

# Problém učebnic a antologií pro vyučování dějin hudby

*Jaroslav Smolka*

Velký kus života jsem strávil na koncipování, přípravě, psaní největší části textu a redigování obsáhlé knihy *Dějiny hudby*. Vydalo ji soukromé nakladatelství Togga roku 2002 a její nemalý náklad byl v několika měsících rozebrán, takže nakladatel přistoupil k prvnímu dotisku, který se v těchto týdnech a měsících čile prodává. Skutečnost, že kniha má i na přesyceném českém knižním trhu naší doby úspěch, lze jistě přičítat nejméně třem důležitým faktorům:

1. tomu, že od přepracování a několika vydání Černušákovy učebnice, které dal Mužíkův autorský kolektiv nový název *Dějiny evropské hudby* (vycházela asi do 1964), knižně nevyšly žádné podrobnější dějiny hudby, jež by měly širší dosah, než např. skripta, vydaná např. pro jednotlivé konservatoře;

2. tomu, že lidé u nás i např. na Slovensku si rádi doplňují knihovny přehledovými kompendii povahy nejen slovníkové, ale i systematické;

3. skutečnosti, že knize i při všech proměnách zůstala do té míry původní koncepce učebnice, že se jí jako takové užívá.

Při tržním úspěchu knihy je reálná naděje, že budeme brzy připravovat druhé vydání. V této situaci bych se rád poradil s Vámi, kteří jste profesionály vyučování dějin hudby, o širších koncepčních otázkách a problémech, spojených s tvorbou takové publikace. Pro nové vydání lze totiž do textu sáhnout v případě potřeby třeba i velmi důkladně, přidávat, vyměňovat i vypouštět části textu, zkrátka měnit koncepci i obsah celých kapitol a do jisté míry i celku. Chci proto shromáždit zkušenosti z práce a čtenářského i školského zacházení s touto knihou, aby druhé vydání mohlo být výrazně lepší, než první. A k tomu si dovoluji i malý výklad o tom, jak tento text vznikl a jaký byl jeho cíl: i ten měl totiž na výsledný tvar nepochybně značný vliv.

Od doby, kdy jsem byl vyzván, abych se stal vedoucím autorského kolektivu, navrhl jej a dohodl s ním koncepci nové učebnice dějin hudby pro konzervatoře, uplynulo už čtvrt století. Bylo to na sklonku 70. let, kdy se definitivně zhroutilo jednání lidí z tehdejšího pracoviště Ministerstva školství, řídicího konzervatoře, a tehdejšího Státního pedagogického nakladatelství, se skupinou muzikologů z Ústavu pro dějiny a teorii umění Československé akademie věd. Ti plánovali po skončení práce na *Dějínách české hudební kultury 1890–1945* vytvoření vědeckého spisu o dějinách světové hudby a jako jakýsi vedlejší produkt přitom byli ochotni napsat učebnici dějin hudby pro konzervatoře. Několikrát posunuli ter-

mín odevzdání a nakonec od tohoto závazku odstoupili, protože také zmíněné pracoviště ČSAV od projektu syntetického spisu o světových dějinách hudby upustilo. Konzervatoře přitom novou učebnici už tehdy potřebovaly a perspektiva dlouhodobého neřešení tohoto manka tehdy připadala zhora nemožná. Nevím jak objednatelé přišli na mne a kdo všechno byl v této věci osloven přede mnou a odmítl.

Situaci výsledků studia dějin hudby na konzervatořích jsem však dobře znal: od svého příchodu na Hudební fakultu AMU roku 1962 jsem zkoušel z tohoto povinného předmětu všechny uchazeče o studium hudebních oborů u přijímacích zkoušek. Kromě konzervatoře v Brně, jejíž pedagogové jednali jen s Janáčkovou akademií múzických umění, se na mne obraceli v zájmu svých posluchačů pedagogové dějin hudby snad ze všech konzervatoří; znal jsem tedy aktuální problematiku hudebně historické výchovy profesionálních hudebníků od těch, kdo obor učili, i podle znalostí a neznalostí studentů. Vědom si tohoto svého jedinečného postavení jsem přijal nabídku na vedoucího autorského kolektivu a vytvořil autorský tým. Domníval jsem se, že účelná bude zásada sestavit jej přibližně rovným dílem z aktivních vědců, badatelů v oboru, a autorského výkonu schopných pedagogů dějin hudby na konzervatořích. A sledoval jsem přitom ještě jedno hledisko. Cítil jsem jako morální kategorický příkaz podporovat kolegy muzikology, postižené v politických protitotalitních kontextech výlukami z hudebních institucí a těžko vegetujících v Praze bez zaměstnání či nuzně zaměstnaných mimo obor. Už předtím se mi podařilo takovým způsobem zajistit práci na Malé encyklopedii hudby, kterou jsem připravoval jako vědecký redaktor k českému vydání: z původní slovenštiny ji překládala dr. Milena Černošská, některá nová hesla psal mj. kolega Jan Šmolík.

V dané situaci kolem roku 1980 jsem do autorského kolektivu pozval opět dr. Milenu Černošskou pro kapitoly světové a české hudby kolem přelomu 19. a 20. století a dr. Tomislava Volka, který se zajímal o statě, věnované neevropským raným hudebním kulturám, a o velké kapitoly Baroko (světové) a Klasicismus (světový i český). Kolegyni Černošskou jsem chtěl po tomto mostě protlačit i jako profesorku dějin hudby na konzervatoř v Praze, odkud mne požádali o předsednictví v konkursní komisi na toto místo. Bohužel ke konkursu nepřišla, aniž mi vysvětlila proč, a účasti v kolektivu autorů se vzdala. Kolega Volek odevzdal záhy první kapitoly o některých neevropských kulturách (nezahrnul tam však např. japonskou hudbu – tu jsme musel doplnit a měl jsem naštěstí z čeho, z Japonska jsem si roku 1990 přivezl několik publikací o ní v angličtině); Tomislav Volek začal psát i velmi zajímavý text o baroku. Jeho odevzdané příspěvky se však začaly tenčit, brzy mi dával tak 3–4 a nakonec už jen 1–2 strojopisné strany za několik týdnů, až přestal úplně. Nezbylo mi, než za ně podstatné části dopsat sám: za dr. Černošskou všechno, za dr. Volka světové baroko. Velkou kapitolu o klasicismu převzal a v poměrně krátké době pak napsal dr. Jaromír Havlík. Výz-

namným badatelem, který vytvořil pro učebnici skvělý a originální text, byl doc. dr. Jaromír Černý. Z pedagogů konzervatoří jsem vyzval k spolupráci dr. Vlastu Bokůvkovou z Plzně, dr. Evu Slavickou z pražské konzervatoře a dr. Miloše Navrátila z Ostravy. Čelil jsem nelibosti pracovnice ministerstva, která to měla na starosti, proč jsme my autoři sami nestraníci. Namítal jsem, že mezi námi hudebními historiky žádní komunisté nezbyli. Když odpadli Černoorská a Volek, přikázala mi stranickou posilu. Ta napsala nejkratší a také nejhorší text knihy, kapitolu o raném romantismu. I když jsme před samou tvorbou textu konali několik porad autorského kolektivu – to už s redaktorem Státního pedagogického nakladatelství dr. Zdeňkem Nouzou, který se osvědčil jako vynikající spolupracovník –, přece to nestačilo k tomu, aby text byl jednotný. Zejména s pedagogem jsem pracoval na koncepčním sjednocení textu: dával jsem jim přepracovávat i celé dlouhé úseky. Dr. Bokůvková to dělala ráda, dr. Slavická bez poznámek a dr. Navrátil se vzpurnými komentáři a dokonce dopisem, proč se na něj tak vytahuju, ale nakonec pracovali všichni tři disciplinovaně. Čtvrtá, už bývalá profesorka pražské konzervatoře, ta stranická posila, na mé připomínky žel nereagovala produktivně a přinášela opravy problematické, musel jsem textu tu a tam vypomoci sám. Tohle všechno trvalo dlouho a další čas zabralo redakční zpracování a lektorské posudky. Nakladatelství to nakonec dalo do edičního plánu 1988, došlo tam však ke dvěma skluzům a v tiskárně to nakonec uvízlo až přes rok 1990.

Nakladatelství zkrachovalo a protože neplatilo tiskárně, ta obstarala diskety se zredigovaným a zkorigovaným textem. Já a také dr. Nouza jsme měli nakonec v ruce jen strojopisné kopie textu a on ještě vykorigované a opravené notové příklady, které se ještě *po staru* ryly do kovových desek. Mimochodem: s tím, jak byla zrušena Polygrafie 3 na Letné, vyhodili a zničili také nástroje k této skvělé technice, jejímž výsledkem byly nejkrásnější tisky not, jaké u nás kdy vycházely; pokud se totiž u nás v raných 90. letech noty vůbec tiskly, byla to jen ošklivá a v té době ještě velmi nedokonalá počítačová sazba či reprodukce rukopisů. Naše *Dějiny hudby* je poslední publikace s rytými notami, jaká byla připravena v bývalém Československu. V průběhu 90. let znemožnily vydání naší knihy i privatizační spory o Státní pedagogické nakladatelství a zejména jeho atraktivní a tiskárnou vybavenou budovu ve středu Prahy. O knihu stáli, protože věděli, že to bude úspěšný titul; dluhy za původní podnik však platit nechtěli, takže věc stále vázla. Uzavřel jsem za autory celkem 6 smluv se stále vyššími honoráři, ale nakladatelství ani jednu z nich nedodrželo. Dvě poslední z 90. let už nezněly na učebnici, ale na *Dějiny hudby* s nespecifikovaným určením. Když už jsem jednal se soukromým nakladatelem, který dílo nakonec vydal, obrátila se na mne ještě paní majitelka ze známé firmy H+H; měl jsem však informace, že svým autorům dlouho dluží honoráře; odmítl jsem. Naš nakladatel nakonec od pohrobků tiskárny koupil i původní diskety, pečlivě vykorigované dr. Nouzou. Mezitím však sám opisoval

či dal opisovat text z původní strojopisné předlohy a u té už zůstalo. To bohužel vedlo k tomu, že při vši nové korekturní péči autorů i mé se vloudily překlepy. Hlavně spočívaly v záměně pětky a osmičky, které jsou při psaní čísel pravou rukou na počítači nad sebou. Tak tam zůstalo narození Igora Stravinského 1852 místo správného 1882, vznik oratoria Svatopluka Havelky List o odsouzení Mistra Jeronýma 1954 místo správného 1984 aj. Kniha vyšla až roku 2002 a teprve od té doby plní své poslání.

Už jsem naznačil, že byla původně koncipována jako učebnice pro konzervatoře. Nebo obecněji řečeno: pro hudebně poučeného, do hudební teorie zasvěcovaného čtenáře s hudební zkušeností poslechovou a pokud možno v nějakém oboru i provozovací. Mohli jsme tedy psát o tom, co Vladimír Helfert výstižně nazval imanentním vývojem hudby: o slohovém pohybu, daném změnami hudební struktury v melodice, rytmice, formě, faktuře, instrumentáři atd. S tím nemohou počítat nebo jen něco z těchto faktorů mohou opatrně naznačovat publikace, jež pojednávají o dějinách hudby z hlediska pouze např. kulturně historického, všeobecného vývoje umění apod. Stejně jako tam musí naše vyučování objasnit obecně historickou situaci epoch i jednotlivých teritorií a dílčích časových vrstev – bez toho nelze vysvětlit, proč se tehdy pěstovala hudba taková a jindy zase onaká –, a musí se opírat o poznání základních opěrných momentů společenského vědomí, daných dobovými a na daném území panujícími představami filosofickými, náboženskými, politickými, stavem vědy a ostatních uměleckých oborů. Na dané konservatoři, hudebním gymnasiu apod. musí být v pořádku a pokud možno i osnovami koordinováno vyučování aspoň obecných dějin a literatury s dějinami hudby. Potom jde všechno lépe a je víc času na onen specifický výklad hudebně imanentního vývoje, bez kterého si vybavení odborně historického vědomí hudebního profesionála nelze představit.

To má své důsledky v textu knihy a ve vyučování i za ním. Má mít učebnice dějin hudby notové příklady? Určitě je lepší, když je má. Jejich výběr a umístění ovšem vyvolává další řadu otázek. Ze všech období např. nedávno uplynulého tisíciletí máme velmi mnoho hudby, ale v knize či dokonce relevantně obsáhlém souboru knih málo místa na notové příklady. Po mém soudu by měly být vybírány ze dvou hledisek: především, aby dokumentovaly to, co se v textu píše např. o melodickém, harmonickém atd. vybavení hudby, o mimořádné invenci apod. Je-li u výkladu o impresionistické melodice začátek Debussyho *Faunova odpoledne*, dokumentuje-li se výklad o Janáčkových nápěvcích mluvy příklady jeho zápisů v konkrétních životních situacích slyšených nápěvků a vedle toho jeho nápěvkové melodiky např. z některé zralé opery, dá to čtenáři lepší představu, než sebelepší samotná verbální charakteristika. Měla by být však příklady dokumentována i některá velmi známá díla. V příkladech by po mém soudu měla být celá hudební struktura ukazovaného místa – a mělo by se pečlivě zvážit, zda je ve zvoleném příkladu vhodnější podoba klavírní redukce, partitury nebo jiná. Pro

účely publikace našeho typu nejsou nejlepší jednohlasé zápisy témat na jednom řádku, jak je to např. v Očadlíkově Světu v orchestru. Ten je určen laickému posluchači, který si jednoduchou melodii vyťuká na klavíru třeba jedním prstem nebo zazpívá. Budoucí profesionál se má učit vnímat melodii v souvislostech celé hudební struktury. Mrzí mne, že autorka kapitoly o raném romantismu neposlechla a nechala témata ze Schuberta, Schumanna a Chopina jednohlasně v jedné osnově. Také umístění notových příkladů v textu je důležité. Původní vydání Černušákova Dějepisů hudby z let 1946–7 notové příklady téměř nemělo, jen na zvláštních stranách mimo text reprodukce rukopisů a skladatelských portrétů (v I. svazku na zvláštních stranách, vevázaných mezi složkami sazby, ve II. jen vzadu). Jako Dějiny evropské hudby v úpravě Mužíkova týmu mělo toto dílo víc notových příkladů, ale zásadně jen vzadu, mimo text – tedy umístěné tak, že většinu čtenářů vůbec nenapadne si je nalistovat.

Trval jsem na tom, aby naše *Dějiny hudby* měly notové příklady a také obrázky v textu, a to v místech, kde se o příslušných skladbách apod. píše. Jen tak je čtenář nemůže přehlédnout a vnímá text a notový zápis hudby komplexně. Přitom musíme mít na paměti, že takovouto knižní publikaci můžeme notovými příklady vybavit jen velmi výběrově, ba lépe řečeno jen ukázkově. Notový příklad, na kterém v textu něco přímo nedokumentujeme, je skoro přepych. Proto bychom měli mít k dispozici také dobrou antologii notových edic. Pro českou hudbu vyšla zatím jen Pohankova publikace *Dějiny české hudby v příkladech*. Víte jistě, že i při této jedinečnosti je to jedna z českých nejvíc kritizovaných hudebně historických publikací vůbec. Dobrých antologií z hudby české i ze světové, jež by na metodu učebnice navazovaly a doplňovaly ji, by bylo velmi třeba. Zatím pro ně však nejsou autoři a pokud vím, ani potřebné nakladatelské podmínky. V této situaci jsme jaksi navíc nad původní poslání knihy splnili důležitou funkci tohoto druhu. Doc. Jaromíru Černému se podařilo vybavit svou kapitolu do té míry notovými příklady, že může plnit úlohu jakési minimální antologie pro oblast hudby evropského i českého středověku a renesance. Při tom málu, co bylo z repertoáru těchto období dosud k dispozici, to má značný význam. Nebylo to ovšem zadarmo: pro ostatní epochy zůstalo na dokumentaci notovými příklady mnohem méně místa. K této disproporcii jsme ovšem přistoupili po zralé úvaze: hudba baroka, klasicismu i dalších epoch je v notových edicích mnohem přístupnější. Předpokládá to ovšem, že pedagog nosí občas partitury i další noty nejvýznamnějších probíraných děl do lekcí. A dovedu si představit i ideálního studenta, který navštěvuje notovou knihovnu, aby si mohl klíčová díla probíraných epoch a autorů sledovat z not při poslechu některého trvalého nosiče zvuku v partiturách.

Nahrávek na CD i ostatních nosičích máme dnes k dispozici tolik, že už dávno minula potřeba vydávat zvukovou přílohu knihy (na začátku jsme o tom také uvažovali, to byla ještě epocha LP) a minula dokonce doba zvukových antologií,

jaké např. vydával v 60. letech na LP v objemných kompletech Supraphon. Dobře vybavená školní diskotéka by měla pokrýt to, co potřebujeme zahrát při časových možnostech našeho vyučování, dokonce mnohonásobně. Je dobré, dokážeme-li svým výkladem i inspirovat výběr přírůstků do rodinných a osobních diskoték. Ty mají ovšem při tvorbě hudebně historického vědomí obrovský význam. Je důležité, aby pedagog volil uvážlivě ukázky hudby, znící při hodinách. Jistě by nebylo nejlepší zůstat jen u hraní nejslavnějších skladeb. Jsou i jiné důvody k výběru znících ukázek. Když jsem naposledy probíral Beethovena (na vysoké škole mu ovšem mohu věnovat víc času, než pedagogové na konservatořích), hrál jsem jako ukázky nejslavnějších děl něco z I. symfonie a Slavnostní mše D dur, z klavírních sonát některé také jako slavná díla, ale zároveň i jako ukázky skladatelových inovací tradičních hudebních forem; navíc i Bitevní symfonii Vítězství Wellingtonovo jako Beethovena překvapivého, málo známého a přece osobitého.

K ikonografii: v knize jsme zásadně upustili od portrétů skladatelů a interpretů. *Dějiny hudby* už tak dost silné by tím ještě nabyly. Reprodukovali jsme však pokud možno zřetelně výrazné ukázky skladatelských notových rukopisů a v kapitolách o obdobích, ve kterých se notuje jinak, než je obvyklé v čase přibližně 1650–1950, psané i tištěné ukázky notace hudby. Jsem přesvědčen, že svět skladatelských rukopisů má své zvláštní kouzlo a nejednoho Mistra charakterizuje i jeho notový rukopis: třeba J. S. Bacha, J. D. Zelenku, L. v. Beethovena, B. Smetanu, L. Janáčka aj. Mohou to však být jen jednotlivé ukázky. Důležitým doplňkem základního konzervatorního vyučování by měly být publikace typu *Dějiny české hudby v obrazech* Stanislava Jareše a Tomislava Volka. Uvážlivě lze užívat i videokazet. Víím např., že Straussova *Salome* na německé videokazetě bývá mimořádným zážitkem. Varoval bych však před přemírou dlouhých stříhových pořadů, ve kterých vypovídají staří pamětníci apod., jakých několik vysílala Česká televize: dokáží velmi neekonomicky užírat čas.

Velmi komplikované jsou ovšem problémy inovací obsahu vyučované – a tedy i v učebnici reflektované látky. Nejnervnější z nich se týkají populární hudby a etnických hudebních kultur. Ještě inovace Černušákovy knihy péčí Mužíkova kolektivu si s těmito okruhy nedělala problémy, po zmínkách o nejstarších z nich je téměř nereflektovala a vůbec neprobírala. Naše *Dějiny hudby* se dočkaly v českých periodikách včetně odborných hudebních jedině recenze (zatímco na Slovensku vyšly pokud víím tři). Ta jediná česká nám hlavně vytýkala, že píšeme málo o populární hudbě. – Je dnes nezbytné v dějinách hudby našeho typu o soudobé spotřební tvorbě psát (a vyučovat o ní na konzervatořích)?

Zamysleme se nad oprávněností takových požadavků. Myslím, že pro odpovědné posouzení tohoto problému problémů musíme mít jasno v některých východiscích:

1. Koho vychováváme: profesionály hudebního umění, kteří budou zacházet s hudbou určitých vybraných okruhů, nebo lidi, kteří potřebují vyčerpávající znalosti o celkovém sociálním rozvrstvení hudby v pohledu historickém i soudobém?

2. Kdo jsme my, pedagogové dějin hudby? Známe ony sporné oblasti tak, abychom mohli vykládat na profesionální úrovni jejich problematiku?

Zdá se, že dosud pro velkou většinu konzervatoří platí tradiční model, znázornitelný pyramidou, na jejímž vrcholu jako největší pedagogický úspěch spočívá péče o talenty, jež mohou být profesionálními sólisty či komorními hráči a postoupí odtud na vysokou školu, a v jejichž dalších vrstvách jsou budoucí hráči v orchestrech a učitelé ZUŠ. S výjimkou speciálně zaměřené Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze je asi jen výjimečné speciální vedení hudebníků pro jazzovou a populární hudbu. Zmíněná velká většina ovšem potřebuje poznat co nejpodrobněji dějiny oné hudby, kterou budou celý život provozovat. A to je převážně onen okruh evropské umělecké tvorby, který byl předmětem našeho zájmu už od časů našich předchůdců. Jiné to bude jistě např. na pedagogických fakultách, kde se budoucí učitelé hudební výchovy budou muset zabývat oněmi hudebně sociologickými otázkami a pojednávat o podílu umělecké hudby na celkové tváři veškerého hudebního dění v lidské společnosti. Tam už bude situace jiná, než na konzervatořích. A jsou ovšem i jiné vážné argumenty pro to, aby všichni studenti poznali i jiné hudební aktivity, pěstované v lidské společnosti. Komunikace na zeměkouli se zrychluje a sílí, i u nás se častěji provozuje, proniká sem v nahrávkách a nachází své příznivce atd. rozmanitá etnická hudba. A působí na domácí tvorbu; jako s jejím pramenem by měli být studenti seznamováni. A podobně je tomu už po větší část 20. století s jazzem. Ten v naší knize reflektujeme, Dr. Miloš Navrátil mu věnoval stručný výklad v kapitolách o světové hudbě první i druhé poloviny 20. století a zmiňujeme se i o významných jazzových inspiracích a vlivech na díla významných skladatelů, jako jsou Stravinskij, představitelé Šestky, Martinů, Schulhoff, Ježek aj. Mimoevropské hudební kultury však soustavně probíráme jen v souvislosti s nejranějšími stádii vývoje hudby a potom zase až v souvislosti s jejími inspiračními průniky od sklonku 19. století až po Steva Reicha apod. Má to důvody ryze praktické: nějaký rovnoměrný výklad jejich dalšího vývoje jsme nemohli dát proto, že v českých zemích v době vzniku autorského kolektivu nebyl odborník, který by byl schopen o těchto věcech spolehlivě a na úrovni psát – a pedagogové dějin hudby na konzervatořích by pravděpodobně byli v těchto kapitolách nejistí.

Když se ukázala potřeba vyučovat u nás na Hudební fakultě AMU tuto látku – etnickou hudbu pro obory skladba a hudební teorie, jazz a populární hudbu pro skladbu a hudební managing –, nezařadili jsme je do rámce dějin hudby, ale zřídili pro ně zvláštní kratší dobu přednášené předměty, jež vedou přední odborníci na tyto žánry. Je to praktičtější: nerozšiřuje to počet předmětů pro ty, kdo

dané specializace bezprostředně nepotřebují (kdo o ně má zájem, může si je zapsat fakultativně) a neubírají čas jiným potřebným kapitolám v dějinách hudby.

Ostatně důvodů, proč nevyučovat etnickou, jazzovou a populární hudbu v rámci dějin hudebního umění, je víc. Proměna živého repertoáru a stárnutí jednotlivých titulů, ale i celých směrů, slohových tendencí apod. v populární hudbě je mnohem rychlejší, než v umělecky náročnějších žánrech: nelze předem odhadnout, co se skutečně vřadí do historie a obecný zájem je věnován mnohem víc současnosti, než starším titulům. Je to projev něčeho obecnějšího. Vysvětlím to zkušeností, kterou jsem získal při četbě knihy Oskára Elscheka *Hudobná veda súčasnosti* (Bratislava 1984) a diskusi s jejím autorem. Tato jinak skvělá publikace přináší jeden anomální návrh: aby dějiny hudby nebyly nadále považovány za disciplínu hudební vědy, ale aby byly pojímány jen jako aspekt veškerého hudebního dění a muzikologického zkoumání. Na mou námitku, že je to nereálné, že dějiny hudby mají všichni stejně jako každé jiné dějiny za rovnocennou vědeckou disciplínu, mi Elschek odpověděl, že to znerovnorávňuje ostatní součásti hudební vědy, že jim dějiny hudby jako vědecký obor ubírají místo na slunci. Jeho postoj jsem nechápal, ale důvody k němu mi teď docházejí v souvislosti s problematikou, o níž jsem právě mluvil. Elschek se ve své knize i celkové muzikologické orientaci opírá o americkou hudební vědu, založenou při nehlubokém historickém ponoru její vlastní umělé hudební kultury především na etnomuzikologii. A ta vnímá předmět svého zkoumání spíš podle klíče rozdílů hudby jednotlivých etnik, tedy spíš systematicky než chronologicky. Etnomuzikologie se skutečně nějakému primárnímu historickému klíči vzpírá, dějinný pohled jejímu předmětu odpovídá jen sekundárně, zprostředkovaně. Je to něco takového, jako například organologie: my se v dějinách tu a tam pro epochy, kdy se instrumentář zásadně mění, o hudebních nástrojích zmíníme. Organologii však oprávněně všichni pojímají systematicky, kdežto historické hledisko stojí až v druhé řadě a sotva kdo někdy vznese požadavek, aby dějiny hudby na úrovni takového řekněme středního kompendia, jaké jsme napsali my, obsahovaly jako rovnocennou složku také historickou organologii.

Z těchto důvodů zůstávají dějiny hudby pro naše potřeby dějinami především umělecké hudební tvorby a interpretace; mělo by podle mého názoru tak být koncipováno i druhé vydání našich *Dějin hudby*. Máte-li však jiné názory na tuto věc, nesmlčte je a snese pro ně argumenty v diskusi.



## RÉSUMÉ

**Das Problem der tschechischen Lehrbücher und Anthologien für den Unterricht der Musikgeschichte**

Der Leiter des Autorenkollektivs des neusten tschechischen Kompendium der Musikgeschichte Europas und der Welt, welche heute auch als das grösste Lehrbuch für die Konservatorien dient, *Dějiny hudby* [Musikgeschichte], Togga, Brno 2002, 657 Seiten, eine Charakteristik der Konzeption dieser Schrift und des Prozesses ihrer komplizierten Entstehung gibt.

Sehr problematische Aufgabe bedeutet die Dokumentation zum Text. Gewöhnliche sind die Regeln für die Bibliographie. Mit Rücksicht zur Funktion des Lehrbuches hauptsächlich die Literatur in tschechische und slowakische Sprache genannte Publikation trägt auf. Keine gewöhnliche Regeln aber existieren für die Notenbeispielen. Genannte Publikation hat die Notenbeispielen umgebroschene im Text und bringt nur solche Musik, welche dienst hier als die Dokumentation der analytischen oder inhaltlichen Charakteristik. Darum müssen die Lehrer Anthologien und Partituren – und auch Schallaufnahmen an CD oder andere – gebrauchen. Eine gute Anthologie zur Musikgeschichte ist aber das schmerzhaft Manko der tschechischen Musikkultur. Besonders zugängliche sind die Editionen der Schaffen aus die vorbarocken Perioden. Darum die zusätzliche Kapitel mit den Notenbeispielen als andere besser saturierte sind.

Wichtige sind auch die Ikonographien, verwendene in solchen Bücher. Sind hier keine Komponisten- und Interpretenporträts: die Bilder oder Fotografien der berühmten Meisters allgemein gut bekannte sind und die andere nicht so grosse Wichtigkeit haben. Erforderliche aber sind die Bücher der „Musik in Bilder“.

Das Referat bringt auch die Erwägungen um die zweckmässige Proportionen zwischen die Informationen über die Gebrauchsmusik, ethnische Musik, Jazz und dergleichen.