
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 15 (41)

2024

Číslo 1

Bratislava 2024

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 15 (41), 2024, číslo 1

Volume 15 (41), 2024, Number 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, verejnej výskumnej inštitúcie; vychádza dvakrát ročne.

Journal of the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences; published biannually.

Redakcia / Editorial Staff

Hlavná redaktorka / Editor-in-Chief: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka / Executive editor: Katarína Godárová

Redakčná rada / Editorial Board

Ann Buckley (Trinity College Dublin – University of Dublin), Zsuzsa Czágány (Zenetudományi intézet MTA BTK, Budapest), Bernard Garaj (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Michal Hottmar (Univerzita Komenského v Bratislave), Jana Lengová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Vladimír Maňas (Masarykova univerzita, Brno), Janka Petőczová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Instytut Sztuki PAN, Warszawa), Jurij Snój (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Jadranka Važanová (City University of New York), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Hana Vlhová-Wörner (Universität Basel – Akademie věd České republiky, Praha)

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel.: +421 2 54773589

Vydavateľ a distribúcia / Publisher and Distributor

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i. / Institute of Musicology SAS, IČO 00 586 978

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicology@savba.sk; musicologica.slovaca@savba.sk

tel.: +421 2 54773589

Publikované / Published: jún 2024 / June 2024

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in:

RILM (Répertoire Internationale Littérature Musicale), EBSCO – RILM Abstracts of Music Literature, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), CEEOL (Central and Eastern European Online Library)

© Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Bratislava 2024

MK SR EV 4007/10

MK SR EV 253/23/EPP (elektronická verzia)

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Štúdie

Vanja LJUBIBRATIČ: Aesthetic Contrasts and Symbolic Correlations between Alban Berg and Erwin Schulhoff in their Letters and Opera Narratives	5
Marián ŠTŮŇ: Charakteristické tónové množiny ako zjednocujúci element <i>Klavírnych impresií</i> Tadeáša Salvu	29
Janka PETŐCZOVÁ: Význam regionálnej muzikológie pre rozvoj muzikologického bádania na Slovensku. Ad honorem František Matúš.....	62
Šimon MARINČÁK: Irmologion ako prostredník medzi gréckou a slovanskou byzantskou hudbou	90
Zuzana BADÁROVÁ: Ofícium za zosnulých v kartuziánskej tradícii moravských rukopisov	103

Materiály

Andrea KOVÁCS: Missale Notatum Strigoniense a bratislavské omšové knihy.....	115
--	-----

Recenzie

Jana Bartová-Kalinayová a kol.: Hudobné dejiny Bratislavy: Od stredoveku po rok 1918 (Peter Ruščin)	126
Rastislav Adamko – Janka Bednáriková – Rastislav Luz – Adam Sýkora – Eva Veselovská – Zuzana Zahradníková: Missale Notatum Lundense Pars Aestivalis. Results of Previous Research on the Source and Facsimilies (Silvia Urdová)	133
Gregor Hermann: Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau (Hana Studeničová).....	134
Martin Flašar – Pavel Žůrek: Umělec nesmí nikdy ztratit odvahu. Jan Novák a Bohuslav Martinů ve světle korespondence (1947 – 1959) (Vladimír Fulka) ...	138

CONTENTS

Studies

- Vanja LJUBIBRATIČ: Aesthetic Contrasts and Symbolic Correlations between Alban Berg and Erwin Schulhoff in their Letters and Opera Narratives 5
- Marián ŠTÚŇ: Characteristic Pc-sets as a Unifying Element of Tadeáš Salva's Piano Impressions..... 29
- Janka PETŐCZOVÁ: The Significance of Regional Musicology to the Development of Musicological Research in Slovakia. Ad Honorem František Matúš 62
- Šimon MARINČÁK: Irmologion as a Mediator between Greek and Slavic Byzantine Music 90
- Zuzana BADÁROVÁ: Office for the Dead in Carthusian Moravian Manuscripts ... 103

Materials

- Andrea KOVÁCS: Missale Notatum Strigoniense and Bratislava Missals..... 115

Reviews

- Jana Bartová-Kalinayová a kol.: Hudobné dejiny Bratislavy: od stredoveku po rok 1918 (Peter Ruščin) 126
- Rastislav Adamko – Janka Bednáriková – Rastislav Luz – Adam Sýkora – Eva Veselovská – Zuzana Zahradníková: Missale Notatum Lundense Pars Aestivalis. Results of Previous Research on the Source and Facsimilies (Silvia Urdová) 133
- Gregor Hermann: Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau (Hana Studeničová)..... 134
- Martin Flašar – Pavel Žůrek: Umělec nesmí nikdy ztratit odvahu. Jan Novák a Bohuslav Martinů ve světle korespondence (1947 – 1959) (Vladimír Fulka) ... 138

AESTHETIC CONTRASTS AND SYMBOLIC CORRELATIONS BETWEEN ALBAN BERG AND ERWIN SCHULHOFF IN THEIR LETTERS AND OPERA NARRATIVES

VANJA LJUBIBRATIĆ

Vanja Ljubibratić, PhD.; University of the Arts Helsinki, Sörnäisten rantatie 19, 00530 Helsinki, Finland; e-mail: vanja.ljubibratic@uniarts.fi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2145-7985>

ABSTRACT

A selection of the correspondence between composers Alban Berg and Erwin Schulhoff is translated and analysed for the first time in English in this study. The aim is to demonstrate the opposing views these two contemporaries held regarding modern composition and music's role in the tumultuous landscape of post-WWI Weimar society. The ideological divergence that ensued is a fascinating dichotomy of values between the radicalism of Schulhoff and the traditionalism of Berg. As a counterpoint to this polarity, a comparative analysis of philosophical symbolism is presented between Berg's opera *Wozzeck* and Schulhoff's opera *Flammen* to emphasize how both composers shared a penchant for expressionistic dramaturgy predicated on an explicit display of metaphysical temporality. This phenomenon is expressed in the overlapping treatment of how reality and illusion is juxtaposed in both works, which the composers' prose works reflect as palpable aspirations of theatricality. What emerges is a mutual connection of discord and harmony that provides a greater understanding of both idealistic composers.

Keywords: Erwin Schulhoff, Alban Berg, *Flammen*, *Wozzeck*, opera

In the turbulent era of the Weimar Republic, particularly in the German-speaking regions of many Central European countries, aesthetic trends in the arts were short-lived. This was a constantly-shifting cultural landscape that sought to internalize the horrors of World War I and find new paths of expression to shift established bourgeois attitudes.

In the sphere of music, some composers pursued complete breaks with the past, and some forged new paths that retained vestiges of past forms and values. Two composers who represented this dichotomy are Erwin Schulhoff (1894–1942),¹ who wanted to revolutionize socio-cultural ideals, and Alban Berg (1885–1935), one of the most successful composers to reconcile the past and the present within a modernist compositional language that kept a late romantic core, which made his music enduringly popular. Schulhoff and Berg were contemporaries who communicated with each other in letters, and more importantly, debated their opposing views on music, culture, and society.

Berg was an extremely prolific letter writer, and there are many published volumes of his correspondence with friends, family, and the leading artists of his day. However, his correspondence with Schulhoff has never before been published in English. By analysing key themes in the letters between the two composers, for the first time in English this study examines how the viewpoints of a major composer such as Berg are juxtaposed with that of a minor composer such as Schulhoff, to create a historical context via opposing perspectives. Such an investigation aims to explore Berg's aesthetics within the framework of another composer with whom he is almost never associated. This investigation yields important insights into Berg's and Schulhoff's cultural-aesthetic values at a transitional time, when artistic innovations were commonplace, and where traditional and historic principles were undergoing a recontextualization of social relevance.

Despite their clashing tastes regarding opera, Berg and Schulhoff shared key aesthetic paradigms that are related to their depiction of temporality that juxtaposes the two existential planes of empirical reality with the metaphysical realm of timelessness and illusion. A comparison will be made between the Expressionist² works—Berg's opera *Wozzeck* and Schulhoff's opera *Flammen*, analysing their symbolic similarities in their libretto narratives. To this end, we focus more on the libretto of *Flammen*, as it is a far more obscure work, to which symbolic associations with *Wozzeck* are made to highlight their distinctive unity. A key correlation between the two operas is related to time. *Flammen's* narrative does not evolve in a linear, chronological line. The passage of time is obscured to expressionistically distort normalcy, and temporal lines are blurred, so that empirical reality overlaps with metaphysical illusion. Indeed, by the end of the opera, it is unclear whether any time has passed at all, or if the beginning is the end, or the end the beginning. The circularity of this phenomenon unifies *Flammen* and *Wozzeck* in regard to their mutual temporal designs, which are based on a destabilizing ambiguity that is meant to unsettle their audiences. It is this feature of *Flammen* that compelled its librettist, Karel Josef Beneš, to refer to the narrative as a “dream intermezzo for the metaphysical grotesque [...]”³

¹ For a comprehensive study of Schulhoff's life and work, see: BEK, Josef: *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*. Hamburg : von Bockel Verlag, 1994.

² For studies that analyse the development of Expressionism and its musical component, see: BEHR, Shulamith – FANNING, David – JARMAN, Douglas (eds.): *Expressionism Reassessed*. Manchester : Manchester University Press, 1993. CRAWFORD, John C. – CRAWFORD, Dorothy L.: *Expressionism in Twentieth-Century Music*. Bloomington : Indiana University Press, 1993.

³ Quoted in: BRAVO, Gwyneth – LOCKE, Brian S.: *Mortal Encounters, Immortal Rendezvous: Literary-Musical Counterpoints between Erwin Schulhoff's *Flammen* and Karel Josef Beneš's*

According to Josef Bek, when Schulhoff introduced himself to Berg, he was at an artistic turning point and seeking a new compositional path from the one he had studied and expressed up to then. Expressionism was a captivating solution for the young composer, who had attended the Prague premiere of Arnold Schoenberg's *Pierrot lunaire* in 1913.⁴ The headstrong Schulhoff first reached out to Schoenberg in 1919, who did not appreciate Schulhoff's tone, viewing him as arrogant, and subsequently cut ties with the eager young composer.⁵ Schulhoff's reaction to Schoenberg's letter will be addressed in the section on his correspondence with Berg. In the aftermath of this falling-out, Schulhoff looked to establish communication with other members of Schoenberg's circle, which is how his association with Berg began.

The correspondence between Berg and Schulhoff—the vast majority of which was written between 1919 and 1921—captures Berg's thoughts and working life in the years before *Wozzeck* assured his success as a composer. The exchange with Schulhoff is characteristic of this era of Berg's career between the end of World War I and the premiere of *Wozzeck* in 1925 that is often overlooked in Berg scholarship due to the instability in Berg's life that produced little else in the central years of his composition of *Wozzeck*. Their discussion in this study's first section displays the aesthetic divergence between two modernist contemporary composers, while the analysis of their operas in the second section creates a counterpoint to the letters by making clear their symbolic relatedness. Lastly, prose works of Berg's and Schulhoff's are presented to depict the idealistic congruence in their approach to dramatic composition. Juxtaposing Berg and Schulhoff in this manner highlights an important connection in music history, which has not previously been presented so extensively to an English language readership, and highlights the explicit familiarity in their letters, and the implicit relationship between their operas, despite their conflicting aesthetic values. In addition, by focusing on the two composers' aesthetic differences towards music and society, while emphasising their shared allegorical approach in their operas, we see how these individuals were opposites, and yet were both intrinsically drawn to the expressionistic ethos that informed their leading works of this artistic movement. This is a testament to their mutual approach to crafting operatic meaning and theatricality by the use of unreality. What emerges is a new understanding of a familiar composer, and the intriguing merits of a relatively unknown composer seeking to make his mark on the musical world.

Central Themes in the Correspondence of Berg and Schulhoff

The extant correspondence opens with several letters from Schulhoff to Berg, where the former introduces himself and the contemporary music series in Dresden that he is organizing. Schulhoff moved to Dresden in 1919 to be among a group of young composers who sought to direct their compositional interests to combat what they felt were obsolete

Don Juan. In: SPURNÁ, Helena – ST. PIERRE, Kelly (eds.): *New Paths in Opera: Martinu, Burian, Hába, Schulhoff, Ullmann*. Vienna : Hollitzer Verlag, 2021, p. 140.

⁴ BEK, Josef: 'Alban Berg nennt sich mein neuer Freund': Erwin Schulhoff als musikalischer 'Futurist' in Dresden. In: *Ömz*, vol. 47, 1993, p. 470.

⁵ BEK, Ref. 4, p. 470. This page also reproduces Schoenberg's full letter to Schulhoff.

expressions of music that suppressed the desired evolution of a more classless and cosmopolitan society.⁶ Schulhoff is keen to present works by Berg, along with those of other composers, and knowing that Berg lives in Vienna, mentions the composer Josef Hauer. Hauer, Schulhoff states, composes in a new system that “dispenses with time signatures and bar lines.”⁷ This was Schulhoff’s method of steering the discussion to atonal music, presumably to strike a stylistic accord with Berg in these first letters. Berg’s first letter to Schulhoff, dated 19 June 1919 is full of gratitude for Schulhoff’s interest in his earlier works, adding that he does know Hauer. Berg writes that his current pieces (in relation to Schulhoff’s line about Hauer’s composition style), “are all atonal and contain bar lines, which I would not like to sacrifice for practical reasons (interaction in chamber music, or even conducted works!!), completely free of any regular rhythms, i.e. arrhythmic.”⁸ From the beginning, Berg is expressing his antithetical position with something that Schulhoff has stated, which is characteristic of their correspondence as a whole.

In his next letter, dated 27 June 1919, Schulhoff begins speaking to Berg in his typical earnest manner and interjects into their discussions of music his leftist ideas on culture and politics, writing: “we all live in a ‘great’ time and it’s about nothing else than ‘culture;’ we have known this since 1914— ‘our’ revolution and the holy military— high imperialism and almighty policeman!!! That’s how it is with you, that’s how it is here and that’s how it is everywhere!! Let’s take the strongest means of fighting against weapons—the white cloth! Luckily one cannot touch intellectual property!”⁹ Schulhoff clearly saw the expression of art as a vehicle for social change, perhaps a naively idealistic view that such an expression would be free of consequences. It is the first instance of Schulhoff conveying his penchant for non-conforming social activism that wishes to disrupt bourgeois authoritarianism and artistic restriction. He took this idea further with Berg, stating that “I’m doing a ‘Dada evening’ to bring the organic and the inorganic into art! I will soon send you an advertisement for these events, which we will circulate in all cities and countries, signed by leading figures in literature, fine arts, and music—we are already busy starting propaganda.”¹⁰ Berg’s disinterest in Dadaism is expressed later when Schulhoff brings it up again.

⁶ BRAVO – LOCKE, Ref. 3, pp. 132-133.

⁷ BÖSCH, Katrin – VOJTECH, Ivan: Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 13-14, 1993-1994, p. 33. “er verzichtet auf Taktart und Taktstrich.” Unless otherwise stated, all translations are my own. The editors retained the incorrect spelling and grammatical structure in the letters for full authenticity. The only other publication to include the Berg–Schulhoff correspondence is: VOJTECH, Ivan: Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg: Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff. In: *Miscellanea musicologica* (Prague), vol. 15, 1965, pp. 31-83.

⁸ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 35. “sind alle atonal und trotzdem sie Taktstriche enthalten, die ich schon aus praktischen Gründen nicht opfern möchte (Zusammenspiel bei Kammermusik, oder gar dirigierte Werke!!), völlig befreit aller regelmäßigen Rhythmik, also arhythmisch.”

⁹ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 36. “Wir alle leben nun einmal in einer ‘großen’ Zeit und es geht um nichts anderes, als um ‘Kultur,’ dies wissen wir bereits seit 1914, ‘Unsere’ Revolution und die heilige Militaria, hoher Imperialismus und allmächtiger Schutzmann!!! So ist es bei Ihnen, so ist es hier und so ist es überall!!! Nehmen wir also die stärksten Mittel zum Kampfe gegen die Waffe, – das weiße Tuch! Glücklicherweise kann man geistigen Besitz nicht antasten!”

¹⁰ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 37. “Ich noch einen ‘Dada-Abend’ einschalten, um das organische und anorganische in der Kunst zu bringen! Einen Aufruf zu diesen Veranstaltungen welchen

Despite Berg's seeming conviviality towards Schulhoff in his early letters, Berg communicated a drastically different view of Schulhoff to both Webern and Schoenberg. He wrote to Webern first on 18 June 1919 (a day before his first letter to Schulhoff), where he mockingly quoted large passages from Schulhoff's letter about the other composers he is associating with, and the passage about rejecting time signatures and bar lines. Berg wrote: "To be sure, based on the letters and decisions, I don't find this company very agreeable [...] when confronted with the ignorance of these young people about Schoenberg's music, which in spite of bar lines is more arrhythmic than theirs, one loses every interest in getting involved with them."¹¹ In a letter to Schoenberg dated 29 July 1919, Berg was even more critical of Schulhoff, stating: "To judge by his drivelling letters and long-winded, insipid compositions, Schulhoff doesn't make a good impression on me at all. Did he ever come to see you during his recent visit to Vienna? I can't tell from his postcard. What do you think of him [...]?"¹² Schoenberg never replied to this, but we see plainly enough that Berg shared his former teacher's distaste for Schulhoff's boldness and radical thinking. If Berg really believed this, he would maintain the pretence of rapport throughout his letters with Schulhoff. Yet, since he continued to write back, for a time it seems that perhaps Berg did perceive something of use or interest in Schulhoff.

Initially, the correspondence is entirely business-oriented on Berg's side regarding performances and the discussion of a music publisher in Berlin. Schulhoff's writing is similar, although he also inserts his moral convictions at times. However, in a letter written on 13 August 1919, Schulhoff recounts his disagreement with Schoenberg to Berg for the first time in detail. He states that Schoenberg accused him of making "a business out of art," and wanting to perform his (Schoenberg's) music "for the sake of sensation" and at the "neglect of German art."¹³ Schulhoff takes offense at this, telling Berg that he replied to Schoenberg by saying that the business component was out of his hands, and that his only concern is the "human experience" of music. Schulhoff then reproduced for Berg a large extract from Schoenberg's letter, where the latter attacks Schulhoff and prohibits him from performing his music. Schulhoff then continued that Schoenberg as a person is very different from his music, and that he suffers from "war psychosis," and calls him a "big buffoon." Despite his disappointment in Schoenberg, Schulhoff states that he bears him no ill will and only pities him, but will continue to respect his music and his wish to perform it.¹⁴ In his next letter, dated 15 August 1919, Schulhoff states to Berg: "You must have noticed my exaggerated left-wing leanings, hence the row with the imperialist and officer worshiper Schoenberg!!!"¹⁵ He states that the argument with Schoenberg pains

wir in allen Städten und Ländern herumsenden unterschrieben von Führenden in Literatur, bildender Kunst und Musik werde ich Ihnen auch noch demnächst zukommen lassen, wir beginnen bereits eifrig mit Propaganda."

¹¹ PUFFETT, Kathryn – SCHINGNITZ, Barbara (eds.): *Three Men of Letters: Arnold Schönberg, Alban Berg, and Anton Webern, 1906–1921*. Vienna : Hollitzer Verlag, 2020, pp. 377–378.

¹² BRAND, Juliane – HAILEY, Christopher – HARRIS, Donald (eds.): *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters*. London : The Macmillan Press, Ltd., 1987, p. 275.

¹³ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 41.

¹⁴ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, pp. 41–42.

¹⁵ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 43. "Sie werden wohl schon meine potenzierte Linksianergesinnung herausbekommen haben, – daher der Krach mit Schönberg, dem Imperialisten und Offiziersanbeter!!"

him and he hopes that Berg can intercede and fix things between them. Nevertheless, he continues his diatribe against Schoenberg, telling Berg that: “It is a pity that mental stability can sometimes lead to such aberrations of a spiritual nature—really, a great pity! How much more are you than Schoenberg, your own teacher, who doesn’t seem to be honest at all, and I assure you that I appreciate you much, much more than your dear master, who is a horrendous human delusion [...]”¹⁶

In his first extended letter to Schulhoff on 27 November 1919, Berg partially responds to the above diatribe in broad strokes: “But I must tell you one thing, that you are very much mistaken if you think of me as an imperialist or even a militarist. It wasn’t even the start of the war and I have it in writing that on August 14th, I asked myself whether a nation that treats its greatest [people] like the Germans did does not deserve to be defeated.”¹⁷ He goes on:

“Despite all this, I still believe in the German people [...] To the people who name Beethoven and all the greats up to Mahler and Schoenberg. For example, France (despite Debussy, Ravel, Satie) and other lesser countries, did not produce the people who finally had a Karl Kraus even in these dirtiest of times, who was able to prove and show to these very people in the last 60, 70 years, the depth of the most impotent government of a Franz Joseph, and the years of ever more idiotic militarism and mercantilism etc. in Prussia. Whether we will get up out of this filth again depends on when the people realize why they were abandoned by all good spirits, i.e. whether this war and its consequences are enough trial and punishment for us and our reflections, or whether something worse must come before we can send the cursed monarch to hell with the journalists too [...] What you say about Schoenberg is—thank God completely wrong. You just don’t know him. You would adore and love him as every warm-blooded young musician and artist does and must do today. Despite everything that has happened between you and him. He, who knows that I am in contact with you, has not told me anything about it until now, probably out of delicacy. I gather that from a remark by Schoenberg that I experienced in a roundabout way and from the tone in which you write about him, which frankly pains me a lot. Let’s remain silent about this, dear Herr Schulhoff, until further notice, i.e. until we are in a position to talk about it verbally. From a distance, it could more easily create misunderstandings than bring clarity.”¹⁸

¹⁶ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 43. “Schade, dass seelische Stabilität manchmal zu solchen Verirrungen geistiger Natur führen kann, – wirklich, sehr schade! Um wie viel sind Sie doch unendlich mehr als Schönberg, Ihr eigener Lehrer, der doch durchaus nicht ehrlich zu sein scheint und ich versichere Ihnen dies, dass ich Sie viel, viel mehr schätz als Ihrer teuren Meister, der menschlich eine horrende Täuschung ist...”

¹⁷ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 47. “Aber das eine muß ich Ihnen doch sagen, daß Sie sich sehr irren, wenn Sie mich als Imperialisten oder gar Militaristen wännen. Ich war es nicht einmal zu Beginn des Kriegs u. habe es schwarz auf weiß, daß ich mich im August 14 gefragt habe, ob ein Volk, das seine Größten so behandelt, wie es das deutsche tat u. tut, es nicht verdient besiegt zu werden.”

¹⁸ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, pp. 47-48. “Ich glaube trotzalldem noch an das deutsche Volk... An das Volk, das Beethoven u. all die Ganz-Großen bis Mahler u. Schönberg Namen die z. Bsp. Frankreich (trotz Debussy, Ravel, Satie) u. andere Ententeländer nicht aufzuweisen haben hervorgebracht hat, ja an das Volk, das schließlich selbst in dieser dreckigsten Zeit einen Karl Kraus hatte, der es eben diesem Volk beweisen u. zeigen konnte, wie tief es in den letzten 60, 70, Jahren

It is clear that Berg shared Schoenberg's vision of a "German art" that bears a historic lineage among German composers to which Mahler and Schoenberg belong. Berg expresses this more clearly in his lecture on *Wozzeck*, where his patriotic conviction is explicit. The following excerpt from this lecture demonstrates his nostalgia for a musical genealogy (to which Berg indicates his own belonging) that is of little or no importance to Schulhoff's own personal sense of musical identity:

"Only in music that is based on the great tradition of German music—with its moving harmony, its diverse rhythm, especially with its polyphony and immeasurable richness of forms and shapes—is there a straight path leading from Bach to our own time. The music of *Wozzeck* does not stray from this path of German music—and when I think of music pure and simple it is the only one, the only one that I find to be music at all—and this is what I have intended to show when I have underscored a traditional accordance with rules in my theoretical discussion."¹⁹

In his above letter to Schulhoff, Berg made clear his anti-war position, which subsequently pleased his reader. Berg then went on to describe how Schulhoff's military record moved him significantly, recounting in detail his own harrowing experiences during the war to the younger composer,²⁰ which would ultimately be reflected in the life and treatment of the title character in Berg's *Wozzeck*. Schulhoff replied to this on 29 February 1920, writing somewhat caustically:

"My dear Mr. Berg, you are certainly right in some things, very right, but still, you don't know what it means to have been in the marching line and to see people drop and die like flies in a candle flame in this way—I tell you, this war was still much, much too short, because it would have had to last 25 years to destroy all the bad elements, because there is still too much there, namely too much reaction [...] compared to all this Karl Kraus was only a ridiculous phenomenon [...] Tell me yourself—what is Karl Kraus with empty words compared to such facts and instincts?"²¹

der impotentesten Regierung eines Franz Joseph, den Jahren immer idiotischeren Militarismus u. Merkantilismus etc in Preussen, gesunken ist. Ob wir uns ja wieder aus diesem Dreck erheben werden, hängt davon ab, wann das Volk erkennt, warum es so von allen guten Geistern verlassen wurde, d.h. ob dieser Krieg u. seine Folgen schon Strafe u. Prüfung genug für uns u. unsere Einkehr waren, oder ob noch Ärgeres kommen muß, bis wir mit dem verfluchten Monarchen auch die Journaille zum Teufel jagen werden. Was sie über Schönberg sagen ist – gottlob ganz falsch. Sie kennen ihn eben nicht. Sie würden ihn, so wie es jeder warmblütigere junge Musiker u. Künstler heute tut u. tun muß verehren u. lieben. Trotz all dem, was zwischen Ihnen u. ihm vorgefallen ist. Er, der weiß daß ich mit Ihnen in Verbindung stehe, hat mir bis jetzt, aus Zartgefühl vermutlich, nichts davon erzählt. Ich entnehme das nur einer auf Umwegen erfahrenen Bemerkung Schönbergs u. aus dem Ton, in dem Sie über ihn schreiben u. der mich offengesagt sehr schmerzt. Wollen wir darüber, lieber Herr Schulhoff, bis auf weiteres, d.h. bis wir uns einmal mündlich darüber auszusprechen in der Lage sind, Stillschweigen bewahren. So aus der Entfernung könnte das leichter Mißverständnisse erzeugen, als Klarheit bringen."

¹⁹ BERG, Alban: Lecture on *Wozzeck*: The 'Atonal Opera'. In: SIMMS, Bryan R. (ed.): *Pro Mando—Pro Domo: The Writings of Alban Berg*. Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 258.

²⁰ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 48.

²¹ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 51. "Mein lieber Herr Berg, gewiss, in manchen Dingen haben Sie wohl recht, sehr recht, aber trotzdem, Sie wissen es nicht was es heisst in der Marschlinie gewesen zu sein und Menschen wie Fliegen in einer Kerzenflamme umfallen und sterben zu sehen und dies noch auf welche Weise, – ich sage Ihnen, dieser Krieg war noch viel, viel zu kurz

Schulhoff ends his letter by again attacking Schoenberg; mentioning that he approached Alexander Zemlinsky to mediate a peace between him and Schoenberg; and called Berg to become a revolutionary with him in his crusades.²² The argumentative tone of the above passage makes it clear how an irritable man such as Schoenberg could have been offended by Schulhoff's bluntness. Schulhoff also risks antagonising Berg by disparaging Karl Kraus without realising how important this writer is to Berg.²³ Expressing a desire for World War I to last for 25 years is hyperbolic, but it emphasizes the seriousness that Schulhoff attaches to revolutionizing and revitalizing society by excising it of ideals pertaining to the continued support of militarism, imperialism, and nationalism, which Schulhoff wants to eradicate entirely. Berg replied on 15 March 1920 to thank Schulhoff for his "personal confessions" and trust, which Berg said touched him deeply. Yet, he added that further discussions of nationalism and Kraus would have to wait for in person communication, which was likely Berg's way of discreetly distancing himself from Schulhoff's reactionary views which, at least regarding Kraus—one of Berg's personal heroes since childhood—the older composer would not have agreed with. Instead, Berg gets down to business and requests to be given the reviews of his compositions that Schulhoff played on his tour of Leipzig and Prague.²⁴

Schulhoff, never one to be shy, writes openly and honestly to Berg in a way that would likely be seen as breaking the reserved social conventions of higher social circles at the time. Indeed, on 5 February 1921, Schulhoff excuses his lack of a reply, stating that his parents have cut him off (presumably financially) for his modernist leanings, where he includes the quotation "cultural Bolshevism" as an implied reason. Schulhoff then writes passionately in a somewhat muddled stream of consciousness: "I can't and don't want to let go of my ideas, I'd rather die than make concessions to the masses; I can't stand chains and I give hours, hours, hours, to the point of madness, while my parents dig into millions and the citizens think I'm a clown, excessively excessive in my concerts—nevertheless, dear Mr. Berg—the more obstacles from the outside, the more freedom inside! I love this state, which helps my ego; I am currently completely alone in everyday life among lyrical philistines!"²⁵ This admission demonstrates the extent to which Schulhoff is loyal to his culturally-divisive convictions, while railing against the social norms that offend his values. One of the most significant differences between

gewesen, denn er hätte noch 25 Jahre dauern müssen um alles an schlechten Elementen zu vernichten, denn es ist noch zu viel da, namentlich zu viel an Reaktion... Karl Kraus ist gegen alles dies doch nur eine lächerliche Erscheinung gewesen... Sagen Sie doch selber, – was ist Karl Kraus mit leeren Worten gegen solche Tatsachen und Instinkte?"

²² BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, pp. 51-52.

²³ For a source that investigates how Karl Kraus's writings and lectures influenced Berg's ideas and conceptual growth, see: RODE, Susanne: *Alban Berg und Karl Kraus: Zur geistigen Biographie des Komponisten der 'Lulu'*. Frankfurt am Main : Verlag Peter Lang, 1988.

²⁴ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 53.

²⁵ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 61. "Ich nicht von meiner Idee ablassen, ich sterbe lieber, als den Massen Zugeständnisse zu machen, ich dulde keine Ketten und gebe Stunden, – Stunden, – Stunden, bis zum Wahnsinn, während meine Eltern in Millionen graben und die Bürger mich für einen Clown halten, übermäßig exzessiv in meinen Konzerten – trotzdem, lieber guter Herr Berg – je mehr Hemmnisse von aussen, desto mehr Freiheit innen! Ich liebe diesen Zustand, der mir zu meinem Ich verhilft, ich stehe augenblicklich gänzlich allein im Alltage unter lyrischen Spiessern!"

both men is Schulhoff's obvious feeling of being a victim of political circumstance. The upper-class Berg—untroubled by financial problems or artistic recognition—neither identified with this view, nor felt the need to stand against social conventions to the extent that Schulhoff did. Schulhoff then continues by bringing up Dadaism, adding that he assumes that Berg is not inclined positively towards this movement. He writes:

“So it does seem to be the case that the ‘serious’ people are Dadaists, but the actual ‘Dadaists’ are indeed serious people! I would then like to ask you a question: either we are ‘reasonable’ (at least we believe we are) and consider the citizen to be insane, or the citizen is rational (believing so) and declares us to be insane—so who is absolutely right? Please Mr. Berg, don't you want to try to reform people? If it were up to me, I would first make the white race disappear and start with Negroes; I believe that we underestimate this tribe too much; sometimes you really realize what an eyesore on earth this cesspool is that you call ‘Europe’!!! Don't take me for being bitter, on the contrary, I tell you that I smile intensely at my fate and am almost happy about it [...]”²⁶

Berg replied to the above discussion:

“[...] All the more because I don't find the subject (like all the music I know from you) Dadaistic at all. And now, when you hear that comment, you'll think I'm malicious. But it was just for fun! I seriously believe that real music is never impressionist, expressionist or Dadaist, just as I don't differentiate between classical and romantic music, only between good and bad. And in that respect, I don't have the connection to Dadaism that it deserves. I also seem to be too old for it. And once again: our music is modern enough. It seems to me more modern and in every respect more advanced than the products of Dadaism. And yet we are dealing with serious things, with everything that has always shaped music: melody, richness of harmony, architectonics, rhythm, timbre [...] Regarding the black race and the ‘European’ cesspool, I totally agree with you!”²⁷

²⁶ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 63. “Es scheint also in der Tat der Fall zu sein, dass die ‘ernsten’ Menschen Dadaisten, die eigentlichen ‘Dadaisten’ aber in der Tat ernste Menschen sind! Daraufhin möchte ich Ihnen eine Frage aufwerfen: Entweder sind wir ‘vernünftig’ (glauben dies wenigstens zu sein) und halten den Bürger für wahnsinnig oder ist der Bürger vernünftig (glaubt es) und erklärt uns für wahnsinnig, – wer ist also im absoluten Rechte? Bitte Herr Berg, wollen Sie nicht einmal den Versuch machen, Menschen zu regenerieren? Wenn es nach mir ginge, würde ich zuerst die weisse Rasse verschwinden lassen und mit Negern beginnen, wir unterschätzen mir zu sehr diesen Stamm, manchmal kommt einem so richtig zu Bewusstsein, was für ein Schandfleck auf der Erde diese Kloake ist, die man ‘Europa’ nennt!!! Halten Sie mich keineswegs für verbittert, im Gegenteil, ich sage Ihnen, dass ich mein Schicksal intensiv belächle und mich fast dessen freue...”

²⁷ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, pp. 64-65. “[...] Umso mehr, weil ich das Thema (wie alle Musik, die ich von dir kenne:) überhaupt nicht dadaistisch finde. Und jetzt, wenn Sie diese Bemerkung hören, werden Sie mich für bösartig halten. Aber es war nur zum Spaß! Ernsthaft meine ich, dass echte Musik niemals impressionistisch, expressionistisch oder dadaistisch ist, genauso wenig wie ich zwischen klassischer und romantischer Musik unterscheide, nur zwischen guter oder schlechter. Und insofern habe ich nicht die Verbindung zum Dadaismus, die er verdient hätte. Ich scheine auch zu alt dafür zu sein. Und noch einmal: Unsere Musik ist doch modern genug. Sie erscheint mir moderner und in jeder Hinsicht weitergehender als die Produkte des Dadaismus. Und doch haben wir es mit ernsten Dingen zu tun, also mit all dem, was Musik schon

The above exchange once again shows the stark contrast between the reactionary Schulhoff and the placating diplomacy of Berg. Schulhoff's expression to replace white people with black people in Europe should not be seen as a racially-motivated comment, but a cultural one. In Europe at the time, especially among musicians, black people were associated with jazz and popular dance forms, which were fetishized imports from the US.²⁸ Schulhoff adored jazz²⁹ and infused many of its idioms into his music. His letter highlights his conviction that Europe needs to drastically break from its endless conservatism. Berg's reply is an authentic expression of his view that the characterization of a musical style or system is inconsequential to the distinction of whether the music is good or bad. In the decades following his death, Berg's legacy would pivot on the brilliant way he reconciled the past with the present in terms of composing modernist music that retained a romantic core. In essence, this was his style and approach to composition. This is displayed in his reply above where he cites the structural components that shape music. Thus far, we have seen that Berg is generally more willing to engage with Schulhoff concerning musical aesthetics than politics. His ambivalence to the latter is evident from his disingenuous final sentence regarding black people in Europe. Berg was not overly enthusiastic towards the subject of jazz styles,³⁰ but did use them sparingly, particularly in his second opera *Lulu*, in order to appeal to contemporary audience tastes and curry widespread favour.

In a letter from 12 February 1921, Schulhoff writes:

“In these pieces I renounced the captivating bar line, which happened completely unconsciously, because I have the absolute feeling that I can say more in a few large but free lines than within the law that is artificially injected into us, namely, the division of bars. I start from this point of view: We speak—but not in iambic, hexameter, etc., but in prose in which we can express much more than we probably believe ourselves—but in my opinion, one can write music just as well as a writer or poet his prose—yes, as a musician one can go much further than the poet, namely, to bring to life in words what the poet cannot do, bringing the supernatural to life in words, because this [poetry] lacks the proper sound frenzy! This is part of my musical abstraction. My other side is quite ‘specific,’ I would almost like to say, because I have an unbelievable passion for sophisticated dance and have at times danced myself night after night with barmaids (I only dance modern dances like: foxtrot,

immer geprägt hat: Melodie, Harmoniereichtum, Architektonik, Rhythmus, Klangfarbe... In Betracht der schwarzen Rasse u. der Kloake ‘Europa’ bin ich ganz Ihrer Meinung!”

²⁸ For a study that exemplifies these musical ideals associated with the US and how they were incorporated into the compositional structure of Berg's opera-composing contemporaries, see: COOK, Susan C.: *Opera for a New Republic: The Zeitopern of Krenek, Weill, and Hindemith*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1988.

²⁹ For an account of Schulhoff's association with jazz, see: RIETHMÜLLER, Albrecht: Erwin Schulhoffs Vitalisierung der Musik durch Tanz und Jazz. In: WIDMAIER, Tobias (ed.): “Zum Einschlafen Gibt's Genügend Musiken”: *Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994*. Hamburg: von Bockel Verlag, 1996, pp. 33-43.

³⁰ For a thorough analysis of Berg's general understanding and usage of jazz theory and structure, see: ROBINSON, J. Bradford: Jazz Reception in Weimar Germany: In Search of a Shimmy Figure. In: GILLIAM, Bryan (ed.): *Music and Performance During the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 129-134.

Boston, Shingan, Passo doppio, etc.) purely out of rhythmic enthusiasm and sensual subconsciousness, which inspires me phenomenally in my work, because in my consciousness, I am incredibly earthly, almost animal! [...] It is said that England is the country without music! What nonsense, look how receptive the Anglo-Saxon is to Negro rhythms and tap dances (a rhythmic characteristic). Do you think a German would be able to write such bold 'music' as an Anglo-Saxon is able to do! Out of the question—the German is stuck in a deeply sentimental little folk song and has nothing left for his shamelessly banal life [...]"³¹

Berg replied to this on 24 February 1921:

"The bar line has not been there for a long time to tie up the melody or phrasing. Look for yourself at my old clarinet pieces or at Schoenberg's later works: you could easily omit the bar line. [Cyril] Scott (and also Stravinsky) helped himself by adapting the bar line to the changing phrasing and writing 7/4, 3/8, 2/4, 11/2 etc. Schoenberg writes in Op. 17, 18, 20, 21, 22, tremendous, almost endless bars inside and outside, in which the rhythms swing freely and are not bound to any regularity. In fact, he has been calling his music 'prose' for many years. Incidentally, this is an expression that [Max] Reger himself (quite independently) used for his music after he had finally freed it from the classic 2, 4 and 8 bars. After all, the bar line is no longer a question of form or architecture, but an indispensable means of communication in music with more than one instrument. After all, a pianist or solo violinist can do without it. But even if it's just 2, they need it to stay together. Now even with chamber music or orchestra (conductor!!!)"

"I myself have little time for dance forms, although I agree with your arguments (Mozart, Brahms, Schubert). The rhythms of these dances, however, are uniform; even the complicated Negro rhythms. The rhythm of 2 bars is repeated over and over again. After all, our Austrian military drum rhythm is not really that bad ei-

³¹ BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 67. "Ich habe mich in diesen Stücken vom fesselnden Taktstrich losgesagt, es geschah dies gänzlich unbewusst, da ich das absolute Empfinden habe in ein paar grossen, doch freien Strichen vielmehr sagen zu können als innerhalb des Gesetzes welches uns künstlich eingepflegt wird, – nämlich, die Takteinteilung. Ich gehe von dem Standpunkte aus: Wir sprechen, – aber nicht in Jamben, Hexameter usw. sondern in Prosa und können in dieser vielmehr ausdrücken, als wir wohl selber glauben, – man kann aber genau so auch meiner Meinung Musik schreiben wie ein Schriftsteller oder Dichter seine Prosa, – ja, man kann als Musiker noch viel weiter als der Dichter greifen, nämlich, das, was der Dichter nicht kann, Übersinnlichkeit lebendig zu machen in Worten, denn diese sind doch nur mangelhaft durch das Fehlen des eigentlichen Klangrausches! Dies ist ein Teil meiner musikalischen Abstraktion. Meine andere Seite ist durchaus 'konkret' möchte ich fast sagen, denn ich habe eine unerhörte Leidenschaft zum mondänen Tanz und habe selber Zeiten, in welchen ich Nacht für Nacht mit Bar-Damen tanze (ich tanze alle überhaupt nur modernen Tänze wie: Foxtrot, Boston, Shingan, Passo doppio u.s.w.), rein aus rhythmischer Begeisterung und sinnlichem Unterbewusstsein, dadurch habe ich in meinem Schaffen eine phänomenale Anregung, da ich in meinem Bewusstsein unglaublich irdisch bin, fast sogar tierisch! [...] Man behauptet: England sei das Land ohne Musik! Welcher Blödsinn, sehen Sie doch mal, wie empfänglich der Anglosachse für die Negerrhythmen und Step-Tänze ist (ein rhythmisches Charakteristikum). Glauben Sie, ein Deutscher wäre fähig, eine derartig dreiste 'Musike' zu schreiben, wie dies ein Angelsachse imstande ist! Ausgeschlossen, – der Deutsche steckt im tiefsentimentalen Volksliedchen und hat nichts für sein schamlos banales Leben übrig [...]"

ther! And poor compared to our rhythms. Just look at the middle 2 of the 4 clarinet pieces for that!”³²

The above exchange is another example of Schulhoff looking to the future and wanting to break with the past, while Berg presents a cogent counterargument for preserving the musical status quo and considering it sufficiently forward-looking to avoid the need to disavow still-applicable structures of composition. Their opposing aesthetic values are again displayed, and these staunch convictions would remain with both composers for the remainder of their short lives.

The letters show Schulhoff as a passionate and temperamental young composer who wished to nurture a sincere friendship with Berg, and engage the slightly older composer in aesthetic discourse by sharing his views and asking Berg for his. From his extant collections of published correspondences, Berg generally only fully and uninhibitedly expresses himself to those he knows in person who are confidantes in his inner circle. Berg did not meet Schulhoff in person until some years after the letters in the current study were written, and it is evident from his overall tone that he wished to remain slightly aloof, consistently citing the need to discuss many of the more delicate matters in person. Berg is clearly flattered by Schulhoff’s interest and efforts on his behalf, but he mainly provides limited and diplomatic responses to the divisive socio-political topics that Schulhoff puts forth. This diplomacy can be seen from Berg’s more open critical views of Schulhoff in his letters to Webern and Schoenberg at the start of his correspondence with Schulhoff. Nevertheless, Berg remains authentic to his own convictions and does not often come across as disingenuous in this correspondence, even if he does not reveal everything to Schulhoff. His own letters are more focussed on matters of performance, organizing future concerts, and negotiating with potential publishers. Schulhoff frequently performed Berg’s Piano Sonata Op. 1 across Europe, and lobbied other musicians and conductors to add Berg’s music to their repertoire. Berg also wanted Schulhoff to provide him with newspaper clippings of positive re-

³² BÖSCH – VOJTECH, Ref. 7, p. 69; 71. “Der Taktstrich ist für uns schon lange nicht da, um die Melodik bzw. Phrasierung in Fesseln zu legen. Schauen’ sie sich selbst meine alten Clarinettestücke auf das hin an, oder Schönbergs spätere Werke: da könnte man ohne weiteres den Taktstrich weglassen. Skott (u. auch Strawinsky) half sich damit, daß er den Taktstrich der wechselnden Phrasierung anpasste u. so 7/4, 3/8, 2/4, 11/2 etc schreibt. Schönberg schreibt in Op. 17, 18, 20, 21, 22, ungeheure schier endlose Takte innerhalb derer u. über die hinaus die Rhythmen ganz frei u. ohne Bindung an irgend eine Regelmässigkeit schwingen. Tatsächlich hat er seine Musik schon vor vielen Jahren ‘Prosa’ genannt. Ein Ausdruck den übringens (ganz unabhängig davon) selbst Reger von seiner Musik gebrauchte, nachdem er sie – endlich endlich – von der klassischen 2, 4 u. 8 taktigkeit befreit hat. Schließlich ist der Taktstrich ja keine Angelegenheit der Form bzw. Architektur mehr, sondern bei Musik mit mehr als einem Instrument ein unerläßliches Verständigungsmittel. Ein Klavierspieler oder Sologeiger kann schließlich ohne ihn auskommen. Aber schon wenn’s nur 2 sind, brauchen sie ihn, um beisamm zu bleiben. Nun gar erst bei Kammermusik, oder Orchester (Dirigent!!!) Für Tanzformen hab’ ich selbst wenig übrig, obwohl ich mich Ihren Argumenten (Mozart, Brahms, Schubert) nicht entziehen kann. Die Rhythmen dieser Tänze sind aber, selbst die komplizierten Neger Rhythmen gleichförmig. Der Rhythmus von 2 Takten wird ja in einem fort wiederholt. Schließlich ist unser österr. Militär-trommel Rhythmus auch nicht von Pappé! Und im Vergleich zu unsern Rhythmen armselig. Schauen Sie sich allein die 2 mittleren der 4 Klarinettestücke auf das hin an!”

views of Berg's music that Schulhoff performed in order to present to his publisher an incentive to publish new editions of Berg's early music (particularly the *Piano Sonata*), to meet the demands of public interest. Berg also saw in Schulhoff the best intermediary for negotiating the premiere of his *Three Orchestral Pieces Op. 6*.

It can be concluded that Berg viewed Schulhoff as a worthwhile business investment and someone who could help him find a wider audience for his music. Schulhoff saw in Berg a legitimate friend who could mediate a reconciliation between him and Schoenberg, which would enable Schulhoff to be accepted within Schoenberg's circle of composers, with Berg's help. Specifically, Schulhoff wanted his music to be featured in Schoenberg's contemporary music concert series, which Berg ran, but whose musical selections were sanctioned exclusively by Schoenberg. Despite the machinations, Schulhoff genuinely cared for Berg and deeply admired his music,³³ but neither were reciprocated to any degree due to their lack of personal familiarity and the fact that Berg could never morally accept someone fully who was brashly outspoken and so explicitly critical of his former teacher. Moreover, it is doubtful Schoenberg would have been placated by gestures meant to resolve his dislike for Schulhoff, and this probably added unwanted tension to Berg when Schulhoff continued to ask him to broker peace between him and Schoenberg. In any event, the career benefits that both Berg and Schulhoff were able to reap from each other was a central driving force of motivation throughout the early years of their correspondence, and particularly so for Berg.

Symbolic Associations between *Flammen* and *Wozzeck*

I will now give a brief plot synopsis of Schulhoff's opera to provide context for the ensuing allegorical analysis. The opera is in two acts, the first act is comprised of seven scenes (with the first part of the final scene added later by Schulhoff), while the second act consists of three scenes. At the beginning, the protagonist Don Juan is introduced as a man driven by his hedonistic, sexual appetites. The mysterious woman known as La Morte, who is the unearthly personification of death, pursues Juan throughout the opera. The chorus of shadows interjects at various intervals as a fixture outside the opera's reality to judge Juan's actions. Juan continues on his path—initially he attempts to resist his carnal urges, but is thwarted by female forces who attempt to seduce him. He eventually relents and chooses to indulge his appetites, after which he encounters supernatural women who inflame his desire, while La Morte follows him—which Juan is sometimes aware of and at other times not. Her presence is felt by him, and is unsettling to Juan, as she is the only woman who eludes his advances. Juan eventually stumbles upon a gallery of male statues that are his dead ancestors who, unlike him,

³³ Indeed, in a diary entry from 15 March 1920, Schulhoff wrote of Berg: "I've never seen him and he wrote me as I did him 1–2 times a week! This person, although he is completely unknown to me by sight, radiates an incredible amount of sympathy for me and could mean me a blessing! How immensely I enjoy his Piano Sonata op. 1." Quoted in BEK, Ref. 4, p. 469. "Ich habe ihn nie gesehen und er schrieb mir so wie ich ihm 1-2mal jede Woche! Dieser Mensch, obzwar er mir völlig unbekannt vom Sehen ist, strömt für mich unerhört viel Sympathie aus und er könnte mir Wohltat bedeuten! Wie ungemein viel Freude macht mir seine Klaviersonate op. 1."

managed to find happiness. Juan struggles to differentiate between reality and illusion, and engages with women, one of whom is Marguerite, who La Morte kills, invoking Juan to exclaim his desire to die, thus closing the first act.

The second act opens at a costume ball, where Juan is dancing with Donna Anna, who rejects his advances, leading Juan to kill her husband, who is wearing a Commendatore mask. This results in Donna Anna committing suicide, rather than be with Juan. Juan's sexual frenzy erupts after his failed attempts to revive Donna Anna, and after his erotic suggestions are rejected by a mysterious new woman who arrives on the scene, Juan despairingly beckons to La Morte to be with him eternally. She finally accepts his love, but the spectre of the slain Commendatore suddenly appears and condemns Juan to eternal life, thus prohibiting him from being with La Morte. Juan attempts to die by shooting himself, but not only does he not die, he becomes younger. The final scene of the opera depicts Juan as a man broken by his doomed resignation to eternal life, where he continues to seduce women, seemingly forever, with La Morte looking on and commenting on the hopelessness of Juan's salvation. We now turn to a more detailed analyses of Schulhoff's opera and its relationship to *Wozzeck*.

The opening scene of *Flammen*³⁴ is titled *Nocturne*, and is palindromic in structure both regarding the scene and the opera. A chorus of shadows open the scene by singing of the house where "darkness invites transgression,"³⁵ and the same group closes the scene with the text: "[...] the light dies down."³⁶ This textual feature is very reminiscent of the opening scene from *Wozzeck* with the Captain's first lines of "Langsam, Wozzeck, langsam"³⁷ palindromically repeating the last lines of the scene as "langsam, hübsch langsam."³⁸ Similarly just as *Wozzeck* displays full-scale circularity as the opera repeats once it reaches its end, the final scene of *Flammen* is also titled *Nocturne*, denoting narrative circularity.³⁹ This phenomenon will be addressed in greater detail at the end of the *Flammen* libretto analysis. In another structural similarity between the two operas, every opening scene description is thematically consistent: In *Wozzeck*, the time of day is always made evident to emphasize temporal circularity through

³⁴ For a concise yet detailed account of *Flammen*'s origin and composition process, see: BEK, Mikuláš: Erwin Schulhoffs Oper *Flammen* – eine Entstehungsgeschichte. In: WIDMAIER, Tobias (ed.): "Zum Einschlafen Gibt's Genügend Musiken": Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994. Hamburg : von Bockel Verlag, 1996, pp. 99-104.

³⁵ BROD, Max – BENEŠ, Karel Josef: *Flammen* libretto. In: CHALMERS, Kenneth (English transl.): Schulhoff, *Flammen: Tragikomödie in zwei Akten zu zehn Bildern*, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, cond. John Mauceri. Recorded October 1993/April 1994, DECCA 444 630-2, 1998, CD, p. 51.

³⁶ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 55.

³⁷ BERG, Alban: *Wozzeck: Opera in 3 Acts (15 Scenes), Opus 7, after Georg Büchner, English/German Libretto*. BLACKALL, Eric Albert – HARFORD, Vida (English transl.). Vienna : Universal Edition, 1952, p. 1.

³⁸ BERG, Ref. 37, p. 2.

³⁹ For a discussion of circular forms in Berg that contain connections to metaphysical temporality, see: COVACH, John: Balzacian Mysticism, Palindromic Design, and Heavenly Time in Berg's Music. In: BRUHN, Siglind (ed.): *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. New York : Routledge, 2016, pp. 5-29. MORGAN, Robert P.: The Eternal Return: Retrograde and Circular Form in Berg. In: GABLE, David – MORGAN, Robert P. (eds.): *Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives*. Oxford : Clarendon Press, 1991, pp. 111-149.

changing time sequences. In *Flammen*, every scene description presents imagery surrounding lightness, darkness, the colour red, or an indication of visual illumination—either alone or in combination.

The conceptual duality of time as empirically experiential and metaphysically illusory is another characteristic of both operas, as they blur the boundaries of reality to expressionistically distort their narratives. Indeed, *Wozzeck* is constantly expressing hallucinatory visions that are often prophetic and are glimpses outside the normal scope of narrative time. Likewise, the group of shadows that are present throughout *Flammen* are presented as observers of the action of the plot, like metaphysical beings outside of the opera's construct of space and time. Their presence is not just a dualistic counterpoint to the conception of reality, but by perpetually drawing attention to nebulous characterizations of light and colour, they personify a depiction of fate. This symbolism polarizes the two temporal planes—heaven vs. hell and the empirical world vs. the metaphysical realm. The interplay of white and red light can be interpreted as a dichotomization of heaven and hell, as Don Juan's narrative journey continually places him between these opposing planes. Similarly, *Wozzeck*'s journey is distinguished by his own conflict of temporal emplacement that induces an existential crisis in him as it does in Juan. *Wozzeck* constantly struggles to reconcile his visions with his reality, which tortures him due to his inability to find a lasting place in any temporal realm. Juan, correspondingly, is tormented by his sexual lust and the desire to free himself from the temptations of the flesh. There is a note of Schopenhauerian philosophy here in the corrupting nature of the will that drives all to desire worldly things that only lead to pain and suffering. This built-in morality tale that is central to the Don Juan narrative (and is most famously represented in Mozart's *Don Giovanni*),⁴⁰ perpetuates the notion of heaven and hell which is, once again, depicted in *Flammen* via the interplay of white heavenly light and the red light of flames and hell. Moreover, the few instances in the libretto where drops of blood and red lamps are mentioned is also suggestive of the infernal.

Another leading trope that unifies both operas is redemption. Juan states in the third scene of Act One: "Swept over waves of avid bodies, there is no salvation for the sinner. I flee—but I have never escaped."⁴¹ There is more allegorical symbolism associated with the bible here regarding sinners and salvation, but the more substantial notion that associates this text with *Wozzeck* is that there is no escape—as if everything were fatalistically determined. *Wozzeck* seeks social salvation in the guise of wanting to be freed from his lowly social status that invites constant dehumanizing abuse and exploitation at the hands of those who have authority over him and belong to a higher social station, and who are profoundly immoral. The full extent of just how trapped both protagonists are becomes apparent at the end of both operas as they are both presented as perpetuating their agony beyond the boundaries of their narrative scopes: Juan with his immortality and *Wozzeck* by posthumously passing on his enslaved torment to his innocent son.

⁴⁰ For a compelling book on *Don Giovanni* and its symbols, see: GOEHR, Lydia – HERWITZ, Daniel (eds.): *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*. New York : Columbia University Press, 2008.

⁴¹ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 59.

The fourth scene of *Flammen's* first act is titled *Chimera (mime)*, and is the most indicative of metaphysical unreality. The end of the previous scene sets this up with the stage direction of “unearthly” accompanying the distant voice of an unknown woman, who calls out to Juan.⁴² The lengthy scene description of the fourth scene depicts Juan climbing up a mountain of naked women; attempting to rise to salvation, only to realize that it is an illusion, causing him to fall down into “despair.” It is a quintessential example of trying to reach a metaphysical ideality that is not rooted in empirical reality, only to fail and grasp one’s place in the world of actuality, which is an agonizing existence. Wozzeck is as hopelessly trapped as Juan is, by a myriad of actors who wish to enslave them both in the roles they are meant to play, yet which they both (unsuccessfully) rebel against. For Juan, the temptation to indulge in worldly hedonism is too strong for his resolve to deny the empirical will and reach metaphysical salvation, as this scene description makes clear. The anthropomorphic shadows confirm this existential conflict that Juan is experiencing. The metamorphic and illusory battle he is waging is a losing one, as more nondescript women suddenly appear and cause Juan to plummet. It is symbolic retribution, perhaps, as the nameless female forms that pull Juan down to earth are his victimized judges. In any event, this scene is steeped in expressionistic distortion that blurs the lines between reality and nonreality, further linking Juan and Wozzeck in their temporally unmoored frame of existence that constantly traverses between both frameworks and torments them both in the process.

The words “eternity” and “infinity” begin to be symbolically evoked as permanent fixtures of this larger existential dilemma, and as a foreshadowing of Juan’s ultimate unchangeable fate within the salvation-devoid world. Berg employs a similar ethos to address the immovable social bondage that, not only Wozzeck is doomed to be trapped in, but one that he passes to his son at the end of the opera. The fifth scene of *Flammen* in the gallery of statues emphasises this theme of everlasting time, as the walkways in the scene are described as “stretching back into infinity.”⁴³ Juan is nostalgically speaking to the statues, fatalistically telling them: “you dream of things long past, that cannot be altered... it’s nice to be the loyal heir to one’s ancestors, to preserve traditions... (to a statue) Ancestor, your nobly furrowed brow implies that you have manifold sins to hide...”⁴⁴ The notion of a past that cannot be changed implies fatalistic permanence, which Juan seems to relate to by deeming himself an heir to the statues’ sins. Moreover, the concept of being an heir who inherits sins is precisely the fate of Wozzeck’s son. After he is startled by the calls of the invisible shadows, Juan looks suspiciously at the statues and somewhat defiantly exclaims: “you are nothing! Only a dream, a fairy-tale, a lie! You are what has passed. Only I am reality, what is today.”⁴⁵ This text is another example of expressionistic-temporal distortions, and Juan’s difficulty in distinguishing between reality (where he believes himself to be) and metaphysical illusion (the dream of the statues).

Throughout the opera, the spectral presence of a ghostly entity—a female figure known only as La Morte—is following Juan and getting closer to him in a way that

⁴² BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 63.

⁴³ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 67.

⁴⁴ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 67.

⁴⁵ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 69.

he perceives as fatalistic déjà vu up to this point. As the reality of the opera's narrative becomes more and more distorted, Juan begins to feel constricted by her approach. The stage direction at the end of the fifth scene reads: "La Morte stretches her hands out to him longingly," Juan, in desperation, states: "But she is not here yet! The future is still empty..."⁴⁶ Juan next makes a rather crazed accusation of inconsequence to the statues and then breaks the fourth wall and does the same to the opera's audience, as the stage direction indicates. It is rare for a narrative character to make a direct appeal to the audience, which is something that Berg does explicitly in *Lulu*, where the opening prologue is directed to the audience, who are then invited in to the story to behold the events that are about to take place. The ploy for both Schulhoff and Berg is a temporal one that is intended to overlap the planes of reality and illusion, and not only create the desired expressionistic confusion, but to bring in the audience and enlist them as culpable agents by acknowledging them. Regarding La Morte, she is the personification of Juan's fate, as she edges ever closer to him until he is ultimately (and figuratively) consumed by her. Juan's gradual decline into permanent suffering is prophetically rendered in the sixth scene's stage direction regarding light. The background is characterized as infinity, denoting the inevitability of subsequent events, while the foreground is momentarily malleable, or so it erroneously seems to Juan.

The remainder of the first act of *Flammen* depicts Juan's inexorable march towards his fate, which he is still trying to resist. Juan is in love with a woman with whom he enters into a *Tristan*-like reverie of illusion. However, Juan suddenly experiences a Wozzeck-like suspension of reality that is a metaphysical vision of prophetic events when Juan's stage direction reads that he is "as if mesmerized, pointing into the distance."⁴⁷ Wozzeck's metaphysical visions are characterized in similar ways, as he is always depicted as standing still and staring into the distance, in a stupor as if mesmerized. Juan is confused by the vision and asks: "are you beckoning me? You come, eternal wave [...] the time has come! I'm going!"⁴⁸ The woman attempts to entice Juan to stay, to which he replies: "Yes, it was a dream, which shattered in the daylight."⁴⁹ This is a reference to *Tristan und Isolde*'s famous love scene, where the duality of the empirical vs. the metaphysical is symbolized in the metaphysical illusion of their love only being realized at night, with the daylight bringing them back into the empirical realm that wishes to subdue their love.⁵⁰ Fate is looking to do likewise to Juan, whose logical faculties start to erode, similarly to Wozzeck's, when he cryptically exclaims to the woman: "That's enough! Nothing but circles on the water's surface. I'm leaving you, I'm going into the light."⁵¹ Wozzeck exclaimed the same when he commented on the naturally forming toadstools in the second scene of act one. Both, Juan and Wozzeck are commenting on circular entities found in the natural realm of reality, signifying

⁴⁶ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 71.

⁴⁷ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 73.

⁴⁸ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 75.

⁴⁹ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 75.

⁵⁰ For a study that analyses the philosophical scope of Wagner's *Tristan*, see: CHAFE, Eric: *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*. Oxford : Oxford University Press, 2008.

⁵¹ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 75.

the opera's fatalistic circularity and the largescale repetition that will ensue at the end of both operas.

Juan begins to fracture further with the woman, exclaiming that he is "never here," and that "I retain my destiny [...] everything is as the dream."⁵² The conflict of temporal displacement and further imagery of dreaming and questioning reality also occurs in the next scene. Yet, Juan is also emboldened by the woman, seeing some vestige of possible happiness as he states to her: "Your soul, you, eternity, heaven and love freed from passion's curse from the oppressive chains of the flesh. Oh, do you feel how the wings of the spirits save us, sweep us into a new existence?"⁵³ The temporal imagery is explicit here, with the oppressive chains of the flesh being the empirical world, and the image of salvation in a new existence standing for the metaphysical realm. It is, however, a momentary glimmer of irrational hope, because just as quickly, flashes of lightning appear, and with it, La Morte: Juan's fate has arrived to break his illusion of unattainable ideality. La Morte, proclaiming herself as being death, quickly removes the other woman, to which Juan despondently proclaims: "Everything I do is futile!"⁵⁴ Fate has dealt him a harsh blow, and Juan temporally laments: "to and fro, to and fro... eternal leave-taking, eternal return... no repose... why does the soul dream of peaceful happiness in the vortex that dismantles it piece by piece... to and fro, to and fro."⁵⁵ Leaving and returning, just like the movement of to and fro, again denotes circularity, similarly to how *Wozzeck* alludes to endless circles by desperately chanting "on we go!" in the fourth scene of act two, as his own sanity begins to unravel at an alarming rate. Juan is expressing a reconciliatory reflection that is mirrored in the imagery of doomed and hopeless circularity in which *Wozzeck* also finds himself. As Juan realizes above, there is "no repose" concerning his empirical torment.

At the start of the second act, Juan is wooing Donna Anna who is married to the man in the Commendatore mask at a costume ball. Donna Anna resists the advances of Juan, who suddenly attempts to abduct her. The Commendatore interjects, and in the ensuing duel, Juan kills him. Juan mocks the risen spectre of the Commendatore and once again tries to physically take Donna Anna, but she kills herself, declaring: "Even in life, Juan, you are the very image of death. I belong to him who truly loves!"⁵⁶ Donna Anna's final words have a prophetic ring regarding the life/death duality that she sees in Juan, just as he is trapped in the duality of the two temporal realms. As Juan's attempted ideality once again crumbles around him, the red light of flames and the implied infernal appear, ushering with them the chorus of shadows and naked, dancing women. La Morte appears, to whom the "spellbound" Juan directly speaks: "You come and are silent, my longed-for bride, light of my final dream! I desire to be constant, to be true to you forever!"⁵⁷ Juan's seeming delirium is, like *Wozzeck's*, due to his proximity to the metaphysical unreality of what he sees but cannot touch.

⁵² BROD – BENEŠ, Ref. 35, pp. 75, 77.

⁵³ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 81.

⁵⁴ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 85.

⁵⁵ BROD – BENEŠ, Ref. 35, pp. 87, 89.

⁵⁶ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 103.

⁵⁷ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 109.

Juan entreats La Morte, “we shall chain ourselves together here in eternal rest,” to which she replies: “I am no end, no beginning, people go through me as through a doorway... as long as you live you are nearer me than in death; in death you ebb past me—into sameness, you cannot grasp me, as I cannot grasp you.”⁵⁸ The symbolic foreshadowing of Juan’s curse is implicitly laid out here with this imagery of eternity and life/death duality. In the moment that Juan and La Morte proclaim their love for each other, the statue of the Commendatore appears and curses Juan by silently raising his fist at him. La Morte tells him that he may not join her now in living death as Juan hoped for regarding their “eternal rest” together, as the expression of happiness that he wanted with La Morte—the one woman whom he has actually succeeded in wooing after not recoiling from her hideous form upon lifting the veil that covered her. She says to him: “[...] the stony fist pronounces judgment upon you, eternal judgment—you are Juan, who can never die.”⁵⁹ In a frenzied attempt to deny this prophecy, he attempts to shoot himself, which only renders him even younger. He despairingly utters: “I have to be like this for ever, ever, and ever!”⁶⁰ Gwyneth Bravo and Brian Locke describe the wider subject of mortality and immortality in opera, noting how “death becomes a catalyst for transcendence and redemption.”⁶¹ Therefore, by denying Juan the ability to die, he cannot experience this resolution. The expressionist paradigm supersedes any semblance of catharsis, allying *Flammen* with Berg’s operatic imperative in *Wozzeck* regarding the same denial of freedom that is prohibited to both protagonists.

The final scene of the opera is the *Nocturne* that is the same as the opera’s opening *Nocturne*, with stage directions that state that all is again as it was then. Juan has no words in this scene, as at the beginning, and only the shadows and La Morte speak, unlike before, when she laments her inability to be with Juan. Juan has returned to the house of the beginning and as such, is reliving everything as before. The palindromic repeat is triggered as La Morte sings of the futility of seeking salvation. The ending of the opera is symbolically and structurally identical to the ending of *Wozzeck* with their shared tragic finales that bear no cathartic resolution or redemption—only a continuation of the misery. In his lecture on *Wozzeck*, Berg wrote how the ending and beginning of his opera can be structurally connected in a circle:

“Although it [*Wozzeck*’s ending] clearly cadences on the final chord, it creates the feeling that it could keep going. In fact, it does keep going! The first measures of the opera might well link up harmonically with these final measures without further ado, thus closing the circle. Here is the end of the opera, then the beginning.”⁶²

The true horror of both *Wozzeck* and *Flammen* is that fate is not only inevitable, but that it mercilessly repeats itself in an unending, eternal cycle of empirical subjugation. This is achieved by either being cursed with immortality, in the case of Juan, or by passing on hereditary damnation in the case of *Wozzeck*. The desolate, irredeemable outcome is the same in both instances. The end for Juan is also paradoxical, as

⁵⁸ BROD – BENEŠ, Ref. 35, pp. 111, 113.

⁵⁹ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 119.

⁶⁰ BROD – BENEŠ, Ref. 35, p. 119.

⁶¹ BRAVO – LOCKE, Ref. 3, p. 128.

⁶² BERG, Ref. 19, p. 232.

infinity is a metaphysical attribute, which he has become, but in the empirical world. His torment is being forever caught between both temporal realms with no possibility for salvation. Bravo and Locke describe Juan's narrative as ultimately one of "endless immortality" through the implementation of circularity regarding the reprise of the *Nocturne*.⁶³ *Wozzeck's* bondage between the two planes causes him to go insane, kill his common-law wife, and ultimately die horrifically. Fate then curses his son to follow in his father's footsteps.

Theoretical Text Associations between *Wozzeck* and *Flammen*

In the previous sections, we saw aesthetic disparity in the letters between Berg and Schulhoff, and symbolic unity in their overlapping treatment of their shared application of metaphysical temporality. Another important dimension of similarity between Berg and Schulhoff is their mutual indebtedness to Richard Wagner as a model for their concept of operatic theatricality. Berg's connection to Wagner has been extensively documented. Nicholas Baragwanath notes that "few would deny that Alban Berg's music owed much to Wagner. In particular, his work from around 1907 onward employs techniques that seem to correspond in significant detail to Wagner's late practice. His use of symmetry, cyclical patterns, and cellular motives may well derive from an understanding and emulation of designs [...]"⁶⁴ Berg's student and friend Theodor Adorno states that "*Wozzeck* fulfills Wagner's demand that the orchestra follow the drama's every last ramification and thus become a symphony, and in so doing finally eliminates the illusion of formlessness in music drama."⁶⁵ Berg himself expresses an amalgamation of these influences in his lecture on *Wozzeck*, writing how

"Apart from the wish to make good music, to fulfill musically the intellectual content of Büchner's immortal drama, and to translate his poetic language musically, from the moment when I decided to write the opera I had nothing in mind about a technique of composition, nothing in mind at all except to give the theater what belongs to the theater, that is, to create music that *at every moment* fulfills its duty to serve the drama. Furthermore, to create music that provides everything that is needed to bring this drama to reality on stage [...]"⁶⁶

Schulhoff echoes these sentiments in his article "My Opera 'Flammen,'" writing:

"I let myself be guided by an instinct for action and music, for theater and imagination. Am I allowed to try to approach Wagner? If I call Wagner my role model, I apologize a priori to all those people whose glasses are a sign of their intellect, that I dare to worship Wagner so boundlessly at this time, because he taught me the requirements of the opera and the stage. However, I wrote completely different

⁶³ BRAVO – LOCKE, Ref. 3, p. 129.

⁶⁴ BARAGWANATH, Nicholas: Alban Berg, Richard Wagner, and Leitmotifs of Symmetry. In: *19th-Century Music*, vol. 23, no. 1, 1999, p. 77.

⁶⁵ ADORNO, Theodor W: *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. BRAND, Juliane – HAILEY, Christopher (English transl.). Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 87.

⁶⁶ BERG, Alban: The 'Problem of Opera': Pro Domo. In: SIMMS, Bryan R. (ed.): *Pro Mundo—Pro Domo: The Writings of Alban Berg*. Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 216.

music than he did—my work is a completely different musical drama and has a fundamentally different structure, because it is not rooted in leitmotifs, but changes from one theme to the next by means of symphonic interludes that connect the individual scenes. Only with regard to the erotic element have I retained Wagner's basic principle, which belongs to the theater and must be musically accentuated.”⁶⁷

Despite their prominent differences of opinion regarding politics, socio-cultural paradigms, and overall musical aesthetics, it is clear that Berg and Schulhoff had similar ideas regarding operatic creation and production, where the Wagnerian idiom was explicitly indicative to both *Wozzeck* and *Flammen*. Moreover, beyond the broad conceptions of theatre, Schulhoff's opera has purely orchestral interludes that are of a symphonic nature. This is a practice that allies *Flammen* closely with *Wozzeck*, whose second act was created by Berg as a five-movement symphony. Schulhoff was aware of this feature in Berg's opera. In his article “The New Opera Style,” Schulhoff writes:

“The new opera style finds its strongest expression in Alban Berg's ‘Wozzeck.’ A complete break with everything conventional and operatic can be found here in the following suite-like pieces: Rhapsody, march-song duet, passacaglia, andante affetuoso, and individual scenes that are divided into ‘inventions.’ Overall, this three-act stage work could be described as a three-movement symphony, since each act represents a movement in its form.”⁶⁸

Where Berg's and Schulhoff's notion of “symphonic” differs is in regard to the interludes. Whereas Schulhoff's interludes are lengthy and symphonic, as he stated, Berg's application stems from a different approach. He notes:

“To write entirely symphonic transitions or intermezzi [...] would not have conformed to my idea of musical drama (which despite my respect for absolute music is never out of mind when I compose for theater). So here too I was compelled to realize a variety rich in contrasts by making these nine ‘[twelve?]' interludes into transitions sometimes resembling codas to what went before, or introductions to what

⁶⁷ SCHULHOFF, Erwin: Meine Oper ‘Flammen.’ In: WIDMAIER, Tobias (ed.): *Erwin Schulhoff Schriften*. Hamburg : von Bockel Verlag, 1995, pp. 98-99. “Ich lasse mich von einem Instinkt für Handlung und Musik, für Theater und Phantasie leiten. Ist mein Bestreben gestattet, mich Wagner zu nähern? Wenn ich Wagner als mein Vorbild bezeichne, bitte ich all die Leute, deren Brille als Zeichen ihres Intellekts gilt, a priori um Entschuldigung, daß ich es in dieser Zeit wage, Wagner so grenzenlos zu verehren, weil er mich die Erfordernisse der Oper und der Bühne lehrte. Allerdings habe ich eine völlig andere Musik geschrieben als er, mein Werk besitzt eine ganz andersartige Musikdramatik und eine grundverschiedene Struktur, denn es wurzelt nicht in Leitmotiven, sondern wechselt von einem Thema zum nächsten mittels symphonischer Zwischenspiele, die die einzelnen Szenen verbinden. Nur im Punkt des erotischen Elements habe ich das Wagnersche Grundprinzip beibehalten, das zum Theater gehört und musikalisch akzentuiert werden muß.”

⁶⁸ SCHULHOFF, Erwin: Der neue Opernstil. In: WIDMAIER, Tobias (ed.): *Erwin Schulhoff Schriften*. Hamburg : von Bockel Verlag, 1995, p. 94. “Der neue Opernstil kommt am stärksten in Alban Bergs ‘Wozzeck’ zum Ausdruck. Hier findet man einen vollständigen Bruch mit allem herkömmlichen, opernmässigen unter folgenden, suitenartig aneinandergereihten Stücken: Rhapsodie, Marsch-Lied-Duett, Passacaglia, Andante affetuoso, einzelne Szenen werden in ‘Inventionen’ eingeteilt. Als ganzes wäre dieses dreiaktige Bühnenwerk glatt als dreisätzige Symphonie zu bezeichnen, denn jeder Akt stellt in seiner Form einen Satz dar.”

followed, or both together. At times I wanted the most unnoticeable connections between the different parts of these musical forms, at other times quite brusque juxtapositions.”⁶⁹

In the published lecture from which the above passage was taken, Berg repeatedly referred to *Wozzeck*'s middle act as “symphonic” or a “dramatic symphony,” but the form of the act should not be confused with Berg's organizational delineation of the orchestral interlude transitions. I am not suggesting that Schulhoff misinterpreted the overall symphonic meaning in *Wozzeck*, but I want to draw a clear distinction between the composers' implementation of orchestral interludes for the sake of complete clarity. Schulhoff's structural and formal knowledge of *Wozzeck* cannot be overlooked within an overall comparison of this opera and *Flammen*, particularly as Schulhoff stated that symphonic structures were paramount in the architectural design of his opera. Although he mentions Wagner in connection with his overall conception of operatic dramaturgy, his correspondence with Berg, awareness of Berg's work on *Wozzeck* before this opera was completed, and the direct mention stated above in his article, all seem to indicate that Berg's work was in the forefront of Schulhoff's mind when he composed *Flammen*. This idea is further advanced by the symbolic and philosophical similarities between the libretti of both operas.

Conclusion

This study has sought to depict the dichotomies, first and foremost between the two composers under scrutiny, who stood at antithetical poles in terms of their vision of what modern composition should encompass musically and represent socially. This ideological divergence between Berg and Schulhoff is seen in their letters, which displayed their values and indeed their clashing personalities. Music at this time was in a state of transition, and some of these letters, translated and analysed in this study for the first time in English, give important insights into the cultural-aesthetic morality of a major composer in Berg and a minor but still significant composer in Schulhoff.

The subsequent symbolic juxtaposition of Schulhoff's opera *Flammen* with Berg's *Wozzeck* shows the correlation between the works, as seen in their shared treatment of metaphysical temporality that is used to underscore the unsettling, distorted qualities of the Expressionist ethos that both operas explicitly embodied. Excerpts from both composers' prose works reveal a dramaturgical indebtedness to elements of Wagnerian dramatization, which motivated both composers to craft their stage works as representations of a kind of theatricality that was in full service of the drama.

A final question on the characters, Don Juan and Wozzeck, is necessary to further deduce the extent to which they reflect their composers' vision of a flawed world. Are the two protagonists heroes, villains, or anti-heroes? Certainly, neither of them did anything heroic, and they hurt people and directly or indirectly caused the deaths of women that they purported to love, which would seem to be the acts of villains. However, what Berg and Schulhoff were most keen to portray was the sense of hopelessness

⁶⁹ BERG, Ref. 19, pp. 234-235.

driven by an unchanging and merciless fate. In this regard, they can both be viewed as victims—of a set of circumstances that pushed them both to commit immoral acts, as they seemingly had no choice. Juan wanted to break free from his sexual desires, but the naked phantom women around him perpetually prevented him from ascending to transcendent heights that denied these base, worldly urges, which constantly assailed Juan as seductive ploys to keep him imprisoned in his cage of lust. Likewise, Wozzeck was not born evil, but is consistently abused and humiliated until he is gripped by an insanity related to his inability to transcend the corrupting factors of his reality, which ends up destroying him. This interpretation of these factors render both Juan and Wozzeck as anti-heroes who emulate their composers' pessimistic world views. Berg and Schulhoff disagreed on many things, but by ultimately dooming their main characters in equivalent ways, they demonstrated an unwritten kinship that may be seen as exemplifying the mutual connection indeed harmony between them, in contrast to the discord that was also distinctly evident in their relationship.

Resumé

ESTETICKÉ ROZDIELY A SYMBOLICKÉ KORELÁCIE MEDZI ALBANOM BERGOM A ERWINOM SCHULHOFFOM, AKO SA ZOBRAZUJÚ V ICH KOREŠPONDENCII A V OPERNOM NARATÍVE

V štúdiu ponúkame po prvýkrát v anglickom preklade výber z korešpondencie medzi skladateľmi Albanom Bergom a Erwinom Schulhoffom a jej následnú analýzu. Naším zámerom je demonštrovať protichodné názory týchto dvoch súčasníkov, týkajúce sa modernej kompozície a úlohy hudby v búrlivom období weimarskej spoločnosti po skončení prvej svetovej vojny. Ideologické rozdiely, ktoré sa z tejto korešpondencie vynárajú, sú fascinujúcou dichotómiou hodnôt medzi Schulhoffovým radikalizmom a Bergovým tradicionalizmom. Ako paralelnú líniu k tejto polarite ponúkame porovnávaciu analýzu filozofického symbolizmu prítomného v Bergovej opere *Wozzeck* a Schulhoffovej opere *Flammen*. Zdôrazňujeme v nej, že obaja skladatelia mali záľubu v expresionistickej dramaturgii založenej na neskrývanom zobrazovaní metafyzickej dočasnosti. Tento fenomén je vyjadrený v podobnom zaobchádzaní s realitou a ilúziou v oboch dielach, čo prozaické texty skladateľov odrážajú ako jasnú aspiráciu na teatrálnosť. Výsledkom je vzájomné spojenie harmónie a disharmónie, umožňujúce nám lepšie pochopiť oboch idealistických skladateľov.

CHARAKTERISTICKÉ TÓNOVÉ MNOŽINY AKO ZJEDNOCUJÚCI ELEMENT KLAVÍRNYCH IMPRESIÍ TADEÁŠA SALVU¹

MARIÁN ŠTŮŇ

Mgr. Marián Štůň, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: marian.stun@savba.sk

OCRID: <https://orcid.org/0000-0002-8960-2715>

ABSTRACT

The set of miniatures *Piano Impressions* by Tadeáš Salva (1937 – 1995) was composed during a short period of the composer's inspiration by Schönberg's atonality. The presented paper examines the harmonic frame of the work based on set analysis. The analysis demonstrated the use of specific pitch-class sets, which the composer developed and applied in a variety of vertical and horizontal forms. Pc-sets 3-5, 3-8 and 3-9 are used in the work both as constituents of higher supersets and also as separate harmonic units, in their own way substituting traditional consonant triads. Together with the set 2-1 (semitone interval) and 3-11 (major/minor triad) they form the harmonic basis of the work. The study deals with the application of their specific forms (transposition and inversion) and examines the validity of the hypothesis about their unifying function of the composition as a cycle.

Keywords: Forte analysis, Tadeáš Salva, atonality, harmonic structure, characteristic chords

Úvod

Tvorba Tadeáša Salvu sa vyznačuje rôznorodosťou, ktorá je výsledkom rozmanitých inšpiračných vplyvov v priebehu celej skladateľovej kompozičnej kariéry. Možno tvrdiť, že pestrosť tvorby odzrkadľuje tiež Salvovu všestrannú umeleckú

¹ Pôvodný text štúdie bol súčasťou dizertačnej práce: ŠTŮŇ, Marián: *Teoretické prístupy v 20. storočí k harmónii európskej hudby*. [Dizertačná práca.] Bratislava : FF UK, ÚHV SAV, 2023. Text tu uvádzame v upravenej a rozšírenej verzii.

osobnosť.² V ranej kompozičnej fáze (1958 – 1963),³ ešte ako študent žilinského konzervatória, sa skladateľ zoznámil s hudbou Arnolda Schönberga, Albana Berga a Antona Weberna prostredníctvom v Bratislave žijúceho Petra Kolmana. Zároveň to bolo obdobie životných zmien: v roku 1960 po dvoch (neúplných) ročníkoch totiž zanechal štúdium v kompozičnej triede konzervatívneho Alexandra Moyzesa na Vysokej škole múzických umení. V štúdiu pokračoval až o dva roky v poľských Katoviciach u Bolesława Szabelského, súkromne navštevoval aj hodiny Witolda Lutosławského.

Práve v období rokov 1958 – 1961 vznikli Salvove atonálne diela ako dôsledok konfrontácie s hudbou Schönbergovho okruhu a zároveň silná osobná výpoveď hľadajúceho mladého umelca, napríklad: *Sláčikové kvarteto č. 1 „Dies irae“*, piesňový cyklus *Nox et solitudo*, komorná *Symfonia in C*. K týmto skladbám sa radí aj analyzovaný cyklus *Klavírne impresie*. Vplyv „viedenského dvanásťtónového konštruktivismu“ pomerne skoro prekryla fascinácia poľským sonorizmom, najmä po Salvovej návšteve Varšavskej jesene v roku 1962.

Predkladaná analýza je snahou uchopiť skladateľov prístup k práci s harmóniou v dvanásťtónovom priestore a jeho spôsob organizácie a, prípadne, hierarchizácie tónových štruktúr. Predbežná analýza odhalila zvýšený výskyt istých súzvukov v *Klavírných impresiách*: 2-1 (0,1), 3-5 (0,1,6), 3-8 (0,2,6), 3-9 (0,2,7) a 3-11 (0,3,7). Tieto súzvuky definujeme ako tónové množiny objavujúce sa izolovane, tiež ako jedno z viacerých pásiem alebo ako podmnožiny väčších množín, a to tak vo vertikálnom ako i horizontálnom uvedení. Na tomto základe teda staviame hypotézu, že skladateľ používal vybrané harmonické štruktúry (t. j. akordy, súzvuky, tónové množiny) na dosiahnutie zjednotenia diela ako celku.

Rozbor diela sme uskutočnili aplikovaním množinovej analýzy. V štúdiu najskôr stručne predstavíme jej základné princípy, postupy a pojmy.⁴ Ak je čitateľ oboznámený s procesmi a prístupmi danej analytickej metódy, odporúča sa preskočiť nasledujúci úvod do teórie a pokračovať priamo ďalšou kapitolou.

Množinová analytická metóda je nástrojom na ďalšie definovanie vybraných súzvukov, ktoré nazývame *charakteristickými tónovými množinami* v kontexte Salvovej skladby a stručne opisujeme ich vzájomné vzťahy ako aj vzťahy ku konkrétnym väčším, „vyšším“ množinám najčastejšie sa vyskytujúcim v predmetnom diele. Na potvrdenie, resp. vyvrátenie hypotézy uplatňujeme kvalitatívnu analýzu s prihliadnutím na štruktúru diela (3. Harmonická analýza jednotlivých častí), a následne kvantitatívnu analýzu pre dielo charakteristických množín (4. Tvary charakteristických množín).

² I keď hudobnej činnosti sa venoval primárne, vynikal tiež vo výtvarnej tvorbe, o čom, okrem samostatných maliieb, svedčia tiež kresby na manuskriptoch skladateľových partitúr.

³ ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2020, s. 56. Ščepán identifikoval aj začiatočnú fázu Salvovej tvorby (1956 – 1958), vyznačujúcu sa ešte nadväzovaním na tradíciu tonálnej hudby.

⁴ Podrobnejšie o množinovej analýze pozri napr.: FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy*. Bratislava : HTF VŠMU, 2021, s. 85-94, prípadne ŠTÚŇ, Marián: *Teória tónových množín Allena Forteho a jej aplikácia pri analýze piesňového cyklu Ad astra Eugena Suchoňa*. In: *Musicologica Slovaca*, 2022, roč. 13 (39), č. 1, s. 114-140.

Text sa zaoberá najmä harmonickou stránkou hudby, menej formálnou a vôbec sa nezaobera performatívnym aspektom.

1. Základné princípy a operácie množinovej analýzy

Teória tónových množín, z ktorej množinová analýza vychádza, sa tvorila v prostredí americkej muzikológie 60. a 70. rokov. Nadväzuje na matematickú náuku o množinách a v kontexte atonálnej hudby ju systematizoval Allen Forte vo svojej prelomovej knihe *The Structure of Atonal Music* publikovanej v roku 1973.⁵

Východiskovým pojmom a základom Forteho teórie je **tónová množina** (*pitch-class set*, doslova množina tónových tried, skrátene *pc set*). Zjednodušene možno povedať, že tónová množina je synonymom pre súzvuk/harmonickú jednotku. Avšak presnejšie vysvetlenie hovorí, že množina je abstrakciou konkrétneho tónového materiálu⁶ usporiadaného do **tónových tried** (*pitch-classes*). Do každej tónovej triedy prislúcha jeden tón bez ohľadu na jeho konkrétnu oktávovú transpozíciu (napríklad c^1 , c^2 , c^3 atď.), ako aj jeho enharmonické zámény. Tak pomocou dvanástich tónových tried možno postihnúť celý dvanásťtónový priestor.

Tónové triedy sú označené číslicami od 0 do 11:

tón	C	C#/D \flat	D	D#/E \flat	E	F	F#/G \flat	G	G#/A \flat	A	A#/B	H
pitch class	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Tónová množina obsahuje teda tónové triedy a platí definícia, podľa ktorej *pc set* je „množina odlišných čísel (teda nie opakujúcich sa), reprezentujúcich tónové triedy.“⁷

Každý súzvuk možno abstrahovať ako tónovú množinu v jej základnej podobe – **primárnej forme** (*prime form*). Stručne možno povedať, že snahou primárnej formy je a) zúžiť súzvuk do čo najmenšieho ambitu a zároveň b) vybrať z dvoch tvarov – reálneho a inverzného – vhodnejší na základe intervalových vzdialeností. Allen Forte určil vyše dvesto primárnych foriem od trojzvukov po deväťzvuky, kategorizoval ich a systematicky číselne označil. *Forte number* zachytáva informáciu nielen o pozícii vo Forteho zozname primárnych foriem,⁸ ale aj o počte prvkov (teda tónových tried) obsiahnutých v množine, napr. 3-5, 6-20, 7-35 atď., kde prvé číslo (*capital number*) udáva počet prvkov množiny a druhé číslo jej poradie v zozname.

⁵ FORTE, Allen: *The Structure of Atonal Music*. New Haven; London : Yale University Press, 1973. Za zmienku stojí spomenúť, že k veľmi podobným, v niektorých ohľadoch celkom rovnakým, či dokonca prehĺbenejším výsledkom v oblasti harmónie (atonálnej hudby) dospel aj český muzikológ Karel Janeček, avšak o dve desaťročia skôr. Pozri: JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

⁶ Pritom môže ísť o materiál uvedený ako vertikálny súzvuk, ale aj horizontálny tónový rad.

⁷ FORTE, Ref. 5, s. 3.

⁸ Zoznam je vo všeobecnosti radený od najužších po najširšie množiny. Pre čitateľa je jednoducho dostupný vyhľadávaním na internete spolu s online kalkulačkami tónových množín.

V teórii tónových množín poznáme niekoľko operácií, uplatňovaných v rovine abstrakcie ako aj reálnej zvukovej konkretizácie. Ide o operácie transpozície a inverzie, prípadne o ich kombináciu.

Transpozícia sa v (dvanástónovej) hudbe deje in modulo 12, teda v dvanástkovej sústave (nie v desiatkovej). Toto je samozrejmy fakt, ale pre matematické operácie s tónovými množinami je nevyhnutné mať ho na zreteli. Ak transponujeme pc set $[0,1,3]$ napríklad o 5 poltónov, vznikne jeho transpozícia v podobe $[5,6,8]$. Konkrétny posun – v tomto prípade číslo 5, je definovaný ako *operátor transpozície* (*transposition operator*, t). V ďalšom príklade transponujeme pc set $A: [2,3,6,8]$ o 6 poltónov. Výsledný pc set B je $[8,9,0,2]$, teda A na úrovni 6, pričom rovnica je zapísaná nasledovne:

$$t = 6:$$

$$A: [2,3,6,8]$$

$$B = T(A,6) = [8,9,0,2]$$

Zápis sa číta: Tónová množina B je transpozíciou množiny A na úrovni 6 (in modulo 12). Tento proces je jednoduchý a priamočiary. Transponovaná tónová množina je usporiadaná v základnom poradí.

Rovnako ako transpozícia, aj **inverzia** sa deje in modulo 12. Inverzné *mapovanie* sa riadi prísny m pravidlom korešpondencie dvojice tónových tried:

$$0 - 0$$

$$1 - 11$$

$$2 - 10$$

$$3 - 9$$

$$4 - 8$$

$$5 - 7$$

$$6 - 6$$

Vzhľadom k pravidlám oktávovej transpozície a vyššie spomenutému princípu pri náležitosti k tónovej triede sa rozumie, že trieda 12 je ekvivalentom triedy 0 (tón C). Všimneme si tiež, že súčet vnútri číselných párov je vždy dvanásť.

Rovnakým mechanizmom sa mapuje ľubovoľná tónová množina. Napríklad inverzia⁹ pc setu $A: [0,1,3]$ je pc set $B: [9,11,0]$:

⁹ Inverzia intervalu v tomto kontexte je synonymom pojmu *obrat intervalu*: inverzia je „oktávovou transpozíciou realizovaný obrat jedného z tónov intervalu...“ (LABORECKÝ, Jozef: *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, s. 109), obrat intervalu predstavuje „priestorové obrátenie poradia tónov intervalu tak, aby sa interval a jeho obrat vždy dopĺňali na čistou oktávu“ (s. 154). Pojem inverzia akordu však nezodpovedá pojmu obrat akordu – obratom akordu *c-e-g* je napríklad *e-g-c*, ale jeho inverziou je *f-as-c*, teda usporiadanie intervalov v opačnom smere. Aj keď v anglických textoch sa slovom *inversion* rozumie rovnako inverzia intervalu aj obrat akordu, Forte používal tento pojem v „slovenskom“ význame obratu intervalu ako i inverzie súzvuku – tónovej množiny. Tiež inverzia tónovej množiny nutne vyplýva z operácie inverzie tónových tried. Z týchto dôvodov používame v texte kapitoly pojem inverzia, ktorý v sebe zastrešuje oba pojmy inverzia intervalu aj inverzia súzvuku.

A I B
 0 - 0
 1 - 11
 3 - 9

Po inverzii je potrebný ešte ďalší krok, ktorým je usporiadanie tónových tried do *základného poradia* (normal order), čo je vlastne zoradenie v opačnom poradí. Rovnica je zapísaná nasledovne: $B = I(A)$ a platí, že tónové množiny A a B sú *inverzne ekvivalenté*.

Analýza tónových množín umožňuje objektívne identifikovať rôzne harmonické útvary v hudobnom diele, pričom je potrebné upozorniť, že teória vznikla pre potreby analýzy atonálnej hudby. Ďalej je možné skúmať vnútorné vlastnosti množín, z ktorých je pre našu analýzu relevantný intervalový obsah. Ten je definovaný ako **intervalový vektor** (*interval vector*), tzn. súbor šiestich číslí, pričom každá označuje početné zastúpenie intervalov v množine. Číslic je šesť z dôvodu intervalovej inverznej ekvivalencie, ktorá sa riadi rovnakými pravidlami ako inverzia tónová (pozri vyššie), a kvôli vynechaniu redundantného intervalu prímy/oktávy (1, resp. 12).

Napríklad, intervalový vektor množiny 5-28 je [122212], čo znamená, že množina obsahuje jednu malú sekundu a čistú kvartu a po dvoch veľkých sekundách, malých a veľkých terciách a zväčšených kvartách. Ako vidno, intervalový obsah súzvuku tvoria vzťahy medzi všetkými tónmi navzájom. V hudobnej konkretizácii množiny sa môžu vyskytovať aj inverzie intervalov, napríklad čistá kvinta namiesto kvarty a pod.

Tónové množiny vystupujú v rôznych vzťahoch, z ktorých je pre predkladanú štúdiu najvýznamnejšia **inkluzivita množín**. Vychádzajúc z matematickej koncepcie „množinovosti“ každá množina obsahujúca od 2 do 11 prvkov obsahuje menejprvkové podmnožiny a zároveň sama je podmnožinou svojej nadmnožiny. Napríklad pc set 3-2 [0,1,3] je obsiahnutý v pc sete 4-1 [0,1,2,3,], teda je jeho *podmnožinou* (*subset*). Zároveň pc set 4-1 je *nadmnožinou* (*superset*) pc setu 3-2. Matematicky tento vzťah vyjadrujeme $3-2 \subset 4-1$ (3-2 je podmnožinou 4-1) a $4-1 \supset 3-2$ (4-1 je nadmnožinou 3-2).

Okrem reálne vzájomne mapovaných množín tiež platí, že inkluzívny vzťah môže byť tvorený aj množinami v transpozícii či inverzii. Nadväzujúc na predchádzajúci príklad je teda množina 3-2 aj v transpozícii či inverzii (napr. [4,5,7]) stále podmnožinou pc setu 4-1, i keď iba vo všeobecnom zmysle. Z toho dôvodu niektoré množiny obsahujú aj viac rovnakých podmnožín (menovite 4-1 obsahuje 3-2 dvakrát). Iným príkladom tohto princípu môžu byť inkluzívne vzťahy množiny 5-31, ktorá obsahuje päť štvorprvkových podmnožín a šesť jedinečných šesťprvkových nadmnožín, pričom jedna sa vyskytuje dvakrát:

4-12	6-27 (2x)
4-13	6-z28
4-18 > 5-31 <	6-z29
4-27	6-30
4-28	6-z42
	6-z45

Zvláštne postavenie v systéme atonálnej hudby, chápanej prostredníctvom teórie množín, zastáva množina 6-20 (0,1,4,5,8,9), ktorá vďaka svojej symetrickej štruktúre obsahuje jedinú podmnožinu 5-21 (6x) a je obsiahnutá v jedinej podmnožine 7-21 (6x). To znamená, že odobratím akéhokoľvek tónu zo 6-20 vždy získame iba 5-21 a naopak, pridaním akéhokoľvek tónu k 6-20 získame vždy iba 7-21¹⁰:

5-21 – 6-20 – 7-21

Ďalšou významnou vzťahovou väzbou je **komplementarita** množín. Výberom tónov z dvanásťtónového univerza vznikajú množiny, pričom platí, že zvyšné tóny tvoria množiny k nim komplementárne, doplnkové. Forteho zoznam primárnych foriem je zostavený tak, že komplementárne množiny vždy stoja oproti sebe, to znamená, že poradové čísla komplementov sú vždy rovnaké. Aj v tomto prípade platí pravidlo komplementarity aj napriek rôznej transpozícnej či inverznej realizácii. Ďalej platí, že pc sety so základným číslom rovným a/alebo väčším ako 7 obsahujú svoj vlastný komplement, okrem 7-z12 (!), teda napríklad komplementom 7-21 je pc set 5-21, pričom $5-21 \subset 7-21$.

Príklad komplementarity nachádzame napríklad v úvodných (a záverečných) taktach Suchoňovej piesne *Pieseň milému* z cyklu *Ad astra* (Príklad 1). Vidíme, že pc set 5-z18 je komplementom a zároveň podmnožinou pc setu 7-z18:

Príklad 1: E. Suchoň: *Pieseň milému* (*Ad astra*)¹¹. Komplementarita pc setov 5-z18 a 7-z18

I. PÍSEŇ MILÉMU

7-z18 5-z18 5-z18 4-7

Andante con moto (♩=88) Eugen Suchoň

p poco espress.

¹⁰ Avšak neplatí, že odobratím tónu zo 7-21 vždy získame 6-20. Pc set 7-21 obsahuje sedem jedinečných šesťtónových podmnožín. Pc set 5-21 je podmnožinou tých istých siedmich šesťtónových množín.

¹¹ SUCHOŇ, Eugen: *Ad astra. Päť piesní pre soprán a klavír*. Bratislava : Hudobný fond, 2008, s. 3.

Teória tónových množín ďalej skúma mnohé iné parametre „množinovosti“ v hudbe, napríklad podobnosť či komplexy a podkomplexy množín. Z hľadiska našej štúdie sa nimi však nie je potrebné na tomto mieste zaoberať.

2. Klavírne impresie

Možno povedať, že cyklus *Klavírnych impresíí* odráža niekoľko úrovní Salvovho vnútorného sveta, charakteristických pre jeho vtedajšie rozpoloženie. V prvom rade ide o zrkadlo duševného stavu a ideového univerza skladateľa: dielo považujeme za reakciu na súčasné životné udalosti, ako aj celkovú atmosféru tohto pre skladateľa zložitého obdobia plného neistoty a, pravdepodobne, sklamaní. Podľa datovania rukopisu Salva dokončil dielo v októbri 1960, teda tesne po tom, ako zanechal štúdium kompozície. Zo skladateľovej autobiografie sa dozvedáme, že jeho cieľom bolo „na malých plochách vypovedať veľké – pre súčasné ľudstvo v podhubí cítiace myšlienky našej spoločnosti, z ktorej sa vytratilo ľudské... Sám človek ako kráľ tvorstva sa tvári, že sa s prírodou môže pohrávať, pretože má pušku a potom môže zastreliť nielen žijúce tvorstvo okolo seba, ale aj svojho otca, brata.“¹²

Na druhej strane je cyklus, vyznačujúci sa prvkami serializmu a pointilizmu, realizáciou inšpirácie Schönbergovou viedenskou školou. Salvova práca s tónovým materiálom na prvý pohľad môže pôsobiť chaoticky či náhodne, ale analýza preukázala uvedomelé využitie konkrétnych tónových skupín (teda akordov, množín či „buniek“), ktoré predstavujú základné architektonické jednotky diela.

Cyklus mal byť potvrdením „správnosti a nevyhnutnosti Obuchovovej notácie pre muziku 20. storočia“,¹³ ale tento druh notového zápisu sa vyskytuje iba v rukopise a, paradoxne, skladateľ ho už nikdy nepoužil.

Publikovaná verzia (1962), z ktorej vychádza aj predložená analýza, obsahuje deväť častí z desiatich zachovaných (*Pieseň lásky* skladateľ vyradil), avšak podľa titulnej strany manuskriptu pôvodnou intenciou skladateľa bolo skomponovať časti dvanásť. Do vydanej tlačenej verzie sa tiež nedostali pôvodné autorove názvy jednotlivých častí, ako ani k nim priliehajúce krátke opisy. V nasledujúcej analýze uvádzame tieto textové rozšírenia pôvodnej partitúry so zámerom napomôcť hlbšie pochopenie charakteru hudby. Salva použil dve časti (*Experiment*, *Impresia*) ako samostatné časti neskoršej klavírnej *Sonátiny* (1972), azda preto, že tie zvyšné už skôr inštrumentoval pre komorný súbor pod názvom *Sedem častí* (1964).¹⁴

Klavírne impresie sú cyklom deviatich miniatúr, viac-menej krátkych častí, z ktorých najdlhšia je v rozsahu 27 taktov (a ostatné sú oveľa kratšie). Časti sú pomerne rôznorodé, nachádzame v nich prvky pointilizmu (I) a serializmu (V), homofónnu faktúru (napríklad III) či polyfóniu (napríklad IX). V prevažnej väčšine ide o polyfóniu dvojhlasného kontrapunktu, ktorý sa iba príležitostne rozrastá do viacerých hlasov

¹² ŠČEPÁN, Ref. 3, s. 68.

¹³ SALVA, Tadeáš: *XII klavírnych impresíí*. Rukopis. [Partitúra.] Archivovanie: Martin : Literárny archív Slovenskej národnej knižnice, sign. A LXII/1-36.

¹⁴ Posledná časť tu je rozšírená o pomalší stredný diel a vytvára formu a-b-a, čím skladateľ napĺňa tektonickú požiadavku väčšej formy.

(najvýraznejšie v V). Niektoré časti sa vyznačujú jednoduchým, pravidelným rytmickým priebehom (IV), iné komplexnými rytmickými vzorcami roztriešťujúcimi hudobný prúd (napríklad II, VI). Vo viacerých častiach skladateľ varíruje tematický materiál, najmä melodicky a harmonicky (III, IV, VIII). Salvova melódika v tejto skladbe je typická krátkymi (dvoj- až štvortaktovými) melódiami so symetrickým stúpajúcim a klesajúcim priebehom. Tento model je narušený iba v niekoľkých častiach (napríklad v záverečnom finále). Zdá sa, že napriek tomu melódika ani rytmika nie sú dostatočne zjednocujúcimi činiteľmi diela (naopak, niekedy skôr rozrúšajúcimi). Jednotiacim prvkom sa analyticky preukázala harmonická stránka, operujúca na báze charakteristických buniek či akordov, ktoré definujeme ako tónové množiny. Predkladaný prístup teda nemá ambíciu predstavovať komplexnú analýzu diela, ale skôr harmonický rozbor s cieľom poukázať na využitie, rôzne transformácie a prípadne typické uplatnenie kombinácií charakteristických tónových množín.

2.1. Charakteristické tónové množiny

Z hľadiska harmonického je pre *Klavírne impresie* typické využívanie istých tónových zoskupení, súzvukov, z ktorých vyrastá celé dielo a ktoré zastupujú výraznú tektonickú a štrukturálnu funkciu. Základné, elementárne „bunky“ skladby sú niektoré trojtónové skupiny realizované horizontálne i vertikálne, ktoré opisujeme a definujeme ako *charakteristické tónové množiny*:

2-1 (0,1) (100000)¹⁵

Primárna forma poltónového intervalu (0,1) je v skladbe transponovaná a tiež podlieha inverzii, najvýraznejšie ako veľká septima *A-Gis* [8,9], ktorá zaznieva hneď v prvých taktach a potom v závere diela. Ďalšie tvary *poltónovej množiny* sú napríklad malá sekunda *E-F* [4,5], malá nóna *G-As* [7,8], veľká kvartdecima *H-Ais* [10,11] a ďalšie.

Príklad 2: Poltónová charakteristická množina [8,9]



Aj napriek tomu, že dvojtónová množina (a zvlášť taká bežná ako poltón) nesie príliš nízku informačnú hodnotu, vysokú rozpoznateľnosť jej konkrétnych iterácií a rôznych transpozičných a inverzných tvarov skladateľ v skladbe využíva na budovanie diela, a ako poukazujeme nižšie, na vytvorenie cyklickosti či „centralizácie“ makroštruktúry. Disonantný interval veľkej septimy je, samozrejme, typický pre atonálnu hudbu, v prípade Salvovej skladby sa však stáva dôležitým štrukturálnym prvkom s (takmer jednoznačne) vedomým využitím ako charakteristický tektonický činiteľ diela. Zaujímavé je, že z nasledujúcich charakteristických množín je malá sekunda (a jej inverzie, obraty) obsiahnutá iba v jedinej: 3-5.

¹⁵ Prvá zátvorka obsahuje primárnu formu množiny, druhá jej intervalový vektor.

3-5 (0,1,6) (100011)

Z primárnej formy (0,1,6) a intervalového vektora (100011) pc setu 3-5 vyplýva, že táto trojtónová množina obsahuje malú sekundu (teda má v sebe „zakódovaný“ charakteristický poltón), čistú kvartu a zväčšenú kvartu/zmenšenú kvintu. Nadväzujúc na Forteho teóriu o inverznej ekvivalentnosti a pomocou rotácií (resp. obratov) je možné dosiahnuť tiež inverzie týchto intervalov.

Príklad 3: Tónová množina 3-5. Primárna forma v transpozičnom (základnom) a inverznom tvare



Množina 3-5 je v kontexte atonálnej hudby často sa vyskytujúcim súzvukovým javom. Ako príklad možno uviesť tému-motto z Bergovho *Komorného koncertu* pre klavír, husle a 13 dychových nástrojov (1925, premiéra 1927, Príklad 4):

Príklad 4: Alban Berg: Komorný koncert pre klavír, husle a 13 dychových nástrojov. Motto – viacnásobné uvedenie množiny 3-5¹⁶

*Motto: *) Aller guter Dinge. .*
Langsamte

Geige (od Klar. *)
 Klingt wie nahert

Horn (F)
 mit Dpf.

Klavier
 mf mfp verklungen lassen

V predkladanej analýze je pre jednoduchosť a zrozumiteľnosť textu Forteho pc set 3-5 označený ako množina A.

3-8 (0,2,6) (010101)

Nasledujúcou charakteristickou množinou, ktorú je možné vo zvýšenom počte identifikovať v Salvových *Klavírnych impresiách*, je pc set 3-8. Skúmaním primárnej formy (0,2,6) a intervalového vektora (010101) vidíme, že oproti množine 3-5 v nej dochádza k zmene iba jediného tónu (1 sa mení na 2), pričom práve tým sa výrazne

¹⁶ BERG, Alban: *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern*. Vienna : Universal Edition, 1925.

mení jej charakter. Množina 3-8 neobsahuje žiadny poltón, ale jeden celý tón, veľkú terciu a zväčšenú kvartu/zmenšenú kvintu. V transpozičnom (základnom) aj inverznom tvare tak získava lydický charakter, najmä v melodickom uvedení ako v štvrtjej časti (IV).

Príklad 5: Tónová množina 3-8. Primárna forma v transpozičnom (základnom) a inverznom tvare



Charakteristickú množinu 3-8 označujeme v nasledujúcom texte ako **množinu B**.

3-9 (0,2,7) (010020)

Opäť posunutím jedného tónu, tentokrát tretieho prvku množiny, dosiahneme množinu 3-9. Vďaka svojej symetrickej jej transpozičný (základný) a inverzný tvar nemení štruktúru množiny, ako vidno nižšie (Príklad 6), kde inverzia ($F - B - C$) po prvej rotácii (v tomto prípade teda presunu spodného F o oktávu vyššie) je štruktúrne identická so základným transpozičným tvarom – po rotácii by oba akordy mali rovnakú štruktúru (veľká sekunda + čistá kvarta). Základný aj inverzný tvar možno teda považovať za totožné akordy, akurát v inej rotácii a transpozícii.

Príklad 6: Tónová množina 3-9. Primárna forma v transpozičnom (základnom) a inverznom tvare



Množina 3-9 má vysokú podobnosť s nasledujúcou charakteristickou množinou 3-11 a možno ju chápať ako kvintakord, v ktorom je tercia substituovaná sekundou. Charakteristickú množinu 3-9 v analýze nazývame **množinou C**.

3-11 (0,3,7) (001110)

Napokon v skladbe identifikujeme množinu 3-11 ako jeden zo základných stavebných prvkov. Primárna forma pc setu 3-11 je abstrakciou trojzvuku, vďaka inverznej ekvivalentnosti durového aj molového rodu. Durový a molový trojzvuk tak v nasledujúcom texte označujeme ako charakteristickú **množinu D**.

Z prehľadu charakteristických trojprvkových množín je zrejmé, že sa vyznačujú viac-menej vysokou mierou postupnej podobnosti. Zatiaľ čo **množina A** sa líši od **množiny B** iba jedným prvkom, od ostatných sa líši dvomi prvkami. Naopak, ako uvádzame vyššie, **množina D** vykazuje s **množinou C** totožnosť v dvoch prvkoch (čistá kvinta), pričom od ostatných sa v dvoch prvkoch odlišuje. Vzťahy podobnosti si

všímame podľa rovnakého princípu medzi ľubovoľnými párami množín. Z tohto pohľadu je možné tvrdiť, že skladateľ využil všetky trojtónové charakteristické množiny ako akési nové náhrady za tradičný kvintakord, čo sa prejavuje najmä v harmonických pásmach.

Charakteristické množiny sa, prirodzene, stávajú súčasťou, tj. podmnožinami, väčších množín, z ktorých najvýznamnejšie sú vybrané štvor- a päťprvkové. V analýze opäť volíme zjednodušený zápis, ktorý zároveň vyjadruje, ktoré charakteristické množiny (uvedené vyššie) sú podmnožinami týchto „vyšších“ množín:

4-12 [10,1,2,4] (>3-8): /B/
 4-19 (>3-11): /D/
 4-6 (>3-5, 3-9): /AD/¹⁷
 4-14 (>3-9, 3-11): /CD/
 4-z15 (>3-5, 3-8): /AB/
 4-16 (>3-5, 3-8, 3-9): /ABC/
 5-7 (>3-5 (5x!), 3-8, 3-9): /5ABC/

Uvedené vyššie pc sety obsahujú množstvo trojprvkových množín. Tie však pre dielo nepredstavujú základné stavebné bunky, aj keď sa niekoľkokrát vyskytnú samostatne. Skladateľ tiež využil viacprvkové množiny (akordy, harmónie), ktoré sú väčšinou nadmnožinami vyššie spomenutých, nie však vždy. Niektoré z *necharakteristických* tónových množín uvádzame v analýze v prípade, že získavajú v danom momente skladby zvláštny význam, alebo sú obzvlášť zaujímavé (napríklad 3-3: kombinácia malej a veľkej tercie, resp. malá tercia s pridanou malou sekundou; či 3-10: zmenšený kvintakord).

Ako je na viacerých miestach zrejmé z partitúry, skladba často prebieha vo viacerých pásmach súčasne, či už metrorytmických, melodických alebo harmonických. To vedie k uplatneniu viacúrovňovej analýzy, keď rozdeľujeme hudobný tok na súčasne prebiehajúce harmonické vrstvy ako v Príklade 7,¹⁸

¹⁷ Je známe, že viacerí skladatelia často „kódovali“ do hudby rôzne kryptogramy, napríklad J. S. Bach: B, A, C, H, či D. Šostakovič: D, Es, C, H. Arnold Schönberg svoj anagram A, Es, C, H chápaj vyslovene ako tónovú množinu 4-12, s ktorou ďalej pracoval. V Príklade 4 nachádzame podpis Albana Berga (A, B, E, G: 4-13 [4,7,9,10]) v kombinácii so Schönbergovým (A, D, Es, C, H, B, E, G: 8-14 [7,9,10,11,0,2,3,4]). V týchto intenciách Salvov podpis tvorí anagram tónov A, D, E, Es (tADEAS SALvA), čo je práve transpozícia množiny 4-6 [2,3,4,9]. Iné kódovanie: A, D, E, As (tADEAS sAlvA) tvorí množinu 4-16 [2,4,8,9] (pozri nižšie). V týchto konkrétnych transpozíciách však množiny v diele nenachádzame, preto ide zrejme iba o špekuláciu.

¹⁸ Písmenné označenie v uvedenom príklade nič neznamená a tento spôsob nevyužívame ani v texte. Ide iba o príkladné ozrejenie analytického procesu.

Príklad 7: Viacúrovňovosť hudobného priebehu¹⁹

kde vrstva A je tvorená množinou 5-23 [2,4,5,7,9], vrstva B množinou 6-z12 [8,9,11,1,2,3], a napokon C obsahuje pc set 3-8 [10,2,4]. Podobne na inom mieste:

Príklad 8: Viacúrovňovosť hudobného priebehu²⁰

vrchné pásmo Y je množinou 3-5 [1,2,7], Z obsahuje 3-3 [8,11,0] a spolu sú konštituentmi nadmnožiny X: 6-5 [7,8,11,0,1,2].

Harmónie v diele preukazujú inkluzívny vzťah vyšších a nižších množín, preto sa vystavujeme nebezpečenstvu istej špekulatívnosti, keďže v zásade selekciou istých tónov možno dosiahnuť charakteristické trojtónové bunky aj vtedy, ak momentálne nezastávajú významnejšiu funkciu. Môže vzniknúť dojem, že niekedy volíme práve daný výber tónov, aby „vyhovoval“ potrebám analýzy. Aby sme predišli podobným pochybnostiam, ako viacpásmovú harmóniu chápeme iba zrejme potvrdenie štrukturálneho významu predmetných charakteristických množín, a to registrom, textúrou, oddelením súzvukov v pravej či ľavej ruke klavíra alebo zvláštnym polyfónnym vedením hlasov.

3. Harmonická analýza jednotlivých častí

I. Duševná samota

Pôvodný názov časti je v rukopise doplnený vetou „Snažiť sa o vytvorenie duševnej tiesne.“ Od prvých taktov je zrejma inšpirácia pointilizmom. Rytmické ostinato

¹⁹ SALVA, Tadeáš: Klavírne impresie. In: *Slovenská klavírna tvorba*. Bratislava : Opus, 1983.

²⁰ SALVA, Ref. 19.

i jeho rozširovanie (vkladanie iných intervalov), výškový kontrast registrov a melódia v spodnom registri poukazujú jednoznačne na Schönbergovo dielo *Šesť malých klavírných skladieb*, op. 19, druhú časť (1911). Zatiaľ čo však Schönbergov ostinátny interval je rytmicky pomerne pravidelne pulzujúca veľká tercia – „symbol tonality“,²¹ Salva uviedol svoje *impresie* „symbolom atonality“ – veľkou septimou a^1-gis^2 , tj. vyššie spomínaným charakteristickým intervalom poltónu v inverzii.

Veľká septima sa *následnou kombináciou*²² rozvíja do množiny 4-6, teda súzvuku /AD/ (Príklad 9). Ide o previazanie dvoch pásiem (pravá ruka a rytmické ostinato). Ďalej *následnou kombináciou* vznikajú pc sety 4-z15 /AB/ a 4-16 /ABC/, oboje v rámci jedného pásma.

Príklad 9: Konštruovanie pc setu 4-6 kombináciou dvoch pásiem²³

I.

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 4/4 time and marked 'Pomaly (♩=50)'. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked with a blue box and '[8,9]'. The second measure is marked with a red box and '4-6'. The score is labeled 'I.' at the top center.

Zaujímavým momentom je viacúrovňové uvedenie samotných charakteristických množín: **množina A** v siedmom takte v pravej ruke je podmnožinou setu 5-7 /5ABC/, ktorý zaznieva na vertikále. **Množiny C a B** v ďalšom takte znejú paralelne a spoločne tvoria 5-34, pričom ešte v ďalšom takte sa v hornom pásme, opäť *následnou kombináciou*, tvorí **množina A** (pomocou charakteristickej veľkej septimy, Príklad 10).

²¹ UTZ, Christian: *Arnold Schönberg Sechs kleine Klavierstücke op. 19. Six Little Piano Pieces op. 19 (1911) – annotated score*. [Pdf dokument.] Graz : Universitätsbibliothek – Archiv und Musikinstrumentensammlung. Dostupné na: <https://phaidra.kug.ac.at/o:98015>. 2020, s. II/4

²² Následnou kombináciou myslíme zmenu kvality súzvuku prostredníctvom postupného uvádzania ďalších tónov harmónie, pričom tóny neznejú súčasne v jedinom časovom úseku.

²³ SALVA, Ref. 19, s. 37.

Príklad 10: Kombinácie množín²⁴

Záver časti je nemenej pozoruhodný, pretože je akýmsi zhrnutím predchádzajúcich stavebných princípov. Poltónová skupina, tentokrát skutočne v jednoduchej verzii poltónu [4,5], sa vyskytuje v tesnej juxtapozícii s veľkou septimou [8,9] a čistou kvintou [10,3], vytvárajúc tak šesťtónovú množinu 6-z6. Ide o pomerne výrazné nahustenie množiny A, keďže 6-z6 obsahuje 3-5 až šesťkrát (Príklad 11, porovnaj s Príkladom 10). Okrem toho obsahuje aj dvakrát množiny B a C.

Príklad 11: Charakteristická množina A (3-5) ako šesťnásobná podmnožina pc setu 6-z6

Na záverečný takt časti možno však nazerať aj z perspektívy rozvedenia poltónu [4,5] do ukončujúceho akordu 4-6 /AD/ prostredníctvom poltónového kroku $e^1 - es^1$ a prípadne kvalitatívnej centralizácie $f^1 - b^1$. Tento pohľad zdôrazňuje viac symetriu časti, ktorá je na začiatku uvedená a na konci uzavretá množinou 4-6 /AD/, i keď v inej transpozícii: /AD/ v druhom takte je rozšírením charakteristickej septimy [8,9] o superponovanú čistú kvartu [2,7], čím vzniká 4-6 [7,8,9,2], zatiaľčo v závere je tá istá veľká septima rozšírená o čistú kvintu [10,3] (inverzia kvarty, samozrejme), a tak je vytvorený 4-6 [8,9,10,3]. Tieto dve množiny sú teda vo vzťahu transpozície o poltón

²⁴ SALVA, Ref. 19, s. 37.

(t = 1). Chápanie záverečného akordu ako šesťtónovej množiny 6-z6 na druhej strane viac prihliada na totálne uplatnenie **množiny A** v závere.

V krátkej melódii (3. – 4. takt) je tiež uvedený *ne*charakteristický pc set 4-3, ktorý sa neskôr objavuje vo vertikálnom priebežnom súzvuku v siedmom takte ako kombinácia dvoch rôznych inverzií a transpozícií poltónového intervalu [8,9] a [11,0].

II. Samovrahov list

Druhá časť s textovým dodatkom „Pokojná, studená tvár rieky pýtala ma o bozk“ je svojím spôsobom centralizovaná k tónu *Dis*, z ktorého sa odvíja jej harmonický priebeh. Charakteristickým postupom je tu postupné vyplňanie tónového priestoru chromatickými poltónovými súzvukmi, najskôr v druhom takte a potom v závere. Tieto agregáty môžeme ontologicky odôvodniť práve charakteristickým poltónom, čoho dôkazom je jeho uvedenie na začiatku druhého taktu. Tiež rytmizovaný klaster v siedmom a ôsmom takte možno chápať ako extrémne navrstvenie poltónu, i keď ide vlastne o súzvuok zložený z bielych a čiernych klávesov klavíra.

Priebeh „zahusťovania“ možno teda zhrnúť ako pridávanie tónov spočiatku k úvodnému *dis*¹ (*e*¹, *f* v druhom takte) nasledované množinou 5-1 (tiež v druhom takte, Príklad 12) a súzvuok 8-1 (biele a čierne klávesy pred záverom časti, pozri Príklad 13) smerujúci k záverečnej množine 5-2, ktorá už nie je prísne poltónová.

Okrem toho je v časti možné nájsť tiež **množiny A** a **D** (v transpozícii *Gis dur*) ako melodický protipohyb v prvom takte (Príklad 12). Vo vertikalizácii výrazne zaznieva **akord B** (5. – 6. takt, Príklad 13), tvoriaci harmonický podklad pre diatonickú päťtónovú melódiu. Melodický priebeh vytvára vertikály, ktorých podmnožinami sú rôzne transpozície **A**. Konkrétna transpozícia **množiny B**: [10,2,4] sa objaví tiež v častiach III, VI a VIII, v III. dokonca rozšírená podobne ako tu na štvortónovú množinu 4-12 /B/: [10,1,2,4].

Príklad 12: Množiny A a D v protipohybe. Chromatické zahusťovanie priestoru²⁵

²⁵ SALVA, Ref. 19, s. 38.

Príklad 13: Juxtapozícia množín A a B a záver časti (biele a čierne klávesy)²⁶

Selekciou melodických tónov strednej rytmickej vrstvy dis^1 , d^1 a cis^1 sa opäť dosahuje chromatický agregát 3-1 [1,2,3] v klesajúcej línii. Z tohto pohľadu možno dokonca aj posledný tón šiesteho taktu c^3 [0] chápať ako dokončenie chromatickej línie.²⁷ Záverečný „nepravý“ klaster 5-2 je „vkliessený“ do piatich oktáv medzi dis^3 a *kontra Dis*, čím sa, podobne ako v prvej časti, vytvára symetria – tu však centralizáciou okolo tejto tónovej triedy [3].

III. Hmla

I keď autorov dopĺňujúci text v manuskripte²⁸ vytvára predstavu ponurej atmosféry, tretia časť cyklu patrí k tým menej disonantným. Vyššia miera konsonantnosti sa dosahuje početným a významným (kvantitatívnym a kvalitatívnym) použitím charakteristického **súzvuku C: 3-9**. Podľa Karla Janečka má množina 3-9 jednoduchú disonantnú charakteristiku 2, t. j. veľkej sekundy, na rozdiel od zložitejších charakteristík množín 3-5 (16, t. j. malá sekunda a tritón) a 3-8 (26, t. j. veľká sekunda a tritón).²⁹ Tiež podľa modelu harmonického dynamizmu, navrhovaného Evou Ferkovou, je stupeň disonantnosti akordu 3-9 s hodnotou 2 nižší ako disonantnosť množiny 3-5 (s hodnotou 5) a 3-8 (s hodnotou 3).³⁰ **Množina 3-9, C** je základným harmonickým prvkom

²⁶ SALVA, Ref. 19, s. 38.

²⁷ Azda ako otázku – *interrogatio*.

²⁸ „Hmla sa plazí na malých mačacích tlapkách. Sadne si a hľadí ponad prístav a ponad mesto na mlkve klenby a potom pohne sa ďalej.“ SALVA, Ref. 13.

²⁹ JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha : ČSAV, 1965, s. 46-48.

³⁰ FERKOVÁ, Ref. 4, s. 156. Ferková určila *stupeň disonantnosti* priradovaním hodnoty jednotlivým disonanciám v súzvuku: $m.2/v.7. = 4$, $v.3+v.3$ (zv. kvintakord) = 3, $v.2/m.7 = 2$, $zv.4/zm.5 = 1$, ktoré sa následne sčítajú. V tonálno-funkčnom harmonickom prostredí je ďalej možné pomocou súčtu a) stupňa disonantnosti, b) dynamických potencií harmonických vzťahov a c) dynamických potencií tonálnych funkcií vypočítať celkový harmonický dynamický priebeh hudobného úseku.

témy a vyskytuje sa v harmonickom pásme v pravej ruke v priestore 2- až 3-čiarkovej oktávy.

Ako uvádzame vyššie, **množina C** má vysokú podobnosť s **množinou D**, teda s tradičným durovým, resp. molovým trojzvukom. Zároveň je možné z nej vytvoriť kvintový, resp. kvartový akord, ako je aj prípad predmetnej časti, kde hneď v prvom takte nachádzame prestriedanie týchto dvoch sadziieb typických pre impresionistickú hudbu.

Súzvuk C spolu s melódiou v prvom takte tvorí štvortónovú množinu 4-14 [2,6,7,9] /CD/, ktorá sa neskôr stane základom pre záverečnú imitáciu vo finálnej časti IX, i keď v inverzii. Podobne C nachádzame ako podmnožinu 5-7 /5ABC/ a ďalších vyšších množín (napríklad 4-23 [2,4,7,9] v druhom a štvrtom takte, pričom v poslednom prípade je tvorená ako *následná kombinácia*).

Zaujímavo je tiež prezentovaný vzťah **množín C** a **A** v treťom takte. **Množina A** tu vzniká chromatickou alteráciou kvartového akordu [3,5,10] z prvého taktu na [11,4,5]. Z ďalších charakteristických množín sa priebežne objavuje **B**, najvýraznejšie v závere v spodnom registri. Tradičný trojzvuk (**množina D**) sa nevyskytuje vo vertikálnej podobe, ale nachádzame ho v taktach 4 – 5, kde sa jeho transpozície a inverzie reťazia do horizontálnej sekvencie: es mol – Ges dur – ges mol – A dur (porovnaj Príklad 14 a Príklad 15).

Príklad 14: III. časť, úvod. Téma – množiny C, B, A³¹

III.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes measures 1 through 5, with chord symbols C, B, C, A and set numbers 4-14, 5-z36, 5-7, 4-23, 5-7. The second system includes measures 6 through 10, with chord symbols B and set numbers 4-16, 3-10. Dynamics range from pp to p. A tempo marking of quarter note = 70 is present at the beginning.

³¹ SALVA, Ref. 19, s. 38-39. Hviezdičkou v 5. takte je označená tlačová chyba v publikovanej partitúre. Opravená taktová čiara je pod hviezdíčkou, súzvuk 4 – 16 patrí teda do predošlého taktu č. 5, ktorý má byť, rovnako ako takt č. 6, trojštvrťový.

Príklad 15: Reťazenie množiny D (durové a molové trojzvuky), 4. – 5. takt



Klavírne impresie prinášajú niekoľko momentov, keď v kontexte prísnej atonality a prevažujúcej disonantnosti zaznejú tradičné konsonantné akordy. Niektoré sme spomenuli vyššie a niekoľko ďalších sa vyskytnú v nasledujúcom priebehu diela. V tretej časti sa tak okrem horizontálneho reťazenia kvintakordov objavuje tiež tradičný dominantný septakord *d-fis-a-c* (4-27 [6,9,0,2]) v desiatom takte, uvedený dokonca rozvodom zo zmenšeného septakordu *fis-a-c-es* (4-28 [0,3,6,9]) – ide zhodou okolností o primárnu formu pc setu, teda nulovú transpozíciu $t = 0$), čiže celkom tradičný kadencný postup tonálno-funkčnej harmónie. Spoločnou podmnožinou 3-10 [6,9,0] sa oba akordy viažu k predošlému taktu.³² Otázkou je, do akej miery je poslucháč schopný zachytiť „tradičnosť“ týchto súzvukov, ktoré, prirodzene, tu strácajú svoju tonálnu funkčnosť.

IV. Dažďové kvapky padajúce zo strechy

Štvrtá miniatúra je prísne dvojhlasným kontrapunktom. Z toho vyplýva, že harmonické zložky nachádzame v horizontálnych líniiach. Ide vlastne o štvornásobné variáčne rozvíjanie krátkej dvojtaktovej témy, ktorá sólovo zaznieva v prvých taktach. Vo svojom prvotnom uvedení sa téma vyznačuje symetrickou, vzhľadom na stúpanie a následné melodické klesanie v istom zmysle aj palindromatickou štruktúrou. Ako je naznačené v notovom Príklade 16, téma je vystavaná z množiny B, pričom oba takty sú jej nadmnožinou 5-6. V nasledujúcich variáciách témy sa táto harmonická symetrickosť naruša, rovnako ako výrazný stúpajúco-klesajúci priebeh.

Aj keď v časti nie sú prítomné vertikalizácie charakteristických množín, nachádzame v časti *intervalový motív*: postupnosť troch intervalov 6-1-1 (tritón, poltón, poltón). Samozrejme, sadzbou sa dosahujú rôzne inverzie intervalov, väčšinou minimálne cez jednu oktávu a – v prípade charakteristického poltónu – v realizácii veľkej septimy aj malej nóny. Tento motív sa vyskytuje na rôznych miestach témy, spolu štyrikrát, a dosiahne sa paralelným priebehom rôznych trojprvkových množín, najmä B, D a 3-10.

Príklad 17 znázorňuje intervalový motív v zrozumiteľnej redukcii (motívy X, Y, Z a X'). Tiež je zobrazený záver časti, ktorý je variáciou témy, tvorený takmer výhradne množinou 3-3. Elimináciou konsonantných intervalov malej a veľkej tercie (3 a 4) a znásobením malej sekundy sa vytvára hypertrofia intervalového motívu. Spolu s posledným tónom sa napokon dosiahne „riešenie“ časti, ktorým je ukončenie radu 6-1-1 konsonantnou prímou 0 (resp. štvrtou oktávou) $h-h^3$.

³² Množina 3-10 sa tiež vyskytuje v diele pomerne často. Napriek jej jedinečným symetrickým vlastnostiam zmenšeného kvintakordu sa jej bližšie nevenujeme.

Selekciou jedinečných intervalov tak vzniká rad 6-1-0, resp. v inverzii 0-1-6, ktorý je intervalovou ekvivalenciou primárnej formy charakteristického pc setu 3-5: A!³³ Ide o uplatnenie jednotlivých intervalov množiny A na dvojhlasných vertikálach a tieto vertikály sú radené za sebou, pričom malosekundový interval je znásobený. Príma, „zjednotenie“³⁴ sa napokon dosiahne až v poslednom takte, oddialené pauzou.

Príklad 16: Téma IV. časti. Prvé uvedenie intervalovej následnosti 6-1-1³⁵

IV.

Príklad 17: Intervalový motív 6-1-1 v rôznych transformáciách. X: 3. takt; Y: 5. takt; Z: 7. takt; X': 8. takt

V. Menejcennosť

Podobne ako predchádzajúca časť, aj *Menejcennosť* vychádza z dvojhlasného kontrapunktu, rozvíjajúceho sa do imitácie s rozdielnou fázou jednej osminovej hodnoty. Podtext časti varuje pred „voviaznutím do temných sfér“³⁶ hudobne pretaveným do

³³ V podstate ide o to, že pri nasledovaní tejto štruktúry, tzn. uplatnení daných intervalov od akéhokolvek základného tónu (nahor alebo nadol), vznikla by množina 3-5. Napríklad od E: 0 = príma E, 1 = malá sekunda F, 6 = zmenšená kvinta B, teda *e-f-b*. Podľa zásady inverznej ekvivalencie tónových množín by rovnaká primárna forma vznikla aj pri pridávaní tónov nadol. Opäť sa však vynára otázka, či ide o uvedomelé alebo nevedomé uplatnenie vzťahu.

³⁴ Takpovediac centrum, rozvedenie kadencie.

³⁵ SALVA, Ref. 19, s. 39.

³⁶ Text v rukopise: „Keď sa v duchu neustále zaoberáš pocitom menejcennosti, voviazneš navždy do jeho temných sfér.“ SALVA, Ref. 13.

„uviaznutia“ v päťprvkovej množine 5-7 [9,10,11,3,4] /5ABC/, ktorá sa realizuje reťazením charakteristickej množiny A (Príklad 18). V piatom a šiestom takte je uvedené harmonické pásmo 4-27 ako rozšírenie množiny D (f mol, Príklad 19a), čo je zmenšeno-molový septakord, z hľadiska teórie tónových množín inverzia dominantného septakordu.³⁷

Príklad 18: Téma V. časti – množina 5-7³⁸

The image shows a musical score for Example 18. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 6/8 and 7/8 time signatures. A red arrow labeled '5-7' points to the first two measures. Above the first measure, there is a label 'A' with a blue line underneath. Above the fifth measure, there is a label 'V.'. A red vertical line is drawn between measures 5 and 6. At the bottom left, there is a label 'Ped.' with a horizontal line underneath.

Od šiesteho taktu sa pridávajú tiež ďalšie horizontálne vlákna: pôvodné (nazvieme ho W) /5ABC/ [9,10,11,3,4], ďalej X 5-13 [10,0,1,2,6], Y 5-1 [3,4,5,6,7] a Z 5-1 [9,10,11,0,1] (Príklad 19a, v redukcii Príklad 19b). Množina A sa nenachádza v 5-1, azda preto je k línii Y pridaný tón c^2 (takt 8), čím sa transformuje na 6z36, ktorého podmnožinou je aj 3-5.

Príklad 19: Viacpásmovosť v časti V. (Hviezdička označuje tlačovú chybu identifikovanú podľa rukopisu: v akorde má byť *gis*, nie *fis*, čím vzniká kvartsextakord f mol.)³⁹

a)

The image shows a musical score for Example 19a. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 9/8, 6/8, 5/8, 3/8, and 4/8 time signatures. Above the first measure, there is a label 'W' with a red arrow pointing to a chord. Above the second measure, there is a label 'X' with a red arrow pointing to a chord. Above the fifth measure, there is a label 'Y' with a red arrow pointing to a chord. Above the sixth measure, there is a label 'Z' with a red arrow pointing to a chord. A green box highlights a chord in the first measure. A red box highlights a chord in the second measure. At the bottom left, there is a red asterisk. Below the first two measures, there is a label '4-27'.

³⁷ Teda tradičný tonálno-funkčný akord, porovnaj 4-27 v III.

³⁸ SALVA, Ref. 19, s. 40.

³⁹ SALVA, Ref. 19, s. 40.

b)

W 5-7 [9,10,11,3,4]

X 5-13 [10,0,1,2,6]

Y 5-1 < 6-z36 [0,3,4,5,6,7]

Z 5-1 [9,10,11,0,1]

Deviaty takt je vyvrcholením predchádzajúceho rozširovania tónového priestoru, v ktorom sa vo fragmentovanej podobe vracia /5ABC/, i keď v novej transpozícii [6,7,8,0,1]. Redukciu úvodnej témy /5ABC/ na A považujeme za dôkaz o uvedomelom štrukturálnom význame tejto trojprvkovej množiny, ktorý je vo finálnej verzii diela posilnený jej zaradením ako prostredná – centrálna časť cyklu.

VI. Harmónie ľudských citov

Šiesta časť obsahuje niekoľko momentov, ktoré sa spájajú s predchádzajúcim priebehom diela. Je to najmä jej výrazná konsonantnosť, zabezpečená vysokým zastúpením trojzvuku 3-11, **množiny D**, ktorá sa odvoláva na tretiu časť. **Množina D** je súčasťou hned prvého akordu 4-19 /D/. Aj čistá kvinta [10,3] v spodnom registri je základnou konsonanciou.⁴⁰ Ďalej nachádzame superpozíciu akordov B dur a a mol v treťom takte, rozvedenú do superpozície dvoch **množín C**. Trojzvuk cis mol v širokej sadzbe je prítomný v štvrtom takte.

Charakteristické **množiny A** a **B** v juxtapozícii, vyplývajúcej z viacpásmovosti hudobného prúdu a horizontálnej následnosti, sa nachádzajú v piatom takte. **Množina A** je tu v rovnakej transpozícii [9,10,3] ako znela v téme predchádzajúcej časti. V pásme pravej ruky zároveň obe množiny tvoria množinu /AB/, ktorá je tu teda akosi platformou na uplatnenie oboch súzvukov.

Zvláštnu pozornosť venujeme taktom 10 – 13 (Príklad 20). Po generálpauze tu nastupuje homofónny úsek s bohatým harmonickým podkladom. Harmonické pásmo obsahuje rad **akordov B** a **D**, pričom v jedenástom takte sa **B** pozoruhodne rozvádza do **D** (g mol) posunom jediného tónu (opäť príklad podobnosti množín 3-8 a 3-11). Horizontálna melódia je najskôr pc setom 4-2, v taktach 11 – 12 už predstavuje **množinu B**. Zároveň sú superponované **B** a **D** podobne, ako v prvej časti **B** a **C** (takt 8),

⁴⁰ Ide o rovnakú čistú kvintu ako v závere I.

teda dve harmonické pásma sa spájajú jedným spoločným tónom do jediného „biharmonického“ pásma. Rovnako ako v prvej časti sa tak vytvoril päťtónový súzvuč 5-34.

Príklad 20: Juxtapozícia množín B, D a A. Záver časti – superpozícia dvoch množín 4-19⁴¹

Záverečné štyri takty sú reprízou úvodu, tentokrát je čistá kvinta [10,3] v harmonickom sprievode rozšírená o sextu [7,11], čím vzniká pc set /D/ [7,10,11,3]. V harmonickom pásme sa teda násobí /D/: [9,0,1,5] + [7,10,11,3] a vytvára bohatú osemtónovú množinu 8-21 [9,10,11,0,1,3,5,7].⁴²

V časti je tiež viacnásobne zastúpený charakteristický poltónový interval, najvýraznejšie ako malá nóna d^2-es^3 na konci, čo je analógiou k veľkoseptimovému skoku d^2-cis^3 v štvrtom takte. Do harmónie je charakteristický interval c^1-des^2 integrovaný ako tónový rámec začiatočného akordu /D/.

Spojovacím prvkom so štvrtou časťou je tónová množina 5-6, ktorá sa tu tiež rozvíja v dvoch krátkych melodických vstupoch (takty 1 – 2 a takt 4), z ktorých prvý možno chápať ako tému časti, keďže sa opakuje (varíruje) v repríze. Porovnanie tém štvrtej a šiestej časti (Príklad 21) odhaľuje, že zatiaľ čo prvá polovica témy štvrtej časti je v transpozíčnom vzťahu $t = 2$ k šiestej časti, jej druhá polovica zaznieva v rovnakej transpozícii ($t = 0$, obsahuje teda rovnaké tónové triedy). Napriek zjavnej korešpondencii nie sú fragmenty tém vystavané z rovnakých podmnožín v horizontálnej línii, čo vyplýva z rôznej tónovej organizácie pc setu 5-6.⁴³

⁴¹ SALVA, Ref. 19, s. 41.

⁴² Mimočodom, podmnožinou 8-21 [9,10,11,0,1,3,5,7], po odobratí spodného *kontra H*, je akustická (lydicko-mixolydická) stupnica od Es, pc set 7-34.

⁴³ Ide o problematiku poradia, resp. vzťahov poradií (*order relations*). Bližšie pozri FORTE, Ref. 5, s. 60 a tiež FORTE, Allen: Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music: A Study of the Opus 15 Song Cycle. In: *Journal of Music Theory*, roč. 36, 1992, č. 2, s. 285-382.

Príklad 21: Porovnanie tém VI. a IV. časti v redukcii

VII. Experiment

Najkratšia časť cyklu sa ideovo odvoláva na Schopenhauerovo dielo, ktoré v tom období bolo jedným zo skladateľových inšpiračných zdrojov.⁴⁴ Prejavom toho je priložený text: „Premýšľať o živote ako sne.“ Paradoxne, svojou strohosťou, prudkosťou a stručnosťou však len ťažko navodzuje atmosféru zamyslenia, keďže je azda presným opakom typickej meditativnosti v hudbe.

Časť uplatňuje najmä protipohyb spárovaných vrchných a spodných hlasov, neskôr iba v jednoduchom dvojhlase. Tým sa, prirodzene, objavuje viacero súzvukov, ktoré chápeme ako priebežné harmónie. Významne však do hudobného toku vstupuje množina 4-z15 /AB/, izolovane znejúca v strednom registri – pásme (Príklad 22).

Príklad 22: VII. časť: Experiment⁴⁵

I keď typická kontúra (stúpanie – klesanie) melódie je tu zachovaná podobne ako vo väčšine častí, zdá sa, že kulminácia, hudobná pointa je na 6. dobe prvého taktu.⁴⁶ Polová rytmická hodnota v kontexte osminových a šestnástinových nôt je nápadnou zmenou dynamizmu, stagnáciou.⁴⁷ Na tomto tektonickom zastavení dochádza ku stretu horizontálneho dvojzvuku *cis¹-dis¹* [1,3], znejúceho od začiatku časti, a vertikálnej charakteristickej

⁴⁴ ŠČEPÁN, Ref. 3, s. 66.

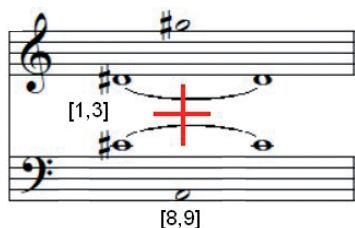
⁴⁵ SALVA, Ref. 19, s. 42.

⁴⁶ I keď melodické klesanie sa začalo už o dve doby skôr.

⁴⁷ Porov. FERKOVÁ, Eva: *Tektonika a dynamizmus v hudbe*. Bratislava : Centrum umenia a vedy VŠMU, 2013, s. 17.

veľkej septimy $A-gis^2$ [8,9], ktorá je v rovnakej transpozícii ako v základnom tvare v prvej časti. Vzniká tak množina 4-16 /ABC/, pričom pretnutie horizontály a vertikály tvorí symbolický, ak aj nie sluchovo zachytiteľný *chiasmus*, znak kríža (Príklad 23) – zda odpo-ved' na Schopenhauerov nihilizmus?⁴⁸ V tomto prípade zvlášť pripomínáme obsiahnutie všetkých identifikovaných disonantných charakteristických množín v nadmnožine 4-16.

Príklad 23: Redukcia VII. časti: *chiasmus*

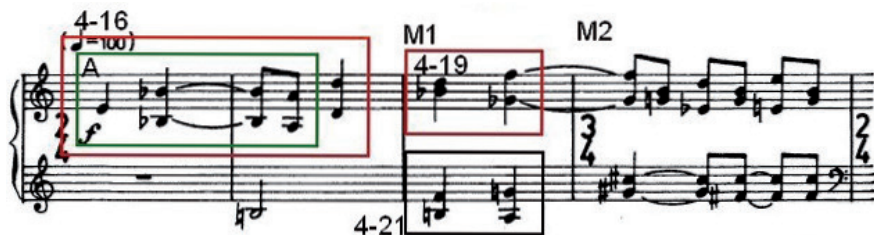


V závere časti sa konvergentný dvojhlasný protipohyb stretáva nakoniec v pôvodnej veľkej sekunde cis^1-dis^1 . Vrchná línia je množinou 5-7 /5ABC/ a klesá podľa rovnakého vzorca ako tónový rad rovnakej množiny v piatej časti, v transpozícii inverzie $T(I,6)$, je teda tvorená reťazením dvoch množín A: [2,7,8] a [9,2,3]. Spodná línia je množinou 4-19 /D/ z predchádzajúcej časti v transpozícii podľa $t = 1$.

VIII. Impresia

Predposledná časť finálnej verzie cyklu je vo variačnej forme, pričom sa tu uplatňujú dva variačné princípy: melodicko-harmonický a rytmický. Téma (Príklad 24), vyskytujúca sa šesťkrát a vždy označujúca nový variačný úsek, podlieha melodickým variáciám vplývajúcim na jej harmonický základ. Jej jadrom je množina A, rozširujúca sa na 4-16 /ABC/, teda na štvortónový súzvuk výrazne exponovaný v predchádzajúcej časti. Pri ďalšom uvedení téma podlieha zmene kontúry, pričom si však zachováva harmonický pôdorys 3-5 < 4-16, tentokrát rozšírený na nadmnožinu 5-7 /5ABC/.

Príklad 24: Téma VIII. časti⁴⁹



⁴⁸ Prísne vzaté, filozofiu Arthura Shopenhauera nebol nihilizmus, ale metafyzický voluntarizmus (<https://www.britannica.com/topic/voluntarism-philosophy>).

⁴⁹ SALVA, Ref. 19, s. 42.

Tretí nástup sa síce vracia k pôvodnému tvaru melódie, ale harmonickým základom je už **množina B**. Podobne, iba s rytmicko-melodickou komplikáciou, to vyzerá aj v piatom uvedení témy, nachádzajúcom sa medzi jej štvrtým a posledným znením v pôvodnom melodickom i harmonickom kontexte. Súhrnne teda téma prechádza variáciami podľa vzorca: a-a'-b-a-b'-a.

Variačne sa tiež vyvíja viachlasný motív M2, identifikovaný v štvrtom, šiestom a štrnástom takte (ostatné prípady sú opakovaním predošlého, prípadne metro-rytmickými variáciami). Synkopový motív vyrastá z jednoduchšej päťtónovej bunky na konci štvrtého taktu: čistej kvinty *fis'-cis'* [1,6] a akordu e mol [4,7,11], spolu tvoriacich neskôr obohacovanú množinu [11,1,4,6,7]. Z nasledujúcej redukcie (Príklad 25) je zrejmé, že vo všetkých variáciách ide o superpozíciu charakteristických **množín C a D**.

Príklad 25: Transformácie harmonického motívu M2 v VIII. časti

M2

Napokon nachádzame v časti posledný harmonický motív M1, spočiatku vystupujúci ako dva susediace štvorzvuky [10,11,2,5] a [5,6,7,9] v treťom takte. Pri horizontálnom chápaní je horné pásmo obsiahnuté v množine /D/ [2,5,6,10], dolné v celotónovej množine [5,7,9,11]. Argumentom na prihliadanie k horizontále aj v tomto prípade, keď sú dva akordy celkom jasne oddelené a artikulované, je, že horizontálne pásma sa nemenia ani ako následok priebežných rytmických variácií. Na druhej strane sa postupným fázovým posúvaním a presynkopovaním destabilizujú, až napokon, v závere časti, sa spodné časti súzvukov vymenia a výsledné vertikály v poslednom takte tvoria množiny /CD/ [7,9,10,2] (i.e. 4-14) a A [5,6,11], ako možno vidieť v redukcii (Príklad 26):

Príklad 26: Prvé a posledné uvedenie motívu M1 v VIII. časti

M1

Súzvuk /CD/ je reminiscenciou na úvodný akord tretej časti, s ktorým je vo vzťahu T(I,4), tiež však anticipáciou nasledujúcej časti, ktorej téma vyrastá z tejto množiny.

V ôsmej časti sa vyskytuje zaujímavý „kadenčný“, tektonicky ukončovaci moment pred tretím nástupom témy (10. takt). Dochádza tu k centralizácii sextakordu G dur [7,11,2] susedným akordom Fis dur [6,10,1] (**množiny D**). Postupným kaskádovým odhaľovaním G dur vzniká tiež priebežná harmónia súzvuku A [1,2,7].

IX. Búrka vášne

Ako napovedá názov, posledná časť má charakter virtuózneho finále, dramaticky ukončujúceho cyklus. Z formálno-štruktúrneho hľadiska ide o trojdielnu časť (ako väčšina predchádzajúcich) s charakterom dvojhlasnej invencie s imitáciou, resp. fuga: a-b-a.

Typický poltónový interval [6,7] je prezentovaný hneď v úvode horizontálnej postupnosti. Z tohto poltónu sa konštruuje hlava, motto témy [4,6,7,11] s odpoveďou [3,8] (čistá kvinta) v spodnejšom registri (Príklad 27). Na prvý pohľad je možné vidieť paralely s predchádzajúcim vývojom diela, ako využitie čistej kvinty v base (porovnaj napríklad VI), ale najmä poltón a charakteristický pc set /CD/ spomenutý vyššie.

Príklad 27: IX. časť, téma⁵⁰

Okrem samotnej kvality množiny /CD/ (intervalový obsah, inkluzívne vzťahy), ktorá sa vyskytuje v závere ôsmej časti, aj tónový materiál začiatku poslednej časti má výrazný prienik s bezprostredne predchádzajúcou množinou A, pričom: $A [5,6,11] \cap /CD/ [4,6,7,11] = [6,11]$. Zvyšná tónová trieda 5 (F) je nahradená (rozvedená do?) 4 (E) a 7 (G). Samozrejme, kontrast medzi časťami je zřejmý (najmä vo faktúre, ale tiež v registri), čo môže znižovať schopnosť rozlíšiť intervalovú podobnosť týchto množín. Napriek tomu možno povedať, že existuje dvojité previazanie medzi časťami: 1) na

⁵⁰ SALVA, Ref. 19, s. 43.

základe použitia kvalitatívne rovnakej tónovej množiny /CD/ a 2) využitím rovnakých (*prienik*) či blízkych (*vysoká intervalová podobnosť*) tónových tried (porovnaj Príklad 26 a Príklad 27).

So samotnou témou, ktorá nastupuje v druhom takte a vyrastá z množiny /CD/, sa pracuje imitačným spôsobom. Imitácia, kánonickosť sa dosiahla dvoma spôsobmi: (diel A) upravením spodného hlasu zopakovaním /CD/ a vynechaním dvoch tónov – výsledok je teda posun o dve šesnástiny; a (diel a') začiatkom témy o tri šesnástiny neskôr, vloženie pomlčiek a vynechaním niektorých tónov. Téma využíva takmer celý dvanásťtónový priestor, vynechaná je iba tónová trieda 9 (tón A).

Stredný diel b (štvrtý takt) prináša výraznú rytmizáciu, pretrhnutie plynulého toku šesnástin. Kontrast sa dosahuje aj predstavením súzvukového materiálu: v hornom pásme pravej ruky nachádzame množinu A [1,2,7]⁵¹ superponovanú nad množinu 3-3 [8,11,0].

Z istej perspektívy je možné považovať vzniknutý šesťzvuk 6-5 [7,8,11,0,1,2] za redukciu témy, resp. jej záveru, „zamrznutie“ vo vertikále, izolované pauzami od ostatného priebehu. Zdanlivo ide o absurdný pohľad, keďže téma obsahuje jedenásť tónov, a teda takmer akýkoľvek súzvuk môže byť jej redukciami. Napriek tomu argument, že výber tónov nie je náhodný, vychádza z metrico-rytmického umiestnenia tónov v samotnej téme. Tá je konštruovaná ako následné dvojice, páry tónov v intervalových skokoch kvarty, kvinty, sexty. Práve prvé tóny posledných troch párov (vo vrchnom hlase), predstavujúce „ťažké doby“, akúsi pulzáciu, sú *Gis*, *C*, *H* a tvoria spodný trojzvuk 3-3 [8,11,0]. Navyše, tento rad je v spodnom hlase neúplný (obsahuje iba *Gis* a *C*) a dokončuje sa až ako basový tón *H* v trojzvuku. Odvodiť z témy vrchný trojzvuk je jednoduchšie: tesne pred poslednými tromi tónovými párami, z ktorých vyplýva spodný trojzvuk, sa totiž priamo v nej nachádza množina A [1,2,7] v melodickej postupnosti (porov. Príklad 27).⁵²

S reprízou a' prichádza potvrdenie štruktúralného významu charakteristického poltónu. Po uvedení motta témy (s celotónovým klesajúcim kontrapunktom) totiž zaznieva malá nóna [8,9] v rovnakej transpozícii, i keď v rozdielnom obrate ako na začiatku cyklu. Pripomeňme, že tón *A* nie je súčasťou témy. Výrazne odlišný register ako bezprostredne predchádzajúce dva takty a tiež rytmická dĺžka (odvolávajúca sa na diel b ako aj pôvodnú verziu charakteristického poltónu) zvyšuje kontrast a rozpoznateľnosť intervalovej jednotky. Poltón [8,9] je vzápätí potvrdený svojou ďalšou transpozíciou [3,4]. Skladateľ sa tak v samom závere diela vrátil k jeho úvodu.

Nasledujúca repríza témy a' priamo vyplýva z uvedeného intervalu *gis-a'*. Ten sa teda protipohybom rozvíja do *dis-e²* a ten do oktávy *g-g'*, ktorá už je súčasťou dvojhlásneho uvedenia motta a následnej témy, ako opisujeme vyššie. Horizontálne viazanie tónov *gis-dis* pred a po motte v spodnom hlase nie je náhodné, keďže ide o jeho súčasť, ako vidíme na začiatku časti. Týmto spôsobom teda vertikála veľkej nóny *gis-a'*, t. j. charakteristického poltónu, kooperuje v juxta pozícii s horizontálou témy.

⁵¹ Porovnaj VIII, kde sa rovnaká transpozícia rozvádza do G dur.

⁵² Jej pokles navyše narúša inak pravidelnú kontúru stúpajúcich párov, ide teda o viac-menej rozpoznateľný, určite významný melodický uzol v priebehu témy.

4. Tvary charakteristických množín

Analyzované súzvučky vychádzajú z Forteho teórie tónových množín, ktorej základným princípom je ich inverzná ekvivalencia. Z toho môže vyplývať viacero absurdných situácií, z ktorých klasickým príkladom je redukovateľnosť durového a molového kvintakordu na jedinú primárnu formu 3-11 – ako je zrejmé aj z našej analýzy a charakteristiky **množiny D**. Dôvodom je rovnaký intervalový obsah, pričom smer vrstvenia intervalov (nahor alebo nadol) nie je dôležitý.⁵³ Z iného pohľadu ide o nahradenie konkrétnych intervalov ich inverziami: 0 = 12, 1 = 11, 2 = 10, 3 = 9 atď. V jadre Forteho teórie je teda zakorenená požiadavka na rozšírenie princípu *oktávovej ekvivalentnosti* (známej od renesancie) na ostatné intervaly – napríklad na ekvivalenciu malej sekundy a veľkej septimy, veľkej tercie a malej sexty, čistej kvarty a čistej kvinty atď. Skúsenosť však dokazuje, že práve usporiadanie (superponovaných) intervalov je v hudbe častokrát kľúčové a je otáznou, či atonálna hudba dokáže obísť nielen túto sluchovú skúsenosť, ale aj fyziologicko-akustické princípy vnímania súzvučkov.

Prirodzene, existuje predpoklad, že v Salvovej tvorbe sa prihliada na reálne znenie súzvučkov, teda ich skutočnú štruktúru, a odmieta sa inverzná ekvivalencia podobne ako u Suchoňa.

Na potvrdenie/vyvrátenie hypotézy, z ktorej vychádza predkladaná štúdia, preto nestačí iba rozlíšiť a definovať najpoužívanejšie tónové množiny, ale aj ich konkrétne inverzie. Zvolený kvantitatívny prístup nadviazal na predchádzajúcu kvalitatívnu analýzu. Z diela sme najskôr vybrali charakteristické trojprvkové **množiny A, B a C** a zisťovali sme zastúpenie rôznych rotácií ich primárnych foriem v **transpozíčnom (T) a/alebo inverznom (I) tvare**.⁵⁴

Z harmonického a melodického pásma sme vybrali iba tie množiny, ktoré prejavovali istú mieru osamostatnenia a odčlenenia od ostatného priebehu hudby. Z harmonických tvarov sme vyberali množiny jednoznačne oddelené od zvyšku harmonickej vertikály, teda nie integrované súčasti vyšších súzvučkov. Podobne sme brali do úvahy iba tie melodické tvary, ktoré tvorili nepretržitú, kontinuálnu horizontálu.⁵⁵

Každá trojprvková množina má šesť rotácií, t. j. permutácií (podľa vzorca $n!$, kde n je počet prvkov: $3 \times 2 \times 1 = 6$). Ako je uvedené vyššie, každý tvar (transpozíciu aj inverziu) sme nahliadali ako osobitnú štruktúru, preto počet permutácií bolo potrebné zdvojnásobiť. Celkovo bolo teda rozpoznaných dvanásť rôznych tvarov charakteristických tónových **množín A a B**. Transpozícia a inverzia **množiny C (3-9)** majú rovnakú intervalovú štruktúru, duplicitu teda odstraňujeme redukciami iba na šesť jedinečných tvarov:

⁵³ Podobne z rovnakej primárnej formy 7-35 vychádza durová, prirodzená molová stupnica a tiež stredoveké mody.

⁵⁴ Technicky aj primárna forma sama osebe je transpozíciou, pričom platí, že $t = 0$. Inverzia sa tu chápe ako inverzia nasledovaná transpozíciou: $T(I, x)$.

⁵⁵ Napríklad 4-6 /AD/ v sebe integruje 3-5 aj 3-9, ale nebude započítaný do štatistiky, ak podmnožiny nie sú jednoznačne sluchovo/štruktúralne rozoznateľné, alebo ich tóny nenasledujú v čase bezprostredne po sebe.

Tabuľka 1: Permutácie množín A, B a C. V ľavom stĺpci sú zoradené konkrétne tvary množín od 1 po 6. V pravom stĺpci písmená x, y, z (resp. x, i, z) všeobecne označujú tóny súzvuku. Vzhľadom na transpozíčný a inverzný tvar sa vyskytuje tón y, resp. i, rámcové tóny x a z ostávajú rovnaké v oboch tvaroch. Súzvuky v partitúre čítame odspodu.⁵⁶

AT/BT		AI/BI		CTI	
1	xyz	1	xiz	1	xyz = xiz
2	yzx	2	izx	2	yzx = izx
3	zxy	3	zxi	3	zxy = zxi
4	xzy	4	xzi	4	xzy = xzi
5	zyx	5	zix	5	zyx = zix
6	yxz	6	ixz	6	yxz = yxz

Cieľom bolo zistiť použitie rôznych permutácií množín v rôznych kontextoch s primeranou samostatnosťou, teda v rôznych častiach a/alebo transpozíciách a/alebo tektonickej funkcií. To znamená, že aj keď napríklad tvar CTI4 (štvrtá permutácia množiny C: xzy/xzi) v tretej časti (*g-d-a*) predstavuje mnohokrát sa opakujúcu rovnakú súzvukovú štruktúru so zásadným významom v časti, brali sme všetky jej realizácie ako jediného zástupcu kategórie CTI4, keďže ide vždy o rovnakú transpozíciu v rovnakom tektonickom kontexte. Na druhej strane, rovnaký pc set A [1,2,7] sa objavuje v ôsmej aj deviatej časti, vždy však v inom tvare: AT4, resp. AT2. Z toho dôvodu sme obe iterácie chápali ako zástupcov vlastnej kategórie a zarátali do štatistiky ako samostatné hodnoty.

Nasledujúca Tabuľka 2 zobrazuje uplatnenie rôznych tvarov množín A, B a C v transpozícii (T) a inverzii (I). Tabuľka 2a obsahuje množiny vo vertikálnej faktúre, Tabuľka 2b v melodickej postupnosti. Čísla v pravom stĺpci označujú časť, v ktorej sa daný tvar nachádza. Tabuľka 2c predstavuje súčet výskytu jednotlivých tvarov ako aj celkový súčet transpozícií a inverzií charakteristických tónových množín.

Tabuľka 2: Tvary charakteristických množín

a) Súzvuková (vertikálna) realizácia

AT	časť	AI	časť	BT	časť	BI	časť	CTI	časť
1		1		1		1	III, VI	1	VIII
2	I, VI, IX	2		2	III	2		2	I, III, III, VI, VIII
3	VIII	3	III	3		3	III	3	
4	VIII	4		4	I	4		4	III
5		5		5		5		5	
6		6		6		6	II, III, VI, VI	6	

⁵⁶ V základnom tvare predstavujú prvé tri obraty xyz, yzx, zxy obraty v úzkej sadzbe, zvyšné tri sú v sadzbe širokej.

b) Melodická (horizontálna) realizácia

AT	časť	AI	časť	BT	časť	BI	časť	CTI	časť
1		1		1		1	IV	1	
2	V	2		2		2	I	2	IX
3	V	3		3		3		3	
4	II, VI	4	VIII	4		4	VI, VIII	4	
5	V, VIII	5		5		5	VI	5	
6		6		6		6		6	

c) Súčet množín

AT	počet	AI	počet	BT	počet	BI	počet	CTI	počet
1		1		1		1	3x	1	1x
2	4x	2		2	1x	2	1x	2	6x
3	2x	3	1x	3		3	1x	3	
4	3x	4	1x	4	1x	4	2x	4	1x
5	2x	5		5		5	1x	5	
6		6		6		6	4x	6	
Spolu:	11x		2x		2x		12x		8x

Z výskumu vyplýva, že najpočetnejšie je zastúpený inverzný tvar **množiny B** (dvanásťkrát) a transpozičný tvar **množiny A** (jedenásťkrát), naopak, inverzný tvar **A**, resp. transpozičný tvar **B** sú zastúpené v minimálnej miere (dvakrát). **Množina C** je zastúpená osemkrát, pričom možno tvrdiť, že jej výskyt zvyšuje skutočnosť identickosti transpozičného a inverzného tvaru.

Pomerne najpočetnejší transpozičný tvar **množiny A** je permutáciou primárnej formy AT2: yzx, charakteristickou obsiahnutím priestoru veľkej septimy: vonkajšie tóny y a x tvoria inverziu charakteristickej malej sekundy, rozpoznateľnú o to viac, ak znie súčasne, simultánne. Prostredný tón z je potom s nimi vo vzťahu čistej kvarty (y-z) a tritónu (z-x).

Tvar AT4: xzy sa vyskytuje najmä v melodickom tvare, raz ako stúpajúci (II. časť, takt 1) a potom ako klesajúci (VI. časť, takt 5) rad. Zaujímavé je, že vyššie spomínaná identická transpozícia **množiny A** [1,2,7] sa v ôsmej časti nachádza v tvare AT4 a v poslednej časti v AT2.

V skladbe sa nachádzajú dve kvantitatívne významné permutácie inverzie **množiny B**: 1) BI1: xiz a 2) BI6: ixz. BI1 predstavuje základný tvar inverzie, odvodený priamo od primárnej formy bez ďalšej permutácie. Vďaka zväčšenej kvarte (x-z) a veľkej tercii (x-y) je typický svojím lydicým charakterom. Najvýraznejšie sa uplatňuje melodicky v téme štvrtej časti. BI6 je superpozíciou malej sexty (i-x) a tritónu (x-z). V druhej (taky 5 – 6), tretej (záver, taky 13 – 14) a šiestej časti (takt 11) ho skladateľ využíva v podobnom registri od veľkej po jednočiarkovú oktávu, v dlhých rytmických hodnotách ako harmonické pásmo pre prebiehajúcu melódiu v hornom pásme. Ďalšie použitie BI6 je menej významné, vyskytuje sa v rámci horizontálneho i vertikálneho kríženia s **A** v šiestej časti, takt 5.

Kvartový akord, čiže tvar CTI2: yzx = ixz sa objavuje pomerne často, zrejme ako protiváha voči disonantnejšie znejúcemu prostrediu. Je to zároveň jediný tvar **množi-**

ny C, ktorý sa vyskytuje v melodickej línii (tematické motto poslednej časti). Zvolená metodológia mierne zastiera dôležitosť tvaru CTI4: xzy = xzi (kvintový akord), ktorý je základným pilierom tretej časti. Zároveň však poukazuje na skutočnosť, že množina C sa v tvare superpozície kvínt CTI4 na iných miestach skladby nevyskytuje. Naopak, výrazne sa preferuje tvar kvartového akordu CTI2. Zároveň vidíme istú spojitosť s obľubou tvarov AT2 a CTI2. Oba tvary majú veľmi podobnú kvartovú štruktúru (čistá + zväčšená kvarta (AT2) verzus dve čisté kvarty (CTI2)) a nachádzame ich najmä v harmonickom pásme ako vertikálne súzvuky.

Okrem trojtónových súzvukov A, B a C sa v skladbe vyskytuje aj množina D, teda durový či molový trojzvuk. Jeho uvedenie však vždy sprevádzajú iné súzvuky v ďalších pásmach, okrem sextakordu G dur v predposlednej časti. V jednom prípade dokonca ide o superpozíciu durového sextakordu nad molovým sextakordom, nasledovanú analogickou superpozíciou dvoch množín C (VI. časť, 3. takt). Celkovo sa v skladbe vyskytuje sedem množín 3-11, D, z čoho štyrikrát nachádzame durové verzie. Prekvapujúco, všetky molové realizácie nachádzame len v šiestej časti:

Tabuľka 3: Permutácie množiny D – durové a molové akordy. V ľavom stĺpci je uvedený obrat akordu, v pravom časť cyklu, v ktorom sa nachádza.

dur	časť	mol	časť
T5	II, VIII	T5	VI, VI
T6	VI, VIII	T6	VI
T4/6		T4/6	
Spolu:	4x		3x

Z Tabuľky 3 tiež vyplýva, že skladateľ sa vyhýbal kvartsextakordovému tvaru, zrejme kvôli charakteristickej čistej kvarte medzi spodnými dvoma tónmi, ktorá je „rezervovaná“ pre preferované tvary AT2 a CTI2.

5. Výsledky analýzy

Analýza potvrdila hypotézu a preukázala, že v skladbe *Klavírne impresie* sú preferovane využité konkrétne tónové útvary, súzvuky, zjednocujúce dielo na harmonickej báze. Ide o súzvuky definované ako pre dielo charakteristické tónové množiny 2-1 (poltón), 3-5, 3-8, 3-9 a 3-11. Trojtónové množiny sa vyskytujú samostatne, najmä v tvaroch AT2, AT4, BI1, BI6 a CTI2. Zároveň sú podmnožinami vybraných vyšších množín, kde sa stávajú integrovanou súčasťou „zvukového sveta“ Salvovej skladby. Možno povedať, že ich kvalitatívne vlastnosti (intervalový obsah, podobnosť s inými množinami, inkluzívne vzťahy a pod.) tvoria základ diela, sú zdrojom jeho vnútorných harmonickej vzťahov a tým prostriedkom spojenia jednotlivých častí do celku.

Identifikáciu opakujúcich sa harmonickej štruktúrnych prvkov sme dosiahli najmä vďaka Forteho metóde množinovej analýzy. Otázkou ostáva, či Salva volil pre dielo typické súzvuky vedome – racionálne –, alebo nevedome – intuitívne –, prípadne do akej miery vstupovala do kompozičného procesu sluchovo-zvuková autokorekcia.

Predpokladáme, že inšpirácia hudbou Schönberga a jeho žiakov (a zrejme pretavenie tejto inšpirácie do hudobného materiálu diela) podnietila skladateľa intencionálne si vytvoriť spomínané súzvky a ďalej ich obohacovať, rozširovať, čím vznikli preferované vyššie štvor- a päťtónové množiny. Napriek tomu pôvod týchto vyšších množín z preferovaných transpozíčných a inverzných tvarov AT2, AT4, BI1, BI6 a CTI2 sme nedokazovali.

Pokiaľ ide o samostatne sa vyskytujúce charakteristické množiny, skladateľ pravdepodobne nebral do úvahy ich inverznú ekvivalentnosť, ako ju definuje Forte. Dokazuje to privilegované využitie transpozíčného, či naopak inverzného tvaru zvolených charakteristických množín, konkrétne AT a BI. Tieto tvary sú ďalej rotované podľa rovnakého princípu ako obraty tradičných akordov.

Ako uvádzame vyššie, predložená štúdia nemá ambíciu byť komplexnou analýzou diela. Cieľom v najvšeobecnejšom zmysle bolo skúmať súzvukovú stránku, teda jeho harmóniu a čiastočne melodiku. Predmetom sa stali najelementárnejšie „častice“ štruktúry – dvoj- a trojtónové „bunky“. V budúcnosti by bolo možné nazrieť na väčšie harmonické celky (t. j. viacprvkové množiny) a analyzovať podrobnejšie ich výskyt a vzťahy. V tom by bol nápomocný aj analytický prístup Karla Janečka, ktorý (v istej miere) rozlišuje rôzne tvary tónových množín (*súzvukových druhov*). Pre hlbšie pochopenie Salvovej tvorby by bolo ďalej potrebné podrobiť *Klavírne impresie* detailnej viacúrovňovej analýze zameranej na formu diela, tematicko-motivický materiál a timbrovú štruktúru (najmä v inštrumentovanej verzii).

Jedným z praktických nástrojov by bola metóda inšpirovaná projektom *Points of Discontinuity*.⁵⁷ Inovatívnosť projektu PoD tkvie v prístupe takmer výlučne z posluchovej perspektívy (aspoň v prvotných štádiách). Podobná metóda by mohla v mnohom prispieť aj k pochopeniu Salvovej skladby, napríklad porovnaním „miest narušenia kontinuity“ s analyticky vytýčenými harmonickými bodmi v predloženej štúdii.

Napokon, v zmysle systémového prístupu je potrebné na *Klavírne impresie* nazerať v kontexte Salvovej tvorby daného obdobia porovnaním s inými skladbami. Zároveň by zaujímavým a obzor rozširujúcim pohľadom mohlo byť skúmanie, ako krátke, asi dvojročné „atonálne obdobie“ a kontakt s hudbou Schönberga, Berga a Weberna ovplyvnili ďalší kompozičný výstup skladateľa a tiež ako jeho atonálne diela zapadajú do kontextu česko-slovenského hudobného prostredia.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0127/24 „Identita a pamäť v hudbe 20. storočia: metamorfózy a interakcie“ (2024 – 2027), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁵⁷ *Points of Discontinuity*: <https://institut1.kug.ac.at/en/pod/>. Projekt *Points of Discontinuity* prebieha(l) na Universität für Musik und darstellende Kunst Graz pod vedením Christiana Utza (v čase písania našej štúdie sa plánuje ukončenie projektu v roku 2024). Výskum je zameraný na skúmanie hudby 20. storočia a súčasnosti a jeho súčasťou je posluchový experiment s účasťou odbornej aj neodbornej verejnosti. Experiment pozostáva z približne dvadsiatich skladieb a zahŕňa aj elektronickú hudbu (napr. Natasha Barret, Curtis Roads). Respondent má označiť na zvukovom zázname „udalosti“ (*events*), body prerušenia (*points of discontinuity*) a priradiť k nim deskripciu z ponúkaného zoznamu (napr. *fade out*, *silence*, *rush in*). Hodnota, váha, ktorú respondent jednotlivým bodom pridelí (od 1 do 3), by teoreticky mala korelovať s formálnou štruktúrou diela.

Summary

CHARACTERISTIC PC-SETS AS A UNIFYING ELEMENT OF TADEÁŠ SALVA'S PIANO IMPRESSIONS

Tadeáš Salva (1937–1995) was an important representative of the Slovak musical avant-garde and occupies a special place among the composers of his generation, mainly thanks to his original, innovative and distinctive style. In the 1960s, at the beginning of his composing career, Salva encountered the music of Schönberg's circle, under the influence of which he composed for only a few years. One of the works of this period is *Piano Impressions*.

In the present study, the work is subjected to set analysis, which revealed the function and structurally significant application of several harmonies, which are called *characteristic pc-sets* in the study. These are sets 2-1, 3-5, 3-8, 3-9 and 3-11, between which degrees of (dis)similarity occur. The composer used them separately or as nuclei of particular supersets. He subsequently constructed melodic and harmonic structures from them. The qualitative analysis of characteristic sets dealt with their structural application in more or less detailed investigation of individual movements.

The ways of forming harmonic structures were quantitatively evaluated, while the composer's preference for the transpositional (3-5) and inversional (3-8) structure was statistically manifested. Although it is not clear whether Salva worked with specific characteristic pc-sets intentionally or intuitively, the assumption is that he used them as "substitutes" for traditional major/minor triads. Nevertheless, the analysis clearly confirmed the hypothesis that the composer used selected harmonic structures (i.e. chords, pc-sets) to achieve the unification of the work.

VÝZNAM REGIONÁLNEJ MUZIKOLÓGIE PRE ROZVOJ MUZIKOLOGICKÉHO BÁDANIA NA SLOVENSKU AD HONOREM FRANTIŠEK MATÚŠ

JANKA PETŐCZOVÁ

PhDr. Janka Petőczová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: janka.petoczova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4564-1552>

ABSTRACT

Doc. PhDr. František Matúš, CSc. (1936 – 2023) worked as a senior lecturer in the field of music education at the University of Prešov. He specialized in musical historiography and ethnomusicology and, at the same time, he was actively engaged in the regional musical life of Prešov as a publicist and publisher of sheet music and musical editions. In his regional musicological research focusing on the historical regions of Spiš and Šariš he dealt with 1) outstanding personalities linked to the region (Béla Kéler, Samuel Marckfelner, Zachariáš Zarevúcky, Leonard Stöckel, Anton Cíger, Mikuláš Moyzes), 2) folk musical instruments (*gajdica*) and 3) the repertoire of unique regional performers of folk songs (Monika Kandráčová). František Matúš is the author of several monographs (*S hudbou v srdci Tatier* [Musical Inspirations in the Heart of the High Tatras], 1996), dozens of scientific studies and articles; he is also the recipient of several awards (Pavel Tonkovič Award, 1993; Prešov City Award, 1996; Memorial Medal of the Rector of the Prešov University in Prešov, 2017).

Keywords: František Matúš, regional musicology, musical historiography, ethnomusicology, music pedagogy, Prešov Music Association *Súzvuk*

V slovenskej muzikológii sa dostala problematika hudobnej regionalistiky výraznejšie do popredia od 60. rokov minulého storočia. V hudobnej historiografii išlo o systematické heuristické pramenné výskumy (bádanía v mestských archívoch k otázkam

hudobných osobností, ich tvorby a lokálnych hudobných inštitúcií).¹ V etnomuzikológii išlo o klasifikáciu a stratifikáciu tradičnej hudobnej kultúry v historických regiónoch.² V odborných kruhoch zároveň rezonovala otázka potreby profesionálnej muzikologickej inštitúcie na východnom Slovensku.³ Potrebu vysunutého hudobno-vedného pracoviska Slovenskej akadémie vied (ďalej SAV) na východnom Slovensku pociťovali muzikológovia ešte aj v nasledujúcich desaťročiach, v ktorých výskumy odhalili v plnej šírke bohatstvo lokálnych historických hudobných prameňov, ale aj rozmanitosť a krásu ľudovej piesňovej, tanečnej a inštrumentálnej hudobnej kultúry. Jedným z východoslovenských muzikológov, ktorí dlhodobo podporovali (nedoriešenú) myšlienku existencie muzikologickej inštitúcie na východnom Slovensku, bol aj vysokoškolský pedagóg na univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Prešove František Matúš. Vyjadril to v zásadnej štúdiu *Dejiny spišskej hudby a hudobná historiografia* (1985), v ktorej zhodnotil dovtedajší vývin *spišskej hudobnej historiografie* a načrtnol jej prognózu: „zabezpečenie heuristických aktivít, dokumentácie hudobných prameňov, monografických štúdií dejín hudby jednotlivých miest, prípravu notových a zvukových edícií, osobitnú pozornosť navrhol venovať ľudovej a robotníckej hudobnej kultúre, zintenzívniť spoluprácu múzejných, kultúrnych a osvetových inštitúcií v regióne a zakotviť výsledky práce do spoločenskej praxe“.⁴ Vypracoval aj „Návrh na zriadenie umenovedného oddelenia pri Spoločenskovednom ústave SAV v Košiciach“, ktorého súčasťou by bola Sekcia teórie a dejín hudby (31. 1. 1985); tento projekt sa však nepodarilo realizovať.

František Matúš mal v tom čase za sebou viac než dvadsaťročnú skúsenosť s publikovaním výsledkov svojich muzikologických regionálnych výskumov, ktoré začal – prirodzene – bádania v archívoch a zapojením sa do hudobného života v meste Prešov, kde býval a pôsobil. Zároveň sa však zamerával aj na folklórne prejavy a výskum hudobných prameňov v blízkyh lokalitách, keďže už vtedy sa z archívov slobodných kráľovských miest Bardejov a Levoča, čiže dvoch susediacich regiónov Šariš a Spiš, vynárali unikátne objavy. Potvrdili to jeho prvé štúdie a články založené na nových objavoch – *Skladateľský odkaz Bélu Kélera* (1974); *K najstarším prejavom v hudobno-kultúrnom vývoji Bardejova* (1977); *Pri koreňoch tradície. 120 rokov Hudobnej školy v Prešove* (1979); *Béla Kéler. K profilu zabudnutého skladateľa a dirigenta* (1980).⁵ Hlav-

¹ PETŐCZOVÁ, Janka: Hudobnoregionalistický výskum na Slovensku z aspektu historickej muzikológie / Regional Musicological Research in Slovakia from the Aspect of Historical Musicology. In: *Vedecký časopis o kultúre regiónov na Slovensku*, roč. 2, 2018, č. 2, s. 1-62. Dostupné na internete: <<http://csr.sk>> (14. 1. 2024).

² URBANCOVÁ, Hana: *Výbrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 19-20.

³ FALTIN, Peter: Niekoľko historických otázok Márii Potemrovej. In: *Slovenská hudba*, roč. 4, 1960, č. 12, s. 587. RYBARIČ, Richard: Ešte k otázke hudobnohistorických výskumov na východnom Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 5, 1961, č. 3, s. 144. PŮTEMROVÁ, Mária: Ešte k hudobnohistorickému výskumu na východnom Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 5, 1961, č. 5, s. 242.

⁴ MATÚŠ, František: *Dejiny spišskej hudby a hudobná historiografia*. In: *Spiš 5. Vlastivedný zborník*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1985, s. 154-155.

⁵ MATÚŠ, František: *Skladateľský odkaz Bélu Kélera*. In: *Zborník Pedagogickej fakulty UPJŠ v Prešove X*, zv. 2, 1972, s. 49-83. MATÚŠ, František: *K najstarším prejavom v hudobnokultúrnom vývoji Bardejova*. In: *Spoločenské vedy XIII. Zborník PF UPJŠ v Prešove*, zv. 2, 1977, s. 49-79.

nú pozornosť v muzikologických kruhoch však vzbudil jeho objav hudby organistu Samuela Marckfelnera (17. storočie) v rukopisných tabulatúrnych zborníkoch Levočskej evanjelickej zbierky hudobní. František Matúš dostal ponuku publikovať svoj objav vo vtedajšom renomovanom vydavateľstve Opus, kde vyšla jeho transkripcia organovej hudby v edícii *Stará hudba na Slovensku* v publikácii *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera* (1981).⁶ Zároveň sa stal odborným lektorom Opusu na rukopis Richarda Rybariča *Ján Šimbracký* [sic Ján Šimrák st.]: *Polyfónia na latinské texty I.* (15. 4. 1981), ktorý vyšiel o rok neskôr v edícii *Fontes Musicae in Slovacia* (1982). Neskôr lektoroval aj ďalšie tituly vydávané v Opuse, resp. písal recenzie na mnohé muzikologické publikácie.⁷

Takéto uznanie na akademickej pôde bolo v profesionálnom živote Františka Matúša síce inšpiratívne, málokto však vie, že prišlo vo fáze, v ktorej už kulminovali jeho mnohostranné aktivity na poli *regionálnej muzikológie* – nielen aktivity *hudobnohistorické*, ale aj *etnomuzikologické*, *hudobnopedagogické* a *publicistické*. Spoločným menovateľom jeho mnohostrannej činnosti bola *hudba*, zároveň však do popredia jasne vystupoval ďalší parameter, ktorý spájal jeho vedecko-výskumné činnosti – mohli by sme ho nazvať *teritoriálny*. Cielene totiž pracoval v dvoch hudobnokultúrnych regiónoch (historických župách) – Spiš a Šariš; tu poznal takmer každú dedinu, každé mestečko. V Šariši býval a Spiš bol jeho rodným regiónom. Vyrastal v skromných dedinských pomeroch na strednom Spiši; jeho otec pracoval ako obuvník a neskôr ako baník, jeho matka bola domáca, starala sa o rodinu. V tomto prostredí sa už počas ľudovej školy začal učiť hru na husliach a v jednoduchej dedinskej škole sa zrodila jeho celoživotná pracovná inšpirácia – *stať sa učiteľom*. Pre štúdium na strednej škole si vybral Pedagogickú školu pre vzdelanie učiteľov národných škôl v Kežmarku, ktorú absolvoval v rokoch 1951 – 1955. Tu navštevoval aj Hudobnú školu (odbor hra na husliach). V štúdiu pokračoval na Vysokej škole pedagogickej v Bratislave (odbor slovenský jazyk – hudobná výchova) v rokoch 1955 – 1959, kde bol jedným z jeho učiteľov aj Eugen Suchoň. Po absolvovaní školy dostal učiteľskú „umiestnenku“ na prácu v Prešove. Od roku 1959 tu pracoval ako učiteľ hudobnej výchovy na Pedagogickom inštitúte, od roku 1964 ako odborný asistent a neskôr docent na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty vtedajšej Univerzity Pavla Jozefa Šafárika; v rokoch 1997 – 1998 na Katedre hudby Fakulty humanitných a prírodných vied novozriadenej Prešovskej univerzity a v rokoch 1998 – 2004 na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity.

MATÚŠ, František: Pri koreňoch tradície. 120 rokov Hudobnej školy v Prešove. In: *Hudobný život*, roč. 11, 1979, č. 24, s. 2. 1979. MATÚŠ, František: Béla Kéler. K profilu zabudnutého skladateľa a dirigenta. In: *Hudobný život*, roč. 12, 1980, č. 15, 16, s. 8. RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia I* (= *Fontes Musicae in Slovacia* 7). Bratislava : Opus, 1982.

⁶ MATÚŠ, František (ed.): *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera*. Výber (= *Stará hudba na Slovensku* 4). Bratislava : Opus, 1981.

⁷ Napríklad lektorské posudky na notové publikácie: Ján Albrecht: *Castor et Pollux* (1983); Jana Mária Terrayová: *Edmund Pascha: Vianočná omša F dur* (1983); recenziu na knihu Richarda Rybariča *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I* (In: *Hudobný život*, roč. 17, 1985, č. 16, s. 5), atď.

Pedagogická činnosť

František Matúš sa v Prešove štyridsaťpäť rokov podieľal na príprave učiteľov pre 1. stupeň základných škôl a učiteľov hudobnej výchovy pre stredné a vysoké školy. Vyučoval hru na hudobnom nástroji (husliach, akordeóne, mandolíne), dejiny hudby, náuku o hudobných formách a hudobných nástrojoch, slovenský hudobný folklór a viedol semináre k diplomovým prácam. Tak ako sa menili a vyvíjali osnovy, tak mu pribúdali nové prednášky – pedagogická interpretácia hudobných diel, dejiny českej a slovenskej hudby, slovenská ľudová pieseň a ľudová hudba, hudobná estetika, pedagogika, muzikológia. Z času na čas sa zmenil názov katedry alebo fakulty či celej univerzity; z času na čas bolo potrebné sťahovať sa s celou katedrou do inej budovy; posledná z nich bola nová, moderná budova na bývalej Gottwaldovej ulici, po revolúcii premenovanej na Ul. 17. novembra.

Keď niekto zasväti celý svoj život jednému pracovisku, musí mať svoju prácu rád. U Františka Matúša to platilo dvojnásobne. Začínal pedagogickými, interpretačnými a organizačnými aktivitami, veľmi skoro k nim však pridal vedeckú prácu. Presadzoval ideu, že vo výchove učiteľov je potrebné intenzívne rozvíjať hudobné nadanie študentov, ktoré v praxi obohatí ich *vzdelávacie a výchovné pôsobenie na žiakov umením* – či to bude spev, hra na nástroji alebo zborová hudba, pretože schopnosť sprostredkovať hudobné umenie žiakom a formovať ich detský svet smerom ku kladným životným hodnotám k povolaniu učiteľa patrí. Stanoviť si v povojnových rokoch takýto cieľ vôbec nebolo jednoduché. Keď prišiel do Prešova, bolo len o niečo viac než desať rokov po vojne. Vysokoškolský, kultúrny a koncertný život sa tam ešte len rozbiehal. V roku 1959 sa v meste, v bývalej sále Čierneho orla (PKO – Park kultúry a oddychu) po druhýkrát organizovala Prešovská hudobná jar. František Matúš koncerty Prešovskej hudobnej jari, neskôr i Prešovskej hudobnej jesene nielenže celé desaťročia navštevoval, ale ich aj propagoval. V povojnových rokoch boli koncerty v PKO vítanou kultúrnou udalosťou. Na pozadí ich organizácie boli síce spoločensko-politické ciele, zdôrazňujúce „posilnenie socialistickej morálky, podporu mierových síl, poznanie kultúry, umenia a literatúry Sovietskeho zväzu“, ale v kruhoch hudbymilovných Prešovčanov mali koncerty veľkú odozvu. Boli spoločenskou udalosťou, na ktorej sa stretávali príslušníci staršej generácie intelektuálov (lekári, profesori, hudobníci, pracovníci Štátnej vedeckej knižnice, atď.), ktorí tvorili jadro prešovského Zväzu priateľov hudby pri PKO (neskôr Kruh priateľov umenia). Zväz mal skoro 400 členov, ktorí si – takmer všetci – kupovali abonentky, čo zabezpečovalo vysokú účasť návštevníkov na koncerte. František Matúš mal za úlohu zabezpečiť na koncertoch účasť študentov a vysokoškolských pedagógov. Zaujímavé informácie o pravidelných hláseniach zodpovedných komunistických úradníkov z priebehu koncertov poskytuje Kniha akcií konaných v PKO (1958 – 1981), v ktorej sa uvádzali klady a zápory jednotlivých akcií, spomeňme aspoň niekoľko z nich:

- „1. decembra 1960 Večierok hudobnej školy. Závady: večierok bol veľmi dlhý (až 60 čísel). Pre budúcnosť je treba najviac 20 čísel. Rodičia i deti boli nervózne. Účasť: do 180.“
- „20. apríla 1961. Prvý koncert Prešovskej hudobnej jari. Hodnotenie: Košický rozhlasový orchester so sólistkou T. Jankovou sa plne vydaril. Návštevnosť: 511.“

„23. novembra 1962. Ľudová univerzita – III. téma hudobné umenie – bola zameraná na hudobnú výchovu. Prednášal s.[súdruh] Leng z Bratislavy. Návštevnosť: 29.“

František Matúš koncerty Prešovskej hudobnej jari pomáhal organizovať a písal programové bulletinov (bez nároku na honorár).⁸ Popri všetkých svojich pedagogických povinnostiach bol nápomocný aj pri rozvoji mestského hudobného školstva, skúmal hudobné tradície Prešova a regiónu, upozorňoval na nevyhnutnosť začleňovať nové poznatky do aktuálneho kultúrneho života. Samozrejmosťou bolo, že tieto poznatky využíval aj vo vlastnej pedagogickej praxi. Prvé dva roky jeho pedagogického pôsobenia boli poznačené procesom reorganizácie vysokého školstva a budovaním samotnej Katedry hudobnej výchovy (personálne i materiálne zabezpečenie). Ešte v prvom roku jeho pôsobenia boli „hudobníci“ a „výtvarníci“ zlúčení do jednej jednotky nazývanej Ústav výtvarnej a hudobnej výchovy Pedagogického inštitútu v Prešove (1959/1960).⁹ Rozdelenie sa realizovalo v letnom semestri 1960 a na novovzniknutej Katedre hudobnej výchovy pracovalo sedem učiteľov: Vladimír Ljubimov, vedúci katedry, František Matúš, tajomník katedry, Juraj Kostúk, Emil Michl, Peter Dziak, Michal Olejarník, Fedor Ilečko. Príznačným pre túto dobu bol zložitý spoločenský kontext: katedra oficiálne začala fungovať z rozhodnutia fakultného výboru komunistickej strany dňa 1. apríla 1961, čo bol deň osláv narodenia Vladimíra Iljiča Lenina. Na túto počesť musela katedra každoročne vyše dvadsať rokov (s výnimkou rokov 1968, 1969, 1970) pripravovať tzv. Leninov koncert na oslavu tvorcu socialistického zriadenia v Sovietskom zväze, a to i napriek tomu, že väčšina členov katedry boli nestraníci. Prvý koncert sa konal v novembri a vystúpili na ňom členovia komorného zoskupenia katedry v zložení: Juraj Kostúk (1. husle), František Matúš (2. husle), Michal Olejarník (viola), Vladimír Ljubimov (klavír). Peripetie s povojnovými vysokoškolskými reformami v socialistickom školstve, s hľadaním vhodných foriem štúdia a zmenami v metodike výučby ukončila v roku 1964 reforma inštitúcie – v Prešove vznikla Pedagogická fakulta, a keďže fakulty boli oddávna súčasťou univerzít, došlo k zlúčeniu dvoch dovtedajších Pedagogických inštitútov – v Košiciach a v Prešove. Zároveň sa novovzniknutá fakulta oficiálne priradila k Univerzite Pavla Jozefa Šafárika so sídlom v Košiciach. Sídlom novej Pedagogickej fakulty sa stal Prešov a sem sa presťahovalo sedem košických kolegov, ktorí spolu s prešovskými začali vyučovať hudobnú výchovu v štvorročnom internom štúdiu a v päťročnom štúdiu popri zamestnaní. V školskom roku 1978/1979 pracoval František Matúš v kolektíve až 23 učiteľov; z toho 16 interných a 7 externých, medzi nimi bola napríklad PhDr. Oľga Šimová, CSc., z Bratislavy.

K povinnej „socialistickej angažovanosti“, ktorá sa v 60. a 70. rokoch vyžadovala na všetkých katedrách fakulty, uvediem len tri z mnohých spomienok Františka Matúša, ktoré mu utkveli v pamäti. Ako mladý zanietený študent hudby a hudobnej výchovy, odchovanec úplne „neangažovaných“ a hudbe oddaných bratislavských profesorov Vysokej

⁸ Päť bulletinov bolo jubilejných: MATÚŠ, František: X. *Prešovská hudobná jar*. XV. *Prešovská hudobná jar*. XX. *Prešovská hudobná jar*. XXX. *Prešovská hudobná jar*. XL. *Prešovská hudobná jar*. Prešov: PKO, 1968, 1973, 1978, 1988, 1998.

⁹ V rokoch 1949 – 1959 sa na vzdelávaní kvalifikovaných učiteľov hudobnej výchovy pre Osemročnú a Jedenástočnú strednú školu v Československu podieľali postupne Vysoké školy pedagogické, Vyššie pedagogické školy a Pedagogické školy pre vzdelanie učiteľov národných škôl.

školy pedagogickej (Viliam Fedor, Miroslav Filip, Rudolf Kalup, Imrich Križan, Ladislav Leng, Marta Schimplová, Eugen Suchoň, Jozef Tvrdoň, školský rok 1956/1957), musel prejsť v prešovskom vysokoškolskom prostredí neuveriteľnými zážitkami:

- 1) *Na družstevnom poli*. V prvých rokoch vysokoškolského pôsobenia chodili učitelia ešte pred začatím zimného semestra „úspešne budovať socialistické národné hospodárstvo“, t. j. chodili na povinné brigády na JRD (Jednotné roľnícke družstvá), buď to boli žatvy, mlatba alebo zber zemiakov. Na jednej z brigád na družstve v Lemešanoch sa pýtal František Matúš miestneho družstevníka, prečo pracuje s nimi len on sám; odpoveď znela: „Ta znaju, ňeška šveto, šické f koscele. Bars še do roboti ňeharňu, bo u nas malo placu na jednotku“.
- 2) *Marxisticko-leninské učenie a hudobná výchova*. Jednou z najbizarnejších požiadaviek bolo zakomponovať učenie marxizmu-leninizmu do učebných plánov hudobnej výchovy. Na jednom z pohovorov, ktoré k tejto téme ešte na Pedagogickom inštitúte museli učitelia absolvovať, čelil František Matúš otázke tamojšieho vedúceho školenia: „ako si predstavujete uplatňovať vedúcu úlohu strany pri ukladaní prstov na struny huslí?“. Túto otázku prešiel mlčaním, presnejšie povedané [jeho slovami] – „onemel som“.
- 3) *Socialistická propaganda a Ludwig van Beethoven*. Najväčším problémom pre hudobníkov nestráničkov bolo naplnenie požiadavky socialistickej angažovanosti vysokoškolského učiteľa, ktorú bolo nutné implementovať do plánov práce. Jednou z možností, ktorú využil aj František Matúš, bola „príprava nástenky k výročiu narodenia Ludwiga van Beethovena“; bolo totiž známe, že „súdruh Lenin považoval Beethovena za najväčšieho nemeckého revolucionára v hudbe“. Téma osobnosti Beethovena a výskumu prameňov s jeho hudbou zachovaných na Slovensku sa stala nakoniec inšpiratívna pre mnohých muzikológov. Na počesť 200. výročia jeho narodenia sa obidva „tábory“ rozhodli organizovať veľké oslavy: hlavné sa konali v NSR v Bonne, v jeho rodisku, ale aj východonemeckí muzikológovia zorganizovali veľkolepé podujatie v Berlíne. Na toto podujatie sa podarilo dostať aj Františkovi Matúšovi, čo si vyžadovalo špeciálne povolenie kádrového oddelenia. Kongres sa konal v decembri 1970 a v spomienkach mu utkvelo, že „sa niesol v duchu marxisticko-leninského hodnotenia odkazu Beethovena“. Súčasťou úradnickej mašinérie bola aj požiadavka, že po návrate domov musel „do troch dní vrátiť cestovný pas a eventuálny zvyšok valút.“

Súčasťou pedagogickej praxe Františka Matúša bola okrem samotného vyučovacieho procesu aj príprava a zháňanie vhodných učebníc a vybavenia (hudobné nástroje, technika, LP [long playing] gramofónové platne). Obzvlášť kritická bola po jeho nástupe na vysokoškolské miesto situácia so študijnou literatúrou. Pre potreby vydania skriptu umožnil Pedagogický inštitút použiť úradný papier a tzv. rozmnožovacie blany (ich počet súdruhovia prísne kontrolovali, pod dozorom bola aj rozmnožovacia technika). Takto vznikla jeho prvá učebnica pre poslucháčov 1. ročníka Pedagogického inštitútu *Dejiny hudby so všeobecným poučením o hudbe, hudobných nástrojoch a ľudovej piesni*, ktorá vyšla ako rozmnoženina v malom náklade.¹⁰ Jeden exemplár roz-

¹⁰ MATÚŠ, František: *Dejiny hudby so všeobecným poučením o hudbe, hudobných nástrojoch a ľudovej piesni*. Prešov : Pedagogický inštitút, 1960. Po nej nasledovali učebnice: *Dejiny hudby so*

množeniny poslal autor svojmu bývalému učiteľovi Jozefovi Tvrdoňovi do Bratislavy, a ten ho nečakane ocenil – pozval ho do svojho autorského kolektívu pripravujúceho vydanie celoslovenských vysokoškolských učebných textov. Poveril ho prípravou kapitoly „Európska hudba v období kapitalizmu a liberalizmu“. Do tejto kapitoly František Matúš rozpracoval témy „hudobný romantizmus, novoromantizmus, moderná hudba, ruská a sovietska hudba“.¹¹ Text prešiel odbornými i ideologickými pripomienkami; k odbornej časti pripomienky neboli, ale do schváleného textu „niekto“ pridal zopár ideologicky vhodných odsekov, aby nakoniec publikácia mohla vyjsť po schválení v Slovenskej národnej rade, Odborom pre školstvo a kultúru v neuveriteľne vysokom náklade 4 755 kusov.

Samostatnú líniu profesionálneho záujmu Františka Matúša o aktuálny hudobný život v 60. rokoch predstavovala ľudová hudba. Zúčastňoval sa rôznych osvetových hudobno-folklorných súťaží ako porotca, čo ho podnietilo k jeho vlastnej, intenzívnej zberateľskej činnosti; vyhľadával autentické ľudové piesne v jemu blízkych regiónoch (Spiš, Šariš), nahrával ich a transkriboval s cieľom uchovať toto bohatstvo pre nasledujúce generácie. Svoje nové poznatky mohol hneď aplikovať do vysokoškolskej praxe, čím inšpiroval mnohých svojich študentov a vstúpil im lásku k hudobnému folklóru. V roku 1969 sa podujal založiť na Pedagogickej fakulte prvý študentský súbor piesní a tancov, ktorý nazval *Folkloristický súbor*. Jeho myšlienka sa ujala a dodnes tento vysokoškolský folklórny súbor – známy ako Torysa – úspešne reprezentuje naše ľudové hudobné umenie doma i v zahraničí.¹²

S pribúdajúcimi skúsenosťami sa začal v 70. rokoch sústreďovať na vedecké aktivity; základné úvahy o hudbe a hudobnom umení vystriedali hlbšie muzikologické reflexie k otázkam dejín hudby a hudobnej historiografie. Dokázal nielen pomenovať a riešiť nové vedecké problémy, ale inšpiroval k vedeckému mysleniu aj študentov a kolegov, jednak prostredníctvom početných štúdií k problematike regionálnej hudobnej histórie, jednak organizovaním vedeckých muzikologických konferencií na univerzitnej pôde. Začiatkom 80. rokov už bola neoddeliteľnou súčasťou jeho osobnosti vedecko-výskumná činnosť, a to najmä v dvoch oblastiach – dejiny hudby a etnomuzikológia. Svedčí o tom materiál z prvej muzikologickej konferencie, ktorá sa konala v Košiciach na pôde konzervatória v roku 1980. Pri hodnotení činnosti členov Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Prešove Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach na prvých dvoch miestach figurovalo:

„1) Regionálna hudobná história (Doc. Dr. J. Kosťuk, Dr. F. Matúš, Dr. V. Ljubimov, Dr. T. Lipták);

všeobecným poučením o hudbe a hudobných nástrojoch symfonického orchestra (1961), Dejiny svetovej hudby I. časť (1962), Dejiny hudby od najstarších čias po Beethovena (1963), Dejiny hudby a náuka o hudobných formách a nástrojoch (1964), Kapitoly z dejín hudby (1968).

¹¹ TVRDOŇ, Jozef a kol.: *Dejiny hudby a náuka o hudobných formách a nástrojoch*. Bratislava : Ústav pre diaľkové štúdium učiteľov pri Univerzite Komenského v Bratislave, SPN, 1962, 268 s.; kapitola Františka Matúša na s. 97-132.

¹² MATÚŠ, František: Nainfikovaný myšlienkami „záchrany“ šarišského hudobného folklóru. Svedectvo o začiatkoch hudobno-folkloristických aktivít na Pedagogickej fakulte UPJŠ v Prešove v rokoch 1969 – 1970. In: MATÚŠ, František a kol.: *Súzvuk 3. Aktivity členov Prešovského hudobného spolku Súzvuk v rokoch 2005 – 2006*. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2007, s. 279-326.

- 2) Výskum hudobného folklóru na východnom Slovensku (Doc. Dr. J. Kostúk, Dr. F. Matúš, F. Slavkovský).¹³

Osobitnou kapitolou práce Františka Matúša na Katedre hudobnej výchovy bolo technické zabezpečenie vyučovacieho procesu a práce na katedre. Pre výučbu dlhodobu zabezpečoval financovanie a organizoval nákup gramoplatní, ktoré po rokoch predstavovali unikátnu zbierku všetkých vydaných platní Supraphonu a Opusu. V roku 1988 vypracoval rozsiahly projekt technického vybavenia učebne *Integrované pracovisko pre výučbu hudobnohistorických disciplín* (podaný 7. 2. 1988). Projekt navrhoval modernizáciu dovtedajšej učebne (5. poschodie, č. 475) na základe požiadaviek: 1) integrácie jednotlivých činností vo výučbe, 2) intenzívnejšieho využívania technických prostriedkov, 3) pohotovejšieho prístupu k informačným zdrojom (zvukovým, knižným, notovým), 4) zapojenia hudobného nástroja ako zdroja informácií. Súčasťou projektu bola technická dokumentácia (stôl učiteľa, stôl študenta). Referát pre vynálezy a zlepšovacie návrhy Rektorátu UPJŠ v Košiciach schválil projekt s jedinou pripomienkou k názvu a projekt sa realizoval pod názvom *Integrácia základných hudobnopedagogických činností vo výučbe hudobnohistorických disciplín*. Jeho cieľom bolo „preniesť aktivitu študenta z doterajšej pasívnej orientácie na pestovanie lásky k hudbe cez vlastnú aktívnu percepčnú hudobnú tvorivosť.“ Aj tieto slová vyjadrujú vzťah vtedajšieho odborného asistenta Františka Matúša k študentom. Keď zalistujeme v jeho osobných spomienkach, nájdeme medzi nimi napríklad dokumenty o hodnotení študentov vedúcimi učiteľmi študijnej skupiny, ktoré niesli názov Stav a svetonázorové problémy študentov Pedagogickej fakulty UPJŠ. V dokumente za školský rok 1984/1985 referoval o svojich študentoch 5. ročníka kombinácie slovenčina – hudobná výchova takto: „Prostredie doma na dedine a v meste, v ktorom študenti žijú, poznám iba z osobných rozhovorov s nimi. Po príchode domov sa väčšinou pripravovali na prednášky a semináre v budúcom týždni, cvičili na hudobnom nástroji a pomáhali v domácnostiach. V poslednom roku sa sústreďovali hlavne na vypracovanie diplomovej práce. Do študentského domova som chodil najmenej jedenkrát za mesiac, v správaní som nezistil závady, ani mi takéto závady a priestupky neboli hlásené. Nemali na to čas. Väčšia časť pracovala v Toryse, alebo Ženskom speváckom zbore, a keď chceli zvládnuť študijné povinnosti a ZUČ [Záujmovú umeleckú činnosť], tak museli dobre kalkulovať s voľným časom. Nestretol som sa so žiadnymi formami prežitkov.“

Takýchto a rôznych iných hlásení bolo potrebné písať pre rektorát či dekanát neúrekom, v jednom z nich (č. j.: 269/1985) sa napríklad požadovalo: „Vyhodnotenie účasti študentov na fakultných podujatiach k 40. výročiu oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou, vrátane Oslavy 1. mája a Branného dňa dekana“ (12. 5. 1985). Povinným agitáciám, propagáciám a správam v oblasti oficiálnej školskej politiky rôzneho typu urobil koniec až záver roka 1989 a porevolučné roky umožnili v školstve nový prístup k pedagogickej práci. Pre Františka Matúša to okrem iného znamenalo možnosti realizovať sa v rámci novozałożeného občianskeho združenia Prešovský hudobný spolok

¹³ LIPTÁK, Teodor: Vývoj vysokoškolskej prípravy učiteľov hudobnej výchovy na východnom Slovensku a stav hudobnej výchovy na základných školách po roku 1945. In: *Hudobný život Košíc. Zborník materiálov z muzikologického seminára z novembra 1980*. Košice : Mestský národný výbor – Odbor kultúry; Osvetové stredisko v Košiciach, 1981, s. 149.

Súzvuk (od roku 2000) a využiť široké možnosti počítačov novej generácie (grafické a notové programy počítačov Macintosh).

Výsledky všetkých pracovných aktivít Františka Matúša sa premietli do jeho vedeckého rastu a získavania príslušných vedeckých a pedagogických hodností. V roku 1976 obhájil na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave rigoróznu prácu *Zachariáš Zarevúcky. Biografia* a získal titul *doktor filozofie* (PhDr., 1977). Ašpirantské štúdium v odbore teória a dejiny hudby absolvoval v roku 1986 obhajobou dizertačnej práce *Hudobná kultúra v historickom vývine východoslovenských miest v stredoveku* v Ústave hudobnej vedy SAV v Bratislave (vtedajšia Sekcia Hudobnej vedy Umenoveddého ústavu SAV). Vedecko-pedagogickú hodnosť docenta získal v roku 1992 na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave v odbore hudobné umenie – teória a dejiny hudby obhajobou práce *De Musica Leonardi Stöckelii* a habilitačnou prednáškou na tému „Vývin hudobnoteoretického myslenia na Slovensku v 16. storočí“.

Postupne narastali aj jeho pracovné aktivity naviazané na získané životné skúsenosti. Mnoho rokov bol predsedom komisií na obhajobách rigorózných a diplomových prác na Pedagogickej fakulte v Prešove; bol členom dvoch odborových komisií pre udeľovanie vedeckých hodností a školiteľom doktorandov; pracoval ako člen komisií na inauguračné a habilitačné konanie a na obhajoby doktorandských prác na Ústave hudobnej vedy SAV v Bratislave, Fakulte humanitných vied UMB v Banskej Bystrici, Pedagogickej fakulte PU v Prešove, Vysokej škole Múzických umení v Bratislave, Pedagogickej fakulte Ostravskej univerzity v Ostrave, Pravoslávnej fakulte PU v Prešove, Katolíckej univerzite v Ružomberku a na Pedagogickej fakulte v Ústí nad Labem. Po roku 1991 sa podieľal ako člen Vedeckej rady Prešovskej univerzity a Vedeckej rady Pedagogickej fakulty v Prešove na odbornom smerovaní týchto inštitúcií. Bol členom Európskej asociácie pre hudobnú výchovu vo vtedajšej Spolkovej republike Nemecko, Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Spolku hudobného folklóru pri Slovenskej hudobnej únii, Spišského dejepisného spolku a predsedom Prešovského hudobného spolku *Súzvuk*, členom Redakčnej rady časopisu *Hudobný život* (od r. 1988). Písal heslá pre *Slovenský biografický slovník*. Pravidelne oponoval žiadosti o udelenie vedeckých grantov Ministerstva kultúry a Ministerstva školstva SR (VEGA a KEGA) a recenzoval vedecké muzikologické práce. Za svoju prácu získal viacero cien a čestných uznaní. Redakcia *Prešovských novín* mu udelila v roku 1982 Pamätný odznak pri príležitosti 25. výročia založenia *Prešovských novín*. Mesto Prešov mu udelilo Pamätnú plaketu za zásluhy o rozvoj mesta Prešov v deň otvorenia XXX. ročníka Prešovskej hudobnej jari (1988). Hudobný fond v Bratislave mu udelil Cenu Pavla Tonkoviča za rok 1993 za dlhoročnú publicistickú, pedagogickú a vydavateľskú činnosť. V roku 1996 dostal Cenu mesta Prešov za kultúru za monografiu o skladateľovi a pedagógovi Antonovi Cígerovi *S hudbou v srdci Tatier*.¹⁴

¹⁴ MATÚŠ, František: *S hudbou v srdci Tatier*. Prešov : Elman music, 1996; knižná časť: 287 s.; notová príloha Deťom a mládeži, 11 notových zošitov.

Etnomuzikologické aktivity

Prvé systematické etnomuzikologické aktivity Františka Matúša sú spojené s už spomínanou myšlienkou vytvorenia reprezentačného folklórneho telesa pri Katedre hudobnej výchovy na Pedagogickej fakulte. Išlo o turbulentný rok 1968, čiže rok vpádu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa. Vtedy sa v Prešove konal 3. ročník Súťaže umeleckej tvorivosti vysokoškolákov. Vystúpili na ňom známe súbory Ponitran a Zobor z Nitry, Technik a Gymnik z Bratislavy a Poľana zo Zvolena. Z pedagogických fakúlt sa súťaže zúčastnil len súbor z Trnavy, čo vyvolalo nevoľu prešovských akademických funkcionárov, ktorí by radi videli na súťaži vlastný univerzitný súbor. Pre Františka Matúša to bol čas, keď mal za sebou početné hudobnofolklórne výskumy v dedinách Šariša, ktoré medzi iným priniesli jeho objav dovtedy neznámeho ľudového hudobného nástroja nazývaného gajdica.¹⁵ Vtedy sa zaoberal aj myšlienkou vytvoriť na fakulte folklórny súbor. Priamy podnet na túto aktivitu však prišiel spontánne. V septembri v roku 1969 sa prvýkrát stretol s „neobyčajným“ učiteľom dedinskej školy v Krivanoch – bol ním dnes už známy aktivista v oblasti záchrany ľudovej kultúry a folklóru Ján Lazorík (1920 – 2015). Toto stretnutie bolo natoľko inšpiratívne, že František Matúš sa do zakladania folklórneho súboru pustil s plnou vervou.¹⁶ Postupoval pritom v spolupráci s etnomuzikológmi Ústavu hudobnej vedy SAV. Prejavilo sa to v jeho snahe dostať výskum *ľudovej tvorby* všeobecne označovaný pojmom *folklór* na vyššiu vedeckú úroveň. Takto zdôvodnil, prečo novovzniknutý súbor pomenoval *folkloristický*. Jeho *folkloristická* koncepcia súboru spočívala v myšlienke *záchrany regionálneho folklóru*; tvrdil, že „*šarišská folkloristika* ako veda o ľudovej umeleckej tvorbe, o ľudovej kultúre, o zvykoch a ľudových obradoch Šariša“ by mala byť „nadstavbou pre interpretáciu autentických folklórnych druhov a foriem vysokoškolským umeleckým telesom“.¹⁷ Napokon, pojem folkloristika sa v povojnových rokoch používal aj v akademickom prostredí; jedným z oddelení Ústavu hudobnej vedy SAV bolo od jeho založenia (1953) Oddelenie hudobnej folkloristiky (v súčasnosti Oddelenie etnomuzikológie).¹⁸

František Matúš sa zamerával vo svojich etnomuzikologických výskumoch v 80. rokoch na autentické prejavy ľudovej hudobnej tvorby v regiónoch východného Slovenska Spiš a Šariš. Ako znalec ľudovej piesne a porotca folklórnych súťaží sa rozhodol sprístupniť interpretované piesne vydávaním v piesňových zbierkach; tak vznikli jeho

¹⁵ František Matúš uvádza ako miesto prvého objavu gajdice osadu Potoky, severovýchodne od mesta Lipany v oblasti severného Šariša. Výrobcom a majiteľom gajdice bol Andrej Mizerák. Štúdia o gajdici vznikla v máji v roku 1969. MATÚŠ, František: Príspevok k slovenskej etnoorganológii. In: *Musicologica slovacca*, roč. 2, 1970, s. 51-77.

¹⁶ Počas nasledujúcich rokov prerástlo stretnutie do celoživotnej spolupráce. MATÚŠ, Ref. 12.

¹⁷ MATÚŠ, Ref. 12, s. 287.

¹⁸ Do Ústavu hudobnej vedy SAV bol v roku 1953 pričlenený aj bývalý Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň. V roku založenia pracovali v Oddelení hudobnej folkloristiky dr. František Poloczek (vedúci), Magdaléna Micháľková a Alica Stankovičová. „Zpráva o činnosti Ústavu hudobnej vedy SAV“. In: *Hudobnovedný sborník SAV*, roč. 1, 1953, s. 197. K historickému významu pojmu hudobná folkloristika označujúcemu výskum európskej ľudovej hudby pozri: URBANCOVÁ, Hana: Slovenská ľudová pieseň v pohľade hudobného historika Dobroslava Orla. In: *Musicologica slovacca*, roč. 13 (39), 2022, č. 2, s. 233.

prvé piesňové antológie v sérii nazvanej podľa súťaže v ľudovom speve *Krása životu*, ktorú od roku 1982 usporadúvalo Okresné osvetové stredisko Prešov. Pre tieto publikácie ručne písal notové zápisy ľudových piesní.¹⁹ Jeho aktivity v 80. rokoch vyvrcholili v početných terénnych výskumoch v svojráznej sedlickej doline na okraji prešovského a košického okresu. Zozbieral tam množstvo ľudových piesní, ktoré vyšli v dvoch publikáciách *Piesne zo Sedlíc* (1985, 1989).²⁰

Neskôr, v porevolučných rokoch, s nadšením privítal možnosti, ktoré priniesol nástup počítačovej techniky a stal sa prvým súkromným vydavateľom notových publikácií na Slovensku. Používal notačný program Mosaic vytvorený pre počítače Macintosh. Svoje hudobné vydavateľstvo založil v roku 1991 a začal publikovať pod názvom A. R. I., neskôr ho premenoval na *Elman*, ale najdlhšie fungovalo pod názvom *Matúš music*. Ako prvé publikoval zbierky ľudových piesní vo forme zošitov v edícii „Šariš v zrkadle svojho poznania“. Tu si vyskúšal svoje vydavateľské zručnosti: 1) *Šarišaňi, jak še mace?*, 2) *A od Prešova v tim poľu*, 3) *Na Levočkej hure dzvon še oziva*, 4) *Dze ši sosňičko rosla*, 5) *Kim v Šedlici budzem*, 6) *A ja Vam vinčujem* (1991 – 1993). Nasledoval celý rad publikácií, na ktorých sa podieľal editorsky, resp. autorsky aj editorsky; medzi prvými vydal úvahy o teoreticko-metodologických problémoch hudobnej historiografie – rukopis, ktorý ostal v pozostalosti Richarda Rybariča a ktorý vznikol ako vysokoškolská učebnica *Hudobná historiografia* (1994).²¹ Prvú rozsiahlejšiu etnomuzikologickú publikáciu vydal pre Melániu Nemcovú, rodáčku zo Šariša; išlo o antológiu *Chorovody a dievčenské tance z východného Slovenska* (1992).²² Spolupráca s touto známou etnografkou a choreografkou neskôr priniesla viacero cenných publikácií, ktoré pre ňu pripravil do tlače; knihy mali bohaté notové prílohy – napríklad antológia *Piesne Zemplína* obsahuje 242 piesní a 9 tancov (1999); antológia *Piesne Šariša* obsahuje 283 piesní (2000).²³

V tom istom čase pripravil do tlače František Matúš v spolupráci s vdp. Vojtechom Kmecom publikáciu *Zemplínska svadba zo Starého* (1999).²⁴ Uverejnil v nej 67 svadobných piesní začlenených do priebehu „starjanskeho vešela“. V záverečnom doslove

¹⁹ MATÚŠ, František (ed.): *Krása životu '82. Šarišské ľudové piesne*. Prešov : Okresné osvetové stredisko, 1983. MATÚŠ, František – HRUŠOVSKÝ, Jozef (eds.): *Krása životu '83. Šarišské ľudové piesne*. Prešov : Okresné osvetové stredisko, 1984. MATÚŠ, František – HRUŠOVSKÝ, Jozef (eds.): *Krása životu '84. Šarišské ľudové piesne*. Prešov : Okresné osvetové stredisko, 1985.

²⁰ MATÚŠ, František – KOTULIČ, Miloš (eds.): *Piesne zo Sedlíc. Zbierka šarišských ľudových piesní a zvykov, zv. 1*. Prešov : Okresné osvetové stredisko, 1985, 140 s. MATÚŠ, František – KOTULIČ, Miloš (eds.): *Piesne zo Sedlíc. Zbierka šarišských ľudových piesní a zvykov, zv. 2*. Prešov : Okresné osvetové stredisko, 1989, 183 s.

²¹ RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Eds. František Matúš, Janka Petőczová. Prešov : Matúš music, 1994. Kompletný zoznam edičnej činnosti Františka Matúša pozri PETŐCZOVÁ, Janka: *František MATÚŠ: Bibliografia (výber)*. In: František Matúš a kol., Ref. 12, s. 274-278.

²² NEMCOVÁ, Melánia: *Chorovody a dievčenské tance z východného Slovenska*. Košice : Východoslovenské folklórne združenie, 1992 (do tlače pripravil František Matúš).

²³ NEMCOVÁ, Melánia: *Piesne Zemplína*. Bratislava : PEDART s. r. o., 1999; NEMCOVÁ, Melánia: *Piesne Šariša*. Prešov : Mesto Prešov, Mesto Veľký Šariš, 2000; NEMCOVÁ, Melánia: *Piesne Gemera*. Jovsa : EXPED Bratislava, 2000; (vedecká redakcia, grafická úprava, sadzba nôt a príprava do tlače František Matúš).

²⁴ KMEC, Vojtech – MATÚŠ, František: *Zemplínska svadba zo Starého*. Jovsa : Obecný úrad Staré, 1999.

zhodnotil priebeh svadby v dedinskom (domácom) i cirkevnom prostredí. Z muzikologického hľadiska porovnával melodické odlišnosti a detaily piesní a ľudových svadobných zvykov s blízkymi lokalitami, so svadbami zo Zamutova (šarišsko-zemplínske pomedzie, podľa výskumov Ondreja Dema) a so svadobnými piesňami zo Strážskeho (podľa výskumov Melánie Nemcovej).²⁵ Za unikátnu považoval dokumentáciu staršieho svadobného rituálu v kostole v obci Staré; svadba bola zaznamenaná na základe výskumov autentických obradov katolíckeho farára Vojtecha Kmeca, spoluautora publikácie.

Etnomuzikologické vydavateľské aktivity Františka Matúša vyvrcholili v rámci edičnej činnosti Prešovského hudobného spolku *Súzvuk*, kde pre ne vyčlenil priestor v profesionálnej edícii „Inšpirácie umením ľudu“. V tejto edícii pripravil do tlače v rokoch 2000 – 2002 tri monografie: 1. zväzok: Melánia Nemcová (zost.): *Daj, Bože, slunka*; 2. zväzok: Monika Kandráčová: *Spev je môj život*; 3. zväzok: Melánia Nemcová (zost.): *Piesne Abova*. Prvý a tretí zväzok tejto edície tvoria klasické antológie ľudových piesní. Prvý zväzok je venovaný detským hrám z východného Slovenska; obsahuje rečňovanky, vyčítanky, netanečné, tanečné a chorovodné detské hry z východného Slovenska. Opis detských hier obsahuje ich grafické schematické znázornenia, čo umožňuje široké pedagogické využitie publikácie. V antológii *Piesne Abova* je predstavených 104 piesní, ktoré Melánia Nemcová tematicky rozdelila do šiestich skupín (mládenecské, ľúbostné, svadobné, dievčenské, tanečné, príležitostné).²⁶

Druhý zväzok edície „Inšpirácie umením ľudu“ má osobitné postavenie. Ide o knižnú monografiu *Spev je môj život*, ktorá sumarizuje ľudové piesne patriace do repertoáru vynikajúcej speváčky Moniky Kandráčovej, rod. Kaňuščákovej, a zároveň vypovedá o jej detstve a živote v skromnom prostredí šarišskej dediny, o inšpirácii k spevu v rodinnom prostredí, v ktorom i jej starí rodičia boli vynikajúci speváci ľudových piesní a jej manžel bol výborný muzikant. Text knihy pripravil František Matúš na základe rozhovorov so speváčkou. Charakterizoval miesto šarišskej ľudovej piesne v jej živote od detstva až po koncertné, kultúrne a náboženské podujatia, jej úžasné zážitky, celoživotné umelecké snaženie a schopnosť rozdávať lásku k piesni a ľudovej hudbe. Opísal jej dráhu sólovej speváčky a jej hudobné aktivity spoločné s manželom – známym propagátorom šarišského hudobného folklóru, gajdičiarom Milanom Kandráčom –, ktoré neskôr pokračovali so synmi – Ondrejom a Milanom Kandráčovcami. Veľmi citlivo opísal jej vnútorný svet a osobný vzťah k piesňam (ľudové, púťové, náboženské, šarišské, gréckokatolícke), ktoré sa naučila spievať v autentickom prostredí a ktoré majú pre nás i dnes mimoriadnu hodnotu. Do záveru knihy autor začlenil

²⁵ Svadby zo Zamutova. Gramoplatňa. Ondrej Demo. 1967. NEMCOVÁ, Melánia: *Piesne zo Strážskeho a okolia*. Strážske : Mestský úrad, 1997, s. 23-45.

²⁶ NEMCOVÁ, Melánia (zost.): *Daj, Bože, slunka...; rečňovanky, vyčítanky, netanečné, tanečné a chorovodné detské hry z východného Slovenska* (= Inšpirácie umením ľudu, 1). Jovsa : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2001 (doslov: Daniel Šimčík, s. 148-149); NEMCOVÁ, Melánia (zost.): *Piesne Abova* (= Inšpirácie umením ľudu, 3). Prvé vydanie: Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2001 (doslov a jazyková poznámka: Ladislav Bartko, s. 95-101); druhé vydanie: Košice: Krajské osvetové stredisko v Košiciach, 2005; (vedecká redakcia, grafická úprava, sadzba nôt a príprava do tlače František Matúš).

notové zápisy – transkripcie 70 ľudových piesní z repertoáru Moniky Kandráčovej.²⁷ Publikácia je vynikajúcim príkladom etnomuzikologickej monografie, ktorá vypovedá o živote hudobne nadanej speváčky ľudových piesní z horného Potorsysia, obdarenej krásnym hlasovým fondom, ktorá je prakticky až do súčasnosti jednou z najvýraznejších nositeľiek a šíriteľiek autentických šarišských piesňových tradícií. František Matúš do detailov poznal jej spevácke aktivity, veď napokon už v roku 1992 vydal prvý spevník s výberom 30 piesní z jej repertoáru *Dze ší sosňičko rosła* a už v tom čase bola považovaná za speváčku s unikátnym prejavom, čo aj obyčajní (hudobne neškolení) ľudia z jej okolia oceňovali: „Sluchajce! Špiva Monika Kandračova! To je hlas!! Tak šumne špivac našo pišnički zna ľem ona!“²⁸

Hudobnohistorické aktivity

Hudobnohistorické aktivity Františka Matúša sa hneď od zo začiatku zameriavali na výskumné sondy regionálnych prameňov k dejinám hudobného života v mestách Spiša a Šariša. Množstvo hodín, strávených v archívoch a historických knižniciach, ale aj doma nad mikrofilmami a fotokópiami, prinieslo zaujímavé poznatky. Hneď jeho prvý vedecký výstup z Fakultnej úlohy F4-D *Účasť a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska* (rukopis, 1974) vyvolal veľký záujem v bratislavských akademických kruhoch. To už mal za sebou pramenný výskum osobnosti hudobného skladateľa, bardejovského rodáka Bélu Kélera (1972) a osobnosti levočského organistu Samuela Marckfelnera (1992).²⁹ Tento objav ho priviedol do Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied (v tom čase Sekcia Hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV) na Vajanskom nábreží v Bratislave za vtedajším vedúcim Oddelenia hudobnej histórie Richardom Rybaričom. Ich obojstranný záujem o hudobnú históriu a muzikológiu prerástol v celoživotnú spoluprácu. Richard Rybarič vítal s uznaním jeho nové objavy hudobných prameňov na východnom Slovensku – napríklad objav rukopisných listov Zachariáša Zarevúckeho, evanjelického organistu v slobodnom kráľovskom meste Bardejov (17. storočie), alebo objav dvoch najstarších učebníc hudby (hudobnej teórie) *De Musica* Leonarda Stöckela, rektora školy v Bardejove (16. storočie). Rybarič oceňoval aj jeho dokumentačnú a hudobnohistoriografickú prácu, predovšetkým jeho výskum a prvú katalogizáciu Levočskej evanjelickej zbierky hudobnín (1974). V podstate všetky kvalifikačné práce Františka Matúša boli založené na vlastných pramenných objavoch, ale nález unikátneho hudobnohistorického prameňa v Kežmarskej evanjelickej lyceálnej knižnici – konvolútu rukopisov a tlačí zo 16. storočia, v ktorom sa nachádzajú rukopisné hudobnoteoretické diela bardejovského pedagóga a významného humanistického vzdelanca Leonarda Stöckela (1510 – 1560) – bol jedným z najcennejších. Tento nález spôsobil doslova senzáciu v slovenskej muzikologickej obci. František Ma-

²⁷ KANDRÁČOVÁ, Monika: *Spev je môj život* (= Inšpirácie umením ľudu, 2). Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2002 (autor textov, transkripcií a editor: František Matúš; transkripcie piesní s. 165-233).

²⁸ MATÚŠ, František: *Dze ší sosňičko rosła. Monikino pišnički a rozpravjaňa*. (= Šariš v zrkadle svojho poznania 4). Prešov : A. R. I., s. 5.

²⁹ MATÚŠ, Ref. 5. MATÚŠ (ed.), Ref. 6.

túš predstavil verejnosti tieto vzácne traktáty – piliere novovekého systému hudobnej výchovy v evanjelických kantorátoch na východnom Slovensku – na muzikologickej konferencii konanej v Prešove roku 1988 v rámci 30. sezóny Prešovskej hudobnej jari. Podujatie otváral vedúci Sekcie Hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV v Bratislave profesor Ladislav Burlas a zúčastnili sa ho muzikológovia z celého Slovenska. Pamätám sa, že po odznení príspevku Františka Matúša „Ku koreňom hudobnových tradícií na východnom Slovensku“ prišiel za ním s nadšením Richard Rybarič a blahoželal mu k objaveniu našej najstaršej učebnice hudobnej výchovy so slovami, že je to najväčší hudobnohistorický objav za posledných dvadsať rokov.³⁰

Z dejín renesančnej a barokovej hudobnej kultúry František Matúš rozpracoval mnohé dovtedy neriešené otázky; z problematiky dejín hudby v Prešove sa sústredil na hudobnú výchovu a hudobné myslenie na evanjelickom lýceu v 17. storočí (štúdie: *Hudobná realita v diele prešovského filozofa Jána Bayera*, 1984; *Prešovská filozofická škola a hudba*, 1987) a z dejín hudby v Bardejove sa sústredil okrem osobnosti Leonarda Stöckela (štúdie: *De Musica Leonardi Stockelii*, 1991; *Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí*, 1994) aj na výskum biografie Zachariáša Zarevúckeho.³¹ Na počesť tejto významnej osobnosti bardejovského hudobného života zorganizoval vedeckú konferenciu pri 400. výročí narodenia v spolupráci s Biskupským úradom Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi na Slovensku na pôde Evanjelického kolegiátneho gymnázia v Prešove, kde mal hlavnú prednášku a neskôr sa zaslúžil editorsky o vydanie zborníka z konferencie (2005).³² František Matúš sa počas celého svojho života aktívne podieľal na práci Spišského dejepisného spolku, informoval členov spolku na mnohých konferenciách o svojich muzikologických objavoch, publikoval práce v jeho ročenkách *Z minulosti Spiša*, kde je jednou z jeho posledných štúdií aj sumarizácia poznatkov o osobnosti Samuela Marckfelnera s detailným opisom prameňov, životných osudov organistu a s tematickým katalógom jeho zachovanej tvorby (*Samuel Marckfelner – príspevok k poznaniu života a diela levočského organistu, skladateľa a senátora*, 2002).³³

Záujem o hudobné osobnosti bol samostatnou kapitolou práce Františka Matúša. Skúmal nielen skladateľov a hudobníkov v histórii a v súčasnosti, ale aj osobnosti,

³⁰ MATÚŠ, František: Ku koreňom hudobnových tradícií na východnom Slovensku. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie. In: *Umelecké tradície v hudobnej kultúre socializmu* (= Muzikologické bilancie IV). Ed. František Matúš. Prešov : Park kultúry a oddychu, 1988, s. 90-94.

³¹ MATÚŠ, František: *Hudobná realita v diele prešovského filozofa Jána Bayera* (= Muzikologické bilancie '82). Bratislava : ZSS, 1988, s. 19-25. 1984; MATÚŠ, František: Prešovská filozofická škola a hudba. In: *Nové obzory* 29. Ed. Imrich Michnovič. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo 1987, s. 125-139. MATÚŠ, František: De Musica Leonardi Stockelii. In: *Slovenská hudba*, roč. 17, 1991, č. 4, s. 360-416. MATÚŠ, František: Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 19, 1994, s. 35-40. MATÚŠ, František: Zachariáš Zarevúcky (Zarevutius) – životné osudy. In: *Zachariáš Zarevúcky (Zarevutius)*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie. Ed. František Matúš. Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2005, s. 65-84.

³² MATÚŠ, František: *Zachariáš Zarevúcky (Zarevutius)*, Ref. 31.

³³ MATÚŠ, František: Samuel Marckfelner – príspevok k poznaniu života a diela levočského organistu, skladateľa a senátora. In: *Z minulosti Spiša IX – X*. Ed. František Žifčák. Levoča : Spišský dejepisný spolok, 2002, s. 137-152.

ktoré ovplyvňovali jeho život, resp. hudobnú kultúru, ktorá ho obklopovala. Okrem edičných skúseností, ktoré mu pomáhali v profesionálnej vedeckej, pedagogickej a publikačnej práci, treba osobitne spomenúť jeho literárny talent, ktorý sa snúbil s úprimným záujmom o človeka (ľudí, filozofické otázky bytia). Literárne umelecké vlohy mu pomohli dotvoriť rozprávanie zaujímavých životných príbehov ľudí do pútavých knižných podôb. Z jeho historiografických prác o osobnostiach vynikajú dve línie, venované dvom hudobníkom – Antonovi Cígerovi a Mikulášovi Moyzesovi. Anton Cíger (1911 – 1976) bol jeho kežmarský učiteľ, jeho prvý vzor zanieteného hudobníka. Stretol ho v Hudobnej škole v Kežmarku, kde bol riaditeľom, a kde ho spoznal ako žiak husľového oddelenia školy v roku 1952. Jeho druhým veľkým vzorom bol Eugen Suchoň počas vysokoškolského štúdia v Bratislave. S Antonom Cígerom udržiaval kontakty celý život. Sledoval jeho neľahké osudy počas nepriaznivých rokov socializmu, v ktorých bol odsunutý na druhú koľaj kvôli svojmu bratovi spisovateľovi Jozefovi Cígerovi Hronskému, ktorý v roku 1945 emigroval do zahraničia. Na sklonku života „zaviala“ Antona Cígera ťažká choroba do prešovskej nemocnice, kde ho František Matúš každý deň navštevoval, a kým to „jeho pánu učiteľovi choroba dovolila“, rozprával mu do magnetofónu svoje životné osudy (roky 1974 – 1976). Spomínam si, ako sme doma rozmýšľali, čo by sme mu do nemocnice doniesli na prilepšenie pod zub a ja som nemohla pochopiť, prečo sa doma varia „len“ zemiaky v šupke. Ešte dnes mám pred očami radosť pána profesora Cígera, ktorý sa v nemocnici s chuťou pustil do týchto obyčajných zemiakov, tvrdiac, že to je najväčšia maškrtka na svete. Profesor Cíger – tak sme ho doma titulovali – venoval môjmu bratovi a mne tri inštruktívne skladby pre klavír *Z detských srdiečok*.³⁴

Je teda prirodzené, že ako prvú rozsiahlu autorskú knihu po revolúcii vydal František Matúš publikáciu *S hudbou v srdci Tatier* (1996), venovanú spomienke na tohto vzácneho človeka. Boli to napokon už roky, keď mohol slobodne písať o učiteľovi, ktorého socialistické zriadenie perzekvovalo, a ktorého spomienky boli zároveň aj spomienkami na časť jeho mladosti pod Tatrami. Stačilo len ísť po vyradený magnetofón na fakultu a oprášiť v sekretári starostlivo odložené magnetofónové pásy. Publikáciu *S hudbou v srdci Tatier* tvoria dve časti; v knižnej časti je opísaný „pútavý životný príbeh človeka, ktorému bola hudba všetkým, a ktorý hudbe obetoval všetko“;³⁵ notová časť obsahuje 11 notových zošitov, so skladbami Antona Cígera pre klavír, spev, husle, violončelo, kontrabas, sláčikové kvarteto a sláčikový orchester, ktoré boli určené pre žiakov Základných umeleckých škôl, začiatočníkov i pokročilých.

Rozprávanie o živote Antona Cígera – hudobného pedagóga, organistu, zbormajstra, skladateľa a organizátora hudobného života – je pretkané spomienkovými intermezzami Michala Palovčíka, pátra Tomáša Iváka z Marianky, Mariána Juríka, Evy Zacharovej, Jozefa Dolného, Petra Švorca ml. a pravdaže – autora knihy Františka Matúša. Napriek tomu, že kniha vznikala metódou *oral history* ako „rozhovory pri nemocničnom lôžku“, tvrdenia sú overované v prameňoch a podopreté bohatým poznámkovým aparátom. Autor knihy zaradil do nej viaceré notové ukážky z tvorby

³⁴ Anton Cíger: *Z detských srdiečok. Tri inštruktívne skladby pre klavír. Venované Janke a Ferkovi Matušovie. Mamičke, Oteckovi, Uspávanka pre mamičku a otecka*; rukopis. Tlačou vyšli v roku 1996: MATUŠ, Ref. 14, notová príloha *Deťom a mládeži 2, Z detských srdiečok*, s. 2-12.

³⁵ MATUŠ, Ref. 14, s. 152.

Antona Cígera a mnohé dobové fotografie – jednou zo záverečných je jeho posledné dirigentské vystúpenie so spojenými detskými speváckymi zbormi na VIII. festivale podtatranských speváčikov v Tatranskej Lomnici v roku 1975. Život Antona Cígera sa pred čitateľom odvíja chronologicky: detstvo v rodine tesárskeho majstra v Krupine, miesto pomocného učiteľa a organistu v obci Prochoť, „strastiplná cesta za hudbou“ a snaha o štúdium na Hudobnej akadémii v Záhrebe (u Oskara Nedbala, 1930), miesto regenschoriho a dirigenta v Čadci, miesto úradníka v Turčianskom sv. Martine (spolupráca s Milošom Ruppeltdtom a Zväzom slovenských speváckych zborov v Trenčianskych Tepliciach), miesto učiteľa v Michalovciach, práca v Hudobnej komore v Bratislave, odkiaľ organizoval v roku 1944 pohreb Mikuláša Moyzesa v Prešove – vtedy bolo úlohou Cígera zabezpečiť rozhlasový príhovor Mikuláša Schneidra-Trnavského z bratislavského rozhlasu. Anton Cíger sa pohrebu v Prešove aj zúčastnil a v pamäti mu utkvel nezvyčajný úvod tohto rozhlasového príhovoru: „Drahý moj Mikuláško. Ty si gajdoval na východe a ja gajdujem tu na západe. Obaja gajdujeme pre Pána Boha. Ako nám to ide, tak nám to ide, gajdujeme ako môžeme. Ty si už dogajdoval, šak aj ja raz dogajdujem.“³⁶ Po vojnových udalostiach Cíger pracoval ešte v Trnave, bol dirigentom vtedajšieho robotníckeho spevokolu ROH [Revolučné odborové hnutie] BRADLAN (tablo, 1950) a odtiaľ prešiel do Kežmarku, pod malebné Vysoké Tatry, na opustenú, vojnou zdemolovanú hudobnú školu, ktorú bolo potrebné najprv opraviť a až potom v nej mohol ako riaditeľ realizovať svoje hudobné a organizačné schopnosti. V krátkom čase sa mu to podarilo a v roku 1951/1952 už s hrdosťou mohol konštatovať, že v meste sa začala obnovovať bohatá hudobná tradícia – pracovalo tam päť speváckych zborov; jedným z nich bol mládežnícky spevácky zbor, ktorý viedla Jana Chovancová na vtedajšom učiteľskom ústave. Na tejto pedagogickej škole študoval aj František Matúš a v Kežmarku, presnejšie v hudobnej škole, došlo k prvému stretnutiu s Antonom Cígerom, ktoré – ako sa občas stáva – ovplyvnilo mladého študenta na celý život. Výrečné bolo hneď prvé stretnutie s riaditeľom, na ktoré autor knihy spomína takto: „Pozdravil som sa, ako nám to v škole vbíjali do hláv – češť práci súdruh riaditeľ. Profesor Cíger vážne zdvihol hlavu a povedal: Ty si z Pírekovej školy, tak toho súdruha si nechaj pre Vášho riaditeľa a u nás sa zdraví dobrý deň.“ K tejto situácii František Matúš dodal: „Bola to cenná príučka na celý život.“³⁷ V nasledujúcich desaťročiach sú v knihe podrobne mapované a fotografiami ilustrované pracovné aktivity Cígera: externé pôsobenie na Pedagogickom inštitúte v Prešove (do roku 1960); dirigovanie Podduklianskeho ukrajinského súboru (1960); priateľstvo s Jankom Blahom; spolupráca s Emanuelom Muntágom (spoločné vydanie zborníka hymnických zborových piesní, 1969); snahy dokázať návštevu Beethovena vo Finticiach; dirigovanie Okresného učiteľského speváckeho zboru TATRAN v Poprade; práca učiteľa v Hudobnej škole v Kežmarku a organizátora regionálneho hudobného života; predstavenie jeho kompozičnej činnosti.³⁸ František Matúš obdivoval u Antona Cígera „nesmierne in-

³⁶ MATÚŠ, Ref. 14, s. 85.

³⁷ MATÚŠ, Ref. 14, s. 148.

³⁸ Anton Cíger je autorom vyše 400 skladieb; napísal 7 spevohier (*Kolíška a d.*), 2 balety (*Sen o šťastí, Íris*), orchestrálne skladby (*Romantická suita, Slovenská rapsódia pre klavír a orchester, Koncert pre kontrabas a orchester*), 20 omší, zborové skladby, inštruktívne skladby pre žiakov, úpravy slovenských ľudových piesní pre zbory a folklórne súbory, atď.

tenzívny život, osobné zaujatie pre vec hudby a schopnosť hudbu nielen tvoriť, ale ju ľuďom aj odovzdávať a podnecovať ich k podobným aktivitám³⁹. Podobné životné krédo bolo charakteristické aj pre prácu Františka Matúša, ktorý sa po rokoch skúseností v pedagogickej i vedeckej práci rozhodol „po revolúcii“ pustiť do ďalšej činnosti, ktorá ho naplňala – založil súkromné hudobné vydavateľstvo. Zároveň nadchol i kolegov pre myšlienku propagácie hudby cez moderné možnosti tlačiarenskej techniky a možnosti, ktoré poskytovali nové, oficiálne štruktúry záujmových zoskupení nazývaných občianske združenia.

Občianske združenie Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*

Roky členstva v Prešovskom hudobnom spolku *Súzvuk* patrili k obzvlášť plodným rokom v činnosti Františka Matúša. On prišiel s myšlienkou založiť takéto občianske združenie, vymedzil jeho právny rámec i aktuálne ciele a stal sa jeho prvým predsedom. Pri tejto aktivite sa opäť inšpiroval svojimi historickými výskumami, hlavne analýzou archívnych prameňov k dejinám prvého hudobného spolku v 19. storočí v Prešove – *Eperieser Musik-Verein*. Podľa stanov tohto spolku schválených v januári 1859 išlo o Mužské spevácke združenie, ktoré zabezpečovalo rozvoj speváckeho zborového umenia v meste a jeho cieľom bolo „popri pestovaní spoločenskej zábavy vzbudzovať lásku k hudbe vo všeobecnosti, osobitne k spevu“; zároveň si tento historický hudobný spolok v Prešove dal za cieľ „zriadiť hudobnú školu, ktorá pozostávala zo školy spevu a školy hry na husliach.“⁴⁰

Myšlienkou vytvoriť neziskové hudobné združenie v Prešove sa František Matúš zaoberal s kolegami na univerzite dlhodobejšie, už od prvých rokov po revolúcii, keď sa ukazovala bezradnosť v regionálnom hudobnom dianí po rozpade bývalej centralistickej usmerňovanej kultúrnej politiky. Po rokoch hľadania vhodných hudobno-umeleckých aktivít oslovujúcich školskú mládež i študentov stredných a vysokých škôl, padlo v roku 2000 rozhodnutie vytvoriť na univerzitnej pôde nezávislé občianske združenie Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*. V samotných stanovách spolku sú formulované tri základné ciele: „a) združovať záujemcov o hodnotnú artificálnu hudbu, b) rozvíjať aktivity spojené s účinným vstupom tejto hudby do povedomia širokej verejnosti (najmä mládeže) v regióne svojho pôsobenia i mimo neho, c) podieľať sa na tvorbe nových parametrov kultúrnej občianskej spoločnosti v regióne i mimo neho vo väzbách na interetnický kontext“⁴¹. Tieto myšlienky sa stretli s hlbokou odozvou medzi kolegami-hudobníkmi na oboch katedrách, ale i medzi

³⁹ MATÚŠ, Ref. 14, s. 152.

⁴⁰ MATÚŠ, František: Pohľad do dejín hudobných spolkov v Prešove. *Eperieser Musik-Verein* – predchodca Prešovského hudobného spolku *Súzvuk*. In: František Matúš a kol.: *Súzvuk 1. Aktivity členov Prešovského hudobného spolku Súzvuk v rokoch 2001 – 2002*. Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2003, s. 39-44.

⁴¹ Stanovy Prešovského hudobného spolku *Súzvuk* boli schválené na Ministerstve vnútra SR dňa 15. decembra 2000 tak, ako ich predložil predseda novovytvoreného spolku František Matúš. Zakladajúcimi členmi predsedníctva boli tiež Katarína Burgrová a Ľubomír Šimčík. Plné znenie Stanov pozri: MATÚŠ, František: Stanovy Prešovského hudobného spolku *Súzvuk*. In: František Matúš a kol., Ref. 40, s. 11-14.

nehudobníkmi, priateľmi hudby. Ukázalo sa, že aktivity, ktoré títo ľudia v krátkom čase spoločne vytvárajú a plánujú, sú mimoriadne početné, a to vo všetkých sférach, ktoré boli súčasťou plánov činnosti Prešovského hudobného spolku *Súzvuk*, v organizačnej, umeleckej, muzikologickej, spravodajsko-publicistickej i edičnej činnosti. Programové projekty spolku sa týkali realizácie koncertov starej hudby, výchovných koncertov pre školy, edičných projektov, vedeckých konferencií a zvlášť propagácie osobnosti a hudby Mikuláša Moyzesa.

Prvý koncert, ktorý Prešovský hudobný spolok *Súzvuk* realizoval pod názvom Duchovná hudba v Smolníku a jeho okolí, bol dotovaný Karpatskou nadáciou (Smolník, september 2001). Odznela na ňom unikátna hudba zo zbierky hudobníkov zo Smolníckej Huty (18. storočie). Koncert dramaturgicky pripravila Katarína Burgrová z diel, ktoré objavila a transkribovala z dovedy neznámych prameňov.⁴² Vystúpilo na ňom štrnásťčlenné Komorné združenie Prešovského hudobného spolku. To isté teleso vystúpilo koncertne aj na konferencii Spišského dejepisného spolku nazvanej Spiš v 10. – 20. storočí (2002, Levoča). V tom čase Spolok zabezpečil v oblasti hudobno-interpretáčnych aktivít niekoľko výchovných koncertov pre školy v Prešove, Košiciach a Rožňave. Podieľal sa na ňom o. i. akademický vokálny súbor PIANO-VOCAL pri Katedre hudobnej výchovy PF PU (umelecká vedúca Lívia Kalmárová). Oblasť edičných projektov patrila v spolku pod gesciu Františka Matúša, ktorý túto sféru činnosti spolku rozdelil na tri oblasti: 1) edícia Vedecké spisy o hudbe, 2) edícia Cesty do sveta hudby a 3) edícia Inšpirácie umením ľudu (tu vyšli už spomínané etnomuzikologické práce). František Matúš pripravil do tlače v týchto edíciách okrem vlastných prác a už spomínaných autorských prác Melánie Nemcovej a Moniky Kandráčovej aj početné autorské diela svojich kolegov, resp. ostatných záujemcov z muzikologického prostredia a viaceré zborníky z konferencií.⁴³

⁴² BURGROVÁ, Katarína: (trans., ed.): *Johann Lininger: Ubi Jesu quiescis spes. Nullum donum, nulla merces* (= Musica Scepusii Veteris III/1). Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2003, 49 s. BURGROVÁ, Katarína: (trans., ed.): *Pavol Neumüller: Graduale de SS. Angelis et Aria Due pro Corporis Xriti Festo [cci 1810]* (= Musica Scepusii Veteris V/1). Prešov : Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2009, 64 s.

⁴³ Ján Lazorík: *A ja vam viňčujem* (1993); Richard Rybárik: *Hudobná historiografia* (1994); Peter Krbaťa: *Psychológia hudby (nielen) pre hudobníkov* (1994); Wolfgang Mastnak: *Sinne – Künste – Lebenswelten* (1994); Ivan Hrušovský: *Missa pro iuventute* (1995); Michal Palovčík: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe* (1995); Ladislav Burlas: *Teória hudobnej pedagogiky* (1997); Ladislav Burlas: *Hudba – komunikatívny dynamizmus* (1998); Ladislav Burlas: *Hudba – želania a výsledky* (2000); Janka Petőczová: *Polychorická hudba I. – III.* (1998, 1999); Zuzana Sláviková: *Učiteľ hudby na prahu 21. storočia* (2000); Jana Lengová – František Matúš (eds.): *Duchovná hudba v premenách času. Hudobné druhy a žánre* (2001); Metodeja Schneiderová: *Hudba – hra – deti* (2001); Antónia Droppová: *Hráme na klavíri a keyboarde* (2001); Slávka Kopčáková: *Ladislav Burlas – tvorivá jednota v komplexe osobnostných kvalít* (2002); Daniel Šimčík: *Sakura, sakura... spevník japonských piesní* (2002); Lívia Kalmárová: *Spev. Metodika spevu (nielen) pre študentov pedagogických fakúlt* (2002); Metodeja Schneiderová: *Pochod* (1.), *Voda a hudba* (2.), (2002), *Hudba v lese* (3.) (2003); Ľuboslav Kaliňák: *Kalendárium* (2002); Božena Balcárová: *Recepcia hudby* (2001), *Alfa didaktiky hudobnej výchovy* (2004); Lívia Kalmárová – Zuzana Sláviková: *Hlas v učiteľskej praxi* (2003); Metod Kaľavský: *Kamenistá cesta* (2004); Tatiana Pirníková: *Skladateľské inšpirácie a impulzy pre hudobnú pedagogiku* (2004); Karol Medňanský: *Postavenie violy da gamba v kantátach Johanna Sebastiana Bacha* (2006); Štefan Čurilla: *Jozef Grešák* (2007) a ď.

Spolok pokračoval aj v spolupráci s Ústavom hudobnej vedy SAV; najvýraznejšie sa to prejavilo pri (spolu)vydavateľskej činnosti notovej edície *Stará hudba na Spiši / Musica Scephusii Veteris*, v ktorej vyšlo v deviatich sériách v rokoch 2003 – 2018 spolu 16 zväzkov notových pramenno-kritických publikácií, ktoré autorsky pripravili do tlače Janka Petőczová (série I, II, XI), Katarína Burgrová (série III, V, VII), Ladislav Kačic (série IV, VI) a Peter Ruščin (séria VIII).⁴⁴ Všetky zväzky boli venované doteraz nepublikovanej unikátnej hudbe spišských (resp. na Spiši pôsobiacich) skladateľov (Thomas Gosler, Ján Šimrák st., Georg Wirsinger, Johann Lininger, Paul Neumüller, Gregor Rösler, P. Petrus Peťko, P. Ferdinandus Pankiewicz a S. Caecilia SchP.) alebo hudbe objavenej v regionálnych rukopisných prameňoch, ktoré sú svedectvom bohatého dobového hudobného života východného Slovenska a jeho začlenenia do stredoeurópskeho hudobnokultúrneho areálu (Nicolaus Simonides: *Himmlischer Engel-Schall oder Gesangbuch*, 1685; miesto nálezu: Velká, dnes súčasť Popradu). Jedna z najrozsiahlejších knižných monografií, ktoré pripravil František Matúš na pôde Prešovského hudobného spolku *Súzvuk* do tlače, bola publikácia Janky Petőczovej *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša* (2014).⁴⁵

Projektom s osobitým postavením v Prešovskom hudobnom spolku *Súzvuk* sa stal výskum osobnosti Mikuláša Moyzesa a začlenenie jeho hudby a hudobnofilozofického odkazu do kultúrneho dedičstva súčasnosti. Práve v tomto projekte sa ukázala naplno inšpiratívna sila pôsobenia Františka Matúša, ktorý nadchol svojich kolegov pre náročné výskumné aktivity týkajúce sa Moyzesovej hudby a jeho pôsobenia v Prešove a výskum reflexie jeho hudby v regionálnom kultúrnom a univerzitnom prostredí (koncerty z jeho tvorby). Novou aktivitou v tomto smere bola organizácia speváckej súťaže študentov vysokých škôl pedagogického smeru *Moyzesiana*; garantkou tejto celoslovenskej súťaže bola pedagogička Lívia Kalmárová. Súťažilo sa v kategóriách sólový spev i komorný spev a k požiadavkám patrilo prednes jednej skladby Mikuláša Moyzesa podľa vlastného výberu. Predsedníčkou poroty jej prvého ročníka bola PhDr. Oľga Šimová, CSc. Pre tieto súťaže začal František Matúš vydávať vokálne diela Moyzesa; medzi prvými to boli dva zväzky v edícii *Cesty do sveta hudby*, v ktorých vyšli Moyzesove diela pre sólový spev a klavír (2001) a diela pre komorný spev (2002).⁴⁶ Na všetkých podujatiach súťaže *Moyzesiana* František Matúš participoval; pre podujatie tvoril a tlačil programy i plagáty, zabezpečoval sponzorov a priestory. Hudba Mikuláša

Spolu vyšlo vo vydavateľstve *Matúš music* vyše 70 textových a notových publikácií. Bližšie pozri: František Matúš a kol., Ref. 12, s. 274-278.

⁴⁴ Prehľad pozri: PETŐCZOVÁ, Janka (trans. a ed.): *Johann Schimrack d.Ä. / Ján Šimrák st.: Gott stehet in der Gemeine Gottes / Boh stojí v zhromaždení Božom [1641]* (= *Musica Scephusii Veteris* II/8). Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*; Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2018, s. 110-112.

⁴⁵ PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2014.

⁴⁶ MOYZES, Mikuláš: *Hudobné diela pre sólový spev so sprievodom klavíra* (= *Cesty do sveta hudby*, 2). Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2001 (desať povinných skladieb určených na spevácku súťaž *Moyzesiana*); MOYZES, Mikuláš: *Hudobné diela pre komorný spev* (= *Cesty do sveta hudby*, 3). Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2002 (desať povinných skladieb určených na spevácku súťaž *Moyzesiana*).

Moyzesa a historická pamäť zacielená na jeho osobnosť sa postupne začlenili do prešovského kultúrneho života a stali sa jeho súčasťou.

Prínos Františka Matúša k poznaniu osobnosti Mikuláša Moyzesa

Záujem Františka Matúša o osobnosť Mikuláša Moyzesa vyplynul z dvoch zdrojov; na jednej strane to boli jeho výskumy regionálnej hudobnej kultúry, v ktorých vystupovala do popredia problematika pedagogického pôsobenia tohto skladateľa v meste Prešov, na druhej strane to bolo jeho pôsobenie na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty, kde o skladateľovi prednášal študentom v rámci vyučovania dejín slovenskej hudby. Začiatkom 80. rokov sa začal venovať cieľným popularizačným aktivitám, v ktorých detailne analyzoval a vysoko vyzdvihol príspevok skladateľa do rozvoja hudobnej kultúry Prešova.⁴⁷ Už pri príležitosti 110. výročia narodenia skladateľa v roku 1982 dala Slovenská numizmatická spoločnosť pri SAV (pobočka Prešov) vyrobiť Pamätnú medailu s podobizňou Mikuláša Moyzesa (líce) a s dvojtaktovým motívom jeho klavírnej skladby *Mazúrka* (rub).⁴⁸ Napokon, v roku 1988 vzniklo z iniciatívy Františka Matúša *Združenie Mikuláša Moyzesa – Špecializovaný klub Slovenskej hudobnej spoločnosti pri PKO Prešov*. Základným cieľom Združenia bolo „oživiť a budovať skladateľský odkaz Mikuláša Moyzesa“. Na prvom zasadnutí dňa 6. decembra 1988 sa zúčastnili ako hostia vnuk skladateľa Martin Moyzes a za Katedru hudobnej výchovy PF v Prešove Juraj Kostúk, ktorý sa zaslúžil o založenie Spevokolu učiteľov Prešovského okresu *Moyzes*.⁴⁹

Boli to roky, v ktorých Matúš venoval životu a dielu Moyzesa veľkú časť svojich hudobnohistorických výskumov. Prvé výsledky zhrnul v štúdiu *Mikuláš Moyzes: Myšlienky a skutky* (1994).⁵⁰ Neskôr zhodnotil osobnosť skladateľa po viacerých stránkach; charakterizoval jeho pedagogické pôsobenie a hudobnú tvorbu, prínos na poli filozofického a muzikologického uvažovania o hudbe a tiež vklad do rozvoja regionálneho hudobného života, ktorý zahŕňal o. i. Moyzesovo členstvo v Miestnom odbore Matice slovenskej v Prešove.⁵¹ František Matúš uskutočnil komplexný výskum hudobných a archívnych prameňov dostupných k problematike života a diela Mikuláša Moyzesa;

⁴⁷ MATUŠ, František: *Mikuláš Moyzes a vplyv prostredia na rozvoj jeho hudobných aktivít*. Referát na seminári (Košice, 22. XI. 1982). MATUŠ, František: *Mikuláš Moyzes a Prešov*. Rozhlasová relácia (Košické rádio, 9. XII. 1982).

⁴⁸ Dostupné na internete: <<https://www.slovakiana.sk/kulturne-objekty>> (14. 1. 2024).

⁴⁹ Štatút Združenia Mikuláša Moyzesa vypracoval František Matúš; schválil ho Ústredný výbor Slovenskej hudobnej spoločnosti v Bratislave (predseda: zaslúžilý umelec Miloš Jurkovič). Združenie bolo uvedené do činnosti na prvej schôdzi 6. decembra 1988; výbor bol trojčlenný: Michal Olejarník, riaditeľ LŠU v Prešove (predseda), František Matúš a Anna Stašková (Katedra Hudobnej výchovy PdF UPJŠ v Prešove, členovia). Spevokol *Moyzes* vznikol v roku 1947; od roku 1959 patril pod pôsobnosť Parku kultúry a oddychu v Prešove; v súčasnosti je jeho nástupcom Ženský spevácky zbor *Nocturno* pri PKO Čierny orol (od roku 2012). Dostupné na internete: <<https://www.presov.sk>> (14. 1. 2024).

⁵⁰ MATUŠ, František: *Mikuláš Moyzes: Myšlienky a skutky*. Vytvorené na základe tvorivej podpory Hudobného fondu v Bratislave k 50. výročiu úmrtia skladateľa. Prešov: typografia, 1994, 92 s.

⁵¹ Mikuláš Moyzes bol zakladajúcim členom Miestneho odboru Matice slovenskej v Prešove od roku 1920 (člen výboru) a dlhoročne sa podieľal na mestských i celoslovenských matičných akti-

išlo predovšetkým o pramene uložené v Matici slovenskej (Martin), v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu (Bratislava) a v Ústave hudobnej vedy SAV (Bratislava), kde sa nachádza rozsahom veľký fond osobnej pozostalosti Moyzesa (rukopisy, tlač, fotografie).⁵²

Heuristický muzikologický výskum priniesol nový pohľad na dovtedy prehliadaného skladateľa – František Matúš ho chápal ako významnú osobnosť slovenskej hudobnej kultúry, zakotvenú v mladosti v uhorskom prostredí, ktorej život a činnosť komplikovali premeny štátnych útvarov (Rakúsko-Uhorsko do roku 1918, I. ČSR do roku 1939 a Slovenský štát do roku 1944). Bol presvedčený o kvalite hudby Mikuláša Moyzesa a zároveň obdivoval skladateľove všestranné hudobné činnosti a životné postoje. Rovnako všetranne zameral aj svoje aktivity: na dokumentáciu hudobných prameňov obsahujúcich diela Moyzesa, na propagáciu jeho hudby a vydávanie vybraných diel v pramennej edícii *Musica Moyzesiana* (sedem zväzkov, Prešov 1994) a zároveň sa teoreticky venoval charakteristike tvorby a hodnoteniu filozofického myslenia skladateľa. Výsledkom jeho práce boli štúdie *Kompozičné aktivity Mikuláša Moyzesa na poli cirkevnej hudby* (2000), *Nábožné spevy Mikuláša Moyzesa* (2001), *Boj Mikuláša Moyzesa o miesto v slovenskej hudbe* (2003), *Mikuláš Moyzes a Jozef Kresánek* (2004) a ďalšie.⁵³

Meno Mikuláš Moyzes sa takto zmenilo z niekoľkoriadkového hesla v lexikóne na živú legendu v hudobnom živote Prešova.⁵⁴ Z iniciatívy Františka Matúša bol rok 1994 v Prešove vyhlásený za *Moyzesov hudobný rok*. Konali sa v ňom mnohé podujatia – koncerty, výstava pod názvom *Život a tvorba Mikuláša Moyzesa v priestoroch vtedajšieho Vlastivedného múzea v Prešove*, pietne spomienky pri hrobe skladateľa na prešovskom cintoríne (náhrobný kameň má tvar lýry), cyklus výchovných koncertov pre žiakov základných a stredných škôl, sväté omše za Mikuláša a Alexandra Moyzesovcov.⁵⁵ V nasledujúcom roku prepožičalo Ministerstvo školstva SR Ľudovej škole

vitách ako člen Hudobnej sekcie Umeleckého odboru Matice slovenskej; išlo predovšetkým o aktivity spojené s kultúrnym životom a (obnovenou) činnosťou Mestskej hudobnej školy v Prešove.
⁵² Akademické pramene patria k tým, ktoré sa sporadicky zhromažďovali v súvislosti s prácou hudobných historikov zamestnaných na muzikologickom pracovisku (od roku 1943 Hudobnovedný ústav SAV; od roku 1951 Ústav hudobnej vedy, v rokoch 1970 – 1989 sekcia Umenovedného ústavu, po roku 1989 Ústav hudobnej vedy, od roku 2022 Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i). Tieto pramene mala k dispozícii Zdenka Bokesová, keď publikovala monografickú štúdiu o Mikulášovi Moyzesovi v prvom čísle časopisu *Hudobnovedné štúdie* (roč. 1, 1955, SAV, Sekcia spoločenských vied).

⁵³ MATÚŠ, František: *Kompozičné aktivity Mikuláša Moyzesa na poli cirkevnej hudby*. Strojopis. Prešov : 2000, 20 s. MATÚŠ, František: „Nábožné spevy“ Mikuláša Moyzesa (1924). In: *Duchovná hudba v premenách času*. Eds. Jana Lengová, František Matúš. Prešov : ÚHV SAV, SMA pri SHÚ, Katedra HV PdF PU v Prešove, 2001, s. 79-90. MATÚŠ, František: *Boj Mikuláša Moyzesa o miesto v slovenskej hudbe*. In: František Matúš a kol.: *Súzvuk 1*, Ref. 40, s. 53-91. MATÚŠ, František: *Mikuláš Moyzes a Jozef Kresánek*. In: František Matúš a kol.: *Súzvuk 2*. Prešov : Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2004, s. 69-94. MATÚŠ, František: *Mikuláš Moyzes: Malá škola spevu*. In: František Matúš a kol.: *Súzvuk 3*, Ref. 12, s. 51-129.

⁵⁴ [MATÚŠ, František:] MOYZES, Mikuláš [heslo]. In: *Slovenský biografický slovník IV, M – Q*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 229.

⁵⁵ Z viacerých prednášok a článkov spomeňme aspoň: MATÚŠ, František: *Mikuláš Moyzes – tvorca slovenskej hudobnej kultúry v Prešove*. Interview pre Slovenskú televíziu Košice (5. 4. 1994).

umenia v Prešove čestný názov *Základná umelecká škola Mikuláša Moyzesa* (od roku 1995).⁵⁶ Pri tejto príležitosti bola na budove školy na Baštovej ulici slávnostne odhalená pamätná tabuľa venovaná skladateľovi. Po vzniku Prešovského hudobného spolku *Súzvuk* sa do jeho stanov dostala ako jedna zo základných činností propagácia hudby Moyzesa a v roku 2002 začal organizovať tento spolok v spolupráci s Katedrou hudobnej výchovy každoročne spevácku súťaž *Moyzesiana* pre študentov vysokých škôl pedagogického smeru na Pedagogickej fakulte Prešovskej univerzity. Za všetkými týmito aktivitami stál František Matúš ako odborný mentor, ktorý svojím entuziazmom nadchol kolegov i mnohých hudbymilovných ľudí a presvedčil zástupcov mesta o nevyhnutnosti zaradenia osobnosti Mikuláša Moyzesa do hudobnokultúrneho dedičstva regiónu. Aktuálny návrat k osobnosti tohto skladateľa iniciovaný vydaním knihy *Mikuláš Moyzes v úvahách a premenách času* (2022) prebehol pri príležitosti 150. výročia jeho narodenia.⁵⁷ Môžeme ho chápať ako novú vlnu uznania kvality jeho hudby, a tiež ako inšpiráciu pre obnovené hĺbkové štúdium Moyzesovho umeleckého a filozofického odkazu, ktorého prvú vlnu inicioval v Prešove František Matúš.

František Matúš nachádzal inšpiráciu pre pedagogickú prax vo svojich regionálnych muzikologických výskumoch. Okrem iného aj v konvolúte rukopisov a starých tlačí, ktorý obsahuje rukopisné učebnice hudby *De Musica* Leonarda Stöckela zo 16. storočia; v jednej z dobových úvah nájdeme myšlienky, ktoré po viac než štyroch storočiach korešpondujú so životným krédom objaviteľa konvolútu: „1) hudba a spev sú slobodné (ušľachtilé) a človeku vlastné povinnosti; 2) hudba a spev sú hodné človeka; 3) umenie spievať treba usilovne študovať“.⁵⁸ František Matúš vždy učil svojich poslucháčov, že nestačí byť len jednoduchým učiteľom hudobnej výchovy so základnými praktickými zručnosťami, ale treba sa trpezlivou intelektuálnou prácou snažiť pochopiť, a naučiť to aj deti a školskú mládež, že (povedané jeho slovami) „kvalitné hudobné umenie môže byť zmyslom ich života, cestou poznania a bázou na rozvíjanie vlastných umeleckých aktivít“. Učil mladých ľudí, aby hudbe rozumeli, aby ju mali radi a aby pochopili, že svojím aktívnym pôsobením na učiteľskom poste preberajú na seba zodpovednú úlohu – vstúpiť deťom lásku k hudbe; učil ich prijímať hudobné umenie ako súčasť svojho života, ako prejav životných pocitov a prostriedok na formovanie myslenia a konania ľudí.

Vysokoškolský pedagóg, muzikológ – hudobný historik a etnomuzikológ – publicista a vydavateľ hudobnín a kníh o hudbe doc. PhDr. František Matúš, CSc. (1936 – 2023) nás opustil začiatkom minulého roka vo veku 86 rokov. Celá jeho pracovná ak-

MATÚŠ, František: *Zakladateľský význam Mikuláša Moyzesa*. Referát na seminári k 50. výročiu úmrtia M. Moyzesa. Prešov 8. apríl 1994.

⁵⁶ Dostupné na internete: <<https://www.zusmm.sk/?ctgId=232>> (14. 1. 2024).

⁵⁷ *Mikuláš Moyzes v úvahách a premenách času*. Ed. Vladimír Godár. Bratislava : Hudobné centrum, 2022, 679 s. Publikácia obsahuje aj dve ťažiskové štúdie Františka Matúša: kapitoly *Mikuláš Moyzes – myšlienky a skutky* (s. 249-308); *Mikuláš Moyzes: Malá škola spevu* (s. 309-319).

⁵⁸ Leonard Stöckel: *Argumenta de Musica Canenda et discenda* [Argumenty o potrebe spievať a učiť sa hudbu]. Pozri: MATÚŠ, De Musica Leonardi Stöckelii, Ref. 31, s. 410.

tivita smerovala k hudobnému, kultúrnemu a muzikologickému pozdvihnutiu regiónu (resp. regiónov východného Slovenska) na celoslovenskú úroveň. Pri príležitosti jeho 80. narodenín mu udelila doc. Ing. Jana Burgerová, PhD., dekanka Pedagogickej fakulty, *Pamätnú medailu za celoživotnú pedagogickú, výskumnú a organizátorskú prácu na Pedagogickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove* (2016) a o rok neskôr mu udelil prof. PhDr. Peter Kónya, PhD., rektor Prešovskej univerzity *Pamätnú medailu pri príležitosti výročia 350 rokov vysokého školstva v Prešove a 20. výročia vzniku Prešovskej univerzity v Prešove* (2017).⁵⁹ Zanechal za sebou bohatú publikačnú činnosť a nezmatateľnú stopu nielen vo sfére vysokoškolskej pedagogickej práce, ale aj v srdciach jeho mnohých žiakov, študentov, kolegov, obdivovateľov a priateľov.⁶⁰

Štúdiá je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0012/21 „Migrácia hudobníkov a transmisia hudby v 17. – 19. storočí na Slovensku a v strednej Európe“ (2021 – 2024), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁵⁹ Prešovská univerzita v Prešove. Univerzita odovzdávala pamätné medaily. Dostupné na internete: <<https://www.unipo.sk/aktuality/28100/>> (14. 1. 2024).

⁶⁰ Zdrojom citácií spomienok a výrokov Františka Matúša použitých v štúdiu je súkromný archív doc. PhDr. Františka Matúša, CSc. a autorky štúdie PhDr. Janky Petőczovej, CSc. (rod. Matúsovej).

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: František Matuš (1936 – 2023), učebňa Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika, Prešov 1982 (Súkromný archív autorky)



*Richard Rybarič prof. Eugen Suchoň s manželkou
Lidka a Janka Matušová, František Matuš
1981*

Obr. 2: Dolná Krupá, 1981. Zľava: Richard Rybarič, Eugen Suchoň s manželkou Hertou. Sprava: František Matuš s dcérou Jankou a manželkou Lýdiou (Súkromný archív autorky)

F pondzelek doma nebudem

Gajdica

Spev

*F pondzelek doma ne - bu - dem, vo štvrtok na jarmak
A f piatok Haničko mo - ja, ti' budzeš žemčka*

*pujdem a f stredu s jarmaku, vo štvrtok s Haničku do parku,
mb - ja, f sobotu ručku daš, f nedzelo pujdzeme na sobas;*

*a f stredu s jarmaku, vo štvrtok s Haničku do parku
f sobotu ručku daš, f nedzelo pujdzeme na sobas.*

Gajdica

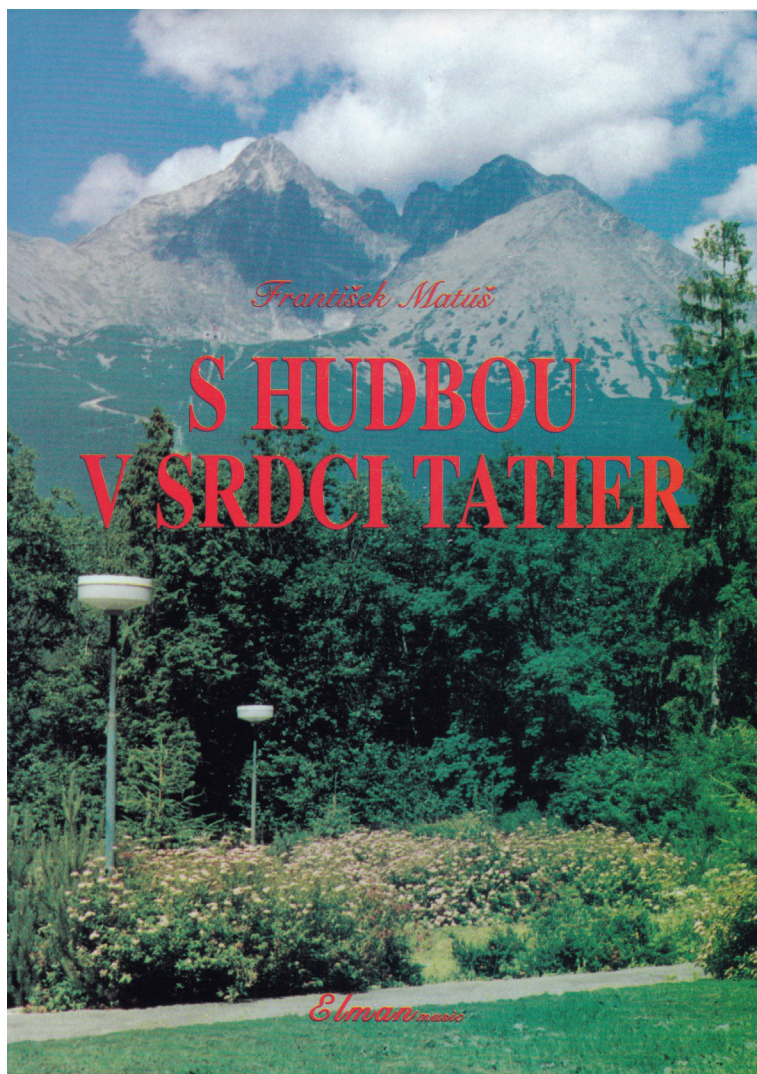
Obr. 3: Transkripcia piesne v interpretácii Andreja Mizeráka, hráča na gajdici a speváka piesne; František Matúš, autograf 1970



Obr. 4: Zborník z konferencie *Musica Scepusii Veteris / Stará hudba na Spiši*, titulný list, z vydavateľskej činnosti Františka Matúša (Súzvuk 2008)



Obr. 5: František Matúš ako spoluautor monografickej publikácie *Zemplínska svadba zo Starého* (Súzvuk 1999)



Obr. 6: Monografia Františka Matúša *S hudbou v srdci Tatier* o hudobnom skladateľovi Antonovi Cígerovi, titulný list (Elman music 1996)

Summary

THE SIGNIFICANCE OF REGIONAL MUSICOLOGY TO THE DEVELOPMENT OF MUSICOLOGICAL RESEARCH IN SLOVAKIA

AD HONOREM FRANTIŠEK MATÚŠ

Doc. PhDr. František Matúš, CSc. (1936–2023) worked in the years 1959–2004 as a lecturer at the Department of Music Education of the University of Prešov. He was a supporter of the idea of establishing a special regional musicological institution in eastern Slovakia for several reasons: 1) the regions of eastern Slovakia have an extraordinary rich musical history and traditional folk culture, which is 2) necessary to be explored and documented directly in the terrain and to be studied in local archives and historical libraries and, 3) findings of regional musicological research ought to be transferred into practice as quickly as possible and connected with the work of museums and local cultural and educational institutions.

The basis for František Matúš's activities in Prešov lied in his lifelong music pedagogical activity. He was a lecturer at the Department of Music Education and at the Department of Primary and Secondary Education (subjects: playing a musical instrument, musical forms and musical instruments, history of music, ethnomusicology, etc.). His research specialization was musical historiography and ethnomusicology. He was the founder of the Prešov Music Association *Súzvuk* and was active in the regional musical life of Prešov as a publicist and publisher of sheet music and books about music. František Matúš's research in regional history of music (Spiš, Šariš) brought new important findings about the life and work of outstanding personalities linked to the region, like Béla Kéler, Samuel Marckfelner, Zachariáš Zarevúcky, Leonard Stöckel, Anton Cíger, Mikuláš Moyzes. From his ethnomusicological research, significant are the valuable discoveries of local character (the *gajdica* instrument), documentation of local folk customs (Sedlice) and a unique song repertoire (Monika Kandráčová). In 1969, he was one of the co-founders of the first students' folkore ensemble at the Pedagogical Faculty, which still exists today as the university folk song and dance ensemble *Torysa*. František Matúš devoted his professional life to the revival of the cultural and musical development of the regions of eastern Slovakia. He participated in organizing and reviewing concerts of the concert festival Prešov Music Spring and actively worked on popularisation of music and musicology in the cultural life of the city and in the university environment. In the Spiš region, he participated in the activities of the Spiš Historical Society.

IRMOLOGION AKO PROSTREDNÍK MEDZI GRÉCKOU A SLOVANSKOU BYZANTSKOU HUDBOU

ŠIMON MARINČÁK

doc. PaedDr. ThDr. Šimon Marinčák, PhD.; Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: simon.marincak@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2998-2055>

ABSTRACT

After the adoption of the Byzantine form of Christianity by the Slavs in Great Moravia, some Byzantine liturgical books were also translated into the Slavic language. Their aim was to convey the Byzantine form of Christianity to the Slavic peoples, but also to better understand the mysteries of the Christian faith from the so-called *theologia prima*, i.e. liturgical celebration. However, such communication also required the adaptation of Byzantine melodies to Slavic texts, which was all the more difficult because at that time there was no musical notation capable of capturing individual melodies.

Keywords: Heirmologion, liturgical-musical books, translations, adaptations, neumes

Keď sa Slovania po prvýkrát stretli s liturgickou tradíciou pochádzajúcou z Konštantínopola, boli kresťanmi už vyše 50 rokov, pričom bohoslužby sa u nich konali len v latinskom jazyku. Príchodom misie z Konštantínopola sa táto situácia zmenila. Bratia Konštantín a Metod pre svoju činnosť na Veľkej Morave totiž nielenže vytvorili písmo schopné zachytiť všetky zvuky jazyka Slovanov, ale pripravili a priniesli so sebou aj niektoré knihy preložené do slovanského jazyka. Hoci literárne pramene viažuce sa k veľkomoravskému obdobiu nešpecifikujú, o aké liturgické knihy presne išlo, vzhľadom na zachované pamiatky môžeme konštatovať, že to boli knihy dvoch tradícií: fransko-rímskej aj konštantínopolskej (vzhľadom na konvenčné pomenovanie budeme túto tradíciu nazývať byzantskou).

Moravsko-panónske legendy, ktoré sú principiálnym prameňom informácií o misii z Konštantínopola, sa o slovanských knihách vyjadrujú len všeobecne, keď konštatujú,

že Konštantín a Metod preložili celý cirkevný poriadok, naučili Slovanov bohoslužby (raňajšiu službu Božiu, hodinky, večiereň, povečernicu i tajnú službu) a nechali tam aj iné náuky, gramatiku i muziku,¹ a pred svojim odchodom z krajiny zanechali všetky knihy potrebné na liturgické obrady.² Ak hovoríme o byzantskej liturgii, je vcelku jasné, ktoré knihy mohli bratia priniesť, pretože zoznam liturgických kníh existujúcich v Konštantínopole v 9. storočí je dobre známy. Neznámou však ostáva analogická liturgická hudba, ktorá vzhľadom na to, že v tej dobe ešte nemohla byť zapísaná, a teda prenášala sa len ústnym podaním, sa nedá nijako presne determinovať.

Hoci už v 9. storočí sa podľa zachovaných historických pamiatok bežne používala tzv. ekfonetická notácia (pravdepodobne vznikla už v 6. storočí), používala sa však výlučne na prednes biblických čítaní v liturgii: apoštolských listov a evanjelia. Byzantská liturgická hudba sa začala zapisovať až v polovici 10. storočia tzv. paleobyzantskou notáciou (10. – 12. storočie), ktorá však zatiaľ nie je celkom dešifrovaná. Zachovala sa v dvoch variantoch, ktoré sú pomenované podľa rukopisov uložených vo francúzskych archívoch, v ktorých boli prvýkrát opísané a preskúmané: Chartres a Coislin. Kým prvá predstavuje skoršiu fázu vývinu a zachovala sa len v niekoľkých rukopisoch, notácia Coislin (od 11. storočia) už predstavuje rozvinutejší variant, ktorého základné znaky sa stali východiskom pre ďalšie štádium vývinu byzantskej notácie, tzv. strednobyzantskej (12. – 15. storočie). Táto notácia má svoj počiatok približne v roku 1170 a dodnes je v podstate dobre dešifrovateľná. V rukopisoch ju nachádzame až do 19. storočia (nástup tzv. neskorobyzantskej notácie v 15. storočí bol charakterizovaný viac-menej pridaním množstva ďalších dopĺňujúcich znakov k existujúcim strednobyzantským a súvisel s politickými a kultúrnymi zmenami po páde Konštantínopola do tureckých rúk v roku 1453), keď došlo k reforme hudby aj notácie, čo je však už mimo predmetu tejto štúdie.

Najstaršie byzantsko-grécke hudobno-liturgické knihy

Najstarším byzantským spevníkom, hoci bez hudobnej notácie, je tzv. tropologion (z gr. τρόπος – spôsob a λόγος), ktorý sa používal až do 12. storočia. Obsahuje prvky, ktoré sa v neskoršom období stali obsahom liturgických kníh menaion (gr. μνηαῖον), triodion (gr. τριώδιον), pentekostarion (gr. πεντηκοστάριον) a parakletike (gr. παρακλητική, nazývaný aj oktoechos – oktoich). Tento druh knihy (tropologion) sa zatiaľ iba vzácné stal predmetom výskumu,³ avšak doterajšie výsledky nesporne potvrdzujú, že v jeho prípade ide o najstaršie štádium zostavovania knihy v Jeruzaleme alebo jeho okolí a svedčia o jeho neprerušenom vývoji od Jeruzalema až po kláštor Stoudios v Konštantínopole, kde došlo na prelome 8. – 9. storočia k významnej re-

¹ *Vita Constantini* 15; *Vita Methodii* 8.

² *Vita cum translatione s. Clementis* 7.

³ Študoval ho napríklad HUSMANN, Heinrich (ed.): *Ein syro-melkitisches Tropologion mit albyzantinischer Notation Sinai syr.* 261. 2 zv. Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1975; ďalej NIKIFOROVA, Alexandra: *The Oldest Greek Tropologion Sin.Gr.MI 56+5: A New Witness to the Liturgy of Jerusalem from Outside of Jerusalem with First Edition of the Text.* In: *Oriens Christianus* 98, 2015, s. 138-173; KUJUMDŽIEVA, Svetlana: *The Hymnographic Book of Tropologion: Sources, Liturgy and Chant Repertory.* Routledge, 2020.

forme byzantskej liturgie. V rámci tejto reformy sa v studitskej škole rozdelil obsah tropologionu a zostavili sa vyššie spomínané samostatné zbierky kníh, z ktorých každá obsahovala hlavný liturgický cyklus.

Ďalšou starobylou hudobno-liturgickou knihou je sticherarion (gr. στιχεράτιον), kniha obsahujúca stichiry na večiereň a utiereň, ale už aj hudobnú notáciu. Hoci sa názov sticherarion prvýkrát objavil až v gréckom rukopise *Vatopedi gr. 1488* Hory Athos z roku 1050, tento druh rukopisu sa objavil už koncom 10. storočia.⁴

Pre nás najdôležitejšou knihou je však irmologion (gr. εἰρμολόγιον),⁵ ktorej sa budeme venovať podrobnejšie. Kniha má pomenovanie podľa slova irmos (gr. εἰρμός), čo je vzorová strofa, ktorej melodickú a metrickú formu preberajú tropáre nasledujúce v ódach kánonu po irmose.

História knihy irmologion

Irmologiony s neumovou hudobnou notáciou sa zachovali približne od polovice 10. storočia.⁶ Popri rukopisoch s hudobnou notáciou sa zachovalo množstvo ďalších rukopisov bez hudobnej notácie. Tie mohli slúžiť ako pomocné rukopisy pripomínajúce spevákom plné texty najčastejšie používaných irmosov, ktorých melódie im mohli byť všeobecne známe. Dá sa predpokladať, že spevák mal zvládnuť melódie zoskupené v irmologione a následne spievať akýkoľvek text a adaptovať ho k melódii, ktorá sa mu pripomenula pôvodným incipitom (irmosom) textu spojeného s danou melódiou.

Z obdobia od 10. do 15. storočia sa zachovalo približne 40 gréckych irmologionov. Byzantských hudobných rukopisov tohto typu je v porovnaní s inými typmi porovnateľne menej, čoho príčinou je zrejme skutočnosť, že sa používali ako príručky na zvládnutie základných melódií byzantského chorálu, a tak sa používali oveľa častejšie než iné typy rukopisov (napríklad sticherarion). Irmologiony sa tak zrejme rýchlejšie opotrebovali a boli tiež náchylnejšie k variabilite svojho obsahu i melodického štýlu: melódie, ktoré sa spievali raz za týždeň alebo častejšie, boli náchylné na zmeny ľahšie než melódie, ktoré sa spievali len raz za rok. Tie zriedkavejšie, ktoré sa najčastejšie nachádzajú v sticherarionoch, poukazujú na menej melodických variantov, keďže boli kopírované s väčšou pozornosťou a vo väčšom množstve. Z funkčnosti rukopisu vyplýva aj ďalší dôvod pre porovnateľne krátku životnosť irmologionov: dá sa predpokladať, že keď už boli základné melódie naučené, majiteľ mohol (aspoň teoreticky) rukopis odhodiť, alebo v prípade, že ho ďalej kopíroval, poprehadzovať poradie ir-

⁴ Pozri JEFFREYS, Elizabeth M.: Sticherarion. In: *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Alexander Kazhdan et al. (eds.). New York; Oxford: The Oxford University Press, 1991, s. 1956; STEFANOVIČ, Dimitrije: Sticherarion. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 18. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan Publishers, 1980, s. 140; aj s príslušnou literatúrou.

⁵ Pozri JEFFREYS, Elizabeth M.: Heirmologion. In: *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Alexander Kazhdan et al. (eds.). New York; Oxford: The Oxford University Press, 1991, s. 908; VELIMIROVIČ, Miloš: Heirmologion. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 8. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan Publishers, 1980, s. 447-448; aj s príslušnou literatúrou.

⁶ Najstarší známy (zachovaný) je grécky rukopis kláštora Hory Athos *Velká Lavra B.32* cca z roku 950. Zatiaľ nie je katalogizovaný, bude zaradený do 7. dielu monumentálnej katalógovej série Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής. Άγιον Όρος profesora Grigoria Stathisa.

mosov podľa ich obsahu. Túto hypotézu podporuje aj veľká variabilita v usporiadaní irmosov v zachovaných rukopisoch, pričom nezriedka najpopulárnejšie (najčastejšie používané) irmosy sa opakovane kopírovali, kým tie menej používané sa postupne vytrácali.

Obsah knihy irmologion

Ako sme už spomenuli, kniha irmologion obsahuje irmosy ód kánonov. Kánon (gr. κανών) je hudobno-hymnografická forma, definovaná ako súbor parafráz, ktoré od konca 7. a v priebehu 8. storočia postupne nahradili deväť biblických chválospevov spievaných počas utierne.⁷ Je teda zložený z deviatich ód, z ktorých každá sa začína prvou strofou, už spomínaným irmosom, po ktorom nasleduje niekoľko ďalších strof, nazývaných tropáre (gr. τροπάριον). Tropáre nepohyblivých sviatkov cirkevného roka sa nachádzajú v mineách, tropáre pohyblivého cyklu cirkevného roka sa zasa nachádzajú v knihách triodion (pre pôstne obdobie) a pentekostarion (pre paschálne obdobie).

Vzhľadom na to, že kniha irmologion obsahovala len irmosy, teda vzorové tropáre ód kánonov sviatkov, slúžila nevyhnutne na didaktické účely. Z nej sa speváci naučili základné melódie potrebné na interpretáciu kánonov, ktoré si vyžadovali znalosť odlišnej melódie pre každú z ôsmich ód. Mineje príležitostne obsahovali texty irmosov v úplnosti, ale častejšie uvádzali len ich incipity. Kompletné texty irmosov spoločne s ich melódiami sa dali vždy nájsť v irmologionoch. Po zlatom veku poézie kánonov (8. storočie) básnici a hudobníci často komponovali nové kánony, pričom najčastejšie prispôbovali nové texty už existujúcim melódiám.

Podľa obsahu sa stredoveké irmologiony delia do dvoch skupín. Obe skupiny majú pritom spoločné to, že ich obsah je usporiadaný podľa ôsmich modov. Do dvoch skupín ich delí ďalšie rozdelenie už v rámci jednotlivých modov.

Prvý typ irmologionu obsahuje irmosy podľa poriadku kánonov. V rámci tohto typu sú irmosy kopírované pre každú ódu kánonu, jednu za druhou, t. j. po irmose 1. ódy prvého kánonu nasleduje irmos 2. ódy prvého kánonu, ďalej irmos 3. ódy, 4. ódy prvého kánonu atď.; po prvom kánone nasledujú irmosy každej ódy druhého kánonu, potom tretieho, štvrtého atď. Po všetkých irmosoch kánonov 1. modu nasledujú irmosy kánonov spievané na melódie 2. modu, ďalej tretieho, štvrtého atď., končiac irmosmi kánonov spievaných na 4. plagálny modus.

Druhý typ irmologionov je tiež rozdelený na osem segmentov, jeden pre každý modus, má však odlišné usporiadanie irmosov v rámci každého modu. V tomto type sú všetky irmosy 1. ódy zoskupené dohromady nezávisle na kánonoch, v ktorých sa pôvodne nachádzali. Po nich nasledujú všetky irmosy druhej, tretej, štvrtej ódy atď. To znamená, že v rámci rozdelenia jedného modu môže byť tento typ rukopisu následne delený na deväť sekcií, z ktorých každá obsahuje všetky irmosy jednej konkrétnej ódy kánonu. V prípade používania tohto typu irmologionu na konkrétny sviatok, pre ktorý bol daný kánon predpísaný, spevák by našiel irmos 1. ódy, zaspieval ho, následne

⁷ Pre viac informácií pozri napríklad JEFFREYS, Elizabeth M.: Kanon. In: *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Alexander Kazhdan et al. (eds.). New York; Oxford: The Oxford University Press, 1991, s. 1102.

by musel otočiť množstvo strán, aby našiel irmos 2. ódy atď. V prípadoch, keď pre konkrétny sviatok nebol predpísaný konkrétny kánon alebo kánon sviatku už vypadol z užívania, spevák mohol improvizovať a „vytvoriť“ nový kánon výberom a použitím jednotlivých ód iných kánonov, ktoré boli adekvátne k danému sviatku. Tento proces mohol viesť k vzniku rôzne poskladaných kánonov. Príkladom rôznych usporiadaní môže byť napríklad tzv. Washingtonský irmologion,⁸ v ktorom sú irmosy usporiadané náhodne bez ohľadu na ich postupnosť v pôvodnom kánone, alebo aj rukopis Hory Athos *Velká Lavra 95*, kde sú kánony kopírované rešpektujúc poradie sviatkov a bez ohľadu na mody.⁹

Hoci sa zdá, že druhý typ irmologionu vznikol v dobe, keď proces výberu najpopulárnejších irmosov viedol k eliminácii menej bežných irmosov, irmologiony oboch typov sa objavujú už v 12. storočí. Kým prvý typ irmologionu je čisto grécky, druhý typ, hoci je bezpochybné byzantského pôvodu, sa zachoval len v malom množstve gréckych vzoriek, avšak nájdeme ho vo všetkých stredovekých slovanských irmologionoch, z ktorých najstarší zachovaný pochádza už z konca 12. storočia. Hoci je možné, že sa v jednotlivých existujúcich prameňoch odrážajú regionálne preferencie vnútornej organizácie irmologionov, v súčasnosti máme ešte stále príliš málo informácií, aby sme tento predpoklad potvrdili alebo vyvrátili.

Najstaršie byzantsko-slovanské hudobno-liturgické rukopisy

Ako sme videli vyššie, jedinou hudobno-liturgickou knihou byzantskej tradície, ktorú mohli pri svojej misii u veľkomoravských Slovanov využiť bratia Konštantín a Metod, bol tropologion. Ten však ešte neobsahoval hudobnú notáciu, preto je otázne, do akej miery sa táto kniha javila byť dôležitou pre šírenie byzantskej tradície medzi Slovanmi. Melódie, ktoré sa bezpochyby v Byzancii prenášali ústnym podaním, sa rovnakým spôsobom aplikovali aj u Slovanov. Nateraz ostáva veľkou neznámou, akým spôsobom sa tieto byzantské melódie aplikovali a prispôbovali slovanským textom, ktoré sú od gréckeho jazyka výrazne odlišné najmä metricky.

Keď v Byzancii vznikla neumová notácia, ktorá už zachytávala aspoň základné rysy melódie, hudobno-liturgické knihy sa takmer okamžite zjavili aj v slovanských krajinách. Veľký rozkvet slovanskej literatúry vrátane vzniku množstva hudobno-liturgických rukopisov sa predpokladá v období vlády Jaroslava Múdreho (1025 – 1054). Zaujímavosťou je, že slovanské rukopisy nepreberali existujúcu byzantskú notáciu, ale obsahovali novú, slovanskú, hoci tá nepochybne vychádzala z byzantských neumových vzorov, konkrétne z paleobyzantskej notácie Coislin. Okrem nich sa objavili aj ďalšie rukopisy, ktoré obsahujú veľmi odlišnú notáciu, ktorej pôvod sa dodnes nepodarilo uspokojivo určiť. Ide o niekoľko zachovaných kondakárov, ktoré obsahujú tzv. kondakárnu notáciu. Ani jedna z týchto dvoch notácií nie je celkom dešifrovaná, preto melódie, ktoré ukrývajú, ostávajú zahalené rúškom tajomstva.

⁸ Porov. TÉREY-SMITH, Mary: The Washington Heirmologion, a Thirteenth Century Hymnbook in the Library of Congress. In: *Música Antiqua* VIII., zv. 1. Bydgoszcz, 1988, s. 993-1007.

⁹ Pozri Ref. 6.

Najstaršími známymi hudobno-liturgickými rukopismi sú sticheráre, kondakáre, mineje, irmologiony a triodiony. V tabuľke uvádzame prehľad jednotlivých rukopisov, ktoré vznikli do konca 13. storočia, aj s ich označeniami zaužívanými dodnes. Sticherárov s hudobnou notáciou sa zachovalo 24:

Názov	Miesto uloženia ¹⁰	Označenie rukopisu	Doba vzniku ¹¹
Minejný sticherár	RUS-SPan	4.9.13 (Фил. 13)	koniec 11. a zač. 12. stor.
Minejný sticherár	RUS-SPsc	Соф. 384	r. 1156 – 1163
Minejný sticherár	RUS-SPan	12.7.22 (Калужн. 19)	12. stor.
Minejný sticherár	RUS-SPan	34.7.6	12. stor.
Minejný sticherár	RUS-Mim	Син. 572	12. stor.
Minejný sticherár	RUS-Mim	Син. 589	r. 1157
Minejný sticherár	RUS-SPsc	Q.n.I.15	12. stor.
Minejný sticherár	RUS-SPsc	СПб.ДА.А.И.397	12. stor.
Minejný sticherár na september, júl a august	RUS-Mda	ф. 381 (Син. тун.) № 145	12. stor.
Minejný sticherár na september-február	RUS-Mda	ф. 381 (Син. тун.) № 152	12. stor.
Minejný sticherár	RUS-Mrg	Григ. 47 (М.1729)	koniec 12. stor.
Minejný sticherár	RUS-Mim	Син. 279	koniec 12. stor.
Minejný sticherár	UA-Kan	Кол. отрывков № 10	koniec 12. stor.
Pôstny a kvetný sticherár	RUS-SPan	Дмитр. 44	koniec 12. stor.
Pôstny a kvetný sticherár – ďalšia časť predchádzajúceho	RUS-SPsc	Q.n.I.39 ¹²	koniec 12. stor.
Pôstny a kvetný sticherár	RUS-Mim	Син. 278	druhá polovica 12. stor.
Pôstny a kvetný sticherár	RUS-Mda	ф. 381 (Син. тун.) № 147	koniec 12. a zač. 13. stor.
Pôstny a kvetný sticherár	RUS-Mda	ф. 381 (Син. тун.) № 148	12. – 13. stor.
Minejný sticherár	RUS-Mrg	ОР 740	prvá pol. 13. stor.
Kvetný a pôstny sticherár	RUS-SPsc	Соф. 96	prvá pol. 13. stor.
Pôstny a kvetný sticherár	RUS-Mim	Усп. 8	13. stor.
Pôstny a kvetný sticherár	RUS-SPsc	Соф. 85	13. stor.
Minejný sticherár	RUS-SPan	24.4.22 (Срезн. 69)	13. – 14. stor.
Minejný sticherár	UA-Kan	I.6713	13. – 14. stor.

¹⁰ Skratky pamäťových inštitúcií sú uvedené podľa klasifikácie RISM (Répertoire International des Sources Musicales).

¹¹ Doby vzniku rukopisov v jednotlivých tabuľkách uvádzame podľa súborného katalógu slovansko-ruských rukopisných kníh Sigurda Šmidta: ШМИДТ, Сигурд Оттович et al. (eds.): *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР (XI – XIII вв.)*. Москва : Наука, 1984.

¹² Publikovaný in SCHIDLOVSKY, Nicolas (ed.): *Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (St Petersburg, Library of the Russian Academy of Sciences (BAN), ms. 34.7.6, 12th c.)*. Copenhagen : C. A. Reitzel, 2000.

Kondakárov je doteraz známych 7:

Názov	Miesto uloženia	Označenie rukopisu	Doba vzniku
Kondakár („Typografsky ustav“)	Tretiakovská galéria v Moskve	K-5349	koniec 11. a zač. 12. stor.
Kondakár	RUS-Mrg	ОИДР 107	koniec 12. stor.
	RUS-Mm	Поход. 43	
Kondakár („Blagoveščenskij“ alebo „Nižegorodskij“)	RUS-Mm	Q.n.I.32	koniec 12. a zač. 13. stor.
Kondakár	UA-Oan	1/93	koniec 12. a zač. 13. stor.
Kondakár („Uspenskij“)	RUS-Mim	Учн. 9	r. 1207
Kondakár („Trojickij,“ alebo „Lavrskij“)	RUS-Mrg	Тр. 23	zač. 13. stor. (možno koniec 12. stor.)
Kondakár	RUS-Mim	Син. 777	prvá pol. 13. stor.

Minejí s hudobnou notáciou je známych 13:¹³

Názov	Miesto uloženia	Označenie rukopisu	Doba vzniku
Služobná minea na september	RUS-Mim	Син. 159	12. stor.
Služobná minea na september	RUS-Mm	Бычк. 3664	12. stor.
Služobná minea na október	RUS-Mim	Син. 160 ¹³	12. stor.
Služobná minea na november	RUS-Mim	Син. 161	12. stor.
Služobná minea na december	RUS-Mim	Син. 162	12. stor.
Služobná minea na január	RUS-Mim	Син. 163	12. stor.
Služobná minea na február	RUS-Mim	Син. 164	12. stor.
Služobná minea na apríl	RUS-Mim	Син. 165	12. stor.
Služobná minea na máj	RUS-Mim	Син. 166	12. stor.
Služobná minea na jún	RUS-Mim	Син. 167	12. stor.
Služobná minea na august	RUS-Mim	Син. 168	12. stor.
Služobná minea na september-november	RUS-Mm	Q.n.I.12	koniec 12. stor.
Služobná minea na december	RUS-Mda	ф. 381 (Син. мин.) № 96	12. – 13. stor.

Irmologionov s hudobnou notáciou sa zachovalo 5:¹⁴

Názov	Miesto uloženia	Označenie rukopisu	Doba vzniku
Irmologion	RUS-Mim	Воскр. 28	koniec 12. stor.
Irmologion	RUS-Mda	ф. 381 (Син. мин.) № 149	koniec 12. a zač. 13. stor.
Irmologion	RUS-Mda	ф. 381 (Син. мин.) № 150 ¹⁴	koniec 12. a zač. 13. stor.
Irmologion	RUS-Mrg	Груз. 37 (M.1719)	zač. 13. stor.
Irmologion	RUS-Mm	Q.n.I.75	zač. 13. stor.

¹³ Táto minea obsahuje aj známy kánon sv. Demetra Solúnskeho.

¹⁴ KOSCHMIEDER, Erwin: *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*. München : Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1952.

Triodiony s hudobnou notáciou poznáme 4:

Názov	Miesto uloženia	Označenie rukopisu	Doba vzniku
Pôstna trioda	RUS-Mim	<i>Син. 319</i>	12. stor.
Kvetná trioda	RUS-Mim	<i>Воскр. 27</i>	koniec 12. stor.
Kvetná trioda	RUS-Mm	<i>Погод. 46</i>	12. – 13. stor.
Kvetná trioda	RUS-Mm	<i>Соф. 385</i>	13. stor.

Pre úplnosť uvádzame aj ďalšie dva rukopisy s hudobnou notáciou z daného obdobia (11. – 13. storočie), ktoré sa zachovali:

Názov	Miesto uloženia	Označenie rukopisu	Doba vzniku
Paraklitik (=oktoechos)	RUS-Mda	<i>ф. 381 (Син. мин.) № 80</i>	koniec 12. a zač. 13. stor.
Služba na uspenie	RUS-Mim	<i>Барс. 1381</i>	koniec 13. stor.

Z uvedeného je zjavné, že ako prvé vznikli slovanské hudobné rukopisy sticherarion a kondakár, ktorých najstaršie zachované exempláre sa datujú do konca 11. storočia. Kým sticherariony sa používali aj v nasledujúcich storočiach (nami uvedené exempláre zasahujú aj do 14. storočia), kondakáre sa v polovici 13. storočia vytrácajú. Mineje a triodiony sa objavujú v 12. storočí, neskoršieho dáta sú irmologiony, ktorých najstarší zachovaný exemplár je datovaný do konca 12. storočia. Aj množstvá zachovaných exemplárov jednotlivých typov kníh naznačujú, s akou frekvenciou sa jednotlivé typy používali. Najviac sa zachovalo sticherarionov (24), potom minejí (13), kondakárov (7), irmologionov (5), napokon triodí (4).

Hoci sa sticherarionov zachovalo najviac, dá sa predpokladať, že v danej dobe boli produkované podobné množstvá aj minejí a triodionov, ktoré pokrývajú rovnaký typ liturgického roka: mineje stále sviatky, triodiony pôstne (pôstna trioda) a paschálne obdobie (kvetná trioda). Ako už bolo spomínané vyššie, irmologion spĺňal skôr didaktickú úlohu, preto sa jeho produkcia a následné zachovanie vo väčších množstvách neočakáva.

Najstaršie byzantsko-slovanské irmologiony

Medzi najstaršie irmologiony patria dva exempláre, zjavne časti jedného celku (hoci sú písané odlišným rukopisom), rukopisy Ruského štátneho archívu starobylych listín, fond 381 (pôvodom z knižnice Synodálnej typografie) č. 149 a 150 (*ПГАДА ф. 381 (Син. мин.) № 149, 150*). Ide o jednu z prvých pamiatok so „znamennou“ notáciou. Staršou a zároveň prvou časťou je rukopis č. 150. Druhá polovica sa nachádza v tom istom archívnom fonde pod č. 149. Na základe historickej poznámky na fol. 1^v (Книга Блговъще(н)ского мн(с)тря), ako aj množstva slov novgorodského dialektu, ktoré tieto rukopisy obsahujú, sa môžeme domnievať, že rukopisy sa mohli dostať do moskovského tlačiarenského dvora z Novgorodu alebo Pskova, kde boli v mimoriadnej oblube kláštoru Zvestovania (rus. Благовещенские монастыри). Do archívu na miesto súčasného uloženia sa rukopis dostal ako súčasť rukopisnej zbierky knižnice Synodálnej tlačiarne.

Ďalším z najstarších je slovanský irmologion uložený v Štátnom historickom múzeu v Moskve pod označením *Voskr. 28*.¹⁵ Od založenia Novojeruzalemského kláštora Vzkriesenia (rus. Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь) v roku 1656 sa stal súčasťou jeho mobiliára, ako to potvrdzuje vlastnoručný zápis patriarchu Nikona. Rukopis sa neskôr v roku 1906 stal súčasťou Synodálnej knižnice a v roku 1920 bol spolu s celou knižnicou prenesený do Štátneho historického múzea, kde je uložený dodnes.

Aj pôvod tohto rukopisu by sa dal na základe textových špecifik zaradiť k novgorodskej oblasti. Je zaujímavé, že v tomto rukopise sa už nachádzajú prvé stopy „plnohlasia,“ čo znamená, že pôvodné cirkevnoslovanské jery už nadobúdajú vokalizačnú hodnotu, napríklad ново namiesto новъ, alebo соухо namiesto соухъ a pod.

Nie je jasné, kde sa nachádzal pred uložením v Novojeruzalemskom kláštore, na jeho pôvod však existujú dve teórie. Podľa prvej mohol byť rukopis súčasťou kníh, ktoré boli na základe príkazu Arsenija Suchanova (mních, ktorý z poverenia patriarchu Nikona zbieral vzácne knihy) dovezené z južnoslovanských krajín. Vzhľadom na to, že v porovnaní s predchádzajúcim rukopisom rukopis vykazuje novgorodské črty v oveľa menšej miere, dá sa predpokladať, že ide o rukopis, ktorý v Kyjeve prepisoval novgorodský pisár z nejakej kyjevskej pôvodiny. Druhou možnosťou je, že rukopis priviezol sám Nikon so sebou z Novgorodu, kde bol predtým metropolitom.¹⁶

Obsahom rukopisu č. 150 sú irmosy 1. – 3. hlasu,¹⁷ nie sú však úplné, množstvo z nich sa stratilo kvôli opotrebovanosti rukopisu a nezachovali sa ani irmosy 4. hlasu. Obsahom rukopisu č. 149 sú irmosy 6. – 8. hlasu, pričom opotrebovanosť aj tejto časti rukopisu sa podpísala pod stratu irmosov 5. hlasu. Niektoré časti textu sú uvedené bez hudobnej notácie, čo svedčí v prospech značnej starobylosti rukopisu, keď ešte neboli všetky časti irmologionu rozpísané neumovými znakmi.¹⁸ Aj hudobná notácia rukopisu *Voskr. 28* je „znamenná“ a jeho obsahom sú irmosy 1. – 8. hlasu (po 8. irmos 8. hlasu, zvyšok podľahol času).

Keď porovnáme obsah gréckych a slovanských irmologionov, vidíme zásadnú zhodu. Odlišná je však nomenklatúra číslovania, ktorá v gréckych rukopisoch počítá najprv štyri autentické hlasy (bez uvedenia termínu „autentický“) a následne štyri plagálne. Tretí plagálny má v gréckych rukopisoch názov ἤχος βαρύς, teda ťažký hlas. V slovanských rukopisoch sa hlasy počítajú vzostupne, teda od prvého po ôsmy.

¹⁵ СМОЛЕНСКИЙ, Степан Васильевич: *Краткое описание древнего (XII – XIII века) знаменного Ирмолога, принадлежащего Воскресенскому, «Новый Иерусалим» именуемому, монастырю*. Казань : Типография Университета, 1887.

¹⁶ Поров. МЕТАЛЛОВ, Василий Михайлович: *Богослужбное пѣние Русской церкви въ период домонгольскій, по историческимъ, археологическимъ и палеографическимъ даннымъ*. Москва : Печатня А. И. Снегиревой, 1912, s. 212-213.

¹⁷ Termínom „hlas“ sa v byzantskej hudbe označuje modálna tónina, „modus“.

¹⁸ Поров. МЕТАЛЛОВ, Ref. 16, s. 210-211.

Grécke počítanie	Slovanské počítanie
Ἦχος πρῶτος	Гласъ а̑
Ἦχος δεῦτερος	Гласъ б̑
Ἦχος τρίτος	Гласъ γ̑
Ἦχος τέταρτος	Гласъ δ̑
Ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου	Гласъ ε̑
Ἦχος πλάγιος τοῦ δευτέρου	Гласъ ς̑
Ἦχος βαρῦς	Гласъ ζ̑
Ἦχος πλάγιος τοῦ τετάρτου	Гласъ η̑

Notácia

Po prijatí kresťanstva z Byzancie Slovania prijali tiež liturgické knihy (najprv preložené veľkomoravskou školou [863], prenesené a doplnené v Bulharsku [870], odkiaľ sa najprv dostali do Srbska [871] a neskôr na Kyjevskú Rus [988]), veľkomoravskí Slovania, Bulhari a Srbi ešte bez notácie, na Kyjevskú Rus sa už mohli dostať knihy aj s notáciou. Po vzniku hudobnej neumovej notácie sa notované hudobno-liturgické knihy bezpochyby čoskoro dostali aj do Bulharska a Srbska, ale z najstaršej doby sa dodnes zachovali len ruské.¹⁹

Prvotná slovanská notácia kopíruje znaky byzantskej notácie Coislin, avšak je zjavné, že jednotlivé znaky nemajú rovnaký hudobný obsah, čo predstavuje pre súčasnú hudobnú paleografiu veľkú výzvu. Jedným z prvých pokusov o dešifrovanie paleoslovanskej notácie je štúdia amerického muzikológa srbského pôvodu Miloša Velimirovića, venovaná kánonu sv. Demetra Solúnskeho.²⁰ Tento kánon sa považuje za jedno z prvých pôvodných hymnografických diel v slovanskom jazyku, keďže zjavne nejde o preklad z gréčtiny. Jeho najstarší text sa zachoval v služobnej mineji na mesiac október z 12. storočia,²¹ ktorý zároveň obsahuje aj neumovú notáciu. Tá zatiaľ síce nebola dešifrovaná, avšak Velimirović ponúkol možnosť, ako toto tajomstvo podhaliť. Ako už bolo spomenuté vyššie, v niektorých prípadoch sa autori hymnov nezaoberali novými hudobnými kompozíciami, ale použili už existujúce melódie iných irmosov. V takom prípade sa zvykli jednotlivé irmosy označiť incipitmi irmosov kánonov, ktorých melódie sa na dané kánony použili. Rovnakým spôsobom sú označené aj irmosy kánonov pri kánone sv. Demetra Solúnskeho. Tak sú uvedené aj v tomto prípade, kde ide o irmosy kánonu Zosnutia Presvätej Bohorodičky (15. august):

¹⁹ Porov. VELIMIROVIĆ, Miloš: Neumatic notations, §VI: Slavonic. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 13. London : Macmillan Publishers, 1980, s. 149.

²⁰ VELIMIROVIĆ, Miloš: The Melodies of the Ninth-Century Kanon for St. Demetrius. In: *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwaz*. Malcolm Hamrick Brown (ed.). Ann Arbor, MI : UMI Research Press, 1984, s. 9-34.

²¹ Porov. ГОПСКИЙ, Александр Васильевич – НЕВОСТРУЕВ, Капитон Иванович: *Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки*. Москва : в Синодальной типографии, 1855-1869, s. 21-25.

1. ОТЪВЪРЪЗΟΥСТА
3. ТВОМАПЪБЪЦАБЦѢ
4. НЕНІАДЪНОУМОУ
5. ОУДНБНШААББА
6. БЖТЪБНОІЕЕНБ
7. НЕПОМОУЖНШАТ
8. ОТРОКЫБЛГОУЪРТИ
9. ББААКЪЗЕМБН

Velimirović navrhol, aby sa porovnali neumy irmosov z kánonu sv. Demetra s neumami irmosov uvedených pri nich, ktoré sa prevzali z Voskresenského irmologionu (Voskr. 28). Tie sa následne porovnali s rovnakými irmosmi v gréckych rukopisoch s neumami, ktoré však už čítať vieme. Tak sa dala získať grécka melódia, ktorá zrejme slúžila ako vzor pre tvorcu rovnakého kánonu v slovanskom rukopise a túto melódiu sa Velimirović pokúsil aplikovať aj na text kánonu sv. Demetra. Samozrejme, je to len hypotetický pokus, pretože skutočný význam slovanských neúm nepoznáme. Je to však možný začiatok ďalšieho výskumu, pri ktorom kánon sv. Demetra Solúnskeho môže poslúžiť ako Rosettská doska.

Záver

Výskum irmologionov v západných krajinách začal svoju históriu v Kodani v tridsiatych rokoch 20. storočia a jeho výsledkom je vydanie niekoľkých významných rukopisov v sérii *Monumenta Musicae Byzantinae*. Prvým zo série bol grécky sticherarion uložený vo viedenskej Národnej knižnici, Cod. theol. gr. 181 (1935),²² nasledoval grécky irmologion uložený v kláštore Iviron Hory Athos, Cod. 470 (1938),²³ ďalej grécky irmologion kláštora Grottaferrata pri Ríme, Cod. E.g.2 (1950 – 1951),²⁴ grécky kondakár uložený vo Florencii, Cod. Ashburnhamensis 64 (1956),²⁵ slovanské fragmenty sticherarionu a irmologionu kláštora Hilandar Hory Athos (1957),²⁶ slovanský kondakár uložený v Moskve (1960),²⁷ grécky irmologion uložený v Jeruzaleme (1968 – 1970),²⁸

²² HØEG, Carsten – WETENHALL TILLYARD, Henry Julius – WELLESZ, Egon (eds.): *Sticherarium* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 181, 13th c.). Copenhagen : Munksgaard, 1935.

²³ HØEG, Carsten (ed.): *Hirmologium Athoum* (Athos, Iviron Monastery, cod. 470, 12th c.). Copenhagen : Munksgaard, 1938.

²⁴ TARDO, Lorenzo (ed.): *Hirmologium Cryptense* (Grottaferrata, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata, E.y.II, AD 1281). Roma : La Libreria dello Stato, 1950 – 1951.

²⁵ HØEG, Carsten (ed.): *Contacarium Ashburnhamense* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Ashburnham. 64, AD 1289). Copenhagen : Munksgaard, 1956.

²⁶ JAKOBSON, Roman (ed.): *Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica* (Athos, Chilandari Monastery, codd. 307 (12th. c.) and 308 (13th c.)). Copenhagen : Munksgaard, 1957.

²⁷ BUGGE, Arne (ed.): *Contacarium Palaeoslavicum Mosquense* (Moscow, Historical Museum (GIM), cod. 9, the Uspenskij Kondakar, 12th c.). Copenhagen : Munksgaard, 1960.

²⁸ RAASTED, Jørgen (ed.): *Hirmologium Sabbaiticum* (Jerusalem, Patriarchal Library, cod. Saba 83, 12th c.). Copenhagen : Munksgaard, 1968 – 1970.

grécky triodion kláštora Vatopedi Hory Athos (1975),²⁹ grécky sticherarion uložený vo viedenskej Národnej knižnici (1987),³⁰ grécky sticherarion uložený v Miláne (1992),³¹ a napokon slovanský sticherarion uložený v Petrohrade (2000).³² Tieto vydania sú počiatkom dôležitého výskumu, ktorého cieľom je získať čo najviac informácií o liturgickom speve našich predkov. V tomto procese hrajú irmologiony veľmi dôležitú úlohu, keďže sú didaktickým materiálom.

Porovnanie neúm v rámci slovanských prameňov ako sú sticherariony, triodiony, mineje, irmologiony a ďalšie rukopisy, a ich následná komparácia s relevantnými gréckymi predlohami, sú nevyhnutným východiskom v procese, ktorý môže viesť k dešifrovaniu najstaršej slovanskej neumovej notácie, nevynechajúc ani kondakárnu. Komparáciou by sme tak mohli identifikovať melodické vzory, ktoré tvoria medzistupeň medzi pôvodnými gréckymi melódiami a súčasnými slovanskými, a ktoré sú priamou adaptáciou gréckych melódií na slovanské liturgické texty ešte pred obdobím, keď dokázal slovanský hudobný cit vytvoriť vlastné melódie.

²⁹ FOLLIERI, Enrica – STRUNK, Oliver (eds.): *Triodium Athoum (Athos, Vatopedi Monastery, ms. 1488, 11th c.)*. Copenhagen : Munksgaard, 1975.

³⁰ WOLFRAM, Gerda (ed.): *Sticherarium Antiquum Vindobonense (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 136, 12th c.)*. Vienna : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.

³¹ PERRIA, Lidia – RAASTED, Jørgen (eds.): *Sticherarium Ambrosianum (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 139 sup., AD 1341)*. Copenhagen : Munksgaard, 1992.

³² SCHIDLOVSKY, Nicolas (ed.): *Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum (St Petersburg, Library of the Russian Academy of Sciences (BAN), ms. 34.7.6, 12th c.)*. Copenhagen : C. A. Reitzel, 2000.

Summary

IRMOLOGION AS A MEDIATOR BETWEEN GREEK AND SLAVIC BYZANTINE MUSIC

Research on irmologions in Western countries began its history in Copenhagen in the 1930s and resulted in the publication of several important manuscripts in the series *Monumenta Musicae Byzantinae*. These editions marked the beginning of a major research effort to obtain as much information as possible about our ancestors' liturgical singing. The irmologions being didactic material, play an important role in this process. The comparison of the neumes within the Slavonic sources (sticherarions, triodions, minei, irmologions and other manuscripts), and their subsequent comparison with the relevant Greek predecessors, are a necessary starting point in the process that may lead to the decipherment of the earliest Slavonic neume notation, including the kondakarian notation. By comparison, we could thus arrive at melodic patterns that form an intermediate step between the original Greek melodies and the contemporary Slavonic ones. They are a direct adaptation of Greek melodies to Slavic liturgical texts before the period when Slavic musical sensibility was able to create its own melodies.

OFÍCIUM ZA ZOSNULÝCH V KARTUZIÁNSKEJ TRADÍCII MORAVSKÝCH RUKOPISOV

ZUZANA BADÁROVÁ

Mgr. Zuzana Badárová; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Ústav hudobnej vedy, Filozofická fakulta Masarykovej univerzity v Brne, Janáčkovo nám. 654/2a, 602 00 Brno, Česká republika; e-mail: zuzana.badarova@savba.sk

ABSTRACT

Medieval liturgical sources from various monastic communities are an important testimony to the monastic musical culture of the area. Musical prayer formed an essential part of the monk's daily life. In addition to the Mass liturgy, which is also encountered in diocesan settings, the liturgy of the hours, which was celebrated essentially in the form of chant, determined the basic structure of the day for each member of the order. The aim of this study is to investigate the medieval liturgical chants of the Office for the Dead in Carthusian manuscripts from the territory of Moravia. Attention will be paid to selected chants of the Matins from these codices, primarily its responsories. These chants represent a specific, Carthusian liturgical tradition, which has been documented in its stable structure since the foundation of the Carthusian Order.

Keywords: Middle Ages, manuscript, liturgy, Carthusian, plainchant, office of the dead, Moravia

Kartuziánsky rád od svojho založenia svätým Brunom Kolínskym v roku 1084 pestuje špecifickú liturgickú tradíciu, ktorá sa vyznačuje obdivuhodnou uniformitou a schopnosťou neimplementovať lokálne zvyky. Prvé kartuziánske spoločenstvo založil sv. Bruno. On a jeho šiesti druhovia sa usadili v blízkosti Grenoble a založili jednoduchú komunitu. Venovali sa viere pestovaním veľmi špecifického životného štýlu v tichu a samote. Tento ich životný ideál vyústil do založenia rehole, ktorá sa neskôr rozšírila do celej Európy. Ku kodifikovaniu samotných kartuziánskych regul došlo v 12. storočí po ich uznaní pápežmi.¹ Kvôli samote a udržiavaniu úplného

¹ COUL, Thomas Op de: Carthusians. In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. New York : Oxford University Press, 2001, s. 210.

odlúčenia od vonkajšieho sveta vznikali prvotné rádomé domy vždy v odľahlých oblastiach. V druhej polovici 13. storočia sa kláštory začali častejšie zakladať v blízkosti miest. Neunikli tak bližšej pozornosti šľachty či bohatých mešťanov, ktorí ich finančne podporovali, dokonca podobné kláštory sami zakladali.² Toto je tiež prípad vzniku nových kláštorov na území Čiech, Moravy alebo aj Slovenska, kde sa kartuziáni tešili značnej obľube, a to predovšetkým v 14. storočí, počas ktorého bolo založených viacero kláštorov s pomerne dlhou existenciou, ktorú ukončili až osudové jozefínske reformy 18. storočia.

Kartuziánskemu repertoáru a jeho hudobnej zložke sa v poslednom období venovala väčšia pozornosť.³ V roku 2022 sa kartuziánmi na Slovensku a v strednej Európe zaoberala muzikologická konferencia *Musica Mediaeva Liturgica IV*.⁴ Viaceré príspevky súvisia aj s témou predloženej štúdie.⁵ Do tlače bola v roku 2023 pripravená aj pra-

² WITKOWSKI, Rafał: The Carthusians and the Print Revolution. In: HOGG, James – GIRARD, Alain – BLÉVEC, Daniel Le (eds.): *Die Kartäuser und die Künste ihrer Zeit*. Bd. 3. (= *Analecta Cartusiana* 157) Salzburg : Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Salzburg, 2001, s. 33.

³ ŠTER, Katarina: Between uniformity and diversity: Medieval antiphoners of the Charterhouse Žiče in the University Library of Graz. In: HOGG, James (ed.) *Kartäusisches Denken und daraus resultierende Netzwerke vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Bd. 5. (= *Analecta cartusiana* 276) Salzburg : Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Salzburg 2012, s. 111-144. ŠTER, Katarina: Resacralization of the sacred: Carthusian liturgical plainchant and (re)biblicization of its texts. In: *Musicological annual*, roč. 50, 2015, č. 2, s. 157-180. ŠTER, Katarina: *Srednjeveški koral v kartuziji Žiče: Pogled skozi oči najstarejšega samostanskega antifonarja*. Elektronska izdaja. Slovenska glasbena dediščina, 3. Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU 2013. Dostupné na internete: <<http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:skkz/VIEW>> ŠTER, Katarina: Mary Magdalene, the Apostola of the Easter Morning: Changes in the Late Medieval Carthusian Office of St Mary Magdalene. In: *Muzikološki Zbornik*, roč. 53, 2017, č. 1, s. 9-53. ŠTER, Katarina: Koralni rokopisi slovenskih kartuzij. In: SNOJ, Jurij (ed.): *Zgodovina glasbe na Slovenskem 1: Glasba na Slovenskem do konca 16. stoletja*. Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012, s. 137-217.

⁴ V roku 2023 bol publikovaný zborník príspevkov z konferencie. BEDNÁRIKOVÁ, Janka (ed.): *Musica Mediaeva Liturgica IV : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie konanej dňa 1. júna 2022*. Ružomberok : VERBUM, 2023.

⁵ Viaceré muzikologické štúdie sa venovali spracovaniu jediného notovaného kartuziánskeho rukopisu z územia Slovenska. Analýzu officia za zosnulých v kartuziánskom prameni J 538 zo Slovenskej národnej knižnice realizovala E. Veselovská. VESELOVSKÁ, Eva: Officium za zosnulých v rkp. J 538 z Literárneho archívu Slovenskej národnej knižnice v Martine. In: BEDNÁRIKOVÁ, Janka (ed.): *Musica Mediaeva Liturgica IV : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie konanej dňa 1. júna 2022*. Ružomberok : VERBUM, 2023, s. 153-171. Rozbor ďalšej časti repertoáru tohto rukopisu vyhotovil R. Adamko, ktorý sa sústredil na jeho alelujové spevy. ADAMKO, Rastislav: Alelujové spevy v Kartuziánskom žaltári – graduáli, rkp. J 538. In: BEDNÁRIKOVÁ, Janka (ed.): *Musica Mediaeva Liturgica IV : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie konanej dňa 1. júna 2022*. Ružomberok : VERBUM, 2023, s. 190-211. E. Lazorič spracoval fragmenty nachádzajúce sa v zachovaných kartuziánskych inkunábulách zo Slovenskej národnej knižnice. LAZORIČ, Eduard: Fragmenty v kartuziánskych inkunábulách Slovenskej národnej knižnice v Martine. In: BEDNÁRIKOVÁ, Janka (ed.): *Musica Mediaeva Liturgica IV : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie konanej dňa 1. júna 2022*. Ružomberok : VERBUM, 2023, s. 80-109. Autorka štúdie predstavila dochované hudobné rukopisy z brnianskeho kartuziánskeho kláštora a výnimočný potenciál ich výskumu: BADÁROVÁ, Zuzana: Stredoveké notované manuskripty z kartuziánskeho kláštora v Kráľovom Poli. In: BEDNÁRIKOVÁ, Janka (ed.): *Musica Mediaeva*

menná edícia kartuziánskeho rukopisu J 538, ktorá okrem paleografických, kodikologických a liturgických aspektov obsahuje viaceré muzikologické analýzy vybraných kartuziánskych omšových a oficiových spevov.⁶

Liturgiu hodín tvorí osem základných častí. Väčšina spevov je variabilných. Na konkrétny deň sa vyberajú podľa príslušných textov slávení celého liturgického roku (cezročné obdobie: tzv. temporál – Advent, Vianoce, Pôst etc., alebo sviatky svätých: tzv. sanktorál). Oficium, ktorého texty a výber spevov sa nemenia počas celého roka, je napríklad oficium za zosnulých.⁷ Oficium za zosnulých má ale jednu dôležitú a špecifickú črtu. Výber a radenie responzórií v matutine je v jednotlivých liturgických tradíciách, v sekulárnom i v monastickom prostredí, mimoriadne variabilné a odlišné. Jednotlivé radenia responzórií officia za zosnulých majú typickú štruktúru buď pre určité geografické územie, alebo konkrétnu rehoľu. Tieto liturgické spevy sú preto pre bádanie výnimočne dôležité, pretože na základe ich analýzy je možné identifikovať neznáme rukopisy, či dokonca fragmenty.⁸

Liturgica IV : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie konanej dňa 1. júna 2022. Ružomberok : VERBUM, 2023, s. 232-242.

⁶ ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka – ŠEDIVÝ, Juraj – VESELOVSKÁ Eva: *PSALTERIUM – GRADUALE CARTUSIENSE (s. XV./XVI.) : Liturgicko-muzikologická štúdia a faksimile.* Ružomberok : VERBUM, 2023. Pre predloženíu štúdiu je dôležitá i štúdia E. Veselovskej z roku 2022, ktorá sa zaoberá všetkými rukopismi z územia Slovenska, ktoré obsahujú stredoveké oficium za zosnulých. VESELOVSKÁ, Eva: *The Latin Office of the Dead in mediaeval manuscripts from the territory of Slovakia.* In: *Musicologica Brunensia*, roč. 57, 2022, s. 53-77.

⁷ V stredovekých rukopisoch býva dané oficium označené v latinčine ako officium defunctorum alebo officium pro defunctis.

⁸ Predmetnou problematikou sa doposiaľ zaoberalo viacero odborníkov. Analýze štruktúry kartuziánskej liturgie sa venoval Hansjakob Becker. BECKER, Hansjakob: *Die Responsorien des Karthäuserbreviers: Untersuchungen zu Urform und Herkunft des Antiphonars der Kartause.* (= Müncher Theologische Studien. Systematische Abteilung.) München : Max Hueber Verlag, 1971. Samotné oficium za zosnulých v kontexte európskych diecéznych aj monastických tradícií spracoval Knud Ottosen. OTTOSEN, Knud: *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead.* Copenhagen : Aarhus University Press, 1993. K dispozícii je taktiež elektronická interaktívna databáza officí za zosnulých dostupná na: <<https://www.cantusplanus.de/databases/Ottosen/index.html>> Na území strednej Európy je potrebné vziať do úvahy aj diecézne prostredie, ktorého liturgii sa dlhoročne venuje rada Maďarskej akadémie vied *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae.* DOBSZAY, László: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. I/A Salzburg (Temporale).* Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1988. CZAGÁNY, Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/A Praha (Temporale).* Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1996. KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/A Strigonium (Temporale).* Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2004. KOVÁCS, Andrea (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VI/A Kalocsa – Zagreb (Temporale).* Budapest : MTA, 2008. KOVÁCS, Andrea (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania-Várad (Temporale).* Budapest : MTA, 2010. KUBIENIEC, Jakub: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VIII/A Kraków (Temporale).* Budapest : Research Centrum for the Humanities of the HAS, 2018.

Tabuľka 1: Delenie liturgie hodín

Hodinky	Časť dňa
Matutínium	Po polnoci
Laudy	Svitanie
Malé hodinky (prima, tertia, sexta, nona)	6:00, 9:00, 12:00, 15:00
Vešpery	Západ slnka
Kompletórium	Pred spaním

V liturgických kódexoch sa z oficiá za zosnulých uvádzajú väčšinou spevy troch častí liturgie hodín, a to vešpery, matutínium a laudy. Pokiaľ sa bližšie komparatívne pozrieme na štruktúru, je badateľná takmer úplná zhoda obsahu medzi liturgickými tradíciami v prípade výberu spevov vešpier a láud. Avšak čo sa týka matutína, ide o značne rozsiahly repertoár, ktorý v sebe zahŕňa prvky charakteristické pre konkrétne lokality, diecézy, farnosti alebo kláštorné komunity. Po invitatóriu sa člení na tri nokturna, ktoré pozostávajú z ďalšieho podčlenenia. Okrem troch antifón a verša sa spievajú v každom nokturne tri responzóriá s príslušnými veršami. Práve tento repertoár, konkrétne výber a radenie responzórií, je značne diferencovaný, líši sa od rehole k rehole, od diecézy k diecéze, niekedy môžu byť badateľné rozdiely aj vnútri jednotlivých oblastí v rámci jednej diecézy.

Tabuľka 2: Štruktúra jednotlivých častí liturgie hodín

vešpery	matutínium			laudy
5 x antifóna	Invitatórium			5 x antifóna
versiculus	1. nokturno	2. nokturno	3. nokturno	versiculus
antifóna k <i>Magnificat</i>	3 x antifóna	3 x antifóna	3 x antifóna	antifóna k <i>Benedictus</i>
	versiculus	versiculus	versiculus	
	3 x responzórium + verš	3 x responzórium + verš	3 x responzórium + verš	

Problematikou oficiá za zosnulých a systematizáciou jednotlivých spevov responzórií v rôznych európskych tradíciách sa v najväčšom rozsahu doteraz zaoberal dánsky muzikológ, teológ a historik cirkevných dejín Knud Ottosen vo svojej práci *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*.⁹ Vo svojich analýzach identifikoval a opísal aj presnú kartuziánsku tradíciu.¹⁰ Ottosen ju označuje ako deriváciu Lyonského typu s označením 14-36. Každé číslo v Ottosenovej systematike predstavuje jedno konkrétne responzórium. V tabuľke č. 3 sú viditeľné základné rozdiely medzi pôvodnou tradíciou Lyonskej diecézy a tradíciou kartuziánov. Oba tieto typy spája

⁹ Knud Ottosen spomína v Európe celkovo 138 responzórií, z ktorých sa používalo 107 a 469 veršov k responzóriám. OTTOSEN, Ref. 1. Ottosen nadväzuje na viaceré francúzske výskumy: LE-ROQUAIS, Victor: *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France* i. Paris : [vlastným nákladom], 1937. BAUMSTARK, Antonine: *La liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes*. BOTTE, Bernard (ed.). Paris : Chevetogne, 1953.

¹⁰ Výhradne kartuziánskej liturgii sa všeobecne venoval Hansjakob Becker. BECKER, Ref. 8.

osobnosť svätého Agobarda, ktorý zohrával pri formovaní ustálenej lyonskej liturgie významnú rolu.¹¹ Kartuziáni boli učením sv. Agobarda do veľkej miery inšpirovaní pri svojej vlastnej liturgickej „reforme“. Tá sa však vo svojom konečnom výsledku ubrala inou cestou, hlavne čo sa týka radenia veršov k jednotlivým rezponzóriám. Verše rezponzórií sa vyberali podľa kartuziánmi stanovených kritérií, pričom v prvom rade išlo o obsahovú súčinnosť s biblickým naratívom.¹²

Tabuľka 3: Porovnanie oficiá za zosnulých v Lyonskej a kartuziánskej tradícii¹³

	1. nokturno			2. nokturno			3. nokturno		
Lyon	14	36	46	51	75	95	19	94	69
Kartuziáni	14	36	46	67	51	33	60	95	53

Oficiom za zosnulých v kartuziánskej tradícii sa zachovalo vo viacerých stredovekých rukopisoch z územia Moravy, kde v stredoveku existovali tri kláštory danej rehole. V prvom rade ide o kartúzu Královo Pole (dnes mestská časť Brno), ktorá fungovala od roku 1375 až do roku 1782, keď bola zrušená kráľom Jozefom II. počas jozefínskych reforiem.¹⁴ V štrnástom storočí, konkrétne v roku 1389, vznikol kartuziánsky kláštor aj v Dolanoch (okr. Olomouc). Ten však fungoval len do roku 1437, keď sa mníši kvôli husitským nepokojom museli uchýliť do bezpečia mesta a presťahovali sa do mesta Olomouc. Tým sa dostávame k tretiemu rehoľnému domu na Morave. Ide o Olomouckú kartúzu, ktorá časovo nadväzuje na fungovanie dolanského konventu. Kartúza zanikla z toho istého dôvodu ako v prípade Brna, teda v dôsledku jozefínskych reforiem v roku 1782.¹⁵

Všetky kartuziánske kláštory na Morave disponovali značne rozsiahlymi a vzácnymi knižnými fondmi. Do dnešných dní sa dochoval z nich len zlomok, keďže všetky majetky, vrátane knižníc, prešli po zrušení kláštorov konfiškáciou, riadenou selekciou, prerozdelením medzi ďalšie inštitúcie či rozpredaním. Časť z kartuziánskych rukopisov sa zachovala jednak v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni alebo vo Vedeckej knižnici v Olomouci.¹⁶ Pri výskume stanovenej problematiky nás zaujímali predovšetkým liturgické, ideálne hlavne notované knihy, v ktorých je možné sledovať predmetnú tému štúdie, konkrétne oficiom za zosnulých. V olomouckých prameňoch kartuziánskeho pôvodu sa sledovaný repertoár nezachoval v notovanej forme, ale iba v textovej verzii. V prípade Brna (kartuziánsky konvent Královo Pole) máme k dispozícii tri kompletne kartuziánske rukopisy s oficiom za zosnulých. Prvým z nich

¹¹ DEBROISE, E.: Agobard. In: CABROL, Fernand et al. (eds.). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Tome premier. A-Amende. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1924, s. 971-976.

¹² ŠTER, Resacralization of the sacred, 2015, Ref. 3, s. 161.

¹³ Polotučné písmo v tabuľke značí úplnú zhodu v radení rezponzórií. Kurzívou sú oznamované tožné dvojice rezponzórií s posunutým radením.

¹⁴ FOLTÝN, Dušan: *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*. Praha : Libri, 2005, s. 85-86.

¹⁵ BUBEN, Milan: *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích*. II. díl, II. svazek, Mnišské řády. Praha : Libri, 2004, s. 336-340.

¹⁶ HRBÁČOVÁ, Jana – KRUŠINSKÝ, Rostislav (eds.): *Chrám věd a múz: 450 let Vědecké knihovny v Olomouci*. Olomouc : Vědecká knihovna v Olomouci, 2016, s. 51-54.

je antifonár, dnes uložený v Rakúskej národnej knižnici pod signatúrou Cod. 1791.¹⁷ Vznik antifonára sa datuje zhruba do obdobia vzniku konventu, čiže okolo roku 1375. Predpokladá sa, že ide o jeden z liturgických kódexov, ktoré vznikli pri príležitosti založenia kláštora.¹⁸ Pokiaľ je tento predpoklad správny, je možné hovoriť o kultúrnom svedectve vzťahujúcom sa priamo k brnianskej kartuziánskej tradícii, predpokladáme totiž, že rukopis „slúžil“ pri liturgických obradoch brnianskej kartúzy už v dobe jej vzniku. Oficiom za zosnulých sa začína na fol. 215v. Ide o notované oficium. Hudobná zložka officia za zosnulých však často v mnohých európskych rukopisoch chýbala, a preto ide o pomerne vzácny exemplár.¹⁹



Obr. 1: Antifonár Cod. 1791, fol. 215v

Druhým kódexom, ktorý pochádza z brnianskeho kláštora Kráľovo Pole, je žaltár uložený taktiež v Rakúskej národnej knižnici pod signatúrou Cod. 3990.²⁰ V tomto prípade sa pri datovaní rukopisu pohybuje zhruba v 15. storočí. Čo je však pre výskum zásadne zaujímavé, je stanovenie proveniencie daného rukopisu. Na viacerých fóliách sa síce nachádzajú brnianske provenienčné prípisky, ale ide o neskoršie, pravdepodobne barokové poznámky. Brniansky pôvod žaltára je s najväčšou pravdepodobnosťou možné vylúčiť na základe jeho obsahovej stránky. Hneď na začiatku liturgickej knihy, konkrétne v rámci kalendára, sa totiž nachádzajú lokálni svätci stredovekého Uhorska, čím sa dá s najväčšou pravdepodobnosťou predpokladať jeho uhorský pôvod.²¹

¹⁷ *Psalterium monasticum chorale*. Cod. 1771. Österreichische Nationalbibliothek.

¹⁸ KLUGSEDER, Robert. Cod. 1791 (Abb. 20) Antiphonar. In: KLUGSEDER, Robert (ed.): *Codices manuscripti & Impressi: Zeitschrift für Buchgeschichte*. Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek, 2014, s. 76-78.

¹⁹ Dokazuje to tiež spomínaný kartuziánsky prameň z územia dnešného Slovenska – Žaltár – graduál J 538. VESELOVSKÁ, Oficiom za zosnulých v rkp. J 538, 2023, Ref. 5.

²⁰ *Hebdomadarium chorale*. Cod. 3990. Österreichische Nationalbibliothek. Je nutné upozorniť, že pomenovanie hebdomadarium nie je v tomto prípade vystihujúce. Prameň v tejto štúdii označujeme ako žaltár.

²¹ Ide konkrétne o sv. Ladislava, kráľa uhorského (slávený 27. júna); sv. Štefana, kráľa uhorského (16. augusta); sv. Imricha, syna kráľa Štefana (5. novembra) a uhorského kráľa Ludovíta, ktorý nebol kanonizovaný; v rámci kalendára sa však uvádza jeho komemorácia (10. septembra).

Liturgia tohto rukopisu úplne nezodpovedá liturgickej tradícii Moravy, ale je veľmi pravdepodobné, že sa daná kniha v praxi u kartuziánov v Brne riadne používala. Ofícium za zosnulých sa nachádza na fol. 79r, pričom ide iba o textový zápis bez notácie.



Obr. 2: Cod. 3990, barokové provenienčné prípisky.

Posledným skúmaným rukopisom je Breviár M I 6, ktorý je uložený vo Vedeckej knižnici v Olomouci.²² Jeho vznik sa datuje do polovice 15. storočia.²³ Ide o jediný dochovaný notovaný rukopis kartuziánov z Olomouca. Ofícium za zosnulých medzi notované časti tohto kódexu nepatrí rovnako ako v prípade Žaltára Cod. 3990 z Rakúskej národnej knižnice vo Viedni. Z toho dôvodu sa na štruktúru ofícia za zosnulých v daných kódexoch pozrieme v prvom rade z liturgického hľadiska.

Liturgická štruktúra rezponzórií ofícia za zosnulých vybraných rukopisov, vrátane radenia kartuziánskych kódexov v práci K. Ottosena, sa bez výnimky zhoduje. Ide o ustálenú stavbu ofícia za zosnulých v tejto rehoľnej tradícii, ku ktorej sa autor dopracoval na základe analýzy viacerých kartuziánskych prameňov z rôznych lokalít a období vzniku.²⁴ Lokálne, v tomto prípade moravské alebo uhorské prvky sa v nej nenachádzajú. Tento fakt potvrdzuje charakter kartuziánskej liturgie, ktorá je

²² *Breviarii Cartusiensis compendium cum cantu saltem ex parte adnotato*. M I 6. Vědecká knihovna v Olomouci.

²³ BOHÁČEK, Miroslav – SCHÄFER, Maria – ČÁDA, František – SCHÄFER, Franz: *Beschreibung der mittelalterlichen Handschriften der Wissenschaftlichen Staatsbibliothek von Olmütz*. (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe C, Bibliographien.) Köln : Böhlau, 1994, s. 2-5.

²⁴ Medzi analyzované pramene patria: CHARL 182 Charleville, Bibliothèque Municipale 182 (LH 4); TREV 434 Trier, Stadtbibliothek 434/1930 (KO180); DIJON 617 Dijon, Bibliothèque Municipale 617 (GY4); MARS 119 Marseilles, Bibliothèque Municipale 119 (LH 4); METZ 466 Metz, Bibliothèque Municipale 466 (KO435); METZ 474 Metz, Bibliothèque Municipale 474 (KO436); METZ 589 Metz, Bibliothèque Municipale 589 (KO438); ST.OM 427 Saint-Omer, Bibliothèque Municipale 427(GY80); VAT 10296 Roma, Biblioteca Vaticana LAT 10296 (KO6); CPH C 768 Copenhagen, Det kongelige Bibliotek CLAUD. S. 768 (KO196); BERL 74 Berlin, Staatsbibliothek 74 (H276); S.LON(12) London, Sotheby 1983 (S. LON 12) (LH4); WAG 286 Baltimore, Walters Art Gallery W. 286 (KO424); BN 6250 Paris, Bibliothèque Nationale RES. B. 6250 BIS (B979); AVIGN 110 Avignon, Musée Calvet 110 (GY59); MCR 414 Manchester, John Rylands University Library LAT 414 (KO459); BN 1696 Paris, Bibliothèque Nationale Vel 1696 (B980); BN 27975 Paris, Bibliothèque Nationale RES. B. 27975 (M153).

považovaná za silne centralizovanú a pevne unifikovanú. Jednotnosť hudobnej zložky budeme analyzovať na príklade Antifonára Cod. 1791 z Rakúskej národnej knižnice vo Viedni.

Tabuľka 3: Radenie responzórií matutína v oficiu za zosnulých v stredovekých kartuziánskych rukopisoch z územia Moravy

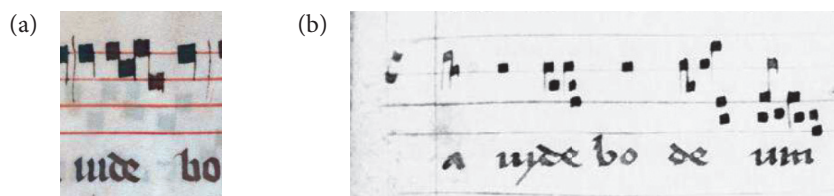
		Ottosen	Cod. 3990	MI 6	Cod. 1791	Cantus ID
1. nokturno	R1	Credo quod	+	+	+	006348
	V	Quem visurus	+	+	+	006348a
	R2	Induta est caro	+	+	+	006956
	V	Dies mei velocius	+	+	+	006956b
	R3	Memento mei Deus	+	+	+	007143
	V	Cutis meaaruit	+	+	+	007143b
2. nokturno	R1	Paucitas dierum	+	+	+	007367
	V	Manus tue	+	+	+	007367c
	R2	Ne abscondas	+	+	+	007202
	V	Parce mihi Domine	+	+	+	007202za
	R3	Homo cum dormierit	+	+	+	bez Cantus ID
	V	Cum mortuus fuerit	+	+	+	bez Cantus ID
3. nokturno	R1	Nocte os meum	+	+	+	007217
	V	Nunc autem	+	+	+	007217c
	R2	Versa est in luctum	+	+	+	007846
	V	Cutis mea denigrata	+	+	+	007846b
	R3	Ne intres	+	+	+	602604
	V	Velociter exaudi me	+	+	+	bez Cantus ID

Notované oficium za zosnulých nebolo samozrejmom súčasťou kartuziánskych liturgických kníh. Komparatívna analýza melodického obsahu prebehla na základe dostupnosti digitalizovaných rukopisov v online priestore. V databáze *Medieval Music Manuscripts Online Database* je prístupný Antifonár sign. Ms. 0091 z Bibliothèque municipale v Grenoble, v značnej blízkosti materského kláštora kartuziánskeho rádu.²⁵ Jeho vznik sa datuje zhruba do prelomu 13. až 14. storočia. Od fol. 194v sa začína oficium defunctorum, jeho súčasťou je aj hudobná zložka.

Jednotlivé responzóriá prešli dôkladnou komparáciou s brnianskym prameňom Cod. 1791, na základe ktorej bolo možné identifikovať niekoľko melodických odlišností. Zásadné rozdiely, ako napríklad použitie iných cirkevných modov, sa nenašli.

V prvom responzóriu prvého nokturna *Credo quod* sa nachádza prvá melodická odchýlka. V slove *videbo* sa na slabike *de* v Cod. 1791 v skupinke nôt vyskytuje o jednu notu menej oproti rukopisu z Grenoble. Namiesto francúzskeho variantu so sériou troch klesajúcich tónov *c-h-c*, *h*, *a* znie v rukopise z Brna jednoduchší variant terciového skoku *c-a*: *c-h-c-a*.

²⁵ *Antiphonarium*. F-G: Ms 0091 (Ms. 867 Rés.). Bibliothèque municipale Grenoble. [Online.] Dostupné na: <<http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=5451>>



Obr. 3: Responzóriium *Credo quod*, melodická odchýlka Cod. 1791 (a) vs. Ms 0091 (b)

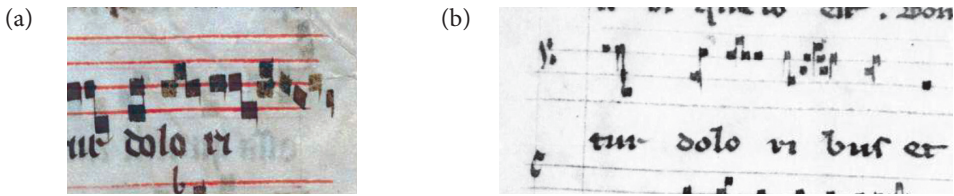
Ďalším príkladom je tretie responzóriium druhého nokturna *Homo cum dormierit*. V slove *evigilabit* na poslednej slabike *-bit*, a teda v poslednej skupinke nôt, sa v Cod. 1791 nachádza o notu viac. Brnianske officium obsahuje v závere melizmy *torculus* (*e-f-e*), pričom francúzsky rukopis sa končí tvarom pes na tóne *f*.



Obr. 4: Responzóriium *Homo cum dormierit*, melodická odchýlka Cod. 1791 (a) vs. Ms 0091 (b)

Drobná zmena sa nachádza i v prvom responzóriium tretieho nokturna *Nocte os meum*. V slove *doloribus* na slabike *-ri-* je v rukopise Cod. 1791 v melizmovom úseku o jednu notu menej. Melódia na slabike *-ri-* sa pohybuje na tónoch: *ff-d f-g-f-e f*, kým v Ms. 0091 je melódia v tvare *ff-d e-f-g-f-e f*, pridaný je teda tón *e*.²⁶

²⁶ Chceme upozorniť na to, že vo francúzskom prameni sa prvý tón *f* vizuálne prikláňa skôr k predšej skupinke nôt, čím môže predstavovať ďalšiu menšiu odchýlku.



Obr. 5: Responzóriium *Nocte os meum*, melodická odchýlka Cod. 1791 (a) vs. Ms 0091 (b)

Najväčší melodický rozdiel sme identifikovali v rovnakom responzóriu *Nocte os meum*. V slovách idúcich za sebou *sum familie* je badateľná väčšia melodická zmena. V kódexe Ms. 0091 je melódia posadená o terciu vyššie než v brnianskom rukopise. Táto situácia pokračuje až po nasledujúce slovo *et*, kde sa melódia zvýši aj v prípade Cod. 1791 a opäť sa zhoduje s kódexom z Grenoble.



Obr. 6: Responzóriium *Nocte os meum*, melodická odchýlka č. 2 Cod. 1791 (a) vs. Ms 0091 (b)

Zhrnutie

Komparácia responzórií ofícia za zosnulých z kartuziánskych rukopisov pochádzajúcich z územia Moravy prezentuje prvotný vklad do analýzy problematiky ofícia za zosnulých v moravskej liturgickej tradícii, konkrétne kartuziánskeho rádu. Liturgická analýza potvrdila úplnú zhodu vybraných kódexov s porovnávanými európskymi rukopismi (Ottosen). Melodická analýza poukázala na fakt, že nie všetky melódie Antifonára Cod. 1791 sa úplne zhodujú s vybraným zahraničným prameňom z Grenoble. Sú to však veľmi malé rozdiely. Môže ísť o druh istej lokálnej tradície, prípadne o drobné písárske varianty (mohli byť aj úmyselné), ktoré boli identifikované v štyroch responzóriách z matutína. Predpokladáme, že hypotézu o lokálnych

úpravách spevov kartuziánskej tradície potvrdíme pri komparatívnych výskumoch ďalšieho repertoáru rukopisov z Moravy. Naším nasledujúcim výskumným cieľom bude potvrdenie alebo vyvrátenie existencie istej lokálnej hudobnej moravskej kartuziánskej tradície. V budúcnosti predpokladáme aj pokračovanie výskumov melodickkej tradície kartuziánskych rukopisov a ich kompletného liturgického repertoáru aj z iných lokalít Európy.

Štúdia je súčasťou projektu APVV-19-0043 „CANTUS PLANUS na Slovensku: lokálne prvky – trans-regionálne vzťahy“ (2020 – 2024), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Summary

OFFICE FOR THE DEAD IN CARTHUSIAN MORAVIAN MANUSCRIPTS

The comparison of the responsories of the Office for the Dead of the Carthusian manuscripts from the territory of Moravia presents an initial contribution to the analysis of the issue of the Office for the Dead in the Moravian liturgical tradition, specifically in the Carthusian Order. The liturgical analysis has confirmed the complete correspondence of the selected codices with the European manuscripts being compared (Ottosen). Melodic analysis pointed to the fact that not all the melodies of the antiphonary Cod. 1791 entirely coincide with the selected foreign source from Grenoble. There are, however, very minor differences. They may reflect a certain type of local tradition, or they could be minor scribal variations (they may have been intentional), which have been identified in the four responsoires from the matins. We assume that the hypothesis of local adaptations of the chants of the Carthusian tradition will be confirmed in comparative researches of other repertoire of manuscripts from Moravia. Our next research goal will be to confirm or refute the existence of a certain local musical Moravian Carthusian tradition. In the future, we also foresee continued research into the melodic tradition of Carthusian manuscripts and their complete liturgical repertoire from other localities in Europe.

MISSALE NOTATUM STRIGONIENSE A BRATISLAVSKÉ OMŠOVÉ KNIHY

ANDREA KOVÁCS

Dr. Andrea Kovács; Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest, 1061 Budapest, Liszt Ferenc tér 8; e-mail: kovacsandilfze@gmail.com

ABSTRACT

One of the most outstanding, most representative liturgical codices of the Hungarian Middle Ages is the *Missale Notatum Strigoniense*, copied before 1341. The summary of the material of the Mass rite of Esztergom and the general formulation of the rubrics give the impression that the manuscript was intended as a normative book, expected to be copied. Shortly after its completion, probably yet in the 14th century, the manuscript was relocated from Esztergom to Bratislava. Therefore, it seems obvious that we are looking for its copies among the so-called Missals of Bratislava kept in Budapest since the beginning of the 19th century. The relationship between the *Missale Notatum Strigoniense* and the Bratislava Missals could be best illustrated by concentric circles. To the closest to the *Missale Notatum* is the “H” Missal, which can be considered its direct duplication. In the innermost circle, but somewhat further away from it is the “A” Missal, which used the *Missale Notatum* probably as a model, significantly reducing, but not modifying its content. Codex “C” was copied probably from one of the two duplications. Manuscripts “B” and “D” are farther from the center, in the second circle. These associate the Temporale of Esztergom with a mixed Sanctoreale. The Missals belonging to the outermost circle – “E”, “F”, “G” – follow the central tradition less, by preserving its most important elements only.

Keywords: *Missale Notatum Strigoniense*, Missals of Bratislava, copies, relationships, content, feasts of saints

Jedným z najvýznamnejších a najreprezentatívnejších liturgických kódexov celého uhorského stredoveku je *Missale Notatum Strigoniense*,¹ napísaný pred rokom

¹ V súčasnosti je rukopis uložený v Štátnom archíve v Bratislave (3 signatúry). *Bratislavský misál Ia* EC Lad III/ (Zbierka cirkevných písomností 1180 – 1912. Katalóg. Eds. Luboš Janaček – Jozef Meliš, Bratislava 2019), č. 279, škatuľa 14, s. 56; *Bratislavský misál Ib* EL 18, č. 303, škatuľa 29, s. 60; *Bratislavský misál* EC Lad. I/21, 2 ff., č. 213, škatuľa 10, s. 47; ďalej v Múzeu mesta Bratislavy R-00007/1: A/9 a v Spolku sv. Vojtecha v Trnave 10 ff., vo fascikli č. 200/15/6: 2 ff.

1341.² Misál zahŕňa materiál ostrihonského rítu, a to v podobe vypracovanej do najmenšieho detailu so snahou o úplnosť. Toto, ako i všeobecná formulácia rubriek vytvára dojem, že rukopis bol určený ako normokniha a rávalo sa s jeho odpisovaním. Keďže kódex sa krátko po svojom vzniku – pravdepodobne ešte v 14. storočí – dostal do Bratislavy, zdá sa byť logické hľadať jeho kópie – ak skutočne boli vyhotovené a ak sa zachovali – medzi tzv. Bratislavskými misálmi, ktoré sa uchovávajú od začiatku 19. storočia v Budapešti.³ Starší výskumníci považovali za najbližšieho príbuzného ostrihonského kódexu Bratislavský misál „A“ na základe rovnakého nekrologického údaja, figurujúceho v kalendári oboch rukopisov, a rovnako na základe obsahových súvislostí.⁴ Zdá sa však, že v oveľa bližšej spojitosti s *Missale Notatum Strigoniense* je iný misál.

Polikárp Radó zastával názor, že kódex „H“ so signatúrou *Clmae 94* nebol vyhotovený pre bratislavskú kolegiálnu kapitolu Svätého Martina, ale pre nejakú inú mestskú cirkev. Podľa jeho mienky tento misál nemôžeme zaradiť medzi bratislavské omšové knihy, lebo jeho obsah sa nezhoduje s ich obsahom, ale s Prayovým kódexom.⁵ Zároveň považoval za hodné zamyslenia, že v rukopise figuruje sekvencia sv. Dominika a Františka, hoci v Bratislave boli prítomní len františkáni.⁶ Ak však predmetný misál porovnáme nie so sakramentárom (Prayov kódex), čo je prameň zásadne odlišného typu, ale s *Missale Notatum Strigoniense*, dostaneme prekvapujúci výsledok.

Štruktúra oboch kódexov je úplne rovnaká. Medzi temporálom a sanktorálom je v oboch zaznamenaná kompletná omša proroka Jozefa a po tri modlitby sv. Jozefa, pestúna pána Ježiša, Lazára, biskupa mučeníka, a Panny Márie.⁷ Po zádušných

sú nečíslované strany liturgického kalendára a fóliá *xxxi*, *xxxii*, *cxiii*, *cxvii* a *cxcciiii* + samostatne sú uložené fóliá *c* (č. 322/10) a *cviii* (393/6). V slovenskej odbornej literatúre sa používa názov Bratislavský misál I, v muzikologických kruhoch Bratislavský notovaný misál. Latinský názov *Missale Notatum Strigoniense*, všeobecne známy v stredoeurópskom priestore, poukazuje na pravdepodobné miesto vzniku kódexu. V maďarskej terminológii sa používa tento latinský názov, resp. jeho maďarská verzia. V slovenskom preklade sme zachovali spôsob označenia autorky – *Missale Notatum Strigoniense*, ostrihonský misál, Ostrihonský notovaný misál. (Pozn. prekl.)

² SZENDREI, Janka – RYBARIČ, Richard (ed.): *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. (= *Musicalia Danubiana* 1.) Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1982 (ďalej MNStr). Podrobný opis kódexu pozri SZENDREI, Janka: *A „mos patriae“ kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében*. Budapest : Balassi Kiadó, 2005, s. 282-323.

³ Ich zoznam a všeobecne používané písmenkové značenia pozri RADÓ, Polikárp: *Libri liturgici manuscriptorum bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1973, s. 101. Misál „I“, ktorý bol predtým považovaný za bratislavský, odpísali na uhorskú objednávku, ale z augsburského vzoru, s veľkou pravdepodobnosťou v samotnom Augsburgu. Pozri KOVÁCS, Andrea: Pozsonyi-e az „I“ kódex? In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 131, 2015, č. 3, s. 305-311.

⁴ Országos Széchényi Könyvtár (ďalej OSzK), *Clmae 214* („A“). RADÓ, Ref. 3, s. 101-111, SZENDREI, Ref. 2, 2005, s. 288.

⁵ OSzK, MNy 1.

⁶ OSzK, *Clmae 94* („H“). RADÓ, Ref. 3, s. 114-125.

⁷ Čo sa týka osoby Jozefa a Lazára, zdroje sú neisté. Aj v rámci jedného kódexu sa môže prelínať postava Jozefa egyptského a betlehemskeho (pozri kalendár a korpus Prayovho kódexu) a Lazára z Betánie s Lazárom biskupom-mučeníkom. RADÓ, Ref. 3, s. 578, 580. Porovnaj Lazarus von Bethanien Dostupné na internete: <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienL/Lazarus_von_Bethanien.html>. *Missale Notatum Strigoniense* a kódex „H“ uverejňujú modlitby Lazára

omšiach obidva kódexy uvádzajú orácie sv. Petra, mučeníka, avšak iba ostrihomský notovaný misál obsahuje modlitby sv. Kláry. Po nich nasledujúca príloha – zbierka alelujových spevov – má nielen úplne rovnaký výber jednotlivých spevov, ale aj identické poradie. To isté platí aj pre sekvenciár, s tým rozdielom, že kódex „H“ vynecháva niektoré sekvencie ostrihomského misála.⁸ Má však vsunuté dve sekvencie, ktorých incipity boli dodatočne zapísané na okraji strán na náležitých miestach Missale Notatum Strigoniense, a ktoré sú odvtedy neodmysliteľnými súčasťami bratislavských misálov.⁹ Na konci obidvoch sekvenciárov figurujú dva dodatočné spevy: *In caelesti gerarchia* (sv. Dominik) – ktorý Radó považuje za záhadný – a *Caput draconis ultimum* (sv. František).¹⁰ Zmienené dve prózy sú v Bratislave vykázaťelné iba v týchto dvoch misáloch.¹¹ Navyše po kombinácii s treťou sekvenciou *Nunc crucis almae* nenachádzame v ostatných bratislavských kódexoch žiadnu stopu.¹² Takáto miera totožnosti dvoch dodatkových častí – alelujára a sekvenciára – sa nevyskytuje v iných bratislavských prameňoch.

V sanktoráli figuruje jeden sviatok, ktorý sa nachádza iba v týchto dvoch kódexoch: je to 17. január, sviatok Speleusippia, Eleusippia a Meleusippia, mučeníkov.¹³ Zo svätcov notovaného misála chýbajú orácie Sosthena,¹⁴ ktoré sa vyskytujú v kalendári niektorých bratislavských prameňov, nielen v kódexe „H“, ale vo všetkých skúmaných liturgických knihách. Okrem tohto jedného sviatku obsahuje bratislavský misál „H“ všetky sviatky ostrihomského misála (MNStr). V Missale Notatum Strigoniense, keďže bol podľa nášho predpokladu vyhotovený pre ostrihomskú katedrálu, má výnimočné miesto kult sv. Vojtecha. Pri jarňom sviatku nasledujú po omši, pozostávajúcej z vlastných orácií a čítaní so spevmi *commune sanctorum*, tri ďalšie orácie s nápisom *Item de sancto Adalberto*. Pri novembrovom sviatku translácie figuruje incipit vlastného alelujového spevu a opäť iné orácie. Bratislavský misál „H“ obsahuje presne tie isté tri omše, dokonca – podobne ako ostrihomský – obidva dni sú vyzdvihnuté zahrnutím procesie.¹⁵

tu a aj na ich mieste v kalendári (17. decembra), bratislavský zas duplikuje aj orácie Ježišovho pestúna (19. marca).

⁸ Velkonočná oktáva: *Pangamus Creatoris, Agni paschalis esu, Grates Salvatori, Laudes Deo concinat orbis*, Nanebovstúpenie: *Rex omnipotens die*, Turíce: *Laude celeberrima, Veni Spiritus consolator almae*, Panna Mária: *Imperatrix gloriosa, Ave sidus lux dierum, Missus Gabriel de caelis*, sv. Michal: *Decantemus congaudentes*.

⁹ Sv. Ján, evanjelista: *Verbum Dei Deo natum*, sv. Uršuľa: *Virginalis turma sexus*.

¹⁰ Záver kódexu „H“ chýba, preto nevieme, či Františkova sekvencia pokračovala úsekom *Laus Deo Patri*, ktorý v tejto pozícii dnes poznáme výlučne z ostrihomského misála, a ktorý bol pôvodne veľmi raritnou, samostatnou svätotrojčnou položkou. Chýbajúce záverečné slovo *Amen* každopádne tiež predpovedá pokračovanie.

¹¹ Obrezanie Pána: *Caeleste organum hodie sonuit in terra*, Panna Mária: *Potestate non natura*.

¹² Sv. František: *Caput draconis ultimum*, sv. Dominik: *In caelesti gerarchia*, Svätý Kríž: *Nunc crucis almae cantet gaudia*.

¹³ Pri registrácii sviatkov považujeme za smerodajnú ich prítomnosť v korpuse, nie v kalendári. Pomerne často sa totiž stáva, že sa niektorí zo svätých figurujúcich v kalendári nenachádzajú v hlavnej časti, a naopak, kalendár neuvádza všetky sviatky, ktoré figurujú v korpuse. Najcharakteristickejším príkladom takéhoto javu je práve konkordancia kalendárov bratislavských misálov (RADÓ, Ref. 3, s. 102-107), z ktorej vychádzajú často márne hľadáme v kalendári daného kódexu sviatky vyskytujúci sa v hlavnej časti a naopak.

¹⁴ 28. november. RADÓ, Ref. 3, s. 595.

¹⁵ Tento údaj prepisuje skoršiu mienku, podľa ktorej k omšiam sv. Vojtecha bratislavské misály nepredpisovali procesiu. SZENDREI, Ref. 2, 2005, s. 287.

Temporál poskytuje oveľa menší priestor na individuálne rozhodnutia a voľnejší výber liturgických textov a spevov než sanktorál či sekvenciár. Práve preto je dôležité, že obidva kódexy uvádzajú alelujový verš *Natus est nobis* ako alternatívny spev vianočnej polnočnej omše. Ďalší, vo významnej liturgickej funkcii figurujúci text, vykazuje celkom nezvyčajnú zhodu. Okrem záhrebských misálov, ktoré sa od 14. storočia odpisovali s uniformným obsahom, a dvojíc rukopisov, ktoré budeme analyzovať nižšie, výlučne ostrihomský misál a kódex „H“ spomínajú svätcov v bielosobotných litániách pod úplne rovnakými názvami a v rovnakom poradí.¹⁶

Na základe týchto faktov je pravdepodobné, že skriptor kódexu „H“ mohol mať pred sebou položený ako vzor *Missale Notatum Strigoniense*. Preto sa doň mohli dostať sekvencie sv. Dominika a Františka, alelujár, tri omše sv. Vojtecha a bielosobotné litánie v úplne rovnakom poradí a bezo zmien. Vzťah dvoch kódexov ako vzoru a kópie môže mať dôležité praktické dôsledky. Na základe podobnosti takého vysokého stupňa sa totiž oprávnene dá predpokladať, že obsah fólií, ktoré dnes v ostrihomskom prameni chýbajú – väčšina z nich chýba v pôstnej časti – mohol byť približne rovnaký ako príslušné časti bratislavského kódexu. Máme teda veľkú šancu zrekonštruovať ak aj nie samotné nápevy, tak aspoň výber liturgických spevov a textov. Napríklad predloha s veľkou pravdepodobnosťou obsahovala obrad Zeleného štvrtka *Mandatum* na rovnakej úrovni vypracovania a pestrosti spevov ako kópia.¹⁷ To, že skriptor využíval počas svojej práce pri odpisovaní aj iný misál, môžeme na základe výskytu sviatkov svätých, ktoré v ostrihomskom prameni chýbajú, považovať za nepochybné.¹⁸ Rovnako predpokladáme, že záznam o smrti sv. Petra kanonika sa nedostal do kalendára preto, lebo bol zapísaný inou rukou – a možno aj na základe iného vzoru – než hlavná časť kódexu.

Druhým skúmaným rukopisom je Bratislavský misál „A“. Je vzťah medzi Bratislavským kódexom „A“ a *Missale Notatum Strigoniense* rovnako úzky? Na túto otázku je ťažké odpovedať, pretože zbierka sekvencií sa z tohto kódexu stratila. Bielosobotné obrady krstu, spolu s prozaickými litániami, skriptor nezapísal. Spôsob zostavovania obidvoch misálov je každopádne rovnaký. Zo štyroch formúl, vsunutých medzi temporál a sanktorál, figuruje formula o Lazárovi už len medzi sviatkami svätcov. Na konci kódexu nájdeme po modlitbách sv. Petra z Verony aj orácie sv. Kláry. Alelujár v prílohe, ktorý je písaný hlavnou rukou, je mimoriadne skicovitý. K jednotlivým typom svätcov je pripojených sotva pár spevov a textov. Neskôr však boli na okrajoch

¹⁶ Bielosobotné litánie boli pomerne voľne spracovávané ešte aj v Záhrebe, veď zoznamy mien sú totožné iba v troch misáloch, ostatné sú – predovšetkým, čo sa týka panien a svätých žien – voľne poskladané.

¹⁷ Ant. *Ante diem festum Paschae* V) *Venit ad Petrum* Ant. *Mandatum novum* Ps. *Reges terrae* Ant. *Domine tu mihi lavas* Ant. *Si ego Dominus* Ant. *In diebus illis mulier* V) *Dimissa sunt* Ant. *Maria ergo unxit* V) *Audite haec* Ant. *Rogabat Iesum* Resp. *Accessit ad pedes* V) *Dimissa sunt* Ant. *Deus caritas est* Ant. *Maneant in vobis* Ant. *Ubi est caritas* Ant. *Christus descendit* Ant. *Exemplum enim dedi* Ant. *Exemplum praebuilt* Ant. *Ubi fratres in unum* Ant. *Diligamus nos* Ant. *Congregasti nos* Ant. *Vos vocatis me* Ant. *In hoc cognoscent* Ant. *Commendat autem* Ant. *Cena facta dixit Iesus* V) *Melius illi erat* Ant. *Postquam surrexit* Hymn. *Tellus ac aethra*.

¹⁸ Sv. Polykarp (26. január), sv. Stanislav (8. máj), vigília sv. Mateja (23. február), sv. Kunigunda (9. september), Nájdenie tela kráľa Štefana (11. október).

strán k mnohým položkám doplnené texty kurzívou. Takto bol zapísaný skoro celý repertoár notovaného misála.

V sanktoráli figurujú všetky tri omše sv. Vojtecha, rukopis však ani raz nespomína procesiu pred obradom. Zo sviatkov svätých si zaslúžia pozornosť tri, ktorých orácie sa nachádzajú spomedzi našich prameňov iba v ostrihomskom a v bratislavských kódexoch „A“ a „H“, naznačujúc tým výrazne úzku príbuznosť medzi týmito tromi misálmi. Všetci spomínaní svätci boli biskupi z Trevíru a z Kolína: Liutwin (29. september), Nicetius (1. október), Eucharius, Valérius, Maternus (8. december). Na december uvádzajú všetky tri kódexy dve série orácií: jednu zvlášť pre sv. Eucharia, druhú spoločne pre sv. Valéria, Eucharia a Materna. K týmto sviatkom uvádzal vlastný materiál iba Trevír a okolité cirkevné centrá (Metz, Worms, Speyer), inde sa vyskytovali nanajvýš v kalendároch. Otázka, akým prostredníctvom a s akým zámerom sa tento trevírsky blok – ktorý sa tu podľa svedectva našich prameňov neudomácnil – dostal do Missale Notatum Strigoniense, ktorý je jeho prvým domácim zdrojom, si vyžaduje ďalší výskum. Z bratislavských misálov iba v týchto troch figurujú sviatky štyroch francúzskych biskupov či mučeníkov, ktoré sa neskôr vyskytujú iba v niekoľkých uhorských prameňoch. Aprus (15. september) a Lupentius (22. október) figurujú len v tlačenom misáli z Pécsu. Elígia (1. december) spomína iba jeden kódex z Horného Uhorska¹⁹ a jeden misál.²⁰ O vzťahu Missale Notatum Strigoniense a dvoch bratislavských rukopisov svedčí aj alelujový verš *Natus est nobis*, ktorý uvádza v rovnakej liturgickej pozícii tak misál „A“, ako aj ostrihomský misál a kódex „H“.²¹

Podľa datovania rukopisov a poznámky o smrti kanonika Petra sa zdá, že aj skriptor misála Clmae 214 pracoval s Missale Notatum Strigoniense.²² Keď však porovnáme ich obsahy, je zrejmé, že skriptor kódexu „H“ sa striktnejšie držal vzoru a použil z neho oveľa viac materiálu ako jeho kolega pôsobiaci o niekoľko rokov skôr.²³ Pisár kódexu „A“ použil oveľa viac skracovaní, vynechávajúc významné úseky a obrady – *Mandatum* Zeleného štvrtka, svätenie ohňa a obrad krstu na Bielu sobotu, procesiu Veľkonočnej nedele atď.

V misáli „C“ ostala síce zbierka alelujových spevov, zmizli však série orácií pred sanktorálom a sekvenciárom, resp. orácie sv. Kláry sa presunuli medzi sviatky svätých.²⁴ Alelujár je aj tu – podobne, ako v kódexe „A“ – iba načrtnutý. Výber však presne kopíruje poradie ostrihomského misála a obsahuje charakteristický spev sv. Pavla na ukončenie cyklu (*Alleluia Tu es vas electionis*). Sekvencionár je poskladaný skoro

¹⁹ Alba Iulia (Romania), Biblioteca Națională a României, Filiala Batthyaneum RO-AJ R. I. 23.

²⁰ Missale ad usum dominorum Ultramontanorum, Verona, 1480.

²¹ O domácich výskytoch a asignáciách položky pozri KOVÁCS, Andrea: *Graduale Francisci de Futhak 1463. Monográfia.* (= Musica Sacra Hungarica 4/1.) Ístanbul – Budapest : Topkapı Sarayı Müzesi – LFZE Egyházzenei Kutatócsoport, 2019, s. 73.

²² Stranu kalendára notovaného misála, ktorá obsahuje datovanie, ako posledný videl József Dankó, odvtedy sa stratila alebo zničila. Preto momentálne nie je možné vyhodnotiť typ písma nekrologického údaj – nedá sa určiť, či je to poznámka skriptora alebo neskorší zápis od používateľa. SZENDREI, Ref. 2, 2005, s. 288-289.

²³ Edith Hoffmann datuje Clmae 94 iba o niekoľko rokov neskôr než kódex „A“. Pozri HOFFMANN, Edith: A Nemzeti Múzeum Széchényi-Könyvtárának Magyarországon illuminált kéziratai. In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 34, 1927, č. 1-2, s. 7-9.

²⁴ OSzK, Clmae 220 („C“). RADÓ, Ref. 3, 1973, s. 113-114.

výlučne zo sekvencií, ktoré boli v Uhorsku všeobecne známe. Z charakteristických spevov notovaného misála figuruje jedine otvárací spev Veľkonočnej oktávy (*Laudes Salvatori*), začínajú však prenikať sekvencie juhonemeckej proveniencie.²⁵ V tempo-
ráli chýbajú všetky mimoomšové obrady (poznačenie popolom, procesie na Kvetnú a Veľkonočnú nedeľu aj na rogačné dni, umývanie nôh na Zelený štvrtok atď.). Skriptor vynechal približne tri štvrtiny špeciálnych sviatkov ostrihomského sanktorálu, ale – podobne ako rukopis „A“ – ani tento kódex neintegroval namiesto nich nové sviatky. Na základe takej výraznej redukcie materiálu notovaného misála môžeme predpokladať, že kódex „C“ nie je bezprostrednou kópiou ostrihomského kódexu. Jeho vzorom mohol byť skôr kódex „A“ či misál Clmae „H“.

Rukopisy „B“ a „D“ sa zhodujú s tromi kódexmi, o ktorých sme sa doteraz zmienili, v najvhodnejších bodoch na identifikovanie rítu. Inde sa však výrazne od nich odlišujú.²⁶ Obidva obsahujú bezo zmien štyri veľké série aleluja, ktoré sú charakteristické pre *Missale Notatum Strigoniense* a vyššie spomínané misály.²⁷ Z orácií, ktoré oddeľujú od seba veľké úseky, sa modlitba sv. Kláry dostala iba do sanktorálu kódexu „B“, ostatné modlitby však chýbajú. Ani v jednom z rukopisov sa nenachádza samostatná zbierka alelujových spevov. Misál „D“ dokonca neuvádza sekvencie v samostatnej kapitole, ale na ich vlastných liturgických miestach, vsunutých do jednotlivých omší, čo je pre Uhorsko, resp. pre bratislavské rukopisy nezvyčajné. V repertoári kódexu „B“ figuruje sekvencia sv. Imricha, ktorá sa používala iba v tomto okruhu.²⁸ Materiál sv. Vojtecha sa čoraz viac dostáva do úzadia. Rukopis Clmae 215 uvádza k obidvom sviatkom jednu omšu. Tretia séria orácií teda vypadla. V rukopise Clmae 216 figuruje len jarný sviatok sv. Vojtecha, sviatok translácie sa už neuvádza. Procesie pred omšami sa nenachádzajú ani v jednom z kódexov.

V obidvoch prameňoch sa radikálne znižuje počet charakteristických sviatkov *Missale Notatum*. Pribúdajú však iné, predovšetkým sviatky prevzaté z nemeckej tradície. Kódex „B“ integruje do svojho sanktorálu také elementy – podľa všetkého z Passau –, ktoré sa v ostatných bratislavských rukopisoch nenachádzajú, a ktoré sa buď nevy-
skytujú, alebo sa len veľmi zriedkavo objavujú v iných uhorských misáloch. Takýmito sviatkami sú predovšetkým hlavný sviatok a sviatok translácie sv. Valentína, patróna pasovskej diecézy (7. január, 4. august), sv. Kunigundy (3. marca) a sv. Henricha (13. júl), ďalej sviatok prenesenia relikvií sv. Mikuláša (9. júl).²⁹ Tento rukopis nemá ani jednotný obsah, ani jednotné vyhotovenie. Jednou rukou je napísaná hlavná časť, inou kalendár, a ďalšou sekvenciár aj doplnky. Skriptor ústredných častí sa pomerne často mýli, svoje chyby koriguje na začiatku a na konci kódexu. Neskoršie dodatky, pochádzajúce z 15. a 16. storočia, pravdepodobne zachytávajú texty, ktoré v pôvodnom kódexe chýbali, sú však pre používateľov potrebné. O tom, kto a kde používal rukopis,

²⁵ Vyznávač: *Gloriosa fulget dies*, sv. Mikuláš: *Laude Christo debita*.

²⁶ OSZK, Clmae 215 („B“), Clmae 216 („D“). RADÓ Ref. 3, s. 111-113, 158-162.

²⁷ KOVÁCS, Ref. 18, s. 39-69.

²⁸ Pramene próz sv. Imricha *Laetabundus et canorus* pozri KOVÁCS Andrea: *A középkori liturgikus költészet magyarországi emlékei. Szekvenciák. Kritikai dallamkiadás.* (= *Musica Sacra Hungarica* 1.) Budapest : Argumentum – LFZE Egyházzenei Kutatócsoport, 2017a, s. 315*.

²⁹ O sviatkoch sanktorálu stredovekých uhorských omšových prameňov, ich výskyte a rozdelení podľa rítov pozri KOVÁCS, Ref. 18, s. 88-94.

nemáme presné informácie. Jediným istým údajom je, že v roku 1633 sa kódex nachádzal v Bratislave. Neskoršia orácia sv. Školastiky spája podľa Radóa misál s oltárom Dómu sv. Martina. Lenže tú istú oráciu podávajú všetky bratislavské omšové pramene od Prayovho kódexu až po koniec stredoveku, či už na jej kalendárnom mieste alebo ako neskoršie doplnenie. Práve preto nemôžeme vylúčiť, že aj v tomto kódexe figuruje iba ako jednoduché doplnenie, nie ako nepriamy odkaz na provenienciu.

Oveľa presnejšie dokážeme lokalizovať neskoršie zapísanú časť, nezvyčajne bohatú omšu sv. Žofie. Tak ako stredoveký liturgický materiál rímskej vdovy a jej dcér sa dá v Uhorsku vykázat z hornouhorských a dominikánskych zdrojov, aj Žofiine patrocíniá a stredoveké vecné pamiatky (krídlové oltáre, tabuľové obrazy, drevené sochy) dokumentujú rôzne umelecké predmety z najsevernejších oblastí Uhorska.³⁰ V 15. storočí sa objavuje jedna špeciálna Žofiina omša s trikrát siedmimi oráciami okrem sanktorálu aj vo votívnej časti. Táto omša má dnes dva známe domáce rukopisné pramene: jedným je Bratislavský misál „B“, druhým misál Baltazára Batthyányho z roku 1489.³¹ Z tlačí je to vydanie ostrihomského misála z roku 1500, v ktorom sa táto špeciálna votívna omša vyskytuje po prvýkrát. Neskoršie misály ostrihomského rítu – ale iba tie – ju preberajú v nezmenenej podobe. Nedá sa určiť, či túto mimoriadnu omšu umiestnili do kódexu „B“ kvôli tomu, že jeho používatelia uctievali sv. Žofiu, alebo kvôli súkromnej devočnej praxi. Prvý predpoklad podporuje azda fakt, že iba tento rukopis pridáva k tejto omši sekvenciu, a to osamostatnené záverečné verše Alžbetinej sekvencie *Gaude Sion* so začiatkom *Eia mater nos agnosce*.

Hoci temporál misála „D“ predstavuje v zásade ostrihomský typ, o sanktoráli a sekvenciári sa to už nedá bezvýhradne povedať. Medzi sviatkami svätých sa objavujú také, ktoré sa slávil skoro výlučne v bamberskej, salzburskej a pasovskej tradícii.³² Sv. Materna však nespomína 8. decembra ani jeden zo sekvenciárov. Je možné, že sa sem dostali orácie trevírskeho, neskôr kolínskeho biskupa zo 14. septembra, nachádzajúce sa najmä v bratislavských misáloch, ako pamiatka na trio Eucharia, Valéria a Materna, ktoré malo v ostrihomskom misáli a v rukopisoch „A“ a „H“ v tento deň sviatok.³³ Orácie Benedicta, Iohannesa, Matthaëusa, Isaaca a Christiana (12. november) majú bezpochyby poľský pôvod.³⁴

Je veľmi nezvyčajné, že hoci v sanktoráli rukopisu Clmae 216 figuruje vigília sviatku sv. Štefana kráľa, charakterizujúca bratislavský okruh prameňov, v omšiach uhorských svätých – sv. Štefana, Imricha, Ladislava, Vojtecha – sa nenachádza ani jediná sekvencia. Dôvod môžeme azda nájsť vo vzorových exemplároch. Spomenutie sv. Juraja a sv. Víta vo votívnych modlitbách *A cunctis*, pomáhajúce pri určovaní proveniencie, ako aj jednoznačne český spôsob ozdobovania kódexu poukazujú na to, že skriptor a ilumi-

³⁰ KOVÁCS Andrea: *Szekvenciák a középkori Magyarországon. Repertoár, tradíciók, dallamok.* (= Musica Sacra Hungarica 2.) Budapest : Argumentum – LFZE Egyházzenei Kutatócsoport, 2017b, s. 212-216. MEZŐ András: *Patrocíniumok a középkori Magyarországon.* Budapest : METEM, Könyvek 40, 2003, s. 496-497.

³¹ OSzK, MNy 17. Radó Polikárp: Batthyány Boldizsár misekönyvének hitelessége. In: *Magyar Könyvszemle.* roč. 65, 1941, č. 2, s. 132-149 (145). RADÓ, Ref. 3, 1973, s. 220-225.

³² Prenos relikvií sv. Kunigundy: 9. september, sv. Maximilián: 12. október.

³³ OSzK, Clmae 92, Clmae 94, Clmae 95, Clmae 214, Clmae 215, MNSt.

³⁴ Benedikt. Dostupné na internete: <<https://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Benedikt.htm>> (22.5.2019).

nátor Michal z Trnavy mohol mať pred sebou ostrihomský aj pražský kódex, ktorých materiály spracúval dovedna.³⁵ Zdá sa teda, že misály „B“ a „D“ sú dvojaké: kým ich ústredná časť, temporál, reprezentuje čisto ostrihomský rítus, v ostatných častiach sa dá vykázať značné množstvo zahraničného, hlavne nemeckého materiálu.

Ostatné tri bratislavské misály sa výrazne líšia od predošlých.³⁶ Orácie uvádzané medzi veľkými časťami buď chýbajú, alebo sa vyskytujú na svojich kalendárnych miestach. Samostatný alelujár sa nenachádza ani v jednom z nich. Kódex „F“ udáva sekvencie vianočného obdobia – ale iba tie – nie v sekvenciári, ale vsunuté do omší. Ten istý rukopis vynecháva novembrový sviatok sv. Vojtecha. Kým ostatné bratislavské misály – okrem vyššie uvedeného kódexu „D“ – uvádzajú v oráciách *A cunctis* Vojtechovo meno, kódexy „F“ a „G“ formulujú orácie všeobecne a vynechávajú meno patróna. Charakteristické sviatky sanktorála v okruhu prameňov súvisiacich s *Missale Notatum Strigoniense* skoro úplne chýbajú. Série alelujových spevov všetkých troch kódexov nie sú totožné ani s ostrihomským kódexom, ani s ostatnými dvoma. Štyri série kódexu „E“ však môžeme zdokumentovať v úplne rovnakom zložení z iného prameňa. Jeden z misálov nachádzajúcich sa dnes v Bratislave, v ktorom kalendár chýba a sekvencionár je len polovične prepísaný, je skoro úplne totožný s rukopisom *Clmae* 218 nielen v zložení sérií aleluja, ale aj v ostatných kapitolách, vo výbere sviatkov a jednotiek.³⁷ Iluminátor kódexu „E“ ozdobil aj kremnickú zápisnicu z roku 1426, čiže tento misál môžeme datovať do prvej polovice 15. storočia.³⁸ Zdá sa, že o tri desaťročia neskôr, v roku 1458,³⁹ tento kódex slúžil ako predloha pre bratislavský exemplár.⁴⁰

Vzťah medzi *Missale Notatum Strigoniense* a bratislavskými kódexmi by sme mohli azda najvýraznejšie znázorniť pomocou koncentrických kruhov. K *Missale Notatum Strigoniense* spred roka 1341 je najbližší misál „H“, ktorý môžeme podľa všetkého považovať za priamu kópiu. Ešte stále v najvnútornejšom kruhu, ale trochu vzdialenejšie od centra sa nachádza kódex „A“, ktorý mal pravdepodobne za vzor

³⁵ HOFFMANN, Ref. 20, s. 12-14, DOBSZAY László: Árpád-kori kottás misekönyvünk provenienciája. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1984*. In: Ed. BERLÁSZ, Melinda – DOMOKOS Mária. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1984, s. 9-10.

³⁶ OSZK, *Clmae* 218 („E“), *Clmae* 219 („G“ alebo „Rosentalerin“), *Clmae* 222 („F“). RADÓ, Ref. 3, s. 162–164, 215-220.

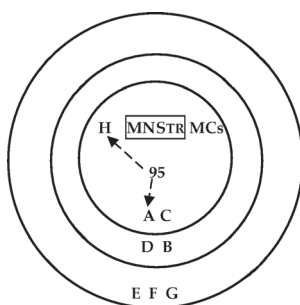
³⁷ Štátny archív Bratislave EL 11.

³⁸ HOFFMANN, Ref. 20, s. 14-15.

³⁹ CSAPODI, Csaba – CSAPODINÉ GÁRDONYI, Klára: *Bibliotheca Hungarica. Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1526 előtt II. Fönnmaradt kötetek: 2. K-Z. Lappangó kötetek.* (= A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei 31 [106]). Budapest : MTA Könyvtár, 1993, s. 151, No. 2395.

⁴⁰ V bratislavskom okruhu prameňov sa dá objaviť ešte jedno spojenie vzoru a kópie. Kódex „I“ z Augsburgu (RADÓ, Ref. 3, s. 164-172, KOVÁCS, Ref. 3) a jeden z bratislavských misálov (Bratislava, Archív mesta, EL 13) sa skoro doslovne zhodujú v každej časti, okrem iného v sériách aleluja, v litániách, v sanktoráli a sekvenciári. Až natoľko, že v položke *Rex sanctorum angelorum* na Bielu sobotu zaiste len náhodou zachovali úsek *Udalrice pater alme*, vsunutý medzi *Implorate* a *Omnes sancti*, ktorý jednoznačne poukazuje na úzus a pôvodné miesto určenia. Obsah vzoru augsburského rítu upravili v temporáli len minimálne, v sanktoráli vo väčšej miere, aby bol vhodný na používanie v Uhorsku. Čiže podľa obsahu ani jednu z kópií nemôžeme považovať za ostrihomsko-bratislavský úzus. O tom, či obidva – skoro rovnako staré – kódexy prepisovali v Augsburgu – prípadne na rovnakú, jednočasnú objednávku –, alebo misál „I“ použili ako vzor v Bratislave, môže rozhodnúť len paleografická a kunsthistorická analýza.

ostrihomský misál, ale jeho materiál – hlavne v temporáli – značne zredukoval, hoci neupravoval. Misál „C“ bol prepísaný z jedného z týchto troch. Do druhého kruhu, ktorý lokalizujeme na väčšiu vzdialenosť od centrálného kódexu (MNStr), patria rukopisy „B“ a „D“, ktoré pridávajú k temporálu ostrihomského rítu sanktorál zmiešaného zloženia. Kódexy, ktoré sa nachádzajú na vonkajšom okruhu – „E“, „F“, „G“ –, nasledujú ostrihomský rítus už len z diaľky. Zachovávajú len jeho najzásadnejšie elementy, jeho kostru.



Na záver treba ešte spomenúť dva rukopisy, ktoré podľa obsahu patria k tejto skupine prameňov, a to k jej vnútorným kruhom. Obidva spája s *Missale Notatum* medzi inými alelujár, úplná totožnosť štyroch sérií aleluja, zloženie sanktorálu a prítomnosť sv. Vojtecha v modlitbách *A cunctis*. Obsah misála,⁴¹ ktorý prepisoval Henrich, farár z Veľkého Tŕnia v roku 1377 – predovšetkým na základe úplnosti a vypracovanosti materiálu Veľkého týždňa –, stojí oveľa bližšie ku kódexu „H“. Možno je kópiou tohto kódexu, a nie kópiou *Missale Notatum*. Zaraďujeme ho však do bezprostrednej blízkosti centra (teda MNStr).

Vzťah kódexu Clmae 95 k skupine prameňov je problematický kvôli jeho výnimočnej zostave – lekciónár, sakramentár s graduálom, alelujár, sekvenciár – hoci jeho obsah by mohol tento vzťah jednoznačne potvrdiť.⁴² Radó spája rukopis na základe orácií sv. Paulíny, Márie a Félixa z 31. augusta s kostolom s takýmto titulom. Momentálne však nie je zo stredovekého Uhorska známe ani jedno uvedené patrocínium. Na druhej strane doslovne tie isté orácie figurujú aj v bratislavských misáloch.⁴³ Radóm zdôraznený výraz *in hac domo tua* má v tomto prípade celkom určite všeobecný, nie konkrétny zmysel. Je možné, že osoby skriptora (dominus Bertoldus) a iluminátora by nám mohli pomôcť v bližšom určení miesta používania, keďže v sanktoráli rukopisu realizovaného pomerne jednoduchým spôsobom a zachovaného v neúplnom stave dostávajú oveľa výraznejšiu reprezentáciu len dva sviatky, sviatok sv. Vojtecha a sv. Jána Krstiteľa. Veľmi úzku obsahovú zhodu potvrdzujú aj sviatky svätých prevažne juhoneemeckého pôvodu, ktoré okrem *Missale Notatum* obsahujú len kódexy Clmae 94, 95

⁴¹ Alba Iulia, Biblioteca Națională a României, Filiala Batthyaneum, R. II. 134. (ďalej len: MCs).

⁴² OSzK, Clmae 95. Radó, Ref. 3, s. 86-87.

⁴³ OSzK, Clmae 94, Clmae 214, Clmae 215, Clmae 219, MNStr.

a 214,⁴⁴ ako aj fakt, že z jednotiek ostrihomskej rogačnej procesie rukopis Clmae 95 podáva najširší výber, dokonca v úplne rovnakom poradí.⁴⁵

V súvislosti s týmto misálom sa vynára niekoľko otázok, ktoré si vyžadujú ďalší výskum. Čo sa skrýva v pozadí mimoriadne svojrázneho spôsobu zostavovania kóde-xu 95? Ak predlohou tohto rukopisu bol skutočne Missale Notatum, z akého dôvodu a pre aký kruh používateľov bol jeho materiál prerobený? Ak medzi dvoma misálmi nie je priamy vzťah, ako je možné vysvetliť ich nápadné obsahové príbuzenstvo? Podľa všeobecne uznávaného názoru kódex Clmae 95 pochádza zo začiatku 14. storočia. Z toho by mohli vyplývať dve konklúzie. Ak sú datovanie a vzťah vzor-kópia správne, tento kódex by mohol byť na jednej strane prvou dnes známou kópiou Missale Notatum. Na druhej strane by v tomto prípade náš najdôležitejší omšový prameň súhrnného charakteru musel existovať najneskôr už na začiatku 14. storočia.⁴⁶

Charakteristické sviatky Missale Notatum Strigoniense a ich výskyt v bratislavských misáloch

sviatok	MNStr	H	A	C	B	G	D	E	F	MCs	95	summa
Sosthenes martyr (28. 11.)	+											1
Speleusippus, Eleusippus et Meleusippus martyres (17. 01.)	+	+										2
Aprus [Tullensis] confessor (15. 09.)	+	+	+									3
Liutwin [Trevirensis] episcopus (09. 29.)	+	+	+									3
Nicetius [Trevirensis] episcopus (01. 10.)	+	+	+									3
Lupentius [Catalaunensis] martyr (22. 10.)	+	+	+									3
Hubertus [Vesontionensis] episcopus (03. 11.)	+	+	+									3
Eligius [Noviomensis] episcopus (01. 12.)	+	+	+									3
Eucharius [Trevirensis] episcopus (08. 12.)	+	+	+									3
Valerius [Trevirensis], Eucharius [Trevirensis] et Maternus [Coloniensis] episcopi (08. 12.)	+	+	+									3
Soteris virgo (10. 02.)	+	+	+								+	4
Zoticus, Hyacinthus, Nereus et Abundus martyres (10. 02.)	+	+	+								+	4
Castor confessor (13. 02.)	+	+	+								+	4
Antonius [Einsidlensis] confessor (09. 04.)	+	+	+								+	4
Iuvenalis [Narniensis] episcopus (03. 05.)	+	+	+								+	4
Modoaldus [Trevirensis] episcopus (12. 05.)	+	+	+								+	4
Felix episcopus et martyr (28. 05.)	+	+	+								+	4
Maximinus [Trevirensis] episcopus (29. 05.)	+	+	+								+	4
Translatio Thomae apostoli (03. 07.)	+	+	+								+	4
Goar [Trevirensis] confessor (06. 07.)	+	+	+								+	4

⁴⁴ Soteris virgo (10. február), Castor confessor (13. február), Antonius [Einsidlensis] confessor (9. apríl), Modoaldus [Trevirensis] episcopus (12. máj), Felix episcopus et martyr (28. máj), Maximinus [Trevirensis] episcopus (29. máj), Remaclus episcopus (2. september), Corbinianus [Frisingensis] episcopus (8. september).

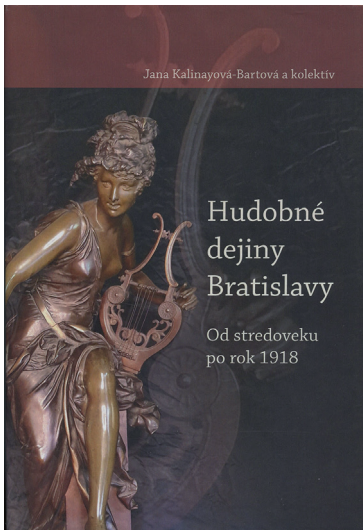
⁴⁵ KOVÁCS, Ref. 18, s. 84.

⁴⁶ Názory v súvislosti s datovaním Missale Notatum Strigoniense pozri SZENDREI, Ref. 2, s. 288-289.

sviatok	MNStr	H	A	C	B	G	D	E	F	MCs	95	summa
Remaclus episcopus (02. 09.)	+	+	+								+	4
Corbinianus [Frisingensis] episcopus (08. 09.)	+	+	+								+	4
Cleophas virgo (25. 09.)	+	+	+								+	4
Remigius [Rhemensis] episcopus (13. 01.)	+	+	+	+								4
Marius [Aureliensis] episcopus (27. 01.)	+	+	+	+							+	5
Athanasius episcopus (02. 05.)	+	+	+	+							+	5
Nicasius [Rhemensis] et socii martyres (23. 07.)	+	+	+	+							+	5
Rupertus [Salisburgensis] episcopus (27. 03.)	+	+	+		+						+	5
Germanus episcopus (20. 08.)	+	+	+		+						+	5
Theodardus episcopus et martyr (10. 09.)	+	+	+		+						+	5
Maternus [Coloniensis] episcopus (14. 09.)	+	+	+		+						+	5
Ambrosius episcopus (07. 12.)	+	+	+		+						+	5
Sulpicius confessor (17. 01.)	+	+	+			+					+	5
Basilius episcopus (31. 12.)	+	+	+	+						+		5
Columba virgo (31. 12.)	+	+	+	+						+		5
Abraham, Isaac et Iacob patriarchae (06. 10.)	+	+	+			+				+		5
Genovefa virgo (03. 01.)	+	+	+	+		+				+		6
Vitalis, Felicula et Zeno martyres (14. 02.)	+	+	+	+						+	+	6
Helena regina (15. 04.)	+	+	+	+						+	+	6
Germanus [Parisiensis] episcopus (28. 05.)	+	+	+	+		+					+	6
Theodosia virgo (22. 07.)	+	+	+	+		+					+	6
Paulinus, Marius et Felix episcopi (31. 08.)	+	+	+		+	+					+	6
Helena regina (08. 02.)	+	+	+	+			+	+		+	+	8
summa	43	42	41	12	6	6	1	1	0	7	28	

Jana Kalinayová-Bartová a kol.: Hudobné dejiny Bratislavy : Od stredoveku po rok 1918

Bratislava : Ars Musica, 2020, 520 s. ISBN 978-80-971672-5-7



Monografické spracovanie hudobných dejín nášho hlavného mesta je odvážnym projektom, ktorý má v dvoch zväzkoch obsiahnuť celý korpus jeho zložitého hudobno-kultúrneho organizmu v kontexte kľúčových etáp historického vývoja. Ide o súhrn doterajších poznatkov slovenských hudobných historikov viacerých generácií, obohatený o značný bádateľský prínos posledných troch desaťročí. Už na prvý pohľad ide o viac než len ďalší edičný titul, publikovaný s odstupom vyše štyroch desaťročí od posledného monografického spracovania hudobnej histórie Bratislavy, ktoré pod názvom *Hudba v Bratislave* publikoval v kontexte smutne známej normalizačnej éry Zdenko Nováček.¹

Monografia *Hudobné dejiny Bratislavy* mapujúca hudobné dejiny mesta do roku 1918, ktorú edične zastrelila Jana Kalinayová-

vá-Bartová (autorka obšírneho úvodu k publikácii), potvrdzuje ambície autorov projektu o čo najkomplexnejšiu reflexiu hudobných aktivít v meste zahŕňajúc široký okruh inštitúcií, osobností a pramenných dokladov. Aj preto do publikácie autorsky prispelo až osem slovenských hudobných historikov pôsobiacich v rôznych inštitúciách – na Katedre muzikológie Univerzity Komenského, v Ústave hudobnej vedy SAV, Slavistickom ústave SAV, Historickom ústave SAV, na Katedre hudby Pedagogickej fakulty UKF v Nitre a v Slovenskom národnom múzeu-Hudobnom múzeu. Zasluhou všetkých týchto autorov kniha spĺňa po obsahovej stránke nároky, ktoré na podobný typ prác kladie moderná hudobná historiografia – odkazy na čo najširší okruh primárnych a sekundárnych prameňov, vysoká miera komplexnosti v rekonštrukcii inštitucionálnej siete hudobného života, kombinácia makro- a mikroštruktúrálného hľadiska pri interpretácii hudobno-historických fenoménov.

Štruktúra obsahu knihy je daná kľúčovými etapami historického vývoja Bratislavy – od stredovekého mesta cez pozíciu hlavného mesta Uhorska (od Mohácskej katastrofy takmer až do konca 18. storočia) po zmenu charakteru hudobnej kultúry pri prechode z prevažne aristokratického mecénstva hudby k dominancii meštianstva v 19. storočí. Hlavnými piliermi knihy sú teda tri kapitoly, z ktorých každá sa začína uvádzacím textom poskytujúcim okrem historických reálií danej periódy aj prierez infraštruktúrou hudobných inštitúcií a ich vzájomných väzieb. Následne sú kapitoly rozpracované do detailnejších textov na vybrané ťažiskové témy, nevynímajúc profily významnejších skladateľských osob-

¹ NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. Bratislava : Opus, 1978.

ností. Výber a radenie týchto tematických exkurzov tak predstavujú vlastný originálny prístup každého z autorov k výkladu hudobných dejín mesta.

Samozrejme, v dichotómii „inštitúcie – osobnosti“ má historický vývoj hudobnej kultúry mesta ako celku veľmi heterogénny charakter. História každej inštitúcie či tradície má totiž svoju vlastnú vývojovú krivku s obdobím prvotného rozvoja, dosiahnutím istého vrcholu a následným úpadkom či obsahovou transformáciou. Táto vývojová krivka na jednej strane úzko súvisí s vplyvom osobností hudobníkov a organizátorov hudobnej praxe, na druhej strane tu pôsobia aj externé faktory a spoločensko-politické pomery. V kontexte významného centra, akým v tej dobe Prešporok nepochybne bol, takto dochádza k paralelným, navzájom nekompatibilným vývojovým etapám na viacerých úrovniach. Skutočnosťou je aj fakt, že tradične akceptované hudobno-štyľové vývojové etapy dejín európskej hudby nemusia byť (a väčšinou ani nebývajú) v súlade s etapami vývoja na úrovni inštitúcií.

Dostávame sa tak ku kľúčovému problému každej reflexie dejín, totiž k periodizácii. Tá nie je samoúčelným prostriedkom ľahšieho uchopenia chronológie, ale v prípade hudobných dejín menších celkov je aj prejavom určitej intuície, vyplývajúcej zo schopnosti koordinovať rôznorodé fenomény pri zachovaní istého rešpektu voči minulým aj súčasným interpretáciám dejín. V minulosti existovalo v hudobnej historiografii viacero prístupov závislých od hlavného fókusu – či už ním boli osobnosti skladateľov a ich tvorba, inštitúcie, alebo meniaci sa spoločenský status hudobníkov či štruktúra recipientov a mecénov hudobného umenia.² Periodizácia hudobných dejín Bratislavy môže byť, pochopteľne, len kompromisom, v ktorom zvýraz-

níme buď štrukturálny, alebo chronologický aspekt. V tomto smere sa editori publikácie zjavne priklonili k preferencii synchronného hľadiska pred diachrónnym. To má, pochopteľne, svoje výhody – jednou z nich je neprerušovaný výklad „mikrodejín“ kľúčových inštitúcií a hudobnokultúrnych fenoménov, ktorý čitateľa spoľahlivo prevedie cez obdobia rozvoja a úpadku až po ich definitívne uzavretie. Nevýhodou je prekračovanie voľne stanovených historických medzníkov, čo je azda najviac zjavné v prípade podkapitol o hudobnom školstve a hudobných vydavateľstvách v rámci 2. kapitoly, ktoré výrazne zabiehajú do 19. storočia. Tieto prekročenia by neboli zásadným problémom (napokon, časové medzníky sú naozaj len rámcové), ak by čitateľ nemal pocit, že neustále cestuje v čase a niektoré faktografické detaily sa aj niekoľkokrát opakujú. V určitých prípadoch sa tomu dalo predísť, napríklad spomínané podkapitoly o hudobnom školstve a hudobných vydavateľstvách a publicistike mohli byť včlenené do tretieho obdobia, ktoré sa aj podľa naznačeného vymedzenia začína už v 80. rokoch 18. storočia. Navyše by sa tým trochu zmenšila disproportionálnosť neúmerne rozsiahlej druhej kapitoly v rámci celku. Samozrejme, týmito pripomienkami nijako nechceme znížiť prínos publikácie, ktorá po obsahovej a kvalitatívnej stránke vysoko prevyšuje úroveň akýchkoľvek monografií tohto typu, publikovaných na Slovensku v minulom období.

Venujme sa teraz jednotlivým autorom a ich textom. Autorsky homogénna je v zásade len kapitola *Hudobná kultúra v stredovekom meste*, ktorú spracovala **Eva Veselovská**. Tá predstavuje výrazný kvalitatívny skok v porovnaní so staršími reflexiami stredovekej hudby v Bratislave, predovšetkým z hľadiska rozsahu pramenného materiálu

² Vo všeobecnosti kolísali periodizácie dejín hudby v rámci veľkých syntéz medzi tromi aspektmi: všeobecno-historickým, kultúrno-historickým a rýdzo hudobným. Spracovanie hudobnej kultúry miest a regiónov si nepochybne vyžaduje špecifický prístup aj v tomto smere. Napriek tomu sa niektoré medzníky všeobecno-historického vývoja spravidla zohľadňujú, napr. v tomto prípade je to výrazný zlom v dejinách Uhorska, akým bola Moháčska porážka (1526). Mimochodom, proporčnosť kapitol by možno prospelo aj zohľadnenie ďalšieho medzníka, za aký sa v dejinách Uhorska považuje rok 1711 (Salmársky mier), v našom kontexte korunovácia cisára Karola VI. za uhorského kráľa Karola III. V tomto zmysle by bolo možné uvažovať o rozdelení monografie aj na štyri kapitoly.

a komplexnosti zmapovania hudobných centier. Predpokladom kvalitného spracovania bol nepochybne rozsiahly pramenný výskum stredovekých kódexov, komparatívny výskum fragmentov a ďalších sekundárnych prameňov, ktorý sa realizoval najmä v posledných dvoch desaťročiach. V nemalej miere sa na ňom podieľala sama autorka.³ Naše poznatky významne rozšírilo aj štúdium sekundárnych prameňov, napríklad účtovných kníh a testamentárnych odkazov. Veselovskej text hojne odkazuje aj na literatúru z pera všeobecných historikov, napríklad kvalitné publikácie Juraja Šedivého a Miriam Hlaváčkovej.⁴ Výklad ilustrujú kvalitné farebné obrázky, ktoré, hoci sú vo výbornej kvalite, poskytujú výrazne zmenšený obraz a v niektorých prípadoch, najmä pri pasážach o typoch notácie, by mohli zobrazovať aj detailnejšie výseky kódexov. V rámci opisu prameňov by text vhodne doplnila prehľadná tabuľka s chronologickým usporiadaním kódexov, vzhľadom na ich značný počet a rôznorodé označovanie. Inak možno vysoko oceniť štruktúru tejto kapitoly, schopnosť autorky výstižne charakterizovať a zdôrazniť kľúčové inštitucionálne uzly pestovania stredovekého liturgického spevu. Napokon, veľmi osviežujúco pôsobia krátke podkapitoly venované mestskému notárovi Liebhardovi Egkenfelderovi (1407/1411 – 1457) a stredovekej svetskej piesni, kde autorka vtipne priblížila kontext dvoch piesní majstra minnesangu Oswalda von Wolkenstein (cca 1376 – 1445) so zmienkami o Bratislave.

Kapitola *Hudba v hlavnom meste Uhorska. Mecéni a patróni* je v rámci prvého zväzku monografie najobsiahlejšia a na jej obsahu sa podieľalo až šesť autorov – Jana Kalinayová-Bartová, Marta Hulková, La-

dislav Kačic, Sylvia Urdová, Eva Szórádová a Jana Laslavíková. Vo vymedzenom širokom časovom úseku je najmä 18. storočie už niekoľko desaťročí akosi „výkladnou skriňou“ bratislavských hudobných dejín a niekedy zatieňuje (neprávom) iné historické etapy, azda s výnimkou vrcholného evanjelického baroka a najnovších dejín po roku 1918, ktoré však už majú byť súčasťou ďalšieho zväzku venovaného dejinám hudobnej kultúry Bratislavy po roku 1918. Mimochodom, práve táto monografia výrazne napomáha vytvoriť vyvážený pohľad na hudobné dejiny mesta, bez preferencie určitej vývojovej etapy. Avšak neobyčajne široký rozsah druhej kapitoly zahŕňajúcej až tri hudobno-štyľové obdobia, ako aj jej autorská heterogénnosť predstavovali nepochybne veľkú výzvu pre edičné spracovanie.

Úvodný text kapitoly, ako aj nasledujúce tri podkapitoly autorsky pripravila Jana Kalinayová-Bartová, s výnimkou zaujímavého exkurzu venovaného *Kódexu Anny Schumannovej* od Marty Hulkovej. Možno konštatovať, že celkový vstup do kapitoly, vrátane podkapitoly zaoberajúcej sa povolaním mestského trubača, sú spracované brilantne, s množstvom zaujímavých informácií a odkazov na sekundárne pramene. Cenné sú informácie o pozoruhodných osobnostiach hudobníkov na tomto poste a prierezový pohľad na funkciu mestského trubača nielen z perspektívy Bratislavy, ale aj v širšom kontexte. Náročnou výzvou bola podkapitola venovaná hudbe v kostole sv. Martina. Čitateľ sa hneď v jej úvode začíta do otvoreného, čiastočne i vtipného opisu kanonika kolegiátnej kapituly Juraja Borcsiczkého v dokumente z roku 1673 ohľadom nelichotivého stavu pestovania cirkevnej hudby v tomto kostole. Pokiaľ ide o detailnejšie informácie o hudobnej tradícii

³ Výrazným prínosom pre systematiku a prehľad prameňov stredovekej liturgickej hudby bola publikácia autorského kolektívu venovaná tejto tematike na celoslovenskej báze, ktorej dôležitou súčasťou sú pramene so vzťahom k Bratislave. Porovnaj: VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy SAV, 2017.

⁴ ŠEDIVÝ, Juraj: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava : Chronos, 2007; HLAVÁČKOVÁ, Miriam: *Kapitula pri Dóme sv. Martina : Intelektuálne centrum Bratislavy v 15. storočí*. Bratislava : Pro Historia, 2008; HLAVÁČKOVÁ, Miriam: *Juraj zo Schönbergu / Bratislavský prepoš v službách cisára a kráľa*. Bratislava : VEDA; Historický ústav SAV, 2015.

v Kostole sv. Martina od raného novoveku až do začiatku 19. storočia, ostáva nám ešte stále relatívne dosť bielych miest, vrátane najstaršieho obdobia a chýbajúcej zbierky hudobní (pri existencii dvoch všeobecne známych inventárnych zoznamov z rokov 1616 a 1700). Určite bude aj do budúcnosti potrebný hlbší pramenný výskum. Z informačnej stránky je zaujímavý tabuľkový prehľad učiteľov hudby, resp. kantorov a organistov, ktorí tu pôsobili kontinuálne od 16. až po 19. storočie. Kalinayová píše o tunajšej hudobnej praxi pútavo, aj vďaka zaujímavým informáciám týkajúcim sa niektorých osobností, napríklad kantora Johanna Andreasa Summera, organistov Johanna Zirnhoffera, už dlhšie známeho Johanna Andreasa Schantrocha (Jána Andreja Šantrocha) a ďalších. Hlbší exkurz Marty Hulkovej venovaný chorbuču – vešperálu s polyfónnymi skladbami, známemu pod názvom *Kódex Anny Schumannovej*, prináša okrem iného viacero informácií spochybňujúcich jeho bratislavský pôvod. Hulková sa prikláňa k teórii vzniku rukopisu v niektorom z významnejších rakúskych miest alebo v Prahe a nepochybuje o jeho pôvodnom určení pre katolícke prostredie.⁵ Historické okolnosti i spôsob, akým sa tento rukopis dostal do vlastníctva Schumannovcov a odtiaľ ako dar vdovy Schumannovej do knižnice kapituly predstavuje v kontexte hudobných dejín Bratislavy jednu z najzaujímavejších káz, ktorá má aj naďalej viacero otázok.

V podkapitole *Hudba u evanjelikov* sumarizuje Jana Kalinayová-Bartová doterajšie výsledky výskumu, ktorý predsa len priniesol najviac informácií o relatívne krátkom, avšak

z hudobnej stránky plodnom období od roku 1638 do roku 1672, keď sa hudobné produkcie realizovali v novom evanjelickom kostole v tesnej blízkosti mestskej radnice. Autorka reflektuje aj hudobné aktivity tunajšieho evanjelického zboru po roku 1682 (najskôr v drevenom kostole, neskôr v tzv. Veľkom evanjelickom kostole) a v ich kontexte napríklad aj krátke pôsobenie Jána Francisciho (1691 – 1758). Je sympatické, že sa pozornosť v rámci kapitoly venovala aj „úžitkovej“ cirkevnej hudbe na príklade vydaní bratislavského nemeckého kancionála. Kľúčovým skladateľským osobnostiam Samuelovi Capricornovi a Johannovi Kusserovi, ktorí, aj keď neboli tunajšími rodákmi, výrazne pozdvihli kvalitu hudobných produkcií v novom evanjelickom kostole v krátkom období dvoch desaťročí (1651 – 1672), je právom venovaná samostatná podkapitola. V nej Kalinayová-Bartová prináša okrem známych informácií aj výsledky vlastných bádání posledných 20 rokov, ba aj informácie z poslednej publikovanej štúdie o zbierke hudobní Johanna Kussera od novozélandskej hudobnej historičky Samantha Owens.⁶ Žiaľ, posledná spomínaná štúdia (zrejme nedopatrením) sa nenachádza v zozname citovanej literatúry v závere publikácie, aj keď odkazy na ňu v poznámkach pod čiarou nájdeme (prekvapujúco pod skratkou OWEN).⁷

Nasledujúce podkapitoly – *Hudba korunovácií a návštevy Cisárskej dvorskej kapely*, *Pestovanie hudby v kláštoroch* a *Šľachtické hudobné kapely* autorsky spracoval Ladislav Kačic, s výnimkou časti podkapitoly o hudbe v kláštoroch a osobnostného profilu Mater

⁵ Marta Hulková v tejto súvislosti nadväzuje na staršie i novšie poznatky publikované maďarskou hudobnou historičkou Ilonou Ferenczi. Porovnaj: FERENCZI, Ilona: Mehrstimmige Sammlung aus dem 16. Jahrhundert in Pressburg (Kodex Anna Hannsen Schumann). In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 17, 1975, s. 59-165; FERENCZI, Ilona: Das Anna-Offizium des Anna Hannsen Schuman-Kodex. In: *Studia Musicologica*, roč. 56, 2015, č. 2-3, s. 247-255.

⁶ Jana Kalinayová-Bartová vstúpila v minulosti viackrát inšpiratívnym spôsobom do výskumu hudobnej tvorby Samuela Capricorna a Johanna Kussera. Porovnaj: KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: Spor Samuela Capricorna – spor tradície s modernou? In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 264-269; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: The Beginnings of the Small-Scale Concertato Motet on the Territory of Slovakia. In: Jana Kalinayová-Bartová (ed.): *Musilogica Istropolitana 13*. Bratislava : Stimul, 2017, s. 169-196.

⁷ OWENS, Samantha: The music Collection of Johann (Ján) Kusser : a Hungarian émigré in seventeenth-century Stuttgart. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 53, 2018, č. 2, s. 61-85.

Stanislavy Seidlovej, zaujímavej hudobníckej osobnosti z rehole uršulínok, ktoré doplnila Sylvia Urdová. Podkapitola venovaná korunováciám a návštevám Cisárskej dvorskej kapely v Bratislave je veľmi dôležitým informačným zdrojom k presahom exkluzívnej dvorskej hudobnej kultúry do tohto mesta, aj keď len príležitostným. Jej autor publikoval už pred časom kvalitnú štúdiu venovanú tejto téme.⁸ Veľmi komplexným spôsobom autori spracovali podkapitulu o pestovaní hudby v rehoľných komunitách. Hudba u františkánov, jezuitov či uršulínok je aj vďaka zachovaným primárnym prameňom zdokumentovaná veľmi dobre a v tejto súvislosti sa dalo nadväzovať na širší okruh literatúry publikovanej v poslednom období.⁹ Neprekvapuje samostatná podkapitola venovaná P. Pantaleonovi Roškovskému, vynikajúcemu hudobníkovi františkánskeho rádu, ktorý pôsobil v bratislavskom kláštore niekoľko rokov. V kontexte kapitoly vítame informácie o ďalších reholiach, ktorých príspevok k hudobnej kultúre mesta bol podstatne skromnejší – kapucínach, trinitároch, milosrdných bratoch, križovníkoch s červenou hviezdou. Strohé informácie máme o pôsobení klarisiek. Naopak, vďaka bohatej literatúre k hudobným aktivitám notredamiiek a ich dievčenskému vzdelávaciemu internátnemu ústavu sú pasáže venované tejto ženskej reholi bohaté na faktografiu.

Kvalitný text obsahuje podkapitola venovaná šľachtickým hudobným kapelám, kde autor neopomenul aspoň v krátkosti uviesť

informácie aj o menej známych kapelách Kristiána Augusta Saského, Imricha Csákyho či Františka Štefana Lotrinského. Výrazným obohatením sú pasáže prezentujúce výsledky sústredného výskumu autora, týkajúce sa predovšetkým Kapely Imricha Esterházyho, jedného z najväčších mecénov hudobného umenia v Bratislave.¹⁰ Text vďaka tomu rozširuje tradičný pohľad na pôsobenie šľachtických kapiel v tomto meste, v ktorom dominovali kapely z neskoršieho obdobia – Kapela Jozefa Batthyányho či Kapela Antona Grassalkovicha. Kačic pre Bratislavu doslova „objavil“ významnú skladateľskú osobnosť Josepha Umstatta (1711 – 1762), ktorý od roku 1737 zastával funkciu riaditeľa Esterházyho kapely a umelecky viedol súbor so znamenitými hudobníkmi. V následnej podkapitole postavil Kačic Josepha Umstatta hneď vedľa ďalšieho vynikajúceho kapelníka Antona Zimmermanna, ktorý sa ako výrazná skladateľská osobnosť dostal do povedomia odbornej verejnosti oveľa skôr, najmä vďaka výsledkom výskumu Dariny Múdrej, autorky tematického katalógu jeho diel. Právom.

Podkapitola *Šľachtické hudobné divadlo* od Evy Szórádovej a Jany Laslavikovej sleduje pútavým spôsobom peripetie pri etablovaní opery v Bratislave až po mimoriadne pozoruhodnú, žiaľ, relatívne krátku éru divadla Jána Nepomuka Erdődyho medzi rokmi 1785 a 1789 (hoci éra erdődyovských operných predstavení sa začala už od januára 1783). Text je spracovaný komplexne a informuje nielen o účinkujúcich hudobníkoch a spevá-

⁸ KAČIC, Ladislav: Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1563 – 1830). In: Marta Hulková (ed.): *Musicologica Istropolitana* 2. Bratislava : Stimul, 2003 s. 53-102.

⁹ Ide najmä o početné príspevky Ladislava Kačica (aj staršieho dáta) k hudbe u františkánov a výrazným osobnostiam hudobníkov v mariánskej provincii – P. Marekovi Repkovičovi, P. Pantaleonovi Roškovskému či P. Gaudentiovi Dettelbachovi. Pramenný výskum priniesol v uplynulom období aj nemalo poznatkov týkajúcich sa pestovania hudby a špecificky školskej hry u jezuitov. Porovnaj: KAČIC, Ladislav: Schuldramen und Oratorien bei den Pressburger Jesuiten im 18. Jahrhundert. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 49, 2014, č. 1, s. 275-290; KAČIC, Ladislav (ed.): *Aurora musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16. – 18. Jahrhundert*. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV – Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008. Hudba u uršulínok sa stala predmetom monografie, ktorú publikovala Lenka Antalová. Porovnaj: ANTALOVÁ, Lenka: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave*. Bratislava : Stimul, 2011.

¹⁰ Detailnejším spôsobom zlatý vek kapely reflektoval Ladislav Kačic v samostatnej, veľmi kvalitne spracovanej štúdií. Porovnaj: KAČIC, Ladislav: Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725 – 1745. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 31, 2014, č. 2, s. 189-254.

koch či predvádzaných dielach, ale aj o detailoch scénografie, kostýmoch a spoločenskom dosahu Erdődyho divadla. Vzhľadom na to, že hudobné divadlo predstavuje vždy exkluzívnu formu hudobnej kultúry, fenomén šľachtického divadla spolu s doznievajúcou aktivitou šľachtických kapiel dodával Bratislave v posledných desaťročiach 18. storočia punc európskeho hudobného centra.

Posledné dve podkapitoly – *Hudobná škola a počiatky profesionálneho hudobného školstva* a *Nototlačiarstvo, hudobné vydavateľstvo a publicistika* autorsky spracovala Eva Szórádová. Text prvej z nich sa v zásade odráža od tereziánskych školských reforiem, ťažiskom nie je natolko faktografia (aj keď ani tá neabsentuje), ale bližšia charakteristika jednotlivých foriem vyučovania hudby. Szórádová trefne pripomína problém odlišného prístupu k skôr utilitárnej príprave učiteľov (kantorov) a príprave umelecky sa profilujúcich adeptov klavírnej hry, nadväzujúc na kult „virtuózov“ – mimochodom dôležitý fenomén tej doby. V tejto súvislosti autorka osviežuje text Riglerovou ponosou, ktorú uviedol v predhovore svojej učebnice *Anleitung...* o adeptoch, ktorí majú „tvrdé prsty a hlúpu hlavu“. Riglerova hudobná trieda svojimi nárokmi určite prekračovala požiadavky učiteľskej prípravky a Szórádová vo svojom texte zreteľne komunikuje dilemu, ktorá poznamenala pôsobenie Franza Paula Riglera i jeho talentovaného a všestranného nástupcu na poste riaditeľa Hudobnej školy, Heinricha Kleina. Otázkou je, či má táto podkapitola správne umiestnenie na konci druhej kapitoly, ktorej časový rámec je vymedzený 80. rokmi 18. storočia. Z hľadiska spoločenského vývoja aj dobových fenoménov podmieňujúcich rozvoj hudobného školstva (kult virtuózov, Biedermeier) by sa hodila skôr do tretej kapitoly, o to skôr, že z hľadiska faktografie je veľmi hutná a dopĺňajú ju precízne vypracované osobnostné profily Franza Paula Riglera a Heinricha Kleina. Podobne aj záverečná podkapitola venovaná nototlačiarstvu, vydávaniu hudobnín a publicistike reflektuje síce predhistóriu

nototlačiarstva aj v staršom období (Gründerova tlačiareň), avšak kvalitatívne nové obdobie evidujeme až od pôsobenia Johanna Nepomuka Schauffa (od roku 1793) a ďalej v 19. storočí. V rámci publicistiky sa pozornosť venuje aj mestskému archivárovi Jánovi Batkovi (1845 – 1917), významnej osobnosti bratislavskej hudobnej kritiky v posledných rokoch monarchie. Odhliadnuc od posunutých „časových súradníc“ vzhľadom ku kapitole, do ktorej sú včlenené, je treba vysoko vyzdvihnúť úroveň spracovania obidvoch podkapitol, ktoré sumarizujú slušný okruh literatúry, vrátane informácií publikovaných historičkou Evou Kowalskou.¹¹

Tretia kapitola *Od dominancie aristokracie k hudobnej kultúre vzdelaného meštianstva* vo svojom titule odzrkadľuje proces významnej spoločenskej zmeny, ktorá korešpondovala so zmenou statusu Prešporka z korunovačného, hlavného mesta Uhorska na provinčné centrum (nie v pejoratívnom zmysle). Táto historická etapa sa začína už v 80. rokoch 18. storočia a predstavuje tak „dlhé“, vnútorne bohato diferencované a z hľadiska spoločenského vývoja či hudobnej kultúry veľmi dynamické 19. storočie, rámcované na jednej strane francúzskou revolúciou gradujúcou do napoleonských vojen a na druhej strane prvou svetovou vojnou. Základný korpus textu autorsky pripravila **Jana Lengová**, ktorá ho štruktúrovala do niekoľkých podkapitol, vychádzajúc z kľúčových fenoménov odrážajúcich hudobno-kultúrne inštitucionálne pozadie i rolu niektorých osobností: *Cirkevný hudobný spolok – Kapelníci Josef Kumlik, Karl Mayrberger, Josef Thiard-Laforest – Virtuózi a ich publikum – V lesku vojenských kapiel*. Úvod ku kapitole je prehľadne rozčlenený na kľúčové hudobnokultúrne fenomény, ktoré toto obdobie charakterizujú (hudobné spolky, verejné koncerty, hudobný salón a domáce muzicírovanie). Tento zámer autorky prehľadne štruktúrovať text má naozaj odľahčujúci efekt, ktorý čitateľovi zjednodušuje vyhľadávanie konkrétnych informácií. Skutočnosť, že autorka venovala primeranú pozornosť aj

¹¹ KOWALSKÁ, Eva: *Bratislava – miesto inovácií v oblasti školstva na prelome 18. – 19. storočia*. Bratislava : Agentúra Pacis Posonium, 2013.

zábavnej hudbe a pôsobení vojenských kapiel a súvisiacich osobností treba vysoko oceňovať, nakoľko sa v týchto pasážach musela spolažhnúť vo väčšej miere na výsledky vlastného bádania, na ktoré, napokon, nadviazala aj v iných pasážach kapitoly.¹² Text podkapitoly *Hudba v mestskom divadle*, ktorá sumarizuje históriu hudobného divadla v staršej a novej mestskej divadelnej budove, spracovala **Jana Laslavíková**. Text má dobrý spád a je z faktografickej stránky hutný. V tomto prípade je kapitola zaradená do správneho kontextu aj z časovej stránky, nakoľko stará divadelná budova, ktorej postavenie inicioval gróf Juraj Csáky, bola otvorená v roku 1776. Laslavíková sleduje históriu hudobného divadla v Bratislave aj v kontexte novopostavenej budovy (1886) do roku 1919, keď na pôsobenie nemeckých a maďarských divadelných spoločností nadviazalo novozaložené Slovenské národné divadlo.

Možno bez nadsádzky povedať, že Eva Szórádová zohrala zakladateľskú úlohu v rámci moderného poňatia dejín nástrojárstva na Slovensku. Na túto oblasť sa špecializovala niekoľko desaťročí a venovala jej mnoho bádateľského úsilia.¹³ Jej podkapitola *Hudobné nástrojárstvo* je v rámci knihy určite vydatou časťou s množstvom faktografických údajov o hudobných nástrojároch, v rámci ktorých sa usilovala nevynechať žiadnu oblasť. Zatiaľ čo v prípade organárov sa opierala aj o známe práce Hrabussaya, Gergelya a Wurma či Mayera, tradícia výroby strunových klávesových nástrojov bola v posledných desaťročiach predovšetkým jej doménou, čo čiastočne platí aj u husliarov, kde mohla nadviazať na práce Jalovca a Kresáka. Výrobcom dychových nástrojov, predovšet-

kým Theodorovi Lotzovi a Franzovi Schöllnastovi, sa venovali aj viacerí ďalší bádatelia. Svoj syntetický pohľad na hudobné nástrojárstvo v Bratislave Szórádová zavŕšila profilmi dvoch úspešných nástrojárskych podnikov – Schöllnast (výroba dychových nástrojov) a Schmidt (výroba klavírov), ktoré mali výrazne nadregionálny dosah.

Vsunutie kapitoly *Rodáci a ich miesto v hudobnej kultúre Bratislavy*, na ktorej sa podieľali viacerí autori, predstavuje isté povzbudenie k zdravému lokálpatriotizmu, ktorý by v oblasti hudobných tradícií Bratislava mala primerane rozvíjať. Bolo by naozaj veľmi dobré, keby kultúrne vzdelaní Bratislavčania poznali mená ako Johann Sigismund Kusser, Paul Durand, Johann Spech, Jozef Chudý, Tadeáš Amadé, Kaspar Joseph Mertz, Karl Stöber, Viktor von Herzfeld, sestry Seraphine a Stephanie Vrabélyové, Charles Förster, Irma Spányiková či Franz Schmidt, ak už opomenieme meno Johanna Nepomuka Hummela, ktoré sa do povedomia obyvateľov mesta dostalo už skôr. V tomto smere sa môže čitateľ publikácie dozvedieť mnoho nového.

Na záver ostáva len poblahoželať editorke a celému kolektívu autorov k vydatému dielu, hodnému hrdej bratislavskej hudobnej tradície. Jeho ozdobou je kvalitný grafický dizajn, obsahla obrazová príloha (188 číslovaných, z veľkej časti farebných obrázkov) a poctivo pripravené registre (mien aj lokalít). Menej uspokojivé je krátke anglické resumé, ktoré nemôže plnohodnotne nahradiť vydanie celej knihy v anglickom, prípadne nemeckom jazyku.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.1.7>

Peter Ruščin

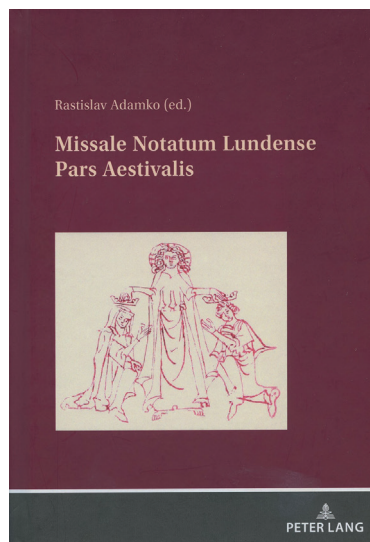
Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

¹² Poznanky o pôsobení vojenských kapiel v Bratislave sú detailnejšie zhrnuté okrem iného v nasledovných publikovaných príspevkoch autorky: LENGOVÁ, Jana: Vojenská hudba a hudobný život Bratislavy v 19. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, s. 458-480; LENGOVÁ, Jana: Josef Striczl a Bratislava. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 23. Bratislava: VEDA, 2006, s. 11-67; LENGOVÁ, Jana: Českí vojenský kapelníci ako dôležitý faktor hudobnokultúrneho života na Slovensku v rokoch 1848 – 1918. In: Jitka Bajgárová (ed.): *Vojenská hudba v kultúre a histórii českých zemí*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2007, s. 83-109. (V zozname literatúry na konci publikácie chýba údaj o stranách štúdie.)

¹³ K danej téme vytvorila aj monografickú publikáciu. Porovnaj: SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Bratislavský hudobní nástrojári*. Nitra: UKF, 2019.

Rastislav Adamko – Janka Bednáriková – Rastislav Luz – Adam Sýkora – Eva Veselovská – Zuzana Zahradníková: *Missale Notatum Lundense Pars Aestivalis*. Results of Previous Research on the Source and Facsimilies

Berlin : Peter Lang, 2022, 774 s. ISBN 978-3-631-85830-1



Na Slovensku sa zo stredoveku v súčasnosti zachovalo len 8 notovaných omšových liturgických kníh. Medzi nimi je aj rukopisný misál z prelomu 13. a 14. storočia, ktorého geograficko-funkčný pôvod sa vyznačuje exkluzivitou. Nebol totiž pôvodne určený na používanie na Slovensku alebo v Uhorsku, ale v Škandinávii, konkrétne v meste Lund v juhozápadnom Švédsku, ktoré bolo v stredoveku významným politickým, obchodným a kultúrnym centrom bývalej dánskej provincie Scania/Skåne. Ide o unikátny prameň, ktorý je jediným kompletne zachovaným hudobným liturgickým rukopisom zo stredoveku zo Škandinávie. Dnes sa nachádza v *Ústrednej knižnici Slovenskej akadémie vied v Bratislave* (bývalá *Evanjelická lyceálna knižnica v Bratislave*) pod signatúrou rkp. 387. Pozostáva z 253 fólií v dobovej koženej väzbe a obsahuje omšové spevy, modlitby a čítania letnej časti liturgického roka v temporáli a v sanktoráli. Dokumentuje liturgickú tradíciu diecézy

vo švédskom Lunde, ktorá siaha do polovice 11. storočia. Vypovedá tiež o migrácii notovaných prameňov – v stredoveku a novoveku pomerne častom jave.

Predložená monografia predstavuje pramennú kritickú edíciu tohto misála. Vznikla ako výsledok výskumného projektu renomovaného tímu slovenských vedeckých pracovníkov z oblasti medievalistiky z 3 inštitúcií, ktorý edične zastrešil Rastislav Adamko z Katedry hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku. Zvolený formát monografie sa z hľadiska celkových knižných rozmerov podobá pôvodnému prameňu, ktorý je rukopisnou knihou menšieho formátu: mala pravdepodobne funkciu cestovného misála na slávenie súkromných omšových bohoslužieb. Monografia pozostáva z dvoch častí. Prvá časť od strany 21 až po 184 tvoria interdisciplinárne texty štúdií autorov, ktorí sú menovite uvedení na konci publikácie. Okrem editora sú to jeho kolegovia z vyššie spomínanej inštitúcie v Ružomberku Janka Bednáriková a Zuzana Zahradníková a z odborných pracovísk z Bratislavy: Eva Veselovská z Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Rastislav Luz zo Slovenského národného archívu a Adam Sýkora. Štúdie prinášajú výsledky najnovšieho výskumu z oblasti všeobecnej histórie, kodikológie, paleografie, liturgiky a muzikológie. Venujú sa štruktúre a historickému kontextu misála, jeho kodikologickým a liturgickým súvislostiam, kalendáru, ako aj hudobnoliturgickým a textovo-modálnym charakteristikám repertoára. Druhá časť monografie prináša od strany 197 faksimile prameňa, pričom samotná obrázková časť s farebnými reprodukciami jednotlivých strán misála je na stranách 205 – 719. Faksimile predchádza zoznam prameňov (185 – 190) a bibliografia (s. 191 – 196). Dôležitou súčasťou publikácie sú incipito-

vé registre spevov, modlitieb a čítaní (s. 721 – 772). Incipity spevov majú uvedený aj príslušný modus. Sú usporiadané na základe priebehu omšového cyklu (introit, graduale, alleluia, sequentia, offertorium, communio), pričom sú indexované aj antifóny, responzória a 2 typy spevov z omšového ordinária (gloria, pater noster).

Muzikológovia Eva Veselovská, Janka Bednáriková a Rastislav Adamko sa dlhodobo individuálne aj v rámci spoločných projektov venujú výskumu zachovaných notovaných liturgických kníh zo stredoveku zo Slovenska, ktorý priniesol bohaté a zmysluplné ovocie v podobe publikovania mnohých odborných textov aj faksimile viacerých prameňov. Predložená publikácia odráža ich spoločný viacročný výskumný projekt v spolupráci s ich tromi vyššie spomínanými kolegami, ktorý sa stretol so záujmom aj v odbornej obci v zahraničí. Z prostredia Škandinávie došlo aj k zisteniam podstatne rozširujúcim poznanie o tomto prameni, ktoré sú zahrnuté do monografie (napríklad aj ohľadom jeho predpokladanej cesty zo Švédska, resp. vtedajšej provincie Dánska na Slovensko). Monografia sa vyznačuje excelentnou vedeckou úrovňou a svedčí o úctyhodnej vedecko-výskumnej práci jej autorov. Jej zvolená štruktúra má pre-

myslenú koncepciu a čitateľom umožňuje dobre sa v nej orientovať. V súvislosti s doterajším reflektovaním tohto prameňa by bolo vhodné v monografii spomenúť aj diplomovú prácu Hildy Gulyásovej *Notovaný misál z bývalej Lyceálnej knižnice* z roku 2005 (Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta UK Bratislava).

Monografia približuje odbornej aj širokej verejnosti vzácný a jedinečný stredoveký prameň uchovávaný v súčasnosti na Slovensku. Skutočnosť, že vyšla v nemeckom vydavateľstve Peter Lang v Berlíne v angličtine, zvyšuje dosah tohto prameňa aj výsledkov výskumu prezentovaných v monografii do zahraničného prostredia. Publikácia prispieva k poznaniu o pestovaní gregoriánskeho chorálu v severnej Európe, k osvetľovaniu kontextu a hudobnoliturgických tradícií stredovekých prameňov zachovaných na Slovensku a v neposlednej miere môže inšpirovať ďalší výskum na poli stredovekej hudby v našich domácich i európskych súvislostiach. Tvorcom monografie srdečne blahoželám, teším sa a monografii želám veľa vnímavých čitateľov.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.1.8>

Sylvia Urdová

Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum

Gregor Hermann: Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau

Baden-Baden : Tectum Verlag, 2023, 276 s. ISBN 978-3-8288-4836-8

Při snaze o získání bližších informací o původu a osudech dodnes dochovaných hudebních památek sehrávají důležitou roli často jen drobné detaily. Mnohdy se jedná pouze o přípisky na prameni nebo záznamy důsledných knihovníků z dob minulých, kteří podrobně zaznamenávali pořízené knihy včetně hudebnin do přírůstkových inventářů a patřičně je katalogizovali. Právě staré inventáře a katalogy knihoven patří obecně při výzku-

mu hudební kultury a hudebního repertoáru k velmi důležitým pramenům. Nicméně poznatky z různých měst ve středoevropském prostoru dokládají spíše absenci podobného typu historických pramenů.

V tomto směru jednoznačně vyniká městská knihovna Ratsschulbibliothek Zwickau, jejíž hudební sbírka, resp. část sbírky zahrnující vícehlasé hudební rukopisy z 15. až 17. století, se stala předmětem výzkumu Gregora Her-



mana. První zmínky o pořizování vícehlasých rukopisů v knihovně pocházejí již z 15. století z prostředí kostela Panny Marie (Marienkirche). K první větší akvizici došlo roku 1546, kdy pod její správu přešla pozůstalost městského písaře a radního Stephana Rotha. Sbírkou obsahovala okolo 6 000 tisků a rukopisů, včetně hudebně teoretických traktátů a hudebnin, které dodnes tvoří nejstarší vrstvu hudebního oddělení knihovny. Roku 1563 byl na popud městské rady ve Zwickau vyhotoven knihovní pořádek (Bibliotheksordnung), současně vznikl také první katalog knihovny, jehož součástí bylo již několik hudebních rukopisů. Během sledovaného období, tedy přibližně do roku 1700, přišlo postupně pod správu knihovny další množství hudebních rukopisů, z nichž se dodnes dochovalo okolo 280 položek. V případě Ratsschulbibliothek Zwickau je tak možné velmi podrobně zdokumentovat existenci hudebního oddělení knihovny od konce 15. století až do současnosti.

Gregor Hermann ve své práci zúročil dlouholetý výzkum hudebních rukopisů knihovny, které započal již během doktorského studia na Hochschule für Musik Carl Maria von Weber v Drážďanech a nadále v něm pokračuje coby pracovník Ratsschulbibliothek Zwickau. Monografie tedy vychází právě z jeho disertační práce. Autor rozčlenil text přehledně do několika kapitol, a to s ohledem

na vývoj hudební sbírky v městské knihovně ve Zwickau od jejich počátků až do roku 1700.

V úvodní kapitole autor shrnuje základní informace o knihovně a uvádí přehled dostupné literatury k tématu. Jak lze předpokládat, Hermann totiž nebyl prvním badatelem, který se dějinám knihovny a hudebního oddělení věnoval. Kromě literatury týkající se knihovny ve Zwickau však autor podchytil širokou škálu obecné hudebně-historiografické literatury z německojazyčného prostředí střední Evropy, a to od 19. století až po současnost. Ačkoliv se literatura o hudební kultuře měst vzniklá v 19. století může jevit jako zastaralá, obvykle také bez citací primárních zdrojů, v mnoha případech se však jedná o jediné práce, které na toto téma vznikly a jejich význam nelze opomenout.

Druhá kapitola knihy popisuje formování hudebního oddělení knihovny od jejich počátků až do současnosti. Text je členěn do tří podkapitol, které sledují jednotlivé historické etapy knihovny – tedy období do roku 1563, období 16. a 17. století a období mapující další vývoj knihovny od 18. století. Součástí každé ze tří podkapitol je vždy jeden exkurz, který se zabývá katalogem knihovny coby hudebně-historickým pramenem právě na příkladu dochovaných inventářů z Ratsschulbibliothek Zwickau v 16. – 19. století. V knihovně se totiž dochovaly celkem čtyři inventáře, které popisují strukturu knihovny, rozdělení knih dle obsahu a zaznamenávají také hudební rukopisy, které jsou v každém exkurzu podrobně popsány.

Jak sám autor naznačuje, nejvýznamnějšího rozvoje dosáhla hudební sbírka knihovny ve Zwickau v 16. a 17. století. Hudební rukopisy byly nejčastěji předány knihovně coby dar z pozůstalosti, tedy hudebniny nakoupili někteří měšťané nebo kantorů ze Zwickau. Rukopisy se nacházely v jejich soukromých knihovnách, případně se z nich prakticky zpívalo v tamních kostelích a po jejich smrti byly převedeny pod správu knihovny. Nákup hudebnin financovala i samotná městská rada nebo hudebníci. Městské radě ve Zwickau věnovala svá díla mezi roky 1555 až 1630 také řada skladatelů, např. David Köler, Valentin Rab, Johann Wircker, Jakob Meiland,

Friedrich Lindner, Christoph Demantius, Michael Praetorius ad. Skladatelé běžně zasílaly své rukopisy nebo dokonce celé tištěné sbírky městským radám nebo významným mecenášům napříč střední Evropou, avšak situace ve městě Zwickau je o to výjimečnější, že se tyto památky dochovaly do dnešních dnů. Díky dochované široké škále pramenů je navíc možné sledovat jejich osudy až do současnosti, tedy co se s těmito hudebními prameny dělo od data jejich odeslání od skladatele až do dnešních dnů. Kromě této významné epochy, kdy do sbírky knihovny aktivně přibývaly hudební rukopisy a tisky, je v této kapitole popsáno, kdo a k jakým účelům tyto hudební památky využíval ještě během 18. a 19. století. Nebyli to jen místní kantoři nebo varhaníci, u nichž vzrostl zájem o starou hudbu, ale především hudební historikové jako byl Otto Kade nebo Robert Eitner, kteří zpracovávali hudební fond v rámci svých výzkumů.

Nejrozsáhlejší část monografie představují čtyři kapitoly zachycující již konkrétní akvizice hudebních rukopisů do Ratsschulbibliothek Zwickau ve vybraných letech, a to s ohledem na jejich původní vlastníky. Autor shodně všechny kapitoly nazval *Studien zu Überlieferung*, liší se pouze roky, které v jednotlivých kapitolách sledoval. Kapitola třetí, která mapuje nejranější fázi do roku 1565 popisuje hudební rukopisy, které vlastnil Stephan Roth, Wolfgang Schleifer a Jodocus Schalreuter. Hermann shrnuje dostupné informace o životech těchto významných měšťanů a také o rukopisech, které jsou dodnes identifikovatelné v hudební sbírce knihovny. Každá z těchto osobností sehrála v 16. století v městském životě ve Zwickau důležitou roli a významně přispěla k rozšíření knihovny. Stephan Roth se teoreticky s hudbou seznámil již při svých studiích na univerzitách a pravděpodobně také během působení v pozici školního mistra ve Zwickau. Vlastnictví hudebních tisků a rukopisů lze však v jeho případech chápat spíše jako osobní zálibu hudebního a vzdělaného měšťana, nikoliv aktivního hudebníka. Rukopisy z jeho soukromé knihovny patří k prvním nejzásadnějším přírůstkům v historii knihovny. Naopak Wolfgang Schleifer se seznámil s hudbou

prakticky během svého patnáctiletého působení v pozici kantora školy, hudební rukopisy využíval totiž při nacvičování zpěvu s žáky školy a při hudebních produkcích během liturgie v tamních kostelích. Schleifer některé skladby sám opisoval, jeho písmo bylo dokonce identifikované v rukopisech v Drážďanech nebo v bardějovské sbírce hudebnin. Kromě Schleifera byl ve Zwickau aktivní jako opisovač hudebních rukopisů také Jodocus Schalreuter.

Ústřední postavou kapitoly čtvrté je Cornelius Freundt, kantor působící po dobu 25 let v kostele Panny Marie ve Zwickau. Životopisná data i profesní působení Freundta zasazuje autor práce do širokých souvislostí a představuje často také další osobnosti, se kterými se Freundt mohl během svého života setkat. Co se týče rukopisů, Freundt je známý jako autor nebo kopista okolo 70 exemplářů z Ratsschulbibliothek Zwickau, které vznikaly postupně v průběhu třiceti let. U dalších dvaceti položek figuruje coby jejich editor. Pozůstalost Cornelia Freundta je považována za největší dochovanou sbírku autografů skladatelů německé oblasti ve druhé polovině 16. století. Jeho smrtí roku 1591 skončila jedna velmi důležitá epocha v hudebních dějinách města Zwickau. Závěrečná podkapitola této stati je věnována hudebním rukopisům z prostředí drážďanské dvorské kapely, se kterou bylo město Zwickau v úzkém kontaktu. Své skladby posílal do Zwickau drážďanský kapelník Mattheus Le Maistre nebo jeho nástupce Antonio Scandello a další. Hermann doplňuje tento text také přehledem dodnes dochovaných rukopisů v knihovně, které vznikly v prostředí drážďanské dvorské kapely.

Během období mezi roky 1591 – 1633, kterému je věnována pátá kapitola, přibýlo do hudební sbírky knihovny několik dalších rukopisů, které však nesouvisí přímo s hudebním provozem v církevním prostředí města. Zajímavé rukopisy pocházejí z doby působení kantora Johanna Stolla. Kromě sbírky motet se jedná ku příkladu také o konvolut opisů mešních ordinárií. Autor se v rámci této kapitoly věnuje také rukopisům z prostředí města Schneeberg, které byly doposud badatelské veřejnosti neznámé.

K posledním velkým osobnostem, které přispěly k rozvoji hudební kultury ve městě Zwickau, stejně jako k budování hudebního oddělení knihovny, patří Christian Daum, jemuž je věnována podstatná část kapitoly šesté. Jedná se o období mezi roky 1633 – 1700, které bylo částečně poznamenáno také morovou nákazou, což autor objasňuje hned v první části textu. Koupí soukromé knihovny Christiana Dauma, rektora latinské školy ve Zwickau, začalo pro knihovnu jedno z posledních významných období. Historii Daumovy knihovny lze reflektovat díky dochovaným soukromým inventářům a dalším archivním pramenům. Jak píše Hermann, roku 1622 vlastnil Daum okolo 300 knih, avšak již o dvacet let později vzrostl tento počet na zhruba 1800 svazků. Dochovala se také Daumova osobní korespondence nebo kalendáře, které přinášejí zajímavá svědectví o jeho komunikaci s vydavatelem nebo knihkupci. Dle zpráv z katalogu vlastnil Daum ke konci svého života zhruba 120 tištěných hudebnin a hudebních traktátů kvartového formátu a asi 40 rukopisů foliového formátu. Autor představuje v rámci této kapitoly dodnes dochované hudební rukopisy z knihovny tohoto vzdělaného muže, mj. i několik Daumových autografů. Poslední část textu šesté kapitoly je věnována školním rukopisům z druhé poloviny 17. století. Právě za doby rektorátu Christiana Dauma došlo k vytvoření nového školního pořádku, byla obnovena tradice provádění komedií během postní doby, ale především došlo k oživení hudebního provozu. Daum zavedl matriku a účetní knihu zpěváků na kůru kostela, díky čemuž je dnes možné doplnit mnoho informací o hudebním provozu ve Zwickau v 17. století. Pro tyto účely byly přirozeně pořizovány nové hudebniny, v tomto směru vynikají dvě signatury rukopisných hlasových knih, které Hermann v této kapitole podrobně popisuje.

Kniha je zakončena závěrečnou kapitolou a podrobným soupisem pramenů a literatury, stejně jako indexem, který usnadňuje rychlou orientaci. Celá monografie je doplněna množstvím tabulek a několika barevnými reprodukcemi dochovaných hudebních rukopisů.

Součástí tištěné verze knihy není katalog všech hudebních rukopisů knihovny, což může čtenáře v první chvíli překvapit. Katalog označený jako *Repertorium* je však dostupný zdarma ke stažení online na stránce nakladatelství, na což je upozorněno hned v úvodu knihy. Důvody, proč se tak autor spolu s vydavatelstvím rozhodl, jsou zřejmě čistě praktické. Katalog je totiž napsaný na 546 stranách. Tisk takového množství stran by byl ekonomicky nákladný, navíc díky zveřejnění katalogu v online prostředí se tato data dostanou k větší části odborné veřejnosti, než by tomu bylo v případě tištěné knihy. *Repertorium* je opatřeno podrobnou předmluvou, ve které autor upozorňuje na způsob organizace rukopisů v knihovně, na jejich signatury a jiné odchylky. Je zde také popsáno, co vše najde čtenář u jednotlivých položek katalogu. Každý rukopis je označen vlastní signaturou, názvem, popisem technických parametrů, ale nechybí ani citovaná dostupná literatura a podrobný popis obsahu jednotlivých položek. Jak autor sám v úvodu zmiňuje, incipitový katalog je uveden pouze u těch exemplářů, u nichž se nepodařilo dohledat jiné konkordance.

Ačkoliv se může na první pohled zdát, že monografie o hudebních rukopisech v Ratschulbibliothek Zwickau je poměrně úzce specifikovaná a nebude mít pro českou a slovenskou hudební historiografii význam, opak je pravdou. Publikace přináší mnoho paralel zejména v oblasti věnování hudebních kompozic městské radě v 16. a raném 17. století, ale především dokládá osudy konkrétních hudebních rukopisů od dob jejich vzniku až do současnosti. V tomto ohledu se jedná spíše o ojedinělou situaci. Častokrát totiž dokáže badatel popsat podrobně, jaké hudebniny byly v dané instituci pořizovány, nicméně není známo, jak dlouho se z nich zpívalo a kdy tento konkrétní repertoár přestal být aktuální. Tyto hudební památky se většinou do dnešní doby nedochovaly. V opačném případě, kdy se hudební památky dochovály, vzhledem k absenci inventářů a přírůstkových katalogů nebo jiných provenienčních znaků není možné prokázat, kdy a za jakých okolností se hudební exemplář do konkrétní

institute dostal a kde se z něj původně zpívalo nebo hrálo.

Gregor Hermann využil potenciál dostupných pramenů, které analyzoval a konfrontoval se starší literaturou, přičemž získané poznatky prezentoval systematicky a jako celek tříděný logicky dle jednotlivých historických etap v dějinách knihovny. Celé téma a životní

osudy významných osobností Ratsschulbibliothek Zwickau zasadil do širších souvislostí a v okruhu dnešní muzikologie se tak jedná o velmi vítanou a inspirativní práci.

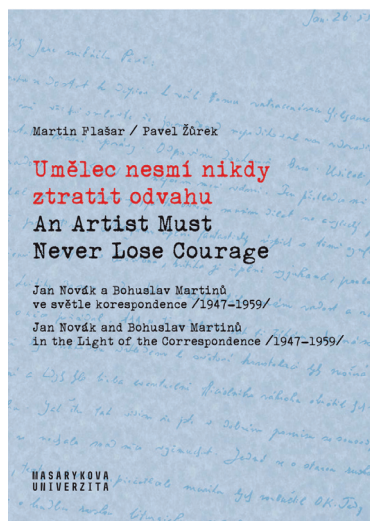
<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.1.9>

Hana Studeničová

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Martin Flašar – Pavel Žůrek: Umělec nesmí nikdy ztratit odvahu. Jan Novák a Bohuslav Martinů ve světle korespondence (1947 – 1959)

Brno : Masarykova univerzita, 2022, 423 s. ISBN 978-80-210-9890-9



Monografia Martina Flašara a Pavla Žůreka prináša možnosť nahliadnúť do fenoménu, ktorý je v dejinách hudby síce častým javom, ale ktorému sa iba zriedka venuje osobitná monografická pozornosť: vzťah učiteľa a žiaka – žiaka a učiteľa. Vo Flašarovej, resp. Žůrekovej monografii ide o vzťah medzi českými hudobnými skladateľmi Bohuslavom Martinů (1890 – 1959) a Janom Novákom (1921 – 1984). Ide o prvú monografiu, ktorá mapuje životné paralely a prelínanie sa osudov oboch českých skladateľov. Martin Flašar

sa špecializuje na tému Novák-hudobný skladateľ a napísal na ňu viacero štúdií, hoci téma J. Nováka má v novej českej muzikológii už širšie zázemie, napríklad prostredníctvom príspevkov Evy Nachmilnerovej, Jarmily Mráčkovej.

Základné fakty o životných paralelách Martinů a Nováka uvedené v monografii sú všeobecne známe: Jan Novák po štúdiu na jezuitskom a klasickom gymnáziu vo Velehrade a Brne a po štúdiu na brnianskom konzervatóriu a na AMU v Prahe, resp. JAMU v Brne, bol na krátku dobu žiakom B. Martinů v hudobnej kompozícii. Obaja sa stretli počas Novákovho štipendijného pobytu v USA v rokoch 1947 – 1948. Na rozdiel od Martinů sa Novák vrátil do Československa. V roku 1968 emigroval a žil a pôsobil ako hudobný skladateľ v Dánsku, Taliansku a napokon v Nemecku, kde v roku 1984 zomrel. Novák sa stal popularizátorom a šíriteľom diela B. Martinů v cudzine.

Monografia sa sústreďuje na ústredný bod biografie Nováka, ktorým bolo jeho stretnutie s Martinů, ktoré síce trvalo len niekoľko mesiacov medzi rokmi 1947 – 1948, ale malo výrazný formatívny vplyv na Novákov skladateľský prejav.

Flašarova paralelná česko-anglická časť práce prináša doteraz neznámy pramenný materiál z pozostalosti Martinů a Nováka, ktorá sa nachádza v Českom muzeu hudby

a v súkromných archívoch; čerpá zo svedectiev najmä Charlotty Martinů, Pavla Bořkovca, Miloša Šafránka a rodiny J. Nováka. Na ich základe je po prvýkrát podrobne zmapovaný Novákov študijný pobyt v USA v rámci štipendia Ježkovej nadácie, pod gesciou vtedajšieho Československého ministerstva školstva a osvetu. Novák absolvoval v Tanglewoode v štáte Massachusetts v lete 1947 kompozičný kurz u amerického skladateľa Aarona Coplanda, pričom sa napríklad zoznámil aj s Leonardom Bernsteinom. Po skončení kurzu navštívil v New Yorku B. Martinů, ktorý ho prijal za svojho žiaka. Mala to byť predpríprava J. Nováka na jeho pokračujúce štúdium u B. Martinů na pražskej AMU. Keďže možnosť návratu Martinů do Československa, ktorý Martinů plánoval, stroskotala, ďalšie štúdium Nováka u Martinů sa už neuskutočnilo. Pre Nováka po roku 1948 už nebolo možné vycestovať do cudziny, preto sa už nikdy viac osobne nestretli a až do smrti Martinů v roku 1959 udržiavali kontakt už len prostredníctvom korešpondencie.

Novák bol, rovnako ako Martinů, v hudobnej kultúre socialistického Československa „persona non grata“, pretože ani on svojou hudbou nezapadal do oficiálnej ideologickej línie socialistického realizmu; svedčí o tom aj v knihe zaznamenaná kuriózna a takmer denunciačná diskusia českých skladateľov o Novákovej skladbe *Variace na téma B. Martinů pro dva klavíry* na Svaze československých skladateľů v roku 1950 (s. 122). Novákovi sa podarilo emigrovať z preňho pomerne dusných pomerov v socialistickom Československu až v roku 1968 po vpáde armád Varšavskej zmluvy.

Priateľsko-dôverný vzťah medzi Martinů a Novákom evokuje podobný vzťah Miloša Šafránka a B. Martinů, hoci Novák ako hudobný skladateľ mal nepochybne oveľa väčší vhlad do hudby Martinů ako Šafránek. Ten vo svojej martinůvskej monografii z roku 1961 (*Bohuslav Martinů. Život a dílo*) čerpal aj zo svedectiev J. Nováka, s ktorým bol v osobnom kontakte. Martinů sa v listoch Novákovi zmiňuje o Šafránkovi, ktorý bol prvým, kto inicioval v martinůvskej muzikológii tému Martinů–Novák. Jeho mono-

grafia je tak tiež jedným zo zdrojov Flašarovej/Žůrekovej práce.

Doteraz neznáma korešpondencia medzi oboma skladateľmi kompletizuje a obohacuje doterajší obraz o B. Martinů ako človeku a skladateľovi. Kniha obsahuje aj korešpondenciu medzi J. Novákom a jeho budúcou manželkou pianistkou Eliškou Hanouskovou, kde sa Novák zmiňuje o kompozičných lekciami u B. Martinů. Novák pod dojmom nemilosrdnej kritiky a škrtov a zásahov Martinů do jeho skladieb začal uvažovať, že sa komponovania vzdá (ako cituje Novák, podobnú skúsenosť – „horší škola ako u Martinů už nemôže existovať“ – mala aj Vítězslava Kaprálova). Novák však napokon dospel k poznaniu, že prísnosť Martinů je na prospech vecí. Martinů Nováka napokon presviedčal, že je veľmi talentovaný, poukazujúc na to, že podobné krízy zažil aj on sám. Veď napokon Martinů napísal Novákovi priaznivé osvedčenie o štúdiu uňho a zároveň napísal odporúčanie na ďalšie štúdium v Prahe na AMU (s. 262). Novák však v štúdiu na AMU už nepokračoval, hoci sa naďalej venoval hudobnej kompozícii.

V poslednom, symbolickom liste Nováka Bohuslavovi Martinů po jeho smrti, uvádzanom v monografii, oslovuje Novák Martinů „Milý padre“, zrejme s historickou reminiscenciou na Padre Martiniho, talianskeho hudobného teoretika-františkána v 18. storočí, učiteľa kompozície W. A. Mozarta.

Ťažiskovým aspektom monografie je uvádzané široké spektrum korešpondencie medzi Novákom a Martinů, a českými osobnosťami hudobného života (K. Šebánek, J. Löwenbach, P. Bořkovec, a i.). Martinů píše Novákovi o svojich nových kompozíciách, o ich vydávaní a predvedeniach a teší sa z úspechu Novákových diel; niekedy sa však vyjadruje aj veľmi kriticky, keď bol napríklad nespokojný s Novákovou editorskou prácou na partitúre svojej kantáty *Polní mše*.

Z dokumentov, ktoré boli zverejnené po prvýkrát, možno zaznamenať Novákovu prednášku *O Bohuslavovi Martinů* a jeho tvorbe pre katolícke združenie Opus bonum v Nemecku v roku 1975 (s. 280–286). Jeho osobné spomienky *Vzpomínka na učitele Bohuslava Martinů* (s. 280–286) však boli pub-

likované už v roku 1957 v zborníku Zdeňka Zouhara *Bohuslav Martinů. Sborník vzpomínek a studií*. Pozoruhodný je anglický list Nováka jazzovému basgitaristovi Michaelovi Hendersonovi z roku 1984, v ktorom J. Novák reaguje na Hendersonov záujem o hudbu a osobnosť B. Martinů, a na jeho otázky na túto tému (s. 276-280).

Autori umožnili v monografii prehovoríť Novákovej rodine, jeho dvom dcéram a manželke. Čitateľ sa od nich dozvedá, že hudba Martinů bola pre rodinu Novákových súčasťou ich života a rodiny, či bol to u nich až takmer pestovaný kult. Po Novákovej smrti v roku 1984 udržiavala rodina Novákových intenzívne kontakty s vdovou Charlotte Martinů. Pianistka Eliška Nováková, interpretka skladieb Martinů, poskytla pre potreby monografie viaceré zaujímavé a doposiaľ neznáme informácie týkajúce sa osobnosti a života svojho manžela.

K rodinným spomienkam editori pridali aj zaujímavé spomienky Novákovho priateľa, nemeckého klasického filológa-bádatela latinského jazyka Wilfrieda Stroha, ktorý písal o Novákovej katolíckej spiritualite a jeho celoživotnej láske k latinčine. J. Novák sa tento jazyk naučil tak dokonale, že napokon písal latinskú poéziu. Novákovu báseň o Bohuslavovi Martinů v latinčine uvádza aj Flašar na strane 257.

Za heuristicky veľmi cenné možno považovať vo Flašarovej/Žurekovej monografii časť *Conclusio – Životní a hudební paralely Novák-Martinů* porovnávajúcu ich kultúrne zázemie a samotnú hudbu. Z kapitoly vyplýva, že medzi Novákom a Martinů existuje veľa paralel. Obaja skladatelia viedli svojou tvorbou českú hudbu k väčšej otvorenosti voči európskym hudobným trendom, hoci o generáciu mladší Novák bol otvorený aj postupom, ktoré Martinů už neabsorboval, ktoré mu boli cudzie: metódam dvanásťtónovej techniky, serializmu a aleatoriky. Novák však napokon tiež zaujal „martinůvsky“ rezer-

vovaný a skeptický postoj k týmto prúdom, ku svojej, ako to nazval, „filozoficko-vědecké muzice“, v mene príklonu k moravskej ľudovosti, ľudovej slovesnosti, ku pašijovým hrám a k moravskej modalite. Martinů ovplyvnil Nováka svojou francúzsskou estetickou klasickej umiernenosti, zdržanlivosti racionality, ku ktorej sa Martinů proklamatívne hlásil aj vo svojej publicistike (Martinů: „[...] kultura, která má v programu právě pořádek, proporce, formu, přesnost a jasnost, prostý zdravý smysl“, s. 158). Nováka a Martinů spájala ich silná afinita k neoklasicizmu. V súvislosti s Novákovým silným vzťahom k hudbe Martinů monografia nastoľuje závažnú otázku „mimetického nebezpečí“, epigónstva, vedomého či nevedomého napodobňovania kompozičného štýlu Martinů (s. 170).

Autori monografie možno mohli poukázať viac aj na rozdiely oboch skladateľov, napríklad v ich vzťahu k Debussyho impresionizmu a neskoršiemu neoimpresionizmu, ktoré mali v tvorbe Martinů väčšiu formatívnu úlohu ako u Nováka. Na druhej strane jazz, ktorý bol u Martinů iba ranou prechodnou etapou parížskeho „dynamizmu“ 20. rokov, zanechal u Nováka oveľa trvalejšiu stopu a bol tiež jednou z príčin, prečo mal Novák v socialistickej hudobnej kultúre postavenie „disidenta“, nekompatibilného s touto kultúrou. Novák na rozdiel od Martinů tiež viac inklinoval k fúgovým kompozíciám.

Súčasťou monografie je bohatá príloha s fotografickou dokumentáciou Nováka a Martinů, ako aj viaceré faksimile Novákových partitúr. Jej prínos ocenia ďalší bádatelia zaoberajúci sa tvorbou Martinů a Nováka, pre nezainteresovaného čitateľa zároveň prináša svedectvo doby, v ktorej obaja významní skladatelia pôsobili.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2024.1.10>

Vladimír Fulka

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.