

Vysloužil, Jiří; Fukač, Jiří

Zur Konzeption des "Tschechischen Musiklexikons"

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1971, vol. 20, iss. H6, pp. [115]-130

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112253>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ VYSLOUŽIL – JIŘÍ FUKAČ

ZUR KONZEPTION DES „TSCHECHISCHEN
MUSIKLEXIKONS“

Zur Einführung

Der Gedanke eines „Tschechischen Musiklexikons“ („Český hudební slovník“, im weiteren ČHS) entstand in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, unmittelbar nach Fertigstellung des zweibändigen Tschechoslowakischen Musiklexikons der Personen und Institutionen (Československý hudební slovník osob a institucí, Prag 1963–65). Die ersten Anregungen gingen vom Bereich der Verlagspraxis aus. Die Musikwissenschaftliche Sektion des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes, die bei der Vorbereitung von Černušáks und Štědroňs Projekt des Tschechoslowakischen Musiklexikons besonders unter dem Vorsitz von Jan Racek eine inspirierende Rolle spielte, wandte sich nach dem Jahre 1965 erneut einer Begutachtung des entstandenen Werkes zu und stellte zusammen mit dem Verlag Supraphon (dem damaligen Staatlichen Musikverlag) Überlegungen darüber an, ob es Sinn habe, das Tschechoslowakische Musiklexikon in Form einer baldigen verbesserten Neuauflage, einer einmaligen Herausgabe eines Ergänzungsbandes oder durch Publikation irgendwelcher regelmäßiger Nachträge zu aktualisieren. Nach Verhandlung der Vertreter der Brüner Musikologie mit der Musikwissenschaftlichen Sektion des Komponistenverbandes entschloß man sich schließlich, den Stand der tschechoslowakischen Musiklexikographie einer komplexen Analyse zu unterziehen. Mit Rücksicht auf die reiche Tradition der Brüner musiklexikographischen Schule (G. Černušák, V. Helfert, B. Štědroň) wurde diese Aufgabe dem neu gebildeten Kabinett für Musiklexikographie an der philosophischen Fakultät der J. E. Purkyně-Universität in Brünn anvertraut. Beim Kabinett konstituierte sich zusätzlich der Musiklexikographische Beirat als fachliches Beratungsorgan mit gesamtstaatlicher Geltung, geführt vom Leiter des Kabinetts J. Vysloužil. Auf dieser neuen institutionellen Grundlage wurde im Laufe des Jahres 1967 die systematische fachliche und begutachtende Tätigkeit aufgenommen. Fundamentale Konzeptionsfragen unserer Musiklexikographie wurden im Kabinett aufgeworfen und ein theoretischer Entwurf zur Sicherstellung der Dokumentationsaufgaben auf lexikographischem Arbeitsfeld wurde erstellt (J. Vysloužil – J. Fukač: Nárys dokumentačního zajištění základních úkolů československé hudební lexikologie, in: Hudební věda V, 1968, Nr. 2). Das Institut für Musikwissenschaft bei der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Prag unterstützte die Entwicklung einer systematischen lexikographischen Arbeit, indem es bei dem Brüner Musikologen R. Cígler Studien bestellte, die auf die Analyse einiger grundlegender musiklexikographischer Werke, ihres Inhalts und ihrer Systemat-

tik abzielten. Nach Abwägen aller dieser Arbeitsergebnisse empfahl dann der musiklexikographische Beirat auf Vorschlag J. Vysloužil's diese von den Mitarbeitern des Kabinetts formulierten Grundaufgaben durchzuführen:

- 1) die Vorbereitung weiterer faktographisch aktualisierter Werke, die ein Maximum an lexikographischen Informationen über unsere beiden nationalen Musikkulturen zusammentragen (in der Hauptsache kann man vom Tschechoslowakischen Musiklexikon als Fundament ausgehen),
- 2) die Verwirklichung eines neuen umfassenden tschechischen (oder tschechoslowakischen), wissenschaftlich verstandenen Musiklexikons mit sachlicher und biographischer Thematik, welches sowohl die heimische Problematik als auch die der Welt einschließen sollte (seitens der tschechischen Musikologie gibt es nur das unvollendete Projekt von Černušák und Helfert aus den zwanziger und dreißiger Jahren, Pazdíreks Konversationslexikon der Musik, welches sachlich und methodisch natürlich veraltet ist),
- 3) die Erstellung eines neuen lexikographischen Werkes, welches die Problematik von Tradition und Gegenwart der tschechischen Musik insgesamt erfaßt.

Im Laufe weiterer Diskussionen ergab sich der dritte Vorschlag als der zum gegenwärtigen Zeitpunkt aktuellste und arbeitsmäßig naheliegendste. Vor allem die internationalen Musikkreise, die ihre Informationen über unsere Musik immer noch mehr oder weniger ausschließlich aus zweiter Hand beziehen, würden eine lexikographische, wissenschaftlich fundierte Arbeit über die tschechische Musikkultur begrüßen. Das Werk, das wir von jetzt an mit der vereinbarten Abkürzung ČHS benennen wollen, könnte natürlich seine Aufgabe im Ausland nur dann erfüllen, wenn es in einer einwandfreien Übersetzung in eine der Weltsprachen vorgelegt würde. Die tschechische Version wäre dann auch für den tschechischen Leser nützlich. Für das ČHS spricht auch die Tatsache, daß die unsere Musikgeschichte betreffenden Arbeiten, die Anspruch auf Übersichtlichkeit und relative faktographische Vollständigkeit erheben könnten, in den meisten Fällen methodisch überholt sind. Der Typus der Buchpublikation, welche die Problematik einer bestimmten National- oder Regionalkultur umfassend zum Gegenstand hat und gewöhnlich von einem Autor erarbeitet wird, ist heute bei uns und in der Welt überlebt. Demgegenüber setzt ČHS systematische Teamarbeit vieler Fachleute mit der Fähigkeit, aktuellste Informationen auf der höchsten erreichbaren Ebene zu sammeln und zu interpretieren, voraus; es gliedert die umfangreiche Problematik der tschechischen Musikkultur in viele monographisch spezialisierte Teilaspekte und garantiert, bei Geltendmachung eines einheitlichen methodologischen Standpunktes, die Fragen in eine logischere und vielseitigere Beziehung setzen zu können, als dies der Typus der chronologisch fortschreitenden historischen Darlegung ermöglicht, auf die wir in den meisten Arbeiten über sog. nationale Musikkulturen stoßen. Bei einem gründlichen historisch-kritischen Verfahren aller Mitarbeiter vermeidet die Lexikonarbeit auch leichter die Gefahr einer Überschätzung nationaler und regionaler Gesichtspunkte. Arbeiten à la „Geschichte der tschechischen Musik“, „Geschichte der deutschen Musik“ u. ä. sind schon deshalb fragwürdig, weil sie notwendigerweise in das chronologisch ältere Material eine ahistorische Auffassung von Nationalität hineintragen. Die Verbind-

dung des Begriffes „Musik“ mit einem Adjektiv, das Nationalität (nationale Zugehörigkeit) bezeichnet, ist dabei verhältnismäßig neu. Die Musikkultur, deren Erben z. B. gerade wir sind, ist ein Ergebnis der kulturellen und schöpferisch-künstlerischen Tätigkeit vieler ethnischer, nationaler und sozialer Gruppen. Sie entwickelte sich auf dem Gebiet eines historischen böhmischen Staates, dessen Ausdehnung, politisch-administrative Form sowie kulturell-sprachliche Orientierung unzählige Wandlungen durchgemacht hat (die moderne Form der heutigen Tschechoslowakei ist erst das Ergebnis der politischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts). Ein großer Teil des Schaffens der aus unserem Milieu hervorgegangenen Musiker entstand schließlich außerhalb des nationalen tschechischen (und politisch definiert: territorialen böhmischen) Gebiets. Das Adjektiv „český“ hat deswegen eine ganze Reihe von historischen Bedeutungen und ist als kulturhistorischer Terminus erheblich ungenau (in dieser Hinsicht hat es das Deutsche sogar besser, da es über zwei Äquivalente unseres Wortes „český“ verfügt — „böhmisch“ und „tschechisch“; das Deutsche kann z. B. so den Unterschied zwischen böhmischer Territorialzugehörigkeit und tschechischem National- oder Sprachcharakter ausdrücken).

Die lexikalische Anlage, die Namen, Ausdrücke und Begriffe in alphabetischer Reihenfolge anführt, ist auch darin vorteilhaft, daß sie die genaue Verarbeitung der tschechischen musikalischen und musikwissenschaftlichen Terminologie ermöglicht. Die Unvollkommenheit unserer Terminologie ist dabei evident. Das ČHS kann manches gutmachen (viele Phänomene werden überhaupt zum ersten Mal in ihrer ethnisch-regionalen und national-sprachlichen Besonderheit erfaßt werden) und zu einer tieferen Selbstreflexion unserer Musik beitragen. Aufgabe der fremdsprachigen Version des ČHS wird es dann sein, Äquivalente der neu konstituierten tschechischen Terminologie zu schaffen. Es wird gewiß gelingen, viele durch ungenügend sorgfältige Übersetzung von Begriffen aus fremden Sprachen ins Tschechische oder umgekehrt entstandene Ungenauigkeiten zu beseitigen. Die Konfrontation der tschechischen Terminologie mit ihrer Übersetzungsversion ist im Rahmen des ČHS auch deshalb unerlässlich, weil ein beträchtlicher Teil unserer Quellen zur Musikgeschichte in anderen Sprachen als tschechisch verfaßt ist (dasselbe gilt auch von einigen älteren musikterminologischen Systemen, die in unserem Gebiet verwendet wurden — auch sie erwachsen auf fremdsprachiger Basis). Eine Reihe von Aussagen über unsere Musik wurde also in einer fremden Sprache niedergelegt. Eine fremdsprachige Version des ČHS (z. B. eine deutsche) ermöglicht oft eine authentischere Erläuterung einiger Fragen als die tschechische Version, weil notwendigerweise tschechische Benennungen für bestimmte Sachverhalte erst durch Übersetzungen aus anderen, einst bei uns geläufigen Sprachen, z. B. aus dem Lateinischen, Deutschen oder Italienischen, gebildet werden müssen (das Tschechische beginnt bei unseren Musikern und Musikschriftstellern erst im 19. Jahrhundert als ausgeprägte Fachsprache zu fungieren; die tschechische Musikterminologie entstand oftmals durch eilige Übernahme oder Übersetzung fremdsprachiger terminologischer Schichten und litt darunter, daß sie, mit Ausnahme des Pazdírekschen Konversationslexikons für Musik und des praxisbezogenen Musiklexikons fremder Ausdrücke und Redensarten von Votoček aus dem Jahre 1946, nie mit genügend kritischer und fachlicher Tiefe der Entwicklung der Fachsprachen anderer nationaler Schulen angegangen wurde). Das ČHS bedeutet so nicht nur ein Mittel zur weiteren Präzisierung unserer Ter-

minologie, sondern auch die Plattform, auf welcher eine nützliche Konfrontation tschechischen Denkens über Musik mit den Impulsen, die aus anderssprachlichem Milieu stammen, zustande kommen kann. Schließlich kann man sagen, daß sich die tschechische Musikologie dank des ČHS der europäischen Forschung zur Entwicklung der musikalischen Terminologie anschließt (am besten wird diese Richtung durch Eggebrechts Projekt eines „Handwörterbuches der musikalischen Terminologie“ repräsentiert, das natürlich eine andere Funktion als ČHS hat; jedenfalls kann man aber anläßlich des ČHS die methodologischen Schlüsse geltend machen, die H. H. Eggebrecht in seiner Schrift „Studien zur musikalischen Terminologie“, 2. Auflage, Mainz 1968, anführt).

TITEL UND SPRACHVERSIONEN DES ČHS

Die Benennung „Tschechisches Musiklexikon“ (ČHS) ist nur ein Arbeitstitel. Der definitive Titel des Wörterbuches sollte so lauten, daß keine Verwechslung mit dem Tschechoslowakischen Musiklexikon (übliche Abkürzung ČSHS) möglich ist. Der Titel des ČHS wird dann so gewählt werden müssen, daß sich das Adjektiv „tschechisch“ eher auf die Bezeichnung des Typus der lexikographischen Schrift bezieht (z. B. Tschechisches Musiklexikon, Tschechisches Lexikon, Tschechische Enzyklopädie, Tschechisches Kompendium u. ä.), als auf den Inhalt (ungenügend ist also eine Zusammenstellung wie: „Lexikon der tschechischen Musik“, was sich aus der Vieldeutigkeit des Terminus „český“ in Verbindung mit Begriffen wie „Musik“, „Musikkultur“, „Musikentwicklung“ usw. ergibt).

Die Autoren rechnen selbstverständlich mit einer für den tschechoslowakischen Markt bestimmten tschechischen Grundversion und ferner mit mindestens einer Übersetzungsversion. Nach den bisherigen Feststellungen ist die Aufgabe verlegerisch und technisch lösbar. Von den Weltsprachen, in die das ČHS übersetzt werden sollte, kommen Englisch, Russisch und Deutsch in Betracht. Der Vorteil des Englischen ist die allgemeine Verbreitung auch außerhalb Europas, die deutsche Version ist jedoch wissenschaftlich effektiver. Sie ermöglicht nämlich, die gegebene Problematik in einer direkten Konfrontation mit deutsch geschriebenem Quellenmaterial einheimischen Ursprungs, mit der deutschen Theorie und Musikologie, mit denen unsere Forschungsschulen in beständigem Kontakt standen, sowie mit den grundlegenden deutschen musiklexikographischen, enzyklopädischen und terminologischen Projekten zu definieren (Riemann, das zweibändige Seegersche Musiklexikon aus der DDR, MGG, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie; auch einige nichtdeutsche Wörterbücher halten sich grundsätzlich an den Riemannschen Typus der musiklexikographischen Arbeit und sind deshalb mit den deutschen Werken methodisch leicht vergleichbar – dies gilt besonders von dem ungarischen Zenei-Lexikon aus dem Jahre 1965 und von dem sowjetischen Lexikon „Enzyklopädisches Musikwörterbuch“ aus dem Jahre 1966). Im Hinblick auf die historische Funktion der deutschen Sprache und Terminologie in unserem Musikleben ist die Übertragung tschechischer Bedeutungen auf deutsche Äquivalente verhältnismäßig einfach. Bei der englischen Version würde es meistens um eine Übertragung von Bedeutungen in eine historisch entfernte und kulturell abweichende Sprachsphäre gehen (daneben ist auch mit einigen methodologischen Besonder-

heiten der anglo-amerikanischen musikologischen Diktion zu rechnen). Die Autoren des Projektes ČHS empfehlen deshalb, die deutsche Version als erste fremdsprachige Ausgabe des Lexikons zu verwirklichen. Ferner neigen sie zur Ansicht, daß der Titel für alle Sprachversionen einheitlich sein sollte und halten die Form einer kurzen lateinischen Benennung für die günstigste. Bei einem tschechischen Titel würden wir nämlich über die Mehrsinnigkeit des Adjektivs „český“ stolpern, bei einem deutschen Titel kämen wir wegen der Anwendung der Wörter „böhmisch“ und „tschechisch“ in Verlegenheit (beide Begriffe sind für die Bezeichnung der globalen Problematik zu eng), während das lateinische „bohemicus“ bedeutungsmäßig neutral sein kann und den übernationalen Universalismus unserer geschichtlich älteren Musikproblematik am besten trifft (bei vollem Respekt vor den authentischen historischen Bedeutungen angewandter Begriffe). Zugleich kann man so auch die entscheidende Rolle des tschechischen Elementes empfindlich äußern.

INHALTLICHE ZIELSETZUNG DES ČHS UND ANORDNUNG DER STICHWÖRTER

Das ČHS ist als mittelgroßes bis großes 1–2bändiges Musiklexikon geplant. Als grundsätzliche lexikographische Einheit und Form der wissenschaftlichen Mitteilung oder Auslegung dient das einzelne Stichwort. Die Anordnung der Stichwörter ist alphabetisch. Typologisch stützt sich das ČHS vor allem auf das erprobte Muster der „Riemannschen“ musiklexikographischen Tradition, so daß es nach einer organischen Verbindung von informativer Funktion mit konsequenter und methodologisch einheitlicher theoretischer Interpretation eines streng ausgewählten Bereichs repräsentativer und entwicklungsrelevanter Gegebenheiten strebt. Zugleich aber erfüllt das ČHS gewissermaßen auch die Funktion einer Musikenzyklopädie, denn die im Lexikon enthaltenen Erläuterungen versuchen, einen möglichst erschöpfenden Einblick in die weitläufige Problematik unserer gesamten Musikkultur zu bieten. Als Kriterium für die Einreihung einer bestimmten Tatsache oder Problematik in das Lexikon dient der Zusammenhang mit dem böhmisch-tschechischen Terrain, dem gesellschaftlichen Leben und der kulturschöpferischen Wirkung, wobei der böhmisch-tschechische Charakter der musikalischen sowie außermusikalischen Gegebenheiten im weitesten Sinne des Wortes als Summe territorialer, historisch-politischer, ethnischer, sprachlicher, nationaler, kulturhistorischer sowie stil-ästhetischer Bindungen verstanden werden soll. Die Stichwörter kann man nach gewohnten lexikographischen Kriterien in Personen- und Sachstichwörter einteilen. Ein offenes Problem bleibt vorläufig die Anordnung dieser beiden Grundgattungen. Technische und zeitliche Gründe führen oftmals den Herausgeber dazu, die Sachstichwörter von den Personenstichwörtern zu trennen (das Pazdíreksche tschechische Konversationslexikon der Musik, die 12. Auflage des Riemann-Musiklexikons; bis zu einem gewissen Maß ist so auch das neue bulgarische Wörterbuch „Enzyklopädie der bulgarischen Musikkultur“ aus dem Jahre 1967 angelegt, in welchem die wesentlichsten systematischen Abhandlungen getrennt sind von den alphabetisch angeordneten Stichwörtern, unter denen wir allerdings auch einzelne Sachstichwörter finden). Vom Standpunkt des Lesers her erscheint aber eine solche Form als vorteilhafter, bei der die

Stichwörter mit Sachthematik und die biographischen Stichwörter in alphabetischer Reihenfolge in einem Strom geordnet sind. Das Wörterbuch bildet so nämlich ein echtes informatives Ganzes und erleichtert dem Leser die Orientierung.

TYPOLOGIE DER MUSIKALISCHEN GEGEBENHEITEN

Den eigentlichen speziellen Überlegungen zur Konzeption des Stichwörterverzeichnis muß eine Registrierung sämtlicher relevanter Gegebenheiten vorausgehen. Nur auf ihrer Basis können wir zu einem konzeptionsmäßig einheitlichen und innerlich verknüpften System der Stichwörter gelangen. Zur Erstellung des Stichwörterverzeichnis führt natürlich ein bloß empirisches Aussuchen und Anhäufen von Fakten, denn wir können nie auch nur einer relativen Vollständigkeit so entstandener Zusammenstellungen sicher sein. Zwar bietet ein kritisch durchgeführter Vergleich der Stichwörterverzeichnisse anderer Musiklexika einen gewissen Leitfaden bei der musiklexikographischen Arbeit, doch wird uns ein solches Vorgehen im gegebenen Fall nicht zu den spezifisch tschechischen Erscheinungen führen, deren Bearbeitung in der musiklexikographischen Literatur nur bruchstückhaft vorliegt und um die es gerade im ČHS vor allem geht. Den Autoren des Projekts ČHS bleibt deshalb nichts anderes übrig, als eine neue Klassifikation der musikalischen Gegebenheiten durchzuführen. Natürlich handelt es sich um eine über die Grenzen musiklexikographischer Tätigkeit hinausreichende Aufgabe. Zu einer Klassifikation (eventuell zu einer Typologie) der musikalischen Gegebenheiten können wir nur auf dem Wege komplizierter methodologischer und terminologischer Erwägungen gelangen, wobei es notwendig ist, einige bei uns bisher ungelöste Fragen ontologischer, noetischer und axiologischer Natur zu beantworten. Bei einem solchen Vorgehen werden wir uns nämlich theoretisch der Existenzarten von Musik bewußt, revidieren die Funktion des bisherigen gnoseologischen Zugangs zur Musik und berühren auch die komplizierten Fragen des Wertes, der Bewertung und der Einschätzung von Musik selbst sowie weiterer damit zusammenhängender Gegebenheiten. Zum Kriterium der Klassifikation wird einerseits der Charakter (das Maß der Geordnetheit und der Strukturiertheit) der ins Auge gefaßten Gegebenheiten, andererseits die Art des Aufnehmens (Methode), mittels welcher wir uns dieser Gegebenheiten bemächtigen. Unserer Meinung nach kann man folgende Typen von musikalischen Gegebenheiten unterscheiden:

1. Das musikalische Faktum – es liegt auf der Ebene bloßer Gegenständlichkeit. Es geht eher um einen isolierten Bestandteil (ein isoliert gesehenes Detail) als um ein komplex strukturiertes historisches oder ästhetisches Phänomen. Die Fakten sind in der Regel leicht eruierbar (z. B. empirisch) und zu ihrer Erläuterung genügt eine theoretisch fundierte Beschreibung.
2. Die Erscheinung des Musikers (der individuelle Träger des Musikgeschehens), bzw. der Musikorganisation, der Körperschaft u. ä. – sie stellt einen Komplex biographischer, psychischer, sozial-psychologischer und sozialer Fakten und Daten dar. Es ist einzusehen, daß wir das Seelische des Musikers, das schöpferische Denken des Komponisten u. ä. als sehr komplizierte und immer noch wenig geklärte Phänomene auffassen können. Unter der Erscheinung des Musikers verstehen wir allerdings einfach die biographische (bzw. historische) Einheit, so wie sie von der musikologi-

schen Literatur grundlegend erklärt wird. Diese Einheit ist nicht kompliziert strukturiert, so daß wir bei ihrer Erklärung mit der Beschreibung, Aufzählung und Charakteristik der einzelnen Fakten, die diese oder jene Erscheinung formen, auskommen. Die Bewertung der historisch-stilistischen Bedeutung einer bestimmten Persönlichkeit überschreitet begreiflicherweise schon die Grenzen der Erscheinung, weil notwendigerweise die realen Beziehungen der Musiker zu Zeit, Stil, und Umwelt als hierarchisch höhere Gegebenheiten verstanden werden müssen.

3. Das musikalische Phänomen – die strukturierte, logisch bestimmbare und benennbare Gegebenheit im außerbiographischen Bereich. Manche musikalischen Phänomene sind mit den klanglichen und formal-kompositorischen Phänomenen direkt identisch, andere haben den Charakter sozialer und technisch-ökonomischer Strukturen, auf denen die Existenz von Musik als Kunst beruht. Ausnahmsweise können wir diesem Bereich einige von der menschlichen Historie und Tätigkeit im beträchtlichen Maß unabhängige Naturphänomene zuordnen (akustisch-physiologische, einige anthropologische, rassische u. ä. Gegebenheiten – in das CHS können Erscheinungen von Naturcharakter nur insoweit eingeordnet werden, als sie ein bestimmtes Spezifikum für das böhmische Klima, für das Terrain, für die körperliche oder stimmliche Kondition der einheimischen Bevölkerung o. ä. darstellen). Die musikalischen Phänomene müssen beschrieben und aufgrund einer Analyse theoretisch charakterisiert, zugleich aber auch definiert und entwicklungsmäßig interpretiert werden.
4. Der Begriff bzw. die Kategorie – bedeutendste, zum Bestand gewordene Fachausdrücke, Begriffe, die musiktheoretische und musikologische Beobachtungen oder Forschungen verschiedener Gegebenheiten verallgemeinern. Wir definieren die Begriffe, analysieren sie etymologisch und semantisch und interpretieren sie entwicklungsmäßig. Von den Phänomenen unterscheiden sich die Begriffe vor allem durch das Maß der Abstraktion und durch eine beträchtliche Variabilität, gegeben durch beständigen Bedeutungswandel.
5. Die Problembereiche von Epochen, Stilen, Methoden, Wissenschaftsfächern etc. – die vielschichtigst strukturierten Komplexe von Gegebenheiten. Sie schließen Fakten, biographische Erscheinungen, musikalische Phänomene und Begriffe ein. Von den Begriffen und Kategorien unterscheiden sie sich namentlich durch größere Varietät und größeren Umfang, jedoch auch dadurch, daß sie nicht einmal jene Beständigkeit der geläufig gebräuchlichen Begriffe aufweisen. Die Gültigkeit eines Begriffes ist zwar zeitlich und territorial begrenzt, setzt jedoch automatisch eine gewisse Konventionalisierung voraus. Der Begriff wird zum Begriff gerade auf Grund dessen, daß ein bestimmter Kreis von Menschen über ihn einig wird. Doch die Problembereiche werden ständig als ein offenes Problem empfunden. Sie werden Gegenstand unaufhörlicher Diskussionen, Revisionen und Auseinandersetzungen, so daß im Erkennungsprozeß deren dauerhaftere bedeutungsmäßige und erläuterungsmäßige Festlegung nicht zustande kommt. Sie werden mit Hilfe eines sich ständig wandelnden Apparates von Termini interpretiert und existieren demnach eher „für uns“ als „an sich“. Theoretisch sind sie mittels komplexer Erläuterung erfaßbar, insbesondere bei Anwendung einer kritischen und dialektischen Methode. Im

ČHS werden wir es konsequent vermeiden, die Problembereiche normativ als stabilisierte Begriffe oder verbindliche Interpretationen durchzusetzen. Es wird uns im Gegenteil um eine Registrierung aller verschiedenen Bedeutungen und Auslegungsvarianten gehen, sowie um die theoretische Interpretation der ständigen Wandlungen, denen die Problembereiche unterliegen.

TYPENFUNKTIONALE KLASSIFIKATION DER STICHWÖRTER

Die Arbeit am Stichwörterverzeichnis kann nun so fortschreiten, daß jede Gegebenheit, die für das ČHS als einzuordnende in Frage kommt, in eines der erwähnten Typengebiete eingereiht wird. Die Zahl solcher Gegebenheiten wird groß sein. Deshalb werden wir offensichtlich nicht imstande sein, jede einzelne Gegebenheit in Form eines selbständigen Stichwortes zu interpretieren. Eine Reihe von Stichwörtern wird sich notwendigerweise mit einer größeren Anzahl von Gegebenheiten befaßen müssen. Auch die richtige Platzierung und die Wortwahl in der Benennung sind nicht einfach. Im Falle des ČHS müssen wir nämlich ziemlich selbständig vorgehen. In fremden Lexika, die sich mit der Musik der ganzen Welt beschäftigen, finden wir sicher viele gute Stichwörter, die in stabilisierter Weise allgemein bekannte Begriffe und Tatsachen abhandeln; aber deren mechanische Nachahmung wird in unserem Falle dadurch verhindert, daß das ČHS spezifisch einheimische Formen dieser allgemeinen Größen in Betracht zieht. In den meisten Fällen können wir also nicht von den üblichen lexikographischen Interpretationen ausgehen, und manchmal wird auch die allgemein tradierte Wortfassung zur Bezeichnung eines Stichwortes nicht genügen. Es wird auch notwendig sein, einige vollkommen neue, in anderen Lexika nicht vorkommende Stichwörter zu bilden, die spezifisch lokale Gegebenheiten behandeln (originelle Äußerungen der Folklore, einige historische Besonderheiten der Musikentwicklung in unserem Kontext, eigenartige Termini, eigenständige von der tschechischen Musikologie aufgeworfene Fragen u. ä.). Den historischen und systematischen Stoff, den wir eher in Form übersichtlicher nicht lexikographischer Interpretationen zu verarbeiten gewöhnt sind, in eine große Anzahl von Stichwörtern aufzuteilen, stellt schon an sich ein theoretisches Problem dar. Genauso anspruchsvoll und riskant ist jedoch auch die folgende Arbeitsphase, in der es darum geht, daß eine bestimmte methodische Verarbeitung des Stichwörterverzeichnisses die Einheit von Klassifikations-, Periodisierungs- und Bewertungskriterien, die inhaltliche Vollständigkeit der Interpretationen und vollkommene Abstimmung der in einzelnen Stichwörtern zerstreuten Informationen sicherstellt. Diese Ausgeglichenheit wird in Lexika in der Regel damit erreicht, daß große Schlüsselstichwörter zur Wirbelsäule des Lexikons werden, mit denen mittels eines durchdachten Systems von Hinweisen informative, terminologische und faktographische Teilstichwörter verbunden sind. Im wesentlichen kann auch im ČHS auf diese Weise verfahren werden. Allerdings müssen wir einige Besonderheiten im Auge behalten. ČHS will nämlich über eine einzige Musikkultur umfassend aussagen und vereinigt so den Gesichtspunkt der Selektion (in einem Lexikon unerläßlich) mit der Forderung nach relativer Vollständigkeit und kritischer Analysierbarkeit der

Auslegungen. Spezifischen Charakter werden auch Stichwörter terminologischer Natur haben, denn in ihnen geht es um die Charakteristik ausschließlich in einer Sprach- und Kultursphäre fungierender Begriffe. Der Gesichtspunkt der spezifischen Zugehörigkeit zu unserer Musikkultur muß sich auch in die Personenstichwörter projizieren. Im folgenden führen wir die im ČHS verwendeten Stichwörtertypen an. Bei jedem Typus deuten wir die Funktion des Stichwortes, die Art der Auslegung, den Umfang und die Beziehung zur Typologie der musikalischen Gegebenheiten an (wir haben ja schon gesagt, daß es nicht möglich sein wird, einzelne Gegebenheiten in selbständigen Stichwörtern zu erfassen).

Das Umriß-Stichwort – ein umfangreiches Stichwort von Schlüsselbedeutung, der methodologische Ausgangspunkt weiterer thematisch anzuknüpfender Stichwörter, auf die wir mit Hilfe festgelegter Hinweisformeln verweisen. Das Umriß-Stichwort bemüht sich, die Geschichte oder die Systematik (die Struktur, die Anordnung) einer bestimmten wichtigen Gegebenheit umfassend zu erläutern. Die Summe aller Umriß-Stichwörter im ČHS sollte in praxi die ganze historische und musiksystematische Problematik unserer Musikkultur erfassen. Die Umriß-Stichwörter der Épochen garantieren ein einheitliches Auffassen der Gesetzmäßigkeit der Musikentwicklung und ermöglichen, die in biographischen Stichwörtern behandelten Persönlichkeiten in die Musikgeschichte einzugliedern. Der Umfang ist nicht eingeschränkt und bestimmt sich an der Breite der Problematik (wir bemühen uns jedoch um eine ökonomische Interpretation). Die Umriß-Stichwörter verwenden wir zur Darlegung von Problembereichen und wichtigen Phänomenen bzw. Begriffen, wobei ein Stichwort auch eine ganze Gruppe solcher Gegebenheiten erläutert.

Das große theoretisch-interpretierende Stichwort – es vermittelt die theoretische Interpretation der Systematik und Geschichte einer bestimmten wichtigen Problematik. Die übliche lexikographische Art der Darlegung ist um ein theoretisch-analytisches Moment bereichert, welches es erlaubt, die Besonderheiten dieser oder jener Gegebenheit in unserem Milieu zu charakterisieren. Die obere und untere Umfangsbegrenzung der Stichwörter ist festgelegt. Das Stichwort ermöglicht Gruppen von Phänomenen und Begriffen bzw. bedeutende einzelne Gegebenheiten dieses Typus zu interpretieren.

Das kleine theoretisch-interpretierende Stichwort – zum Unterschied vom vorhergehenden Typus interpretiert es eine weniger umfangreiche bzw. gewichtige Problematik. Die obere und untere Umfangsbegrenzung ist festgelegt (die durchschnittliche Länge sollte kleiner als die Hälfte der durchschnittlichen Länge der großen theoretisch-interpretierenden Stichwörter sein). Die Stichwörter dienen ebenfalls zur Interpretation von Phänomenen und Begriffen.

Das große biographisch-interpretierende Stichwort – es erfaßt eine bedeutende Persönlichkeit (gegebenenfalls eine Institution, wenn sie als sogenannte juristische Person verstanden werden kann). Den theoretischen Aspekt repräsentiert hauptsächlich der Historismus und ein bewertender Gesichtspunkt; der systematische Gesichtspunkt tritt in den Hintergrund. Der Umfang des Stichwortes ist durch die Zahl der Daten bestimmt (Buntheit der Biographie, Anzahl der Werke u. ä.), beim Konzipieren des Stichwortes bemühen wir uns jedoch um maximale Sparsamkeit (Formalisierung stereotyper Aussagen und Charakteristiken biographisch-historischer Gegebenheiten, Abkürzungen u. ä.). Das Stichwort setzt sich mit der einzelnen Erscheinung des Musikers sowie mit einer

Reihe damit zusammenhängender Fakten oder Phänomene auseinander (historische Umstände, wesentliche psychologische, ästhetische Momente u. ä.).

Das kleine biographisch-interpretierende Stichwort – ein analoges Stichwort über eine Persönlichkeit von geringerer Bedeutung. Die theoretische Interpretation beschränkt sich auf eine kurzgefaßte Charakteristik und eine sparsame Wertung. Den Umfang reduzieren wir durch strenge Auslese repräsentativer Gegebenheiten und durch Verallgemeinerung. Die Beziehung zu den musikalischen Gegebenheiten ist identisch mit der des vorhergehenden Typus.

Das faktographisch-informative Stichwort – ein Stichwort von sehr kleinem Umfang, welches das einzelne musikalische Faktum (gegebenenfalls eine Gruppe von Fakten) durch bloße deskriptive Charakterisierung oder bibliographische Hinweise erläutert.

Das terminologische Stichwort – das ČHS erfüllt nicht die Funktion eines terminologischen Handwörterbuches und führt deshalb die vielfältigen tschechischen musikalischen Fachausdrücke nicht ausführlich auf (diese Problematik lösen wir im Rahmen des Umriß-Stichwortes „Terminologie“, innerhalb dessen wir die Entwicklung der Terminologie in unserem Milieu sowie die semantischen, philologischen und grammatischen Besonderheiten der geläufigen tschechischen Terminologie erklären). In Form selbständiger Stichwörter erfassen wir ausschließlich eigentümlich tschechische oder auch nichttschechische, aber für unsere Kultur typische musikalische und musikwissenschaftliche Termini, die wir definieren und entwicklungsmäßig als Produkte bzw. Merkmale unseres Milieus charakterisieren. Das Stichwort ist knapp und dient der Interpretation von Begriffen und mit ihnen zusammenhängenden Fakten, Phänomenen sowie Problembereichen.

KLASSIFIKATION DER STICHWÖRTER NACH DEM INHALTLICH-THEMATISCHEN GESICHTSPUNKT

Die folgende Aufteilung der Stichwörter in thematische Bereiche nach einem inhaltlichen Kriterium macht es möglich, einerseits die realen Zusammenhänge zwischen den Gegebenheiten zum Ausdruck zu bringen, andererseits die Auffassung der Musikologie vom Wesen dieser Zusammenhänge zur Geltung zu bringen. Wir sind so gezwungen, eine der kompliziertesten Fragen überhaupt, d. h. die Problematik der Beziehung Objekt – Subjekt, zu lösen. Wir wissen, daß unabhängig von unserem Bewußtsein bestimmte Zusammenhänge und Hierarchien bestehen. Der Mensch strebt danach, sie zu verstehen und entwickelt sich ein Bild von ihnen, das allerdings nicht der Wirklichkeit entsprechen muß. Jede Klassifikation musikalischer Gegebenheiten wird schließlich zu einer gewissen Hierarchie, die die subjektive Anschauung dessen, der die Realität klassifiziert, widerspiegelt. Der Forscher vermag nie völlig neutral, unabhängig von seiner Schulung, von zeitbedingten Auffassungen, von der eigenen Optik u. ä., vorzugehen. Er wehrt sich auch nicht eines bestimmten Engagiertseins. Das führt dazu, daß manche der auf den Thron gehobenen Hierarchien falsch sind und den wirklichen Beziehungen nicht entsprechen. Es wäre sicher naiv, eine Hierarchie der Erscheinungen auf einer gewissen unerreichbaren überzeitlichen Basis errichten zu wollen. Die Veränderlichkeit unseres Sehens ist nämlich unter anderem auch dadurch gegeben, daß die den Menschen umgebenden Phäno-

mene für ihn ständig eine andere Bedeutung gewinnen. Trotzdem ist es notwendig, ein Maximum dafür zu tun, daß unsere Klassifikation so exakt wie möglich den tatsächlichen Bezügen zwischen den musikalischen Gegebenheiten entspricht. Erreichen können wir dies, wenn wir uns der Bedingtheit unseres eigenen Standpunktes bewußt werden und die Mehrzahl der eingelebten und irreführenden Hierarchien abbauen.

Über die zeitgebundene Bedingtheit unserer Gesichtspunkte kann kein Zweifel bestehen. Ein Beweis dessen besteht auch darin, daß ein Angehöriger eines außereuropäischen Zivilisationskreises, aber auch ein europäischer Laie, Amateur oder ein musikologisch nicht ausgebildeter Interpret oder Komponist die musikalischen Gegebenheiten vollkommen anders klassifizieren würde. Im Grunde genommen sind wir also von der Tradition der europäischen Musikologie beeinflusst. Doch auch sie hat sich entwickelt. Das 18. und 19. Jahrhundert hoben die Bedeutung biographischer und historischer Fakten übermäßig hervor. Die vorige Musikologengeneration überschätzte die Bedeutung der notenschriftlichen Aufzeichnung für das Begreifen des Werkes und vernachlässigte größtenteils das Studium der lebendigen Darbietung. Auch in der Gegenwart sehen wir nicht alle Beziehungen gleichermaßen vollendet. Am besten bearbeitet ist der Bereich der europäischen Kunstmusik, bei deren Studium sich insbesondere moderne analytische, um Gesichtspunkte der strukturalistisch orientierten Musikästhetik, der Semantik und Kybernetik bereicherte Verfahren zur Geltung bringen. Dank dieser Methoden gelangen wir zur Erkenntnis der relativen Autonomie der Struktur des musikalischen Werkes, das so zum Ausgangspunkt des Studiums der Musik überhaupt wird. Dies entspricht der Wirklichkeit insoweit, als unter den europäischen Bedingungen wirklich das Schaffen der primäre Faktor des Musikgeschehens ist. Es wäre aber falsch, diese natürliche Hierarchie mechanisch etwa auf die Bereiche der Unterhaltungsmusik, der Folklore oder sogar der außereuropäischen Musikkulturen übertragen zu wollen, in denen die Auffassung des musikalischen Artefakts eine vollkommen andere ist und in denen die mit der Schaffung des „Werkes“ verschmelzende Interpretationsleistung des Musikers im Vordergrund steht. Schließlich begegnen wir selbst in verschiedenen Bereichen und Schichten der europäischen Kunstmusik von einander abweichenden Auffassungen mancher Bezüge. Der zeitgenössischen Musikologie geht es deshalb außer um eine präzise Analyse der Musik selbst auch um eine nicht weniger genaue Untersuchung der Funktionen von Musik. Hier kann uns nicht nur die Musiksoziologie, verstanden als kunstwissenschaftlich-methodischer Zutritt, helfen, sondern auch konsequentes historisch-materialistisches Denken, welches die Möglichkeit eröffnet, die Beziehungen objektiver Gegebenheiten zur sich entwickelnden subjektiven Erkenntnis laufend abzugrenzen. Gerade im feinfühligem Erfassen dieser dialektischen Beziehung liegt die Gewähr für maximale Objektivität musikologischer Forschung. Auf diese Weise gelangen wir erst gar nicht zu autoritativ installierten, absolute Verbindlichkeit beanspruchenden Hierarchien, sondern gerade im Gegenteil zur kritischen Erkenntnis wechselseitiger funktionaler Bindungen der musikalischen Gegebenheiten.

Bei der Abgrenzung der thematischen Stichwörterbereiche können wir auf unterschiedliche Art und Weise verfahren. Sollte es zum Kriterium einer Klassifikation und Hierarchisierung werden, in welchem Maß Erkenntnis Objektivität erlangen kann, so können beim gegenwärtigen Stand der Forschung ein-

zig die ermittelten regional-topographischen Tatsachen Ausgangspunkt werden (jede musikalische Tätigkeit vollzieht sich an einem bestimmten, genau feststellbaren Ort). Von hier aus kann man zu strukturellen und historischen Gegebenheiten fortschreiten, die wir im Bereich der europäischen Kunstmusik ziemlich genau bestimmen können; allerdings entzieht sich ein erheblicher Teil der Problematik der Folklore, der Unterhaltungsmusik, der akustisch-ästhetischen und technisch-betrieblichen Gegebenheiten diesem Bereich und wird mittels anderer, mit der üblichen historisch-analytischen Methode unvergleichbarer Verfahren untersucht werden. Als am schwierigsten durchschaubarer Bereich wären dann die allgemeinen ästhetisch-psychologischen Gesetzmäßigkeiten sowie alles, was sich im Subjekt vollzieht (der eigentliche Schaffensprozeß, das Wahrnehmen und das Bewerten u. ä.), anzusehen. Mit der Wahl anderer Kriterien würden wir begreiflicherweise zu einer anderen Abfolge gelangen. Für die Erfordernisse des ČHS entwickelten wir schließlich eine geordnete Zusammenstellung thematischer Stichwörterbereiche, die eine bestimmte Synthese objektiv-registrierender Bemühungen mit hierarchischen Gesichtspunkten darstellt. Um einer falschen Rangordnung der einzelnen Gegebenheiten untereinander vorzubeugen, schaffen wir drei Ebenen, die man nicht in eine hierarchische Ordnung bringen kann. Diesen Ebenen teilen wir dann die einzelnen thematischen Bereiche zu, die so nebeneinander und keinesfalls übereinander gelagert sind. Auch in dieser Hinsicht bewahren wir also strenge Objektivität und Neutralität. Einzig die Erläuterung der Ebenen und der thematischen Bereiche, genauer gesagt die Reihenfolge, in der wir auf diese Komplexe näher eingehen werden, ermöglicht eine Hierarchisierung. Im Grunde sind mehrere Auslegungen möglich, doch geht unsere Interpretation von Anschauung und Usus der zeitgenössischen Musikologie aus. Auch das Reihen von Stichwörtern innerhalb thematischer Bereiche (bzw. deren Zusammenfassung zu thematischen Untergruppen) geht vom momentanen Erfahrungsstand und von der aktuellen Auffassung musikalischer Realitäten aus. Damit erklären wir uns auch die Tatsache, daß das Vorgehen in dem einen Bereich (bzw. in der einen Untergruppe) logischer und durchgearbeiteter erscheint, als in benachbarten Bereichen. Deshalb wird beispielshalber Melodie und keinesfalls z. B. Rhythmus zum Ausgangspunkt einer die Grundgegebenheiten musikalischen Sich-Äußerns erörternden Untergruppe. In den meisten Fällen sind wir kurzerhand gezwungen, uns an eingebürgerte Methoden und Reihungen zu halten, ob es sich nun um ein Fortschreiten vom Einfacheren zum Komplizierteren, vom Bekannten zum weniger Bekannten oder um eine schlichte chronologische Abfolge handelt. Diese gesamte Struktur ist letzten Endes nur von schematischer Bedeutung. Im Lexikon erfolgt die Anordnung der Stichwörter ohnehin alphabetisch. Dank solcher Systematik der thematischen Klassifikation können wir uns aber bei der Aufarbeitung der Stichwörter die tatsächlichen Zusammenhänge besser vergegenwärtigen, als dies bei einem Vorgehen ohne ähnliche Regelung der Fall wäre. In der folgenden Übersicht und in weiteren vorbereiteten Materialien kennzeichnen wir die Ebenen durch römische Ziffern, die thematischen Bereiche mit Großbuchstaben und die Aufteilung in Untergruppen mittels arabischer Ziffern.

- I. Folgende thematischen Bereiche von Stichwörtern befinden sich in einer Ebene: A) Phänomene der Struktur des musikalischen Werks, Kompositionsarbeit und die Arten der Existenz der Musik, B) Musikschaffen, C) Phäno-

mené des Musiklebens, des Musikbetriebs und der Realisierung der Musik, D) Musikfolklore, E) Gebrauchsmusik und zeitgenössische populäre Musik, F) Bereich der Musikwissenschaft und der gesamten theoretischen Reflexion der Musik. Es geht durchwegs um Stichwörter, die musikalische Gegebenheiten verschiedensten Typs erfassen, von Tonscheinungen über Musikleben und alle Arten der Verwirklichung von Musik bis hin zum Denken über Musik. Im Bereich B) Musikschaffen beschränken wir uns praktischerweise auf die künstlerische Produktion und auch der Bereich C) Phänomene des Musiklebens, des Musikbetriebs und der Realisierung der Musik beschäftigt sich vorwiegend mit jenem Typus von Betrieb, wie er sich im Laufe jahrhundertelanger Entwicklung der europäischen Kunstmusik herausgebildet hat. Die thematischen Bereiche D) und E) bilden parallele Zweige zum Bereich B), von diesem unterschieden dadurch, daß sie die für die Volksmusik und die populäre Musik spezifischen Gegebenheiten ihres Betriebes innerhalb der entsprechenden Bereiche (d. h. D und E) berücksichtigen. Solche Lösung ergibt sich daraus, daß die betrieblichen Momente in der Volksmusik und in der populären Musik nicht derart selbstzwecklich ausgeprägt und eo ipso auch funktional festgelegt sind wie in der Kunstmusik. Die thematischen Bereiche können sich weiterhin in Untergruppen gliedern, die wir im einzelnen im speziellen „Entwurf eines Stichwörterverzeichnis des ČHS“ (erschienen als zweites Material des Kabinetts für Musiklexikographie 1970) bezeichnen. Beim Konzipieren der Stichwörter aus dieser Ebene kommen wir im Grunde mit den allgemeinen sowie speziellen Methoden der Musikologie, namentlich der Musikgeschichte, der Musiktheorie, Musikästhetik, Musiksoziologie, Ethnomusikologie und weiterer musikwissenschaftlicher Disziplinen aus.

II. Eine weitere Ebene konstituieren die thematischen Bereiche A) Epochen der Musikentwicklung und B) Regional-topographische Phänomene. Der zuerst angesprochene Bereich beschränkt sich wiederum mehr oder weniger auf die Erscheinung der europäischen Kunstmusik. Diese Bereiche sind nur dann wissenschaftlich zu bearbeiten und theoretisch zu durchdringen, wenn wir musikologische Methoden mit einigen methodischen Verfahren anderer gesellschaftswissenschaftlicher Fächer verbinden (Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, allgemeine Ästhetik, Geschichte, teilweise auch Geographie). Beiden Bereichen gemeinsam ist also, daß sie innerhalb des Konzipierens der Stichwörter die Grenzen der Musikologie überschreiten.

III. Die dritte Ebene wird von nur einem thematischen Bereich gebildet, den wir am besten A) Individueller Träger der Musik und des Musiklebens benennen könnten. Der musikologische Standpunkt ist diesmal mit historisch-geographischen Gesichtspunkten verknüpft. In diesen thematischen Bereich reihen wir Stichwörter ein, die Persönlichkeiten von primärer und sekundärer Bedeutung betreffen, sowie auch Stichwörter einzelner Institutionen, die als sog. juristische Personen aufgefaßt werden können.

Die einzelnen thematischen Bereiche muß man als offene, immer wieder ergänzbare Systeme von Informationen verstehen. Die Offenheit der thematischen Bereiche ist auch in der Weise gegeben, als die Bezüge zwischen einzelnen musikalischen Gegebenheiten mittels vielfacher wechselseitiger, über die Grenzen der Bereiche hinausgreifender Verweise angedeutet werden können. Es

wäre falsch, einen bestimmten Komplex von Gegebenheiten nur im geschlossenen Rahmen eines isolierten thematischen Stichwörterbereichs erfassen zu wollen.

INNERE SYSTEMATIK DER STICHWÖRTER

In der ersten Phase der Erwägungen kann es nicht um genaue Anweisungen zur Ausarbeitung und Redaktion der Stichwörter gehen. Wir versuchen deshalb nur einige Grundmomente festzulegen, von denen die späteren präzisierten, auf einzelne Funktionstypen, eventuell auch auf thematische Stichwörterbereiche ausgerichteten Richtlinien ausgehen werden. Begreiflicherweise wird es zwischen den biographischen und nichtbiographischen Stichwörtern gewisse formale Unterschiede geben, denn die Formalisierung einiger Ausführungen und Aussagen in biographischen Stichwörtern ist verhältnismäßig leicht. Für den Aufbau biographischer Stichwörter wird also eine besondere Richtlinie herausgegeben, die die Reihenfolge der Informationen (Namensangaben, Daten, Lebenslauf, Charakteristik von Tätigkeit und Werk, Angaben zum Werk, Bibliographie) sowie den Apparat von Abkürzungen, Symbolen und vereinheitlichten Formulierungen festlegt (analog regelt eine besondere Variante das Verfahren der Erörterung in Stichwörtern, die Institutionen betreffen). Bei Stichwörtern, die eine sachliche oder terminologische Problematik behandeln, hängt die Art der Erläuterung weit mehr vom Wesen des gegebenen Stoffes ab. Im Prinzip wird es jedoch darum gehen, daß jedes Stichwort im ČHS um folgendes bestrebt sei: 1. um eine stabilisierte (resp. historisch authentische oder grammatisch verbindlich aktuelle) Form der sprachlichen Wendung, mit der wir die gegebene Tatsache wortmäßig fassen, 2. um eine Definition, eine Abgrenzung, eventuell eine Charakteristik des Begriffes und der von ihm vertretenen Gegebenheit, 3. um eine Analyse (eventuell eine Beschreibung) des Begriffes und der Gegebenheit mit Rücksicht auf Etymologie, Semantik, Systematik und Geschichte, 4. um Verweise auf weitere Stichwörter, 5. um Angaben über die Informationsquelle (Quellen, Literatur). Die einzelnen Typen von Stichwörtern wenden diese Gesichtspunkte natürlich in mannigfachen Modifikationen an.

Am weitesten entfaltet und ausgeführt werden die besagten Aspekte bei den Umriß-Stichwörtern sein, eventuell auch bei den großen theoretisch-interpretierenden Stichwörtern. Bei den anderen Typen müssen wir mit einer Reduktion einiger Gesichtspunkte rechnen, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß die Information über eines der angeführten Momente einfach gleich Null sein kann. Es sollte zum Prinzip werden, den Text überall dort, wo dies möglich ist, in Gestalt eines Hinweises, eines vereinbarten Symbols, einer Abkürzung oder einer festgelegten Aussage zu formalisieren. Auf diese Weise kann man nicht nur die erforderliche Konsistenz und Bündigkeit des Textes, sondern auch eine Vergleichbarkeit einzelner Formulierungen erzielen (analoge bzw. parallele Tatsachen in verschiedenen Stichwörtern sollten sprachlich so erklärt werden, daß allein schon aus der Formulierung ihre Verwandtschaft oder Ähnlichkeit ersichtlich wird).

SCHLUSSBEMERKUNG

Die ursprüngliche tschechische Form dieses Materials ist als die Eröffnungsnummer der Reihe von Materialien des Kabinetts für Musiklexikographie im Jahre 1970 erschienen. Die Autoren haben sich dann entschlossen, die deutsche Übersetzung im Rahmen der speziellen musiklexikographischen Nummer der Sammelschrift „Sborník prací filosofické fakulty brněnské university“ herauszugeben. Die gegebene Konzeption stellt bereits die fünfte Version der Grundidee des ČHS dar. Sie ist demnach ein Beweis für die fieberhafte Entwicklung, die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre innerhalb der tschechischen Musiklexikographie eintrat. Die Konzeption reifte nicht nur als Plan eines neuen musiklexikographischen Werkes, sondern gleichzeitig auch als methodisches Problem ersten Ranges. Ihre fortschreitende Klärung war besonders dadurch möglich, daß man gemeinsam mit rein lexikographischen Fragen auch grundlegende Fragen der systematischen und historischen Musikwissenschaft anzugehen begann. Natürlich wurde das lexikographische Projekt des ČHS auch mit einigen außermusikwissenschaftlichen lexikographischen Werken verglichen. Für die Präzisierung des logischen Aufbaus des ČHS sowie auch für die Vertiefung seines gnoseologischen Charakters kann als Vorbild vor allem das philosophische Lexikon „Stručný filosofický slovník“ (Prag 1966) dienen, das unter dem wesentlichen Einfluß der Brüner philosophischen Schule entstanden ist.

Große unmittelbare Bedeutung für den Aufschwung der musiklexikographischen Arbeit bei uns hatte das Internationale Zusammentreffen der Musiklexikographen (im Herbst 1969 in Brünn, unter dem Vorsitz von J. Vysloužil und mit den Hauptreferenten H. H. Eggebrecht, B. Štědroň, J. Fukač; siehe das Protokoll in diesem Sammelband). Die Entwicklung der Ansichten und der Methoden der Mitarbeiter des Kabinetts werden dann durch mehrere Studien belegt: J. Vysloužil – J. Fukač: Nárys dokumentačného zajištění základních úkolů československé hudební lexikografie (in: Hudební věda V – 1968, Nr. 2) – zur Frage der Dokumentation der tschechischen musiklexikographischen Arbeit; J. Vysloužil: K tradicím a současným úkolům naší hudební lexikografie (in: Opus musicum II – 1970, Nr. 2–3) – deutsch unter dem Titel „Zu den Traditionen und gegenwärtigen Aufgaben unserer Musiklexikographie“ in diesem Sammelband; J. Fukač: Die musiklexikographische Methode B. J. Dlabáčs und ihre kunstgeschichtlichen Hintergründe (in diesem Sammelband). Was die Fragen der systematischen Musikologie und ihrer Methodologie anbelangt, so berücksichtigten die Autoren der letzten Version der Konzeption des ČHS auch die Ergebnisse des musikologischen Seminars „Systematik der gegenwärtigen Musikwissenschaft“, das im April 1970 von der musikologischen Sektion des Slowakischen Komponistenverbandes abgehalten wurde. Die Materialien dieser Veranstaltung (unter ihnen auch die Abhandlung „Für eine systematik- und theoriegerechte Darlegung der gegenwärtigen tschechischen Musik-Historiographie“ von J. Vysloužil und „Grenzen der wissenschaftlichen Erkenntnis in der Musikologie und Probleme der gegenwärtigen Musikgeschichtsschreibung“ von J. Fukač) werden in der slowakischen Musikpresse erscheinen.

Im Rahmen des Kabinetts wurden auch weitere Materialien veröffentlicht (Nummer 2 – ein Entwurf des Stichwörterverzeichnis des ČHS, Nr. 3 – Anweisung zur bibliographischen Dokumentation des ČHS, beide 1970). Anlässlich

des musikwissenschaftlichen Kolloquiums *Musica bohemica et europaea 1970* haben dann schließlich beide Verfasser die Frage des vernationalen und nationalen böhmisch-tschechischen Charakters der Musik systematisch untersucht (allgemein, aber z. B. auch aufgrund der Thematik der Mannheimer Schule). Die Ergebnisse der Begriffsforschungen enthält das Hauptreferat J. Vysloužil's „*Musica bohemica. Beitrag zur Begriffsanalyse*“. Es hat sich gezeigt, daß im CHS diese Problematik in speziellen Artikeln (offenbar „böhmisch“, „tschechisch“ u. a.) interpretiert werden muß, wobei es klar ist, daß man in konkreten, historisch belegbaren Fällen die Musik als ein national, politisch, sozial, klassenmäßig, sprachlich, ästhetisch u. ä. fungierendes Phänomen auffaßen und mit dem Adjektiv „böhmisch“ oder „tschechisch“ empfindlich verbinden kann. Diese unmittelbare Wörterverbindung ist natürlich eine neuzeitliche, aber sie kann den geschichtlich gegebenen und bestehenden Sachverhalt dort äußern, wo die Funktion in einer gewissen Richtung auch für die Vergangenheit konkret dokumentiert ist, was selbstverständlich eine vortreffliche Analyse der historischen Begriffe und ihrer Anwendung voraussetzt. Erst auf dieser Weise ist es eigentlich auch möglich die Konzeption des CHS als eine gesellschaftswissenschaftliche und sozialgeschichtliche zu bilden und die außerwissenschaftlichen Interpretationen einer bloßen Nationalzugehörigkeit der Phänomene bzw. der Persönlichkeiten zu vermeiden.

Die Herausgabe der theoretischen Materialien als Teil der Tätigkeit des Kabinetts für Musiklexikographie ist auch als dokumentierende und projektierende Wirksamkeit aufzufaßen. Bei weitem nicht jeder theoretische Plan wird auf dem beabsichtigten methodologischen Niveau verwirklicht. Die gedankliche Entwicklung eines bestimmten Faches wird also nicht nur von fertigen Ergebnissen, sondern auch von wissenschaftlichen Plänen und Projekten repräsentiert. Eine verfügbare Information über die theoretische Tätigkeit des Kabinetts kann daher zum weiteren Aufschwung der Kräfte der tschechischen Musiklexikographie beitragen.

Mai bis Juni 1970

Übersetzt von Zdena und Dietmar Ströbel

KE KONCEPCI ČESKÉHO HUDEBNÍHO SLOVNÍKU

Podrobné zdůvodnění projektu nového českého hudebnělexikografického díla plánovaného Kabinetem pro hudební lexikografii v Brně. Autoři informují o problému jazykových verzí a obsahového zacílení díla. Podrobné je provedena typologie hudebních skutečností (hudební fakt, zjev hudebníka, hudební jev, pojem či kategorie, problémový okruh). Autoři vysvětlují i typově-funkční klasifikaci hesel a vymezují vztah hesel k hudebním skutečnostem. Konečně je zdůvodněno obsahové rozčlenění hesel do tematických okruhů, jež má zajistit komplexnost hesláře. Autoři podávají zásady, podle nichž budou později precizovány návody k tvorbě hesel a v závěrečné poznámce charakterizují teoretické zaměření prací podnikaných v rámci kabinetu v zájmu zdůraznění vědeckosti hudební lexikografie.