

Helfert's Theory of a Music Museum ("Musical Archive")

Miloš Zapletal

Abstract: The article is devoted to one of the first modern conceptions of a music museum within the framework of Czech or Czechoslovak ideas on musical museology. This conception originated with the musicologist Vladimír Helfert. The article follows the development of Helfert's conception, which was realised primarily in the form of the Musical Archive of the Moravian Museum. The article also identifies the constant features of that conception. Helfert conceived of a music museum ("musical archive") as a basic institution facilitating work on musical historiography, meaning the compiling, cataloguing, and protecting of musical artefacts (especially two-dimensional artefacts), and their presentation of to the expert community.

Key words: Vladimír Helfert, music museum, musical archive, Music History Department of the Moravian Museum, musical museology, history of Czech museology, Zdeněk Nejedlý, National Museum in Prague

Rieger's and Nejedlý's conception of a musical archive

If we look for the roots of musical museology in the Czech lands, we primarily find, apart from other less important phenomena, two figures associated with the development of the National Museum: František Palacký and František Ladislav Rieger. We find the first more comprehensive and coherent conception of musical museology, its purpose, subject matter, and methods with two of the founders of modern Czech musical historiography, Zdeněk Nejedlý and Vladimír Helfert. Rieger, Nejedlý, and Helfert – in that order – formulated the conception of a Czech musical archive. We shall begin with a brief outline of the approaches of the first two, then we will focus on Helfert's conception.

We should briefly remind the reader that there was already a plan for establishing collections of a musical character in the conceptual proposal for the activities of the Patriotic Museum Society; the beginnings of Czech musical museology can therefore be dated to the period immediately after 1818, when the Patriotic Museum in Bohemia, the predecessor of the National Museum, was established. The music collections were to be a component of the art, industry, and technical production collections. The collection "*of music (harmony)*" was firstly to contain "*a collection of patriotic musical works, both manuscript and printed, with a permanent emphasis on the Slavic nationalities*", and secondly "*a collection of musical instruments that are peculiar to the Slavs*".¹ The necessity of collecting musical works – in the

1) HANUŠ, Josef: *Národní museum a naše obrození. Kn. 2, Založení Vlasteneckého musea v Čechách a jeho vývoj do konce doby Šternberkovy (1818–1841)* (The National Museum and Our Revival. Book 2, Founding of the Patriotic

context of the field known as archaeology – had already been declared by František Palacký in his treatise *O účelích vlastenského museum v Čechách* (On the Purposes of the Patriotic Museum, 1841), a text that served as the basis for planning the museum's development.²

The Patriotic Museum did, in fact, compile artefacts of musical culture, but rather randomly and unsystematically. There was a clear lack of a conceptual programme as well as of funds for purchasing artefacts – in this regard, the museum had to rely mostly on donations³ that came to the museum "driven by the same motivations as the donors of literary artefacts: for the preservation of documentation of the nation's artistic maturity for the future"⁴. The artefacts of musical culture that were coming to the museum were both written documents and three-dimensional objects; by the end of the nineteenth century, a large quantity of items had been accumulated, and some of them were particularly valuable.⁵ As has been said, however, the activities fostering the growth of the collection were not systematic, and there was not yet a separate music department. While the written artefacts (printed and manuscript music, books on musical topics, librettos, correspondence, and other documentary materials) were kept in the museum library,⁶ the three-dimensional objects (mostly musical instruments along with various trophies and iconographical sources – paintings and busts) were sent to the archaeological and ethnographical collections. This state of affairs prevailed for about a hundred years.

Around the middle of the nineteenth century, the collection of musical artefacts had grown and acquired such supranational and supraregional importance that František Ladislav Rieger proposed the establishing of an independent museum department that would exclusively document Czech musical culture. This gave rise to the first relatively systematic and extensive plan for the institutionalisation of a Czech musical archive. In 1854 Rieger published the plan in the journal *Lumír* under the title *Slovo o založení národního hudebního archivu v Čechách* (A Word on the Founding of a National Musical Archive in

Museum in Bohemia and its development through the end of the Šternberk era – 1818–1841), National Museum, Praha 1923, pp. 90–91.

2) AXMAN, Emil: *Hudební oddělení* (The Music Department), in: *Národní museum 1818–1948* (National Museum 1818–1948), National Museum, Praha 1949, p. 63.

3) VOJTĚŠKOVÁ, Jana: *České muzeum hudby 200 let po založení Národního muzea* (The Czech Museum of Music 200 years after the founding of the National Museum), *Harmonie*, 2018, no. 1, p. 43.

4) BURIAN, Miroslav: *Historické vědy v Národním muzeu* (The Historical Sciences at the National Museum), in: *150 let Národního muzea v Praze* (150 Years of the National Museum in Prague), Orbis, Praha 1968, p. 29.

5) For a basic overview of this period, cf. in particular ŠTEFANCOVÁ, Dagmar: *České muzeum hudby*, in: *Velká kniha o Národním muzeu*, ed. Karel Sklenář, Národní muzeum, Praha 2016, pp. 185–197. There is also an English language version of this text: ŠTEFANCOVÁ, Dagmar: *Czech Museum of Music*, in: *The Great Book of the National Museum*, ed. Karel Sklenář, National Museum, Prague 2016, pp. 191–206. Also see ČÍŽEK, Bohuslav – FOJTÍKOVÁ, Jana – HALLOVÁ, Markéta – MOJŽÍŠOVÁ, Olga – STLOUKAL, Milan – TAUEROVÁ, Jarmila: *Muzeum české hudby, historie a sbírky* (The Museum of Czech Music, Its History, and Collections), National Museum, Praha 1999. There are English and German versions of this book as well. Also see KABELKOVÁ, Markéta – PAULOVÁ, Eva: *Počátky samostatného hudebního oddělení Národního muzea* (The Beginnings of the Independent Music Department of the National Museum), *Časopis Národního muzea* (Journal of the National Museum). *Řada historická* (History Series), vol. 186, 2017, nos. 3–4, pp. 3–24.

6) Cf. VRCHOTKA, Jaroslav: *Dějiny knihovny Národního muzea v Praze: 1818–1892* (History of the Library of the National Museum in Prague: 1818–1892), Státní pedagogické nakladatelství (State Pedagogical Publishing), Praha 1967.

Bohemia). Rieger asserted that the founding and operation of the archive that would collect “anything and everything of quality and lasting value that Czech musicianship has produced” should be under management of the museum, making reference to both the original and the newer bylaws of the museum society. To be more precise, this was supposed to be a special department of the museum library that would accumulate all Czech musical printed matter and manuscripts, meaning both music and studies on music theory. Those things were still scattered “to the four corners of the earth in church, orchestra, and theatre libraries; we know nothing about this – we have neglected it”. According to Rieger, it was above all necessary to compile systematically the works of the Czech masters of the past and present. He dates the highpoint of the existing development of Czech music to the middle of the eighteenth century (before the appearance of Smetana!), represented by such composers as Černohorský, Seeger, Benda, Gluck, Brixli, Mysliveček, Gassmann, and Koželuh. Importantly, Rieger conceives the Czech identity of the musical artefacts and of the archive in a territorial rather than an ethnic sense. The planned archive was therefore to bring in all works that were connected in some significant way with the Kingdom of Bohemia or were written by composers who had prominent careers there, such as C. W. Gluck. Of course, the purpose of the entire undertaking was primarily to ensure that the field of human endeavour in which the Czech nation excelled (and excels) above other nations (i.e. music) would bring deserved fame to the Czechs and their homeland. Rieger’s understanding of the Czech nation, at least implicitly (the article dates from the period of absolutism under the interior minister Baron Alexander von Bach), is more along the lines of belonging to the Czech homeland; he defines Czech composers as those who are Czech whether “by their homeland or birth”. The use of musical artefacts to ensure the glory of the Czech nation was not to have been accomplished principally by their display in a museum, of course, but rather by the facilitation of their performance: they were not to serve primarily for scholarship, but instead for artistic purposes. Having defined his purposes, Rieger presents a list of the main composers on whom attention should focus, with concise information about their works.⁷

The establishment of what was called the “Music Staff” at the Museum of the Kingdom of Bohemia in 1873, which was created by the Museum Society at Rieger’s initiative⁸ and was largely to have been the realisation of his plan, was far from representing a strong stimulus for musical museology as it might seem. And this was true in spite of the fact that the staff members included such figures as the founder of Czech musicology Otakar Hostinský, the leading music critic and concert organiser Ludevít Procházka, the influential music theorist and professor at the Prague Conservatoire František Zdeněk Skuherský, and the composer

7) RIEGER, Fr[antišek] Ladislav: *Slovo o založení národního hudebního archivu v Čechách* (A Word about the Founding of the National Musical Archive in Bohemia), Lumír, vol. 4, 1854, no. 27, pp. 639–644; no. 28, pp. 660–664; no. 29, pp. 691–693; no. 30, pp. 709–716. Among the few existing overviews of Czech musical museology, this text has been completely disregarded.

8) BURIAN, Miroslav: *Historické vědy v Národním muzeu* (The Historical Sciences at the National Museum), in: *150 let Národního muzea v Praze* (150 Years of the National Museum in Prague), Orbis, Praha 1968, p. 29.

Josef Drahorád.⁹ And it was also the case in spite of the well conceived programme, the goal of which was "to arrange the music held at the National Museum systematically in a special department as a music archive, to compile an inventory that covers all of the compositions and writings of Czech musicians and musical authors with information about where their works are located, and also, of course, to further expand the music collection".¹⁰

Zdeněk Nejedlý – who was employed at the Museum of the Kingdom of Bohemia as a young man¹¹ and who later involved himself vigorously in fostering the museum preservation of Smetana's legacy¹² – published an essay in 1907 in which he formulated the requirements for creating a modern Czech musical archive. By the term "musical archive," Nejedlý meant a systematically assembled and organically proportioned collection of musical notation and of other musicology sources, invoking Rieger's old but still unrealised plan. Nejedlý's view of the Czech character of the archive differed from Rieger's, as one might expect; the difference in their conception actually corresponds to a great extent to the development of Czech nationalism during the latter half of the nineteenth century. According to Nejedlý, the Czech-German question did not play an important role until the 1860s, but after that the music of the Czech lands was clearly divided into Czech and German camps. Simply put, Czech musical archives should therefore collect music from the first half of the nineteenth century in a more universal manner (including cases such as "Czechs abroad" and "foreigners in this country"), but newer sources should undergo a stricter selection on the



Zdeněk Nejedlý (1878–1962)

Photograph, Josef Mulač, Prague, 1909 /
Fotografie, Josef Mulač, Praha, 1909
Masaryk Institute and Archives of the CAS,
Zdeněk Nejedlý's fond, photographs, no. 63b-F2
/ Masarykův ústav a Archiv AV ČR, fond Zdeněk
Nejedlý, fotografie, č. 63b-F2

9) Nejedlý explains the lack of success of this undertaking as follows: "It was a period when Czech music was flourishing, when the present was too powerfully vital for one to be devoting appropriate attention to old Czech music that was already dead by then." – NEJEDLÝ, Zdeněk: *Český hudební archiv* (Czech Musical Archive), *Česká revue*, vol. 1, 1907, no. 1, p. 16 (hereinafter NEJEDLÝ).

10) *Ibid.*, p. 30.

11) He began working there in 1899 as an archives clerk.

12) MALÝ, Miloslav: *Smetanovská muzeologie* (Smetana Museology), *Opus musicum*, vol. 14, 1982, no. 4, pp. 127–128, VII.

basis of the nationality of the author. Nejedlý – an admirer of Mahler’s music! – expressed this tersely: “*Rieger still counts Gluck among the Czech composers, while we now calmly leave Mahler to the Germans.*” Nejedlý also deals with the question of how to build up the music archives (emphasising the need to make copies from foreign libraries),¹³ and especially with the question of how it would operate: it was primarily to be scholarly, and not artistic as Rieger had envisioned. According to Nejedlý, the building up of music archives is a necessary condition for the development of Czech musicology and for musical historiography of the 16th through the 19th centuries in particular – still a very young field at the time.¹⁴ “*It is hard to calculate what all Czech musicology would gain from the archive,*” writes Nejedlý, “*the word that would best describe it is ‘everything.’*” The musical archive was also to become an institution for the upbringing of musicologists of the younger generation and a centre for the development of the whole field, representing for the Czech nation “*an eternal gain, but also a moral one*”, because “*for the entire field of Czech literature it would correct that superficiality, which is not to its credit*”. In Nejedlý’s judgment, however, the two public libraries with the largest quantity of musical material at their disposal – the university and museum libraries – could hardly serve as the foundation for such musical archive. What did seem ideal to him along these lines was the private collection of Ondřej Horník.¹⁵

Nejedlý’s efforts to create a modern Czech musical archive were not unique at the time; debates over musical museology had already been taking place here before and immediately after the First World War.¹⁶ It was not until the period of the First Republic that the Czech lands became the real hotbed of more narrowly focused musical museological thinking (on a Europe-wide scale). In this regard, Vladimír Helfert (1886–1945), the second of the main figures involved with the birth of modern Czech musicology, was a pioneer.

Helfert’s conception of a musical archive

We should begin by reviewing at least the basic facts about Helfert’s work in the area of musical museology. Soon after his arrival in Brno in the summer of 1919, he initiated, together with his brother Jaroslav, the establishment of the Musical Archive¹⁷ as an independent institution

13) “One cannot say precisely how [...] music should be collected; it depends upon the circumstances. It is, however, certain that copies from foreign libraries will play a very important role. [...] Directing the research of foreign libraries shall be the chief and most important task of the capable administrator of these future archives.” See NEJEDLÝ, op. cit. in footnote no. 9, p. 17.

14) Nejedlý was appointed as a private lecturer on musicology in 1905, and this meant the *de iure* and to a considerable extent the *de facto* establishment of Czech musicology as a field of university study.

15) See NEJEDLÝ, op. cit. in footnote no. 9, pp. 16–20.

16) See e.g. HŮLKA, Karel: *O našich povinnostech k české starší hudbě* (On Our Duties to Older Czech Music), Hudební matice Umělecké besedy (Music Publisher of the Artists’ Association), Praha 1908; NEBUŠKA, Otakar: *Na záchranu hudebních památek* (For the Rescuing of Musical Artefacts), Hudební revue, vol. 2, 1909, no. 6, pp. 314–317; ŠILHAN, Antonín: *Pražské hudební knihovny* (Prague’s Music Libraries), *Přítomnost* (The Present), vol. 10, 1912, pp. 6–7; CMÍRAL, Adolf: *Čs. hudební museum* (Czechoslovak Music Museum), *Cesta* (The Path), vol. 1, 1918–1919, no. 30, pp. 829–831, 857–858.

17) K. R. [RACEK, Jan]: *Organisátor moravského musejnictví* (Organiser of Moravian Museology), *Rozkvět* (Blossom), 1933, no. 39, p. 2. It seems that the Helfert brothers were genetically predisposed for museology:

of the Moravian Museum (MZM).¹⁸ The Archive was established "as a result of the organised protection of musical artefacts in the country",¹⁹ and it gradually developed into the present-day ODH MZM.²⁰ The administrative authority in charge of the Musical Archive was the Council, which consisted of conservators of musical artefacts appointed by the Ministry of Education and National Culture (MŠANO). Under Helfert's leadership, the Council strove to "establish the first exclusively scientifically conceived music archive in Czechoslovakia".²¹ The creation of this institution overlaps almost perfectly with the creation of the musicology department at the university in Brno, which Helfert also founded (during the period of Nazi occupation, after the universities were shut down, the Musical Archive became the only research centre of Helfert's school of musicology).

Helfert was the head of the Archive until 1929, when his pupil Jan Racek took over. Soon after 1922, however, the Archive was *de facto* under the administration of Helfert's pupil Karel Vetterl, and Helfert's "direct share [...] in the activities of the Archive was gradually limited in the course of the 1920s".²² Still, Helfert systematically organised the activities of the Musical Archive on a theoretical basis, which he formulated in numerous texts. According to Pivoda, "it was primarily thanks to" Helfert's "innovative concepts [...] that in the course

already their grandfather Josef Alexander Helfert, an historian, was deeply involved with the preservation of artefacts. POLEDŇÁK, Ivan: *Helfert, Vladimír* [online], in: *Český hudební slovník osob a institucí* (Czech Musical Encyclopaedia of Persons and Institutions) [accessed 7. July 2019]. See WWW: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3343

18) As late as 1921 Helfert's brother Jaroslav was writing about the Musical Archive in an article about the orientation of the MZM under his leadership not as a fixed organisational unit, but rather as a relative of institutes or an undertaking dealing with "work on preservation in the field of musical artefacts". – HELFERT, Jaroslav: *Na nové dráhy: Nástin minulosti a úkolů zemského muzea moravského v Brně* (Onto New Paths: A sketch of the past and of tasks of the Moravian Museum in Brno), *Věstník moravského muzea zemského v Brně* (Bulletin of the Moravian Museum in Brno), vol. 1, 1921, no. 4, pp. 53–61.

19) HELFERT, Vladimír – VETTERL, Karel – UŠÁK, Jaroslav: *Katalog výstavy Hudebního archivu Zemského muzea v Brně* (Catalogue of an Exhibition of the Musical Archive of the Museum in Brno), *Moravské zemské muzeum* (Moravian Museum), Brno 1930, p. [5] (hereinafter HELFERT – VETTERL – UŠÁK).

20) For a description of the circumstances of the establishing of the Musical Archive and of Helfert's role in the process, see PIVODA, Ondřej: *Vladimír Helfert, zakladatel Hudebního archivu Moravského zemského muzea* (Vladimír Helfert, Founder of the Musical Archive of the Moravian Museum), *Musicologica Brunensia*, vol. 51, 2016, no. 2, pp. 127–137 (hereinafter PIVODA). For a basic overview of the history of the ODH MZM see in particular STRAKOVÁ, Theodora: *Hudebně historické oddělení Moravského muzea v Brně* (The Music History Department of the Moravian Museum in Brno), in: *Československý hudební slovník osob a institucí* (Czechoslovak Musical Encyclopaedia of Persons and Institutions), vol. 1., Státní hudební vydavatelství (State Music Publishing), Praha 1963, p. 505; *Moravské zemské muzeum: s úctou k práci průkopníků, s díky jejich pokračovatelům* (The Moravian Museum: With Respect for Its Pioneers and Thanks to Their Successors), ed. Růžena Gregorová, *Moravské zemské muzeum* (Moravian Museum), Brno 2015, pp. 297–316; BRODESSER, Slavomír – BŘEČKA, Jan – MIKULKA, Jiří: *K poznání a slávě země... Dějiny Moravského zemského muzea* (Towards the Recognition and Glory of the Country... History of the Moravian Museum), *Moravské zemské muzeum* (Moravian Museum), Brno 2002. Also see e.g. ZAHŘÁDKA, Jiří: *201 let Moravského zemského muzea a 99 let jeho hudebního oddělení* (201 Years of the Moravian Museum and 99 Years of Its Music Department), *Harmonie*, 2018, no. 1, pp. 20–21.

21) According to Pivoda, the Musical Archive presented itself as "an institution with purely scholarly tasks", and it defined itself this way "vis-à-vis institutions that primarily served educational purposes, i.e. in particular vis-à-vis the musical archives at the conservatoires". – PIVODA, op. cit. in footnote no. 20, pp. 132–133.

22) PIVODA, op. cit. in footnote no. 20, p. 135.

of the inter-war years, the Archive took its place among the most important and modern institutions of its kind in Europe”²³ Soon after 1919 the Musical Archive began vigorously building up its collections,²⁴ records, and catalogues, and for this purpose Helfert conceived and implemented a system for cataloguing the items in the musical museum collection that was advanced for its day.²⁵ Progress with presenting exhibitions went much more slowly. The Archive kept systematic records and documentation of musical artefacts from district museums and regional archives all over Moravia, and over the years it took over most of the musical material from all of Moravia.²⁶

The musical archive and the music museum

A cardinal topic of Helfert’s musical museology that runs through his musicological thinking like a common thread from 1919 until the end of his life is the term “musical archive”. Firstly, this is the conception for the Musical Archive of the Moravian Museum (hereinafter simply the “Musical Archive”; when written with lower case letters, the word will refer to such institutions in general). According to Helfert, however, the Musical Archive was supposed to serve as a model for other similar institutions that were to assume the chief responsibility for documenting the musical cultures of the respective territories of Czechoslovakia (besides Moravia and Silesia as a single region, there was also Bohemia and Slovakia), i.e. platforms for music history research on the given regions.

Soon after the founding of the Musical Archive in the autumn of 1919, Helfert informed the public about it in an article in the journal *Moravsko-slezská revue* (Moravia-Silesian Revue). Already at that time, he had set the goal of the Musical Archive as “*to collect musical artefacts from Moravia and Silesia, in order that in time, archives would be established there as a scientific institution for the study of music history*”. At the same time, he added that “*in cases when it is not possible or even desirable to acquire material for the Musical Archive (whether as property or on loan) because of musical collections’ local importance, a list shall be made of such collections, so the Musical Archive can exhibit records of the status of musical artefacts in Moravia and Silesia and therefore serve as the departure point for further research on music history*”.

Already in 1919, Helfert designated two main functions for the Musical Archive (and by extension for musical archives in general), then a third was added in 1921.

23) Ibid., p. 135.

24) The music collection from the castle in Strážnice was a major acquisition.

25) RACEK, Jan: *In memoriam prof. dra Vladimíra Helferta* (In Memoriam Prof. Vladimír Helfert), *Časopis zemského musea v Brně* (Journal of the Provincial Museum in Brno), vol. 33, part 1, 1946, p. 29 (hereinafter RACEK). According to Pivoda, records were “kept using catalogue cards with basic information about the music, with a musical incipit a few notes long for the given composition modelled after modern thematic catalogues”. – PIVODA, op. cit. in footnote no. 20, p. 133.

26) *Perspektivní zamyšlení nad jedním jubileem* (Prospective Reflection on a Jubilee) [an interview by Alena Němcová with Theodora Straková], *Opus musicum*, vol. 1, 1969, no. 10, pp. 295–298.

1) First and foremost, there was an **"archival"** function, i.e. *"the collecting and scholarly processing of material"*.²⁷ To be more precise, this involved collecting *"endangered musical artefacts or such artefacts that could be obtained"*,²⁸ *"sorting and processing [them] expertly"*,²⁹ and *"storing them expertly"*,³⁰ *"so that they shall be permanently preserved"*³¹ and *"be accessible for scholarly study"*.³²

2) In addition, musical archives have a **"conservatorial"** function, consisting of the protection of musical artefacts and especially of musical scores *"from destruction"*.³³ In the early phase of the Musical Archive, however, this primarily involved only the elementary requirement for their *"storage in a safe place"*. The state of affairs in 1919 was such that *"old music"* had been *"little valued, [...] tossed about or burned out of mere ignorance or lack of comprehension"*.³⁴ Helfert soon articulated an additional ambition of the Musical Archive as being *"the unifying authority for the work of music conservators in Moravia"*.³⁵

Helfert later called these two functions *"the special activities of a museum"*, which basically take place with the exclusion of the lay public.³⁶ As we can see, for the existence of musical archives to make sense, the underlying assumption is that it is worthwhile to collect musical artefacts and to protect them at a single site *in fondo*.

3) We can call the third function the keeping of **records (cataloguing)**. This involves *"keeping records of artefacts in cases when it is not possible or even desirable to acquire material for the Musical Archive"*.³⁷ Helfert wrote that

"right from the start, all of the conservators working on organisation [of the Musical Archive] agreed that it would be neither possible nor desirable to concentrate all of the musical artefacts from Moravia in Brno. For these reasons, a third task was given to the Musical Archive: making lists. The goal is to make detailed, scientific listings of musical artefacts in Moravia and Silesia, so over time a detailed card catalogue can be created at the Musical

27) V. H. [HELFFERT, Vladimír]: *Hudební archiv zemského musea mor.* (Musical Archive of the Moravian Museum), *Moravsko-slezská revue* (Moravian-Silesian Revue), vol. 15, 1919, no. 1, p. 16 (hereinafter HELFFERT: *Hudební archiv zemského musea mor.*).

28) HELFFERT, Vladimír: *Evidence hudebních památek* (Records of Musical Artefacts), *Věstník moravského musea zemského v Brně* (Bulletin of the Moravian Museum in Brno), vol. 3, 1924, p. 32 (hereinafter HELFFERT: *Evidence*).

29) HELFFERT, Vladimír: *Hudební archiv zemského musea v Brně* (Musical Archive of the Moravian Museum), *Věstník moravského musea zemského v Brně* (Bulletin of the Moravian Museum in Brno), vol. 1, 1921, nos. 1–3, pp. 27–35. Quotation from HELFFERT, Vladimír: *O české hudbě* (On Czech Music), *Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění* (State Publishing of Belles Lettres, Music, and Art), Praha 1957, p. 29 (hereinafter HELFFERT: *O české hudbě*).

30) HELFFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, pp. 24–25.

31) HELFFERT, Vladimír: *Hudební archiv*, in: *Pazdírkův hudební slovník naučný I.* (Pazdírek's Musical Dictionary), Ol. Pazdírek, Brno 1929, pp. 158–159 (hereinafter HELFFERT: *Hudební archiv*).

32) HELFFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, pp. 24–25.

33) HELFFERT, Vladimír: *Pro hudební památky* (For Musical Artefacts), *Hudební věstník* (Music Bulletin), vol. 19, 1926, no. 1, p. 3 (hereinafter HELFFERT: *Pro hudební památky*). Emphasis added by M. Z.

34) HELFFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 29, p. 16.

35) HELFFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, pp. 24–25.

36) HELFFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. in footnote no. 19, p. [5].

37) HELFFERT: *Evidence*, op. cit. in footnote no. 28, p. 32.

*Archive, to provide experts with records of historical musical documents, including those kept outside of Brno. Adding this task to the mission of the Musical Archive will make it a true institution for research on the history of music in this country.*³⁸

In 1921 Helfert clarified the relationship between these three functions: *“archival activity is actually a consequence of conservatorial activity and a support for the activity of cataloguing, because in many cases, musical artefacts are best protected when they are kept in a place where they will be handled with expert care and be processed by scholars”*.³⁹

Helfert asserts that an institution conceived in this way and performing the interrelated functions of archiving and preservation would be the first of its kind in all of Europe⁴⁰ or even in the world.⁴¹ Of course, the main, superordinate function of musical archives is to serve musicology and especially musical historiography: all of its tasks are carried out primarily for the advancement of *“music history research”*.⁴²

Helfert later formulated the ambitions of the Musical Archive even more broadly as the preservation of musical artefacts in Moravia and Silesia and the keeping of extensive records of musical artefacts elsewhere in Czechoslovakia and abroad. In this context, we would add that at the time the Musical Archive was using a method of documentation that was then new – the microfilming of music, and especially of music from foreign archives; for example, such a catalogue was made for works by Josef Mysliveček and other composers kept in foreign collections. The *“ultimate goal”* of the work of the Musical Archive, said Helfert in conclusion, is then the *“publication of a centralised catalogue of Moravian and Silesian musical sources”*.⁴³

In the year of his habilitation (1921), when Czech university studies of musicology were introduced, Helfert published a more extensive study with the title *Hudební archiv zemského musea v Brně* (The Musical Archive of the Provincial Museum in Brno). In it, he writes that the existence of musical archives is a basic prerequisite for the development of musicology, meaning musical historiography.⁴⁴ While there were many analogous institutions abroad,⁴⁵ in Czechoslovakia there were not yet any musical archives in the true sense of the word; the only larger collection of music that was accessible to the public was at the National Museum, and apart from that there was also a large private collection at the Strahov Monastery. In Moravia, the situation was even worse. Under the conditions that prevailed immediately after the overthrow of Austria-Hungary – when the estates of the nobility were being abolished – the existence of musical archives was also highly desirable

38) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, pp. 24–25.

39) *Ibid*, p. 26.

40) HELFERT: *Hudební archiv zemského musea mor.*, op. cit. in footnote no. 27, p. 16.

41) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, p. 28.

42) HELFERT: *Pro hudební památky*, op. cit. in footnote no. 33, p. 3.

43) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. in footnote no. 19, p. [5].

44) Cf. HELFERT, Vladimír: *Úkoly české hudební historiografie* (The Tasks of Czech Musical Historiography), *Naše věda* (Our Science), vol. 9, 1927/1928, pp. 19–27.

45) Helfert had seen many “big, modern musical archives in German, France, Italy, and elsewhere”. – PIVODA, op. cit. in footnote no. 20, p. 131.

for the preservation of musical artefacts. While artefacts of the visual arts are frequently preserved *in situ*, in the case of musical artefacts it is desirable, as was stated above, to collect and preserve them *in fondo*.⁴⁶

In the same study, Helfert describes the founding of the Musical Archive in 1919 and the institution's legal status, whereupon he plans its further development, especially with respect to its organisation. Helfert explains the concrete case of the connection of the Musical Archive with the Moravian Museum as follows: "*the musical archive as a scientific institution could again take refuge under the protection of an institution with a scientific purpose, such as a museum*".⁴⁷ He also brings to mind the necessity of creating an adequate legal framework within which the activity of this institution or of similar ones would take place.⁴⁸

Helfert also gives a detailed sketch of his organisational plan, according to which there would be central musical archives operating in each of Czechoslovakia's three regions. These three institutions would be organised uniformly using the Musical Archive in Brno as their model; they would be subordinate to a "*central council of music archives in Prague, but in such a way that they would still be allowed complete freedom of initiative for their work*". Their roles in their respective regions would fulfil all of the functions described above, so work would be carried out based on a uniform directive in an organised manner while splintering and overlapping would be avoided within the framework of Czechoslovakia as a whole, and so everything would move along efficiently, to put it simply.⁴⁹

That same year, Helfert informed the museum community about a questionnaire distributed by the Council of the Musical Archive of the Moravian Museum.⁵⁰ He urged all individuals and organisations "*interested in protecting and learning about musical artefacts*" to look for musical artefacts and to inform the Musical Archive about them. In addition, the article defined more exactly the plan for the collecting activities of the Musical Archive: it would be appropriate to look for musical artefacts (in the sense defined below) in the following places: "*1. Church choir lofts and parish offices. 2. Monastery archives and libraries. 3. Castle archives and libraries. 4. Museum collections. 5. Private collections.*"⁵¹

46) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, pp. 22–34.

47) *Ibid*, p. 25.

48) In the context of the establishment of Czechoslovakia in 1918 and of the settlement of property issues associated therewith at the time (on the basis of the decree dated 10 Feb. 1919), the Ministry of Education and National Culture had a department for musical artefacts, an advisory authority that "appointed conservators of musical artefacts and also issued special instructions for cataloguing music and musical instruments. The activities of conservators were formulated primarily as reporting and cataloguing. Their task was to present information about their discoveries and endangered artefacts, to take rapid initiative towards intervention [...] or towards the obtaining of endangered artefacts and to catalogue historically valuable music and musical instruments through the year." – PIVODA, op. cit. in footnote no. 20, p. 131.

49) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, p. 29.

50) The questionnaire was distributed to "the administrations of regional and municipal museums, church choir directors, parish offices, the administrations of large manors, and the administrations of municipal schools, public schools, and secondary schools". – PIVODA, op. cit. in footnote no. 20, p. 133.

51) [HELFERT, Vladimír]: *Dotazník o hudebních památkách* (Questionnaire on Musical Artefacts), *Věstník moravského musea zemského v Brně* (Bulletin of the Moravian Museum in Brno), vol. 1, 1921, nos. 1–3, pp. 38–39 (hereinafter HELFERT: *Dotazník*).

In 1924 Helfert emphasised the need for the third function of musical archives, that of keeping records. Backwardness in this area was already greatly limiting Czech musical historiography dealing with the “*modern era*” (from the seventeenth century). What solution to this sad state of affairs did Helfert offer? One could no longer go down the path of Dlabáč’s Dictionary, as Hostinský had considered doing. Modern musical historiography must be based primarily upon music rather than “*biographical material*”. It was therefore absolutely necessary to keep records of music: “*It is therefore necessary to carry out the systematic, exhaustive cataloguing of musical artefacts from public libraries, at castles and monasteries, and in church choir lofts.*”⁵² He gives as a model the many catalogues and lists of music then in existence in France, Great Britain, Germany, and elsewhere, as well as of Eitner’s *Quellen-Lexikon*.⁵³

Helfert’s proposed working system, described above, was to have performed all three basic functions and was to have been realised in Moravia by the Musical Archive with the assistance of a network of conservators (among whom, as Helfert emphasised, there would also be more than a few Germans).⁵⁴ It was also meant to be unique on a worldwide scale. Unfortunately, the support of the Ministry of Education and National Culture was not secured. In 1924, Helfert even complained that “*absolutely nothing has been done in this country since 1920 in the entire question of the cataloguing and conservation of musical artefacts*”.⁵⁵ In spite of this, the Musical Archive continued working on realising the plan as described, but using its own resources, without the network of external conservators, so the work was going much more slowly than planned. The institution created a “*thematic card catalogue*” of its own collections, and using the same system and methods, a thematic catalogue of “*other music collections in Moravia*”.⁵⁶ According to Helfert’s plan, this would lead over time to the creation of an “*expertly prepared catalogue of all musical artefacts in Moravia*”.⁵⁷ The same methods were then to have been employed in Bohemia. In 1924, Helfert urged all of the provincial museums to begin making records of the musical artefacts in their collections as well. The Musical Archive would assist them in this activity by providing expert advice, and would accept from them “*materials relating to music history for identification, processing, or even safekeeping*”.⁵⁸

A year later, he repeated this appeal elsewhere, and he added that it was necessary that the entire undertaking on a nationwide scale – including Subcarpathian Ruthenia – be organised, coordinated, and of course also funded by the Ministry of Education and National Culture.⁵⁹ In 1926 he again repeated the appeal (turning to different circles each time), in this case reaching

52) HELFERT: *Evidence*, op. cit. in footnote no. 28, p. 32.

53) EITNER, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten I–X.*, Breitkopf und Haertel, Leipzig 1900–1904 (hereinafter EITNER).

54) Today the use of word “conservator” with this meaning is unusual, but at the time the term was in common use for museum operations, and it even had a legal framework.

55) HELFERT: *Evidence*, op. cit. in footnote no. 28, pp. 32–33.

56) One of the first results was a card catalogue of the Kroměříž Music Archives made using Helfert’s system. The author of the catalogue was Helfert’s pupil and co-worker Karel Vetterl; it is now kept at the ODH MZM.

57) HELFERT: *Evidence*, op. cit. in footnote no. 28, p. 33.

58) *Ibid*, p. 34.

59) HELFERT, Vladimír: *Pro soupis hudebních památek* (For a Catalogue of Musical Artefacts), *Časopis Matice Moravské* (Journal of the Moravian Foundation), vol. 49, 1925, no. 1–4, p. 537 (hereinafter HELFERT: *Pro soupis*).

out to a wider public: "Save musical artefacts from destruction! Store them in a dry, safe place, protect them from direct sunlight, and dust them carefully."⁶⁰ In 1930 he reached out to the widest public: "There are certainly many hidden cultural treasures from our history, namely shelved and unnoticed old musical artefacts. You will be saving these artefacts if you hand them over to us or if you call our attention to them promptly!"⁶¹ In addition, Helfert wrote articles informing both experts and laypersons about new acquisitions in the collection of the Musical Archive.⁶²

By these appeals, Helfert was trying to get the Czech public and possible owners of musical artefacts to view such material as even being something worth preserving. We see in this a parallel to the influence exerted on the public by the expansion of regional and ethnographical museology at the end of the nineteenth century.⁶³ This may also have involved some kind of defensive reaction to the increasing lack of interest in the Musical Archive on the part of the Ministry of Education and National Culture.⁶⁴

Helfert gave a proper definition to the term "musical archive" in the relevant entry in the first volume of *Pazdírkův slovník* (Pazdírek's Dictionary), which appeared in 1929.⁶⁵ According to him, the term "musical archive" means "the systematic collection of musical sources, i.e. of everything that contributes towards knowledge about the history of music [...], retaining such artefacts, so they might be permanently preserved, and making them accessible for scholarly study".⁶⁶ If there is discussion here and elsewhere of musical sources in general, what is meant, quite understandably, is sources that are "domestic in particular".⁶⁷ Here, too, a "systematic approach", as Helfert said repeatedly, was intended to be a key property of all of the activities of musical archives. In the cited dictionary entry, Helfert goes on to define musical archives in relation to the term "music library": "The term musical archives is often

60) They can be "either donated or handed over on loan with the right of ownership." – HELFERT: *Pro hudební památky*, op. cit. in footnote no. 33, p. 3.

61) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. in footnote no. 19, p. [6].

62) Thus, for example, in 1927 he reported to readers of the journal *Časopis Matice Moravské* that part of the music collection of the church choir of St James' Church in Brno had been turned over to the Musical Archive on loan; he also urged other church choirs to follow this example. – V. H. [HELFERT, Vladimír]: *Hudební archiv zemského musea v Brně* (Musical Archive of the Provincial Museum in Brno), *Časopis Matice Moravské* (Journal of the Moravian Foundation), vol. 51, 1927, p. 369. Besides the other text mentioned here, he apparently also wrote this brief informational paragraph: [HELFERT, Vladimír?]: *Hudební archiv* (Musical Archive), in: *Průvodce po sbírkách Mor. zemského musea v Brně* (A Guide to the Collections of the Moravian Museum in Brno), ed. Jaroslav Helfert, Moravian Museum, Brno 1924, p. 74.

63) Cf. e.g. ŠPĚT, Jiří: *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)* (Overview of the Development of Czech Museology I – until 1945), Státní pedagogické nakladatelství (State Pedagogical Publishing), Praha 1979, especially p. 46.

64) This occurred after 1921. – PIVODA, op. cit. in footnote no. 20, p. 135.

65) For the sake of comparison, we would point out that towards the end of his life, to Helfert, musical archive was "a scientifically organised set of musical sources". – HELFERT, Vladimír: *Státní hudebně-historický ústav* (The State Music History Institute), *Umělecká beseda* (Artists' Association), Praha 1945, p. 19 (hereinafter HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*).

66) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 31, pp. 158–159.

67) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. in footnote no. 19, p. [5].

used incorrectly to indicate libraries that serve the routine needs of borrowers,” while archives, as has been said, “make [sources] accessible for scholarly study”.⁶⁸

Helfert differentiates musical archives in the narrow and broad sense of the term. In the narrower sense, musical archives have “their own specialised scholars in management.” There were three such institutions in Czechoslovakia at the time: at the Moravian Museum, the Strahov Monastery, and the Prague Conservatoire. More broadly speaking, musical archives would encompass all more extensive collections of musical sources. Defined this way, according to Helfert the term would also refer to the collections of the National Museum, Prague’s university library, the Artists’ Association, Prague’s metropolitan library, and the many rare collections owned by the church or aristocracy but not under the administration of experts.⁶⁹

Helfert later called archives that have their own scholarly administration “live,” and other archives were called the opposite, “dead.” The use of both metaphors is eloquent: musical sources are alive only if they can speak, and they can only speak if, to use today’s terminology, they become collection objects, i.e. if the basic conditions for their existence are provide for, if they are organically incorporated into the structure of a relevant sub-collection (creating a functional relationship with other objects in the collection), if records are kept of them and they are catalogued, and if their presentation is made possible at least to the community of experts.

More than one reader might wonder whether Helfert ever used the term “music museum,” and how he understood it in relation to the “musical archive.” In fact, Helfert never used that term, and it should be added that its use was not at all common back then. Helfert actually did not write the entry in Pazdírek’s Dictionary dealing with “museums,” but for comparison it is interesting because it had to fit in with Helfert’s conception – and it did so, logically speaking.⁷⁰ The entry deals with ordinary museums that have musical artefacts and in particular – characteristically – musical instruments. The entry also mentions “special museums,” which we would now call “monographic museums,” i.e. memorials and memorial halls for individual composers etc.⁷¹

The relationship between a “musical archive” and a “(music) museum” as defined by both dictionary entries largely corresponded to the then existing state of affairs of musical museums in Czechoslovakia. A musical archive (with notated music) constituted a part of the National Museum Library, while three-dimensional objects and musical instruments in particular were found in archaeological and ethnographic collections; there was not yet an independent music department. We are not, however, surprised that Helfert classifies the Music Archive of the National Museum (hereinafter the NM) among archives in the broader sense, when we

68) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 31, pp. 158–159. In a separate entry, he defines a music library as “a collection of music for live use”. – HELFERT, Vladimír: *Knihovna hudební* (Music Library), in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. in footnote no. 31, p. 206.

69) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 31, pp. 158–159. For example, this involves the music collections at Roudnice, Český Krumlov, Náměšť nad Oslavou, Kroměříž, Staré Brno, the Cathedral of St Vitus in Prague, etc. HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*, op. cit. in footnote no. 65, p. 19.

70) Helfert was the editor-in-chief of the dictionary together with Černušák.

71) AXMAN, Emil – [ČERNUŠÁK, Gracian]: *Musea* (Museums), in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. in footnote no. 31, pp. 250–251.

consider that since 1913 it had been under the administration of an expert – the composer and musicologist Emil Axman. We have discussed the situation of the Musical Archive of the Moravian Museum above. In addition, there were two monographic museums, the Bedřich Smetana Museum and the Mozartian Bertramka.⁷² Some steps were taken towards the establishment of a music museum in Slovakia,⁷³ but it is not discussed in either of the entries. Besides that, music, musical instruments, and other kinds of “musical artefacts” could also be found in the collections of many other museums, of course.⁷⁴

There are principally two aspects that differentiate the understanding of the terms “archive” and “museum”: (1) museums are primarily intended for the enjoyment and education of the broader lay public, while archives are primarily a scholarly institution;⁷⁵ (2) museums focus on three-dimensional objects, and archives on the two-dimensional.⁷⁶

Another apparent reason for this dichotomy was the fact that the individual sub-collections for various fields at the Moravian Museum concentrated on three-dimensional objects, whether of a natural or cultural character, and this was likewise the case with the art history department to which the Music Archive belonged. For this reason, a museum



Vladimír Helpert (1886–1945)

Photograph, Robert Smetana, ca. 1930s /

Fotografie, Robert Smetana, cca 30. léta 20. století
NM-CMH F 11744

72) See the relevant entries: AXMAN, Emil: *Smetanovo museum* (Smetana Museum), in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. in footnote no. 31, p. 375; FIALA, Jaroslav: *Mozartova Obec v ČSR* (Mozart Community in Czechoslovakia), in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit., p. 249.

73) Above all, after 1921 it was Dobroslav Orel at the Faculty of Arts, Comenius University, Bratislava, who began to accumulate documents on music history, creating a musical archive analogous to those that existed in Prague and Brno. See e.g. BUGALOVÁ, Edita: *Počiatky hudobného múzejníctva na Slovensku* (The Beginnings of Musical Museology in Slovakia), *Múzeum* (The Museum), vol. 64, 2018, no. 2, p. 1.

74) Their collection was or should have been a component of the collecting activity of regional museums; see in particular LÁBEK, Ladislav: *Nástin praktické museologie pro krajinská musea vlastivědná* (An Outline of Practical Museology for Regional Ethnology Museums), *Národopisná společnost československá* (Czechoslovak Ethnology Society), Praha 1927, pp. 7, 51, 55.

75) Helpert characteristically asserted that “a musical archive is not [...] just a collection of museum objects; it is an institution for the study of sources on domestic music history”. The primary orientation of all functions of an archive in service of the scholarly community is clearly formulated: everything is done primarily “for the needs of researchers”. – HELPERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. in footnote no. 19, p. [5].

76) Helpert likewise used a dichotomy between “archival” and “museum” as an adjective (or “in the character of a museum”) for the designation of two kinds of documents or collection objects.

division specialising in two-dimensional object had to define itself terminologically in relation to the other departments.

In Helfert's thinking, museum presentations in the narrower sense of the word – as a service for the lay public – still remained marginal both in his theory of a musical archive and in the practice of the Musical Archive. In 1930, however, Helfert wrote in connection with an exhibition put on by the Musical Archive that the institution “*is planning a succession of similar exhibitions of the rest of its artefacts in order to draw our public's attention to this important and still very neglected field of collecting*”.⁷⁷ Thus he had plans for presentations in the narrower sense of the word, but he deferred them until after the completion of basic, necessary work in the areas of selection, accumulation, and presentation to the scholarly community.

In his museological thinking and plans, Helfert did not give much consideration or attention to types of music museums other than “musical archives,” although at the time there were already first-rate institutions abroad focusing on organology or ethnomusicology (he was also engaged in an ethnomusicological institution – the State Institute for Folksong)⁷⁸ as well as many monographic museums. This seems to have been because of his fundamental professional grounding in musical historiography⁷⁹ instead of organology or ethnomusicology. He nonetheless devoted considerable practical care to the music department of the Music Archives. Along these lines, Jan Racek significantly recalls that Helfert

*“was never [...] satisfied with mere exhibits of instruments as dead [sic!] museum material for the purpose of display; he always insisted that instruments be restored, so as to adapt them for musical performing. He was primarily interested in the reconstruction of the historical sound of the instrument, because his ultimate wish was to preserve not only a composition, but also its original sound.”*⁸⁰

In any case, Helfert's musical museology was essentially a theory of a “musical archive.” One naturally wonders whether a musical archive in his conception is actually a museum.⁸¹ The

77) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. in footnote no. 19, p. [6].

78) Cf. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila: *Vladimír Helfert ve Státním ústavu pro lidovou píseň* (Vladimír Helfert at the State Institute for Folksong), *Musicologica Brunensia*, vol. 51, 2016, no. 2, p. 139–156 (hereinafter PROCHÁZKOVÁ).

79) His conception of music historiography was more modern and broader than was usual before the First World War; cf. e.g. POLEDŇÁK, Ivan: *K metodologické problematice díla Vladimíra Helferta* (On Methodological Issues in the Work of Vladimír Helfert), *Opus musicum*, vol. 7, 1975, no. 10, pp. 290–292; ZAPLETAL, Miloš: *Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově* (Transformations and Constants in Helfert's Writings about Janáček), *Musicologica Brunensia*, vol. 51, 2016, no. 2, pp. 237–271 (hereinafter ZAPLETAL).

80) RACEK, op. cit. in footnote no. 25, p. 30.

81) This term has a broader historical context. Today, the Czech phrase in question is “an obsolete term for institutions that collect, document, and expertly process musicological or music history sources”. In Helfert's time, one “customarily [...] also spoke of collections of music as being archives, and this tendency was strengthened in connection with the growth of interest in music history research turning its attention to the preserved music collections”. As far as the Musical Archive of the Moravian Museum are concerned, the legitimacy of the institution's name “was justified by the systematic nature of the processing of the collections in its holdings and by respecting of the perspective of provenience”. – [BOŽENEK, Karel]: *Hudební archiv* (Musical Archive), in: *Slovník české hudební kultury* (A Dictionary of Czech Musical Culture), Editio Supraphon, Praha 1997, p. 297 (hereinafter BOŽENEK). Abroad, however, the term “music museum” still tends to mean museums of musical instruments, while institutions that collect two-dimensional musical

answer is "yes." Helfert's term "musical archive" means a special kind of museum with activities encompassing all of the phases of museum work (selection, thesaurisation, and presentation), so it corresponds fundamentally to the present-day concept of the music museum in the context of Czech musicology.⁸² Notwithstanding the orientation on two-dimensional objects, a "musical archive" approaches the comprehensive music museum of the present (as represented, for example, by the Czech Museum of Music); its collecting activities encompass artefacts of every imaginable kind, and it also has the ambition of exhibiting the objects in its collections in the interest of the intellectual enrichment of the lay public.

Object of museum care: musical artefact, musical source, music collection

For Helfert, anything that is in the holdings or under the care of "musical archives" (whatever is the object of musical musealisation) is a "musical artefact" (*hudební památka*) or a "musical source" (*hudební pramen*). He later had similar thoughts about a "music collection" as an independent museum entity. Here it is again appropriate to specify Helfert's conception of both main terms – artefacts and sources – and their relationship. He basically understood them as synonyms, but he used them to express two aspects of the same thing: the ontological and the noetic. A tangible object that has been preserved from the past is a *musical artefact* in that it is a tangible relic of musical culture, and it is therefore something that must be kept and protected in musical archives; at the same time, it is a *musical source* in that it "contributes towards knowledge of the history" of musical culture.⁸³ This relationship is also given by the dual reasons for the musealisation of the object in question: as a musical artefact it must be preserved and protected in musical archives because as a tangible thing it is naturally subject to decay; as a musical source, it must then be preserved and protected at the same place, because it is valuable in that it makes knowledge possible.

Already by the beginning of the 1920s, Helfert's understanding of both terms was developing quickly from a narrow conception including only written materials (mostly materials with musical notation)⁸⁴ towards a broader conception encompassing both two-dimensional

artefacts are called musical archives. Cf. e.g. LESURE, François – BOWERS, Roger: *Archives and music*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1. A – Bacilly, Grove, New York 1995, pp. 552–555.

82) Music museum in this context means "the name of museum institutions dealing with a specific focus on collecting activities in the field of music [...], as well as the scholarly processing of its own holdings of collections"; "they generally compile, categorise (using scientific methods of evaluation), keep records of, catalogue, store, preserve and make accessible (both to researchers and – through permanent or temporary exhibitions – to the broader public) practically all kinds of artefacts and sources involving music and musical culture. [...] The comprehensiveness of the compiling and processing of artefacts and sources is what differentiates music museums from music libraries or so-called music archives from true archival institutions that focus on documentary sources and often the organic collections as well, which arise from the activities of various (also musical) institutions." – BOŽENEK, op. cit. in footnote no. 81, pp. 320–321.

83) The following definitions are eloquent along these lines: a musical archive is "a concentrated collection of musical sources, i.e. of anything that contributes to knowledge of music history"; musical archives "have artefacts in their holdings for their permanent preservation and for making the accessible for scholarly study". – HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 31, p. 158.

84) HELFERT: *Hudební archiv zemského musea mor.*, op. cit. in footnote no. 27, p. 16.

(notated music and other written materials relating to music, and later “works on music theory”)⁸⁵ and three-dimensional objects (iconographic materials and “historically valuable” musical instruments).⁸⁶ Still, he always gave the greatest weight to materials with notation.⁸⁷

Soon thereafter, he arrived at a broader conception of musical sources as being “everything that contribute towards the knowledge of music history”⁸⁸ and at an analogous understanding of the musical artefact defined as “any document [...] of the musical past”.⁸⁹ At the same time, he basically understood music history as the history of musical cultures, but he put the emphasis on the music itself (unlike Nejedlý or Rolland): research about musical culture and about the life of a composer brings context to knowledge, allowing for better understanding of the actual movement of music history – of the development of “musical creativity” or of “musical thinking”.⁹⁰

We shall now deal in more detail with Helfert’s mature conception of a musical source. To a considerable extent, Helfert understands that the writing of history is a construction or reconstruction, the creative act of a historian. It overcomes even the narrowly positivistic relationship between historical knowledge and the source: history is not contained in the source; the source merely “contributes towards the knowledge of history”.

He makes a distinction between musical sources in the broadest sense, i.e. as “everything that contributes towards knowledge of music history”,⁹¹ and musical sources in a narrower sense, which he understands as sources primarily intended for musical historiographical research. This characteristic – the ability to help with the knowledge of music history better than other sources – is given by their belonging to certain source types. These types (and their order is important) are “sheet music, theoretical treatises on music [...], inventories of music collections, librettos and synopses and special written records about music (e.g. manuscript musical chronicles), and musical instruments”.⁹² Helfert makes a distinction for musical sources of the kinds listed above and “general historical” sources, which are analogously the domain of general historiography, and their status is also given by their belonging to certain

85) HELFERT: *Pro soupis*, op. cit. in footnote no. 59, p. 537.

86) In 1921 he defines musical artefacts (which the Music Archives collect): “1. Written music [in manuscript] (in sheets of paper, in notebooks, volumes etc. It does not matter whether they are written in the hand of the actual composer or are copies.). 2. Written songbooks. 3. Printed music up to ca. 1860. 4. Letters of musicians and documents concerning musicians. 5. Theatrical posters [for opera performances] and concert programmes from both the past and the present. 6. Texts of operas and operettas (librettos). 7. Written [manuscript] catalogues of music collections and libraries. 8. Older musical instruments. 9. Portraits and likenesses of musicians.” – HELFERT: *Dotazník*, op. cit. in footnote no. 51, pp. 38–39. Elsewhere that year: “[...] manuscript music, letters and documents relating to music, theatrical posters and concert programmes, librettos of operas and oratorios, manuscript catalogues of music collections and music libraries, likenesses of musicians, and musical instruments of historical value”. – HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. in footnote no. 29, p. 29.

87) For written music or material with musical notation, Helfert usually uses the Czech word “hudebniny” (music) along with “notové záznamy” (written notation), “notový materiál” (notated material), or “hudební prameny notové” (sources with musical notation).

88) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 31, p. 158.

89) HELFERT: *Pro hudební památky*, op. cit. in footnote no. 33, p. 3.

90) Concerning the development of these terms in Helfert’s writings, cf. ZAPLETAL, op. cit. in footnote no. 79, pp. 237–271. There one also finds references to other literature.

91) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 31, p. 158.

92) HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*, op. cit. in footnote no. 65, p. 18.

typical classes (vital records, property records, accounting records etc.). Of key importance is Helfert's assertion that even if general historical sources contain "*mention of music or musicians*", they are "*objects of general historical interest*", and they are therefore "*set aside*" in his conception of musical museology.⁹³ In addition, he sometimes contrasts "*musical sources*" (primarily meaning notated music, which represents the domain of musical historiography) with biographical sources (which he calls "*biographical material*"), which were plentifully used by such earlier musicologists as Dlačák, Hostinský etc.⁹⁴

For Helfert's conception of museology, the definition of a musical source (in the narrow sense) he gave in Pazdírek's Dictionary is characteristic: "*a musical work or manuscript or printed work in the original edition, opera and oratorio librettos, reports about music and musicians, documentary and pictorial material relating to music*". In the dictionary, he also treats musical instruments as a special kind of musical source, but he writes that "*if they constitute an independent group, they tend to be objects kept in the custody of museums*".⁹⁵

We may be surprised to find that there is no discussion here of sound recordings in view of the fact that Helfert was working at the time at the State Institute for Folksong, where he took part in the making of numerous phonographic recordings.⁹⁶ It is also surprising when we consider that by that time, such important institutions as the phonogram archives in the Berlin or Vienna had already long been in existence, as Helfert was undoubtedly aware. This was not, however, a question of his conception: it is much more likely that Helfert was describing the existing practice of the Musical Archive in Brno. By contrast, he later placed great emphasis on audio recordings, especially in connection with the plans for a State Institute of Music History.

On the basis of the order in which Helfert mentions individual kinds of musical sources, beginning with the most important, we can see clearly the gradations of importance he assigned to individual kinds of sources (while according to him, the importance of all kinds of sources increased even more depending on their authenticity):

- 1) sheet music
- 2) librettos
- 3) literary sources
- 4) iconographic sources
- 5) musical instruments

One sees clearly the traditional philological nature of the conception of musical historiography and by extension of musical museology as an auxiliary profession. Helfert's definition can even be interpreted as meaning that the degree to which *writing* is

93) Ibid, pp. 18–19.

94) EITNER, op. cit. in footnote no. 53.

95) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. in footnote no. 31, pp. 158–159. As far as musical instruments are concerned, there is another characteristic dictionary entry about the Musical Archive of the Moravian Museum written by Karel Vetterl, Helfert's pupil and co-worker from the Musical Archive. It explicitly emphasises that although the institution is called an archive, it collects "all music artefacts (including instruments)". – VETTERL, Karel: *Hudební archiv zemsk. musea*, in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. in footnote no. 31, p. 159.

96) PROCHÁZKOVÁ, op. cit. in footnote no. 78, pp. 139–156, and in particular p. 149.

present in the individual kinds of sources is decisive; or even more precisely, what is decisive is the degree to which the visual code being use approaches the ideal of “writing”:

- 1) musical writing
- 2) literary writing
- 3) literary writing
- 4) pictographic “writing”
- 5) no writing

Specifically for musical historiography, musical writing, i.e. notation, is therefore superordinate to literary writing, which is the domain of general historiography.

In order to understand Helfert’s conception and his thinking on musical museology in general (and in particular the emphasis placed on editorial work), the following insight made by Nicholas Cook is of key importance. The musicology of the nineteenth century was based methodologically upon philology, which was the strongest of the humanities at the time. This, then, was the source of the “*traditional musicological emphasis on editing*”, as an effort to “*arrive back at the original*”, as well as the “*emphasis on musical works rather than the patterns of social usage through which they acquire meaning*”. Thirdly, the original, philological orientation of musicology implies the idea of “*music as [...] a form of writing*” and of musical works as texts.⁹⁷

Helfert ties musical sources in the narrow sense of the word to musical historiography, i.e. to the mere (although dominant) discipline of musicology, and not to musicology as a whole as it was at the time.⁹⁸ Because a musical source is something that enables learning about music history better than other things do, a musical source in the most particular sense of the word is notated material – in the best case a score, and ideally brought to life in a stylistically appropriate performance.⁹⁹ Sheet music in fact allows the most graphic, almost direct knowledge of classical music history. The indicated relationships explain why materials with musical notation have a special standing in “musical archives”.

At the same time, these relationships largely explain the little theoretical attention Helfert paid to caring for musical instruments, which are of interest to musical archives only to the extent that they can be a source of musical historiography or to the extent that organology can be an auxiliary science to musical historiography. According to Helfert, musical archives should therefore collect only “*historically valuable*” or “*older*” musical instruments (by contrast, an organologist would also be interested in the instruments of the present for something other than their “historical” value), while for other kinds of sources (even posters for opera performances, for example), he also recommends collecting contemporary specimens.

Helfert’s conception of a musical source, and thus also of an object of musical museology, does not reflect the question of what actually constitutes their essence: it simply does not

97) COOK, Nicholas: *Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis*, in: *Music’s Intellectual History*, ed. Zdravko Blažeković, RILM, New York 2009, p. 777.

98) The ties of musical sources to a specific discipline are further enhanced by synonyms Helfert uses for the expression “musical sources”: “music history materials” or “music history sources”.

99) Like Helfert, his colleague and cohort Černušák understood “musical artefact” basically as written sources for musical historiography, and especially those involving musical notation. [ČERNUŠÁK, Gracian]: *Památky*, in: *Pazdírkův hudební slovník naučný*, op. cit. in footnote no. 31, p. 296.

explain when and how something becomes documentation of the music of the past, when and how it can contribute to knowledge of such music (whether in and of itself or as a part of a structure of other objects, and within the framework of a definite system of knowledge), and why the particular kinds of objects mentioned should have a privileged standing in the respect in question. Helfert's idea about the inherent musical nature of certain artefacts has persisted to this day in Czech and Slovak museum practice and in its theoretical reflections (see e.g. the commonly used term "collection objects of a musical character" etc.).¹⁰⁰

In later years, Helfert also contemplated the separately existing music collections as a whole as individual artefacts. When he writes about their concentration in regional musical archives, he does not fail to comment that it is important *"for the collection to be kept together at its new location and also for it to be inventoried so as to preserve permanently its individual character"*,¹⁰¹ and he clarifies their specific value as follows: *"Where an important music collection is intertwined historically with the whole environment of a provincial town, where it was not accumulated randomly, but instead arose organically as an outgrowth of the musical and cultural history of that town, where it constitutes an integral part of the town's overall history, and where taking it away would be an impoverishment of the entire region."*¹⁰²

Conclusion

We can historically understand Helfert's conception of a "musical archive" primarily within the framework of three contexts, namely: (1) awareness of the need to organise the preservation of musical artefacts within the territory of Czechoslovakia after the First World War; (2) the needs and methodological and ideological departure points of Czech musicology in the interwar period; (3) discussion of the conception of Czech musical museums and their central institutions through 1919. The introduction to this study sketched out the third of these contexts, so we will also conclude with a reference to it.

Following Rieger's conception from 1854, which focused on the collection of music of Czech provenience in the interest of the artistic exaltation of the Czech nation, Nejedlý's 1907 conception brought a turn towards the modern conception of a musical museum, which serves science first, and the arts only secondarily. At the same time, that service also encompasses the role of the main Czech museum of music in the nation's emancipation. Nejedlý's ideas were also more pointed with respect to nationality: of the musical culture of the Czech lands after 1860, according to the thinking of that time, only the music of "Czech" composers was to be the subject matter of Czech musical historiography – and therefore also of a Czech musical museum.

Helfert conceived of a "musical archive" as a museum that focused primarily on sheet music and other documents, but that would also care for three-dimensional artefacts. Its chief function

100) Cf. e.g. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Úvod do hudobnej muzeológie* (Introduction to Musical Museology), KHV FiF UK, Bratislava 2010, pp. 46–48.

101) HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*, op. cit. in footnote no. 65, p. 40.

102) *Ibid.*, p. 37.

was to be scholarly, but its work was to have an impact on society as a whole: it was to contribute towards the spiritual enrichment of the broadest possible strata of society, primarily through its aforementioned main function, and also as an institution of musical culture with influence over contemporary musical life, including through exhibitions and other presentations.

As far as the aspect of nationality is concerned, Helfert's conception reacted only to a certain extent to Czechoslovakia's new statehood and to the official nationalism of the First Republic (the concept of a "Czechoslovak nation"). He did strive for the establishment of central musical archives for documentation of the musical culture of Slovakia and Subcarpathian Ruthenia. Otherwise, he made a major effort to have the musical archives contribute towards the most comprehensive possible knowledge of the music of the past and present in the respective territories and regions of Czechoslovakia (the Musical Archive in Brno was to serve as a platform for music history research in Moravia and Silesia, and other central and regional institutions modelled on the Brno archive were to have been established subsequently in Prague, Bratislava, and provincial cities). Of course, the Czech identity of composers played an important role for Helfert in the case of "musical emigration". His thinking about museology then assumed a more sharply nationalistic character, meaning a "Slavic" orientation, during the Nazi occupation.

Helfert did not conceive of musical museology as an independent, specialised activity, but rather as a fundamental organisational area and field of research of musical historiography. To him, "music archives" were basic institution enabling the work of music historiographers by gathering musical artefacts and by cataloguing and preserving them and presenting them to the community of experts. By analogy, his musical museology was not an independent discipline of general museology, but rather an auxiliary science of musical historiography: a theory and methodology of a "musical archive". Helfert's conception of a musical archive underwent bountiful theoretical and practical development, especially through his pupil Jan Racek¹⁰³ and others. We can regard it as the beginnings of Czech and Slovak musical museology.

Address: Miloš Zapletal, Masarykova třída 343/37, 746 01 Opava, Czech Republic

E-mail: m.zapletal1987@gmail.com

103 See in particular RACEK, Jan: *Organisace a vědecké poslání moderního hudebního archivu* (Organisation and Scientific Mission of a Modern Musical Archive), Zemské museum (Provincial Museum), Brno 1937. Also see e.g. –ek [RACEK, Jan]: *Hudební archiv Zemského musea v Brně* (Musical Archive of the Provincial Museum in Brno), *Musikologie*, vol. 1, 1938, pp. 145–149; RACEK, Jan: *Organisace hudebně-vědeckého bádání na Moravě* (Organisation of Musicology Research in Moravia), *Tempo*, vol. 15, 1935–1936, no. 11, pp. 122–124; RACEK, Jan: *Hudební věda na Moravě, její úkoly, cíle a snahy* (Musicology in Moravia, Its Tasks, Goals, and Efforts), *Tempo*, vol. 18, 1946, nos. 2–3, pp. 69–71; RACEK, Jan: *Oddělení hudebně historické* (The Music History Department), *Časopis Zemského musea v Brně* (Journal of the Provincial Museum in Brno), vol. 1, 1946, pp. 22–24; RACEK, Jan: *Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání* (Musical Inventories and Their Importance for Music History Research), *Časopis Moravského musea* (Journal of the Moravian Museum). *Vědy společenské* (Social Sciences), vol. 47, 1962, pp. 135–162. Also cf. interview with Racek: STRÁNSKÝ, Zbyněk Z.: *Hudební muzejnictví v díle Jana Racka* (Musical Museology in the Works of Jan Racek), *Muzeologické sešity* (Museology Booklets), vol. 6, 1976, pp. 193–198.

Helfertova teorie hudebního muzea („hudebního archivu“)

Miloš Zapletal

Riegerova a Nejedlého koncepce hudebního archivu

Pátráme-li po kořenech hudební muzeologie v českých zemích, narazíme kromě jiných, méně významných zjevů v první řadě na dvě postavy spjaté s vývojem Národního muzea: Františka Palackého a Františka Ladislava Riegera. První ucelenější a souvislejší koncepce hudebního muzejnictví, jeho smyslu, předmětu a metod, nacházíme pak u dvou zakladatelských postav moderní české hudební historiografie, Zdeňka Nejedlého a Vladimíra Helferta. Rieger, Nejedlý i Helfert – v tomto pořadí – formulovali koncepcí českého hudebního archivu. Nejprve krátce nastíníme přístupy prvních dvou, poté se zaměříme na pojetí Helfertovo.

Připomeňme zde ve vší stručnosti, že plán budování sbírek hudebního charakteru se nacházel již v ideovém návrhu činnosti Společnosti Vlastenského muzea; počátky českého hudebního muzejnictví tak lze klást už do doby těsně po roce 1818, kdy vzniklo Vlastenské museum v Čechách, předchůdce Národního muzea. Hudební sbírky měly být součástí fondů umělecké, průmyslové a technické výroby. Sbírkou „*umění hudebního (harmonie)*“ měla zaprvé obsahovat „*sbírku vlasteneckých děl hudebních, rukopisných i tištěných a to se stálým zřetelem k národům Slovanským*“, zadruhé pak „*sbírku hudebních nástrojů, jen Slovany vlastních*“.¹ Nutnost sběru hudebních děl – v souvislosti s oborem umělecké archeologie – proklamoval i František Palacký v pojednání *O účelích vlastenského muzea v Čechách* z roku 1841, jež se stalo programovým textem rozvoje Muzea.²

Vlastenské museum tedy shromažďovalo i památky hudební kultury, ovšem spíše náhodně a nesystematicky. Chyběla jasná programová koncepce, jakož i finance na nákup artefaktů – muzeum bylo v tomto ohledu odkázáno převážně na dary,³ které přicházely do Muzea „*ze stejných pohnutek, jakými byli vedeni dárci literárních památek: aby pro budoucno byly zachovány doklady kulturní vyspělosti národa*“.⁴ Památky hudební kultury směřující do muzea byly písemné i trojrozměrné; do konce 19. století se jich nahromadilo velké množství

1) HANUŠ, Josef: *Národní museum a naše obrození. Kn. 2, Založení Vlasteneckého muzea v Čechách a jeho vývoj do konce doby Šternberkovy (1818–1841)*, Národní museum, Praha 1923, s. 90–91.

2) AXMAN, Emil: *Hudební oddělení*, in: *Národní museum 1818–1948*, Národní museum, Praha 1949, s. 63.

3) VOJTĚŠKOVÁ, Jana: *České muzeum hudby 200 let po založení Národního muzea*, *Harmonie*, 2018, č. 1, s. 43.

4) BURIAN, Miroslav: *Historické vědy v Národním muzeu*, in: *150 let Národního muzea v Praze*, Orbis, Praha 1968, s. 29.

a některé byly zvláště cenné.⁵ Jak jsme řekli, tato sbírkotvorná činnost ovšem postrádala systematický charakter a samostatné hudební oddělení dosud chybělo. Zatímco písemné artefakty (hudebniny tištěné i rukopisné, knihy s hudební tematikou, libreta, korespondence a jiné listinné materiály) byly ukládány v muzejní bibliotéce,⁶ trojrozměrné předměty (zejména hudební nástroje, dále různé trofeje, ikonografické prameny – obrazy a busty) směřovaly do sbírek archeologických a etnografických. Takovýto stav panoval zhruba sto let.

Okolo poloviny 19. století se už sbírka hudebních artefaktů rozrostla a nabyla nadnárodního a nadregionálního významu natolik, že František Ladislav Rieger navrhl založení samostatného muzejního orgánu, jenž by dokumentoval výhradně českou hudební kulturu. Vznikl tak první poměrně systematický a obsáhlý plán institucionalizování českého hudebního archivu. Rieger jej roku 1854 publikoval v časopisu Lumír pod názvem *Slovo o založení národního hudebního archivu v Čechách*. Rieger tvrdí, že založení a provozování archivu, jenž by sbíral „všecko, cokoli hudebnost česká kdy zdarilého a trvalého vyvedla“, by mělo být v gesci Muzea, odvolává se přitom na původní i novější statuty muzejního spolku. Přesněji řečeno by se mělo jednat o zvláštní oddělení při muzejní knihovně, jež by shromažďovalo všechny české hudební tisky i rukopisy, a to jak ve smyslu hudebnin, tak i hudebních teoretik. Ty jsou zatím roztroušeny „po všech končinách světa v bibliothekách kostelních, kapelních a divadelních, my o tom nevíme, – o to nedbáme“. Podle Riegera je především třeba systematicky shromáždit díla velkých českých mistrů minulosti a současnosti. Dosavadní vrchol ve vývoji české hudby klade do poloviny 18. století (připomeňme, že se tak děje ještě před vystoupením Smetanovým!), reprezentují jej skladatelé jako Černo-horský, Seeger, Benda, Gluck, Brix, Mysliveček, Gassmann a Koželuh. Českost hudebních památek i samotného archivu – to je velmi důležité – Rieger pojímá ve smyslu zemském, nikoliv národnostním. Do plánovaného archivu tak mají směřovat všechna díla nějakým významným způsobem se pojící k Českému království nebo napsaná skladateli, kteří zde výrazně působili, jako třeba Ch. W. Gluckem. Ovšem ano, smysl celého podniku spočívá v prvé řadě v zajištění toho, aby obor lidské činnosti, ve kterém právě český národ nad jiné vynikal a vyniká – tedy hudba –, přinesl tomuto národu a jeho vlasti zaslouženou slávu. I český národ však Rieger chápe, alespoň explicitně (článek pochází z doby Bachova absolutismu), mnohem spíše ve smyslu přináležitosti k české vlasti; za české skladatele tak považuje ty, kteří jsou Čechy ať už „domovem nebo rodem“. Využití hudebních památek k zajištění slávy českého národa nemá ovšem probíhat v prvé řadě jejich muzealizací, nýbrž umožněním jejich provozování: nemají sloužit

5) Pro základní přehled tohoto období srov. zejm. ŠTEFANCOVÁ, Dagmar: *České muzeum hudby*, in: Velká kniha o Národním muzeu, ed. Karel Sklenář, Národní muzeum, Praha 2016, s. 185–197. Existuje též anglická verze tohoto textu: ŠTEFANCOVÁ, Dagmar: *Czech Museum of Music*, in: *The Great Book of the National Museum*, ed. Karel Sklenář, National Museum, Prague 2016, s. 191–206. Srov. též ČÍŽEK, Bohuslav – FOJTÍKOVÁ, Jana – HALLOVÁ, Markéta – MOJŽÍŠOVÁ, Olga – STLOUKAL, Milan – TAUEROVÁ, Jarmila: *Muzeum české hudby, historie a sbírky*, Národní muzeum, Praha 1999. Kniha existuje též v anglické a německé verzi. Dále srov. KABELKOVÁ, Markéta – PAULOVÁ, Eva: *Počátky samostatného hudebního oddělení Národního muzea*, Časopis Národního muzea. Řada historická, roč. 186, 2017, č. 3–4, s. 3–24.

6) Srov. VRCHOTKA, Jaroslav: *Dějiny Knihovny Národního muzea v Praze: 1818–1892*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1967.

primárně vědě, ale umění. Po tomto vymezení Rieger předkládá seznam hlavních skladatelů, na něž je třeba se zaměřit, se stručnými informacemi o jejich dílech.⁷

Vznik tzv. Hudebního sboru při Museu Království českého v roce 1873, jenž byl zřízen Společností musea z Riegerovy iniciativy⁸ a do značné míry měl být realizací jeho plánu, nepředstavoval pro hudební muzejnictví zdaleka tak silný stimul, jak by se mohlo zdát. A to navzdory tomu, že jej tvořily takové postavy jako Otakar Hostinský, zakladatel české muzikologie, Ludevít Procházka, tehdy čelný hudební kritik a organizátor, František Zdeněk Skuherský, vlivný hudební teoretik a profesor pražské konzervatoře, a skladatel Josef Drahorád.⁹ A navzdory dobře koncipovanému programu, jehož cílem bylo „*hudebniny chované v Národním museu systematicky uspořádat ve zvláštním oddělení jakožto hudební archiv, sestavit repertoarium, v němž by byly zachyceny všechny skladby a spisy českých hudebníků a hudebních spisovatelů s udáním, kde se jejich díla nacházejí, a ovšem dále rozmnožovat hudební sbírku*“.¹⁰

Zdeněk Nejedlý – jenž byl v mládí zaměstnán v Museu Království českého¹¹ a později energicky zasáhl do smetanovského muzejnictví¹² – publikoval v roce 1907 programovou esej, v níž formuloval požadavek vytvoření moderního českého hudebního archivu. Pojmem „hudební archiv“ Nejedlý míní systematicky budovanou a organicky rostlou sbírku notopisů, potažmo i jiných pramenů hudební vědy. Odvolává se přitom na starý, avšak dosud stále nenaplněný plán Riegerův. Nejedlý pohlíží na českost archivu – vcelku očekávatelně – jinak než Rieger; rozdíl jejich pojetí vlastně do značné míry odpovídá vývoji českého nacionalismu v druhé polovině 19. století. Podle Nejedlého do šedesátých let 19. století nehrála česko-německá otázka zásadní roli, pak se ovšem hudba v Českých zemích jednoznačně rozdělila na českou a německou. Jednoduše řečeno má proto český hudební archiv sbírat hudebniny pocházející z první poloviny 19. století utrakvisticky (a to včetně případů typu „*Čech v cizině*“ a „*cizinec u nás*“), novější prameny je však třeba přísně selektovat na základě národnosti jejich autora. Nejedlý – obdivovatel Mahlerovy hudby! – to lapidárně vyjádřil větou: „*Rieger ještě počítá mezi české skladatele Glucka, my už klidně přenecháme Němcům Mahlera*.“ Dále se Nejedlý zabývá otázkou způsobu budování hudebního archivu (přičemž zdůrazňuje nutnost pořizovat opisy ze zahraničních knihoven),¹³ a především otázkou jeho funkce: ta má být primárně vědecká, nikoliv umělecká jako u Riegera. Vybudování hudebního archivu je

7) RIEGER, Fr[antišek] Ladislav: *Slovo o založení národního hudebního archivu v Čechách*, Lumír, roč. 4, 1854, č. 27, s. 639–644; č. 28, s. 660–664; č. 29, s. 691–693; č. 30, s. 709–716. V několika málo existujících přehledech českého hudebního muzejnictví zůstává tento text úplně stranou pozornosti.

8) BURIAN, Miroslav: *Historické vědy v Národním museu*, in: 150 let Národního muzea v Praze, Orbis, Praha 1968, s. 29.

9) Nejedlý vysvětluje nevelký úspěch tohoto podniku slovy: „Byla to doba rozmachu naší hudby, kdy vše u nás žilo přítomností příliš mocně, než aby se věnovala náležitá pozornost staré, tehdy už mrtvé naší hudbě.“ – NEJEDLÝ, Zdeněk: *Český hudební archiv*, Česká revue, roč. 1, 1907, č. 1, s. 16 (dále NEJEDLÝ).

10) *Ibid.*, s. 30.

11) Nastoupil sem roku 1899 na místo archivního úředníka.

12) MALÝ, Miloslav: *Smetanovská muzeologie*, Opus musicum, roč. 14, 1982, č. 4, s. 127–128, VII.

13) „Způsob, kterým by se [...] hudebniny měly sbírat, nelze ovšem přesně naznačit; dán jest okolnostmi. Jisto však jest, že velmi důležitou úlohu budou hrát opisy ze zahraničních knihoven. [...] Říditi výzkum cizích

podle Nejedlého nutnou podmínkou rozvoje české muzikologie, zejména však hudební historiografie 16. až 19. století – tehdy ještě velmi mladého oboru.¹⁴ „Co by česká hudební věda archivem všechno získala, lze těžko vypočítati,“ píše Nejedlý, „nejlépe jest naznačiti to slovem: všechno.“ Hudební archiv by se měl stát rovněž institucí vychovávající muzikologický dorost, centrem rozvoje celého oboru, jenž by tak pro český národ představoval „zisk věčný, avšak též mravní“, a to proto, že „odstraní z celého oboru našeho písemnictví povrchnost, jež mu neslouží ke cti“. Nejedlý však soudí, že obě veřejné knihovny disponující největším počtem muzikálií – knihovna univerzitní a muzejní – se těžko stanou základem takového hudebního archivu: ideální se mu v daném směru jeví soukromá sbírka Ondřeje Horníka.¹⁵

Nejedlého snahy o vytvoření moderního českého hudebního archivu nebyly ve své době ojedinělé, debaty o hudebním muzejnictví zde probíhaly již před první světovou válkou a těsně po ní.¹⁶ Pravou líhni újeji zaměřeného hudebněmuzeologického myšlení (v celoevropském měřítku) se však České země staly až v době první republiky. V tomto ohledu bylo přelomové působení druhé hlavní postavy stojící u zrodu moderní české muzikologie, Vladimíra Helferta (1886–1945).

Helfertova koncepce hudebního archivu

Připomeňme si úvodem alespoň základní fakta týkající se Helfertova působení v oblasti hudebního muzejnictví. Záhy po svém příchodu do Brna v létě 1919 spolu s bratrem Jaroslavem inicioval vznik Hudebního archivu¹⁷ coby samostatného ústavu Moravského zemského muzea (MZM),¹⁸ jenž se zrodil „jako výsledek organisování ochrany hudebních památek v republice“¹⁹ a z nějž se postupně vyvinulo dnešní ODH MZM.²⁰ V čele Hudebního archivu stála Rada,

knihoven bude hlavním a nejdůležitějším úkolem schopného správce tohoto budoucího archivu.“ Viz NEJEDLÝ, op. cit. v pozn. 9, s. 17.

14) Nejedlý byl jmenován soukromým docentem hudební vědy roku 1905, čímž *de iure* a do značné míry i *de facto* založil českou univerzitní muzikologii.

15) Viz NEJEDLÝ, op. cit. v pozn. 9, s. 16–20.

16) Viz např. HŮLKA, Karel: *O našich povinnostech k české starší hudbě*, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1908; NEBUŠKA, Otakar: *Na záchranu hudebních památek*, Hudební revue, roč. 2, 1909, č. 6, s. 314–317; ŠILHAN, Antonín: *Pražské hudební knihovny*, Přítomnost, roč. 10, 1912, s. 6–7; CMÍRAL, Adolf: *Čs. hudební museum*, Cesta, roč. 1, 1918–1919, č. 30, s. 829–831, 857–858.

17) K. R. [RACEK, Jan]: *Organisátor moravského musejnictví*, Rozkvět, 1933, č. 39, s. 2. Zdá se, že bratři Helfertové byli k muzejnictví rodově předurčení: už jejich děd Josef Alexander Helfert se coby historik hojně zabýval památkovou péčí. POLEDNÁK, Ivan: *Helfert, Vladimír* [online], in: *Český hudební slovník osob a institucí* (Czech Musical Encyclopaedia of Persons and Institutions) [cit. 7. 7. 2019]. Dostupné z WWW: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&task=record.record_detail&id=3343

18) I když ještě v roce 1921 o Hudebním archivu píše Helfertův bratr Jaroslav v programovém článku o směřování jím řízeného MZM nikoliv jako o pevné organizační jednotce muzea, ale jako o příbuzném ústavu či podniku, zabývajícím se „ochrannou prací na poli památek hudebních“. – HELFERT, Jaroslav: *Na nové dráhy: Nástin minulosti a úkolů zemského muzea moravského v Brně*, Věstník moravského muzea zemského v Brně, roč. 1, 1921, č. 4, s. 53–61.

19) HELFERT, Vladimír – VETTERL, Karel – UŠÁK, Jaroslav: *Katalog výstavy Hudebního archivu Zemského muzea v Brně*, Moravské zemské museum, Brno 1930, s. [5] (dále HELFERT – VETTERL – UŠÁK).

20) Okolnosti vzniku Hudebního archivu a Helfertovu roli v tomto procesu popisuje PIVODA, Ondřej: *Vladimír Helfert, zakladatel Hudebního archivu Moravského zemského muzea*, *Musicologica Brunensia*, roč. 51, 2016, č. 2, s. 127–137 (dále PIVODA). Pro základní přehled o dějinách ODH MZM viz zejm. STRAKOVÁ, Theodora:

správný orgán, složený z konzervátorů hudebních památek jmenovaných Ministerstvem školství a národní osvěty (MŠANO). Úsilím Rady, pod Helfertovým vedením, bylo „vybudování prvního výlučně vědecky koncipovaného hudebního archivu v Československu“.²¹ Vznik tohoto ústavu se časově takřka dokonale kryje se zrodem brněnské univerzitní muzikologie, jejímž zakladatelem byl rovněž Helfert (v období nacistické okupace se Hudební archiv po uzavření vysokých škol stal jediným badatelským střediskem Helfertovy muzikologické školy).

Vedoucím archivu byl Helfert do roku 1929, kdy tuto funkci převzal jeho žák Jan Racek. Fakticky ale už brzy po roce 1922 archiv spravoval Helfertův žák Karel Vetterl, a Helfertův „přímý podíl [...] na činnosti archivu se v průběhu 20. let postupně omezil“.²² Aktivitu Hudebního archivu ovšem Helfert systematicky organizoval na teoretickém základě, jež formuloval v četných textech. A jak píše Pivoda, „především zásluhou“ Helfertovy „inovativní koncepce [...] se archiv v meziválečných letech zařadil mezi nejvýznamnější a nejmodernější instituce svého druhu v Evropě“.²³ Záhy po roce 1919 začal Hudební archiv vyvíjet čilou sbírkotvornou,²⁴ evidenční a katalogizační činnost, pro kterýžto účel Helfert vymyslel a aplikoval dobově pokrokový systém katalogizace hudebněmuzejních sbírkových předmětů.²⁵ Podstatně pomaleji probíhala činnost výstavní. Muzeum systematicky evidovalo a dokumentovalo hudební památky celé Moravy z okresních muzeí a oblastních archivů a v průběhu let převzalo většinu hudebního materiálu z celé Moravy.²⁶

Hudební archiv a hudební muzeum

Kardinálním tématem Helfertovy hudební muzeologie, jež se od roku 1919 až do konce života jako červená nit vinulo jeho myšlením muzikologickým, je pojem „hudební archiv“. Jednak se jedná o koncepci samotného Hudebního archivu MZM (dále jen „Hudebního archivu“; tvar s minuskulí bude odkazovat na obecný typ paměťové instituce). Podle Helferta měl však Hudební archiv sloužit jako model pro jiné obdobné ústavy, které se měly stát ústředními institucemi dokumentujícími hudební kultury příslušných zemí Československa (kromě

Hudebně historické oddělení Moravského musea v Brně, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1., Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 505; *Moravské zemské muzeum: s úctou k práci průkopníků, s díky jejich pokračovatelům*, ed. Růžena Gregorová, Moravské zemské muzeum, Brno 2015, s. 297–316; BRODESSER, Slavomír – BŘEČKA, Jan – MIKULKA, Jiří: *K poznání a slávě země... Dějiny Moravského zemského muzea*, Moravské zemské muzeum, Brno 2002. Dále viz např. ZAHŘÁDKA, Jiří: *201 let Moravského zemského muzea a 99 let jeho hudebního oddělení*, Harmonie, č. 1, 2018, s. 20–21.

21) Podle Pivody se Hudební archiv profiloval jako „instituce s úkoly čistě vědeckými“, a vymezoval se tak „vůči institucím, které plnily v první řadě úkoly výchovné, tj. zejména vůči hudebním archivům při konzervatořích“. – PIVODA, op. cit. v pozn. 20, s. 132–133.

22) PIVODA, op. cit. v pozn. 20, s. 135.

23) *Ibid.*, s. 135.

24) Základní akvizicí byla hudební sbírka strážnického zámku.

25) RACEK, Jan: *In memoriam prof. dra Vladimíra Helferta*, Časopis zemského musea v Brně, roč. 33, část 1, 1946, s. 29 (dále RACEK). Jak píše Pivoda, evidence byla „vedena pomocí katalogových karet se základními údaji o hudebnině, k nimž byl připojen několikataktový hudební incipit dané skladby po vzoru moderních tematických katalogů“. – PIVODA, op. cit. v pozn. 20, s. 133.

26) *Perspektivní zamýšlení nad jedním jubileem* [rozhovor Aleny Němcové s Theodorou Strakovou], *Opus musicum*, roč. 1, 1969, č. 10, s. 295–298.



Letterhead, "Musical Archive of the Moravian Museum", used by Helfert in 1923 / Hlavičkový papír "Hudební archiv Mor. zem. musea", použitý Helfertem v roce 1923 NM-ČMH G 11044

Moravy se Slezskem, coby jedné oblasti, také Čech a Slovenska), tedy platformami hudebněhistorického bádání o daných regionech.

Záhy po založení Hudebního archivu na podzim 1919 o něm Helfert informoval veřejnost prostřednictvím článku v Moravsko-slezské revue. Již tehdy vytknul za cíl Hudebního archivu „sbírat hudební památky z Moravy a Slezska, aby tak časem zde vznikl archiv, jenž by byl vědeckou institucí pro studium dějin hudby“. Přičemž dodal, že „tam, kde není možno, nebo není ani

radno vzhledem k lokálnímu významu hudebních sbírek materiál získati pro Hudební archiv (ať jako majetek, nebo jako depositum), pořizuje se soupis takových sbírek, aby tak Hudební archiv vykazoval stav hudebních památek na Moravě a ve Slezsku a byl tak východiskem dalšího hudebně-historického bádání“.

Helfert již v roce 1919 určil dvě hlavní funkce Hudebního archivu (potažmo hudebního archivu), k nimž v roce 1921 přibyla třetí.

1) Zprvce a především se jedná o funkci „archivní“ (sběratelskou), tedy „sbírání a vědecké zpracování materiálu“.²⁷ Přesněji řečeno jde o to, sbírat „ohrožené hudební památky nebo takové, které je možno získati“²⁸, „odborně [je] třídit a zpracovat“²⁹ a „odborně je uschovávat“³⁰, „aby byly trvale zachovány“³¹ a „aby byly přístupny vědeckému studiu“.³²

2) Kromě toho má hudební archiv funkci „konservátorskou“ (ochrannou), spočívající v ochraně hudebních památek, hlavně notových materiálů, „před ničením“.³³ V rané fázi Hudebního archivu se však jednalo v prvé řadě o elementární nárok na jejich „uložení na bezpečném místě“. Situace totiž byla v roce 1919 taková, že „staré hudebniny“ byly dosud „málo ceněny, [...] pohazovány nebo páleny z pouhé neznalosti a nedostatku porozumění“.³⁴ Záhy

27) V. H. [HELFFERT, Vladimír]: Hudební archiv zemského musea mor., Moravsko-slezská revue, roč. 15, 1919, č. 1, s. 16 (dále HELFFERT: Hudební archiv zemského musea mor.).

28) HELFFERT, Vladimír: Evidence hudebních památek, Věstník moravského musea zemského v Brně, roč. 3, 1924, s. 32 (dále HELFFERT: Evidence).

29) HELFFERT, Vladimír: Hudební archiv zemského musea v Brně, Věstník moravského musea zemského v Brně, roč. 1, 1921, č. 1–3, s. 27–35. Cit. dle HELFFERT, Vladimír: O české hudbě, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, s. 29 (dále HELFFERT: O české hudbě).

30) HELFFERT: O české hudbě, op. cit. v pozn. 29, s. 24–25.

31) HELFFERT, Vladimír: Hudební archiv, in: Pazdírkův hudební slovník naučný I., Ol. Pazdírek, Brno 1929, s. 158–159 (dále HELFFERT: Hudební archiv).

32) HELFFERT: O české hudbě, op. cit. v pozn. 29, s. 24–25.

33) HELFFERT, Vladimír: Pro hudební památky, Hudební věstník, roč. 19, 1926, č. 1, s. 3 (dále HELFFERT: Pro hudební památky). Zvýraznil M. Z.

34) HELFFERT: Hudební archiv, op. cit. v pozn. 29, s. 16.

Helfert vyslovil ambici Hudebního archivu být nadto „jednotícím orgánem hudebně konservátorské práce na Moravě“.³⁵

Tyto dvě funkce Helfert později označil jako „vlastní činnosti muzeální“, jež v podstatě probíhají s vyloučením laické veřejnosti.³⁶ Jak vidíme, pro smysl existence hudebního archivu je určující předpoklad, že hudební památky je záhodno shromažďovat a chránit na jednom místě, *in fondo*.

3) Třetí funkci můžeme nazvat **evidenční (sopisovou)**. Jde o to, „vésti v evidenci takové hudební památky, které není možno nebo ani není záhodno získati pro hudební archiv“.³⁷ Helfert napsal, že

„hned od počátku všichni konservátoři, kteří pracovali na organizaci [Hudebního archivu], byli jednotni v tom, že nebude ani možno ani radno všechny hudební památky z Moravy soustřeďovat v Brně. Z těchto důvodů vytčen hudebnímu archivu třetí úkol: práce soupisová. Cílem jejím je, pořádit podrobný, vědecký soupis hudebních památek na Moravě a ve Slezsku, aby v hudebním archivu vznikl časem podrobný lístkový katalog těchto památek tak, aby hudební archiv poskytoval odborným pracovníkům evidenci o historických hudebních dokumentech, a to i těch, jež budou schovány mimo Brno. Tím úkoly hudebního archivu doplní se tak, že stane se skutečným ústavem pro bádání o domácích dějinách hudby.“³⁸

V roce 1921 Helfert upřesnil vztah mezi zmíněnými třemi funkcemi následovně: „sběratelská činnost je vlastně důsledkem činnosti ochranné a na podporu činnosti soupisové, neboť v mnohých případech se hudební památky nejlépe zajistí, když se uloží na místě, kde se jim dostane odborného ošetření a vědeckého zpracování“.³⁹

Helfert tvrdí, že ústav koncipovaný naznačeným způsobem a plnící takto provázaně funkci archivní a ochrannou, je prvním svého druhu v celé Evropě,⁴⁰ ba na světě.⁴¹ Ovšem hlavní, nadřazenou funkcí hudebního archivu je služba hudební vědě, především hudební historiografii: všechny jeho úkoly jsou plněny primárně pro rozvoj „hudebně-historické[ho] bádání“.⁴²

Později Helfert formuloval ambice Hudebního archivu ještě šířeji jako ochranu hudebních památek na Moravě a ve Slezsku a rozsáhlou evidenci hudebních památek jinde v Československu i v cizině. Doplňme v této souvislosti, že Hudební archiv používal tehdy novou dokumentační metodu – pořizování mikrofilmů hudebnin, a zejména právě hudebnin ze zahraničních archivů; takto byl např. vytvořen katalog v zahraničí uložených skladeb Josefa Myslivečka a dalších. „Konečným cílem“ práce Hudebního archivu, uzavírá Helfert, je pak „vydání ústředního katalogu moravských a slezských hudebních pramenů“.⁴³

35) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. v pozn. 29, s. 24–25.

36) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. v pozn. 19, s. [5].

37) HELFERT: *Evidence*, op. cit. v pozn. 28, s. 32.

38) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. v pozn. 29, s. 24–25.

39) *Ibid.*, s. 26.

40) HELFERT: *Hudební archiv zemského musea mor.*, op. cit. v pozn. 27, s. 16.

41) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. v pozn. 29, s. 28.

42) HELFERT: *Pro hudební památky*, op. cit. v pozn. 33, s. 3.

43) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. v pozn. 19, s. [5].

V roce své habilitace (1921), již byla v Brně ustanovena česká univerzitní hudební věda, Helfert publikoval obsáhlejší studii nazvanou *Hudební archiv zemského musea v Brně*. V ní píše, že existence hudebního archivu je základní podmínkou rozvoje hudební vědy, myšleno hudebního dějepisectví.⁴⁴ Zatímco v cizině je obdobných institucí mnoho,⁴⁵ v Československu dosud žádný hudební archiv v pravém slova smyslu neexistuje; jedinou větší veřejnosti přístupnou sbírkou hudebnin disponuje Národní muzeum, kromě ní je zde také velká soukromá sbírka strahovského kláštera. Na Moravě je situace ještě horší. V těsně popřevratových podmínkách – kdy se ruší šlechtické velkostatky – je existence hudebního archivu zároveň vysoce žádoucí z důvodu ochrany hudebních památek. Zatímco výtvarné památky jsou namnoze chráněny *in situ*, u hudebních památek je, jak jsme zmínili výše, žádoucí je shromažďovat a ochraňovat *in fondo*.⁴⁶

V téže studii Helfert popisuje vznik Hudebního archivu v roce 1919 a jeho právní status, načež plánuje jeho další rozvoj, zejména po stránce organizační. Konkrétní případ spojení Hudebního archivu s MZM Helfert vysvětluje tak, že „*hudební archiv jakožto instituce vědecká mohl se uchýlit opět pod ochranu ústavu s úkoly vědeckými, jímž jest museum*“.⁴⁷ Pamatuje i na nutnost vytvoření adekvátního právního rámce, v němž by probíhala činnost této instituce i institucí podobných.⁴⁸

Helfert dále podrobně nastiňuje svůj organizační plán, podle něž bude v každé ze tří oblastí Československa fungovat centrální hudební archiv. Tyto tři instituce budou organizovány podle jednotného, brněnského vzoru; podléhat budou „*ústřední radě hudebních archivů v Praze, ovšem tak, že tím budou mít stále naprostou volnost iniciativní a pracovní*“. Jejich rolí v příslušné zemi bude plnit všechny zmíněné funkce, a to tak, aby se pracovalo podle jednotné direktivy, organizovaně, aby v rámci celého Československa nedocházelo k tříštění a překrývání, aby vše probíhalo jedním slovem efektivně.⁴⁹

V témže roce Helfert informoval muzejní obec o dotazníku, který rozeslala Rada Hudebního archivu MZM.⁵⁰ Vyzýval všechny jednotlivce i organizace, „*kterí se o zajištění a poznání hudebních památek zajímají*“, k pátrání po hudebních památkách a informování Hudebního archivu. Tento článek nadto přesněji vymezuje plán sbírkotvorné činnosti

44) Srov. HELFERT, Vladimír: *Úkoly české hudební historiografie*, Naše věda, roč. 9, 1927/1928, s. 19–27.

45) Helfert sám mnoho „velkých moderních hudebních archivů v Německu, Francii, Itálii aj.“ poznal. – PIVODA, op. cit. v pozn. 20, s. 131.

46) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. v pozn. 29, s. 22–34.

47) *Ibid.*, s. 25.

48) V souvislosti se vznikem nového státu v roce 1918 a s ním spojenými majetkoprávními pohyby v té době (na základě výnosu z 10. 2. 1919) existoval při MŠANO tzv. hudebně památkový sbor, poradní orgán, jenž „jmenoval konzervátory hudebních památek a zároveň vydal speciální instrukce pro soupis hudebnin a hudebních nástrojů. Činnost konzervátorů byla formulována především jako zpravodajská a soupisná. Jejich úkolem bylo podávat informace o nálezech a ohrožených památkách, poskytovat rychlou iniciativu k zakročení [...] nebo k získání památky ohrožené a pořizovat soupis historicky cenných hudebnin a hudebních nástrojů do roku 1860.“ – PIVODA, op. cit. v pozn. 20, s. 131.

49) HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. v pozn. 29, s. 29.

50) Dotazník byl rozeslán „správám krajinských a městských muzeí, ředitelům kůrů, farním úřadům, správám velkostatků, správám měšťanským, obecných i středních škol“. – PIVODA, op. cit. v pozn. 20, s. 133.

Hudebního archivu: hudební památky (ve smyslu vymezeném níže) je záhodno hledat na těchto místech: „1. *Kostelní kůry a farní úřady*. 2. *Klášteří archivy a knihovny*. 3. *Zámecké archivy a knihovny*. 4. *Sbírky musejní*. 5. *Sbírky soukromníků*.“⁵¹

V roce 1924 Helfert zdůrazňoval nutnost třetí hlavní funkce hudebního archivu, evidenční. Zaostávání v této oblasti značně limituje a brzdí českou hudební historiografii zabývající se „*novou dobou*“ (od 17. století). Jaké řešení trudné situace Helfert nabízí? Nelze již pokračovat cestou Dlabáčova lexikonu, o níž uvažoval Hostinský: moderní hudební historiografie se musí primárně opírat nikoliv o „*biografický materiál*“, nýbrž o hudebniny. Ty je proto třeba nezbytně evidovat: „*Je nutno provést soustavnou a vyčerpávající katalogisaci hudebních památek v knihovnách veřejných, v zámcích a klášteřích a na kostelních kůrech*“.⁵² Jako vzor uvádí četné v té době existující katalogy a soupisy hudebnin ve Francii, Velké Británii, Německu a jinde, jakož i Eitnerův *Quellen-Lexikon*.⁵³

Helfertem navržený pracovní systém, popsaný výše, jenž by plnil tři základní funkce a jež by na Moravě realizoval Hudební archiv za pomoci sítě konzervátorů (mezi nimiž by bylo, jak Helfert zdůrazňuje, i nemálo Němců),⁵⁴ měl být ojedinělý v celosvětovém měřítku. Bohužel se jej však nepodařilo na MŠANO prosadit. V roce 1924 si tak Helfert dokonce stěžoval, že „*v celé věci evidence a ochrany hudebních památek se od r. 1920 nestalo u nás vůbec nic*“.⁵⁵ Navzdory tomu Hudební archiv pracoval na uskutečnění popsaného plánu, avšak vlastními silami, bez sítě venkovských konzervátorů, a tudíž podstatně pomaleji. Vytvářel jednak „*lístkový tematický katalog*“ vlastních sbírek, jednak – stejným systémem a metodami – tematický katalog „*jiných hudebních sbírek na Moravě*“.⁵⁶ Tím měl být podle Helfertova plánu časem vytvořen „*odborně zpracovaný katalog všech hudebních památek na Moravě*“.⁵⁷ Podle stejné metody se pak mělo postupovat i v Čechách. Helfert roku 1924 naléhavě vyzýval všechna venkovská muzea, aby se i ona začala zabývat evidencí hudebních památek ve svých sbírkách. V této činnosti jim Hudební archiv bude nápomocen odbornou radou a bude od nich přijímat „*materiálie hudebně-historické na určení, zpracování, nebo i k uložení*“.⁵⁸

O rok později tuto výzvu opakoval jinde, a připojil, že je třeba, aby byl daný podnik v celorepublikovém měřítku – i na Podkarpatské Rusi – organizován, koordinován a ovšem také financován MŠANO.⁵⁹ V roce 1926 výzvu znovu opakoval (pokaždé se obracel na jiné kruhy),

51) [HELFFERT, Vladimír]: *Dotazník o hudebních památkách*, Věstník moravského musea zemského v Brně, roč. 1, 1921, č. 1–3, s. 38–39 (dále HELFFERT: *Dotazník*).

52) HELFFERT: *Evidence*, op. cit. v pozn. 28, s. 32.

53) EITNER, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten I–X*, Breitkopf und Haertel, Leipzig 1900–1904 (dále EITNER).

54) Pro nás dnes v daném smyslu neobvyklý výraz „konzervátor“ byl v té době pojmem nejen v muzejní praxi běžně používaným, ale rovněž právně zaklíněným.

55) HELFFERT: *Evidence*, op. cit. v pozn. 28, s. 32–33.

56) Jedním z prvních výsledků byl lístkový katalog Kroměřížského hudebního archivu, zpracovaný Helfertovým systémem, jehož autorem byl Helfertův žák a spolupracovník Karel Vetterl; dnes je uložen v ODH MZM.

57) HELFFERT: *Evidence*, op. cit. v pozn. 28, s. 33.

58) *Ibid.*, s. 34.

59) HELFFERT, Vladimír: *Pro soupis hudebních památek*, Časopis Matice Moravské, roč. 49, 1925, č. 1–4, s. 537 (dále HELFFERT: *Pro soupis*).

volaje zde k širší veřejnosti: „*Chraňte hudební památky před ničením! Chovejte je na suchém a bezpečném místě, chráňte před slunečním světlem a zbavujte je opatrně prachu.*“⁶⁰ V roce 1930 pak oslovuje nejširší veřejnost: „*Je jistě ještě mnoho kulturních hodnot naší historie skrytých v odložených a nepovšimnutých starých hudebních památkách. Zachráníte ty památky, když nám je odevzdáte, nebo když nás na ně včas upozorníte!*“⁶¹ Kromě toho Helfert svými články informoval odborné i laické kruhy o přírůstcích do sbírky Hudebního archivu.⁶²

Helfert se těmito výzvami snažil zapůsobit na českou veřejnost i na potenciální vlastníky hudebních památek, aby vůbec spatřili v hudebních památkách věc hodnou uchování. Vidíme v tom období vlivu, kterým na veřejnost působilo rozmáhající se vlastivědné a národopisné muzejnictví na konci 19. století.⁶³ Snad se též jednalo o jakousi obrannou reakci vůči vzrůstajícímu nezájmu MŠANO o Hudební archiv.⁶⁴

Řádnou definici pojmu „hudební archiv“ podal Helfert v příslušném hesle z prvního dílu Pazdírkova slovníku, jenž vyšel roku 1929.⁶⁵ Hudební archiv je podle něj „*soust[avná] sbírka hud. pramenů, t. j. všeho, co přispívá k poznání dějin hudby [...], uschovává takové památky, aby byly trvale zachovány a činí je přístupnými vědeckému studiu.*“⁶⁶ Je-li zde i jinde řeč o hudebních pramenech obecně, míní se tím vcelku pochopitelně prameny „*zvláště domácí*“.⁶⁷ I zde zmíněná „soustavnost“ měla být, jak Helfert opakovaně připomínal, stěžejní vlastností všech činností hudebního archivu. Helfert v citovaném slovníkovém hesle dále vymezuje hudební archiv vzhledem k pojmu „hudební knihovna“: „*Často se jménem h[udební] a[rchiv] mylně označují knihovny, kt[eré] slouží běžné potřebě vypůjčovatelů,*“ zatímco archivy, jak bylo řečeno, „*činí [prameny] přístupnými vědeckému studiu.*“⁶⁸

Helfert rozlišuje hudební archiv v užším a širším slova smyslu. Hudebními archivy v užším slova smyslu jsou ty, které mají „*vlastní odborné vědecké vedení*“. Takové tehdy v Československu existovaly toliko tři: při MZM, strahovském klášteře a pražské konzervatoři.

60) Možno je „bud' věnovati, nebo odevzdati jakožto depositum s právem vlastnictví“. – HELFERT: *Pro hudební památky*, op. cit. v pozn. 33, s. 3.

61) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. v pozn. 19, s. [6].

62) Tak např. v roce 1927 zpravil čtenáře Časopisu Matice Moravské, že část hudební sbírky kůru sv. Jakuba v Brně byla předána jako depositum Hudebnímu archivu; a vyzýval, aby tento příklad následovaly i další kůry. – V. H. [HELFERT, Vladimír]: *Hudební archiv zemského musea v Brně*, Časopis Matice Moravské, roč. 51, 1927, s. 369. Kromě jiných zde zmíněných textů zřejmě napsal i tento krátký informační pasus: [HELFERT, Vladimír?]: *Hudební archiv*, in: Průvodce po sbírkách Mor. zemského musea v Brně, ed. Jaroslav Helfert, Moravské zemské museum, Brno 1924, s. 74.

63) Srov. např. ŠPÉT, Jiří: *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1979, zejm. s. 46.

64) K němu docházelo po roce 1921. – PIVODA, op. cit. v pozn. 20, s. 135.

65) Pro srovnání zde uvedme, že na sklonku života byl Helfertovi hudební archiv „vědecky organizovaným souborem hudebních pramenů“. – HELFERT, Vladimír: *Státní hudebně-historický ústav*, Umělecká beseda, Praha 1945, s. 19 (dále HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*).

66) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. v pozn. 31, s. 158–159.

67) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. v pozn. 19, s. [5].

68) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. v pozn. 31, s. 158–159. V samostatném hesle pak definuje hudební knihovnu jako „sbírku hudebnin k živé potřebě“. – HELFERT, Vladimír: *Knihovna hudební*, in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. v pozn. 31, s. 206.

Hudební archiv v širším slova smyslu označuje všechny obsáhlejší sbírky hudebních pramenů. Do takto vymezeného pojmu tehdy podle Helferta náležely i sbírky Národního muzea, pražské univerzitní knihovny, Umělecké besedy, pražské metropolitní knihovny, a dále mnohé vzácné sbírky ve vlastnictví církve nebo šlechty bez odborné správy.⁶⁹

Archivy, které mají vlastní vědeckou správu, Helfert později nazýval „živé“, opakem mu byly archivy „mrtvé“. Použití obou metafor je výmluvné: hudební prameny žijí pouze tehdy, mohou-li mluvit, a mluvit mohou pouze tehdy, stanou-li se – řečeno dnešní terminologií – muzejními sbírkovými předměty, tedy jsou-li zajištěny základní podmínky jejich existence, jsou-li organicky začleněny do struktury příslušné podsbírký (čímž se vytvářejí funkční vztahy s jinými sbírkovými předměty), je-li zajištěna jejich evidence a katalogizace a je-li umožněna jejich prezentace, alespoň odborné veřejnosti.

Nejednoho čtenáře zřejmě napadla otázka, zda vůbec Helfert používal pojem „hudební muzeum“, a jak jej případně chápal ve vztahu k „hudebnímu archivu“. Nuže, Helfert tento pojem vůbec nepoužíval, a třeba dodat, že jeho užívání tehdy vůbec nebylo běžné. Heslo pojednávající o „museích“ v Pazdírkově slovníku sice nenapsal sám Helfert, ovšem pro srovnání je zajímavé, neboť muselo souznít – a také logicky vzato souznělo – s Helfertovým pojetím.⁷⁰ Píše se v něm o muzeích obecných, která disponují hudebními památkami, zejména – příznačně – hudebními nástroji. Kromě toho jsou v hesle zmíněna tzv. „musea speciální“, dnes bychom řekli monografická, tedy památníky a pamětní síně jednotlivých skladatelů apod.⁷¹

Vztah „hudebního archivu“ a „(hudebního) muzea“, vymezený oběma slovníkovými hesly, do značné míry odpovídal tehdy existujícímu stavu československého hudebního muzejnictví: Součástí knihovny Národního muzea byl Hudební (notový) archiv, kdežto trojrozměrné předměty, zejména hudební nástroje, se nacházely ve sbírkách archeologických a etnografických; samostatné hudební oddělení zde zatím neexistovalo. Překvapí nás však, že Helfert řadí Hudební archiv Národního muzea (dále NM) mezi archivy v širším pojetí, uvážíme-li, že jej od roku 1913 spravoval odborník – skladatel a muzikolog Emil Axman. Situaci Hudebního archivu MZM jsme načrtli výše. Kromě toho zde existovala dvě muzea monografická, Museum Bedřicha Smetany a mozartovská Bertramka.⁷² Na Slovensku byly učiněny některé kroky k založení hudebního muzea,⁷³ jejich reflexe však v obou heslech

69) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. v pozn. 31, s. 158–159. Např. se jedná o hudební sbírky v Roudnici, Českém Krumlově, Náměšti nad Oslavou, Kroměříži, na Starém Brně, u Sv. Víta v Praze aj. HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*, op. cit. v pozn. 65, s. 19.

70) Helfert byl vedle Černušáka hlavním redaktorem slovníku.

71) AXMAN, Emil – [ČERNUŠÁK, Gracian]: *Musea*, in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. v pozn. 31, s. 250–251.

72) Srov. příslušná hesla: AXMAN, Emil: *Smetanovo museum*, in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. v pozn. 31, s. 375; FIALA, Jaroslav: *Mozartova Obec v ČSR*, in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit., s. 249.

73) Především Dobroslav Orel při filosofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě začal po roce 1921 shromažďovat dokumenty k hudební historii, čímž vytvářel hudební archiv analogický těm, které existovaly v Praze a Brně. Viz např. BUGALOVÁ, Edita: *Počiatky hudobného múzejníctva na Slovensku*, *Múzeum*, roč. 64, 2018, č. 2, s. 1.

chybí. Kromě toho se samozřejmě hudebniny, hudební nástroje a jiné druhy „hudebních památek“ nacházely ve sbírkách mnohých jiných muzeí.⁷⁴

Rozdíl mezi takto chápaným pojmem archivu a muzea spočívá především ve dvou ohledech: (1) muzea jsou primárně určena pro pobavení a vzdělání široké laické veřejnosti, zatímco archiv je primárně institucí vědeckou;⁷⁵ (2) muzea se zaměřují na trojrozměrné předměty, archivy na dvojrozměrné.⁷⁶

Důvodem tohoto dichotomického pojetí byl zřejmě též fakt, že jednotlivé oborové podsídky MZM se zaměřovaly na trojrozměrné předměty, ať už přírodní nebo kulturní povahy, což rovněž platilo pro oddělení kunsthistorické, jehož byl Hudební archiv součástí: muzejní pracoviště specializující se na dvojrozměrné předměty se proto muselo vůči ostatním i terminologicky vymezit.

Muzejní prezentace v užším slova smyslu – coby služba laické veřejnosti – v Helfertových úvahách stále zůstávala na okraji, jak v případě teorie hudebního archivu, tak i praxe Hudebního archivu. V roce 1930 však Helfert v souvislosti s výstavou uspořádanou Hudebním archivem napsal, že tato instituce „*hodlá postupem podobně vystaviti i ostatní partie svých památek, aby upozorňovala naši veřejnost na tento významný a dosud velmi zanedbávaný obor sběratelský*“.⁷⁷ Tudíž s prezentační činností v užším slova smyslu počítal, ovšem odsouval ji na dobu, kdy budou provedeny základní nutné práce v oblasti selekce, tezaurace a prezentace odborné veřejnosti.

Helfert se ve svých muzeologických úvahách a plánech jinými typy hudebních muzeí než „hudebními archivy“ příliš nezabýval a nevěnoval jim valnou pozornost, přestože v té době již v zahraničí existovaly špičkové instituce zaměřené organologicky nebo etnomuzikologicky (sám se navíc angažoval v etnomuzikologické paměťové instituci – Státním ústavu pro lidovou píseň),⁷⁸ jakož i četná monografická muzea. Bylo to zřejmě dané jeho základním profesním ukotvením hudebního historika⁷⁹ a nikoliv organologa nebo etnomuzikologa.

74) Jejich sběr byl či měl být součástí sbírkotvorné činnosti vlastivědných muzeí; viz zejm. LÁBEK, Ladislav: *Nástin praktické museologie pro krajinská muzea vlastivědná*, Národopisná společnost československá, Praha 1927, s. 7, 51, 55.

75) Příznačné je v tomto ohledu Helfertovo tvrzení, že „hudební archiv není [...] jen sbírkou muzejních předmětů, je ústavem pro studium pramenů domácí hudební historie“. Primární orientace všech funkcí archivu na službu vědecké komunitě je jasně formulovaná: vše se děje primárně „pro potřeby badatelů“. – HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. v pozn. 19, s. [5].

76) Obdobně Helfert používal i dichotomii „archivní“/„museální“ (či „rázu museálního“) pro pojmenování dvou druhů dokumentů či sbírkových předmětů.

77) HELFERT – VETTERL – UŠÁK, op. cit. v pozn. 19, s. [6].

78) Srov. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila: *Vladimír Helfert ve Státním ústavu pro lidovou píseň*, Musicologica Brunensia, roč. 51, 2016, č. 2, s. 139–156 (dále PROCHÁZKOVÁ).

79) I když hudební historiografii chápal moderně a šířeji než bylo běžné před první světovou válkou, srov. např. POLEDŇÁK, Ivan: *K metodologické problematice díla Vladimíra Helferta*, Opus musicum, roč. 7, 1975, č. 10, s. 290–292; ZAPLETAL, Miloš: *Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově*, Musicologica Brunensia, roč. 51, 2016, č. 2, s. 237–271 (dále ZAPLETAL).

Přesto však nástrojovému oddělení Hudebního archivu věnoval nemalou praktickou péči. Pozoruhodná je v tomto směru vzpomínka Jana Racka, podle níž se Helfert

„nikdy [...] nespokojil pouhou instalací nástrojů jakožto mrtvého [sic!] museálního materiálu k účelům expozičním, ale vždy usiloval o takovou rekonstrukci nástroje, aby byl uzpůsoben pro hudební reprodukci. Šlo mu především o rekonstrukci historického zvuku nástroje, neboť jeho konečným přáním bylo konservovat nejen skladby, ale též jejich původní zvuk.“⁸⁰

Každopádně však Helfertova hudební muzeologie byla povýtce teorií „hudebního archivu“. Nabízí se zde přirozeně otázka: Je hudební archiv v jeho pojetí vlastně muzeem?⁸¹ Odpověď zní ano, Helfertův termín „hudební archiv“ označuje zvláštní typ hudebního muzea, jehož činnost zahrnuje všechny fáze muzealizace (selekcí, tezurací i prezentací), a v zásadě tak odpovídá dnešnímu pojetí hudebního muzea v rámci české muzikologie.⁸² Navzdory orientaci na dvojrozměrné předměty se „hudební archiv“ blíží dnešnímu typu komplexního hudebního muzea, reprezentovanému např. ČMH; do jeho sbírkotvorné činnosti totiž patří artefakty všech tehdy představitelných druhů, a jeho ambicí je sbírkové předměty také vystavovat v zájmu duševního obohacení laické veřejnosti.

Předmět muzejní péče: hudební památka, hudební pramen, hudební sbírka

Tím, co je uschováváno a o co se pečuje v „hudebním archivu“ – můžeme říci: co je předmětem hudební muzealizace – je pro Helferta „hudební památka“, respektive „hudební pramen“ (nazývaný též „hudební dokument“); později uvažoval podobně též o „hudební sbírce“ coby samostatné muzejní entitě. Zde je opět namístě upřesnit Helfertovo pojetí obou hlavních pojmů – památky a pramene – a jejich vztahu. V zásadě je chápal jako synonyma, ovšem

80) RACEK, op. cit. v pozn. 25, s. 30.

81) Tento pojem má širší historické souvislosti. Zatímco dnes se v českojazyčném prostředí daným slovním spojením míní „zastaralé pojmenování institucí provádějících sběr, dokumentaci a odborné zpracování muzikologických, zvl. hudebně historických pramenů“, v Helfertově době se „zvykově [...] hovořilo i o sbírkách hudebnin jako o archívu a tato tendence zesílila v souvislosti s rozvojem hudebně historických badatelských zájmů, obracejících se k dochovaným sbírkovým fondům hudebnin“. Pokud jde o samotný Hudební archiv MZM, oprávněnost pojmenování této instituce „byla zdůvodňována soustavností zpracování uložených fondů a respektováním provenienčního hlediska“. – [BOŽENEK, Karel]: *Hudební archiv*, in: *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, s. 297 (dále BOŽENEK). V zahraničí se však i dnes pojmem „hudební muzeum“ namnoze rozumí muzeum hudebních nástrojů, zatímco instituce shromažďující dvojrozměrné hudební památky se nazývá hudebním archivem. Srov. např. LESURE, François – BOWERS, Roger: *Archives and music*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I. A – Bacilly, Grove, New York 1995, s. 552–555.

82) Hudební muzeum v tomto kontextu znamená „název muzejních institucí, zabývajících se specificky zaměřenou hudebně sběratelskou činností [...], jakož i vědeckým zpracováním vlastních sbírkových fondů“; „zpravidla shromažďují, třídí (vědeckými metodami hodnotí), evidují, katalogizují, uchovávají, konzervují a zpřístupňují (jak badatelům, tak – pomocí stálých či dočasných expozic – širší veřejnosti) prakticky všechny druhy památek a pramenů týkajících se hudby a hudební kultury. [...] Komplexností shromažďovaných a zpracovávaných památek a pramenů se hudební muzea liší od hudebních knihoven, od tzv. hudebních archívů i od reálných archívních zařízení, která soustřeďují listinné prameny a mnohdy i organické fondy vzniklé činností různých (též hudebních) institucí.“ – BOŽENEK, op. cit. v pozn. 81, s. 320–321.

vyjadřoval jimi dva aspekty téhož: aspekt ontologický (týkající se vidu) a aspekt noetický (týkající se inteligibility). Hmotný objekt, jenž se zachoval z minulosti, je *hudební památkou* tím, že je hmotným reliktem hudební kultury, a proto něčím, co musí být uschováváno a chráněno v hudebním archivu; zároveň je *hudebním pramenem*, a to tím, že „*přispívá k poznání dějin*“ hudební kultury.⁸³ Tímto vztahem je dán i dvojitý důvod muzealizace daného předmětu: coby hudební památka musí být uschováván a chráněn v hudebním archivu, protože jako hmotná věc přirozeně podléhá zkáze; coby hudební pramen pak musí být uschováván a chráněn tamtéž, poněvadž je hodnotný v tom smyslu, že umožňuje poznání.

Helfertovo chápání obou pojmů se už na počátku dvacátých let rychle vyvinulo od úzkého pojetí zahrnujícího pouze listinné předměty (hlavně notové materiály)⁸⁴ k širšímu pojetí, obsahujícímu jak předměty dvojrozměrné (notové materiály a další písemnosti vztahující se k hudbě, později i „*hudební díla theoretická*“),⁸⁵ tak i trojrozměrné (ikonografické materiály a „*historicky cenné*“ hudební nástroje).⁸⁶ Hlavní váhu ovšem vždy přisuzoval materiálům notovým.⁸⁷

Záhy pak dospěl až k širokému pojetí hudebních pramenů, coby „*všeho, co přispívá k poznání dějin hudby*“⁸⁸ a k analogickému chápání hudební památky, již definoval jako „*každý dokument [...] hudební minulosti*“.⁸⁹ Hudební dějiny přitom chápe v zásadě jako dějiny hudebních kultur, ovšem důraz klade (na rozdíl od Nejedlého či Rollanda) na hudbu samotnou: výzkum hudební kultury a osobnosti skladatele přináší poznání kontextu, jež umožňuje lepší pochopení vlastního hudebněhistorického pohybu – vývoje „*hudební tvořivosti*“ či „*hudebního myšlení*“.⁹⁰

Helfertovým zralým pojetím hudebního pramene se nyní budeme podrobněji zabývat. Helfert do značné míry chápe, že psaní historie je konstrukcí či rekonstrukcí, tvořivým aktem historika. Překonává i úzce pozitivistický vztah mezi historickým poznáním a pramenem: historie není v pramenu obsažena, pramen toliko „*přispívá k poznání dějin*“.

83) Výmluvná je v tomto směru tato definice: Hudební archiv je „soust[avná] sbírka hud. pramenů, t. j. všeho, co přispívá k poznání dějin hudby“; hudební archiv „uschovává takové památky, aby byly trvale zachovány a činí je přístupnými vědeckému studiu“. – HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. v pozn. 31, s. 158.

84) HELFERT: *Hudební archiv zemského musea mor.*, op. cit. v pozn. 27, s. 16.

85) HELFERT: *Pro soupis*, op. cit. v pozn. 59, s. 537.

86) V roce 1921 vymezuje hudební památky (jež má sbírat Hudební archiv): „1. Noty psané [rukopisné] (v listech, sešitech, svazcích atd. Je lhostejno, jsou-li psány vlastní rukou skladatele nebo jsou-li opisy.). 2. Zpěvníky psané. 3. Noty tištěné asi do roku 1860. 4. Dopisy hudebníků a listiny týkající se hudebníků. 5. Divadelní cedule [k operním představením] a programy koncertů, a to ze staré i z přítomné doby. 6. Texty oper a oratorií (libreta). 7. Psané [rukopisné] katalogy hudebních sbírek a knihoven. 8. Starší hudební nástroje. 9. Portréty a podobizny hudebníků.“ – HELFERT: *Dotazník*, op. cit. v pozn. 51, s. 38–39. V témže roce jinde: „[...] rukopisné hudebniny, dopisy a listiny vztahující se k hudbě, divadelní cedule a programy koncertní, libreta operní a oratorní, rukopisné katalogy hudebních sbírek a hudebních knihoven, podobizny hudebníků, hudební nástroje, historicky cenné“. – HELFERT: *O české hudbě*, op. cit. v pozn. 29, s. 29.

87) Pro notopisy nebo notové materiály Helfert používá především výraz „hudebniny“, dále též „notové záznamy“, „notový materiál“ či „hudební prameny notové“.

88) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. v pozn. 31, s. 158.

89) HELFERT: *Pro hudební památky*, op. cit. v pozn. 33, s. 3.

90) K vývoji těchto pojmů u Helferta srov. ZAPLETAL, op. cit. v pozn. 79, s. 237–271. Tam i odkazy na další literaturu.

Rozlišuje hudební prameny v širším slova smyslu, tedy jako „všeho, co přispívá k poznání dějin hudby“,⁹¹ a hudební prameny v užším slova smyslu: ty chápe jako prameny primárně určené hudebněhistoriografickému výzkumu. Tato jejich vlastnost – schopnost pomáhat poznání hudební historie lépe než jiné prameny – je dána jejich příslušností k určitým druhům. Těmito druhy jsou (a zde je důležité jejich pořadí) „notové záznamy, theoretické spisy hudební [...], inventáře hudebních sbírek, libreta i synopse a speciální písemné záznamy o hudbě (na př. rukopisné hudební kroniky) a hudební nástroje“.⁹² Hudební prameny zmíněných druhů Helfert odlišuje od pramenů „obecně-historických“, které jsou analogicky doménou obecné historiografie a jejichž status je rovněž dán příslušností k určitým typickým druhům (matrikám, pozemkovým knihám, účetním záznamům apod.). Klíčové je Helfertovo tvrzení, že i tehdy, pokud obecně-historické prameny obsahují „zápisy o hudbě nebo hudebnících“, jsou „předmětem zájmu obecně-historického“, a proto jsou v jeho koncepci hudebního muzejnictví „postaveny stranou“.⁹³ Kromě toho někdy staví do protikladu „hudební prameny“, jimiž míní hlavně hudebniny a které představují doménu moderní hudební historiografie, od pramenů biografických (nazývá je „biografický materiál“), z nichž hojně vycházeli starší muzikologové Dlačák, Hostinský aj.⁹⁴

Pro Helfertovu muzeologickou koncepci je příznačná definice hudebních pramenů (v užším slova smyslu), kterou podal v Pazdírkově slovníku: „hud. díla rkp. i tištěná díla v pův. vydáních, operní a oratorní libreta, zprávy o hudbě a hudebnících, listinný a obrazový materiál, jenž se vztahuje k hudbě“. Hudební nástroje považuje tamtéž za zvláštní druh hudebních pramenů, ovšem píše o nich, že „pokud tvoří samostatnou skupinu, bývají předmětem muzeální úschovy“.⁹⁵

Může nás překvapit, že zde vůbec není řeč o zvukových záznamech, vzhledem k tomu, že Helfert v té době působil ve Státním ústavu pro lidovou píseň, v němž se podílel na provádění četných fonografických záznamů,⁹⁶ a rovněž uvážíme-li, že v té době již dávno existovaly významné instituce jako berlínský nebo vídeňský Phonogrammarchiv, o nichž Helfert nepochybně věděl. Zde však zřejmě nešlo o záležitost koncepční: Helfert mnohem spíše popisoval stávající praxi brněnského Hudebního archivu. Později, zejména v souvislosti s plánem Státního hudebně-historického ústavu, naopak zvukovým záznamům přikládal velkou váhu.

Na základě pořadí, v jakém Helfert zmiňuje jednotlivé druhy hudebních pramenů, začínaje nejdůležitějším, můžeme zřetelně vidět odstupňování významu, jaký přikládal

91) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. v pozn. 31, s. 158.

92) HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*, op. cit. v pozn. 65, s. 18.

93) *Ibid.*, s. 18–19.

94) EITNER, op. cit. v pozn. 53.

95) HELFERT: *Hudební archiv*, op. cit. v pozn. 31, s. 158–159. Pokud jde o hudební nástroje, je příznačné jiné slovníkové heslo o Hudebním archivu zemského muzea, jež napsal Helfertův žák a spolupracovník z Hudebního archivu Karel Vetterl. V něm se jmenovitě zdůrazňuje, že ač se jedná o archiv, sbírá tento ústav „všechny hud. památky (t[éž] nástroje)“. – VETTERL, Karel: *Hudební archiv zemsk. musea*, in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. v pozn. 31, s. 159.

96) PROCHÁZKOVÁ, op. cit. v pozn. 78, s. 139–156, zejm. s. 149.

jednotlivým jejich druhům (přičemž význam všech druhů pramenů podle něj ještě roste s jejich autentičností):

- 1) notopisy
- 2) libreta
- 3) prameny literární
- 4) prameny ikonografické
- 5) hudební nástroje

Tradiční filologičnost pojetí hudební historiografie, a tím i hudebního muzejnictví coby její služebné profese, je zde zjevné. Helfertovo vymezení lze dokonce interpretovat tak, že určující je míra, do jaké je v jednotlivých druzích pramenů přítomno písmo; nebo ještě přesněji míra, do jaké se použitý vizuální kód blíží ideálnímu „písmu“:

- 1) písmo hudební
- 2) písmo literární
- 3) písmo literární
- 4) „písmo“ piktografické
- 5) žádné písmo

Specificky hudební písmo, notace, je totiž pro hudební historiografii nadřazeno písmu literárnímu, jež je doménou historiografie obecné.

Pro pochopení tohoto Helfertova pojetí i celého jeho hudebněmuzeologického myšlení (zejména důrazu kladeného na ediční práci) je klíčový následující poznatek Nicholase Cooka. Muzikologie 19. století – již byl Helfert odchovancem – metodologicky vycházela z tehdy nejsilnější humanitní vědy, filologie. Právě odtud pramení její „tradiční důraz na ediční praxi“, coby snahu „dostat se zpět k originálu“, jakož i „důraz na hudební díla spíše než na vzorce společenské funkčnosti, skrze něž [díla] získávají význam“. Do třetice pak z původní filologické orientace muzikologie vyplývá představa „hudby coby [...] formy psaní“ a hudebních děl coby textů.⁹⁷

Hudební prameny v užším slova smyslu Helfert váže na hudební historiografii, tedy na pouhou (i když dominantní) disciplínu muzikologie, nikoliv na muzikologii v její tehdejší celistvosti.⁹⁸ Jelikož hudební pramen je věc, která umožňuje poznání hudebních dějin lépe než jiné věci, hudebním pramenem v nejvlastnějším slova smyslu je notový materiál – nejlépe partitura, v ideálním případě rozezněná ve stylově přiměřeném provedení.⁹⁹ Notový záznam totiž umožňuje nejnázornější, takřka přímé poznání hudebních dějin jakožto dějin vysoké hudební tvořivosti. Naznačené vztahy vysvětlují, proč mají v „hudebním archivu“ výsadní postavení notové materiály.

⁹⁷ COOK, Nicholas: *Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis*, in: *Music's Intellectual History*, ed. Zdravko Blažeković, RILM, New York 2009, s. 777. Přeložil M. Z.

⁹⁸ Vazbu hudebních pramenů na specifickou disciplínu ještě umocňují Helfertem používaná synonyma výrazu „hudební prameny“: „materiále hudebně-historické“ nebo „hudebně-historické prameny“.

⁹⁹ Podobně Helfertův kolega a souputník Černušák chápe „hudební památky“ v zásadě jako písemné prameny pro hudební historiografii, zejm. ovšem notopisné povahy. [ČERNUŠÁK, Gracian]: *Památky*, in: Pazdírkův hudební slovník naučný, op. cit. v pozn. 31, s. 296.

Zároveň tyto vazby do značné míry objasňují malou teoretickou pozornost, již Helfert věnoval muzejní péči o hudební nástroje. Nástroje jsou pro hudební archiv zajímavé jen do té míry, do jaké mohou být pramenem hudební historiografie, respektive do té míry, do jaké může být organologie pomocnou vědou hudební historiografie. Hudební archiv tak má podle Helferta sbírat pouze „historicky cenné“, respektive „starší“ hudební nástroje (organologa by naproti tomu zajímaly i nástroje současné a cenné jinak než „historicky“), zatímco u jiných druhů pramenů (třeba i cedulí k operním představením) doporučuje rovněž sběr současných exemplářů.

Helfertovo pojetí hudebního pramene, a tím i předmětu hudebního muzejnictví, nereflektuje problematičnost samotného statusu hudebnosti či dokumentárnosti: zkrátka nevysvětluje, kdy a jak se nějaká věc stává dokumentem hudební minulosti, kdy a jak může přispívat k jejímu poznání (ať už sama o sobě, nebo coby součást struktury jiných předmětů či přímo sbírky, a v rámci určitého systému vědění) a proč by právě zmíněné druhy předmětů měly mít v daném ohledu privilegiované postavení. Helfertova představa o imanentní hudebnosti určitých artefaktů dodnes přežila v české a slovenské muzejní praxi i v její teoretické reflexi (viz např. běžně používaný pojem „sbírkové předměty hudební povahy“ apod.).¹⁰⁰

V pozdních letech Helfert také uvažoval o samostatně existujících hudebních sbírkách v jejich celistvosti jako o individuálních památkách. Když píše o jejich soustředování



Vladimír Helfert (1886–1945)

Photograph, unknown photographer, undated / Fotografie, autor neznámý, bez datace
NM-ČMH F 7577

100 Srov. např. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Úvod do hudobnej muzeológie*, KHV FIF UK, Bratislava 2010, s. 46–48.

v regionálních hudebních archivech, neopomene připomenout, že je důležité, „aby sbírka byla v novém místě uložena pohromadě a aby byla také tak inventarisována, aby byl trvale zachován její individuální ráz“;¹⁰¹ a upřesňuje její specifickou hodnotu slovy: „Kde významná hudební sbírka je srostlá historicky s celým prostředím venkovského města, kde tedy nebyla nahromaděna náhodně, nýbrž vyrostla organicky z hudební a kulturní historie onoho města, tam tvoří neodlučitelnou část celé historie města a bylo by ochuzením celého kraje, kdyby se odtamtud brala.“¹⁰²

Závěr

Helfertově koncepci „hudebního archivu“ můžeme historicky porozumět především v rámci tří kontextů, jimiž jsou: (1) vědomí nutnosti organizovat ochranu hudebních památek na území Československa po první světové válce; (2) potřeby a metodologická, jakož i ideologická východiska české muzikologie v meziválečném období; (3) diskuze o koncepci českého hudebního muzejnictví a jeho centrální instituce do roku 1919. Tato studie v úvodu nastínila třetí z těchto kontextů, proto ji odkazem na něj také uzavřeme.

Po Riegerově koncepci z roku 1854, jež se zaměřovala na sběr hudebnin české provenience v zájmu uměleckého povznesení českého národa, přinesla Nejedlého koncepce z roku 1907 obrát směřem k moderně pojatému hudebnímu muzejnictví, jež v první řadě slouží vědě a až sekundárně umění, přičemž v této službě spočívá i národně emancipační smysl centrálního českého hudebního muzea. Zároveň bylo Nejedlého pojetí vyhocené z hlediska národnostního: z hudební kultury Českých zemí po roce 1860 má být předmětem české hudební historiografie – a tudíž i českého hudebního muzejnictví – pouze hudba „českých“ skladatelů v dobově aktuálním pojetí.

Helfert pojímal „hudební archiv“ jako muzeum zaměřené především na notopisy a jiné písemnosti, pečující však též o trojrozměrné artefakty. Jeho hlavní funkce měla být vědecká, jeho působení mělo však mít celospolečenský dopad: mělo přispívat k duševnímu obohacení co nejširších společenských vrstev, v první řadě prostřednictvím zmíněné hlavní funkce, dále pak jako hudebněkulturní instituce mající vliv na současný hudební život, a rovněž prostřednictvím expozičních a jiných prezentačních činností.

Pokud jde o národnostní aspekt, Helfertova koncepce jen do určité míry reagovala na nové státní uspořádání a na nový, oficiální nacionalismus první republiky (koncept „československého národa“), a sice úsilím o vybudování centrálního hudebního archivu pro dokumentaci hudební kultury Slovenska a Podkarpatské Rusi. Jinak v zásadě usiloval o to, aby hudební archivy přispívaly k co nejkomplexnějšímu poznání minulé i současné hudby příslušných zemí a regionů Československa (brněnský Hudební archiv měl sloužit jako platforma hudebněhistorického výzkumu Moravy a Slezska, po jeho vzoru měly následně vzniknout další centrální i regionální instituce v Praze, Bratislavě a venkovských městech). Důležitou roli ovšem pro Helferta hrála „českost“ skladatelů v případech tzv. hudební emigrace. Vyhocenější

101) HELFERT: *Státní hudebně-historický ústav*, op. cit. v pozn. 65, s. 40.

102) *Ibid.*, s. 37.

národnostní povahu, ve smyslu „slovanské“ orientace, získaly pak jeho muzeologické úvahy v době okupace.

Helfert neuvažoval o hudebním muzejnictví jako o samostatné odborné činnosti, nýbrž jako o základní organizační a výzkumné oblasti hudební historiografie. „Hudební archiv“ mu byl tudíž základní institucí umožňující hudebněhistoriografickou práci, a sice shromažďováním, evidencí a ochranou hudebních památek a jejich prezentací odborné veřejnosti. Analogicky pak jeho hudební muzeologie nebyla samostatnou disciplínou obecné muzeologie, nýbrž pomocnou vědou hudební historiografie: teorií a metodikou „hudebního archivu“. Helfertovu koncepci hudebního archivu plodně teoreticky i prakticky rozvíjel zejména jeho žák Jan Racek¹⁰³ a jiní. Můžeme ji považovat za počátek české a slovenské hudební muzeologie.

Adresa: Miloš Zapletal, Masarykova třída 343/37, 746 01 Opava, Česká republika
E-mail: m.zapletal1987@gmail.com

103) Viz zejm. RACEK, Jan: *Organisace a vědecké poslání moderního hudebního archivu*, Zemské museum, Brno 1937. Dále viz např. –ek [RACEK, Jan]: *Hudební archiv Zemského musea v Brně*, Musikologie, roč. 1, 1938, s. 145–149; RACEK, Jan: *Organisace hudebně-vědeckého bádání na Moravě*, Tempo, roč. 15, 1935–1936, č. 11, s. 122–124; RACEK, Jan: *Hudební věda na Moravě, její úkoly, cíle a snahy*, Tempo, roč. 18, 1946, č. 2–3, s. 69–71; RACEK, Jan: *Oddělení hudebně historické*, Časopis Zemského musea v Brně, roč. 1, 1946, s. 22–24; RACEK, Jan: *Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání*, Časopis Moravského musea. Vědy společenské, roč. 47, 1962, s. 135–162. Srov. též bilanční rozhovor s Rackem: STRÁNSKÝ, Zbyněk Z.: *Hudební muzejnictví v díle Jana Racka*, Muzeologické sešity, roč. 6, 1976, s. 193–198.