

Tento text není laudatio, i když nadpis tak zdánlivě vyznívá. Je to text bilanční, věnovaný zpětnému pohledu na brněnský přínos k procesu formování autonomní podoby hudební kultury v nově vzniklém státě. Jeho účel proto nespočívá ve výčtech jmen autorů, seznamů skladeb a hudebních projektů, které v uplynulých sto letech z brněnského prostředí vzešly, tedy v opakování věcí známých, literaturou popsanych i zdokumentovaných. A to proto, že pro vystižení podstaty sledovaného problému nejsou významné.

V nadpisu zmíněný proces bude demonstrován dvojnásobně jako proměna jeho institucionálního zázemí v závislosti na změnách politického klimatu. Z toho důvodu budou nezbytné odbočky sociologické, historické a kulturně politické, protože i stručný náčrt procesu přechodu z pozice oblastního významu na pozici centrální si to vyžaduje.

V únoru 1918, tedy pár týdnů po Tříkrálové deklaraci, vychází v pražském nakladatelství Bedřicha Kočího útlá brožurka s vlastizrádným názvem a programově provokativním obsahem *Naše hudba a český stát*,¹ jejímž autorem je pozdější zakladatel hudební vědy na brněnské univerzitě a výrazná osobnost brněnského meziválečného kulturního života – Vladimír Helfert (➤ Obr. 1). I když většina jejího textu se týká pražských hudebních institucí (Národního divadla, České filharmonie a konzervatoře) a primárně je zaměřena na kritiku jejich činnosti, v několika závěrečných odstavcích autor nastiňuje a zdůrazňuje význam příštího hudebního života na Moravě a naznačuje její úlohu při budování hudební kultury v novém státě. Brno je v tomto konceptu připsána významná role – role druhého hudebního centra, jehož úkolem bude vytvářet pražským hudebním poměrům uměleckou rovnováhu. Helfertovými slovy:

»Dotknu se něčeho, čeho dosud u nás není, ale več každý, kdo věří v náš kulturní vývoj, musí skládat značnou naději. Mním tím příští hudební život na Moravě, Slezsku a Slovensku. Pokud dá se předvídat z dnešního stavu hudebního života na Moravě (o slezském a slovenském zatím nelze mluvit), vyvinou se příští poměry pravděpodobně tak, že kulturním střediskem východní skupiny zemí českého státu (Moravy, Slezska a Slovenska) bude Brno. [...] Našemu hudebnímu životu je třeba zdravé umělecké konkurence. Jsem jist, že by hudební poměry v Praze nebyly možny v dnešním nezdravém stavu, kdyby v Brně měly středisko, které by mohlo s nimi konkurovat. [...] Neboť jedna z příčin pohodlnosti a úpadku našich hudebních poměrů je neblahý náš kulturní monopolismus, který se u nás v ničem neosvědčuje. Dnes např. správa Národního divadla ví, že naše hudba je jí prostě vydána na milost a nemilost. Našemu skladateli, jenž nechce se svou operou kupčit na scénách německých, nezbývá nic jiného, nežli spoléhat na blahovolnost Národního divadla.

¹ Helfertovu studii reeditoval HRABAL, František: *Vladimír Helfert. Vybrané studie, I: O hudební tvořivosti*, Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 31-53.

Stanislav TESAŘ
(Brno)

Hudební Brno: století zápasů o místo na kulturním výsluní

Musical Brno: A century of struggles for a place in the cultural limelight

This study is an attempt at a socio-historical interpretation of a hundred years of the fates and transformations of Brno's musical culture and its standing both under the conditions of a bi-ethnic urban society and especially under the changed conditions that were imposed by newly established post-war multicultural Czechoslovakia. Brno's musical life can be said to have undergone basically three phases of development, which took shape under the influence of the transformations of domestic political, economic, and demographic factors. It should be pointed out, however, that the indicated developmental model is not just specific to Brno, but is also apparently applicable on a general level to other cities with similar socio-historical characteristics.

Key words: Czechoslovakia; Czech Republic; 20th century; Czech music; Brno; Moravia; Helfert, Vladimír; cultural politics; ideology; urban culture

Number of characters / words: 23 108 / 3 217

Number of figures: 1

To by přestalo, kdybychom v Brně měli druhou operní scénu. Pak by Národní divadlo bylo nuceno změnit svůj poměr k české tvorbě, nechtělo-li by zůstat za brněnským pozadu.«²

Tolik Vladimír Helfert a nutno doložit, že v těchto několika větách nacházíme jádro jeho hudebního a obecněji i kulturního programu, o jehož uskutečnění energicky usiloval po celou dobu svého brněnského působení. A ještě je nutno dodat, že tato slova jsou nejen prorocká, ale také varující, protože současná kulturní situace řadu rysů centralistického monopolismu nesporně obsahuje.

Je zde ovšem ještě jeden aspekt, který z Helfertova textu můžeme odečíst a který jeho zdánlivě úzce zaměřenou problematiku překračuje, a to je aspekt kulturně politický. Helfert považuje vznik druhého kulturního centra za nezbytný počátek procesu systematického budování kulturního života a kulturní infrastruktury budoucího státu.³ Uskutečnění této ambiciózní vize však bylo spojeno s řadou (Helfertem zřejmě netušených) úskalí, protože:

- 1) nový státní útvar vznikl jako konglomerát částí s rozdílným historicko-kulturním vývojem a nepřiliš homogenní sociální strukturou a
- 2) měl být nástrojem a realizátorem zásadní změny nejen politické, ale také změny kulturní orientace z germanofilní na frankofilní, což byl jeden ze základních kamenů Benešovy zahraničně politické koncepce.

Helfertova představa zde (byť nepřímou) připomíná důležitost kultury jako účinného, ne-li přímo primárního tvůrce národní identity a významného pojítka loajality ke společnému státu – vlastnosti tolik potřebné zejména v podmínkách prvorepublikového multikulturního a multietnického prostředí. Málo platné: o významu kultury jako tmelícího činitele nelze pochybovat ani dnes a dějiny českého 19. století o tom podávají svědectví více než výmluvné. Vždyť národ, na počátku 19. století živořící, vstupuje po čtyřech generacích do 20. století jako národ plně rozvinutý a moderní se svým Národním muzeem, Národním divadlem, se svojí univerzitou i konzervatoří a navíc ekonomicky silný (nezapomínejme, že české země byly základnou ekonomické zdatnosti mocnářství) a morálně a politicky sebevědomý do té míry, že si již mohl dovolit akademickou diskusi o smyslu svých dějin.

Proč tento exkurz?

Protože připomíná, že kulturní sféra může plnit svoje poslání pouze za příznivých politických a legislativních podmínek, které jsou z hlediska řízení a ovlivňování sociálních procesů faktorem prvořadým. A samozřejmě v nezbytné součinnosti s přiměřeně rozvinutou institucionální infrastrukturou v zádech a s dostatečnou zásobou aktivních vůdčích osobností. A to vše pod střechou nějaké pozitivní vůdčí myšlenky, k jejímž cílům kulturní aktivity směřují. Nenechme se mýlit – ideologický aspekt je důležitý (ne-li přímo rozhodující) a důležitým byl zejména v obrozeneckém v 19. století, kdy byl prezentován myšlenkami národní, ekonomické a státoprávní obrody. Zhmotněným symbolem tohoto aspektu se v osmdesátých letech 19. století stala stavba Národního divadla, která sjednotila národ v obou jeho větvích jako nikdy předtím a jako nikdy poté.

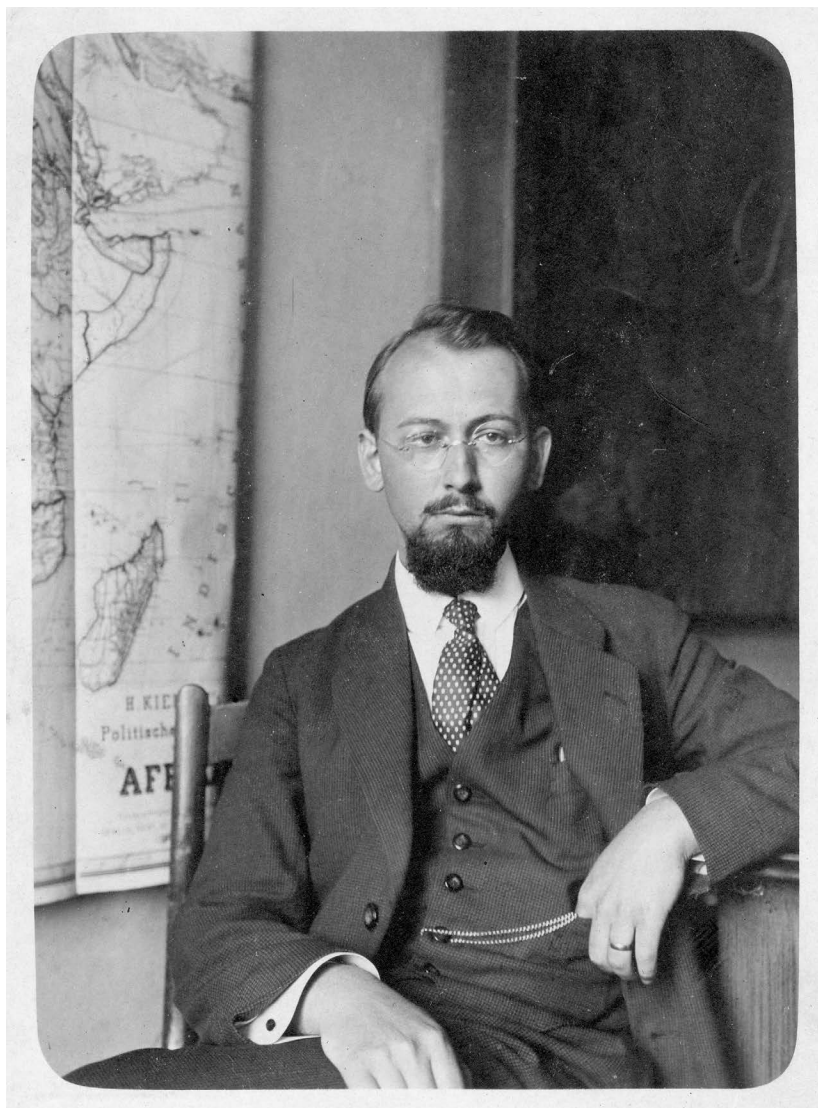
Brno vstupuje do nových státoprávních poměrů vzniklých po první světové válce jako středisko disponující téměř všemi výše zmíněnými faktory, a pro kulturu nově vznikajícího státu se proto stává nevěstou oplývající bohatým věnem. Pro připomenutí: Brno bylo od roku 1782 politickým a administrativním centrem Markrabství moravského jako autonomního správního útvaru a šestým největším městem v Předlitavsku.⁴ Disponovalo rozvinutou kulturní a vzdělávací infrastrukturou: od roku 1882 mělo tři divadelní scény s činoherním i operním provozem, a to českou a německou. Ve městě působily tři symfonické orchestry⁵ a provozování komorní hudby se opíralo o péči německého Brüner Kammermusikvereinu a českého Klubu

² HRABAL (ed.), *Vladimír Helfert* (← pozn. 1), s. 52n.

³ Tedy ne pouze jako nástroj konkurence pro pražské kulturní instituce. V této souvislosti vyvstává oprávněná otázka: Odkud pochází a do jaké míry je oprávněná Helfertova představa o kulturní úrovni zbývajících částí českého (?) státu, pokud o »stavu slezského a slovenského hudebního života zatím nelze mluvit«? A to i přes existenci a známost Clevelandské dohody z října 1915, deklarující spojení českého a slovenského národa ve federativním svazku.

⁴ Se svými 126 000 obyvateli po Vídni (2 100 000), Praze (668 000), Lvovu (206 000), Terstu (161 000) a Štýrském Hradci (152 000) – podle sčítání z roku 1910.

⁵ V roce 1898 byla z Janáčkovy iniciativy založena Česká národní kapela, která však neměla dlouhého trvání. V roce 1902 byl ustanoven německý osmdesátičlenný orchestr Brüner Philharmoniker a orchestr Gesellschaft deutscher Musikfreunde. Nástupcem České národní kapely se stalo od roku 1903 české Orchestrální sdružení.



Obr. 1:
Vladimír Helfert,
ca. 1917

kých, právních i kulturních. Ovšem – samy zmíněné předpoklady důvod k automatickému umístění na pomyslném výsluní československého kulturního Parnasu samozřejmě nezakládají. Prestižní umístění musí být vybojováno, jinými slovy: je dáno vůlí a schopností využít nabízené podmínky pro jeho získání. V Brně byly nabízené podmínky využity téměř bezesbýtku a proces soupeření německé a české kultury se v průběhu meziválečného období překlonoil na českou stranu. Brněnská městská kultura cíleně směřující k proměně z pouhé kultury regionální na kulturu celostátní se v následujícím meziválečném období stala kulturou převážně (nikoliv v ý l u č n ě, a to je nutno zdůraznit!) kulturou opírající se o české aktivity, osobnosti a instituce.

Vznik samostatného Československa otevřel městu Brnu nejen cestu k energickému a razantnímu upevňování a rozšiřování funkčnosti provozní infrastruktury stávající, ale také k budování hudebních institucí nových. V tomto prvním období rozvoje brněnské městské kultury (a tím je míněno období až do roku 1948, protože aktivity tři poválečných let byly nesené ještě duchem prvorepublikového étosu) byla tedy vybudována základna, která (s některými výjimkami) zůstává oporou brněnského hudebního provozu dodnes.

K dosavadní předválečné hudební struktuře přibýlo (v souvislosti se vznikem druhé a tolik očekávané české univerzity) pracoviště univerzitní h u d e b n í v ě d y, v jehož čele stanul Vladimír Helfert. Je zřejmě zbytečné připomínat, čím Helfertova brněnská muzikologická škola přispěla k rozšíření předmětného pole meziválečné československé muzikologie. Připomeňme jenom oblast lexikografickou s *Pazdírkovým hudebním slovníkem naučným* a oblast ediční reprezentovanou Helfertem založenou tematickou edicí *Musica antiqua Bohemica*. Zasluhou Helfertovou vzniklo na půdě Moravského zemského muzea specializované pracoviště – h u d e b n í

přátel umění. Byla zde tedy dostatečná provozní základna doplňená i početným recepčním zázemím, představovaným čilým životem českých i německých kulturních spolků.⁶ K provozování hudby byla k dispozici dvě kulturní centra: od roku 1873 český Besední dům a od roku 1891 německý Deutsches Haus. Tedy již od 19. století existovala v Brně dramaturgicky i provozně osobitá hudební kultura městského typu plně srovnatelná s tehdejší evropským velkoměstským standardem. Až do druhé poloviny 19. století byla (z hlediska institucionálního) kulturním hybatelem německá většina a charakter dramaturgie hudebního provozu čerpal z podnětů nedaleké Vídně. Od druhé poloviny, zejména pak v posledních desetiletích 19. století vstupují do hry české kulturní aktivity a instituce, jejichž iniciátorem a tahounem byl Leoš Janáček. Mimochodem: pokud se nemýlím, pak doposud nebyl učiněn pokus vysvětlit Janáčka sociologicky jako českou odezvu na »německou kulturní majoritu«. Sociálně historicky je příznačné, že obě skupiny spolupracovaly na kulturním poli ve vzájemném respektu, později, od závěru století, však dochází k rozdělení těchto aktivit podle národnostního principu a spolupráce i vzájemný respekt přechází od konkurenčního soupeření až do polohy nevstřícnosti.

Za této situace vzniká v říjnu 1918 Republika československá a s ní převratná změna poměrů politických, economic-

⁶ Blíže viz BAJGAROVÁ, Jitka: *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření »hudebního obrazu« města 1860-1918*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.

archiv se sběrnou a konzervační působností pro moravský region. V roce 1919 byla založena brněnská konzervatoř (od roku 1920 státní) jako druhý ústav tohoto druhu v českých zemích, která dala československé kultuře celou řadu umělecky výrazných osobností, a to nejen v hudební oblasti. Rozšíříme-li uvedený výčet ještě o činnost hudební redakce brněnského studia Československého rozhlasu ustanovené v roce 1924, jejíž vynikající dokumentační, popularizační i vzdělávací dramaturgie byla vždy vysoce oceňována a na jejíž podobě měl Vladimír Helfert výraznou zásluhu, potom v situaci, kdy do třicátých let tvořila umělecká tvorba a vážná hudba základ rozhlasového vysílacího času, byl brněnský přínos pro vzdělávání národa nezanedbatelný. A to nesmíme zapomenout na vznik Janáčkovy akademie múzických umění, jejíž založení spadá sice do poválečného roku 1947, ale je nesporně dítkem Janáčkovy ideového odkazu.

K institucionální kompletizaci a ke konformitě brněnské hudební infrastruktury chyběly však dva důležité (a bohužel neuskutečněné) kroky: gramofonové nahrávací studio s vydavatelstvím jako základna a nástroj pro prezentaci tvorby brněnských a moravských autorů a narůstajícím požadavkům hudebního provozu odpovídající koncertní sál, který (bohužel) až dodnes zůstává v kategorii vytoužených snů.

Co bylo ovšem nejdůležitější – v tomto období dosáhlo Brno nejen postavení významného hudebního centra doma v Československu (nesporně toho druhého po Praze), ale stalo se respektovaným symbolem hudební kultury mladého československého státu i pro zahraničí! A to díky mezinárodní proslulosti jména Leoše Janáčka, jehož hvězda naplno zazářila právě až v prvním desetiletí svobodného státu. Brno však získalo pozici respektovaného centra a reprezentanta československé meziválečné hudební kultury i z jiných důvodů.

Síla Janáčkovy osobnosti vytvořila osobitou skladatelskou školu svým charakterem odlišnou od školy pražské – školu, která přispěla k zařazení a respektovanému uznání meziválečné československé hudební tvorby do dobového proudu evropské avantgardy. A o udržování kroku s evropským hudebním vývojem meziválečného období pečoval od roku 1922 také brněnský Klub moravských skladatelů, kolektivní člen Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM), založený v roce 1922, jehož předsedou byl také Leoš Janáček. Není divu, že do Brna se hudba jezdila také studovat, a to i ze zahraničí. A navíc! Brněnská opera se stala jako prestižní startovací »štace« magnetem pro mladé začínající umělce. Vždyť v jejím čele dlouholetě stál František Neumann – vynikající dirigentská osobnost s mezinárodními zkušenostmi, kterého pro brněnské působení získal právě Leoš Janáček a který přivedl brněnský operní soubor vskutku na mezinárodní úroveň. S takovým souborem potom nebyl problém nastudovat nejen vrcholná díla světového repertoáru (např. v roce 1921 československou premiéru Debussyho opery *Pélleas a Mélisanda*, v roce 1925 za Schönbergovy přítomnosti *Písně z Guerre*), ale také provádět interpretačně náročné opusy z dílny soudobých českých skladatelů (Ostrčil, Novák, Martinů, Janáček) včetně špičkových děl světové orchestrální tvorby, jak dosvědčuje repertoár Neumannem založené tradice abonentních koncertů symfonické hudby. A v této tradici pokračovali i jeho žáci a následovníci ve funkci šéfů brněnské opery Zdeněk Chalabala a Břetislav Bakala. Brno si tak mohlo dovolit československy i světově premiérovat i takové skvosty soudobé hudební tvorby, jakými jsou Šostakovičova *Kateřina Izmailova* (1936) nebo Prokofjevův balet *Romeo a Julie* (1938).

V průběhu této první fáze byla tedy dobudována kulturní infrastruktura, jejíž některé části získaly i postavení prvořadých reprezentantů celostátní kultury. Byly vytvořeny podmínky nejen pro rozvoj hudební tvorby (reprezentované skladatelským oddělením konzervatoře a brněnskou odbočkou pražské Mistrovské školy), ale také podmínky pro její interpretaci (reprezentované orchestrálním zázemím pro divadelní i symfonický provoz, včetně plejády profesionálních komorních souborů) a v neposlední řadě také podmínky pro jejich celostátní prezentaci, garantované rozhlasovým studiem s dostačující nahrávací i vysílací kapacitou.

Prvorepublikovému Brnu se tedy podařilo překročit hranice pouhého regionálního (tj. moravského zemského) centra a stát se Helfertem vysněnou protiváhou a konkurentem hudebním aktivitám pražským. A to na pozadí (a na to se nesmí zapomínat!) pozitivního růstu kultury v nově vzniklém státě, který byl výsledkem promyšlených kroků a úvah schopných dát kulturním iniciativám jak individuálního, tak skupinového charakteru státně politický smysl, být na úrovni dimenzí zemských.

Prvorepublikový model podpory kulturních aktivit, který můžeme s jistými výhradami označit termínem »etatizace« (být na úrovni zemské), kultuře sloužil a sloužil jí dobře. Dokonce tak dobře, že podle pravidla »s jídlem roste chuť« začalo klíčit vědomí, že kultura má o pět sloužit věci »vlasti« a »národa«, což se výrazně projevilo v období protektorátu. Pokušení se stalo hříchem v okamžiku, kdy pro jeho uskutečnění byly vytvořeny podmínky, tj. po Únoru 1948. Tehdy pod heslem, že kultura má sloužit státu, bylo zetatizováno vlastně vše. Podpora

kulturním iniciativám byla zaměněna za direktivně plánovaný rozvoj oblasti kultury, který vznikl ve stranických sekretariátech a odtud byl také střezný.

I přes politicky složité podmínky druhé etapy budování brněnské městské kultury (období 1948-1989) se podařilo prosadit řadu institucionálních úspěchů: v roce 1956 byla ustanovena *Filharmonie* a v roce 1965 se podařilo založit dodnes úspěšně fungující *Mezinárodní hudební festival Brno* jako třetí mezinárodní hudební festival na území Československa. S ním je spjata tradice brněnských *muzikologických kolovií*, ze kterých se v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století stala platforma pro pravidelná setkávání evropské muzikologické špičky (Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Kurt von Fischer, Christoph Mahling, Hans Heinrich Eggebrecht ad.) a Brno získalo pověst významného střediska evropské muzikologie. A to nelze opomenout vznik druhého českého hudebního časopisu *Opus musicum* (1969), který představoval protějšek k dosavadním monopolním *Hudebním rozhledům*, i zřízení brněnské *hudební redakce Československé televize* v roce 1961, která – zejména pod vedením hudebního skladatele a muzikologa Pavla Blatného – zanechala i v celostátní dramaturgii výraznou stopu.⁷ A bylo by smrtelným hříchem opomenout výrazný brněnský příspěvek k intelektuálnímu i tvůrčímu kvasu šedesátých let, který byl (v československém prostředí) nesen generační snahou po vzkříšení zapomenutého odkazu meziválečné avantgardy a rehabilitaci soudobého umění. Tehdy se, slovy Vladimíra Lébly,

»[...] na přelomu padesátých a šedesátých let událo v Brně cosi, co lze bez nadsázky nazvat kulturní explozí, neboť téměř v jediném okamžiku se tady přihlásila ke slovu mladá generace divadelníků, výtvarníků, literárních umělců a hudebníků, která z Brna učinila významné a svérázné středisko moderního umění. [...] V roce 1964 založili tito mladí lidé v Brně tvůrčí skupinu, která pak byla v zápětí motivem ke vzniku obdobné skupiny pražské.«⁸

V souvislosti se změnou politických poměrů v závěru osmdesátých let (a to již hovoříme o třetí vývojové etapě) dochází i k podstatným změnám ekonomických, právních a institucionálních podmínek pro realizaci a fungování kulturních aktivit, a to celoplošně na území celé republiky.

Tehdy se (bohužel) i v oblasti kultury prosadily svůdné myšlenky ekonomického liberalismu o automatickém řešení všech problémů prostřednictvím tržních mechanismů a deetatizace kultury rázem dostala jasné obrysy – byla pochopena jako prosté popření etatizace. Bylo to řešení velmi pohodlné, protože přineslo šanci zbavit se zodpovědnosti. Paradoxně tak došlo k situaci, že největším deetatizátorem se stal stát sám, a to prostřednictvím ministerstva kultury, které se s obdivuhodnou důsledností začalo zbavovat veškeré zodpovědnosti a delegovat ji pokud možno co nejdále od sebe. Tento krok však doprovázela četná úskalí a heslo »Více svobody a méně státu« přineslo neočekávaná překvapení a potíže. Kultura byla nediferencovaně vržena do víru divého tance s trhem a komercializací a kulturní život spolu s osudem klíčových kulturních institucí byl v plné míře odevzdán na milost a nemilost byrokrátům lokální administrativy.

Po desetiletí budovaná institucionální struktura byla vržena zpět do doby před první světovou válkou, tedy do doby »c. k. mocnářství«. Důsledky byly pro brněnské kulturní instituce neradostné – započal ústup z pracně dobytých pozic.

Velmi záhy to pocítilo brněnské studio Československého (později Českého) rozhlasu, jehož celostátní postavení začalo být systematicky marginalizováno. Pro ilustraci: bylo zrušeno vynikající nahrávací studio, zrušena činnost Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů (BROLN) jako organizační součástí studia a podobný osud potkal také Brněnský estrádní rozhlasový orchestr (BERO). Tentýž osud ztráty celostátního významu postihl také brněnské studio České televize. Obojí jako důsledek centralizačních tlaků pražského ústředí. Že tento trend zapříčinil výrazné omezení možností prezentace brněnských umělců (skladatelů i interpretů) jak v domácím, tak i v mezinárodním kontextu, o tom nemůže být pochyb. Čelným představitelem brněnské hudební kultury jak v celostátním, tak v mezinárodním ohledu zřejmě zůstává pouze Filharmonie Brno. Brněnská opera si sice udržela tradici solidní interpretační úrovně,

⁷ Není bez zajímavosti, že k tomuto důležitému kroku došlo až po pěti letech od vzniku studia ostravského.

⁸ Je tím míněna skladatelská »Skupina A«, vyhlášená v roce 1963. Jejím iniciátorem i nepsaným vůdcem byl aktivní a svérázný Jan Novák a kmenovými členy Josef Berg, Miloslav Ištván, Alois Piňos a Zdeněk Pololáník. Blíže viz LÉBL, Vladimír: *Brno šedesátých let (z cyklu přednášek Musica nova, Praha 1986)*, in: *Opus musicum* 22 (1990), č. 6, s. 161-167.

ovšem její dramaturgie a režie jsou vzdáleny uměleckému hledačství svého prvorepublikového předchůdce a kráčí spíše cestou konvencionalizace, nepřispívající kultivaci a rozvíjení vkusu svého publika. Nepříliš příznivá žeň v cenách Thálie za poslední roky v oboru opera, činohra i balet o situaci v brněnském divadelnictví leccos vypovídá. A varovné je, že v tomto směru začíná být Brno vytlačováno kulturními aktivitami Ostravy. Vážné zamyšlení si zaslouží také stav Hudebního oddělení Moravského zemského muzea postrádajícího nejen peníze, ale také prostorové i personální kapacity. A neexistence stále janáčkovské expozice včetně již zmíněné neexistence koncertního sálu je nejen rarita, ale přímo ostuda. Stávající kulturní význam Brna rozhodně nelze srovnat s jeho významem prvorepublikovým.

Vrátit Brnu jeho bývalou osobitost tvůrčí, interpretační i iniciační a v celostátním rámci vydobýt zpět specifickou hudební podobu a postavení srovnatelné s postavením prvorepublikovým musí být nezpochybnitelným cílem nejen pro zodpovědné kulturní pracovníky, ale také pro reprezentaci města i kraje, a to napříč politickým spektrem. Součástí této snahy musí být nejen výrazná politická i finanční podpora vrcholným brněnským městským kulturním institucím, ale také promyšleně cílený politický lobbying ve prospěch posílení autonomie obou regionálních pracovišť veřejnoprávních médií tak, aby mohla opět vydobýt svoji uznávanou pozici v celostátním prostoru a nebýt pouhou výrobnou pražských dramaturgických plánů. Zkrátka, aby značka Česká televize Brno a Český rozhlas Brno získaly opět celostátně uznávané jméno. Úkolů vedoucích k posílení návratu Brna na ono výsluní je však více. Zdá se však, že Brno v současné době nedisponuje ani dostatkem schopných a cílevědomých lidí, ale navíc postrádá také vůdčí ideu a ctižádost. Takže nadpis tohoto příspěvku by také mohl znít: »Hudební Brno – stoletá oscilace jeho kulturní prestiže mezi významností a bezvýznamností«.