

1. Práce Vladimíra Helferta (1886-1945) *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, soustředěná na výklad novější a přítomné hudby, byla nejprve uveřejněna jako samostatná literární příloha časopisu Tempo (sv. 1, XV – 1935/36, XVI – 1936/37) a zanedlouho poté vyšla knižně v olomouckém nakladatelství Index (1936). Svého druhého vydání se dočkala v roce 1970 jako součást autorových vybraných textů, které vyšly péčí Františka Hrabala (1930-2003).

Do okruhu, jež úzce souvisí s vydáním publikace, náleží její upravená německá a francouzská verze *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik*, resp. *Histoire de la musique dans la République Tchécoslovaque* (1936) doplněná o oddíl věnovaný německé hudbě z pera publicisty a skladatele Ericha Steinharda (1886-1941).

Vydání *Česká moderní hudby* pak předcházela řada kratších textů různého druhu a zaměření, mající mnohdy podobu estetizujících polemik, jež později vtiskly ráz *Prolegomenům* a *Doslovu*. V neposlední řadě jsou důležitým vodítkem motivací vzniku knihy Helfertovy univerzitní a veřejné přednášky.

K *České moderní hudbě* se rovněž připojují teoretické poznámky, reflexe či kritiky jiných autorů, jež v době jejího vydání získaly charakter ostrých názorových střetů. Do diskuse vstoupili především Nejedlého žáci Bedřich Bělohávek (1902-1991) a František Pala (1887-1964). První se stal nedlouho před vydáním knihy hlasatelem pochybností o »ideovosti v hudbě«, druhý vystoupil s rozsáhlou polemikou *Studie o české hudební tvořivosti* (1936). Pala v ní nevedl spor o podobě a směřování svébytné domácí hudby, ale napadl způsob, jakým je celá problematika podána. Palovi jako zručnému publicistovi ovšem unikl širší muzikologický diskurs, ve kterém mu zůstaly pojmy jako *hudební myšlení* či *hudební logika* příliš abstraktní a těžko definovatelné. Helfertova temperamentní obrana byla zveřejněna téměř obratem ve formě drobného spisku *Boj o českou moderní hudbu* (1937) a dnes již bývá považována za definitivní ukončení případných sporů. Ačkoli doba dala za pravdu Helfertovi, nezaujatý pozorovatel musí přesto připustit jistý díl pravdy i druhé straně. I když se Nejedlému a některým jeho žáků znovu spočetly staré hříchy, nelze jim upřít podíl na utváření současného vnímání české hudby. Žádného z polemizujících autorů pak nemůžeme jednostranně podezřívát z nepochopení knihy či z letmého a lajdáckého čtení.

2.

Mnohé z myšlenek, které můžeme považovat za klíčové pro pochopení *České moderní hudby*, jsou uvedeny v *Prolegomenech*, jež tvoří úvodní metodologickou část Helfertovy práce. Soudě podle toho, jak někteří muzikologové tuto část komentují, spočívá hlavní metodologický přístup v uplatnění principů domácího strukturalismu. František Hrabal vypočítává inspirační zdroje Helfertových východisek takto:

»Nemůžeme také sledovat všechny impulsy, které se podílely na Helfertově hudební vědě, jež spočívajíc na základech Hostinského estetického formalismu a na souběžném rozvoji hudební psychologie, sociologie a teorie v užším smyslu, do-

Lubomír SPURNÝ
(Brno)

Vladimír Helfert a idea *České moderní hudby*

Vladimír Helfert and His Idea of *Česká moderní hudba*

Příspěvek je pokusem o přehledný komentář k vývoji české moderní hudby v letech 1918-1939 a zároveň ke knize Vladimíra Helferta *Česká moderní hudba* (1936). Helfertův pokus vytvořit svébytné dějiny novější české hudby navazuje na pojetí domácí historiografie a je souběžný s širším kulturním a politickým hnutím.

Key words: Helfert, Vladimír; theory of music; Czech music; 20th century; music collection; ideology; Czechoslovakia

Number of characters / words: 23 963 / 3 357

spívala těsnou spoluprací s Otakarem Zichem zejména v letech kolem první světové války k instrumentáři blízko strukturálnímu a v následujících letech rozvoje českého literárně vědného strukturalismu se s ním v mnoha momentech těsně stýkala a byla jím ovlivňována, aniž s ním však zcela splynula. Méně závažnou dílčí roli spíše impulsů, sehrály u Helferta přítomné proudy ve světové hudební vědě, zejména v německé, a zde především v 1. období Adlerova práce na historickém pojmu stylu, později »fenomenologicky« orientovaná estetika Mersmannova a ze společné stylové základny vycházející práce Kurthovy [...].«¹

Takový soud není ojedinělý a odpovídá rovněž dnešnímu pohledu na odborné zázemí, ze kterého je utkána metodologická síť Helfertových textů.² Vliv strukturalismu ovšem nebyl tak významný, jak by se dalo předpokládat. Jedná se pro tuto chvíli spíše o optický klam, způsobený jednak tím, že strukturalismus je spojen s tradicí domácího uměnovědného a estetického uvažování, ta je spojována rovněž s Hostinským, jednak skutečností, že mnozí z Helfertových přátel a kolegů z prostředí brněnské univerzity patřili do okruhu lingvistického strukturalismu (pražské lingvistické školy). Aplikace metod strukturalismu na výzkum hudby dosáhl v domácí meziválečné muzikologii svého vrcholu u Otakara Zicha (1879-1934). Podobné tvrzení lze alespoň částečně uplatnit v případě Gustava Beckinga (1894-1945), zde ovšem platí, že daleko zřetelnější je zde vliv myšlenek Hugo Riemanna (1849-1919) a Guido Adlera (1855-1941).

Jak již bylo řečeno, Helfert žil a pracoval v prostředí, jež bylo strukturalismem formováno. Smysl jeho pojetí se přesto bezprostředně ke strukturalismu nevztahuje. Některé Helfertovy texty se sice mohly volně pohybovat na hranicích strukturalistického přístupu, k významnějšímu vlivu přesto nedošlo. Ani Helfertova studie *Poznámky k otázce hudebnosti řeči (Několik námětů k diskusi)*, která byla uveřejněna ve *Slovu a slovesnosti* (1937), není dostatečně nosnou paralelou, která by toto tvrzení vyvracela. (Smysl fonetických metafor a poetických forem ve vztahu k hudebním strukturám či zvukovému působení hudby nebyl ani v Helfertově době nikterak objevený.) Argumentem pro toto tvrzení není ani občasné užívání pojmu *struktura*, či některé výroky, vztahující se k uměleckému dílu jako centrálnímu bodu muzikologického zájmu. Za novou orientaci v Helfertově pohledu, alespoň co se *Prolegomen* týká, můžeme považovat odvrát od jednoznačně historického přístupu a snahu zaměřit svůj pohled na synchronní studium některých projevů novější hudby. Autor, který byl svou profesionální činností svázán z tradicí oboru, byl dokonale obeznámen s klíčovými texty a zasvěcen do teoretických koncepcí německé muzikologie, neměl přesto mnoho společného s postupy strukturalismu. Helfert byl k podobným úvahám s největší pravděpodobností podněten myšlenkami Guido Adlera. Vodítkem může být srovnání s Adlerovou rozsáhlou studií *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885), uveřejněné v záhlaví prvního ročníku časopisu *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, ve které autor v uměnovědném zkoumání přiznává uměleckému dílu zásadní význam:

»Die moderne Kunstwissenschaft wird vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen.«³

Centrálním termínem *Prolegomen* ovšem není *struktura*, ale *hudební myšlení*, *hudební tvořivost* a *hudební logika*. Ve způsobu jejich užívání se často jedná o synonyma vyjadřující zákonitosti, které řídí vlastní vývojové procesy vznikání a fungování hudebního díla. Nejedná se ovšem o pojmy strukturalistické, ale o pojmy hudebně teoretické, jež mají v dějinách oboru svůj hluboký význam již od 19. století. *Musikalische Logik*, schopnost subjektu »myslet v tónech«, se vztahuje na harmonické a motivicko-tematické postupy, jež mohou vytvářet kauzální souvislosti, vnímané v procesu slyšení jako logicky uspořádaný tvar. Pochopení díla jako srozumitelné jednoty vede přes drobné, hudební paměti registrované části ke složenému celku.⁴

¹ HRABAL, František: *Pohled na Vladimíra Helferta*, in: *Vladimír Helfert. Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 14.

² Těto problematice se věnoval např. Roman Dykast ve studii *Helfert, Ingarden, Mukařovský*. Srov. DYKAST, Roman: *Helfert, Ingarden, Mukařovský*, in: PEČMAN, Rudolf: *Vladimír Helfert*, Brno: NAUMA, 2003, s. 161-163.

³ ADLER, Guido: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, s. 6.

⁴ K tomu např. NOWAK, Adolf. *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim: Olms Verlag, 2015.

3.

V době svého vydání se kniha setkala s poměrně velkým zájmem širší hudbymilovné veřejnosti. Do té doby u nás neexistovala syntetická práce soustředěná na novější a přítomnou tvorbu, jež se z velké části kryla s kulturními dějinami nového státu. V tomto ohledu sehrála kniha průkopnickou roli, neboť pro první generace čtenářů mohla být, a snad i proti původnímu záměru autora byla přehledným průvodcem po aktuální tvorbě. Tuto užžitnou hodnotu ovšem po čase nutně ztratila a její význam převýšily aktuální příručky, hudební slovníky a rozsáhlejší syntetické práce. Není nic překvapivého na tom, že některé myšlenky časem zastarávají. Dvojnásob to platí pro údaje, které jsou po čase zpřesňovány a uváděny do nových souvislostí. Zaměříme-li svoji pozornost pouze na tuto informační hodnotu, zatlačíme nutně vše ostatní do pozadí. Přes některé nepřesnosti a zavádějící informace si přesto Helfertova práce uchovala svůj význam. Důvod je zřejmý. Vedle přísunu bohatého materiálu kniha otevírá inspirující metodologické průhledy do zkoumaného předmětu. Cílem Helfertova přístupu není »pouhé« vytváření přehledných dějiny české hudby, ale reflexe vnitřních vývojových tendencí, které ji utvářely. Autor zdůrazňuje fakt, že k pochopení aktuálního vývoje nejnovější hudby je vedle jednotlivých osobností nutné přistoupit k obecnějším závěrům, vyžadujících abstraktní analytické vysvětlení příčinných souvislostí. Přestože dnes již rozeznáváme daleko přesněji dosah Helfertových tezí, není vždy snadné jejich jasnější uchopení. Jedním z vodítek může být pokus o určení klíčových pojmů.

První z nich je česká hudba. V části věnované zakladatelské generaci Helfert píše:

»Moderní česká hudba roste tak po ideové stránce z romantických kořenů obrozených. Teprve obrození se svými snahami po vyhraněném národním charakteru umožnilo vznik české hudby jako individuálního vyhraněného tvaru. Proto také se dostává do moderní české hudby od začátku tendence ke kmenové a národní odlišnosti, tedy k vytváření »národní školy«, jak ostatně je to v romantické Evropě téměř všeobecné, zvláště tam, kde potlačování národové se počali hlásiti o své politická a kulturní práva.«⁵

Helfertův pokus vytvořit svébytné dějiny národní hudby, resp. dějiny hudby samostatného českého národa, navazuje na pojetí domácí historiografie a je souběžný s širším kulturním a politickým hnutím. Výrazná profilace české hudby po roce 1860 je doprovázena demokratizační a nacionalizační měšťanského prostředí. Zde, na základě syntézy romantických, novoromantických a klasicistních tendencí a na pozadí silného kulturního nacionalismu, se prosadil specificky český typ *hudební tvořivosti*. Národní romantismus byl považován za dostatečně nosný a perspektivní program již pro Helfertovy učitele a významnou funkci plnil ještě ve třicátých letech 20. století. Helfert přichází se svou synteticky pojatou prací v okamžiku, ve kterém byla otázka českosti živě diskutována. Roli domácí kultury ve vztahu k jiným typům národních kultur můžeme rovněž vnímat jako paralelu k Masarykovu politickému programu uvedenému v *České otázce* (1895). »Snahy a tužby národního obrození« usměřňují Helfertův na hudební kulturu vlastního národa. Jeho výklad je výrazně ovlivněn snahou osvobodit domácí hudbu, specificky českou *hudební tvořivost*, od vlivu všech ostatních usedlých národností a etnik. Z pochopitelných důvodů proto Helfert nerefletoval ani domácí německou kulturu, jež byla označována jako *sudetendeutsch*.⁶

Mnozí němečtí autoři (někteří rovněž židovského původu) významně utvářející charakter středoevropské kultury se tak rázem ocitli mimo kontext české hudby. K nejvýznamnějším z nich patřili David Popper, Fidelio Finke, Hans Krasa, Egon Kornauth, Erich Wolfgang Korngold, Erwin Schulhoff, Viktor Ulmann, Bruno Weigl, Friederike Schwarz, Hans Schimmerling ad.. Skladatelé, kteří prožili celý život na jednom místě, byli s ohledem na etnický či kulturní kontext odsunuti za hranice národní kultury. Sem byli naopak nově zahrnuti autoři slovenští.

Takové pojetí je dobově adekvátní a pochopitelné. Helferta rozhodně nelze podezřívat z neznalosti domácích poměrů. Ani on se nemohl vymanit z etického dosahu ideologií své doby a úkolů, které byly a jsou na společenské vědy kladeny. Ostatně zbývající uměnovědné obory (dějiny umění, divadla či literatury) na tom nebyly lépe.

Situaci v domácí hudební historiografii dokumentuje výše zmíněná publikace *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik*, resp. *Histoire de la musique dans la République Tchécoslovaque* (1936) autorů Vladimíra Helferta a Ericha Steinharda.

⁵ HELFERT, Vladimír: *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc: Index, 1936, s. 190.

⁶ V jednom ze svých článků z roku 1902 použil Franz Jesser (1869-1954) termín *sudetendeutsch* pro označení německy hovořícího obyvatelstva usídleného v českých zemích.

Nápadným rysem koncepce knihy je skutečnost, že je zde popisována hudební kultura náležející od druhé poloviny 19. století ke dvěma jazykovým verzím občanské společnosti, k české a německé. Protože prvorepubliková situace vytvořila výrazný institucionální prostor pro český živel, byl Erich Steinhard, který s českým kulturním prostředím sympatizoval, ve značně nevýhodě. Zatímco Helfert mohl v úvodním historickém přehledu vykreslit velkorysou vývojovou linii, ve které postupně defilují největší výkony domácí kultury od Velké Moravy po Smetanu, byly Steinhardovy možnosti nesrovnatelně menší. Nezbylo mu nic jiného, než kořeny této tradice vyhledávat na okraj, či dokonce vně území tří historických českých zemí. Na malé ploše se přesto pokusil vystihnout specifický »národní styl« německé hudby v Československu, který našel v transferu folklórních typů a variant:

»Die varianten entsprechen den verschiedenen Mundarten Sudetendeutschen. So schliesst das Volkslied Nordböhmens (also jenes des Riesen- und Isergebirges) an das erste, reflexive, schlesische Volkslied an; im Erzgebirge findet man den sächsische Einschlag, im Böhmerwald und in Südmähren tritt die österreichische Sentiment und die Innigkeit hervor, während sich im Egerland nebst dem österreichischen, auch das bayerische und das fränkische Element, in überprudelnder Lustigkeit, aber auch mit stark feierlichem Tone geltend machen.«⁷

O několik generací později došlo k významné proměně a česká hudební kultura, nebo lépe hudební kultura na území Čech a Moravy, byla běžně zkoumána jako soubor hudebních projevů, jež mají na tomto území svůj původ. Hledisko etnické či národnostní má v tomto případě až druhotný význam.

4.

Rovněž adjektivum *moderní*, kterým je v názvu knihy a zpřesňuje obecnější pojem české hudby, je použit s ohledem na dobovou tradici a dotváří charakteristiku Helfertovy knihy. Otakar Hostinský ve stati *O povaze hudby moderní* (1884) a později v práci *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* (1901) dokazuje, že rychlá recepce moderních impulsů evropské hudby pomáhá rozvíjet dějiště domácí národní hudby. Rovněž v Helfertově *České moderní hudbě* můžeme sledovat snahu synchronizovat projevy ryze české hudební kultury s rytmem progresivních směrů evropské hudby. Moderní umění, jež je synonymem pokroku, reaguje na historický stav proměnou technických a estetických norem. Přesto by neměl vzniknout dojem, že autor zamýšlí vytvořit paralelu k Mersmannově práci *Die moderne Musik seit der Romantik* (1927).

Podobně jako v případě zmíněných Hostinského prací, či později u Zdeňka Nejedlého, rovněž u Helferta nesouvisí *moderní* se stylově historickým zařazením; *moderní hudba* není paralelou k literární či výtvarné *moderně* konce 19. století, jež by v hudbě odkazovala k posmetanovské a podvořákovské generaci. Rovněž se nekryje s pojmem *nová hudba*, která je zastřešujícím termínem pro hudebně stylová východiska první třetiny století následujícího. Že si rozdíl mezi adjektivem *moderní* a substantivem *moderna* byl Helfert dobře vědom, dokazuje jeho heslo *Moderna* v *Pazdírkově hudebním slovníku naučném* (1929), odpovídající běžnému užívání pojmu.⁸

5.

Myšlenku, kterou můžeme považovat za klíčovou k pochopení Helfertovy práce, souvisí s působením skladatelských generací. Zatímco výklad domácího hudebního dějepisectví se zaměřoval na vývojovou logiku odvíjející se na pozadí působení jednotlivých významných zjevů – u Hostinského a později i u Nejedlého mají privilegované postavení Smetana, Fibich, Förster, Ostrčil, jež zde stojí proti dvořákovskému křídlu či Janáčkově –, pokusil se Helfert onen zdánlivě nezpochybnitelný proces pojmut komplementárně a zdaleka ne tak konfrontačně. V jeho pojetí jsou autoři synchronizováni s dobovými tendencemi a s jinými důležitými autory a vytvářejí skladatelské vrstvy a generace. Když v závěrečném *Doslovu* podává charakteristiku vývoje domácí hudby a jejího dalšího směřování, vychází z předpokladu, že v dílech českých skladatelů jsou různě rozvíjeny jednotlivé dílčí kategorie (harmonie, kontrapunkt, forma). Dodržování určitých postupů v oblasti technické je trvale konfrontováno s individuální inspirací. Na základě vyrovnaného vztahu inspirační a tektonické stránky, předáváno z generace na generaci, je rozvíjena myšlenka české moderní hudby. Rovněž zde se stává významnou pozitivní

⁷ HELFERT, Vladimír – STEINHARD, Erich: *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik. Zweite veränderte Auflage mit Bildnissen und einer Bibliographie*, Praha: Orbis, 1937, s. 151.

⁸ Mezi autory, jež mají rysy hudební moderny, zmiňuje autor Vítězslava Nováka, Josefa Suka a Ostrčila. Srov. HELFERT, Vladimír: *Moderna*, in: ČERNUŠÁK, Gracian (ed.): *Pazdírkův hudební slovník naučný*, I, Brno: Pazdírek, 1929, s. 244.

veličinou Bedřich Smetana. U něj se napříště vzorově spojuje míra inspirace (»intuitivního tvoření«) a tvůrčí práce (»reflexivního tvoření«). Kolem tohoto jména se organizuje první generační vrstva: Smetana – Dvořák – Fibich – Janáček, jež »dává moderní české hudbě základy nejen pevné, nýbrž i značně rozsáhlé.« Na tyto autory navazuje generace skladatelů, kteří se narodili v období let 1870-1880. vchází do období svého uměleckého dozrání v době, kdy evropská hudba se stává jevištěm pozoruhodných změn. Celý vývoj je pak uzavřen nástupem »avantgardistů popřevratové generace«. (Výraz *avantgarda* je vztažen na poslední autorskou vrstvu, reprezentovanou např. E. F. Burianem, Išou Krejčím či Aloisem Hábou.) Ve svém postoji k nejmladší generaci si Helfert zachovává zdravou skepsi, na druhé straně se právě on vyhnul iluzím a předsudkům, které o těchto autorech panovaly a dodnes panují a jako jeden z prvních u nás názorově podpořil tendence, které v moderním procesu stylových proměn probíhaly. Ještě v roce 1939, v období vrcholícího zájmu o díla nejmladší skladatelské generace, Helfert ve stati *Moderní česká hudba na světovém fóru* vyslovil charakteristiku budoucího vývoje vyznačeného dvěma krajními póly – tvorbou Aloise Háby a Bohuslava Martinů.⁹

Na řadě míst své knihy Helfert dokazuje, že nahlédnout do zákonitostí, které řídí vlastní hudební pochody, hudební myšlení či hudební tvořivost, lze nejlépe na místech, která jsou svým způsobem výjimečná, neopakovatelná, inovativní. Skladatelské vrstvy proto nejsou nutně členěny generačně podle data narození, nýbrž podle stylového hlediska či role, která jim v této linii přísluší. Pokud jde o způsob Helfertova podání, vyznačuje se snahou vysvětlit vztah skladatelů uvnitř jednotlivých vrstev komplementárně. Jednotliví autoři v historickém okamžiku reagují na kanonizované žánry, na potřeby jejich aktualizací. Doplnují hudební formy a stylová řešení o postupy, které zatím nezazněly. Každý z nich svým dílem významně přispívá do skladby mozaiky české národní hudby. Smetana jako zakladatel symfonické básně a komorní hudby, je například doplněn »symfonikem« Dvořákem, jenž současně zmnožuje kvartetní repertoár. Zdeněk Fibich, jenž je bytostným romantikem, je ve stejné generaci postaven po bok s hudebním realistou Janáčkem.

Nejen pohled na historický vývoj, ale i ocenění významu jednotlivých autorů odlišuje Helferta od Nejedlého. Zatímco Helfert vědomě směřuje odlišné skladatelské typy, osobitost Nejedlého kritické metody spočívá v kladení protikladných, do krajnosti přivedených vyjádření. Podobně i styl Nejedlého textů je výrazně polemický.¹⁰ Helfert například upozornil na vazby mezi Antonínem Dvořákem a raným J. B. Försterem, Janáček je počítán mezi zakladatelskou generaci a některá hudebně estetická východiska Vítězslava Nováka, především jeho vztah k lidové písni, jsou vnímána pozitivně.

6.

Máme-li ve zkratce charakterizovat Helfertovu *Českou moderní hudbu*, lze říci, že práce se plně vztahuje nejen k tradici domácího muzikologického podání, ale přesvědčivě sblížuje názory Otakara Hostinského a Guido Adlera. Pěstuje tradici, která hovoří o snaze dát domácí kultuře svébytný, neopakovatelný řád, a současně nalézt důležité styčné body s aktuálními zahraničními proudy. Myšlenky *České moderní hudby* odrážejí společenskou a kulturní realitu první třetiny 20. století, následné politické proměny ovšem daly české kultuře zcela jiný ráz a rovněž Helfertovu práci staví do jiného světla.

Kdyby psal Helfert svou *Českou moderní hudbu* dnes, byl by horizont jeho nahlížení zcela určitě jiný. Patrně by se při svém popisu nevyhnul zdůraznění významu spolkového dění a působení významných interpretů. Pokud by tak učinil, nemohl by přehlédnout větší či menší spolupráci německých a českých hudebních spolků (především v oblasti nové hudby) či společné působení hudebníků (Hába, Schulhoff, Klein, Ullmann atd.) Dnes bychom patrně četli o tom, jak se v Praze mezi válkami živě »hábovalo«, »ullmannovalo« či »sukovalo«, v Brně pak »janáčkovalo«, »haasovalo« a »weiglovalo«, neboť hranice mezi jednotlivými národními kulturami či mezi kulturními typy je ve skutečnosti velmi pohyblivá. Hudební historik ví, že vývoj národní

⁹ Helfertova studie byla nejprve zařazena do publikace *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1939). Intence tohoto programového nasazení se pochopitelně odráží v pasážích textu. Na adresu obou zmínovaných autorů Helfert poznamenává: »Položíme-li si otázku, kteří mladí čeští skladatelé nejúčinněji zasáhli do zmíněného vývoje evropské hudby k novým stylovým principům a kteří při tom také dosáhli největší odezvy na evropském hudebním fóru, pak možno vysloviti dvě významná jména: Bohuslav Martinů (*1890) a Alois Hába (*1893).« Srov. HELFERT, Vladimír: *Moderní česká hudba na světovém fóru*, in: *O české hudbě*, Praha: SNKLHU, s. 108.

¹⁰ Podle Helferta své údernosti dosahují výraznou antithetičností, neboť prostor kolem zkoumaného předmětu je vymezen a do krajnosti vystupňováním řadou zdánlivě rozdílných tvrzení. Srov. HELFERT, Vladimír: *Bojovník (Zd. Nejedlý)*, in: *O české hudbě*, Praha: SNKLHU, 1957, s. 185-195.

kultury neprobíhá v izolovaném prostoru, do něhož mají přístup pouze autoři uznání, autoři určité velikosti a určitého předepsaného typu. Hranice národní kultury, jež zde byly zmíněny, nebyly nikdy takové, aby neumožňovaly výměnu a interakce. Není pochyb o tom, že tento pohyb přináší blahodárné impulsy.

Literatura:

- ADLER, Guido: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1 (1985), s. 5-10.
- HELFERT, Vladimír: *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc: Index, 1936.
- HELFERT, Vladimír – STEINHARD, Erich: *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik. Zweite veränderte Auflage mit Bildnissen und einer Bibliographie*, Praha: Orbis, 1937.
- HELFERT, Vladimír: *Útok na Českou moderní hudbu*, Olomouc: Index, 1937.
- HELFERT, Vladimír: *Poznámky k otázce hudebnosti řeči (Několik námětů k diskusi)*, in: Slovo a slovesnost 3 (1937), s. 99-105.
- HELFERT, Vladimír: *O české hudbě*, Praha: SNKLHU, 1957.
- HELFERT, Vladimír: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha: Editio Supraphon, 1970.
- PALA, František: *Studie o české hudební tvořivosti*, in: Smetana 1936, č. 9, s. 71-72; č. 11-12, s. 93-94; č. 13, s. 100-101; č. 15, s. 114-117
- PEČMAN Rudolf: *Vladimír Helfert*, Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity, 2003.
- POLEDŇÁK Ivan: *K některým otázkám Helfertovy estetiky*, in: Hudební rozhledy 10 (1957), s. 500-502.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *Vladimír Helfert*, in: Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU) H 9 (1974), s. 7-16.