hudby. U Helferta toto přiznání znamenalo odstup od předválečné kretschmarovské hermeneutiky, vlasteneckého patosu studií válečných let. Jestliže představitelé moderního (avantgardního) umění,

mnohdy to byli teoretikové a umělci v jedné osobě, zdůrazňovali například „malířskost“ (pařížští kubisté a surrealisté), „slovesnost“ (Rus Viktor Šklovskij, pražští strukturalisté) jako hlavní tvůrčí princip svých umění, Vladimír Helfert společně s Otakarem Zichem tento princip opisoval termíny hudební tvořivost, hudební myšlení; hovořit v tomto případě o „hudebnosti“ skladby by zřejmě zavádělo, pojem fungoval pro označení jiné věci. Obsah pojmu hudební imanence, pojmenovaný pouze jinými slovy, byl nezaměnitelný. Zichovsko-helfertovská hudební estetika jej nevztahovala na tzv. psychologický obsah hudebního díla, nýbrž v analogii s Husserlovou fenomenologií na obsah skladatelova hudebního duševna (Zichova významová představa), vyjádřeného hudebně v artefaktu. Jeho vztah k materiální a duchovní realitě tím neměl být popírán. Vladimír Helfert ji označuje termínem inspirační zdroj.

3. Aspekty faktické vědy

Husserlova transcendentální (fenomenologická) estetika ponechala věc (inspirační zdroje skladatele) jiným (faktickým) vědám. U hudebního historika Gollovy a Hostinského školy Vladimíra Helferta náleželo kritické zkoumání inspiračních zdrojů ve vztahu k hudebnímu dílu k základním východiskům jeho vědy. Neopouštěl pohádkovou říši hudebních fakt. Bylo tomu tak zejména v monografických pracích před rokem 1924, a bylo tomu tak i v obou velkých biografických torzech o *Jiřím Antonínu Bendovi* (1929, 1934) a *Leoši Janáčkově* (1939). Obě udivují obrovským množstvím nashromážděných (a interpretovaných) fakt všeho druhu. Vladimír Helfert vůbec věnoval shromažďování a uspořádání pramenné báze muzikologie neobyčejnou pozornost, založením hudebně-historického oddělení Moravského muzea a Janáčkova archivu, kritických hudebních edic atd. O Organizaci předpokladů hudebně-historické práce píše v samostatné kapitole své vědecké závěti *Moje literární plány* (1942, ed. Theodora Straková 1956) a v Gracianem Černušákem posmrtně vydaném spisku *Státní hudebně-historický ústav* (1945). V „*Literárních plánech*“ uvádí v soupisu různá hudebně-historická témata (hymnologie, 18. století aj.), jimž se míní věnovat.

4. Filozofické aspekty systému

Guido Adler, jeden z ideálních učitelů Helfertových (spis vídeňského ordinária *Der Stil in der Musik* z roku 1911 začal studovat brzy po jeho vydání), význam estetiky (filozofie) v hudební vědě zpochybňoval. Vladimír Helfert již naopak zařadil na významné místo svého systému věd o hudbě. Provedl to již v heslech prvního dílu Pazdírkova hudebního slovníku naučného (věcná část, 1929) o estetice hudební a filosofii hudby, doplňujícím způsobem stručně v glose o fenomenologii (spíše než Husserlovu míní tehdy Hegelovu). Později ve svých „*Literárních plánech*“ uvažuje o tom, že napíše zvláštní spisy *Estetika hudby* a *Filosofie hudby*: „Tohle chci začít psát až po své osmdesátce“ (Moje literární plány). Úvahy na samostatný spis o Estetice hudby organicky rostly v Helfertových hudebně-historických pracích. Konkrétně uvažuje, že svou „historickou“ monografii o Leoši Janáčkově dokončí (a přehodnotí ?) jako „filozofii Janáčkova zjevu v jeho zařazení do historie české a evropské hudby“. V „*Literárních plánech*“ říká zase toto: „*Soustavné syntetické dílo o Smetanovi, žádné biografie, nýbrž filosofie a soustavný, koncentrický pohled na dílo a osobnost*“. Pomýšlí též na napsání „kusu filozofie a sociologie české hudby“ jako vyššího typu dějin české hudby. Skutečnost, že Helfert v kritických reflexích své vědy neuvedl svou nejfilozofičtější muzikologickou rozpravu o *Periodisaci dějin hudby* (podtitul *Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje*, 1938), že si nevzpomněl na filozofické, do politologie mnohdy zasahující reflexe *České moderní hudby* (1936) neznamenal, že jim nepřiznával zvláštní význam. Ve strádání kamének a myšlenek zamýšlených spisů o estetice a filosofii hudby zaujímají pevné místo. Orientací na estetiku a filozofii historický (faktický) základ Helfertovy muzikologie ovšem dotčen nebyl.

5. Reflexe a vize vlastní muzikologické školy

U Vladimíra Helferta se tento pojem zdánlivě vztahuje jen na etapu, v níž konal čtení a vedl (pro)semináře na filosofické fakultě Masarykovy univerzity. Má na mysli i vizi své budoucí akademické hudební vědy. V *Literárních plánech* kriticky reflektoval výsledky a meze svého brněnského učitelství. Trpce pociťoval malý počet, úzký okruh svých žáků, kteří se rekrutovali z Brna. Z žáků nečeské národnosti u něj hospitalizovali Slovák Ivan Ballo a Slovinec Dragutin Cvetko. Z Nejedlého pražského semináře k němu přešel Vincenc Straka a vlastně i Ludvík Kundera, Helfertův první doktorand (1925). V perspektivě oboru váhal mezi Brnem a Prahou, kde si troufal do deseti let vytvořit početnou a pevně uvědomělou školu hudebně vědeckou. V případě odchodu do Prahy počítal pro Brno s Janem Rackem, kterého stačil na základě spisu *Slohové problémy italské monodie* (1938, něm. 1965) a jiných prací habilitovat ještě v průběhu roku 1939. Tak či onak měl o svém budoucím hudebněvědném ústavu (škole) jasnou představu: „Přednášky bych rád tak organizoval, aby posluchači za čtyři léta dostali od obou docentů [kdo byl ten druhý ?] základní vědomosti historické a estetické. V semináři pak bych položil důraz na další objevitelské práce a prameny. Rád bych mimoto zavedl jakýsi supraseminář, seminární privatissimum. Tam bych s pokročilými posluchači propracovával jejich témata“ (*Moje literární plány*). Všechno se však předčasným Helfertovým úmrtím změnilo. V Praze se hudební věda vyvíjela v osobních a věcných rozporech. Na Karlově univerzitě se dělala také jiná hudební věda, než jakou si představoval Vladimír Helfert. V Brně vše pak dopadlo tak, jak to dopadlo.

III. Brněnská hudební věda po 1945

6. Počátky nového údobí

Helfertovým nástupcem na filosofické fakultě Masarykovy univerzity byl jmenován a ustanoven Jan Racek, po roku 1945 se habilitoval Bohumír Štědroň. Byl to asi ten druhý docent, o němž Vladimír Helfert v *Literárních plánech* nejmenovaně uvažoval. Podstatnou část muzikologických studií jsem absolvoval jako posluchač Jana Racka, zčásti též Bohumíra Štědroň, který načas odešel na pedagogickou fakultu. Byl jsem prvním doktorandem brněnské hudební vědy z poválečné generace. Promoval jsem na základě disertace *Problémy a metody hudebního lidopisu* (PhDr. 1949), nezralou prací, která však byla dobrou přípravou pro mé etnomuzikologické aktivity padesátých let. Zažil jsem léta obnovy jako Rackův a Štědroňův posluchač a mohu tedy podat i kus osobního svědectví o tom, jak se akademická hudební věda v Brně na počátku svého druhého údobí (i potom) vyvíjela. Struktura učebního plánu a témata přednášek poukazují na Vladimíra Helferta. Proseminář vedl Bohumír Štědroň, ve čteních o vývoji sonáty, Vítězslavu Novákovi, Leoši Janáčkovi aj. fascinoval hudebními výstupy u klavíru. Semináře vedl Jan Racek, Helfertova vize suprasemináře se však nekonala. Při vypracování disertačních prací jsme byli ponecháni sami sobě. Jedna část Rackových přednášek se vztahovala na základní vědomosti historické [dějiny notového písma, dějiny opery, česká hudba a jiné] a estetické [úvod do hudební vědy, Otakar Hostinský, problémy hudební kritiky, problémy hudebně-estetického strukturalismu]. Osobním tématem seminářů na univerzitě byla „*Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století*“. Je to název Rackova spisu z roku 1948 (2/1958), který v pokusu o syntézu sice připomínal Helfertův projekt filozofie a sociologie české hudby, ve způsobu uchopení a výkladu tématu však nikoliv.

7. Jiný výklad české hudební minulosti

Možná že to byla i atmosféra neonacionalismu padesátých let (s kultem díla Zdeňka Nejedlého), která Jana Racka přivedla ke kulturně-historickému pojetí dějin české hudby jako dvou vzájemně propojených proudů, lidového a uměleckého. Jan Racek na rozdíl od Vladimíra Helferta nepřestal nikdy a nikde zdůrazňovat význam onoho prvního proudu jako záruky nepřetržité kontinuity české hudby, též od jejích nejstarších dob. že měl přitom na mysli samostatnost slohového vývoje české

hudby, přeceňování její českosti ve smyslu národním, to dokazuje i nepřetržité používání výrazu český = tschechisch v obsáhlém německém resumé spisu. Na český přístup k výkladu binacionálního hudebního terénu poukazuje i český přepis jmen německých hudebníků.

Pojetí Rackových dějin české hudby reagovalo na namnoze tendenční výklad české hudby z pozic (sudeto)německé historiografie. Problémy s česko-německými vztahy (též se slovenskou hudbou) měl zpočátku i Vladimír Helfert. V krátkém historickém úvodu k *České moderní hudbě* opravuje jméno českého Němce Andrease Hammerschmidta na Ondřeje. Pojmeme český hudební klasicismus podle všeho míní českost fenoménu. V mnohem obsažnějším a obsáhlejším pojednání tématu (ve společné knize s Erichem Steinhardem *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik*, 2/1938) Vladimír Helfert ji operuje v příslušném kontextu s přívlastkem böhmisch (Böhmischer Musikklassizismus, böhmische Musikkultur), pro něj nemá čeština patřičný ekvivalent; Jungmannův výraz bémácký se nevžil. Filologický nedostatek u Helferta roku 1938 (tolik kritického pro česko-německé vztahy v politice) již tolik neomezoval výklad binacionálního jevu, jehož obě (etno)nacionální větve se v dějinách hudby obou historických zemí mnohdy prolínaly, hudební folklor některých etnik z toho nevyjímaje. Helfertova historicko-filologická iniciativa mohla tedy otevřít i v české muzikologii nový přístup k binacionální povaze českých hudebních dějin. Ničivá německá nacistická okupace země a reakce, kterou ve vědomí Čechů vyvolala, tomu nepřála. Pohelfertovská muzikologie se jen nerada vzdávala určení, že Stamicově Mannheimu a vídeňskému klasicismu předcházely důležité podněty z Čech respektive z Moravy. I její argumenty byly někdy motivovány politicky.

8. Estetika současné hudby - Leoš Janáček

Problémem pohelfertovské muzikologie zůstalo i postavení estetiky (filozofie) v muzikologii, kterou Vladimír Helfert povýšil na druhou ústřední disciplínu své vědy. Situaci komplikovaly ideologické oktroje estetiky současné hudby sovětského typu, které dolehly po roku 1948 i na českou hudební vědu. Antonín Sychra, v hudební vědě Helfertův předválečný žák, odešel do Prahy k Janu Mukařovskému. Nakrátko přijal pozice jeho strukturalismu v pozoruhodné disertaci *Hudba a slovo v lidové písni*, (1946), které však brzy zaměnil za dogmata socialistického realismu. Stal se jeho hlavním českým teoretickým mluvčím. Pozice socialistického realismu zastával i jiný Helfertův žák Josef Burjanek. Druhá (nebo první ?) profese psychologa ho přivedla ke zkoumání psychologických struktur hudebního prožitku se zřetelem k myšleným verbálním strukturám. K uplatnění poznatků v základním výzkumu hudební vědy (dějin hudby, analýzy hudebních děl aj.) však Josef Burjanek již nepřikročil. Zůstal v zajetí své specializace. Jan Racek reagoval na socialistický realismus impresivně v některých kritikách hudebních novinek moravských autorů. Přímo k marxismu sovětského ražení zaujal věcné stanovisko v úvaze *Hudební mluva ve světle marxistické jazykovědné teorie* (1951). Ideologická doktrína socialistického realismu se však nestala jeho metodou. Jako učitel nám stále připomínal význam Hostinského „konkrétního formalismu“. Pamatuji si dobře, že jsme v semináři museli louskat Hanslickovu hudební estetiku znějících pohybujících forem, která byla tehdy přístupná pouze z německého originálu spisu *Vom musikalisch Schönen*. V semináři vzniklo na téma socialistický realismus jen několik disertací; větší část se zaměřila na Smetanu, Dvořáka, Janáčka, V. Nováka, české skladatele z údobí baroku a klasicismu, na lidovou píseň.

Estetika, zaměňovaná v padesátých letech za ideologii, nebyla silnou stránkou pohelfertovské generace. Omnoho blíže než Bohumír Štědroň k ní měl Jan Racek svým zájmem o obecné otázky umění. V charakteristice hudebního stylu skladby se vyhýbal hermeneutickým sloganům teorie odrazu (zmaterializované mimesis). Ve výkladu a zařazení jevu se opíral o pojmy z výtvarné a literární oblasti. Názorově stál blízko meziválečné hudební moderně. Skutečná profilovaná estetika to však nebyla, nenapsal vysloveně (hudebně)estetický opus. V situaci padesátých let působila Rackova akademická čtení a semináře neobyčejně produktivně. Estetické otázky znepokojovaly i pragmatického Bohumíra Štědroň, který svou hudební vědu opíral o důkladnou znalost pramenné

materie, v níž se pohyboval s jistotou výjimečného hudebníka. Na nastolené teze socialistického realismu reagoval s upřímnou naivitou. Jeho výroky, společně s nadnesenými sentencemi Jana Racka, pak patřily v neopakovatelném podání Rudolfa Pečmana a Jiřího Fukače k folkloru brněnské muzikologie.

Mnohdy však nešlo pouze o folklor, nýbrž o ionizaci myšlení seriozního muzikologa uvrženého do mezní situace oktrojem socialistického realismu. Politicky zmanipulovaná hudební kritika a publicistika vymezovala, co by se mělo z Janáčka považovat za jeho realistický předstupeň, tedy například Její pastorkyňa, a co zase za vybočení z realismu (za nezdravé tendence modernismu), jmenovány byly Výlety pana Broučka a Věc Makropulos. Sám pojem hudebního realismu podléhal zjednodušením. Ve výkladu Janáčka fungovaly kategorie typu Janáček lidový (národní), Janáček sociální (Bohumír Štědroň). V pozitivním hodnocení byl Janáčekův sociální realismus srovnáván s předrevolučním Maximem Gorkým (Ludvík Kundera). Z obzoru reflexí se však ztrácely pozitivní rysy Janáčkovy hudebního modernismu.

Bohumír Štědroň ve svém výkladu Janáčka si něco podobného nepřipouštěl. Jan Racek vnímal již ve svých hudebních esejích meziválečné éry Leoše Janáčka jako moderní zjev. Když se uprostřed padesátých let i kolem Janáčkovy díla pohnuly ledy, znovu se k tomuto pojetí vrátil, tentokrát jako hlavní strůjce revivalizačního procesu na Mezinárodním hudebním festivalu a hudebněvědném kongresu Leoš Janáček a soudobá hudba, Brno 1958. Tématem festivalu bylo souborné provedení Janáčkovy díla, tématem kongresu jeho výklad v širokém kontextu tradičních i moderních směrů. Jan Racek pak v dalších pracích považoval Leoše Janáčka za prvního českého hudebního avantgardistu, naposledy v autobiografických esejích Leoš Janáček v mých vzpomínkách (1975). Rok na to vyšla Štědroňova biografie Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu (1976), uceleností a přesností fakt a muzikantským zaujetím nejlepší z péra českého autora (v cizině je uznáván spíše „nemuzikologický“ Jaroslav Vogel, 1958 ad.) Roku 1974 vydal Zdeněk Blažek druhý svazek Janáčkovy Hudebně-teoretického díla, první vyšel již 1968. Blažek byl Helfertův žák (PhDr. 1933), na filozofické fakultě učil od roku 1963.

IV. Kontinuita a neukončenost díla (děl)

Trojice jmenovaných titulů uzavírá muzikologické (teoretické) dílo Helfertových žáků na tématu, které lze označit za svědectví kontinuity s dílem učitele. Jan Racek a Bohumír Štědroň se zabývali Janáčkem prakticky celý život. Sledovali Helfertův odkaz i na dalších tématech z historiografie české hudby, Bohumír Štědroň též v širším okruhu regionalistiky (po vstupních pracích Karla Vetterla), Jan Racek směřováním k syntetičtějším pohledům, v nichž odbočil k „velkým“ univerzálnějším tématům (po italské monodii *Beethoven a české země*, 1964, *Křištof Harant z Polžic* 1973); Bohumíra Štědroň spíše fascinovala česko-slovenská vzájemnost v hudbě.

Českou muzikologii pronásledoval od jejího vzniku příznak neukončenosti. Otakaru Hostinskému vzala hodně sil neobyčejná Říše jeho aktivit, též mimo okruh vlastní vědy. O dokončení syntézy v estetice a teorii umění se postaral jeho žák Zdeněk Nejedlý (*Otakara Hostinského estetika. Díl I. Všeobecná estetika*, 1921), v české uměnovědě dosti ojedinělý případ nezištnosti. Druhý hudební díl Hostinského estetiky již Zdeněk Nejedlý nenapsal. Neukončenost v díle Vladimíra Helferta je svého druhu. Stranou ponechávám zamýšlená témata z „*Literárních plánů*“. V pojetí a náročnosti je považuji za sotva uskutečnitelná. Z neukončených děl zůstávají tři Helfertovy monografie, *Bedřich Smetana*, *Jiří Benda* a *Leoš Janáček*. Poměrně rozsáhlé, hotové a vydané svazky, opatřené koncepčními předmluvami, vyzývají k dokončení, svazek o Smetanovi v jiném pojetí, než jaké představuje například Nejedlého Smetana. V Helfertově Bendovi chybí pojednání jeho hudebního díla (plánovaný třetí svazek). Pod pojem neukončenosti spadá zvláštním způsobem Helfertova janáčkovská monografie. Rozhodující krok se zdál být učiněn v polovině osmdesátých let. V intencích Helfertových a pod mým vedením se na janáčkovské monografii začalo pracovat za účasti členů tehdejšího muzikologického pracoviště filosofické fakulty a Ústavu dějin hudby

Moravského muzea. Projekt zaštitila pořádáním pracovních konferencí Společnost Leoše Janáčka při České hudební společnosti. Proč nakonec selhal, o tom pojednávám v rozpravě Česká janáčkiána (Občasník Společnosti Leoše Janáčka, č. 1, 2002). Nezdar ovlivnily objektivní (zánik nakladatelství Panton, v němž měla monografie vyjít) i subjektivní okolnosti. Kompetence a odpovědnost po mém emeritování (1990) připadla jiným, mým nástupcům.