

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
PHILOSOPHICA - AESTHETICA 42 - 2013

**MUSICOLOGICA
OLOMUCENSIA
18**

Universitas Palackiana Olomucensis 2013

Musicologica Olomucensia

Editor-in-chief: Lenka Křupková

Editorial Board:

Michael Beckerman – New York University, NY; Mikuláš Bek – Masaryk University, Brno; Roman Dykast – Academy of Performing Arts, Prague; Jarmila Gabrielová – Charles University, Prague; Lubomír Chalupka – Komenský University, Bratislava; Dieter Torke-witz – Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien; Jan Vičar – Palacký University, Olomouc

Executive editor of Volume 18 (December 2013): Markéta Koutná

This volume was published in 2013 under the project of the Ministry of Education – “Excellence in Education: Improvements in publishing opportunities for academic staff in arts and humanities at the Philosophical Faculty, Palacký University, Olomouc”.

The scholarly journal *Musicologica Olomucensia* has been published twice a year (in June and December) since 2010 and follows up on the Palacký University proceedings *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis – Musicologica Olomucensia* (founded in 1993) and *Kritické edice hudebních památek* [Critical Editions of Musical Documents] (founded in 1996).

Journal *Musicologica Olomucensia* can be found on EBSCOhost databases.

The present volume was submitted to print on October 30, 2013.
Dieser Band wurde am 30. Oktober 2013 in Druck gegeben.
Předáno do tisku 30. října 2013.

musicologicaolomucensia@upol.cz
www.musicologicaolomucensia.upol.cz

ISSN 1212-1193

Reg. no. MK ČR E 19473

CONTENTS

Matin CELHOFFER: <i>Exploring ancient musical ratios</i>	9
Martin FLAŠAR: <i>Elements of Czech and Moravian Folklore in the Production of Bohuslav Martinů and His Pupil Jan Novák</i>	21
Lubomír CHALUPKA: <i>Notes to Understanding of Beginning and Formation of Slovak Musical Avant-garde in the 1960s</i>	29
Nors S. JOSEPHSON: <i>Beethoven, Schumann and Wagner: stylistic influence of German music in the works of Mussorgsky</i>	47
Ingrid SILNÁ: <i>Vojtěch Říhový and his Activities in Dub nad Moravou</i>	65
Eva VIČAROVÁ: <i>Church Music in Olomouc after 1945 II</i>	79
<i>Contributors</i>	95

INHALT

Martin CELHOFFER: <i>Musik Proportionen der Antike</i>	9
Martin FLAŠAR: <i>Elemente der böhmischen und mährischen Folklore in der Produktion von Bohuslav Martinů und seinem Schüler Jan Novák</i>	21
Lubomír CHALUPKA: <i>Anmerkungen zum Beginn und zur Ausprägung der slowakischen musikalischen Avantgarde in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts</i>	29
Nors S. JOSEPHSON: <i>Beethoven, Schumann und Wagner: stilistische Einflüsse deutscher Musik auf Mussorgskijs Schaffen</i>	47
Ingrid SILNÁ: <i>Vojtěch Říhový und seine Tätigkeit in Dub nad Moravou</i>	65
Eva VIČAROVÁ: <i>Kirchenmusik in Olomouc nach dem Jahre 1945 II.</i>	79
<i>Autoren</i>	95

OBSAH

Martin CELHOFFER: <i>Hudební proporce starověku</i>	9
Martin FLAŠAR: <i>Prvky českého a moravského folkloru v tvorbě Bohuslava Martinů a jeho žáka Jana Nováka</i>	21
Lubomír CHALUPKA: <i>Poznámky k postihnutiu nástupu a formovania slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch 20. storočia</i>	29
Nors S. JOSEPHSON: <i>Beethoven, Schumann a Wagner: stylistické vlivy německé hudby na Musorgského tvorbu</i>	47
Ingrid SILNÁ: <i>Vojtěch Říhovský a jeho působení v Dubu nad Moravou</i>	65
Eva VIČAROVÁ: <i>Chrámová hudba v Olomouci po roce 1945 II</i>	79
<i>Autoři</i>	95

Exploring ancient musical ratios

Martin Celhoffer

Ancient Greek musical ratios are predominantly interpreted in terms of acoustics on the present. It comes to this, that both string length and frequency are definable through the same ratio, namely the superparticular (superparticularis) ratio of particular frequency corresponds to the reciprocal (subsuperparticularis) ratio of particular string length and vice versa. However, Greeks had not codified frequency, as physical quantitative parameter, and thus experiments with frequency simply could not take place. Only possible measurement could be done according to string length and its fractions by means of the monochord. Although Waerden points out, that monochord emerged as late as in the third century BC.¹ Therefore, someone may be correct in suggesting that monochord was by all accounts invented after the establishment of musical ratios. The first indisputable evidence of monochord division came back to Euclid's *Sectio canonis*.² Therefore the technology of musical ratios had to be based on different parameter as that of frequency and length. In any case, monochord was in use since the Hellenic period and allowed theorists to prove their measurements experimentally. However, the way Euclid traced the systema teleion from canon hints that the exclusive operative tool for the tetrachord establishment was geometrical argumentation and not monochord measurement, or in other words: canon served as an idealized monochord, as a model. Of course, this model could be applied also experimentally and thus providing an empirical demonstration of geometrically argued Greek tonal system.³ On the other hand, Aristoxenus – “experimentalist” and disciple of Aristotle, abandoned theories based on musical ratios and treated with musical

¹ Waerden, B. L. van de, “Die Harmonielehre der Pythagoreer”, *Hermes*, 78. Bd., H. 2 (1943), p. 163–199, p. 165.

² See Mathiesen, Thomas J., “An Annotated Translation of Euclid's Division of a Monochord”, *Journal of Music Theory*, Vol. 19 (1975), No. 2, p. 236–258.

³ See the reconstruction of Euclidean monochord division in: Celhoffer, Martin, „Sectio canonis. Geometrická konstrukce hudebních intervalů řeckého systema teleion“, *Opus musicum*, Vol. 44 (2012), No. 2, p. 59–67. See also: Barker, Andrew, “Methods and Aims in the Euclidean Sectio Canonis”, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 101 (1981), p. 1–16.

intervals within tetrachord in way using simple component operation of addition and subtraction – that hints on Egyptian treatment with fractions, and not in cubic system of geometry having being used in Greek ratio definitions.⁴ One could consider Aristoxenus to be experimentalist, though operations of addition and subtraction are not compatible with monochord measurement, contrary to musical ratios applications, and therefore there was no way of experimental verification of his theory of tetrachord divisions.

From these facts it follows that methodology of musical ratios is highly disputable. What was the fundamental touchstone for musical ratio establishment? Was it an acoustical experience, mathematics, geometry, or any combination of them? Through the medium of what tool were musical ratios brought into effect? Was it a simple string stretched on a board that fomented the idea of relation between fraction, string length and pitch, or it happened by an accident, as Nichomachus gives an account of Pythagoras having been passed by blacksmithery when heard the consonance of a pure fifth made by two hammers sized in ratio 3 : 2?⁵

The purpose of this brief study is to find a key for this issue and, not at least, to shed some new light on an anthropological background for methodology of musical ratios in general. The detailed description of various kinds of intonations, temperaments and tuning systems till the establishment of the tempered tuning is not our aspiration. On the contrary, I accentuate the role of the emergence of geometric and numeric reception of the real world as a prerequisite for musical ratio establishment. Therefore the starting point of our exploring dates back to the moment when geometry and number occurred in human culture till their association with an experience of hearing.

According to Boyer it was as far back as the Neolithic era when were set up foundations for elementary geometry though as a part of a decorative art.⁶ Some of these decorative patterns (from Mesolithic and Neolithic era) were identical with later tonal mandalas and algebraic yantras discovered in ancient civilizations of the Near East and pre-Vedic India, and finally in Greek.⁷ What was the common feature of these geometric figures and on the basis of what factors they had evolved? Account of that, we try to comprehend in the first instance the emergence of the early decorative art, its purpose and relevance to geometrical understanding. The oldest evidence of the pre-decorative art, usually a bone decorated with simple cuts, are dated back to Paleolithic and Mesolithic era. We should bear in mind that there is a crucial distinction between deliberately sprinkled cuts, grouped cuts indicating elementary counting of an event (e.g. day, full moon etc.), and finally primitive ornaments, later applied to pottery and other utilities. This

⁴ Winnington-Ingram, R. P., "Aristoxenus and the Intervals of Greek Music", *The Classical Quarterly*, Vol. 26 (1932), No. 3-4, p. 195-208.

⁵ According to Boethius, see: Boethius, Anicius Manlius Severinus, *Fundamentals of Music*, Calvin M. Bower, Claude V. Palisca, Eds. (New Haven & London, Yale University Press, 1989), p. 17-19.

⁶ Boyer, Carl B., *A History of Mathematics* (New York: John Wiley & Sons, 1968), p. 717.

⁷ See McClain, Ernest G., *The Myth of Invariance. The Origin of the Gods, Mathematics and Music From the Rg Veda to Plato* (York Beach 1984), p. 9-18, p. 43-60 and p. 129-194.

decorative art we comprehend as abstract art – an expression of inner world in opposite to realism simply or in stylised or schematised way representative of appearances of outer world (voluminous cave paintings). Chronologically, bones with function of counting are dated back to Paleolithic era, while the most of preserved evidence of decorative ornaments originated later in Mesolithic and Neolithic era.

Among the first documented evidences for elementary counting tools are the so-called Lebombo bone (cca 35.000 B.C.) and Isango bone (cca 20.000 B.C.), both found in Africa. The Ishango bone (figure below) appears to be the oldest preserved table of prime numbers and lunar phase calendar, although there are other voluminous speculations about its hypothetic function, what goes beyond the grasp of our study.⁸

For this evidence of early human technology we apply the Harrod's conception of *techné*, which "is meant to include a tool itself as such, which has a structure, dynamics, and utility or telos, and the invention, reproduction, and method or right way of using that tool."⁹ As it will be shown later, the idealized string (monochord) is the technology of musical ratio establishment. Moreover, Harrod points out an important ontological relevance of technology:

A *techné* has an important impact upon a people's self-understanding. A *techné* is more than the product of human ingenuity. It manifests the human self – a relation which relates itself to its own self – and its self-becoming; it manifests what it means to be human. The twofold nature of technology as system and relationship to itself reflects the twofold nature of human life and life itself, which, according to biological science (Eigen and Schuster), is guided by a twofold principle of self-organization and self-correction. Self-understanding and self-becoming involves both formation and ethics.¹⁰

Author claims for applying these techno-hermeneutical principles also to prehistoric and preliterate era. In this respect, the lunar calendar, recorded in the Ishango bone, gives the metaphysical natural cycle. The term metaphysical is meant to express the relation of human consciousness and projection of its dynamics into ever changing phenomena of outer world. In fact, bone cuts could be explained in terms of functionality: by the medium of primitive tool (e.g. flake tool) the Paleolithic man made simple cuts representing simple events. Consequently through the periodicity of these simple events there is a discovery of more complex temporal structure of phenomena. Moreover, periodicity of particular event may relate to periodicity of other event, the alteration of day and night relates to lunar phase, the lunar phase relates to menstrual cycle etc. The counting conferred a stationary order on seemingly discontinued and disconnected natural phenomena, given by correlation of quantitative consequences. Tendency to confer invariable framework on natural events, which is superior to nature as well as to man, led by the path of elementary counting of simple natural events (day, night) as far as the complex calendar records

⁸ Marshack, Alexander, *The Roots of Civilization* (NY: Colonial Hill, Mount Kisco, 1991).

⁹ Harrod, James B., "The Bow: A Techno-Mythic Hermeneutic – Ancient Greece and the Mesolithic", *The Journal of the American Academy of Religion*, XLIX/3 (1981), p. 425–446, p. 425.

¹⁰ *Ibid.*, p. 425.

(equinox, solstice etc.). The fundamental critical condition for constituting the quantitative ratio of two different events is the common denominator – in this case a day. This codification enabled temporal orientation in accordance to hunt (migration), harvesting, but it also supplied prerequisites for spatial orientation (in terms of architecture, geodetic, travelling). These prerequisites are:

- (i) the numeric idealization of event,
- (ii) the stable ratios of two or more numeric idealizations (e.g. moon cycle : day = app. 28 : 1),
- (iii) temporal codification of movements of celestial phenomena (inevitable for navigation).

One could assume that elementary counting tools are precedent to decorative geometric and biomorphic designs, though the recent evidence does not confirm the hypothesis. The oldest known example of early decorative art – a piece of ochre unearthed on a cave in South Africa, dates back to approximately 70.000 years.¹¹

This fact suggests that elementary counting and primitive abstract art did evolve independently in their early stage. Contrary to early counting technology, early ornaments – as an abstract art, apparently had neither function nor semantic meaning (as did realistic cave paintings). It might be a matter of controversy, whether these, for example, triangle patterns are mimesis of biomorphic designs or autonomous abstract art based on simple-cut technology. Or, whether they are some kind of entoptic phenomena.¹² Speaking in terms of Harrod's techno-hermeneutical principles, we regard this early evidence of decorative art as manifestation of psycho-motorics equilibrium and thus autonomous and non-symbolic exposure of tendency to inner symmetry. The common feature for this ochre and some other early decorative art evidence dated back from later period is the triangle pattern. This fact confirms the hypothesis of inner symmetry requirement: the similar principle is believed to be realized in dance – the step forward followed the step backward, and in dual nature of simple movements – progress of any movement is defined by increasing tension resulting other movement in opposite direction. In terms of modern physics, this proto-form is analogous to any kind of oscillation – electromagnetic or acoustical. The square patterns occurred much more lately in Neolithic era (after the Neolithic revolution), usually as a part of pottery decoration and often executed by dots (as it is shown in table of square numbers below).

¹¹ For example, discovery of oldest decorative art evidence first time published: Whitehouse, David (ed.), BBC News Online science, Thursday, 10 January, 2002, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/sci/tech/1753326.stm>, accessed: 15/6/2007/15:17.

¹² See J. D. Lewis-Williams, T. A. Dowson, Paul G. Bahn, H.-G. Bandi, Robert G. Bednarik, John Clegg, Mario Consens, Whitney Davis, Brigitte Delluc, Gilles Delluc, Paul Faulstich, John Halverson, Robert Layton, Colin Martindale, Vil Mirimanov, Christy G. Turner II, Joan M. Vastokas, Michael Winkelman and Alison Wylie, "The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art", *Current Anthropology*, Vol. 29 (1988), No. 2, p. 201-245.

By means of these two examples I briefly demonstrate development of two conceptualisations of the real world: the representation of (i) temporal and (ii) spatial symmetry:

Technology	Evidence	Representation of
counting	Lebombo bone, Ishango bone	temporal symmetry
decoration	decorated ochre, Lagerie-Basse bone	spatial symmetry

It is worth of mention that abstract-decorative proceeding, in opposite of counting technology, was in its early stage (i.e. during the pre-commercial society) far from goal directed, to survival-oriented behaviour. Although one could dispute its social function within a community (e.g. ritual and religion), the function accredited also to musical behaviour. However, there is an absence of musical practice evidence from Paleolithic era. On that account we should apply comparative methods in considering the early stage of musical culture. Comparing recent musical cultures with those of the past, “the cyclic structure of the octave is the *invariant* common to all systems of tuning”.¹³ As it will be shown later, the ratio of an octave is analogous to basic proportion of triangle and square symmetry. Eminently, the both activities - music and abstract art, led through spontaneity to prodigiously identical invariances across cultures, which were codified subsequently by means of geometry and mathematics.

One man, one day, one moon cycle etc., have common quantitative parameter one. This parameter is preserved in most languages as the indefinite article. Radical turning point was made when number lost its reference to particular object (temporal or spatial) and became idea. The idealization of number was executed by identifying quantitative parameter and abstract form. This modification was made through its application to abstract art. Number became independent from reality and consequently was applied in geometrical figures derived from abstract art. Moreover, the number in combination with decorative patterns acquired area reference and thus there was a need to define relation between line and area. The establishment of mathematical operations of multiplication and addition followed.

Examples of triangle and square numbers derive from decorative patterns representing the process of cubic comprehension of number:

¹³ McClain, Ernest G., *The Myth of Invariance. The Origin of the Gods, Mathematics and Music From the Rg Veda to Plato* (York Beach 1984), p. 19.

The consequence of “triangle” numbers:

			•		
			•	•	
		•	•	•	
•		•	•	•	
1	3	6	10		etc.

The consequence of “square” numbers:

			•	•	•	•
				•	•	•
		•		•	•	•
•		•		•	•	•
1	4	9	16			etc.

The formula for consequence of triangle numbers: $a = 1$; $b = a + (b - a)$; $c = b + (c - b)$ etc. The formula for consequence of square numbers: $a = 1$; $b - a$, $c - b...$ = consequence of prime numbers; and at the same time any square number is composition of corresponding and previous triangle number: $4 = 3 + 1$, $9 = 6 + 3$, $16 = 10 + 6$ etc. These and similar considerations are trivial and axiomatic. However, they demonstrate that abstract numerical order is drawn from spatial symmetry. Square numbers and triangle numbers are, in fact, applications of a group theory rooted in decorative patterns. In this respect, decorative patterns and bone cuts were precursors to numerals representing natural numbers, and also precursors of basic geometrical and mathematical operations. From whence it follows that spontaneous tendency to spatial and temporal symmetry paved the way for geometry and mathematics. Square numbers rooted in voluminous Neolithic pottery gives an important anticipation of the square function and, surprisingly, of the mathematical multiplication (e.g. Egyptian mathematics, whence it follows, that methodology of multiplication stems from addition).

Important turning point in the development of geometry, mathematics and music was collapse of Mycenaean empire. At a socio-cultural point of view, this was the assumption for establishment of the Greek Polis during the period of 8th and 7th century BC. The centralization of the politic power had transferred from the hands of monarch to the institution of Polis. Instead of both political and religious authority incorporated into monarchy, the necessity of social equilibrium came into existence. According to Vernant (1995), cosmologies of the past, rituals and myths about sovereignty adherent to institute of the king were replaced by new thinking that constructed world’s order on the basis of

symmetry, equilibrium between elements of which the cosmos consisted.¹⁴ The guarantee of political and social symmetry was Logos, and methodology of dialectics that imprinted the shape of science for next generations. This was the socio-cultural background for Greek proportional comprehension of phenomena.

The main problem coming into discussion on proportions and ratios is appearance of irrational number, which was the essential issue stemming from incommensurability of geometrical parameters. The incommensurability adumbrated musical ratios themselves and also their application into tetrachord establishment. The discovery of irrationality in geometry and mathematics is accredited to Pythagoreans (although by all accounts the issue itself is much older). It related to incommensurability of particular vectors, namely the mean geometrical proportion also known as the golden section $a : b = b : c$, and the problem of ratio between side and diagonal within a square. The number determining the ratio between circumference and diameter (ratio $c : 1$) is known as π – another number belonging to the set of irrational numbers. In fact, the question ancient scholar had posed was: what is the ratio between the idea of vector and the idea of circle, because circumference originated in combination – particular proportion figured in numbers – of these ideas.

Quod nota, in the course of solving these problems, there was no magnitude by the medium of which it could be possible to define e.g. length. According to Platonian geometry, magnitude is not identical with idea. The argument is that it is not possible to preserve magnitude per se without an object; particular magnitude is designated by particular object. Therefore irrational numbers were defined through geometrical argumentation, e.g. irrational number $\sqrt{2}$ is defined as the ratio $\sqrt{2} : 1$ between diagonal and side, and not as a definite longitude of particular diagonal. This proportion could be preserved, as well as the number itself, independently from matter. It follows that these ideas are invariants, absolute parameters superior to ever-changing forms of outer world.

Also in music, there was no magnitude of sound (i.e. frequency). Therefore, the Greek tonal system had to be proved by means of geometrical analogies. There was crucial to find the geometrical parameter with direct relevance to the pitch discreteness. These parameters were: vector (idealized string, later monochord technology), area and cubage. It is worth of mention that all of these parameters have different geometrical solutions despite their same result – fundamental ratio $2 : 1$. The most elementary solution is definition by two vectors in ratio $2 : 1 = a : b$ (see Figure 1).

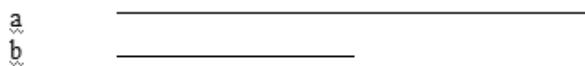


Figure 1

¹⁴ Vernant, Jean-Piere, *The Origins of Greek Thought* (Cornell University Press 1982), p. 49-68.

The methodology of vector (two referential points) in music ratio definition was in use since Euclid. The direct relevance between the pitch and vector lengthiness was a rudimentary assumption for canon technology.

The second solution involves incommensurability (in terms of vector) between the side of a square and its diagonal. This problem is known as Pythagorean theorem (see Figure 2).

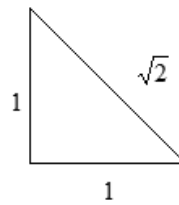


Figure 2

Incommensurability is resolved by the area reference of the side and its diagonal (Figure 3):

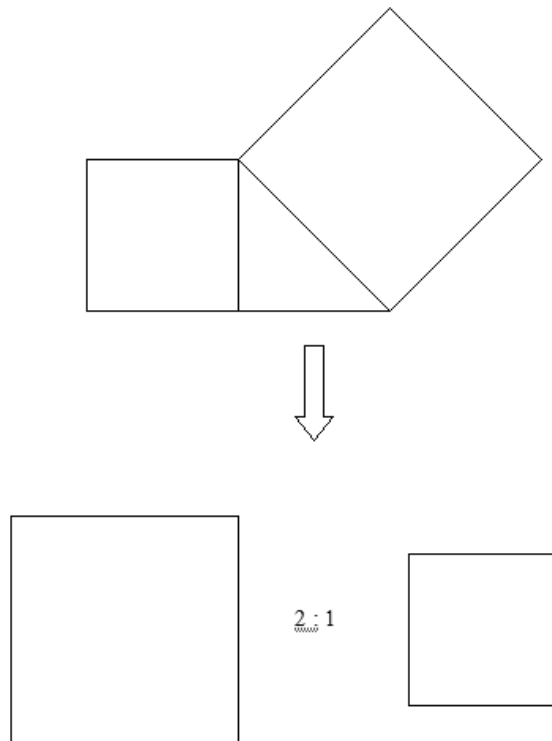


Figure 3

The area above the diagonal is to the area above the side in ratio 2 : 1 (although the ratio between diagonal and side is irrational). It is the area or square definition of the fundamental ratio through applying the Pythagorean theorem. Moreover, the diagonal $\sqrt{2}$ is in fact, the diminution (half) ratio of an octave. From whence it follows that musical interval of an octave could not be divided into two equal parts.¹⁵ Therefore it was not possible to establish a regular (tempered) intonation on the basis of musical ratios.¹⁶

Finally, the cubic definition of this ratio is so-called Delian problem – one of fundamental issues of Greek geometry: duplication of the cube, i.e. finding the ratio between two sides of cubes in cubage of 2 : 1 (Figure 4):

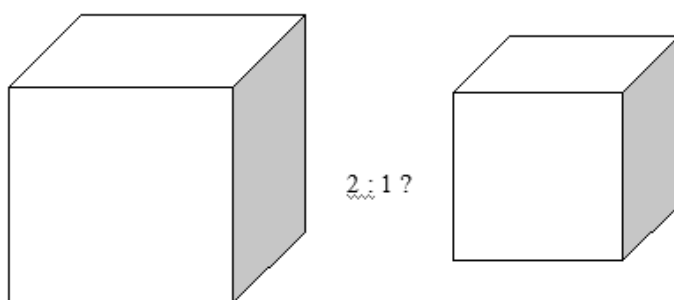


Figure 4

Basic numerical ratios in geometry were similar to those of music. However, what was the fundamental axiom for relation between geometrical parameters and sound? To a greater or lesser degree it was an experience,¹⁷ but the concept had to be drawn from so-called Platonian geometry,¹⁸ which could be summarized as follows:

1. Geometrical world is viewed through real world; ideas are superior to them.
2. The best way of entering into the world of ideas is through geometry, geometrical object are ideal, i.e. they not contain matter.

¹⁵ This was the fundamental controversy between Aristoxenian and Pythagorean approach to the proportion (i.e. musical ratio) division. See Boethian argumentation against Aristoxenus: Boethius, Anicius Manlius Severinus, *Fundamentals of Music*, Calvin M. Bower, Claude V. Palisca, Eds. (New Haven & London, Yale University Press, 1989), p. 88–91: chapter “Demonstration against Aristoxenus that a superparticular ratio cannot be divided into equal parts, and for that reason neither the tone”.

¹⁶ Celhoffer, Martin, “[the root of] 2 [is not equal to] a : b as a tonality issue”, *Musicologica Brunensia*, Vol. 45 (2010), No. 1–2, p. 69–76.

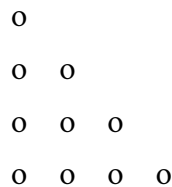
¹⁷ Surprisingly, also in Pythagorean thought, see Boethius, Anicius Manlius Severinus, *Fundamentals of Music*, Calvin M. Bower, Claude V. Palisca, Eds. (New Haven & London, Yale University Press, 1989), p. 17.

¹⁸ Vopěnka, P., *Rozpravy s geometrií* (Prague, 1989).

3. Ideas are: rectitude, curvature etc., they could not be viewed themselves, but by the medium of geometrical object.
4. Vector has participation on the idea of rectitude, i.e. each geometrical object has participation on particular idea or ideas.
5. The ontology of whatever object is not relevant to the object itself, but to the ideas it participates.
6. Two geometrical objects are identical if they have the same participation.
7. In real objects ideas are less recognizable, because matter obscures them.
8. Physical magnitude is not identical with idea, because we cannot preserve magnitude without object; an object determines the magnitude.
9. Verification is made by recognition of particular ideas in the object, and by definition of their relation - ratio.

Therefore numeric proportions are the numeric definitions of invariable ideas. These could participate in geometry, in decorative symmetry and, of course, in music.

Contrary to the Platonian geometry and its dialectics, there was a Pythagorean doctrine of tetractys that was to a particular extent similar to the geometrical rules, and therefore applicable to musical ratios. Tetractys is identical with the third triangle number 10:



The mathematical formulae of tetractys: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$; $1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$.

Musical ratios derived from tetractys: $1 : 1$, $1 : 2$, $2 : 3$, $3 : 4$, no other fundamental ratios were allowed except their combinations. This means that other ratios within the tetrachord should be derived from these fundamental ratios. The hierarchy of ratios is drawn from its position within the triangle: unison, octave, fifth, fourth.

The crucial aspect in musical ratios establishment was geometrical conception based on ancient numerology. We also could assume that musical ratios in its early form did not represent all aspects of musical practice. They were comprehended as musical invariants. Forasmuch as basic quantities (in terms of modern physics) were not codified and known, invariant universal order was accredited to governance of numerical proportions. The genesis of this idealization of perceived world goes far back to Paleolithic era where was set up the foundation for abstract thinking. The human takes over the role of nature in hominid evolution by using technologies and promotes the artificial order of schematised world. The fundamental factor of this conceptualisation of outer world was by all accounts the appearance of awareness of self as the basic constituent of hominid culture. This brief study might provide an anthropological background for further discussion upon the philosophical basis of Greek music theory.

Hudební proporce starověku

Shrnutí

Studie je úvahou nad možnými antropologickými a kulturními předpoklady pro etablování číselné proporce jako analogie k hudebním intervalům. Zabývá se vztahem mezi ranými projevy geometrie a aritmetiky a klade si otázku, do jaké míry tvoří tyto vztahy nutný předpoklad pro idealizované uchopení tónových struktur, jak je známe z pythagorejské tradice.

Musik Proportionen der Antike

Zusammenfassung

Diese Studie geht den möglichen anthropologischen und kulturellen Voraussetzungen für die Errichtung der Zahlenverhältnisse als Analogie zum musikalischen Intervallen nach. Es befasst sich mit der Beziehung zwischen frühen Ausprägungen der Geometrie und Arithmetik, und stellt sich die Frage: inwieweit sind diese Beziehungen eine notwendige Voraussetzung für eine idealisierte Auffassung von der aus der pythagoreischen Tradition bekannten Tonstrukturen.

Klíčová slova

Monochord; hudební proporce; pythagoreismus; kanon; tetrachord; tetractys.

Key words

Monochord; music ratio; Pythagoreism; canon; musical proportion; tetrachord; tetractys.

Elements of Czech and Moravian Folklore in the Production of Bohuslav Martinů and His Pupil Jan Novák

Martin Flašar

Introduction

The present paper is based on a few presumptions. They are centred on a conflict of traditional and new folklore in 1950s and 1960s under the Communist rule in Czechoslovakia.

In these decades folk music became a means of justification and affirmation of the new social order based on so called “working class”. The situation was as follows: signs of traditional folklore widely understood as an authentic expression of folk culture were adapted and implanted into a new social order. Having undergone a slight transformation they were meant to function as a means of creating new authenticity, new status of social identification of class-consciousness.

Underlying this process were two conflicting layers of folklore: the newly constructed “new folklore” with the naturally inherent “old or traditional folklore”.

Paradoxically, contemporary interpretation of this period is susceptible to a rather distorted nostalgic portrayal of this period, as a golden era of folklore in 20th century regardless of its political causes and consequences.

1 Traditional versus New Folklore. Situation in Bohemia and Moravia in mid 1950s

The cultural atmosphere of the early fifties was defined by cultural policy of the Central Committee of the Union of Czechoslovak Composers, which was modelled on its Soviet counterpart as an extension of the Communist Party of Czechoslovakia.

Ideologically, the Union was based on the principles of socialist realism and critique of formalism. This designation had been used as a negative value judgment concerning uncomfortable composers and authors, both in the Soviet Union and in the Czech

Republic. Recommended genres of socialist realism were mass songs and cantatas, which were capable of carrying ideological messages and at the same time they were expected to provide broad masses of recipients with a decent artistic standard.

In 1952 the Brno Radio Orchestra of Folk Instruments was established in a context of massive wave of “new folklore“, which in its intensity could be compared to the folkloristic fever at the end of the 19th century. Czechoslovak radio fostered close contacts between composers and folk musicians from the country, who were presented as an authentic model. Czechoslovak Radio Brno had functioned as a melting pot mixing elements of folk and artificial music.

The main distinctive features of the new folklore were:

1. Maximal simplification of musical structure based on tonality with modal elements, with melody and rhythm abstracted from the folk songs and dance music.
2. Binding of music to text, which is capable of carrying any message or content thereby using a metaphorical language, typical of folk songs, but drawing attention to the current problems of working-class life. Commonly used was a moral lesson at the end of the songs. It concerned widely applied symbols (red colour, factories, sickles and hammers etc.). Another important feature was using an epic and strophical text.
3. Popular topics revolved around common everyday life – favourite heroes in the mass songs became workers, miners, pilots, athletes, soldiers, drivers, train conductors, farmers, etc. Typical of them were compulsory positive values such as a joy of life, love of their country, working objectives, social class consciousness and above all: love of their job.

2 The Opening of the Wells. Bohuslav Martinů and Folklore as a Reconciliation Act

Besides the compulsory production of new folklore we can trace a long tradition of natural folklore influences on the Czech and Moravian artificial music. This tradition can be traced back to 19th century composers living in Brno such as Pavel Křížkovský, his pupil Leoš Janáček and his followers in 20th century: Pavel Haas, Jan Kunc, Vítězslava Kaprálová, Jan Novák etc. The main representative of the folklore reception Vítězslav Novák worked in Prague. It was by strange coincidence that Bohuslav Martinů did not study with him but with Josef Suk, bearer of Antonín Dvořák’s musical tradition.

Regarding the application of elements of folk music and culture in the works of Bohuslav Martinů, we must mention several areas. They are especially folk songs and dances, aesthetics of a folk theatre, medieval mysteries, Italian *comedia dell’arte* or folk rhymes. Martinů – loyal to the tradition of Smetana – applies polka in several cycles. Later, he returns to polka in Paris and in the U.S. in the *Three Czech Dances*, piano cycle *Borová*, in *Špalíček* or in *Etudes and polkas*.

An important chapter in the work of B. Martinů are pastoral motifs.¹⁹ Pastorale is considered as one of the typical features of Martinů works. Designation “pastorale” appears as the title of songs or movements in five compositions: in the piano *Fairy tale of Goldilocks* (1910), *Pastorales pour violoncello et piano* (1930), in the second movement of the *Concerto for Violin and Orchestra No. 1* (1933), *Stowe pastorals* (Nonet for 5 flutes, clarinet and two violins), in opera *What do people live by* subtitled *Pastoral Opera in 1 Act* (1951–1952) and *Parables for large orchestra* (1957–1958). An important feature of lyrical pastorale in Martinů is 6/8 measure (or 9/8 or 12/8), moderate movement, metric regularity broken by ligatures and interval parallelism (third, sixth), the prevalence of major tonalities (in Martinů usually B flat major). These features could be found for example in the orchestral cantata *Bouquet of Flowers* (1937), in the first movement of the *First symphony*, in the *Piano quartet*, in *Pastorale* from the piano cycle *Etudes and polkas* (1945). Also the *Second symphony* is marked as “Pastoral”.

Inspiration by Czech and Moravian folklore appeared in Martinů’s works in 1930s. There are at least three main reasons:

- a) living in Paris for a decade strengthens in Martinů feelings of necessity to **return to the roots** of his own culture, folklore of Moravian countryside,
- b) composer slowly approaches his forties, experiments in civilism and his avant-garde tendencies are gone and he is **striving for lasting values**,
- c) growing danger of Nazism reminds the composer of the importance of **humanism inherent in the Czech cultural tradition**.

Idioms of Czech folklore are evident in the ballet *The Chap-Book* (1931), opera cycle *The Plays of Mary* (premiered in 1935 in Brno), whose primitivism was criticized by the founder of Musicology at Masaryk University Vladimír Helfert in his seminal book *Czech modern music* (1937), *Theatre Behind the Gate* (1936) or *Bouquet of Flowers* (1937). The highlights of Martinů’s reflection of the folk culture is a tetralogy of cantatas as analogy to the *Four Seasons: The Opening of the Wells, Romance of the Dandelions, Legend of the Smoke from Potato Fires, Mikeš from the Mountains*.

Bohuslav Martinů became, as well as subsequently Jan Novák, immigrant due to external circumstances. His leaving of Paris in 1923 was motivated solely by study intentions with Albert Roussel, who fulfilled his desire for a new sound coming from impressionism. In February 1948, the Communist Party of Czechoslovakia took over the power in the country and the official garniture declared Martinů to be a cosmopolitan – and therefore undesirable – composer. This designation was de facto equal to the liquidation of his name and work in the post-February Czechoslovakia.

As an example of the sudden change of political situation could be official rating of Martinů’s *Field Mass* (1939) setting lyrics by Jiří Mucha. One of the future leaders of

¹⁹ Well-researched study on this topic is by Jan Trojan in the sixth issue of *Opus Musicum* 2004, pp. 6–12.

the Union of Czechoslovak composers Antonín Sychra wrote about it to be an excellent work which does not strive for exclusivity and experimentation and has all preconditions to become popular. Four years later the same critic wrote that *Field Mass* with its quaint instrumentation is targeted at the Western bourgeois audience, does not express a martial enthusiasm and optimism of the people, just a bleak homesickness.²⁰

Forced shutdown had ended up with the already mentioned cantata *The Opening of the Wells* in 1956, which allowed him to step in through the door of folk music onto our music scene and started slowly a long period of considerably distorted reception of his work in Czechoslovakia. *The Opening of the Wells* is a cantata based on the text by poet Miloslav Bureš, inspired by traditional folk custom kept in the Czech-Moravian Highlands, which is based on cleaning natural springs by children accompanied by songs, dances and improvisational theatrical events.

The main distinctive features of this cantata are: simplicity, folk subject and folk-like poetry with its metaphorical language.

3 Adaptation of a Passion Play. Jan Novák and Traditional Folklore as a Cultural-Political Subversion?

Jan Novák, a Moravian composer born in 1921, shared his teacher's fate. Studying with Martinů in New York he returned to Czechoslovakia in the unfortunate February 1948. In the following 20 years he struggled with Composers Union and in 1968, after the invasion of Warsaw Pact armies to Czechoslovakia he emigrated with his family to Aarhus in Denmark, later to Italy and Germany, where he died in 1984. Although based primarily on Latin, his work had never lost its roots in Moravian folk tradition of natural musicianship.

Folk culture in Novák's production is presented on two main levels:

Firstly, **on the level of the subject matter**. It was for example the ballet *Specter's Bride* (1954) based on the theme of folk ballad included in the important collection of folk poetry written by Karel Jaromír Erben in 19th century. Furthermore it was a *Comedy about the Passion and Resurrection of our Lord and Saviour Jesus Christ* (1965) based on the libretto by Czech puppeteer Jan Kopecký, which draws on folk tradition of mystery plays. In this music play Jan Novák approached Bohuslav Martinů model at most.

History of this passion play goes back to German Capuchin priest Martin von Cochem (Martin Linus), who published in 1681 a book *Leben und Leiden unseres Herrn Jesu Christi und seiner glorwürdigsten Mutter Maria* which became soon very popular also in translation into Czech.²¹ Inspired by Cochem was also a book of spiritual visions by

²⁰ Jaroslav Mihule, *Martinů: osud skladatele* (Praha, 2002), p. 432.

²¹ Vojtěch Ron, *Lidové pašijové divadlo v českých zemích* (Praha, 2009), p. 60.

Anna Katherina Emmerick written down by famous poet Clemens Brentano under the title *The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ* (1833).

Very typical of Czech milieu of 19th century were “passion plays” performed by amateur actors. Probably the most representative centre of this genre was in Hořice in Southwest Bohemia. The tradition of passion plays was founded there in 1893. This phenomenon also functioned as a tool for testing ruling ideologies. Both Nazism in 1940s and Communism in 1950s and 1960s resolutely banned performances of these folk plays. From this point of view Jan Novák’s setting of the Passion in middle 1960s was quite an act of bravery.

It is possible to state that in 1960s there was a strong reflection of folk plays in Czech theatre. In Brno there can be found several inspirations by folk puppet plays in composers like Josef Berg or Jan Novák.

Secondly, **in terms of specific idioms** it could be the dance polka, which occurs as the sixth variation of the *Variations on a Theme* by Bohuslav Martinů. Martinů likewise returns to the roots of his culture when being in exile, apparently from a certain sense of nostalgia or uprootedness. It is a well-known fact that while in exile he had a collections of folk songs by Sušil and Janáček sent to him. In the mid-fifties originate song cycle *Magical songs* based on folk poetry with accompaniment of a flute and drum (1955). Two piano cycles *Rustica Musa* (1973 and 1975) represents setting of Moravian folk songs.

Similarly to Martinů Novák applies pastorale in the second movement of the *Concerto for piano and small orchestra* completed under the supervision of his teacher.

4 Conclusions. The Traditional as the New. Folk Passion Play as a Contemporary Avant-garde. Question of Norms and Values

When comparing the two approaches to music folklore in 1950s in Czechoslovakia there can be clearly seen following differences:

Traditional folklore	New folklore
<ul style="list-style-type: none"> • natural popular piety • spiritual verticality • understanding of the human weaknesses, spontaneity • music structure derived from contemporary high music culture • expression of the social and cultural identification • natural need of creation 	<ul style="list-style-type: none"> • indoctrinated faith in the human potential • levelling horizontality • compulsory happiness and optimism • simple, artificial and historizing music structure • means of artificial construction of social status and class-consciousness • controlled production with political aims

On one hand, 1950s witness flourishing of composers prolifically churning out mass songs singing about pilots, drivers, miners, workers and soldiers performed by politically

established institutions. On the other hand, this tendency is countered by a few composers developing the tradition of humanism as a guarantee of stability of cultural values. Bohuslav Martinů and his pupil Jan Novák were one of them.

This paper has been presented at the international conference Semiotics of Cultural Heritage - Remembering, Restoring, Renewing, ISI Summer School in Imatra, Finland, 10. 6. 2013.

Bibliography

1. Martin Flašar, "Jan Novák, žák Bohuslava Martinů", *Hudební věda*, 43 (2006), p. 59-74.
2. Jaroslav Mihule, *Martinů: osud skladatele* (Praha, 2002).
3. Vojtěch Ron, *Lidové pašijové divadlo v českých zemích* (Praha, 2009).
4. Jan Trojan, "Pastorale v díle Bohuslava Martinů", *Opus musicum*, 36 (2004), p. 6-12.
5. Andrej A. Ždanov, *O umění* (Praha, 1950).

Prvky českého a moravského folkloru v tvorbě Bohuslava Martinů a jeho žáka Jana Nováka

Shrnutí

Předmětem předkládané studie je konfrontace nového a tradičního folkloru v 50. a 60. letech 20. století. V tomto období dochází k paradoxní situaci, kdy tradiční hodnoty začínou být náhle vnímány jako něco podvratného a potenciálně nebezpečného, ačkoliv teze socialistického realismu zdánlivě proklamují jejich modelovou roli. Funkci sond vnořených do aktuální proměny hodnotové zde hrají osobnosti Bohuslava Martinů a jeho žáka Jana Nováka. Právě na jejich tvorbě se ukazují proměny hodnotových soudů a celkové rétoriky v závislosti na změně společenského klimatu v Československu po roce 1948. Účelem této studie je mimo jiné přispět k dekonstrukci obecně rozšířeného mýtu o „zlaté éře“ folkloru v 50. letech poukázáním na jeho politické pozadí a vtělenou komunistickou propagandu. Výsledkem zkoumání výše zmíněných fenoménů je přehledný výčet a komparace distinktivních rysů tradičního a nového folkloru.

Elemente der böhmischen und mährischen Folklore in der Produktion von Bohuslav Martinů und seinem Schüler Jan Novák

Zusammenfassung

Zahlreiche loci communes können in der Produktion von tschechischen Komponisten Bohuslav Martinů (1890-1959) und seine einzige tschechische Schüler Jan Novák (1921- 1984) gefunden werden. Es ist insbesondere ihr Interesse an der tschechischen und mährischen Volkslieder und Tänze, Ästhetik des Volkstheaters, mittelalterliche Passions-spiele, commedia dell'arte, pastoralen Motiven und Folk Reime. Für beide Komponisten war die Wahl dieser Elemente ganz natürlich, die sich aus ihrer kulturellen Wurzeln aufwuchs. Ihre Rückkehr auf die Frage der Volkskultur in der Nachkriegs-Entwicklung stellt eine Opposition gegen die offizielle Kulturpolitik des tschechoslowakischen Staates basiert am sozialistischen Realismus, der die Herstellung einer „neuen Folklore“, entsprechend den Bedürfnissen der „Arbeiterklasse“, durchsetzte. Die Erneuerung der Alten in Opposition zur Schaffung der Neuen bildet den Rahmen dieser Arbeit. Die ganze Debatte konzentriert sich auf widersprüchliche Probleme von Werten und Normen verbunden mit der wandelnden Gesellschaft.

Klíčová slova

Folklor; kulturní politika; Československo; socialistický realismus; Jan Novák; Bohuslav Martinů.

Key words

Folklore; culture policy; Czechoslovakia; socialist realism; Jan Novák; Bohuslav Martinů.

Poznámky k postihnutiu nástupu a formovania slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch 20. storočia

Lubomír Chalupka

Pri charakteristike vývojovej dynamiky hudobného umenia 20. storočia sa v muzikologickej literatúre i bežnej publicistike často vyskytujú výrazy „nová hudba“, „moderná“, či „avantgardná“ hudba, zvyčajne pragmaticky zacielené k označeniu obmedzeného súhrnu javov. Vychádzali z pozície jednej skladateľskej školy, smeru, generácie, či akcentujúc konkrétne kompozičné techniky a princípy, prípadne viazané na vyhranené estetické názory pisateľa. Frekvencia pojmu „Nová hudba“ v západonemeckej publicistike 50. a 60. rokov, spojeného s reduktívne orientovanou experimentálnou iniciatívou v tvorivom prostredí kompozičných kurzov v nemeckom meste Darmstadt, zameranou na novosť a nezvyčajnosť objaveného a používaného hudobného materiálu, kompozičnej techniky a zvukového výsledku, sa – písaný s veľkým „N“ – preniesol z nemecko-rakúskeho okruhu²² do hudobnej publicistiky aj iných krajín, vrátane Slovenska.²³ Neskôr bola podrobovaná kritike, lebo sa z muzikologických pozícií poukázalo na nejasnosť a obmedzenosť pojmu „novosti“.²⁴ Táto reduktívnosť vyplývajúca väčšinou z výkladu tejto iniciatívy samotnými skladateľmi má v širších súvislostiach za následok terminologickú nepevnosť pre zjavnú ahistorickosť a menší zreteľ na kvalitatívnu stránku označovaného javu. V súvislosti s charakteristikou slovenskej hudby 20. storočia sa vyššie spomenuté pojmy koncentrovali na tie momenty vo vývoji, ktoré výrazne dynamizovali celé prostredie hudobnej kultúry a aktívne a cieľavedome pôsobili na zmeny jeho štruktúry. Pri sledovaní iniciatívy skladateľov, nastupujúcich na Slovensku do domáceho hudobného života koncom 20. a v priebehu 30. rokov, sa zvolil

²² Prvýkrát ho použil nemecký publicista Herbert Eimert v 1. zväzku série *Die Reihe*, vydanom vo Viedni v r. 1955 v adresnosti na iniciatívy povojnových skladateľov, pracujúcich seriálnou technikou.

²³ Faltin, Peter, „New Music in Slovakia“, in: *Slovenská hudba*, č. 8, 1967, s. 341–347; Faltin, Peter, „Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956–1965“, in: *Slovenská hudba*, č. 3/4, 1997, s. 175–210. (Publikované z pozostalosti, text vznikol v r. 1965.)

²⁴ Na premenlivosť javov označovaných ako „nové“ sa upozornilo už v polovici 50. rokov – „Das Altern der neuen Musik“, in: Adorno, Theodor Wiesengrund, *Dissonanzen*, Göttingen, 1956, s. 102–109.

termín „slovenská hudobná moderna“,²⁵ kompozično-technická orientácia mladej generácie v 60. rokoch sa označovala výrazmi „druhý prúd“,²⁶ „Nová hudba“,²⁷ či „hudobná avantgarda“.²⁸ Pri voľbe posledného z nich treba tiež zväžiť okolnosť, že v starších renomovaných encyklopédiách sa s heslom „avantgarda“ nestretáme. V obnovenom vydaní Groveho encyklopédie sa uvádza, že „avantgarda“ je skôr publicistický slogan, než vedecký pojem,²⁹ rovnako rezervovane sa o „avantgarde“ píše na príslušnom mieste nemeckého lexikónu.³⁰ V ruských a poľských slovníkoch sa výklad „avantgardy“ viaže najmä na prítomnosť nových kompozičných techník.³¹ Podobný obsah má aj heslo v najnovšej reedícii anglického „Groveho“,³² pričom v aktualizovanom vydaní nemeckej encyklopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart* tento pojem v podobe samostatného hesla chýba – nachádzame ho iba ako stručnú podkapitolu, zaradenú v rámci rozsiahlejšej úvah o „Neue Musik“.³³ Heslo „avantgarda“ nie je zaradené ani v *The Harvard Dictionary of Music* (ed. M. Randel, London 1986), a v aktualizovanom vydaní lexikónu *Handwörterbuch des musikalischen Terminologie* (ed. A. Riethmüller, Stuttgart: Steiner 2005) sa nachádza tiež iba v rámci hesla „Neue Musik“, vysvetľujúcim vývoj hudby v 20. storočí. Ak máme na mysli vývinové tendencie hudby po roku 1945, v príslušných zahraničných publikáciách sa v tejto súvislosti objavujú súradné pojmy – buď „moderná“ hudba,³⁴ alebo „Nová“ hudba,³⁵ resp.

²⁵ Burlas, Ladislav, „Ku genéze slovenskej hudobnej moderny“, in: *Slovenská hudba*, č. 7, 1967, s. 289–293; Burlas, Ladislav, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava, 1983.

²⁶ Lébl, Vladimír – Mokrý, Ladislav, „O súčasnom stave nových hudebných smérov u nás“, in: Herzog, Eduard (ed.), *Nové cesty hudby I.*, Praha, 1964, s. 11–30; Mokrý, Ladislav, „Hudba“, in: Rosenbaum, Karol (ed.), *Slovenská kultúra 1945–1965*, Bratislava, 1965, s. 75–94; Faltin, Peter, „Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956–1965“ (písané v roku 1966, vydané z pozostalosti), in: *Slovenská hudba*, č. 3/4, 1997, s. 175–210.

²⁷ Faltin, Peter, „New Music in Slovakia“, in: *Slovenská hudba*, č. 8, 1967, s. 343–347.

²⁸ Donovalová, Viera, „Zápas o socialistický charakter slovenskej hudby“, in: Burlas, Ladislav (ed.), *Musica viva I*, Bratislava, 1979, s. 9–22; Chalupka, Lubomír, „Avantgarda '60“, in: *Slovenská hudba*, č. 1/2, 2000, s. 59–105.

²⁹ „The term 'avant-garde' remains more slogan than a definition.“ Griffiths, Paul; heslo „Avant-garde“, in: *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, London: Macmillan 1980, s. 742.

³⁰ Noltensmeier, Ralf (ed.), *Das Neue Lexikon der Musik*, zv. 1, Stuttgart: Metzler 1966, s. 126.

³¹ Keldyš, Jurij Vsevolodovič, *Muzykaľnaja encyklopedia*, zv. 1, Moskva, 1973, zv. 1, s. 26–27; *Polska encyklopedia muzyczna I*. Kraków PWM 1996.

³² Samson, Jim, „Avant-garde“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II, London: Macmillan 2001, s. 246–247.

³³ Danuser, Hermann, „Neue Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachtel, zv. 7. Kassel: Bärenreiter 1997, s. 75–122.

³⁴ Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Zürich, 1998.

³⁵ Vogt, Hans, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, 1982.

kombinácia pojmov „moderná“ a „avantgardná“.³⁶ V českej muzikológii sa analyzoval kľúčový pojem „avantgarda“ s tým, že sa adresoval jednak hudbe prvej polovice 20. storočia,³⁷ zatiaľ čo pre vývoj po roku 1945 sa zvolil pojem „neoavantgarda“.³⁸ Zároveň sa upozornilo, že v rámci uvažovania o hudobnej kultúre je identifikácia avantgardných tendencií do istej miery obťažnejšia ako v prípade iných umení, pretože je potrebné posudzovať nielen štýlovú stránku, ale i funkčnosť daného hudobného prejavu.³⁹ Pri snahe o vedecky relevantnú reflexiu sa o „avantgarde“ uvažovalo viac opatrne, s kritickou zmienkou o redukcii pozornosti len na určitý okruh kompozičných techník.⁴⁰ Niektoré novšie práce však s pojmom „avantgarda“ pracujú už suverénne, v zmysle jeho adresnosti intenciam najmä „Novej hudby“ darmstadtskej proveniencie,⁴¹ skúmajúc pritom aj vzťah „avantgardy“ k novátorstvu, pokroku, progresivite i ku kultúrnemu významu avantgardných motivácií a výsledkov vo vývoji.⁴² Pojem „avantgarda“ jednoznačne prisudzuje tvorivej etape v európskej hudbe 50. a 60. rokov uplynulého storočia publikácia *Das Jahrhundert der Avantgarde im Mittel- und Osteuropa*.⁴³

Preklopenie viacerých s pragmatizmom spojených dualizmov – hudba stará-nová, tradičná-moderná, konzervatívna-pokroková – ako nositeľov mechanisticky predstavovaného rozporu („nové“ ako čosi nezmieriteľné voči „starému“), bolo aktuálne. Historiografické osvetlenie poukazuje na skutočnosť, že hľadanie a nastoľovanie nového v zmysle zásady „rerum novarum cupido“ (baženie po novotách) sa priebežne vynáralo v jednotlivých štádiách vývoja človeka ako tvora hudobného, najintenzívnejšie v okruhu európskej umelej

³⁶ Griffiths, Paul, *Modern Music: The Avantgarde since 1945*, Oxford, 1981. K pojmu „avantgarda“ ako metaforickému a nie vedecky relevantnému sa kriticky postavil Dahlhaus, Carl, „Fortschritt und Avantgarde“, in: *Schönberg und die andere*, Mainz: Schott, 1978, s. 40–48.

³⁷ Vysloužil, Jiří, *Hudobníci 20. storočia*, Bratislava, 1981; Černý, Miroslav Karel, „Einige Paradoxe in der tschechischen Avantgarde in der Zwanzigerjahren“, in: Chew, Geoffrey (ed.), *New Music in the „New“ Europe 1918–1938*, Praha: KLP, 2007, s. 39–42.

³⁸ Bek, Josef, „K problému neoavantgardy“, in: *Hudební věda*, č. 3, 1984, s. 251–259.

³⁹ Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, s. 56.

⁴⁰ Fukač, Jiří, „Česká hudební avantgarda a postmoderna – ideál a skutečnost“, in: *Opus musicum*, č. 10, 1990, s. 300–305.

⁴¹ Danuser, Hermann, „Die Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Dahlhaus, Carl (ed.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 7, Laaber, 1984; Fubini, Enrico, „Ästhetik der Avantgarde“, in: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart: Verlag Metzler, 1997, s. 381–414; Heister, Hanns-Werner (ed.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 3, 1945–1975, Laaber, 2005.

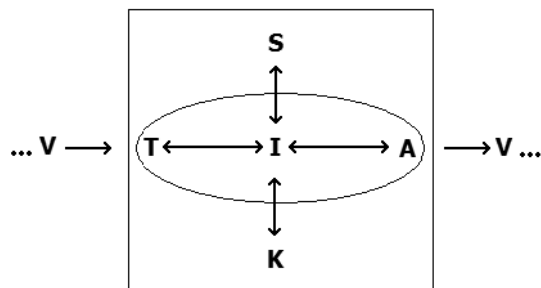
⁴² Patria sem najmä práce poľských muzikológov – Skowron, Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa, 1989; Skowron, Zbigniew, „Awangarda muzyczna“, in: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warszawa, 1996, s. 103–121; Baculewski, Krzysztof, *Współczesność 1: 1939–1974*, Warszawa, 1996; Jarzebska, Alicja, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław, 2004.

⁴³ Cit. d., zv. 2, München 1995, s. 226–228.

komponovanej hudby.⁴⁴ Tendencia k novosti na báze kompozično-technickej, ale aj umelecko-štyľovej vystupovala často ako negácia zastaralého.⁴⁵ Platí však, že nové technicko-tvárne prostriedky nie sú dôsledkom prostého lineárneho smerovania od menej dokonalého k dokonalejšiemu, od jednoduchého k zložitejšiemu a obraz hudobnej tvorby sa práve v uplynulom storočí zreteľne profiloval na báze polyštyľového a polychrónneho vývoja.

Uvedenými podnetnými myšlienkami sa inšpirovalo aj rokovanie medzinárodného hudobnovedného Colloquia v roku 1983 v Brne, nazvaného *Innovationsquelle der Musik des 20. Jahrhunderts*, kde ústredný pojem „inovácia“ reflektovali najmä českí účastníci, ktorí vymedzili z viacerých hľadísk jeho užitočnosť pre vystihnutie súvislostí medzi autonómnou a heteronómnou sférou existencie hudby.⁴⁶ Ich viaceré myšlienky sa stali inšpiratívne aj pre náš pohľad. Pojem, „inovácia“ aplikovaný na „udalosti“, resp. „zápletky“ hudobného vývoja, je funkčný v tom, že obracia pozornosť nielen ku konkrétnym javom ako izolovaným kvalitám, ale aj k viacerým činiteľom motivujúcim i sprevádzajúcim vznik, priebeh a výsledky inovácie. Pritom do popredia vystupuje možnosť postihnúť inováciu ako pohyb medzi rozdielnymi pólmi, smerujúci spravidla k odlišnejšej výslednici, ktorá sa v určitom historickom čase, sociálnej situácii a konkrétnom kultúrno-tvorivom priestore javí ako vyššia kvalita.

Použijeme schému iniciovania, fungovania a dôsledkov pôsobenia hudobno-inovačných pohybov:



kde T = pól „tradicionalizmu“, A - pól „avantgardnosti“, I = „inovácia“, K = sféra „kreativity“, S = sféra „spoločensko-kultúrna“ a V = „vývoj“.

⁴⁴ Novátorstvo ako špecifickú až kľúčovú sociálnu funkciu v dejinách hudby proklamuje Kresánek, Jozef, *Sociálna funkcia hudby*, Bratislava, 1961, s. 90-108. Argumentáciu podobnú Kresánkovi prináša príspevok Mehner, Klaus, „Neuheit als Kunstkategorie“, in: Macek, Petr - Bek, Mikuláš (ed.), *Horror novitatis*, Praha, 2004, s. 19-24.

⁴⁵ Pozri Burlas, Ladislav, „Nová hudba a historická dimenzia hudby“, in: *Slovenská hudba*, č. 8, 1971, s. 289-293.

⁴⁶ Ich príspevky prednesené na kolokviu boli v rozšírenej podobe publikované nasledovne: Vysloužil, Jiří, „O inovaciích a kategoriích nového v hudbě“, in: *Opus musicum*, č. 10, 1983, s. 289-290; Volek, Jaroslav, „Inovace v hudbě a vrstva sprostředkovatelů“, in: *Hudební věda*, č. 3, 1984, s. 195-197; Fukač, Jiří, „Hudebně-inovační procesy“, in: *Hudební věda*, č. 4, 1984, s. 208-220; Poledňák, Ivan, „Sociální, ekonomické, technické apod. momenty jako inovační zdroje hudby 20. století“, č. 4, 1984, s. 221-228.

Umiestnením inovácie „I“ do stredu medzi dve polárne kategórie: „T“ a „A“ mienime podčiarknuť, že tieto póly zastupujú extrémnu potenciu, teda „tradicionalizmus“ znamená úzkostlivé pridržiavanie sa tradície, jej konzervovanie, na druhej strane „avantgardizmus“ zas predstavuje „bezohľadné“ negovanie predchádzajúceho, resp. existujúceho stavu v záujme dosahovania originality. Z týchto pólov prenikajú tendencie ovplyvňujúce samotné inovačné pohyby v uvedenom eliptickom priestore. Na schéme je vyjadrené, že hudobné inovácie možno chápať jednak dynamicky, ako aj komplexne. Dynamickosť je vyjadrená tým, že inovačné pohyby sa realizujú v rozsiahlom oscilačnom priestore, do ktorého zasahujú tendencie „vyžarujúce“ jednak z pólu „T“, ako aj z druhej strany, z pólu „A“. Tým sa okrem polarít sprostredkuje aj komplementárnosť alebo prehodnocovanie (na schéme to znázorňujú šípky spätnej väzby) s navonok paradoxným dôsledkom – tendencie orientované sústavnejšie a intenzívnejšie jedným smerom sa môžu po určitom čase stať stereotypom. Napr. z prejavov „modernosti“, či „avantgardnosti“ zameraných sústavnejšie na využitie len takých podnetov, ktoré sa v určitej historickej etape a spoločensko-kultúrnom prostredí javia ako nové, vznikne svojim spôsobom tradícia, ktorá môže jednak blokovať, ale i regenerovať možné inovačné procesy. Naopak, zameranie sa na javy, ktoré sa v podobnej situácii chápu ako tradičné, môže vyústiť z hľadiska ich tvorivého uchopenia k novému, resp. nekonvenčnému využitiu tradície. Teda inovácia, stojaca v pomyslenom strede navonok polárnych tendencií, neznamená len produkciu nového, ale aj rekonštrukciu, pripomenutie, odvolávanie sa na tie javy, vrstvy a okruhy, ktoré by sa z „jednosmerného“ pohľadu mohli zdať ako tradičné, teda prekonané. Naznačená spätná väzba inovačných pohybov v takto vymedzenom priestore pre „I“ (na schéme dvojaké šípky voči obojom pólom „T“ a „A“) predpokladá, že inklinácie k pólu tradície sa nemusia javiť vždy ako konzervatívne, a naopak, tvorivé zameranie sa výlučne na niečo „nové“, neznáme, šokujúce, prekvapivé, nevedie vždy k umelecky progresívnemu výsledku, či vývojovému posunu.

Komplexnosť predstavenej inovácie „I“ ako procesu podčiarkuje jej začlenenie do pôsobnosti dvoch sfér. Prvou z nich je sféra kreativity (na schéme „K“ v dolnej pol rovine), ktorá je podstatným činiteľom a motorom hudobných inovačných pohybov. Z konkrétnych tvorivých ambícií a umelecko-štylových predstáv jednotlivých osobností, generácií, škôl sa rodí autonómny rozmer sledovaných pohybov – teda výber a využitie konkrétnych kompozičných postupov, selektívnych postojov, estetických programov. Ak medzi viacerými individualitami jestvuje porozumenie v zmysle vytvárania spoločného názoru, výsledkom je kolektívne povedomie. Takto indukovaná kreativita nie je však len súčasťou subjektívnych rozhodnutí, ale sa odohráva v príslušnom sociálnom prostredí, kultúrno-geografickom priestore a najmä v historických podmienkach. Z tejto tzv. heteronómnej sféry, teda kultúrno-spoločenského prostredia (na schéme „S“ v hornej pol rovine) prenikajú do ústredného terénu hudobných inovácií determinujúce tlaky, generujú sa podmienky, normy i prekážky ovplyvňujúce povahu, štruktúru, rýchlosť a smer inovačných pohybov. Je zrejmé, že tu vzniká korelácia, ale i vzájomné napätie medzi tvarovanými hudobnými inováciami z pera konkrétnych subjektov na jednej strane a vonkajšími kultúrno-spoločenskými podmienkami na ich realizáciu. To naznačuje možnosť dvojakého prúdenia

podnetov, resp. tlakov a noriem medzi úrovňou prebiehajúcich inovačných ambícií „I“ v oscilačnom priestore vymedzenom „T“ a „A“ a oboma sférami, teda „K“ a „S“. Je preto prirodzené pri skúmaní inovačných procesov v ich komplexnosti evidovať aj sféru predpokladov a sprostredkovateľov hudobných inovácií. Patrí do nej jednak individuálny vklad tvorivých subjektov, jeho vnútorné schopnosti, talent, dispozície pre výraznejší osobný podiel na inovačnom úsilí, ako aj všetko, čo môže tvorca použiť po stránke materiálovej a technickej a čo ho môže usmerňovať ešte predtým, ako začne komponovať. Patrí sem tiež oblasť inšpirácií, ideí, ako aj okruh špecifických podnetov pre inováciu, napr. afinita skladateľov k určitej technike, smeru, škole, osobnosti, dielam, ďalej kvalita a schopnosti interpretačných výkonov, reakcia zo strany hudobnej publicistiky a kritiky, pripravenosť v organizačno-manažérskej sfére hudobného života podieľať sa na podpore inovačných pohybov. Medzi tieto stimulatívne činitele možno zaradiť aj výchovno-vzdelávacie prostredie, teda podiel autorít, ktoré osobne, v pedagogickej praxi alebo prostredníctvom získania užitočných študijných materiálov ovplyvňovali smer a intenzitu inovačných pohybov.

Pripomeňme, že hudobné inovácie môžu byť parciálne zamerané na konštitutívne elementy hudobnej štruktúry, teda na kompozičné techniky a princípy, kvalitu hudobného materiálu a ďalšie veličiny (text vokálnej kompozície, libreto scénických opusov, námetové sféry, výrazové okruhy a pod.). Vtedy ide o nižší – tzv. paradigmatický stupeň inovačných zámerov. Inovačné zámery sa môžu však opierať aj o inšpirácie z okruhu komplexity hudobného diela ako výsledku už uskutočnených inovačných „operácií“, výsledku zabezpečujúcemu umeleckému artefaktu konkrétne miesto vo vývoji autorského štýlu, druhovo-žánrovej proveniencie, štýlovej úrovne, generačného programu, formovania národných kompozičných škôl a pod. – v tom prípade hovoríme o „syntagmatickej“ inovácii. Predpoklad závažnejšieho pôsobenia obidvoch stupňov inovácie v oblasti skladateľskej praxe treba, samozrejme, rozšíriť aj na ďalšie vrstvy ich overovania a uplatňovania. Pretože nové nie je len to, čo sa ako nové komponuje, ale aj to, čo sa ako nové počúva.⁴⁷ Štruktúria a účinnosť inovácie v hudbe býva ovplyvňovaná aj z hľadiska vnímateľa. V tomto zmysle sa proces inovácie stáva špecificky motivovanou spoločenskou funkciou a v závislosti od jeho pôsobenia na vývoj aj historicky determinovanou kvalitou. Práve preto, že do oscilačného priestoru „T“ – „I“ – „A“ zasahuje aj sféra „S“, v ktorej sa inovačné pohyby odohrávajú, možno hovoriť popri hudobných aj o hudobno-sociologických inováciách, teda napr. o schopnosti tvorcov špecificky sa podieľať na presadzovaní vlastných výsledkov, alebo o pripravenosti prostredia pochopiť hudobné inovácie doň prichádzajúce (túto okolnosť zobrazujú protismerné šípky medzi sférou „S“ a oscilačným priestorom „T“ – „I“ – „A“). Subjektívne predpoklady k inovačným pohybom, súvisiacich s tvorivým potenciálom skladateľov (alebo príslušníkov iných profesií v rámci hudobnej obce) sa realizujú v určitej vzdialenosti od polárne vymedzených vlastností „T“ alebo „A“, pričom v niektorých vývojových štádiách sa môžu s nimi stotožňovať. Proces inovačnej tvorivosti ovplyvňuje v psychologickvej rovine oscilácia medzi obavou, nedôverou, či až strachom z kontaktov s niečím novým, pričom tento strach môže ovplyvniť aj vonkajší (represívny)

⁴⁷ Bessler, Heinrich, *Musikalische Hören in der Neuzeit*, Leipzig, 1959.

zásah do plánu inovácie „K“, resp. jeho kontrola z oficiálneho kultúrneho prostredia, a na druhej strane odvahou tvorcov siahnuť po nových inšpiráciách aj napriek možnému postihu zo sféry „S“.

Tendencie orientovať sa k pólu „T“, alebo pri ňom zotrvať, môžu byť motivované aj získanou spokojnosťou v oblasti „K“ z „pestovania“ a zachovávanía známeho, zaužívaného, resp. žiadaného typu tvorivosti prichádzajúceho zo sféry „S“. Takáto spokojnosť generuje repetitívnosť, ustálený spôsob čerpania z „osvedčených“ prostriedkov, ktoré majú neraz normatívny charakter. Vzniká pocit určitej kontinuity, štýlotvornej stabilizácie, čím sa zabezpečuje (neraz krátkozraké) sebavedomie tvorcov, presvedčenie o ich užitočnosti a schopnosti (pohodlnej) komunikácie so „S“. Tým sa dosahuje tradicionalizmus, konzervativizmus, blokujúci vývojový pohyb.

Na druhej strane, pri tendencii orientovať sa výhradne k pólu „A“, sa tvorca ocitá v štádiu vlastného intenzívneho záujmu o nové, nevšedné, zaujímavé, až provokujúce podnety, bez ohľadu na želania, resp. očakávania „S“, spravidla býva aj polemicky až negatívne zameraný proti nim. Distribúcia týchto podnetov do kreatívneho poľa je spravidla pocitom nepripravenosti, potreby dôkladného štúdia paradigmatickej úrovne sprostredkovaných nových informácií spôsobom technického „tréningu“, pričom ambícia nezaostávať, byť „up to date“ v záujme presadzovania „avantgardnosti“ môže viesť cez štádiá experimentovania aj k imitáciám študovaných a prijímaných podnetov.

Inovačné pohyby neprebiehajú len v jednom prúde, ale vzhľadom na pluralitu inšpiračných podnetov a individualitu tvorivých orientácií, tak príznačnú pre vývojové smerovanie európskej hudby 20. storočia, i na osobitosť vnútorných a vonkajších podmienok pre formovanie sa jednotlivých hudobných kultúr, možno predpokladať množinu inovačných pohybov a z nich plynúcu viacvrstvosť sledovaného procesu. Komplexitu tejto viacvrstvosti podčiarkuje aj faktor historických premien – na zvolenej schéme prirodzený dejinný pohyb hudby, hudobného myslenia i hudobnej kultúry zastupujú šípky generujúce „V“, postupujúce zľava doprava, teda činitele vývojových premien. Uvedená schéma sa totiž priebežne mení pod tlakom historických podmienok a impulzov, ako aj rôznych objektívnych i subjektívnych podnetov k inováciám.

V súvislosti s predloženou schémou a jej osvetlením možno pripomenúť vývojovú panorámu slovenskej hudby, resp. hudobnej kultúry po roku 1945 a pokúsiť sa – iba v náznakoch – jednotlivé kategórie na ňu aplikovať.⁴⁸ Pritom sa dotkneme povahy tejto aplikácie a uvedieme vstupné metodologické postuláty vhodné k „rozmotávaniu“ reálnej zložitosti sledovaného dejinného obdobia. Vopred indikujeme povahu vymedzeného vývoja ako následné, ale aj synchronne vrstvenie rozdielnych inovačných procesov, vyplývajúce z meniacich sa sústav vstupných zdrojov paradigmatickej a syntagmatickej inovácie i rôznej vybavenosti tvorivých subjektov participovať na ich začlenení do hudobného života. Možno explikovať, že vymedzený vývoj sa realizoval v špecifickom „pulzovaní“ medzi trendami

⁴⁸ K tomu pozri Chalupka, Lubomír, „Vývoj slovenskej hudobnej kultúry po roku 1945 – metodologické skice k skúmaniu“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Príspevky k vývoju hudobnej kultúry na Slovensku*, Bratislava, 2009, s. 253–272.

k „T“ a naopak, k „A“. Tieto trendy, resp. genetické kultúrotvorné ambície v slovenskej hudbe 20. storočia, ktoré toto pulzovanie ovplyvňovali, sme v niektorých našich štúdiách označili ako seba identifikáciu a akulturáciu, pričom predpokladáme vzájomný vzťah medzi nimi od zdanlivej izolácie, cez prirodzené antagonizmy až k štádiám vzájomného konsenzu.

Slovenská hudba bola v uplynulom 20. storočí vystavená častým väzbám medzi sférou „K“ a „S“. Trpela, najmä na začiatku storočia chýbajúcou inštitucionálnou a personálnou základňou pre dynamickejšie rozvinutie tých inovačných procesov, ktoré v tomto období už charakterizovali vývoj hudobných kultúr v okolitých prostrediach (napr. českej hudby). Z toho vyplývala aj určitá roztrieštenosť aktivít hudobníkov na Slovensku, zahľadanie sa do seba, uzavretosť, niekedy aj idealizmus, obmedzená možnosť pre talentovaných a rozhladenejších jedincov výraznejšie uplatniť svoje inovačné predstavy a výsledky, o ktoré museli bojovať a niekedy na ne aj rezignovať. Dedičstvo obrodeneckých ideí z 19. storočia dlhodobejšie pôsobilo aj neskôr a transformovalo sa aj do viacerých mýtotočných polôh.⁴⁹ Už v priaznivejších kultúrnych podmienkach medzivojnovnej Československej republiky sa formovanie slovenskej hudby konštituovalo, napriek počiatočným úsiliam skupiny skladateľov nastupujúcich na sklonku 20. a v priebehu 30. rokov smerom k osvojovaniu si aktuálnejších podnetov z európskej hudby, predovšetkým na báze užšieho vzťahu k domácej hudobnej tradícii folklórneho typu, rekonštruovania vlastnej minulosti, výberu konkrétnych výrazových polôh, námetových okruhov, či citových reakcií, ktoré mali zabezpečovať špecifickú úroveň „slovacity“ hudobnej tvorivosti.⁵⁰ Táto kultúrotvorná ambícia reprezentuje seba identifikáciu, teda úsilie upozorniť na silu vlastných tradícií, ochraňovať, pestovať a rozvíjať ich s vierou, že sú užitočné najmä pre domáce prostredie a ich špecifická štruktúra môže potenciálne osloviť aj geograficky širšiu komunitu. Proces sebaidentifikácie možno rekonštruovať aj prostredníctvom náhľadov na fenomén „slovenskej národnej hudby“, ktoré sa v priebehu 20. storočia vynárali najmä v spojitosti s otázkami dynamizácie vývoja domácej tvorby, napr. v tridsiatych, štyridsiatych⁵¹ i päťdesiatych rokoch⁵² 20. storočia. Bolo zrejmé, že fenomén „národnosti“ nemožno viazať na staršie koncepcie, pretože tento fenomén sa priebežne vyvíja.⁵³ Hľadanie špecifickosti „národného“ sa môže, ako upozornil poľský muzikológ M. Tomaszewski, zvrhnúť do

⁴⁹ Pozri „Stereotypy v slovenských dejinách a v slovenskej historiografii“, in: Kamenec, Ivan, *Hľadanie a blúdenie v dejinách*, Bratislava, 2000, s. 227–346; Lengová, Jana, „Poznámky k národnému fenoménu v hudbe 20. storočia – identita, konštrukcia, mýtus“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Tvorivý odkaz Eugena Suchoňa v kontexte miesta, doby, vývoja a diela vrstovníkov*, Bratislava, 2009, s. 143–152; Zvara, Vladimír, „Suchoňovské mýty“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Tvorivý odkaz Eugena Suchoňa v kontexte miesta, doby, vývoja a diela vrstovníkov*, Bratislava, 2009, s. 153–166.

⁵⁰ Bližšie k tomuto úsiliu Burlas, Ladislav, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava, 1983.

⁵¹ Chalupka, Lubomír, „Príspevok Ota Ferenczyho k problematike „národného, individuálneho a univerzálneho“ v slovenskej hudbe rokov 1945–1948“, in: Lengová, Jana (ed.), *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, Banská Bystrica, 1998, s. 148–160; Chalupka, Lubomír, „Paradoxy vývoja slovenskej hudby v štyridsiatych rokoch“, in: *Slovenská hudba*, č. 3/4, 2006, s. 302–316.

⁵² Burlas, Ladislav, „Myšlienky o vývine národnej hudby“, in: *Slovenská hudba*, č. 2, 1967, s. 54–61.

⁵³ „Problém národnosti v hudbe“, in: Rybář, Richard, *Hudobná historiografia*, Prešov, 1994, s. 63–74.

nacionalizmu,⁵⁴ alebo do roviny zúženej ideologicky motivovanej interpretácie,⁵⁵ pričom sa v jej rámci môžu vyskytovať až prvky hostility a xenofóbie.⁵⁶

V slovenských pomeroch sa aktuálnou stávala koncepcia národnej hudby, ktorej špecifickosť sa neviaže len na prítomnosť folklórnych prvkov v hudobnej kompozícii, ale disponuje osobitým výberom inšpiračných námetov a vyplýva aj zo sociologickej predstavy adresnosti tvorby domácejmu recepcnému prostrediu. Jej selektívnosť je identifikovateľná v psychologicko-emocionálnej rovine výberu expresívnych prostriedkov,⁵⁷ ako aj v spôsoboch citovej reakcie skladateľov a príjemcov.⁵⁸ Pritom národnosť nie je sama osebe kategóriou axiologickou a v adresnosti na hudobnú tvorbu bola do hudobno-publicistických úvah imputovaná zo spoločenského, historického a politického prostredia.⁵⁹

Na druhej strane si tvorcovia slovenskej hudby uvedomovali svoju zaradenosť aj do zväzku okolitého hudobno-kultúrneho prostredia a vyvíjali v tomto zmysle akulturačné ambície. Tak sa postupne a niekedy aj synchronne prelínalo povedomie kontextu stredo-európskeho, cez kontext česko-slovenský, neskôr, po roku 1948, v začlenení slovenskej hudby do sovietskeho kultúrneho bloku, viazaného nanútenou aplikáciou noriem tzv. socialistického realizmu.⁶⁰ V opozícii k nim sa v rámci tendencie „otvárania okien“ stávalo aktuálne nadväzovanie najmä na rakúsko-nemecké inšpirácie (v súvislosti s prítlačivými centrami pestovania „Novej hudby“ 50. a 60. rokov). Slovenská hudba, deklarovaná ako špecificky národná kultúra, neprestala byť zároveň začlenená do kontextu európskeho.⁶¹ Akulturácia sa premietala prednostne v kontaktoch s okolitými podnetmi,⁶² a bola

⁵⁴ „Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja“, in: Tomaszewski, Mieczyslaw, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków, 2000, s. 101–112; Krekovič, Eduard – Mannová, Elena – Krekovičová, Eva (ed.), *Mýty naše slovenské*, Bratislava, 2005.

⁵⁵ Tzv. socialistický realizmus v hudbe sa deklaroval ako naplnenie idey „národnej formy a socialistického obsahu“. Národnou formou sa rozumelo aj imputovanie tektonických štruktúr z autentického piesňového a tanečného folklóru do umelej kompozície.

⁵⁶ Fukač, Jiří, „War wirklich nur das Neue zu befürchten? Versuch über eine zeitgeschichtliche Bilanz“, in: Macek, Petr – Bek, Mikuláš (ed.), *Horror novitatis*, Praha, 2004, s. 140–145.

⁵⁷ „O stylu narodowym w muzyce“, in: Lissa, Zofia, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków, 1965, s. 146–180.

⁵⁸ Tomaszewski, Mieczyslaw, cit. d.

⁵⁹ Rybarič, Richard, cit. d., s. 67.

⁶⁰ Príspevky reflektujúce praktiky direktívneho riadenia kultúry v krajinách tohoto spoločenstva boli prednesené autormi nielen z radov slovenských a českých, ale aj poľských, slovinských, ruských a bieloruských účastníkov na sympóziu „Hudba a totalita“ v rámci 1. ročníka Medzinárodného festivalu súčasnej hudby „Melos-Ětos“, konanom v Bratislave v r. 1991. Publikované in: Važan, P. (ed.), *Hudba a totalita. Hudba ako posolstvo / Musik und Totalitarismus. Musik als Botschaft*, Bratislava, 1995.

⁶¹ Pozri k tomu napr. Elschek, Oskár, „Slovenská hudba v spoločenskom a kultúrnom kontexte Európy“, in: Elschek, Oskár (ed.), *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava, 1996, s. 21–45; Chalupka, Lubomír, „Europäismus und die slowakische Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Hřčková, Nad'a (ed.), *Koniec storočia, koniec tisícročia / Ende des Jahrhunderts, Ende des Millenniums*, Bratislava, 2000, s. 223–230.

⁶² Avenarius, Alexander, „Akulturačné procesy v historickom prostredí“, in: *Slovenské pohľady* 109, č. 2, 1993, s. 36–40.

sprevádzaná popri sympatiám k nim aj nedôverou k domácim petrifikovaným tradíciám, neraz s črtami ich zámernej negácie. Zároveň sa počas prijímania oživujúcich inovačných podnetov zvonku prejavili schopnosti viacerých tvorcov nielen tieto podnety mechanicky prijímať, ale ich aj metódou vlastnej selekcie, transformácie a prehodnocovania začleňovať do domácich skúseností. Výsledky takto špecificky modifikovaných inovácií predstavovali v kreatívnej sfére impulzy, ktoré obohacovali vývojaschopnosť slovenskej hudby a viedli aj k regenerácii jej seba identifikačného úsilia. V akulturácii sa prejavili črty otvorenosti slovenskej hudby, snaha demonštrovať jej vzťah ku kultúrnemu európanstvu, prekračovať viaceré konvencie pestované v domácom hudobno-tvorivom prostredí a tak generovať aj diskontinuítne fázy v jej vývoji.⁶³ Z objektívneho hľadiska možno tak novodobú vývojovú problematiku slovenskej hudby postihnúť vo vzájomnej prepojenosti seba identifikačných a akulturačných úsilí, či – inak povedané – v prijatí komplementárnosti národných, univerzálnych a individuálnych prvkov v hudobnej tvorbe i pri formovaní hudobných kultúr.⁶⁴

V súvislosti s akulturačnými procesmi sa v prostredí slovenskej hudby vynára aj problém vzťahu domácich intencií voči žriedlam podnetov z vyspelejšieho, „vzorového“ prostredia, teda skúmanie vzťahu „slovenské-európske“ na pozadí pomeru medzi okruhom regionálneho alebo lokálneho k centrálnemu.⁶⁵ V súvislosti s nástupom a formovaním mladej skladateľskej generácie na sklonku 50. a 60. rokov vystupovala do popredia v smere prelamovania komunikatívnej izolácie aj otázka jednak dotyku s konkrétnymi príťažlivými kompozičnými technikami, ako aj metóda ich selekcie a následnej transformácie. To, že sa do inšpiračného okruhu tejto generácie dostávala európska hudba 20. storočia v pomerne celej šírke a to v relatívne krátkom okamihu, otvára problém „zaostávania“ slovenskej hudby za vyspelým európskym vývojom, a v záujme jeho eliminovania rýchlejšie „doháňanie zameškaného“. Popri dobových dôvodoch špecifického vývojového pohybu v slovenskej hudbe po roku 1945 ako prekonávania obmedzení vnútorných i vonkajších, možno na model vzťahu, resp. vzťahov vznikajúcich v okruhu periférneho, regionálneho, či lokálneho voči vyspelejšiemu tvorivému prostrediu aplikovať termín „transgresia“. Ten slúži na vystihnutie špecifických úkazov v polychrónnom priestore vývoja a formovania

⁶³ Prepojenie sebaidentifikačného a akulturačného úsilia v slovenskej hudbe sa prvýkrát reflektovalo pri charakteristike formovania medzivojnovej skladateľskej generácie. Pozri Burlas, Ladislav, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava, 1983. Na širšom historickom priestore sa toto prepojenie sleduje v štúdiu Chalupka, Lubomír, „Akulturačné procesy v slovenskej hudbe“, in: *Slovenská hudba* 33, č. 3/4, 2007, s. 317–328.

⁶⁴ Pozri Elschek, Oskár, „Národné, individuálne, univerzálne ako tri stránky jednej včeri“, in: *Hudobný život* 18, č. 19, 1996, s. 1–2.

⁶⁵ Na tento problém sa v slovenskom publicistickom prostredí poukázalo napr. v zborníku Lengová, Jana (ed.), *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe zborník*, Banská Bystrica, 1998. Germanocentrický výklad európskych dejín príznačný pre nemeckú hudobnú historiografiu razantne skritizoval český muzikológ pôsobiaci v Hamburgu, Karbusický, Vladimír, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichte des Sendungsbewusstseins im Spiegel der Musik*, Hamburg, 1995. Terčom jeho výhrad sa stala kniha Eggebrecht, Hans Heinrich, *Die Musik im Abendland. Prozesse und Situationen vom Mittelalter bis zum Gegenwart*, München, 1991.

jednotlivých hudobných kultúr, charakteristickom pre panorámu vývoja európskej hudby 20. storočia, vrátane reakcií týchto kultúr na centrálnu, univerzalisticky sa javiace vzory, resp. normy hudobného myslenia.⁶⁶ Fenomén transgresie sa viaže na momenty vzájomnej komunikatívnosti v multikultúrnom prostredí umeleckej tvorby v tom zmysle, že určité štýlotvorné princípy, aktuálne v jednom mieste a v dobe, strácajú postupne svoju vitalitu a novosť a po čase sú vystriedané inými štýlotvornými princípmi.⁶⁷ Pre iné prostredia sa však neskôr môžu stať príťažlivými, v ňom nanovo ožívajú a regenerujú svoje pôvodné kvality. Tak sa aj pre vývojovú situáciu slovenskej hudby v priaznivom období koncom 50. a v 60. rokoch stali živými a príťažlivými jednak podnety z európskej hudby prvej polovice 20. storočia, teda popri sonoristike francúzskeho impresionizmu aj tvorba príslušníkov 2. viedenskej školy, ale i neoklasicizmus Igora Stravinského, Sergeja Prokofjeva, resp. skladateľského okruhu Parížskej šestky. Hoci spomenuté podnety boli v pôvodných hudobno-kultúrnych prostrediach, v ktorých vznikli, už v tomto období vývojom prekonané, nešlo pri reakcii slovenských skladateľov na ne o zaostávanie, ani o neaktuálnosť, ale práve naopak, o vyplnenie dovtedy prázdnych miest v inšpiratívnom poli slovenskej hudby. Transgresné pohyby sú totiž v historickom priestore všeobecnými ukazmi, teda platia nielen po roku 1945, ale vyskytovali sa aj v starších obdobiach a storočiach a ovplyvňovali a ovplyvňujú charakter a osobitú štruktúru inovačných procesov, akú sme vyššie v našej schéme predstavili. Inou vrstvou transgresie bol vzťah slovenskej hudby a jej tvorcov v nami sledovanom období k podnetom „Novej“ hudby darmstadtkej proveniencie, kde už išlo o „oneskorenie“ iba o približne jedno desaťročie a v prípade inšpirácie slovenských skladateľov nastupujúcich koncom 50. rokov prínosmi „poľskej kompozičnej školy“ nastávala už synchrónnosť. 60. roky uplynulého storočia v spektre vývoja slovenskej hudby sa teda ukazujú zaujímavými aj v tom, že počas nástupu a formovania jednej skladateľskej generácie možno v kompozičných výsledkoch vytvorených v tomto období rekonštruovať v rámci procesu otvorenejšej akulturácie uplatňovanie fenoménu transgresie až v troch vrstvách.

V priestore uplatňovania ukazov transgresie, prienikov seba identifikačných a akulturačných ambícií možno pochopiť špecifickosť uplatňovania avantgardných motívácií v nástupe a prvom štýlotvornom formovaní prvých absolventov tried kompozície na Vysokej škole múzických umení v Bratislave do slovenského hudobného života. Táto špecifickosť odzrkadľovala aj povahu spoločensko-kultúrneho a historicko-umeleckého

⁶⁶ Problematike umeleckého myslenia – v nadväznosti na významný knižný triptych slovenského muzikológa Jozefa Kresánka (*Základy hudobného myslenia*, 1977; *Tonalita*, 1983; *Tektonika* 1994) – sa venovala medzinárodná muzikologická konferencia v Bratislave roku 2003 s názvom „Hudba – umenie – myslenie“. Podstatná časť prednesených príspevkov na nej bola v rozšírenej podobe publikovaná v periodiku *Slovenská hudba* 30, č. 1/2, 2004.

⁶⁷ Tento fenomén sformuloval a na príkladoch výtvarného umenia zdokumentoval na začiatku 20. storočia český teoretik, profesor Karlovej univerzity Vojtěch Birnbaum (1877–1934). Na jeho aplikovateľnosť aj v komparatívnych pohľadoch na vývoj hudobnej tvorby v rozmanitých hudobných kultúrach poukázal Volek, Jaroslav, „Vplyvy českej hudby na slovenskú hudobnú modernu“, in: Horváthová, Kinga (ed.), *Zrod a vývoj slovenskej národnej moderny*, Bratislava, 1985, s. 28–41.

prostredia príznačného pre vývoj slovenskej hudobnej tvorby a hudobnej kultúry po roku 1945.⁶⁸ Táto epocha niesla stopy dvoch systémových uzavretostí, ktoré bolo treba prekonávať. Prvá uzavretosť mala vnútorné motivácie, vyplývala z pomerne krátkej profesionálne artikulovanej minulosti slovenskej hudby v prvej polovici 20. storočia, ktoré ju viedli k akcentovaniu seba identifikačnej ambície, masívne posilňovanej aj v rokoch vojnového Slovenského štátu. Predpokladalo sa, že aj v nových spoločenských podmienkach po ukončení 2. svetovej vojny nestratí táto ambícia oprávnenosť a preto sa aj hlasy volajúce z vývojových dôvodov po prelomení mentálnej a monoštýlovej situácie v slovenskej kompozičnej tvorbe a hľadaní nových zdrojov, čerpajúcich aj z tvorivých výsledkov európskej hudobnej avantgardy 1. polovice 20. storočia,⁶⁹ považovali za neprijateľné, až nebezpečné.⁷⁰ Druhá uzavretosť vyplynula z vonkajších tlakov, z mimo umeleckej oblasti, zo skutočnosti, že po politickom prevrate vo februári roku 1948 sa Československo ocitlo v mocenskej sfére Sovietskeho zväzu, presunulo sa na východnú stranu vytýčenej „železnej opony“ na európskom kontinente. Tým sa aj do kultúrno-umeleckej sféry,⁷¹ konkrétne do prostredia slovenskej hudby, premietli tendencie „premyslenej“ izolácie a paralyzovania už dosiahnutých výsledkov profesionálne orientovanej domácej tvorby, jej vyčleňovanie zo širších európskych súvislostí a podriaďovania ideologicky primitívnym teoretickým postulátom zo sústavy tzv. socialistického realizmu a kontrole priebežných tvorivých výsledkov. K tomu, aby sa distribúcia týchto postulátov dostala do všetkých oblastí slovenského hudobného života, vrátane výchovy nových vysokoškolsky vzdelaných generácií, zabezpečovala ideová inštitúcia Zväz československých, resp. slovenských skladateľov.

Prekonávanie uvedených dvoch uzavretostí slovenskej hudby sa stalo kľúčovou historickou úlohou nastupujúcej generácie mladých slovenských skladateľov, sprevádzanej sympatizujúcimi vrstovníkmi z radov publicistov a kritikov, interpretov i pracovníkov v kultúrnych inštitúciách. Táto synergická aktivita umožnila v priebehu tohto nástupu zreteľne nastoliť akulturačnú ambíciu v slovenskej hudbe ako prvoradú pri budovaní avantgardného tvorivého programu.⁷² O tom, že nešlo o jednoduchý proces, svedčí segmentovanie tohto nástupu do štyroch fáz, tak ako sme ho predstavili v našej monografii.⁷³

⁶⁸ Bližšie k tomu Chalupka, Lubomír, „Vývoj slovenskej hudobnej tvorby po roku 1945 – metodologické skice ku skúmaniu“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Príspevky k vývoju hudobnej kultúry na Slovensku*, Bratislava, 2009, s. 253–272.

⁶⁹ Hrková, Nad'a, *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*, Bratislava, 1996; Chalupka, Lubomír, „Príspevok Ota Ferenczyho k problematike „národného, individuálneho a univerzálneho“ v slovenskej hudbe rokov 1945–1948“, in: Lengová, Jana (ed.), *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, Banská Bystrica, 1998, s. 149–160.

⁷⁰ Nováček, Zdenko, *Súčasná slovenská hudobná tvorba*, Bratislava, 1955.

⁷¹ K tomu Marek, Petr, *Směleji a rozhodněji za českou hudbu*, Praha, 2006.

⁷² Chalupka, Lubomír, „Recepcia svetovej hudobnej tvorby 20. storočia ako faktor periodizácie vývinu slovenskej hudby po roku 1945. Genéza slovenskej hudobnej avantgardy“, in: *Slovenská hudba* 30, č. 4, 2004, s. 444–469.

⁷³ Chalupka, Lubomír, *Slovenská hudobná avantgarda*, Bratislava, 2011.

V prvej, latentnej fáze (1956–1960), sa tlaky z dvoch obmedzujúcich systémov dotkli pokusov prvých absolventov kompozície – Juraja Pospíšila (1931–2007), Pavla Šimaia (1930), Ilju Zeljenku (1932–2007) a Ivana Hrušovského (1927–2001). Z tejto štvorice sa iba Zeljenka usiloval hľadať nové podnety a vzdať sa od determinujúceho prostredia domácej školy, stretol sa však s nesúhlasom zo strany oficiálnych inštitúcií.⁷⁴ V ďalšej fáze, aktivizačnej (1960–1963), sa ďalšia vlna čerstvých absolventov začala výraznejšie zasadzovať za uplatnenie svojich tvorivých predstáv v domácom hudobnom živote. Medzi nich patrili Peter Kolman (1937), Miro Bázlik (1931), Ladislav Kupkovič (1936), Roman Berger (1930), Dušan Martinček (1936–2006), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Parík (1936–2005). Tieto predstavy sa najprv prijímali ešte opatrne, ale ako oprávnené a prijateľné sa deklarovali na druhom zjazde Zväzu slovenských skladateľov v novembri 1963. Tým sa otvoril priestor pre preverovanie konkrétnych výsledkov avantgardne nasmerovanej kompozičnej iniciatívy menovaných skladateľov, ku ktorým sa pridala skupina z vlny ďalších čerstvých absolventov – Juraj Hatrik (1941), Tadeáš Salva (1937–1995), Jozef Sixta (1940–2007) a Juraj Beneš (1940–2004). Toto preverovanie je súčasťou tretej, konfrontačnej fázy (1964–1967), kedy sa manifestovala nielen relatívna jednota avantgardne konštituovanej kompozičnej iniciatívy, ale aj konkrétnych aktivít v mimo skladateľskej oblasti, medzi ktoré patrí založenie súboru „Hudba dneška“ pod vedením L. Kupkoviča a organizovanie koncertných vystúpení tohto súboru na Slovensku i v zahraničí (vrátane renomovaných festivalov súčasnej hudby vo Varšave, Záhrebe a Darmstadte), ako aj činnosť Elektroakustického štúdia v Slovenskom rozhlase v Bratislave pod vedením P. Kolmana.

Vyústenie tejto iniciatívy sprevádza záver 60. rokov, počas kulminačnej fázy (1968–1970) sa plne zrealizovala zmysluplnosť akulturačnej ambície presadzovanej vtedajšou mladou generáciou slovenských hudobníkov v podobe troch ročníkov Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu, uskutočnených na slovenskej pôde za účasti popredných osobností z európskej hudby z radov skladateľov (Karlheinz Stockhausen, György Ligeti), interpretov (Siegfried Palm, Vinko Globokar, Alfons Kontarsky, Kolínsky súbor pre Novú hudbu, pražský súbor „Quax“) i muzikológov (Carl Dahlhaus, Ulrich Dibelius, Hans Peter Reinecke). Toto podujatie bolo zároveň „labuťou piesňou“ formovania slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch uplynulého storočia. Okupácia Československa vojskami Varšavskej zmluvy v auguste 1968 a onedlho nastupujúca „normalizácia“ mala za následok deštrukciu skupinovo formulovaných aktivít (traja z menovaných iniciátorov, skladatelia P. Šimai, L. Kupkovič, P. Kolman a teoretik Peter Faltin emigrovali z Československa), otupila sa činnosť budovaných inštitúcií, zanikol súbor „Hudba dneška“ i revue „Slovenská hudba“, viacerí jedinci boli vylúčení zo Zväzu slovenských skladateľov, reinstalácia dogmatických noriem tzv. socialistického realizmu znamenala spochybňovanie dosiahnutých výsledkov avantgardnej generácie i prehrnutie nadviazaných kontaktov so zahraničím.

Pri výskume sledovanej historickej iniciatívy v slovenskej hudbe prezentovanej nástupom a prvým štýlotvorným formovaním skupiny skladateľov, sledujúcej avantgardne

⁷⁴ K tomu Kajanová, Yveta, *Rozhovory s Iljom*, Bratislava, 1997.

motivovaný program dynamizovania sféry slovenskej hudby, hudobného života a domácej umeleckej kultúry, je vhodné zväžiť viacero bádateľských výziev. Pretože išlo len o prvú etapu formovania, je aktuálne sledovať vývoj jednotlivých skladateľských iniciatív do ukončenia ich života, resp. do súčasnosti v podobe samostatných autorských monografií.⁷⁵ Z toho vyplýva podmienka prijať vymedzenú iniciatívu zo 60. rokov ako sústavu segmentovanú integračnými i diferenciacnými tendenciami. Individuálny naturel každého z 15 menovaných skladateľov spôsobil, že nie každý rovnako prijímal podnety z nastolovaného avantgardného programu, diferenciácia medzi nimi je daná aj tým, že nástup vtedajších mladých skladateľov do slovenského hudobného života sa udial postupne (napr. J. Pospíšil získal vysokoškolský diplom v roku 1955, J. Beneš až o jedenásť rokov neskôr). Rovnako aktuálne je pri poznaní synergie sprevádzajúcej sledované formovanie sústrediť monografickú pozornosť nielen na skladateľské osobnosti, ale aj na spriaznených hudobníkov z radov interpretov, a podobne analyzovať aj myšlienkovú sústavu v tej dobe aktívnych muzikológov, teoretikov a kritikov. Rovnako sa ponúkajú aj komparatívne sondy do formovania paralelných avantgardných iniciatív v okolitých hudobných kultúrach, na prvom mieste na pôde českej hudobnej kultúry, aby vynikli podobnosti a odlišnosti, umožňujúce presnejšie spoznať špecifikum slovenskej hudby a hudobnej kultúry. Tieto požiadavky sú súčasťou perspektívneho komplexného postihnútia genézy, štruktúry, výsledkov, dôsledkov, kontextov a historického významu toho procesu, ktorý sme označili ako „slovenská hudobná avantgarda“.

Notes to Understanding of Beginning and Formation of Slovak Musical Avant-garde in the 1960s

Summary

When avant-garde intentions, orientations and results in artistic-creative environment are discussed, it is important to follow the cultural-social and historical conditions leading to closeness, normativeness, steadiness and mental adjustment. This led to the decisive reactions of creative subjects, focused on a search of new, untried and dynamic sources, means and inspirational areas in order to get these sources into artistic and cultural contexts while negating previous traditions. The term “avant-garde”, originally applied in military area, have been also used to characterize European history of artistic movements in the 20th century, also spread in musical-critical practice. This term began to be used when examining development of European music after the year 1945, especially nearly

⁷⁵ Z tohto dôvodu autor štúdie inicioval na pôde Katedry hudobnej vedy FFUK, kde pôsobí, monografické pohľady na tvorbu Ivana Hrušovského, Tadeáša Salvu a Mira Bázlika, ktoré existujú v podobe obhájených diplomových prác.

the reduction of this development to particular compositional-technical tendencies from “New Music” of a post-Webernian orientation.

Over-spanning of several pragmatist dualism – e. g. music old–new, conservative–progressive, traditional–avant-garde – as representatives of a mechanistically presented conflict and, however, the fact that new artistic ideas in music are not results of a simple linear development from less perfect to more perfect, because the compositional creativity in the 20th century was profiled in a polystylistic and poly-chronic layers, we use the key term “innovation”. This term applied to events or plots of musical development is functioning because it describes – as shows the schema – not only the specific phenomena from technical-compositional area as isolated qualities, but also the various factors motivating and accompanying the beginning, development and results of innovation. In this schema symbol “T” marks the pole of traditionalism and “A” pole of avant-gardism. By placing the innovation “I” centrally between two polar categories (“T” and “A”) it is emphasised, that this poles represent extreme potentialities. Complexity of “I” as a process emphasizes its integration to two spheres. The first one is a sphere of creativity – “C” in the lower half of the schema – which is an essential factor of musical innovative elements. If there is understanding among different creative individuals and they develop a common opinion, a result is a collective awareness. Creativity induced in this way is not only a part of subjective decision but it also occurs in a given social environment, cultural-geographic area and, in particular, in certain historical circumstances (symbols “D”). The sphere of the social-cultural environment – “S” in upper half of the schema – generates determining pressures influencing the central field of musical innovations. It indicates a possibility of two streams of impulses and normative pressures between the level of running innovative ambitions “I” in the oscillatory space delimited by “T” and “A” and both spheres “C” and “S”.

The development of Slovak music after 1945 was determined by two cultural ambitions – the self-identification (features of the “Slovak national music” as a stable system, drawing mainly from folklore tradition), and the acculturation (the searching of impulses from outside, from the European cultural and creative contexts). The important orientation in Slovak music towards to West-European music of the 20th century, included a contemporary music, as a moment of breaking the strong and static orientation of Slovak music after 1945 to the domestic tradition and its isolation in the sphere of so-called socialistic realism, became the main impulse for new generation of young Slovak composers, who have been created in the second half of the fifties and during the 1960s. This group represent 15 composers – Ilja Zeljenka (1932–2007), Peter Kolman (1937), Ladislav Kupkovič (1936), Miro Bázlik (1931), Ivan Parík (1936–2005), Roman Berger (1930), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Hrušovský (1927–2001), Pavol Šimai (1930), Juraj Pospíšil (1931–2007), Dušan Martinček (1936–2006), Juraj Hatrík (1941), Tadeáš Salva (1937–1995), Jozef Sixta (1940–2007) and Juraj Beneš (1940–2004). Their first style forming can be followed in four developmental phases – latention, activization, confrontation, culmination.

Anmerkungen zum Beginn und zur Ausprägung der slowakischen musikalischen Avantgarde in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Wenn wir über die Intentionen, die Orientierung und die Folgen der künstlerischen Richtung der Avantgarde im künstlerisch-gestalterischen Bereich sprechen, dann müssen diese Aspekte im Kontext kulturgesellschaftlicher und historischer Bedingungen, die zur Geschlossenheit, Normativität, Beständigkeit und zur geistigen Angleichung geführt haben, betrachtet werden. Das führte zu entscheidenden Reaktionen kreativer Einzelpersonen, die auf der Suche nach neuen, bisher nicht erprobten, aber dynamischen Quellen, Mitteln und Bereichen der Inspiration waren, mit dem Zweck, diese Quellen in den künstlerischen und kulturgeprägten Kontext einzubringen und gleichzeitig einen Gegensatz zur vorherigen Tradition herzustellen. Der Begriff „die Avantgarde“, ursprünglich aus dem Bereich des Militärwesens stammend, war auch für historische künstlerische Richtungen in Europa im 20. Jahrhundert charakteristisch und wurde auch auf die musikalisch-kritische Praxis ausgeweitet. Man begann diesen Begriff auch bei der Untersuchung der Entwicklung der europäischen Musik nach dem Jahre 1945 zu verwenden, und zwar insbesondere im Zusammenhang mit der Einschränkung dieser Entwicklung auf gewisse kompositionstechnische Tendenzen der Post-Webernschen „Neuen Musik“. Mit dem Ziel, sich von dem pragmatischen Dualismus (zum Beispiel alte – neue, konservative – progressive, traditionelle – avantgardistische Musik), welcher einen mechanistischen Konflikt darstellt, zu befreien, und mit der Absicht, die Tatsache zu reflektieren, dass neue künstlerische Gedanken in der Musik nicht das Ergebnis einer bloßen linearen Entwicklung von dem weniger Vollkommenen zu dem Vollkommeneren darstellen, da die kompositorische Kreativität des 20. Jahrhunderts polystilistische und polychromatische Schichten bildete, verwendet man den Schlüssel-Begriff „Innovation“. Dieser Begriff ist in Bezug auf die Ereignisse und Handlungslinien der musikalischen Entwicklung zweckmäßig, da er (wie auch durch das Schema dargestellt wird) nicht nur konkrete Erscheinungen aus dem technisch kompositorischen Bereich als isolierte Züge beschreibt, sondern auch die verschiedensten Faktoren, die das Entstehen, die Entwicklung und die Folgen der Innovation motiviert und begleitet haben, umfasst. In diesem Schema stellen der Buchstabe „T“ den Traditionalismus-Pol und der Buchstabe „A“ den Avantgardismus-Pol dar. Mit der Platzierung der Innovation „I“ in der Mitte zwischen diesen zwei gegensätzlichen Polen („T“ und „A“) betont man deren extremen Potentialität. Die Komplexität „I“ als ein Prozess hebt deren Integration in die zwei Sphären auf. Die erste von ihnen ist die Sphäre der Kreativität („K“ in der unteren Hälfte des Schemas), welche ein unentbehrlicher Faktor musikalischer innovativer Elemente ist. Wenn unter den verschiedenen kreativen Einzelpersonen ein Einverständnis zu herrschen beginnt und sich auf diese Art und Weise eine gemeinsame Meinung herauskristallisiert, dann entsteht als Ergebnis ein kollektives Bewusstsein. Die auf diese Art und Weise hervorgerufene Kreativität ist nicht nur Bestandteil einer subjektiven Entscheidung, sondern dies erfolgt auch in einem

bestimmten sozialen Milieu, in einem kulturell und geographisch geprägten Bereich und insbesondere unter gewissen historischen Umständen (bezeichnet „D“). Die Sphäre der kultur-gesellschaftlichen Umwelt („S“ in der oberen Hälfte des Schemas) generiert entscheidende Zwänge, die das Zentralfeld der musikalischen Innovationen beeinflussen. Dabei wird die Möglichkeit von zwei Strömungen von Impulsen und normativen Zwängen angezeigt, und zwar zwischen dem Level der stattfindenden innovativen Ambitionen „I“ in dem Oszillationsraum, begrenzt mit „T“ und „A“, und den beiden Sphären „C“ und „S“.

Die Entwicklung der slowakischen Musik nach dem Jahre 1945 war durch zwei kulturelle Ambitionen geprägt: und zwar durch die Selbstidentifizierung (Züge der „slowakischen Nationalmusik“ als eines beständigen, insbesondere aus der Tradition der Folklore schöpfenden Systems) und durch die Akkulturation (Suche nach Impulsen von außen, aus den europäischen kulturellen und kreativen Zusammenhängen). Die wichtige Orientierung der slowakischen Musik auf die westeuropäische Musik des 20. Jahrhunderts, einschließlich der zeitgenössischen Musik, durchbrach die starke und statische Orientierung der slowakischen Musik nach dem Jahr 1945 auf die einheimische Tradition sowie deren Isolierung im Rahmen des sog. sozialistischen Realismus, und wurde zu einem entscheidenden Impuls für die neue Generation junger slowakischer Komponisten, welche in der zweiten Hälfte der 50er Jahre und in den 60er Jahren in diesem Bereich kreativ tätig waren. Zu dieser Gruppe gehören 15 Komponisten: Ilja Zeljenka (1932–2007), Peter Kolman (1937), Ladislav Kupkovič (1936), Miro Bázlik (1931), Ivan Parík (1936–2005), Roman Berger (1930), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Hrušovský (1927–2001), Pavol Šimai (1930), Juraj Pospíšil (1931–2007), Dušan Martinček (1936–2006), Juraj Hatrík (1941), Tadeáš Salva (1937–1995), Jozef Sixta (1940–2007) und Juraj Beneš (1940–2004). Die Ausprägung ihres Stils kann man in vier Entwicklungsphasen gliedern: Latenz, Aktivierung, Konfrontation und Kulminierung.

Key words

Slovak music; development since 1945; innovation; tradition; avant-garde; compositional creativity; self-identification; acculturation.

Schlüsselwörter

Slowakische Musik; Entwicklung nach 1945; Innovation; Tradition; Avantgarde; Kompositorische Kreativität; Selbstidentifizierung; Akkulturation.

Beethoven, Schumann und Wagner: stilistische Einflüsse deutscher Musik auf Mussorgskijs Schaffen

Nors S. Josephson

Mussorgskij empfand zeitlebens tiefe Bewunderung für die bahnbrechende Kunst Beethovens und Schumanns. So hebt er in seinem Brief an Alexandra und Nadeshda Purgold vom 24. Juni 1870 hervor, die genialsten deutschen Komponisten seien Beethoven, Weber und Schumann.⁷⁶ Im Brief an Wladimir Stassow vom 18. Oktober 1872 stellt er die beiden „meditierenden Kolosse“ Beethoven und Berlioz auf die gleiche Qualitätsstufe.⁷⁷ Außerdem besitzen wir Mussorgskijs Klaviertranskriptionen von einzelnen Sätzen – vor allem Tänzen und Scherzi – aus Beethovens *Streichquartetten* op. 59 Nr. 3 (2. und 3. Satz), op. 130 (1., 2., 4., 5. und Anfang des 6. Satzes), op. 131 (5. Satz) und op. 135 (2. und 3. Satz). Während seiner Studienzeit bei seinem Lehrmeister Balakirew beschäftigte er sich vor allem mit den neun Sinfonien Beethovens: hier haben die raschen Scherzosätze der 4., 7. und 9. Sinfonie wie auch das marschartige Allegretto der 7. Sinfonie viele Frühwerke Mussorgskijs entscheidend geprägt. Ein treffendes Beispiel liefert uns Mussorgskijs *Orchesterschermo in B-Dur* aus dem Jahre 1858. Hier wiederholt Mussorgskij den Anfang des D-Dur-Trios in der Submediante Ges-Dur während der Schlußtakte 300–304 – ein kurzes Zitat, das aber in den folgenden Takten 307f. durch den Wiedereintritt des Scherzo-Hauptthemas abrupt unterbrochen wird:

⁷⁶ Jan Leyda und Sergei Bertensson (hrsgs. und übersetzt), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, (New York 1947), S. 138f.

⁷⁷ Ebd., S. 199.

Notenbeispiel 1: Mussorgskij, *Scherzo B-Dur* (1858), Coda

[Allegro vivace. Con tutta forza]

300 Fl. 6^{ma} tutti

Kl. p

Fg. b₂ sf

Tp. Hr. sf

mf sf

Man denkt hier unwillkürlich an den Schluß der zwei Scherzi in Beethovens 7. und 9. *Sinfonie*, wo ebenfalls das Trio-Thema noch einmal blitzartig aufleuchtet, ehe das gesamte Orchester mit der eigentlichen Scherzo-Musik das letzte Wort behält. Hier sei besonders auf die abschließenden Takte 645–653 aus dem Scherzo der 7. *Sinfonie* verwiesen, worin die Trio-Melodie ebenfalls in der F-Unterterz D-Dur bzw. d-Moll erscheint:

Notenbeispiel 2: Beethoven, 7. *Sinfonie A-Dur* op. 92 (1812), Coda

645 [Assai meno Presto] Presto

Bi. p dolce tutti ff

Auch ist nicht zu verkennen, daß Mussorgskijs eigentliches Trio-Bläserthema in Notenbeispiel 1 (b¹-des²-ces²-es²-des²-b¹) der Trio-Bläser-Melodie aus dem Scherzo von Beethovens 4. *Sinfonie* stark ähnelt, mitsamt der fallenden Schlußkadenz:

Notenbeispiel 3: Trios von Mussorgskij und Beethoven

a) Mussorgskij, *Scherzo B-Dur* (1858)

[Allegro vivace. Con tutta forza]

300 Fl. 6^{ma} p

b) Beethoven, 4. *Sinfonie B-Dur* op. 60 (1806), Scherzo (Trio)

[Un poco meno Allegro]

Ob. 92 p dolce

99 cresc. sf p

Auch die Durchführungen der zwei Scherzo-Hauptsätze sind analog gestaltet, da beide Des-Dur und es-Moll profilieren, also Dur-Mediante und Moll-Subdominante von B-Dur (vgl. Mussorgskijs Takte 34–36 mit Beethovens 21–36!).

Aber auch das Trio aus Beethovens *9. Sinfonie* (1824) hat stark auf Mussorgskijs Orchesterwerk *Intermezzo in modo classico* aus dem Jahre 1867 eingewirkt. Im Brief an seinen Freund Rimskij-Korsakow vom 15. Juli 1867 beschreibt Mussorgskij den E-Dur-Mittelteil selbst als „im Charakter des Trios aus dem Scherzo der *9. Sinfonie*“. In der Tat stand Beethovens Trio durchweg Modell für Mussorgskijs mittleren E-Dur-Abschnitt. Beide Passagen heben mit einem ostinatoartigen Bläsererzen-Ensemble an (vgl. Beethovens D-Dur-Trio T. 414–422 mit Mussorgskijs E-Dur-Mittelteil T. 75–79) über analog gestaltete, ab- bzw. aufwärts strebende Baßlinien (vgl. Motive [a] und [b]):

Notenbeispiel 4: Ähnliche Trios von Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, *9. Sinfonie d-Moll* op. 125 (1824), Trio

b) Mussorgskij, *Intermezzo in modo classico* (1867), Trio

Bekanntlich entwickelt Beethoven sein Baßmotiv [a] in Verbindung mit Umkehrungs-Kontrasubjekten in den Takten 422–438 weiter, so z. B. bei der einprägsamen Baßlinie um d–cis–H–A–G–Fis usw. Dieser Episode folgt ein modulierender Durchführungsabschnitt in den Takten 438–475, der von der D-Dur-Dominante A nach C (D = mixolydisches b^{VII}) und wieder zurück zur D-Tonika führt. Auch Mussorgskijs modulierender Mittelteil in den Takten 92–110 sowie 123–141 führt von seiner E-Dominante H zum modalen Wendepunkt D (E = mixolydisches b^{VII}) und schließlich zurück zur Schlußkadenz um E: V–I. Zudem verwendet Mussorgskij hier eine Motiv-a-Variante, ebenfalls mit Umkehrungs-Kontrasubjekten:

Notenbeispiel 5: Beethovens Baßmotiv a aus dem Trio der 9. *Sinfonie*

...verglichen mit Musorgskijs *Intermezzo*:

Sogar die abschließenden elegisch fallenden Kadenzfiguren in Beethovens Takten 523–530 kehren in Mussorgskijs Bläser-Girlanden in den Takten 163–165 wieder:

Notenbeispiel 6: Abschließende Kadenzfiguren in zwei Trios

a) Beethoven, 9. *Sinfonie*

b) Mussorgskij, *Intermezzo*

Insgesamt können wir also Mussorgskijs *Intermezzo*-Trio durchaus als kompositorische Weiterbildung von Elementen aus Beethovens Trio aus der 9. *Sinfonie* bezeichnen.

Eine weitere orchestrale Nachahmung eines Beethovenschen Modells findet sich in Mussorgskijs *Alla marcia notturna* (1861).⁷⁸ Hier hat der russische Komponist stilistische Merkmale des zweiten Allegretto-Satzes aus Beethovens 7. *Sinfonie* (1812) weiterentwickelt. Diese betreffen vor allem die a-Moll-Marschrhythmen in Beethovens Vorlage, deren aufsteigende Terz-Sequenzen Mussorgskij inspiriert haben:

⁷⁸ Vgl. meine kritische Erstausgabe bei Carus, Stuttgart 2002.

Notenbeispiel 7: Analoge Kleinterz-Sequenzen bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, 7. Sinfonie, 2. Satz

7 [Allegretto]
Va
p
27
p

b) Mussorgskij, *Alla marcia notturna* (1861)

8 [Grave - alla marcia]
Va
p

Daneben finden sich noch andere kompositorische Parallelen wie z. B. das Beethovensche Nebenthema in A/C-Dur, Takt 101-144, welches Mussorgskijs C-Dur-Episode in seine Takten 12-19 entspricht. Auch Beethovens häufige Schwankungen zwischen A-Dur und a-Moll werden in Mussorgskijs Coda Takt 35 nochmals aufgegriffen:

Notenbeispiel 8: A-Dur/a-Moll-Schwankungen bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, 7. Sinfonie, 2. Satz

[Allegretto]
Ob.+Kl.
pp
265
p
Str. pizz.

b) Mussorgskij, *Alla marcia notturna*

34
1. Hr.
pp

Neben den erwähnten Orchesterwerken Mussorgskijs finden sich auch mehrere Vokalwerke, die Schöpfungen Beethovens zum Ausgangspunkt nehmen. Gleich die frühe Oper *Salambo* (1863-1866, nach Flauberts Roman, unvollendet) besitzt zu Beginn des IV. Aktes eine Kerkerszene des Mato (Anführer der libyschen Rebellen), die in f-Moll anhebt und eindeutig an Florestans berühmte Kerkerszene in derselben Tonart zu Beginn des II. Aktes von Beethovens *Fidelio* erinnert:

Notenbeispiel 9: Ähnliche f-Moll-Anfänge bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, *Fidelio* op. 72 (1814), II. Akt

b) Mussorgskij, *Salambo* (1863-66), IV. Akt, 1. Szene

Auch die quasi-antiphonale Orchestrierung, die räumlichen Kontraste und die effektvollen chromatischen Seufzer-Figuren um c¹-des¹ bei Beethoven bzw. h-c und c-des¹ bei Mussorgskijs Oper haben beide Komponisten gemein. Sogar die folgenden Arien (*In des Lebens - Ja umru*) heben mit dem gleichen fatalistisch-sinkenden Motiv an, nämlich c¹-b-as bei Beethoven und des¹-c¹-b bei Mussorgskij.

Noch deutlichere Spuren von Mussorgskijs Faszination für Beethovens Werke finden sich sodann in der Oper *Boris Godunow* (1. Fassung von 1868/69), namentlich im Prolog, 2. Szene, Takte 396-429. Wie in Beethovens *Streichquartett e-Moll* op. 59 Nr. 2 (1806), 3. Satz wird auch bei Mussorgskij die Zarenhymne ähnlicher kontrapunktischer Behandlung unterworfen: Man beachte in beiden Werken die aufwärtsstrebenden imitatorischen Quintenzirkel e¹-h¹-e-h² bei Beethoven bzw. c²-g-d¹-a¹-g²-c³ bei Mussorgskij. Zudem ist Boris' Haupt-Orchester-Ritornell (vgl. wiederum Prolog T. 458-464) - welches seine Seelenangst nach dem Mord am Zarewitsch Dmitri widerspiegelt - Beethovens langsamer Einleitung zum 1. Satz seiner 4. *Sinfonie* (1806) nachgebildet:

Notenbeispiel 10: Beethovens Einleitung zum 1. Satz der 4. *Sinfonie* B-Dur op. 60 (1806) und Mussorgskijs *Boris Godunow*: Prolog (1868/69) und St. Basilius-Szene (1869)

a) Beethoven, T. 1-6

b) Mussorgskij, *Prolog* T. 458–462

[poco meno mosso]
Hr. Bl.
ff mf pp pp
Str. (vgl. Terzen) (vgl. Kleinsexta !)

c) Mussorgskij, *St. Basilus-Szene*, T. 158–160

[Schnell]
Hr. 159
ff sf
VI.
Baß: As A B Heses A

Sogar Mussorgskijs antiphonal ausgeführte Orchestration mit gehaltenen Holzbläser-Hörner-Oktaven und wiegenden Streicher-Terzen ist eindeutig Beethovens koloristischem Modell nachempfunden. Im späteren Verlauf von *Boris Godunow* wird das gleiche einprägsame Thema noch im I. Akt, 2. Szene (die Wirtshausszene an der litauischen Grenze) bei der Erwähnung des geflohenen falschen Dmitri in Takt 405–416 wiederholt. Der musikdramaturgische Zusammenhang mit Boris' Schuld- und Angstgefühlen aus Notenbeispiel 1 wird außerdem durch die erneute Anwendung der gleichen tragischen Tonart c-Moll gewährleistet. Auch im II. Kreml-Akt dient dieses Ritornell in Takt 125–129 (Urfassung von 1869) bzw. 372–376 (Endfassung von 1871–1872) als es-Moll-Einleitung zu Boris' großem Monolog, wo er gleich zu Beginn bekennt, sein gequältes Herz kenne keine Glücksgefühle. Schließlich erscheint dieses von Beethoven inspirierte Thema zum letzten Mal in der Basiluskathedral-Szene der Urfassung (1869), Takt 158–161+167–169 bei der Erwähnung des ermordeten Zarewitsch durch den Schwachsinnigen. Hier verwendet Mussorgskij Beethovens melodische Originalgestalt von Takt 3–6 in dessen Tonart b-Moll, unter Beibehaltung des Schlußsprungs zum hohen ges¹ (Notenbeispiel 1a). An dieser Stelle sei noch ein ähnlich konzipiertes und gleichermaßen terzbetontes Subjekt aus *Boris Godunow* erwähnt: Boris' angstvolles Motiv um as²-g²-ces³-b² in seiner Todeszene im IV. Akt Takt 197–204.⁷⁹

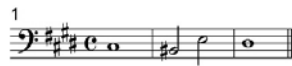
⁷⁹ Der gleiche Gedanke wird auch in der Urfassung des II. Kreml-Aktes oft für Boris' angstvoll-hysterische Unruhe eingesetzt, so in T. 166–169 (gis-Moll), 334–337 (f), 368–372 (h), 421–431 (cis-gis) und 449–456 (gis). Hier sind die Kleinterz-Modulationen von gis-Moll nach f bzw. h-Moll als harmonische Variationen des Grundgedankens gis-fisis-h-ais aufzufassen.

Notenbeispiel 11: Boris' Unruhemotiv aus dem IV. Akt (Todesszene), T. 197-200 und mögliche deutsche Ursprünge

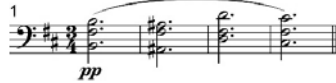
a) Mussorgskij, *Boris Godunow*



b) J. S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier I*, Fuge cis-Moll



c) Schubert, *Der Doppelgänger*
Sehr langsam



d) Beethoven, *Streichquartett cis-Moll op. 131, I*



Auch hier darf man wohl den stilistischen Ursprung in früheren deutschen intervallischen Grundgedanken annehmen, so z. B. Bachs cis-Moll-Fuge aus dem I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (1722) und Schuberts späte Heine-Vertonung *Der Doppelgänger* (1828). Auch die melodische Variante dieses Prototyps zu Beginn von Beethovens *Quartett cis-Moll op. 131* von 1826 (gis¹-his¹-cis²-a¹) war Mussorgskij sicherlich bekannt.

Auch in späteren Werken Mussorgskijs begegnen wir analogen intervallischen Strukturen, so in *Trepak* und *Wiegenlied* aus dem Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* (beide 1875 komponiert). *Trepak* zitiert gleich zu Beginn in bester Berliozscher Manier das *Dies ira* im Klavierbaß und entwickelt daraus sequenzartige Terzketten (a-b-a, g-e, f-d usw.) in der Art von Beethovens *4. Sinfonie* (Notenbeispiel 1). Ähnlich verwendet das *Wiegenlied* zu Beginn eine wiegende Baßfigur um his-cis-a-gis stilistisch nach dem Vorbild von Beethovens *Streichquartetten a-Moll op. 132, I* (1825) und *B-Dur op. 133* (ursprüngliches Finale zu Opus 130, VI, 1825-1826). Auch dieses prägnante Thema wird von Mussorgskij höchst dramatisch entwickelt, zuerst beim plötzlichen Eintritt des Todes in Takt 16-19 mit den Sext-/Septim-Phrasen um Ais-cis-fis-eis bzw. eis-gis-dis¹-cis¹. Hier erinnert die eine Sekunde tiefer liegende Permutation auf Ais in Takt 16 besonders an Beethovens Große Fuge, Takt 17-21: eine ebenso langsame, meditative Kontrast-Episode auf f¹. Letztere Passage liegt auch dort eine Sekunde tiefer als der Anfang auf g²/g¹ in Takt 1. Auch

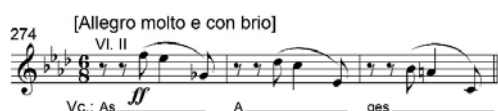
Mussorgskijs anschließende freie Krebsgänge und kontrapunktische Umkehrungen des Anfangssubjektes auf $a^2-c^2-h^1-b^1$ und $g^2-b^1-a^1$ in Takt 38-39 für das bleiche, schwach atmende Kind erinnern entfernt an die Durchführung der Großen Fuge, Takt 272-414:

Notenbeispiel 12: Intervallische Strukturen bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, *Große Fuge B-Dur* op. 133 (1825-1826), T. 1-10



Durchführung T. 274-276



b) Mussorgskij, *Lieder und Tänze des Todes* (1875-1877): *Wiegenlied*, Klavierbegleitung T. 1



Klavierbegleitung T. 16-18 (Eintritt des Todes)



Klavierbegleitung T. 38-39 (Kind erleicht, Variation des Hauptthemas aus T. 1)



Im selben Frühjahr 1875 hat Mussorgskij ähnliche wiederkehrende Intervallschemata für die Andrej-Emma-Szene aus dem I. Akt des musikalischen Volksdramas *Chowanschtschina* verwendet, die um G-B-es-d-cis-d-b kreisen (vgl. T. 807). Auch hier begegnen wir also wie in Beethovens genannten zwei Streichquartetten auf Kleinsexten und -septimen gegründeten, wiederholten intervallischen Refrains.

Mussorgskijs grenzenloser Bewunderung für Beethovens Kunst steht in auffälligster Weise seine höchst ambivalente Einstellung zur Musik Richard Wagners gegenüber. Wagner war im März 1863 nach St. Petersburg und Moskau gekommen, um acht sehr erfolgreiche Orchesterkonzerte zu dirigieren, darunter die rhythmisch markanten Schmiedelieder aus

dem I. Akt des *Siegfried*. Es ist bekannt, daß Mussorgskij und die übrigen Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“ (darunter Balakirew und Borodin) Wagners Konzerte zwar besuchten und sein Dirigat bewunderten, ihn aber als Komponisten mißachteten und nicht seine Bekanntschaft suchten.⁸⁰ Dazu enthalten Mussorgskijs Briefe höchst kritische Bemerkungen über Wagner. So betont er in seinem Brief an die Schwestern Purgold vom 24. 6. 1870, die siebenstündigen [!] Opern von Wagner böten ihm nichts Attraktives.⁸¹ Ähnlich äußert er sich in seinem Brief an Rimskij-Korsakow um den 4. 10. 1867,⁸² daß die Gruppe des Mächtigen Häufleins Wagner oft beschimpfte und Wagner viel mehr leisten würde, wenn er nur begabter wäre. Als Wagners *Lohengrin* am 4. 10. 1868 zum ersten Male am St. Petersburger Marinskij-Theater aufgeführt wurde, saßen Mussorgskij, Balakirew, Cui, Dargomyshskij und Rimskij-Korsakow zusammen in einer Loge und machten den ganzen Abend verächtliche Bemerkungen.⁸³ Ähnlich äußert sich Mussorgskijs Freund Wladimir Stassow in seinem Brief an Berlioz vom selben Tag, in dem er betont, Wagners Musik sei – im Gegensatz zu der des von den Russen bewunderten Weber – geschmacklos und vulgär, sie besitze eine allzu laute Orchestrierung, keine Gabe für das Rezitativ sowie schreckliche Modulationen.

Allerdings gibt es neben diesen halboffiziell-negativen Urteilen auch Anzeichen dafür, daß Mussorgskij Wagners musikdramatische Innovationen durchaus würdigte. Bereits sein oben zitierter Brief an Rimskij-Korsakow vom 4. 10. 1867 räumt ein, daß Wagners starke Persönlichkeit die Kunst zurechtrücke.⁸⁴ Zudem erwähnt Kompaneiskij,⁸⁵ daß Mussorgskij in den frühen 1870er Jahren einen Klavierauszug zu Wagners *Siegfried* kaufte und dem berühmten russischen Sänger Ossip Petrow das ganze Musikdrama vorsang, wobei er Wotans Szene (wohl I. Akt, 2. Szene mit Mime) sogar auswendig wiederholte. In dieser Hinsicht ist bemerkenswert, daß die 1874 von Mussorgski komponierten *Bilder einer Ausstellung* im Mittelteil des Hexenritts der *Baba-Jaga* ein regelrechtes Zitat aus eben dieser *Siegfried*-Szene aufweisen, mit markanten übermäßigen Dreiklängen:

Notenbeispiel 13: Übermäßige Dreiklänge bei Wagner und Mussorgskij

a) Wagner, *Siegfried*, I. Akt T. 1886–1887



⁸⁰ Jan Leyda und Sergei Bertensson (hrsgs. und übersetzt), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, (New York 1947), S. 46.

⁸¹ Ebd., S. 138.

⁸² Ebd., S. 101.

⁸³ Ebd., S. 130.

⁸⁴ Ebd., S. 101.

⁸⁵ Alexandra Orlova (hrsg.) und Roy J. Guenther (übersetzt), *Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents*, (Ann Arbor 1983), S. 436.

b) Mussorgskij, *Bilder einer Ausstellung*. IX. *Baba-Jaga* T. 116+119

[Andante mosso]

c) Wagner, *Siegfried*, I. Akt T. 1897-1898+1900-1902

1897

Baß: F

d) Mussorgskij, *Bilder einer Ausstellung*. *Baba-Jaga* T. 117-118+122

Ähnliche koloristische Sext-Terz-Parallelen mit frappierend ähnlicher Orchestration begegnen uns in Boris' Sterbeszene (IV. Akt 1. Szene Takt 487-501). Hier handelt es sich eindeutig um ein Zitat aus Wagners *Lohengrin* (II. Akt Takt 254-260+269-272) – ein Werk, das Mussorgskij gerade am 4. 10. 1868 in St. Petersburg gehört hatte.

Notenbeispiel 14: Hinabgleitende Akkordparallelen bei Wagner und Mussorgskij

a) Wagner, *Lohengrin*, II. Akt T. 254-260

254

[Mäßig langsam]

Friedrich: »Du wilde Seherin...«

Pk. + tiefes Hr.

b) Mussorgskij, *Boris Godunow*, IV. Akt T. 467-494 (Sterbeszene)

467

[Largo]

Pk. + tiefes Hr.

Bleiben Wagners Einflüsse auf die Musik Mussorgskijs vereinzelte Episoden im Gesamtschaffen des russischen Komponisten, so muß man die Kunst Robert Schumanns als wesentlich wichtigeren Auslöser für Mussorgskijs stilistische Neuerungen bewerten. Mussorgskij kannte bereits im Juli 1858 die ersten beiden Sinfonien Schumanns, die er in einer vierhändigen Klaviertranskription mit seinem Bruder Filaret vorspielte.⁸⁶ Borodin erzählt, daß Mussorgskij im Herbst 1859 ihm gegenüber Schumanns Sinfonien gelobt und ihm Ausschnitte aus der 3. *Sinfonie Es-Dur* op. 97 („Rheinische“) vorgetragen hatte.⁸⁷ Auch wissen wir, daß Mussorgskij Schumanns 4. *Sinfonie d-Moll* op. 120 in einem Petersburger Konzert am 20. November 1871 hörte.⁸⁸ Abschließend sei noch ausdrücklich erwähnt, daß er am 20. Februar 1864 Schumanns *Klavierkonzert a-Moll* op. 54 mit Clara Schumann erlebte (Schumann hatte mit seiner Frau bereits von Januar bis Mai 1844 eine ausgedehnte Konzertreise durch Rußland unternommen).⁸⁹ Hiermit hängt wohl auch zusammen, daß Mussorgskij in seiner Oper *Boris Godunow* – wie Schumann in seiner 1. und 4. *Sinfonie* sowie im *Klavierkonzert* – häufig zyklische Terzintonationen (wie z. B. cis–dis–e am Anfang des Prologs oder es–f–ges in der Einleitung zur Sterbeszene im IV. Akt) einsetzt. An das Finale von Schumanns 2. *Sinfonie* op. 61 (1845–1846) mit seinen ausgedehnten zyklischen Reminiszenzen aus den vorigen drei Sätzen⁹⁰ gemahnt außerdem die abschließende Todesszene des Zaren Boris:⁹¹ eine von Mussorgskijs umfassendsten zyklischen Gesamtstrukturen.

Daneben gibt es viele auffällige stilistische Parallelen zwischen Schumanns Klavierschaffen und Mussorgskijs zentralem Klavierwerk *Bilder einer Ausstellung*. Schon Crocker⁹² bemerkte deren enge formale Verwandtschaft zu Schumanns *Carnaval* op. 9 (1834–1835). Beide Zyklen schließen mit künstlerischen Apotheosen, so Schumann mit dem *Marsch der Davidsbündler*, Mussorgskij aber mit einer triumphalen Wiederkehr des Promenade-Themas im Schlußsatz *Das große Tor von Kiew*, Takt 97–104, wo es mit dem Große-Tor-Thema organisch verwoben wird. Es gibt außerdem strukturelle harmonische Parallelen, die beide Komponisten verwenden: geschmeidige Quintenzirkel um As/Des–As–Es–B–Es–As–Des–As (Schumann) bzw. B–es–As/gis–F–b/B–Es (Mussorgskij). Auch die dazugehörigen Paralleltonarten werden ähnlich eingesetzt: Im *Carnaval* sind es g-Moll (*Florestan*) und c- bzw. f-Moll (nämlich die drei Frauengestalten *Chiarina*,

⁸⁶ Ebd., S. 67.

⁸⁷ Ebd., S. 80.

⁸⁸ Ebd., S. 249.

⁸⁹ Vgl. hierzu Olga Lossewa/Bernhard R. Appel, Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns, in: *Schumann Forschungen VIII*, Mainz 2004.

⁹⁰ Vgl. Schumanns IV. Satz, T. 1ff. (Kleinsekunden von I, T. 1f. und II, T. 1f.), T. 4–12 (punktierte Terzen aus I, T. 50–52), T. 75–84+211f. (vgl. III, T. 1ff.), 394–401 (modale Quartentmotivik aus dem 2. Trio in II, T. 225–257ff.) und T. 453–458 (Kleinsekunden samt Tritonus aus I, T. 15–17).

⁹¹ Nors S. Josephson, Musorgskijs stilistische Entwicklung, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1987/1988, S. 198–231, insbes. S. 211.

⁹² Richard L. Crocker, *A History of Musical Style*, (New York 1966), S. 466.

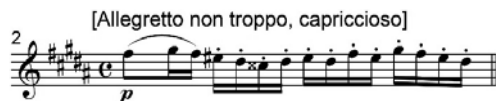
Estrella und *Colombine* sowie *Pantalon* und *Paganini*), die den Haupt-Dur-Polaritäten B und As (*Chopin* und die *Davidsbündler*) untergeordnet sind. Bei Mussorgskij sind es die hauptsächlich tonartlichen Zielpunkte F (V *Ballett*) und Es (VII und X), von Kleinterzverwandten Molltonarten (so gis-H-d-F bzw. Es-H/C-Es) umrahmt, welche besonders ausdrucksstarke und intensive lyrische Gebilde ins Leben rufen, so II *Das alte Schloß*, den polnischen Ochsenkarren IV *Bydlo* (wieder in gis-Moll wie II) sowie VIII *Catacombae* (h-Moll). Neben diesen tonalen Gemeinsamkeiten verwendet Mussorgskij zwei Schumann-Zitate, z. B. in I *Gnomus* (es-Moll, Takt 38-44 markanter Tritonus [Es-A] und Kleinsekunde [z. B. es-eses oder fes-es]), die ihren Ursprung eindeutig in Schumanns *Pierrot* (op. 9 Nr. 1, Takt 1-9) besitzen. Ähnlich kann man zwischen Mussorgskijs III *Tuileries: Spielende Kinder* (H-Dur) und Schumanns *Hasche-Mann* (Nr. 3, h-Moll) aus den *Kinderszenen* op. 15 (1838) ausgedehnte musikalische Parallelen finden: Beide Miniaturen basieren auf analoger Sechzehntel-Skalenmotivik:

Notenbeispiel 15: Sechzehntel-Skalenmotivik bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Hasche-Mann*



b) Mussorgskij, *Tuileries*



Auch Schumanns Modulation nach G-Dur im Mittelteil (Takt 9) findet sich in Mussorgskijs lyrischer mittlerer Episode Takt 20f. wieder, wie auch die Fis⁷-Überleitungsläufe aus Schumanns Takten 15-17 in Mussorgskijs Takt 26:

Notenbeispiel 16: Überleitungsläufe bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Hasche-Mann* T. 15-17



b) Mussorgskij, *Tuileries* T. 26-27



Insgesamt können wir also feststellen, daß Mussorgskij Schumanns Klavierwerke sehr gut kannte und sich mehrfach von ihnen inspirieren ließ. Aber auch dessen Lieder übten auf Mussorgskij einen tiefgreifenden stilistischen Einfluß aus. Schon Mussorgskijs frühes, noch sehr romantisch geprägtes Liedschaffen der Jahre 1863–1866 – wie die lyrische Romanze *No jesli by s toboju* (1863) – klingt fast wie eine russische Paraphrase über Schumanns *Im wunderschönen Monat Mai* aus seinem Heine-Zyklus *Dichterliebe* op. 48, Nr. 1 von 1840:

Notenbeispiel 17: Lyrische Sextmelodik bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Im wunderschönen Monat Mai*, T. 1f. (Klavier)



b) Mussorgskij, *No jesli by s toboju*, T. 1f. (Klavier)



Wie in Schumanns Lied entwickelt Mussorgskij das anfängliche Klaviermotiv mit hervortretendem Sextintervall in den folgenden Überleitungen und vor allem im resignierenden Epilog. Außerdem hat er vor allem Schumanns Nr. 7 *Ich grolle nicht* besonders geschätzt, bezeichnet er diese Komposition zusammen mit Schuberts *Doppelgänger* doch in seinem oben zitierten Brief an Rimskij-Korsakow vom Anfang Oktober 1867 als „perfekte Werke“. Insbesondere die strukturell so bedeutsamen absteigenden Baßgänge in diesen beiden Schumann-Liedern finden wir wiederholt in Mussorgskijs Liedschaffen, so z. B. in *List'ja schumeli unylo* (1859; B-As-Ges-F-Des-Es) und *Zhelanie* (1866; Baßgang um $h^1-a^1-g^1/gis^1-fis^1-e^1-dis^1/d^1-cis^1-d^1$). Die Art, wie Mussorgskij seine linearen Baßgänge zuletzt auch in den Mittel- und sogar Oberstimmen entwickelt, findet sich übrigens schon in Schumanns mehrschichtiger linearer Kontrapunktik von *Ich grolle nicht* und anderen Werken wie im Finale des *Klavierkonzerts* (1845) vorgebildet.

Neben Schumanns lyrischen Liedern haben auch seine rhythmisch-volkstümlich geprägten Gesänge auf Mussorgskijs russisch-realistische Lieder eingewirkt. Als Beispiel nehmen wir das späte Schumann-Lied *Der Bräutigam und die Birke* op. 119 Nr. 3 (1851) in direktem Vergleich mit Mussorgskijs beschwingtem Scherzlied nach zwei Puschkin-Gedichten *Strekotunja beloboka* (Die Elster, 1867):

Notenbeispiel 18: Rhythmisch-volkstümliche Lieder bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Der Bräutigam und die Birke* op. 119 Nr. 3, T. 1-2

Munter
mf

Bir-ke, Bir-ke, des Wal-des Zier,

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The lyrics 'Bir-ke, Bir-ke, des Wal-des Zier,' are written below the notes.

b) Mussorgskij, *Strekotunja beloboka*, T. 4-5

[Nicht sehr schnell]
p

Stre-ko-tu-n'ja be-lo-bo-ka,

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The lyrics 'Stre-ko-tu-n'ja be-lo-bo-ka,' are written below the notes.

Außer den markanten und ausgiebig entwickelten Terzgängen aus Notenbeispiel 9 begegnen wir in beiden Gesängen auch einer ausgeprägten Dur-Mediante, bei Schumann Takt 16ff., bei Mussorgskij in den Takten 16 und 28f.

Daneben finden sich auch Schumann-Lieder mit stark deklamatorischen Marschrhythmen, wie das Lied *Lynceus des Türmers* aus dem Liederalbum für die *Jugend* op. 79 Nr. 27 (1849), das höchstwahrscheinlich den stilistischen Prototyp für Mussorgskijs *Kozël* (*Der Ziegenbock*, 1867) und die Ballade *Zabytyj* (*Der Vergessene*, 1874) lieferte.

Notenbeispiel 19: Deklamatorische Marschrhythmen bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Lied Lynceus des Türmers*, T. 1

Langsam
pp

Zum Se - hen ge-bo - ren, zum...

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The melody starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The lyrics 'Zum Se - hen ge-bo - ren, zum...' are written below the notes.

b) Mussorgskij, *Kozël*, T.1 0-11

[Etwas schneller]
f cresc. ff f

Sta - ryj...grjaz - nyj, bo - ro - da - tyj...

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature (C). The melody starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The lyrics 'Sta - ryj...grjaz - nyj, bo - ro - da - tyj...' are written below the notes.

c) Mussorgskij, *Zabytyj*, T. 1-2

Alla marcia – sostenuto, ma non troppo
p

On smert' na schël v kra-ju tschu-zhom, v kra-

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The lyrics 'On smert' na schël v kra-ju tschu-zhom, v kra-' are written below the notes.

Die heroischen Tendenzen dieser wuchtigen Deklamatorik führen Schumann in seinem realistisch⁹³ gestimmten Heine-Lied *Die beiden Grenadiere* (1840) sogar zu einem sich allmählich entfaltenden Marseillaise-Zitat, welches wahrscheinlich stilistisches Vorbild für Mussorgskijs pathetisch-heroisches Lied *Polkovodec* (Feldmarschall Tod, Schlußgesang aus den *Liedern und Tänzen des Todes* (1875–1877) gab. Letzteres Meisterwerk mündet ja – ähnlich Schumanns Marseillaise-Vertonung – bekanntlich in einen groß angelegten Refrain des polnischen Revolutionsgesangs *Z dymem pożarow*.

Auch in harmonischer Hinsicht hat Schumann Mussorgskijs Vokalwerke zutiefst geprägt. Wir zitierten zuvor bereits Schumanns *Im wunderschönen Monat Mai* (1840), das zwischen Sext- und Septakkorden pendelt, ähnlich Mussorgskijs *Kinderlied* (1868) und *Auf dem Fluß* (Schlußgesang aus dem Vokalzyklus *Ohne Sonne*, Nr. 6, 1874), sowie dem Glockengeläute aus der Krönungsszene des Prologs von *Boris Godunow*.

Notenbeispiel 20: Pendelnde Sext-/Septakkorde bei Schumann und Mussorgskij (Reduktionen)

a) Schumann, *Im wunderschönen Monat Mai*

b) Mussorgskij, *Kinderlied* • c) Mussorgskij, *Boris-Prolog* • d) Mussorgskij, *Auf dem Fluß*



Außerdem muß man an dieser Stelle auch Schumanns ebensolche Vorliebe für statische rhythmische Ostinato-Effekte erwähnen, die auch Mussorgskij konsequent anwendet:

Notenbeispiel 21: Statische rhythmische Gebilde in Schumanns und Mussorgskijs Fugati

a) Schumann, *4. Sinfonie*, IV T. 725–733 (Fassung von 1851)






b) Mussorgskij, *Boris-Prolog*, T. 1–7



Beide Fugati in Beispiel 12 akzentuieren zwei Kleinterzgerüste: Schumanns um d¹-h und e¹-cis¹, Mussorgskijs um cis¹-e¹ und dis¹-fis¹. Auch sonst zeigt Schumanns Sinfonik

⁹³ Jürgen Mainka, Schumann und der Realismus, in: *Wegzeichen: Studien zur Musikwissenschaft*, Berlin 1985, S. 74–90, insbes. S. 86f.

oft eine Vorliebe für asymmetrische rhythmische Ostinati in punktierten Rhythmen, wie z. B. $\frac{2}{4}$  | $\frac{3}{4}$  in der Ersten („Frühlings“) Sinfonie bzw. $\frac{3}{4}$  in der 2. Sinfonie, 1. Satz, welche Mussorgskijs (und später Strawinskijs!) reife Instrumentalmusik – so die *Bilder einer Ausstellung* (V und IX) – nachhaltig beeinflusst haben.

Aus den vorangehenden Ausführungen wird ersichtlich, daß die fortschrittlichsten Merkmale von Mussorgskijs Kunst sämtlich auf deutsche Komponisten des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sind – darunter vor allem Beethoven, daneben aber auch Schubert, Wagner und besonders Schumann. Von Beethoven übernahm Mussorgskij Scherzo-Strukturen und konsequente intervallische Hierarchien, welche die Erstfassung der Oper *Boris Godunow* von 1868–1869 maßgeblich prägen. Dagegen finden sich Wagners Vorliebe für koloristische Sextparallelen (darunter auch übermäßige Dreiklänge) an entscheidenden Kadenzen bzw. Nahtstellen im *Boris* (so am Ende der Todesszene Boris' im IV. Akt) und den *Bildern einer Ausstellung* (Mittelteil von *Baba-Jaga* mit dem dazugehörigen *Siegfried-Zitat*). Der poetischen Kunst Robert Schumanns stand Mussorgskij zeitlebens besonders nahe, was die vielen strukturell-harmonischen Anregungen (nebst ausgiebigen Zitaten!) durch Schumanns Klavierwerke *Kinderszenen* und *Carnaval* in den *Bildern einer Ausstellung* belegen. Zudem bemerkten wir analoge zyklische Verfahrensweisen (mit Terz-Intonationen!) in Mussorgskijs *Boris* im Vergleich zu Schumanns Liederzyklen und dem 4. Satz der 2. Sinfonie. Auch Schumanns Hang zu koloristischen Sext- und alternierenden Septakkorden finden sich beim späten Mussorgskij wieder, wie auch der zu statischen rhythmischen Ostinato-Effekten. Selbst Schumanns Vorliebe für deklamatorisch gestaltete realistisch-politische Sujets erleben bei Mussorgskij gebührenden Niederschlag.

Beethoven, Schumann a Wagner: Stylistické vlivy německé hudby na Musorgského tvorbu

Shrnutí

Zatímco se Wagnerův vliv na Musorgského omezuje pouze na několik citátů z *Lohengrina* a *Siegfrieda*, je možno stopy Beethovena mnohem výrazněji zaznamenat v Musorgského *Borisovi Godunovovi* a *Obrázcích z výstavy*. Už Musorgského raná scherza upomínají na svůj předobraz v Beethovenových scherzech ze 4. a 9. symfonie. Vedle toho vychází některá centrální témata v *Borisovi Godunovovi* z raných beethovenovských témat a mnohé pozdější motivy z Beethovenových kvartetů op. 132 a 133.

Ještě působivěji účinkují Musorgského početné výpůjčky Schumannova díla. Patří mezi ně intonace ze Schumannových prvních dvou symfonií, z klavírních skladeb *Karneval* a *Dětské scény* (obě díla jsou citována v *Obrázcích z výstavy*) a mnohých písní. Beethovenův a Schumannův vliv na Musorgského tvorbu dokládá hlubokou vazbu mezi německou a ruskou hudbou 19. století.

Beethoven, Schumann and Wagner: stylistic influence of German music in the works of Mussorgsky

Summary

While Wagner's impact on Musorgsky appears limited to a few quotes from *Lohengrin* and *Siegfried* in *Boris Godunov* and *Pictures at an Exhibition*, respectively, Beethoven's influences on the Russian composer are far more extensive. Already Musorgsky's early scherzo compositions are clearly modelled on Beethoven's scherzi from his 4th and 9th Symphony. In addition, the central themes in *Boris Godunov* utilize earlier Beethoven themes, and many later Musorgsky subjects from *Songs and Dances of Death* and *Khovanshchina* are based on ideas from Beethoven's string quartets opp. 132 and 133.

Even more impressive are Musorgsky's numerous borrowings from Schumann's works. These include cyclical intonations from Schumann's first two symphonies, the piano compositions *Carnaval* and *Kinderszenen* (both actually quoted in *Pictures at an Exhibition!*) and several declamatory Schumann songs. Together the Beethoven and Schumann influences on Musorgsky's creative output indicate extensive stylistic ties between German and Russian music of the 19th century.

Keywords

Musorgsky; German Music; Beethoven; Wagner; Schumann.

Schlüsselwörter

Mussorgskij; Deutsche Musik; Beethoven; Wagner; Schumann.

Vojtěch Říhovský a jeho působení v Dubu nad Moravou

Ingrid Silná

Český skladatel Vojtěch Říhovský (1871–1950) vstoupil do hudební literatury v devadesátých letech 19. století. Svou tvůrčí orientací především na katolickou chrámovou hudbu patřil ke skladatelům tradičního slohového zaměření, vycházejícího z klasicko-romantické syntézy. Avantgardní proudy projevující se v české hudbě v první polovině 20. století ho kompozičně neovlivnily. Vladimír Helfert stručně charakterizoval V. Říhovského jako skladatele „šťastného melodického fondu“⁹⁴ a řadil ho k autorům, kteří „zanechávají přísné linie reformního směru [chrámové hudby] a obrací se k okázalejší zvukové honosnosti a přístupné melodičnosti, jdouc v té věci po stopách Dvořákových“.⁹⁵

Říhovský pocházel z kantorské a hudebnické rodiny. Jeho otec Vojtěch (Adalbert) se narodil 24. června 1825 ve Velkých Penčicích (dnes Penčice, místní část Přerova) jako syn učitele Ignáce Říhovského (1785–1853),⁹⁶ který zde působil v letech 1810–1842.⁹⁷ Současně zastával místo ředitele kůru kostela sv. Petra a Pavla tamtéž. Matka Vojtěcha Říhovského staršího Magdaléna (1795–1875) pocházela z Tovačova a byla dcerou tamního chalupníka Franze Stušky a jeho manželky Tekly, původem z Dluhonic. Její bratr Jan Stuška (1800–1860) vyučoval na škole v Dubu nad Moravou a byl regenschorim v kostele Očišťování Panny Marie.⁹⁸ Měl za manželku Mariannu Plachou, dceru dubského rektora

⁹⁴ Helfert, Vladimír, *Česká moderní hudba*, Olomouc, 1936, s. 82.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Sourozenci Vojtěcha Říhovského staršího (jména podle penčické matriky): Walburga (1815–?), Theresia (1816–?), Johann (1818–?), Wilibald (1819–?), Wincenz (1822–?), Ludovicus (Ludovik, 24. 8. 1823–26. 8. 1823), Cyrillus Methodius (1827–1839), Franciscus (Franz, 1828–?), Catharina (1830–?), Cecilia (1832–?) a Maxmilian (1834–?). Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, Sbirka matrik, římskokatolický farní úřad Velké Penčice – rodná matrika, inv. č. 8257.

⁹⁷ Předtím byl učitelským pomocníkem v Potštátě a rektorem školy ve Velké Bystřici.

⁹⁸ Jeho syn Antonín Stuška byl podučitelem v Dubu nad Moravou a sbormistrem mužského pěveckého spolku Ctibor v Tovačově od roku 1865 přibližně až do roku 1870. Dne 28. prosince 1874 byl penzionován pro duševní nezpůsobilost k vyučování. Státní okresní archiv Olomouc – Fond Dub nad Moravou sign. 05–28.

školy a regenschoriho Antonína Plachého (1706–1826). Také bratr Vojtěcha Říhovského staršího jménem Ignác (?-?) vykonával funkci ředitele kůru v Debrecině v Uhrách.⁹⁹ Vojtěch Říhovský starší studoval od roku 1838 na K. k. Diöcesan-Hauptschule v Olomouci a čtyři a půl roku zpíval jako altista v domě sv. Václava tamtéž.¹⁰⁰ V roce 1842 složil učitelskou zkoušku, stal se na jeden rok podučitelem u svého otce a poté rovněž podučitelem v Tršicích a Velké Bystřici.¹⁰¹ Zde konal varhanickou službu a funkci výpomocného aktuára (nižšího úředníka) při vrchnostenském úřadě. V roce 1859 přijal místo učitele v Hněvotíně a 25. července 1860 byl dekretován nadučitelem do Dubu nad Moravou, kde učil ve druhé třídě (po smrti svého příbuzného Jana Stušky). Současně s tímto zaměstnáním zde zastával funkci regenschoriho a varhaníka v chrámu Očišťování Panny Marie. V Dubu nad Moravou se také 19. května 1863 oženil s Amálií Nezhybovou z Nenakonic, oddával je P. Jan Stuška, kaplan v Dolanech, patrně příbuzný ze strany jeho matky.

Chrámová hudba v dubském kostele měla dlouholetou a dobrou tradici. Její nebyvalý rozkvět nastal v 18. století za rektora Pavla Petra Bendy (1713–1768) a výrazně hudebně zde působil v letech 1767–1786 i kaplan P. Jan Kops (1738-?).¹⁰² Další významnou osobností byl v letech 1783–1807 již uvedený rektor dubské školy a regenschori Antonín Plachý. Uměl hrát velmi dobře na varhany a též komponoval.¹⁰³ Po něm nastoupil již zmiňovaný Jan Stuška a na něj navázal Vojtěch Říhovský starší, který učil na dubské škole plných 27 let. Roku 1887 byl dán na vlastní žádost na odpočinek a vykonával pouze funkci regenschoriho a varhaníka. O svém vztahu k pedagogickému povolání a varhanické službě se vyjádřil 6. června 1887 ve škole po závěrečné zkoušce žáků při své řeči na rozloučenou: „Věnoval jsem všechny své tělesné i duševní síly jedině škole; plnil jsem své učitelské povinnosti, což mi Bůh a svědomí svědkem jsou, vždy horlivě, věrně a svědomitě; vykonával jsem spolu i svěřenou mi kostelní varhanickou službu s největší ochotou, láskou a určitostí a získal jsem sobě v čase 27letého zde pobytu důvěru, přízeň, vážnost, úctu a lásku, jak dítek školních, tak odrostlejší mládeže, ano i všech chudých i bohatých občanů.“¹⁰⁴ O vážnosti a oblíbě, které se těšil Vojtěch Říhovský starší nejen v Dubu nad Moravou, ale i v okolních obcích, svědčí také okolnost, že se zde 16. července 1887 konala velkolepá oslava při příležitosti jeho odchodu z rektorského místa. Poděkovat svému učiteli tehdy

⁹⁹ O Ignáci Říhovském (jako bratru Vojtěcha Říhovského staršího) se zmiňuje Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, in: *Cybil*, roč. 52, č. 1-2, 1931, s. 4. V rodných matrikách Velkých Penčic se jej nepodařilo nalézt.

¹⁰⁰ Ve zmiňovaném roce nastoupil do třetí třídy této školy. Státní okresní archiv Olomouc, fond M 5-33 – Učitelský ústav Olomouc.

¹⁰¹ V Tršicích byl rektorem školy a ředitelem kůru Max Kočíř (1807-?). V roce 1831 se oženil s Mariannou Krautilovou (1811-?), svědkem na svatbě mu byl Ignác Říhovský.

¹⁰² Od roku 1769 byl třetím a od roku 1778 druhým kapelníkem. Obstarával a opisoval hudebniny pro provádění na kůru. Viz podrobněji Straková, Theodora, „K hudební minulosti Dubu u Olomouce“, in: *Časopis Moravského muzea – Vědy společenské II. Moravské muzeum, Brno*, 1969, s. 5-28.

¹⁰³ Antonín Plachý byl strýc hudebního skladatele Václava Plachého (1785-1858).

¹⁰⁴ Státní okresní archiv Olomouc – Fond Národní škola Dub nad Moravou, Kronika – sign. 05-28. Školu v Dubě navštěvovalo v té době kolem 230 žáků, kteří byli vyučováni ve dvou třídách.

přišli z okolních šesti obcí žáci, učitelé i starostové včetně obyvatel. Oslava začala v osm hodin večer a trvala téměř až do rána. Žáci a učitelé děkovali svému učiteli a zazpívali mu sborové skladby. Konal se průvod s lampiony, vyhrávala dechová hudba, střílely se salvy z kanónů a domy byly slavnostně osvětlené.¹⁰⁵

V rodinném životě prožil V. Říhovský starší několik smutných událostí, neboť z jeho čtyř potomků narozených v Dubu nad Moravou, mu tři zemřeli v dětském věku – synové Vojtěch (1864, zemřel v tomtéž roce), Jan (1865–1867) a dcera Adalbertina (Vojtěška 1868–1872). Z dětí jako jediný zůstal naživu syn Vojtěch, narozený 21. dubna 1871 (v rodné matrice je uvedeno datum narození i křtu 22. dubna).¹⁰⁶ Základní vzdělání získal na obecné škole v Dubu nad Moravou. V hodinách zpěvu se seznamoval s kostelními a vlasteneckými písněmi (např. *Přijde jaro přijde* od Arnošta Förchtgotta Tovačovského, rodáka z nedalekého Tovačova). Hlubší hudební základy mu dal jeho otec, učil ho zpívat, hrát na housle a na varhany. V tomto školním věku již začal účinkovat na kůru – zpíval a hrál v orchestru na housle. Rodinné prostředí pro mladého V. Říhovského, jak uvedl později Bohumil Kašpar, bylo šťastné a láskyplné: „Vzpomínám své návštěvy před léty v Dubě. Celá rodina poskytovala krásný a dnes převzácný obraz rodinného štěstí, kde jen úcta, láska a spokojenost byly domovem.“¹⁰⁷

Otec nechtěl, aby se jeho syn věnoval hudbě profesionálně. Přál si, aby se stal inženýrem, proto jej dal studovat ve školním roce 1883–1884 na Landesrealschule (německou reálku) do Šternberka.¹⁰⁸ Na této škole mohl V. Říhovský navštěvovat nepovinný zpěv, který učil Franz Nitsche.¹⁰⁹ Ve školním roce 1886–1887 přestoupil do čtvrtého ročníku na K. k. Staats-Oberrealschule (německou reálku) do Olomouce. Bydlel u Anny Kočířové, vdovy po učiteli Kočířovi.¹¹⁰ Na reálce v Olomouci rovněž navštěvoval nepovinný předmět zpěv, který jej učil Wladimir Labler (1847–1914).¹¹¹ V rámci tohoto předmětu studenti zpívali sbory z *Liedersammlung* Bernharda Kotheho (1821–1897) a nacvičili čtyřhlasou mši od Franze Schöpfy (1836–1915).

Po absolvování čtyř ročníků reálky začal V. Říhovský na otcovo přání studovat na technice v Praze. Záhy ale tohoto studia zanechal a stal se žákem varhanické školy tamtéž, a to již ve školním roce 1887–1888. Kromě ředitele Františka Zdeňka Skuherského ho učili Josef Klička, Karel Stecker a Augustin Vyskočil. Kupodivu zde valně neprosplával, již

¹⁰⁵ *Našinec*, roč. 19, č. 27, 27. června 1887.

¹⁰⁶ Jaroslav Dušek uvedl chybně jméno u nejstaršího bratra Jeroným (místo Vojtěch). Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, in: *Cyril*, r. 52, č. 1–2, 1931, s. 4.

¹⁰⁷ Kašpar, Bohumil, „Říhovský jubilat“, in: *Dalibor*, roč. 23, č. 36, 28. dubna 1911, s. 257.

¹⁰⁸ Státní okresní archiv Olomouc, fond Německá reálka Šternberk (fond je nezpracovaný).

¹⁰⁹ Tuto skutečnost se nepodařilo prokázat, protože se nedochovaly z této doby katalogy s klasifikací.

¹¹⁰ Státní okresní archiv Olomouc, fond Německá reálka Olomouc, M 5–35, I–VII; 14.

¹¹¹ Wladimir Labler vystudoval pražskou konzervatoř, působil v orchestru brněnského divadla a byl zde varhaníkem kostela sv. Tomáše. Roku 1868 získal místo kapelníka v kostele sv. Mořice v Olomouci. Stal se současně dirigentem olomouckého Musikvereinu a v roce 1871 Männergesangvereinu. V letech 1886–1896 byl členem orchestru Bayreuthského festivalu.

v prosinci roku 1887 jej na pedagogické poradě učitelé hodnotili ze všech předmětů stupněm nedostatečný a rovněž tak 18. února 1888 na zkoušce z hudební teorie, církevního zpěvu a praktické hry (na varhany). Dne 21. února byl z této školy propuštěn pro porušení školní disciplíny.¹¹² V následujícím školním roce 1888–1889 vstoupil znovu do prvního ročníku varhanické školy. Jeho studium vykazovalo opět podprůměrné výsledky. Návštěva školy byla hodnocena slovem „pilně“, ale z jednotlivých předmětů (Nauka o harmonii, Hra na varhany, Číslovaný bas), kromě Církevního zpěvu, měl prospěch nedostatečný. Pro jeho neschopnost mu nebylo dovoleno opakování ročníku.¹¹³

Bohumil Kašpar o studiu Vojtěcha Říhovského roku 1911 v časopisu *Dalibor* uvedl: „Studoval pod Skuherským a patřil k nejschopnějším žákům. Žákům přísně zakázána byla návštěva hostinců. Kamarádi však jednou přemluvili i úzkostlivě svědomitého Říhovského [...] Věc se prozradila, a protože Říhovský platil, uznán ze špatných nejhorším. Jen že byl výborným žákem, ušel propuštění. Ale při známé přísnosti ředitele Skuherského neustále mnoho příkoří bylo mu snášeti od ředitele. Měkká citlivá povaha Říhovského nemohla dále snášeti, přes co jiný, opravdu lehkomyšlný žák, lehce byl by se přenesl. Než došlo k dorozumění, Říhovský z ústavu vystoupil před absolutoriem.“¹¹⁴ Shodně vysvětlil provinění a odchod V. Říhovského z varhanické školy ve stručné monografii o tomto skladateli z roku 1921 také Vladimír Balthasar.¹¹⁵ Jaroslav Dušek, přítel Říhovského, o deset let později vykreslil v časopisu *Cyril* roku 1931 jeho studium na varhanické škole pro něho v podstatě příznivěji, když uvedl: „Pro nepatrnou příčinu porušení školní disciplíny měl býti [Říhovský] propuštěn z ústavu, ale jeho talent došel omilostnění u velmi přísného ředitele. Skuherský byl již starší pán chorobou znervósnělý. Svou náladu dával pocítiti, bohužel, mnohdy i svým žákům. Ani Říhovský nezůstal toho uchráněn.“¹¹⁶ Dušek navíc uvedl jednu příhodu ze studia V. Říhovského na této škole: „Při jedné zkoušce dostal úlohu: zahrátí jednu ze Skuherského fug na varhany. Leč zapomněl doma noty. To však byl koníček, po kterém se Skuherský rád proháněl. Co zbývalo? ‚Aut, aut‘ řekl si rozrušený posluchač! Sedl za varhany a pustil se do hry [...] z paměti. Ředitel podle svého zvyku obrácen k žákovi zády, naslouchá. Když Říhovský dohrál, jediné slovo ‚dobře‘ bylo odměnou nečekanou. To slůvko znamenalo více, než si kdo myslí.“¹¹⁷

Studijní výsledky ještě před zmíněným „deliktem“ a propuštěním z varhanické školy pro porušení školní disciplíny (21. února 1888), o němž se ani jeden z autorů nezmiňuje, nesevřel o tom, že by Říhovský patřil k výborným žákům. „Omilostněn“ byl patrně jen tím, že mohl nastoupit znovu na tuto školu a opakovat první ročník. Při studiu patrně hodně spoléhal na svůj značný hudební talent na úkor řádného plnění úkolů do výuky

¹¹² Archiv Hlavního města Prahy, fond Varhanická škola, karton 5, inv. č. 116, 117.

¹¹³ Studium zde ukončil 15. června 1889. Archiv Hlavního města Prahy, fond Varhanická škola, karton 5, inv. č. 118, 119.

¹¹⁴ Kašpar, Bohumil, „Říhovský jubilat“, in: *Dalibor*, r. 23, č. 36, 28. dubna 1911, s. 258.

¹¹⁵ Balthasar, Vladimír, *Vojtěch Říhovský*, Praha, 1921, s. 9.

¹¹⁶ Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, in: *Cyril*, roč. 52, č. 1–2, 1931, s. 4–5.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 5.

a možná, že skutečně po uvedeném deliktu upadl v nemilost ředitele F. Z. Skuherského a ostatních vyučujících. Nabízí se ještě otázka, jak se tehdy V. Říhovský choval a jak jednal s vyučujícími. I když býval v dospělosti charakterizován jako skromný člověk, jeho příspěvkům do časopisu *Cybil* však nechybí osobitý humor a mnohdy i nemilosrdná kritika.

Z významnějších spolužáků Vojtěcha Říhovského, s nimiž se na varhanické škole setkával, možno jmenovat např. Františka Gregoru mladšího (1867–1937), Františka Picku (1873–1918), Aloise Ručku (1867–1940) a Hypolita Hoppa (1869–1919).

V. Říhovský se po odchodu z této školy dále vzdělával ve zpěvu na soukromé pěvecké škole Jana Ludvíka Lukese (1824–1906) v Praze, a na varhanické škole Arnošta Julia Černého v Praze-Královských Vinohradech.¹¹⁸ Pěvecky vynikal měkkým, příjemným lyrickým tenorem.¹¹⁹

V roce 1892 se Říhovský vrátil do rodného Dubu nad Moravou a začal zde působit spolu se svým otcem varhaníkem (a současně regenschorim) na kostelním kůru. „Vlastně pracovali oba společně, otec i syn, který skromně psal se varhaníkem, titul ředitele otci přenechav. Vůdčím duchem byl ale nyní mladý Vojtěch [...] sám vše pilně studoval, sám i nacvičil, většinou se sborem a mnohé i s orchestrem [...] Všecko svoje neveliké služné věnoval na opatrování hudebnin.“¹²⁰

Frekvence figurální hudby byla na tomto místě větší, než v okolních kostelích, neboť proboštský dubský kostel patřil k oblíbeným poutním místům. Dubskou farnost povýšil na proboštsví arcibiskup Bedřich Fürstenberg. Farář Jeroným Lýsek (1818–1887), který zde působil od roku 1856, byl 12. října 1860 investován jako první dubský probošt. Po něm tento úřad zastával od roku 1888 P. Štěpán Palásek (1841–1916). V neděli a ve svátky se v chrámu sloužily tři mše – tzv. „první“ neboli „ranní“ (tj. o šesté hodině), „osmá“ (v osm hodin) a „hrubá“ neboli „velká“ (o půl desáté nebo v deset hodin). Odpoledne ve dvě hodiny bývalo požehnání. Ve všední dny zde byly slouženy dopoledne též tři mše. Repertoár prováděný na kůru tvořily skladby Roberta Fühlera (1807–1861), Franze Schöpfa (1836–1915), Karla Kemptera (1819–1871), Franze Reimanna (1855–1926), Augusta Zangla (1865–1912) a v devadesátých letech Josefa Čapky Drahlovského (1847–1926), regenschoriho z nedalekého Přerova. Kromě tohoto se dochovaly sešity duchovních písní či jednotlivé kancionálové písně opisované Vojtěchem Říhovským starším. Z toho je patrné, že V. Říhovský dbal na nacvik a správný zpěv duchovních písní z kancionálu. Do roku 1888 používali Bečákův kancionál, potom nově vydaný Úplný kancionál arcidiecése olomúcké. Některé opsané písně jsou bez notovaných nápěvů, jiné s varhanním doprovodem nebo ještě s uplatněním žesťových nástrojů (dechové hudby). Poslední uvedené úpravy písní se mohly zpívat v neděli na tzv. „hrubé“ mši svaté, při mších pro poutníky nebo

¹¹⁸ Varhanická škola Arnošta Černého byla určena pro vzdělání ředitelů kůru, varhaníků, kapelníků a učitelů hudby.

¹¹⁹ Balthasar, Vladimír, *Vojtěch Říhovský*, Praha, 1921, s. 9.

¹²⁰ Kašpar, Bohumil, „Říhovský jubilant“, in: *Dalibor*, roč. 23, č. 36, 28. dubna 1911, s. 258.

k jiným příležitostem.¹²¹ Poměrně často bývala nedělní ranní mše zpívaná, podobně jako ve všední dny zpívaná requiem s účinkováním sboru.¹²² Kromě varhaníka (regenschorího) zde byli placeni čtyři adstanti, diskantista a altista.

V roce 1897 se Vojtěch Říhovský starší vzdal své funkce varhaníka a regenschorího. Dne 14. února napsal na proboštský farní úřad, že pro pokročilé stáří 72 let se vzdává varhanického místa ve prospěch svého syna Vojtěcha, který s dobrým prospěchem absolvoval varhanickou školu v Praze, vypomáhá mu již pátý rok jako varhaník a má dokonalou praxi jak ve hraní varhan, zpěvu a hraní na housle, tak i ve vykonávání všech církevních ceremonií.¹²³ Žádal rovněž, aby mu byl proto vystaven dekret na varhanické místo. Dekret Vojtěch Říhovský mladší dostal od proboštského úřadu již 3. března a mj. v něm stálo, že: „Běže na sebe povinnost by všem bohoslužbám, bohoslužebným obřadům a výkonům celého církevního roku účinnivě přítomným byl a tytéž vesměs přesně a důstojně vykonával, jakož i zpěvácké i hudební kostelní sbory obstarával a zdokonaloval [...] jako nezbytný požadavek se na srdce kladený v čestném a vznešeném svém úřadě bezúhonně, příkladně a počestně se choval [...]“¹²⁴ Plat mu byl vyměřen 176 zlatých 64 krejcarů bez štolových poplatků. Z toho 25 zlatých 20 krejcarů dostával na vydržování altisty a diskantisty.¹²⁵

I když se stal Vojtěch Říhovský ředitelem kůru, jeho otec se na hudebním provozu dále podílel, např. opisoval a rozepisoval hudebniny. Postupně si zde vytvořil a vycvičil (spolu s placenými čtyřmi adstanty, diskantistou a altistou) sbor dobrých zpěváků.¹²⁶ Varhany, které měl k dispozici na západním kůru kostela, postavil Jan Výmola v letech 1766–1768. Jednalo se o dvoumanuálový nástroj se zadním pozitivem v zábradlí kůru a pedálem traktury mechanické, zásuvkové s krátkou oktávou ve spodní, velké oktávě. Tyto varhany v roce 1896 opravil a přestavěl v duchu romantického varhanářství František Čápek z Kremže na Dunaji. Tímto zásahem do varhanní dispozice (např. uplatněním rejstříků Bordun 16', Gamba 8' Aeolina 8' místo vyšších stopových poloh) se do značné míry porušil zvukový charakter Výmoloých varhan. Barevná paleta obou manuálů se ochudila a setřel se původní kontrastní charakter positivu vůči hlavnímu stroji.¹²⁷

V Dubu nad Moravou vyučoval také V. Říhovský soukromě hru na housle, na klavír a zpěv. Aktivně se podílel na činnosti spolku Beseda: „V Besedě se zpívalo a hrálo skoro

¹²¹ Např. 14. dubna 1884 byla sloužena zpívaná mše sv. pro Veteránský spolek v Dubu nad Moravou, při níž doprovázela dvanáctičlenná dechová kapela velikonoční duchovní píseň *Alleluja, živ buď*.

¹²² Státní okresní archiv Olomouc, fond Farní úřad Dub nad Moravou, Ohlášky služeb Božích (1892–1900) sign. 164.

¹²³ Státní okresní archiv Olomouc, fond Farní úřad Dub nad Moravou, karton 8, inv. č. 252.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, in: *Cyril*, roč. 52, č. 1–2, 1931, s. 5.

¹²⁷ Viz podrobněji Fridrich, Zdeněk, „Varhany v Dubu na Moravě“, in: *Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci č. 122*, Vlastivědný ústav Olomouc, 1965, s. 6–17.

týdně, a zase jen cenné věci. Smetana, Dvořák, Fibich, Bendl, Schubert, Schumann, Wagner, Mendelssohn, Mozart byla jména nejčastěji se objevující na pořadech večerů.“¹²⁸

V této době se začal V. Říhovský více věnovat komponování. Jeho první skladatelské pokusy spadají do doby studií na reálce, např. napsal *Ave verum corpus*, pod vlivem stejnojmenné skladby Wolfganga Amadea Mozarta a v době studií na varhanické škole *Litanie Lauretánské* (z roku 1888).¹²⁹ Důležité zkušenosti v oblasti chrámové hudby určitě získal při svém pobytu v Praze, kde se blíže seznámil s tvorbou skladatelů ceciliánské (cyrilské) reformy, která ovlivnila jeho kompoziční styl. Na skladatelskou dráhu zpočátku nepomýšlel, chtěl být dobrým nástupcem svého otce v úřadě ředitele kůru.¹³⁰ Zprvu komponoval ne příliš rozsáhlé skladby, např. dvě kratší *Te Deum* (1892 a 1893) pro smíšený sbor a varhany, Čtyři trakty mezi proroctvím na Bílou sobotu (1894) pro mužský sbor a kontrabas, *Hymnus* (1894) pro smíšený sbor a varhany, *Motetto de Ss. Corde Jesu* (1895) pro smíšený sbor a capella, *[Offertorium] Žalm 118. - Beati immaculati in via* (1895) pro smíšený sbor s průvodem smyčcového orchestru a varhan, *Graduale in festo Missa de Angelis - Laudate Dominum de coelis* (1895) pro smíšený sbor s doprovodem varhan, *Offertorium na Velikonoční neděli* (1897) pro smíšený sbor, dvoje housle, violu a varhany, *Graduale na slavnost Všech svatých* (1897) pro smíšený sbor, dvoje housle a varhany, *Alma Redemptoris* (1898) pro smíšený sbor a varhany, *Ave Maria* (1898) pro smíšený sbor, dvoje housle a varhany, *Offertorium na sv. Josefa* (1899) pro smíšený sbor, dvoje housle, klarinet a varhany. Tvořil poměrně lehce a spontánně. Dokazuje to jeho rukopis *Offertoria na sv. Josefa aneb sv. vyznavače*, na jehož konci uvedl: „5. března 1899 za 18 minut“.¹³¹ Tyto skladby vznikaly patrně ke konkrétním příležitostem a byly v dubském kostele také provedeny.¹³²

Přibližně kolem roku 1897 začal V. Říhovský psát větší chrámové kompozice – mše – a postupně opatřovat svá díla opusovými čísly. Patrně k prvním jeho mešním kompozicím se řadí tři mše pro smíšený sbor s doprovodem varhan. V hudební sbírce kůru kostela sv. Václava v Tovačově (nedaleko Dubu nad Moravou) je dochována Říhovského *Vokální mše č. 3* pro smíšené hlasy s průvodem varhan. Opsal si ji možná přímo od skladatele v roce 1898 místní regenschori (a ředitel tovačovské školy v důchodu) Jan Loyka (1827–1900). Lze to předpokládat, neboť se určitě jako učitel osobně znal a možná i přátelil s jeho otcem. Jan Loyka *Mši* nacvičil a poprvé provedl 18. září téhož roku. *Krátká mše č. 2* pro smíšený sbor s průvodem varhan, o které Jaroslav Dušek píše, že ji nalezl

¹²⁸ Kašpar, Bohumil, „Říhovský jubilat“, in: *Dalibor*, roč. 23, č. 36, 28. dubna 1911, s. 258.

¹²⁹ Jaroslav Dušek uvedl, že tuto skladbu V. Říhovský komponoval ještě za studií na reálce, ale v uvedeném roce 1888 (na rukopisu skladby) již studoval v Praze. Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, *Cytil*, roč. 52, č. 1–2, 1931, s. 5.

¹³⁰ Hrobský, Karel Emanuel, „Ku 40. narozeninám Vojtěcha Říhovského“, in: *Cytil*, roč. 37, č. 4, 1911, s. 56.

¹³¹ Arcidiecézní muzeum Kroměříž, hudební archiv, sign. B 2883.

¹³² Řada Říhovského raných chrámových skladeb je dochována v hudebním archivu Arcidiecézního muzea v Kroměříži.

roku 1932 u autora v torzu, pochází podle něho z roku 1899 a má op. 3.¹³³ Nabízí se otázka, zda případně nepatří k výše uvedeným třem mším. Poněkud rozsáhlejší je cyklus skladeb určený k liturgii Zeleného čtvrtku, obsahující části mešního propria a ordinária: *Graduale, Credo, Offertorium, Sanctus, Benedictus a Agnus na Zelený čtvrtek pro tři mužské hlasy a kontrabas* (1899).

Tyto skladby se vyznačují převahou homofonie s občasnými imitačními, polyfonními úseky. Diatonická harmonie je v nich obohacena nejčastěji mimotonálními dominantami a vybočeními do blízkých tónin, rytmus je klidně plynoucí. V. Říhovský v těchto kompozicích projevuje nejen kompoziční zdatnost a pohotovost, ale i určitou nápaditost v oblasti harmonických postupů. Především vycházel z dobové produkce „reformní“ chrámové hudby, s níž se ve své praxi setkával.

K závažnějším raným chrámovým skladbám V. Říhovského patří *Missa „Laus Tibi Christe“* op. 13 pro soprán, alt a varhany, věnovaná „Reverendissimo Domino, Domino Stephano Palásek, Praeposito et Vicedecano Dubensi“, která vyšla tiskem u Ludevíta Raimunda Pazdíra v Olomouci patrně roku 1898.¹³⁴ Mše (v tónině A dur) je zdařilou kompozicí, čerpající mj. z odkazu renesančních skladatelů chrámové hudby. Vokální hlasy jsou ve všech částech ordinária vedeny převážně imitačně, také harmonie je pod vlivem modalit církevních tónin. Varhanní doprovod vychází z melodiky vokálních hlasů a obsahuje rovněž polyfonní prvky.

Opus 3 ani opus 13 ovšem neodpovídá číslování v Seznamu děl vydaném tiskem v knize Vladimíra Balthasara nebo v článku Jaroslava Duška *Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo*.¹³⁵ V. Říhovský své rané skladby do roku 1900 ještě musel zrevidovat a začal je znovu označovat opusy.

První takto nově číslovanou chrámovou skladbou je *Missa in honorem Scti. Cyrilli et Methodii* op. 2 pro smíšený sbor a varhany nebo malý orchestr s obsazením: dvoje housle, viola, violoncello, kontrabas, flétna, dva klarinety, dva lesní rohy, dvě trubky, basový trombon, varhany a tympány. Říhovský ji později dedikoval „Eminentissimo et reverendissimo domino cardinali Leoni de Skrbenský principi archiepiscopo pragensi [...]“.¹³⁶ Tiskem vyšla po roce 1900 u Romualda Prombergra v Olomouci, pak ji zakoupilo roku 1911 vydavatelství Mojžíra Urbánka v Praze a znovu vydalo.¹³⁷ Mše je komponovaná v tónině D dur, pouze *Agnus* začíná v e moll a část *Dona nobis pacem* se vrací do původní tóniny D dur. Použití homofonie i polyfonie je poměrně vyrovnané, v rámci polyfonních úseků

¹³³ Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, *Cybil*, roč. 53, č. 9–10, 1932, s. 121.

¹³⁴ Nakladatel L. R. Pazdírek sídlil v Olomouci v letech 1897–1911, pak odešel do Brna. Na kůr tovačovského kostela tisk této mše opatřil Jan Loyka v roce 1898, dopsal další party pro soprán a alt a provedl ji 8. prosince téhož roku.

¹³⁵ Balthasar, Vladimír, *Vojtěch Říhovský*, Praha, 1921, s. 55–63; Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, in: *Cybil*, roč. 52, č. 3–4, 1931, s. 29.

¹³⁶ Lev Skrbenský z Hříště (1863–1938) byl v letech 1889–1890 kaplanem v Dubu nad Moravou a s rodinou Říhovských se spřátelil.

¹³⁷ Balthasar, Vladimír, *Vojtěch Říhovský*, Praha, 1921, s. 25.

nejčastěji používá imitační techniky mezi jednotlivými vokálními hlasy. I když se skladatel inspiroval palestrinovskou polyfonií a hudbou skladatelů ceciliánské reformy, snažil se nacházet vlastní východiska. Je to patrné v melodice a v harmonickém průběhu především v použití chromatických tónů a mimotonálních akordů v rámci zachování dur-mollové tonality, různých (někdy i překvapivých) tonálních vybočení a modulací. Instrumentální doprovod svou stylizací podporuje vokální hlasy, působivé jsou občas použité a cappellové sborové úseky.

Kdy došlo k jejímu provedení v Dubu nad Moravou, nevíme. V. Říhovský považoval za významné její provedení v Prostějově, neboť se spřátelil před rokem 1900 se zdejším regenschorim Ezechielem Ambrosem (1861–1915).¹³⁸ V prostějovském farním kostele Povýšení sv. Kříže zazněla v neděli 25. listopadu 1900 za přítomnosti autora i jeho otce. O tři dny později, 28. listopadu, pak V. Říhovský Ambrosovi napsal: „Vážený pane řediteli! Račte ještě jednou přijati díky za veškerou vaši pozornost, kterou jste mi při provozování mé mše v Prostějově projevil. Nemohu Vám ani vypsati radost, jakou jste mi i mému starému otci způsobil. Zůstanu Vám, pane kolego dlužníkem – ale – za to vždy vděčným. Přijměte mnoho srdečných pozdravů a odporučení Vám i milostivé paní. Vám vděčně oddaný V. Říhovský.“¹³⁹

Také *Missa Loretta* op. 3 pro smíšený sbor s doprovodem varhan nebo smyčcového orchestru, dvou lesních rohů a varhan má vztah k Prostějovu, protože ji V. Říhovský věnoval Ezechiele Ambrosovi. Kompozičními prostředky navazuje na předešlou *Missu in honorem Scti. Cyrilli et Methodii*. Z tonálního hlediska je v této mši průběh pestřejší: *Kyrie* a *Gloria* v B dur, *Credo* a *Sanctus* v F dur, *Benedictus* v Es dur, *Agnus* začíná v g moll a *Dona nobis pacem* se navrácí tonálně do B dur a tematicky ke *Kyrie*. V této mši dominuje rovněž melodická stránka, lyričnost a objevují se zde zajímavější harmonické postupy. Invenčně ji lze považovat za zdařilou a hudebně vystihující obsah textu v rámci přísné liturgičnosti.

Regenschori Ezechiela Ambros *Missu Loretta* nacvičil se sborem Farní cyrilské jednoty a poprvé ji provedl při mši sv. v neděli 14. července 1901 i s orchestrem v prostějovském farním chrámu. Skladatel a dirigent František Neumann (1874–1929), který dílo V. Říhovského vyslechl, napsal: „*Missa Loretta*, která rozhodně zasluhuje čestné zmínky. Rozebíratí toto působivé dílo jest úkolem odborného listu, a proto se omezíme na popis celkového dojmu, který, jak mohu již předem říci, byl velmi příznivý. Mše mladého skladatele (t. č. ředitele kůru v Dubě) jest dílo moderní, zbudované na základech staré školy italské a nizozemské, prodchnuté zbožným, všeho zevnějšího, pozlátkového lesku prostým duchem [...] Provedení bylo řízením velezasloužilého ředitele kůru pana Ambrose co

¹³⁸ Ezechiela Ambros přijal od roku 1888 místo regenschoriho farního kostela Povýšení sv. Kříže v Prostějově a v následujícím roce zde založil Městskou hudební a zpěvní školu a stal se jejím prvním ředitelem. Tuto funkci zastával až do své smrti. Vedle sbormistrovské činnosti ve Vlastimile a Orlici založil v roce 1890 Farní cyrilskou jednotu a stal se jejím sbormistrem. Byl činný rovněž v Měšťanské besedě a aktivně se podílel na jejích hudebních akcích, po otevření gymnázia roku 1899 na této škole vyučoval nepovinný zpěv. Viz podrobněji: Silná, Ingrid, *Ezechiela Ambros*, Olomouc, 2011.

¹³⁹ Viz MPP, Památník E. Ambrosa I. (1889–1905), inv. č. 109, s. 223.

nejpečlivější.¹⁴⁰ Další neděli, 21. července, zazněla v Prostějově opět, tentokrát za řízení autora. Part prvních houslí v orchestru hrál Antonín Ledvina (1880–1947).¹⁴¹ O týden později, 27. července, poslal Vojtěch Říhovský z Dubu nad Moravou poděkování tohoto znění: „Slavnému církevnímu sboru prostějovskému obzvlášť spanilomyslným dámám vzdávám za krásné provedení Loretty dne 14. a 21. července 1901 nejsrdečnější díky. S mnohými pozdravy Vojt. Říhovský.“¹⁴² O rok později, dne 6. července 1902, přijeli prostějovští „cyrilisté“ do Dubu nad Moravou a na nedělní mši sv. přednesli *Missu Loretta*, při níž autor hrál na varhany. Při loučení s prostějovskými zpěváky V. Říhovský řekl: „Čím větší požadavky klade dirigent na svůj sbor, tím vyšší bude jeho úroveň. Ale nejsou-li ve sboru dobří zpěváci a nemají-li dobrou vůli oceniti snahu sbormistrovu, tím více bude úroveň klesati.“¹⁴³

Missu Loretta se poměrně rychle rozšířila na našem území a získala oblibu. Byla postupně prováděna též v zahraničí, např. v Německu, Švýcarsku a Polsku. K této skutečnosti přispěla patrně i její interpretační přístupnost. Kritiky, jak české tak zahraniční, hodnotily *Missu Loretta* pochvalně, např. mše zazněla 12. května 1913 v rámci 33. zugerského kantonálního Ceciliánského dne ve Švýcarsku a hudební kvalitu samotné skladby hodnotili tehdy takto: „Tato mše jest dílo mohutné a povznášející působivosti [...] vedle *Kyrie* a *Agnus* je též *Benedictus* skutečnou perlou kostelní hudby.“¹⁴⁴

Tiskem vyšla *Missu Loretta* roku 1901 u nakladatele Mojžíra Urbánka. Na její vydání a setkání s nakladatelem po dvaceti pěti letech vzpomínal Říhovský roku 1927 patrně poněkud „přikrášleně“ takto: „Jednoho zimního podvečera [...] pojednou zazvoní pod okny saně, a z nich vystupuje elegantní pán a kráčí do dveří našeho domu. Nečekal jsem návštěvy – kdo by také chtěl přijít v lednu do zablácené hanácké dědiny? Tu však se již otevírají dveře a vkročí vysoký muž, jehož rysy jsem v šeru a světle petrolejové lampy, která tvořila iluminaci mých pultů, nerozeznal. ‚Jsem Mojžíra Urbánek, Nazdar Říhovský!‘ Byl jsem překvapen. ‚Snad nehodláte zde na venkově otevřítí filiálku svého závodu?‘ ‚To, ne, ale hledám dobré spolupracovníky pro své nakladatelství. Vzal jsem Vaši mši *Loretu* do nákladu a jde. Budete pracovat v církevní hudbě dál.‘ Byla to voda na můj mlýn. Jiní začátečníci nemohou najít pro své práce nakladatele a ke mě přichází vydavatel in perso-

¹⁴⁰ Neumann, František, „Hudba“, in: *Hlasy z Hané*, roč. XX, č. 57, 17. července 1901, s. 4.

¹⁴¹ Antonín Ledvina byl český varhaník a hudební pedagog, žák Otakara Ševčíka a Josefa Kličky. V Prostějově učil v letech 1899–1905 na Hudební a zpěvní škole hru na housle, pak získal místo varhaníka a ředitele kůru kostela sv. Barbory v Kutné Hoře. Po dvacetiletém působení v tomto městě se stal profesorem varhanní hry na Hudobné a dramatické akademii v Bratislavě (v letech 1926–1939) a byl stálým sólistou (na varhany) České filharmonie v Praze. Od roku 1941 působil v Praze jako varhaník chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně.

¹⁴² Viz MPP, Památník E. Ambrosa I. (1889–1905), inv. č. 109.

¹⁴³ Viz Státní okresní archiv Prostějov, Kronika Farní cyrilské jednoty, rok 1901.

¹⁴⁴ Balthasar, Vladimír, *Vojtěch Říhovský*, Praha, 1921, s. 25 – citát z: Züger Nachrichten, 15. května 1913.

na [...] „A všechno, co máte hotové, mi dejte, vezmu to s sebou.“¹⁴⁵ Je zajímavé, že o pět let později, v roce 1931 Jaroslav Dušek uvedl, že v Chrudimi roku 1902: „[...] dochází také ke spojení skladatele s nakladatelem Mojmírem Urbánkem, jenž se ujímá děl Říhovského.“¹⁴⁶ Poslední Říhovského větší skladbou komponovanou v Dubu nad Moravou je Hymnus *Te Deum laudamus* op. 4 z roku 1900 pro smíšený sbor a varhany nebo malý orchestr s obsazením: dvoje housle, viola, violoncello, kontrabas, flétna, dva klariety, dva lesní rohy, dvě trubky, basový trombon, varhany a tympany.

O jeho rodinném životě víme tolik, že se 2. října 1900 v Dubu nad Moravou oženil s Marií Růžnou Smékalovou (1882-?) z blízkých Nenakonic a 7. května 1901 se jim narodila dcera Marie Božena, která zemřela mladičká, v deseti letech. Dalším dítětem byl syn Vojtěch.¹⁴⁷

Roku 1902 se uvolnilo místo varhaníka arciděkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi a současně místo učitele zpěvu na ženském učitelském ústavu Školských sester sv. Františka (Sester O.S.F.). Na tuto příležitost lepšího uplatnění a zaměstnání upozornil údajně V. Říhovského nakladatel Mojmír Urbánek.¹⁴⁸ „Nechtělo se mi z venkovského zátiší a klidu a všelicos jsem namítal [...],“ napsal V. Říhovský po letech.¹⁴⁹ Toto tvrzení je poněkud rozporuplné, neboť sám k svému působení v Dubu nad Moravou uvedl: „[...] zaměstnával jsem se tím, čím podobní nešťastníci, kteří měli odvahu státi se řediteli kůru či varhaníky se zaměstnávají, aby mohli být živi: vyučoval jsem hudbě.“¹⁵⁰ Rovněž i Jaroslav Dušek podotkl, že: „Časem se zdály poměry v Dubu již úzkými. Umělecké tužby vedou jej výš.“¹⁵¹

Od školního roku 1902-1903 tedy začal V. Říhovský působit v Chrudimi, neboť zde měl větší možnosti k rozvinutí svých uměleckých, pedagogických a organizačních schopností. O dvanáct let později, roku 1914, se splnilo jeho dávné přání – odešel natrvalo do Prahy. „Nebyl bych se nikdy nadál, že budu působiti v Praze, ač to byla vždy moje

¹⁴⁵ Dále V. Říhovský ještě uvedl: „Pan Urbánek přijel saněmi z Přerova, jsa jako impressario na koncertním tourné. Ale zalíbilo se mu nějak u nás a po svém rezolutním způsobu rozhodl: ‚Nepojedu zpět, zůstanu u Vás přes noc, máte-li volné místo.‘ Bylo právě po zabijačce i vystrojila se večere [...] poslali jsme pro pány kaplany i známé učitele a srdečná zábava potrvála až do půlnoci.“ Říhovský, Vojtěch, „Mé vzpomínky na edici M. U.“, in: Pokoj, Otakar (ed.), *Hudební ročenka na rok 1928*, Brno, 1927, s. 206-207.

¹⁴⁶ Viz Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, in: *Cyril*, roč. 52, č. 1-2, 1931, s. 5.

¹⁴⁷ Manželka V. Říhovského po jeho odchodu do Chrudimi zůstala v Nenakonicích s jejich dcerou, jejím opatrovníkem se stal František Smékal (otec manželky). O synu Vojtěchovi se nepodařilo zjistit bližší údaje.

¹⁴⁸ Roku 1897 zde byla vystavěna nová velká školní budova.

¹⁴⁹ Říhovský, Vojtěch, „Mé vzpomínky na edici M. U.“, in: Pokoj, Otakar (ed.), *Hudební ročenka na rok 1928*, Brno, 1927, s. 207.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 206.

¹⁵¹ Viz Dušek, Jaroslav, „Vojtěch Říhovský a jeho životní dílo“, in: *Cyril*, roč. 52, č. 1-2, 1931, s. 5.

touha, býti v prostředí hudebního ruchu,¹⁵² napsal 24. října 1914 Ezechielu Ambrosovi. Stal se ředitelem kůru kostela sv. Ludmily v Praze-Vinohradech po zesnulém Karlu Čechovi.¹⁵³ Kromě tohoto zaměstnání vyučoval na arcibiskupském gymnáziu, byl uměleckým poradcem (a v podstatě „námezdním skladatelem“) v nakladatelství M. Urbánka, spoluredaktorem hudebního časopisu *Dalibor* a pracoval velmi aktivně v Cyrilské jednotě. Jeho životní pouť se ukončila v Praze 15. září 1950, pohřben je na Vinohradském hřbitově.

Říhovský byl velice plodným skladatelem katolické chrámové hudby. Vytvořil na 37 mší (27 latinských a 10 českých), 5 requiem, přibližně 50 graduale a offertorií, moteta, litanie, Te Deum, asi 120 Pange lingua a další skladby tohoto zaměření. K dalším důležitým dílům také patří varhanní sbírky *Praktický varhaník* a *Knihy preludií*. Jeho skladby se prováděly hlavně v první polovině 20. století na řadě kostelních kůrů pro svou interpretační přístupnost a určité kvality hudebního obsahu. Díla Říhovského se rovněž prosadila i v zahraničí (např. Německu, Rakousku a Polsku). Od třicátých let 20. století se stal dokonce nejoblíbenějším chrámovým skladatelem na Moravě. Určitá obliba jeho skladeb trvá ještě dodnes a řada z nich patří k stálému repertoáru chrámových pěveckých sborů.

V Dubu nad Moravou působil Vojtěch Říhovský deset let a získal zde cennou praxi pro svou další hudební dráhu, jak sám o tom napsal: „Za těchto deset let bylo hojně příležitosti k nabytí praxe. Bylo tam ‚moc muziky, ale málo peněz‘. V té době jsem se stále velmi horlivě zdokonaloval a studoval autodidakticky až do úmru.“¹⁵⁴ Bohumil Kašpar i Vladimír Balthasar se zmiňují, že V. Říhovský koncem svého pobytu v Dubu nad Moravou také prožil a překonal určitou životní krizi.¹⁵⁵ Jako skladatel v tomto období vytvořil díla, která mu přinesla první úspěchy. Zejména se jedná o *Missu Lorettu*, jež patří k jeho nejznámějším a nejzdařilejším mešním skladbám. Hudebně sice vycházel Říhovský z ideálu ceciliánské reformy, na jejích zásadách ovšem neustrnul. Dovedl je už v raných dílech tvůrčím způsobem obohatit jak v oblasti melodiky a harmonie, tak v instrumentaci např. mešních skladeb (op. 2 a 3). Vojtěch Říhovský výrazně přispěl i k hudebnímu rozvoji Dubu nad Moravou, a to nejen v oblasti provádění chrámové hudby v kostele Očišťování Panny Marie, ale také svou pedagogickou činností nebo aktivitami v oblasti spolkového života. Jeho chrámové skladby se zde prováděly i po jeho odchodu a tato tradice trvá až do současnosti.

¹⁵² Dopis V. Říhovského E. Ambrosovi ze dne 24. října 1914 uložen v Památníku E. Ambrosa II. (1906–1915), inv. č. 110 v Muzeu Prostějovska v Prostějově.

¹⁵³ Po smrti svého otce v roce 31. října 1903 si vzal V. Říhovský do Chrudimi svou matku a babičku (z matčiny strany) a pak v Praze také žil se svou matkou.

¹⁵⁴ Balthasar, Vladimír, *Vojtěch Říhovský*, Praha, 1921, s. 11.

¹⁵⁵ „I lodička života Říhovského nebezpečně stržena vírem zakolísala nad propastí beznaděje. Vliv rodiny, ušlechtilý charakter a pevná víra jeho však byly mu zachranou.“ Kašpar, Bohumil, „Říhovský jubilant“, in: *Dalibor*, roč. 23, č. 36, 28. dubna 1911, s. 258.



Obr. 1: Vojtěch Říhový v roce 1927



Obr. 2: Kostel Očištvání Panny Marie a škola (vpravo) v Dubu nad Moravou kolem roku 1900

Vojtěch Říhovský and his Activities in Dub nad Moravou

Summary

The paper deals with the youth of the composer Vojtěch Říhovský (1871–1950) and his work as an organist and choirmaster at the Purification of the Virgin Mary Church in Dub nad Moravou until 1902, when he moved to Chrudim. The paper describes his family background and music education in Prague. It also covers and briefly analyses his compositional output during that time and takes account of its contemporary success.

Vojtěch Říhovský und seine Tätigkeit in Dub nad Moravou

Zusammenfassung

Die Studie beschäftigt sich mit der Jugend und der Tätigkeit des Komponisten Vojtěch Říhovský (1871–1950) als Organist und Regenschori in der Kirche der Mariä-Reinigung in Dub nad Moravou bis zum Jahre 1902, bevor er nach Chrudim ging. Die Ausführungen behandeln auch seinen familiären Hintergrund und die musikalische Ausbildung in Prag. In der Studie geht es darüber hinaus um seine damals entstandene kompositorische Tätigkeit, die kurz analysiert und in Bezug auf ihre zeitgenössischen Erfolge betrachtet wird.

Key words

Church music; 1860–1902; Dub nad Moravou; Purification of the Virgin Mary Church; choirmaster; organist; composer.

Schlüsselwörter

Kirchenmusik; 1860–1902; Dub nad Moravou; Mariä-Reinigung-Kirche; Regenschori; Organist; Komponist.

Chrámová hudba v Olomouci po roce 1945 II¹⁵⁶

Eva Vičarová

Úvodem

Vývoj chrámové hudby v Olomouci po skončení druhé světové války až do současnosti se příliš nelišil od dění v ostatních centrech českých a moravských diecézí. Zaznamenáváme v něm tři významné mezníky. Tím prvním byl „vítězný únor“ a nástup komunistické diktatury, projevující se v proticírkevní kampani a potlačování svobodného vyjadřování světového názoru. Důsledky odrážející se v provozu chrámové hudby jsou zřejmé: zúžila se pěvecká základna, poklesly finanční dotace a nové kompozice vznikaly jen v omezeném počtu. Druhým mezníkem se stala opatření přijatá II. vatikánským koncilem (1962–1965), která zrovnoprávnila národní jazyky s latinou, změnila podobu liturgie a zintenzívnila aktivní účast věřících na bohoslužbě, což se projevilo v novém charakteru chrámových skladeb a upozadění dosud dominantní funkce kostelních sborů. Konečně třetí mezník souvisí se „Sametovou revolucí“ 1989. Na jedné straně začala vznikat nová chrámová tělesa a obrovský „boom“ zaznamenala i skladatelská produkce, na straně druhé se mnohé chrámové sbory rozpadly nebo se potýkaly s odlivem mladých pěvců, kteří začali nalézat seberealizaci v „atraktivnějších“ hudebních žánrech.

V oblasti vnitřního města Olomouce existovaly v druhé polovině 20. století tři římsko-katolické farnosti: **sv. Václava**, **sv. Mořice** a **sv. Michala**. Pod jejich správou byly postupem času přiřazeny další filiální i klášterní kostely a kaple nalézající se na území vnitřního města nebo v olomouckých městských částech. K farnosti sv. Mořice náležel kostel **Neposkvrněného Početí Panny Marie** s konventem dominikánů. Do farnosti sv. Václava spadal

¹⁵⁶ Tato studie vznikla v souvislosti s připravovanou publikací *Dějiny hudby v Olomouci po roce 1945* a navazuje na svou první část „Chrámová hudba v Olomouci po roce 1945“, publikovanou v čísle 16 tohoto časopisu. Chrámovou hudbou jsou míněny hudební produkce katolických chrámových sborů při liturgii. V článku bude také zohledněna ryze autonomní koncertní umělecká činnost pojednávaných chrámových těles. Naopak text rezignuje na hudební festivaly a koncerty, které se ve zmíněných kostelech – jakožto pronajatých koncertních místech – konaly, neboť tato činnost se vlastních aktivit chrámových sborů nikterak netýkala.

až do devadesátých let chrám **Panny Marie Sněžné**, rektorátní kostel **sv. Anny**, jenž je od roku 2005 sídlem řeckokatolické farnosti, kaple **Neposkvrněného Početí Panny Marie** v Olomouci-Nových Sadech (Povel) a kostel **sv. Filipa a Jakuba** v Olomouci-Nových Sadech (Dolní novosadská). K farnosti sv. Michala přináležel klášterní kostel řádu kapucínů **Zvěstování Páně**, kaple **sv. Jana Sarkandera**, kostel **sv. Kateřiny** a kostel **Panny Marie Pomocnice** v Olomouci-Nové Ulici.

V olomouckých městských částech fungovalo sedm svatyní: **sv. Cyrila a Metoděje** v Olomouci-Hejčíně, **Panny Marie Pomocnice křesťanů** v Olomouci-Hodolanech, **sv. Urbana** v Olomouci-Holicích, **sv. Barbory** v Olomouci-Chválkovicích, **sv. Štěpána** v Olomouci-Kláštterním Hradisku, **sv. Ondřeje** v Olomouci-Slavoníně a **Navštívení Panny Marie** na Svatém Kopečku u Olomouce.

Cílem následujícího textu je představit hudebně-liturgický, ale i koncertní chod hudebních těles působících v chrámech olomouckých městských částí a přinést informace o jeho intenzitě, kvalitě, dramaturgii i nejvýznamnějších představitelích.

Práce na tématu přinesla nejedno úskalí. K těm největším patří to, že mnoho informací, zejména z totalitní doby, zcela chybí. Většina těles si nevedla kroniku, záznamy o hudebním provozu na farách se dochovaly jen málokdy a tisk o dané oblasti z pochopitelných důvodů nereferoval až do roku 1989 téměř vůbec. Badatel je tak často odkázán jen na „živou“ paměť farníků, hudebníků či kněží, samozřejmě velmi cennou, ale mnohdy neúplnou, zkrácenou apod. Bohužel ani po roce 1990 v tisku příliš informací o chrámové hudbě nenalzáme. Hudba provozovaná při liturgiích totiž většinou nebyla a dodnes není posuzována z hlediska čistě uměleckého, ale výlučně funkčního. Z tohoto důvodu se dočkaly hodnotící reflexe jen produkce ryze koncertní. Výsledný obraz takové sondy je proto značně torzovitý, v jednotlivých parametrech rozkolísaný, celkově neproporční a informačně nevyvážený.

Hudba a chrámy olomouckých městských částí

Kostel **sv. Cyrila a Metoděje** v Olomouci-Hejčíně, postavený roku 1932, slouží farnostem Hejčín a Řepčín. Je vybaven vynikajícími pozdně romantickými třiceti rejstříkovými varhanami z produkce krnovské firmy Rieger opus 2496. Po působení učitele **Nedvěda** (poopraven za druhé světové války) a **Svatopluka Ščudlíka** (1927–1981) převzal roku 1956 řízení zdejší chrámové hudby dirigent olomoucké opery, skladatel a varhaník **František Preisler starší** (1915–1983).¹⁵⁷ Náležitá umělecká způsobilost, jíž se mu dostalo absolvováním studia varhan a dirigování na pražské konzervatoři ve třídě Bedřicha Antonína Wiedermanna, Karla Douši či Josefa Bohuslava Foerstra, se projevovala během slavnostních produkcí, které v Hejčíně prováděl. V době Vánoc, Velikonoc či oslav patronů chrámu

¹⁵⁷ O něm více viz: Štědroň Bohumír, „Preisler František“, in: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohuslav – Nováček, Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha, 1965, s. 364.

se jednalo o následující repertoár: F. X. Brixí: *Missa pastoralis*, J. Groha: *Missa pastoralis*, V. E. Horák – K. Stecker: *Missa pastoralis*, W. A. Mozart: *Missa de SS. Trinitate*, V. Říhovský: Česká vánoční mše, V. J. Tomášek: *Korunovační mše* a E. Tregler: *Missa jubilaei*.¹⁵⁸



Obr. 1: František Preisler st. Počátek čtyřicátých let 20. století.
<http://www.ceska-trebova.cz/vyznamne-osobnosti/d-2791/p1=1913>,
dne 6. 6. 2013

Při běžných liturgiích církevního roku hrál Preisler na varhany. Údajně však nebyl plně spokojen s barvou varhanního nástroje, neboť převaha osmistopých rejstříků působila příliš mdle.¹⁵⁹ Preisler byl i kompozičně činný. Do repertoáru hejčinského chrámového sboru vstoupila Česká vánoční mše pro sbor, varhany, sóla a dechové nástroje a Česká mše ke cti našich sv. patronů pro sbor, varhany a orchestr. V neposlední řadě regenschori pořídil hudební doprovody k sponsoriálním žalmům.

F. Preisler navázal spolupráci s ostatními olomouckými kůry a u příležitosti velkých katolických svátků na nich řídil produkce samostatného amatérského sboru, jakéhosi „nadsboru“, v análech nazývaného Sbor Cyrilské jednoty. Návuk skladeb však přenechával jiným, zejména již zmíněnému učiteli Nedvědovi.¹⁶⁰ Zmíněné těleso tak často v průběhu sedmdesátých let vystupovalo nejen v Olomouci-Hejčíně, ale i u dominikánů, v Olomouci-Hodolanech apod. Při některých obřadech vypomáhali pěvci a instrumentalisté z divadla. Např. při májových pobožnostech roku 1970 obstarali sólové vokální party operní pěvci Josef Šulista a Vlasta Ployharová-Preislerová, interpretace Grohovy mše se pro změnu ujal hobojevý kvartet, provedení Preislerovy a Treglerovy mše se účastnili také hráči na dechové nástroje a Mozartovy a Brixího mše doprovázel celý komorní orchestr.¹⁶¹

Dle pamětníků se Preisler těžce loučil s hudebními zvyklostmi uplatňovanými před II. vatikánským koncilem a ještě v první polovině sedmdesátých let doprovázel hejčinské

¹⁵⁸ „L. K.“, „František Preisler (1915–1983). Dirigent, skladatel, varhaník“, in: *Hejčinské OKO. Zpravodaj farnosti sv. Cyrila a Metoděje v Olomouci-Hejčíně*, Olomouc, leden 2008, s. 12–13; *Pamětní kniha farnosti Olomouc-Hejčín*, s. 53–95. Uložena na Římskokatolickém farním úřadě v Olomouci-Hejčíně. Uvedený repertoár se týká období 1971–1982.

¹⁵⁹ Sdělení Pavla Mayera, 4. 12. 2012.

¹⁶⁰ Sdělení Pavla Mayera, 4. 12. 2012.

¹⁶¹ *Pamětní kniha farnosti Olomouc-Hejčín*, s. 53 a dále.

liturgie latinskými mešními cykly.¹⁶² Teprve při oslavách patronie chrámu 5. července 1975 byl v Hejčíně učiněn první pokus o zavedení nového způsobu liturgie. Při této příležitosti byla provedena výše zmíněná Preislerova kompozice. V kronice se uvádí, že její premiéře předcházelo několik zkoušek.¹⁶³ V Preislerově éře se varhanního partu ujímali také **Pavel Majer** (1956–1995, od r. 2008 do současnosti), **Jana Šmidová**, ? **Navrátil**, **Zdeněk Frydrych**, **Jan Steiner**, **František Borek**, ? **Kašpárková**, **František Kunetka**, **Petr Kellner** a **Jaroslav Hut**. Hlavní sólistkou hejčínského sboru se stala **Jindřiška Chládková**. Po Preislerově onemocnění roku 1982 se chrámový sbor rozpadl.

Odkaz II. vatikánského koncilu byl v Hejčíně naplněn vznikem mládežnické scholy v roce 1970, která jednou měsíčně vystupovala při liturgii a prováděla tzv. rytmické mše s doprovodem kytary a flétny (např. *Slyš nás, ó Pane na výsosti*), případně jiných nástrojů. Její zakladatelkou byla **Růžena Saligerová** (* 1950). Při slavnostních produkcích se schola střídala s chrámovým sborem.¹⁶⁴ Například v době Vánoc obvykle zajišťovala půlnoční mši svatou a připravila si hudební vstupy (koledy) na druhý svátek vánoční. Tehdy se jednalo o Rybovu Českou mši vánoční, renesanční písně v úpravě M. Venhody, Českou vánoční mši V. Říhovského a koledy. Schola v průběhu sedmdesátých let vystupovala i v jiných farnostech, např. v Olomouci-Nových Sadech nebo v Olomouci-Hodolanech.¹⁶⁵ V roce 1984 se schola rozešla. Někteří pěvci založili společně s R. Saligerovou sbor **Collegium vocale**.

Na konci roku 1982 převzal funkci hejčínského regenschoriho a varhaníka **Jan Frydrych** a setrval v ní do roku 2008.¹⁶⁶ Zastupovali jej **František Borek** a **Pavel Majer**.

Jako nejplodnější nazývá Frydrych období v průběhu devadesátých let, kdy farnost převzala komunita karmelitánů a pět studentů bohosloví při slavnostních mších reprodukovalo Palestrinova moteta.¹⁶⁷ Společně s Karlem Frydrychem, chrámovým sborem z Hlavnice u Opavy, hejčínskou scholou a zpěváky z mužských sborů Nešvera a Haná Z. Frydrych provedl při oslavách patronie hejčínského chrámu Českou mši op. 74 V. Říhovského (r. 1998), *Glagolskou mši* J. B. Foerstra (2001 a 2002) a staroslověnské ordinarium W. Frimarjana (pseudonym, 2003, 2004 a 2010).

Farní schola byla zásluhou **Jany Werdichové** obnovena na Vánoce roku 1995.¹⁶⁸ Dětské a ženské pěvkyně, příležitostně doprovázené kytarou, kontrabasem či varhanami, zpívaly jednohlasně až tříhlasně. V jejich repertoáru se objevovaly písně ze zpěvníku *Koinonia*, kratší kompozice jako *Ave verum corpus* W. A. Mozarta, *Ave Maria* F. Schuberta, J. S. Bacha – Ch. Gounoda, nebo i celé mše, např. *Glagolská mše* J. B. Foerstra. Poté co

¹⁶² III. Kniha zápisů a protokolů a zároveň kronika Farní Cyrilské jednoty při kostele Dominikánů v Olomouci založená T. Divinou. Je uložena na kůru dominikánského kostela.

¹⁶³ *Pamětní kniha farnosti Olomouc-Hejčín*, s. 69.

¹⁶⁴ *Pamětní kniha farnosti Olomouc-Hejčín*, s. 52.

¹⁶⁵ *Kronika farnosti Olomouc-Hodolany*, č. 2, s. 109; *Pamětní kniha farnosti Olomouc-Hejčín*, s. 58 ad. Obě uloženy na Římskokatolickém farním úřadě v Olomouci-Hodolanech.

¹⁶⁶ *Pamětní kniha farnosti Olomouc-Hejčín*, s. 169.

¹⁶⁷ Sdělení Jana Frydrycha, 3. 12. 2012.

¹⁶⁸ Sdělení Jany Werdichové, 30. 11. 2012.

se J. Werdichová osamostatnila a začala doprovázet společně s varhaníkem **Františkem Borkem** pouze první nedělní mše (v repertoáru se vyskytovaly Dvořákovy *Biblické písně*, části z jeho *Stabat mater* nebo *Modlitba z Janáčkovy Její pastorkyně*) a vedení scholy se vzdala, těleso fungovalo několik let bez pevného vedení. Pak se jeho řízení ujaly **Marie Johnová** a **Alena Rosová**. V letech 2002–2003 schola uspořádala dva benefiční koncerty na opravu chrámových varhan. Na koncertech vystoupilo i Moravské mužské pěvecké sdružení P. Majera, sóla zajistily J. Chládková a J. Werdichová.¹⁶⁹ Zaujme také uvedení *Staroslověnského oratoria* během oslav patronů chrámu roku 2003.¹⁷⁰

Od roku 2005 řídí hejčinskou scholu **Helena Mikušková**.¹⁷¹ Sbor o věkovém průměru čtyřiceti let tvoří pouze ženské osazenstvo. Zhruba sedmičlenný sbor pravidelně doprovází nedělní a sváteční liturgii, případně také svatební a pohřební obřady nebo např. „večery chval“ prostřednictvím jednohlasého nebo vícehlasého zpěvu a cappella. Jednou měsíčně se pak konají tzv. kytarové mše s doprovodem dalších nástrojů, zejména kláves, flétny, houslí i bicích, jež obstarávají členky sboru s případnou příležitostnou výpomocí. Repertoár scholy sestává jak z kusů vokální renesanční polyfonie, tak i z písní různých katolických komunit. Občas schola připravuje i ryze instrumentální vstupy. Zkoušky se konají podle potřeby a zejména před velkými svátky.¹⁷²

U příležitosti významných katolických svátků a zejména patronie chrámu zde v průběhu devadesátých let příležitostně vystoupila další olomoucká chrámová a sborová tělesa, jako například sbor *Salve* (dir. L. Kunc) od Panny Marie Sněžné, Collegium vocale (dir. R. Saligerová) a Komorní pěvecký spolek Dvořák (dir. J. Gottwald).

V období 2003–2011 bývaly zásluhou **Hejčinských hudebních slavností** a její hlavní pořadatelky Evy Hejnarové zhruba tři obřady liturgického roku zpestřeny zajímavým repertoárem v podání hostujících hudebníků. Jednalo se o benefiční akci, pořádanou s cílem upozornit širší veřejnost na architektonicky zajímavé řešení chrámu sv. Cyrila a Metoděje a zajistit finanční prostředky na jeho opravu. V rámci této akce bylo provedeno téměř třicet mší autorů renesance (W. Byrd, K. Harant z Polžic, T. L. Victoria), baroka (A. Michna), klasicismu (J. Haydn, W. A. Mozart, J. J. Ryba), 19. století (F. Bühler, R. Führer, P. Křížkovský, J. E. Kypta, F. Schubert) i 20. století (P. Eben, Z. Fridrich, F. Kolařík). Interpretace se ujala chrámová a sborová tělesa místní, jako např. malý sbor kapucinského kostela s K. Fridrichovou, *Salve* s L. Kuncem, KPS Dvořák, Svatocecilský sbor a orchestr a sbor Křížkovský s J. Gottwaldem, Moravské mužské pěvecké sdružení s P. Majerem, Hanácká dechovka s V. Ehrenberkem a Vokalisté Olomouc s E. Maňáskovou, ale i hostující, např. žesťové kvinteto Cantores ze Šternberka, Chorus Marianus z Tršic, vokální kvinteto Angelus Silesius Opava, smíšený sbor z Hlavnice u Opavy.¹⁷³

¹⁶⁹ Taktéž.

¹⁷⁰ *Pamětní kniha farnosti Olomouc-Hejčín*, s. 155.

¹⁷¹ Majer, Pavel, „Co život dal u hejčinských varhan“, in: *Hejčinské OKO. Zpravodaj farnosti sv. Cyrila a Metoděje v Olomouci-Hejčíně*, Olomouc, únor 2009, s. 10–15.

¹⁷² Sdělení Heleny Mikuškové, 27. 11. 2012.

¹⁷³ Sdělení Evy Hejnarové, leden 2013.

Katolický církevní život v Olomouci-Hodolanech probíhá od roku 1904 v nově vybudovaném kostele **Panny Marie Pomocnice křesťanů**.¹⁷⁴ Službu varhaníka a regenschoriho vykonával od roku 1930 **Petr Tkadlec** (1903). Ten rovněž stanul v čele Farní cyrilské jednoty (založena 1946).¹⁷⁵ Sbor se při slavnostních příležitostech, např. pontifikálních bohoslužbách, spojoval s tělesy od dominikánů a z Olomouce-Chválkovic a prováděl s nimi rozsáhlejší díla, např. *Mši ke cti sv. Cecilie* J. Grubera, *Velkopáteční kantátu* V. Řihovského, *Stabat Mater* J. B. Foerstra nebo *Missa jubilea* E. Treglera.

Roku 1952 se stal regenschorim varhaník **Eduard Novák** (1932–2002), pozdější sbormistr Komorního pěveckého spolku Dvořák (1996–2002). Chrámový sbor tvořený třiceti pěvci účinkoval o nedělích i při všech hlavních liturgických svátcích. Jeho repertoár tvořila až do změn vyvolaných II. vatikánským koncilem dobově oblíbená, česká i latinská ordinaria, např. mše R. Fühlera (1. 1. 1959), Česká vánoční mše koledová A. Hradila, Česká mše vánoční E. Marhuly (1. 1. 1965), *Missa loreta* V. Řihovského (30. 10. 1955), Česká mše vánoční J. J. Ryby (25. 12. 1955) nebo *Missa jubilea* E. Treglera (30. 6. 1963).

Hodolanský farní sbor si poměrně rychle osvojil nová ordinaria českých autorů, jež vznikla v důsledku II. vatikánského koncilu. Již v roce 1967 farní správce v kronice s pýchou poznamenal, že zdejší sbor je prvním v kraji, jenž při mši společně s farníky zpívá Olejníkovu *Mši z andělské hory*.¹⁷⁶ Při primiční bohoslužbě P. Jana Nováka 7. září 1969 sbor uvedl Olejníkovo ordinarium, proprium S. Macha, *Zpívej duše Pánu žalmy* J. Maláta, *Laudate dominum* V. Řihovského a *Modlitbu* B. Smetany.

Po roce 1970 vystřídal varhaníka P. Tkadlece **Milan Klásek**, jenž funkci zastával až do osmdesátých let, a **Jan Pavel** (1946–2010), účinkující při hodolanských liturgiích až konce devadesátých let.¹⁷⁷

Od roku 1977 v kostele působila kromě sboru i schola, která se se stávajícím sborem při bohoslužbách pravidelně střídala. Repertoárově vycházela z kancionálů *Cantate* a *Magnificat*, v době vánoční pak uváděla populární recitační a pěvecké pásmo u jeslíček. V neposlední řadě účinkovala při adoracích, růžencových, adventních i jesličkových pobožnostech. V polovině osmdesátých let schola pravidelně zajišťovala i nedělní bohoslužby, sváteční příležitosti pak obstarával chrámový sbor.

Po smrti Eduarda Nováka v roce 2002 stanul v čele hodolanského kůru varhaník **Stanislav Hanák** (1968). U varhan jej dosud střídají **Leopold Freidl** (1935) a **Jan Gottwald** (1982). Sbor čítá na deset členů. V jeho repertoáru se vyskytují jednohlasé i vícehlasé skladby. V roce 2009 byl učiněn pokus o znovuoživení farní scholy.

¹⁷⁴ Následující informace, pokud neuvedeno jinak, čerpány ze studie J. Gottwalda: „Historie liturgické hudby ve farním kostele Panny Marie Pomocnice křesťanů v Olomouci-Hodolanech“, pořízené pro účel této publikace roku 2012. Text se opírá o výše zmíněné kroniky farnosti Olomouc-Hodolany uložené v Římskokatolickém farním úřadě v Olomouci-Hodolanech.

¹⁷⁵ *Cyril*, r. 71 č. 5/6, 1946, s. 70.

¹⁷⁶ *Kronika farnosti Olomouc-Hodolany*, č. 2, s. 27.

¹⁷⁷ Sbormistr olomoucké operety, kapelník a skladatel.



Obr. 2: Hodolanský sbor v roce 1982, diriguje Eduard Novák. Archiv Jana Gottwalda

Původní dvou manuálové a šestnáctirejstříkové varhany postavené v roce 1913 firmou Jana Tučka z Kutné Hory neoplývaly hned od počátku přílišnou kvalitou a do generální rekonstrukce Jana Stavinohy z Valašské Bystřice započaté v roce 2010 musely být sedmkrát opravovány.¹⁷⁸ Některé píšťaly byly navíc opakovaně rekvírovány.

Prostředky na rekonstrukci varhan, odhadnutou na půldruhého miliónu korun, jsou získávány ze tří zdrojů: z darů farníků, od sponzorů a od města. Finanční podpora varhan se stala cílem benefičních koncertů s názvem „Aby varhany zněly“, jež dramaturgicky i organizačně řídí Jan Gottwald.¹⁷⁹ Např. IV. koncert se uskutečnil 5. listopadu 2011. Za přítomnosti Markéty Večeřové (soprán), Kristýny Vylíčilové (alt), Pavla Valenty (tenor), Vladimíra Třebického (bas), sboru Chorus Marianus Tršice pod vedením J. Navrátilové a Svatocecilského sboru a orchestru Olomouc řízeného Janem Gottwaldem zaznělo *Requiem in c (Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo)* Michaela Haydna.

Holický kostel **sv. Urbana** měl v totalitních dobách svůj chrámový sbor, jenž řídil varhaník **Pavlovský**. Těleso účinkovalo při slavnostních bohoslužbách několikrát ročně, v devadesátých letech se rozpadlo. Slavnostní liturgii v chrámu příležitostně zajišťoval

¹⁷⁸ Jan, Gottwald, *Benefiční koncerty na rekonstrukci varhan v kostele Panny Marie Pomocnice křesťanů v Olomouci-Hodolanech*, Olomouc, 2012.

¹⁷⁹ Jan, Gottwald, *Varhany v kostele Panny Marie Pomocnice křesťanů v Olomouci-Hodolanech*, Olomouc, 2012.

hodolanský sbor řízený **Eduardem Novákem**. Co se týče zdejších varhan, v roce 1888 byly v chrámu firmou Gebrüder Rieger postaveny tzv. romantické varhany opus 205. K doprovodu liturgie se od devadesátých let používá tři manuálový digitální nástroj Viscount. Na něj v současnosti hrají Věra Mrtvá a občas i trumpetista Moravského divadla Pavel Lexmaul.¹⁸⁰

V chrámu **sv. Barbory** v Olomouci-Chválkovicích existovalo pěvecké těleso od nepaměti. Od roku 1945 jej až do své smrti v roce 2001 vedl zpěvák-basista **František Rajhel**. Zpěváci spolupracovali i s ostatními olomouckými chrámovými sbory a farními jednotami. Nacvičovali s nimi repertoár ke slavnostním liturgiím, účastnili se poutí a vystupovali na duchovních koncertech. Např. roku 1945 byly v olomoucké Redutě za účasti sborů z Hodolan, Hejčína a Chválkovic provedeny postní zpěvy z období renesance, Sychrova mše pro dvojsbor, Foerstrova *Modlitba na moři* a Říhovského *Velkopáteční kantáta*. Provedení řídil **Jaroslav Budík** (1894–1974), divadelní kapelník, varhaník a regenschori Církve československé husitské.¹⁸¹ Roku 1946 byla při chrámu založena Farní cyrilská jednota, již řídil sbormistr **Jan Jahoda**.¹⁸² U varhan se vystřídal následující osobnosti: učitel **Petr** (1945–1947), jenž také aranžoval produkované skladby, **Marie Čadová** (1947–1960), dirigent Hanácké kapely **Jan Lejska** (1960–1975), **Aloisie Švestková** (1975–1985), **Ludmila Raková**, korepetitor Moravského divadla **Vladimír Sochor** (1985–1990), **Dagmar Kučerová** (1990–2007) a **Tomáš Meduna** (od 2009 dosud). Většina z nich se také spolupodílela na nácvičku repertoáru.

Umělecky nejvyspělejším obdobím chválkovického sborové tělesa se – dle pamětníků – stala éra šedesátých až devadesátých let.¹⁸³ Tehdy se nácvičku celých mešních cyklů ujímali, přes faktické Rajhelovo vedení, Lejska a Sochor. Sbor měl několik desítek členů, zkoušel jednou týdně, před slavnostmi i dvakrát, příležitostně uskutečňoval vlastní koncertní produkce a jeho jednotliví zpěváci také vypomáhali v ostatních olomouckých chrámech. Například sopranistka Ludmila Rajhelová vystupovala se svým manželem u sv. Mořice či na Svatém Kopečku u Olomouce, Rajhel doprovázel liturgii v Olomouci-Holicích, Helena Michalcová účinkovala v Olomouci-Hejčíně, na dómě, na Svatém Kopečku u Olomouce aj. Z oblíbeného repertoáru uveďme latinské a německé cykly s orchestrálním doprovodem: J. Gruber – *Jubileum Messe*, A. Faist – *Missa septima in A*, V. E. Horák – *Messe in F*, V. Říhovský – *Missa Ludmila*, *Missa Loretta*, *Missa sacra*, F. Schöpf – *9. Sontagsmesse* a J. G. E. Stehle – *Missa salve Regina* či mše české, jako např. A. Halíka, F. Jiríma, J. Libánského, E. Marhuly, J. Otčenáška či V. Říhovského. O Vánocích byly opět za doprovodu orchestru uváděny mše R. Führera, E. Marhuly, F. Kolaříka, V. Kmenta, J. Kříčky, I. Reimanna či J. J. Ryby, bohoslužby samozřejmě zpestřovala také

¹⁸⁰ Rozhovor s Pavlem Strejčkem se uskutečnil dne 16. 10. 2012.

¹⁸¹ Divina, Theodor, *Moje vzpomínky na 35letou činnost chrámového sboru (Cyrilské jednoty) při kostele Dominikánů v Olomouci*, strojopis, 1959, s. 5, 6.

¹⁸² *Cyrl*, r. 71, č. 5/6, 1946, s. 70; *Cyrl*, r. 73, č. 1/2, 1948, s. 18.

¹⁸³ Rozhovor s Helenou Michalcovou a Ludmilou Rajhelovou se uskutečnil 20. 3. 2013.

řada koled a vánočních zpěvů (J. Handla-Galluse, J. Hrušky, B. Jeremiáše, A. Michny, O. A. Tichého a J. E. Zelinky apod.).¹⁸⁴



Obr. 3: Chválkovický chrámový sbor, 1971. Archiv Heleny Michalcové

Po roce 1990 se činnost sboru omezila. Těleso sice nadále každou neděli účinkovalo při liturgiích, z původních čtyřiceti členů však zůstalo zhruba pouhých patnáct. Jeho vstupy se proto zredukovaly na části mešního propria. V roce 1998 byly učiněny pokusy o zavedení kytarových mší. Ty se však neujaly. Od přelomu tisíciletí zpívá sbor z důvodu nedostatku mužských hlasů tříhlasem. Na kůru někdy vystoupili premonstráti vedeni Paterem Gorazdem Františkem Krušinou. Od roku 2008 těleso tvoří osm členů, jejichž věkový průměr stále roste. Přesto dosud zajišťuje každou nedělní a sváteční liturgii. Sbor v současnosti vede **Karel Svozil** (* 1938), učitel, violista a skladatel, který s tělesem provádí svá díla. Na kůru jsou situovány jedno manuálové devíti rejstříkové varhany Rieger-Kloss op. 3138 z roku 1951. Patrně se jedná o přestavbu či transfer starších varhan bratří Riegrů.

Kaple **sv. Štěpána** v Olomouci-Klášteřním Hradisku v areálu bývalého kláštera premonstrátů stálý sbor – dle pamětníků – neměla.¹⁸⁵ V letech 1969–1976 zde hrál na varhany **Ladislav Kunc**. Ten občas inicioval vystoupení hostujícího tělesa či instrumentalistů. Sólově

¹⁸⁴ Viz notový archiv uložený v Římskokatolickém farním úřadě v Olomouci-Chválkovicích.

¹⁸⁵ Rozhovor s L. Kuncem se uskutečnil 7. 12. 2012.

zde například zpívala pěvkyně olomoucké operety **Ludmila Janáková**.¹⁸⁶ Ani po roce 1989 zde pěvecké těleso nevzniklo.¹⁸⁷ U varhan se střídali **Pavel Kunčar**, **Petr Dlabal**, **Jan Gottwald** a další. Od roku 2007 má chrám k dispozici stálého varhaníka, **Filipa Hradila**, jenž doprovází zpěv písní z *Kancionálu*.¹⁸⁸ Varhany, které postavil v letech 1732–1741 Antonín Richter nebo František Ignác Sieber a jejichž rekonstrukci zahájila roku 2000 firma Doubek, byly v letech 2010–2011 opět uvedeny do liturgického provozu. Jedná se o jediné intaktní varhany z 18. století na území Olomouce, které jsou v pravidelném provozu.¹⁸⁹ V posledních pěti letech v kostele vystoupila schola Liberi ze Sv. Kopečka vedená **P. Gorazdem**.¹⁹⁰

Chrám **sv. Ondřeje** v Olomouci-Slavonině disponoval údajně po celé pojednávané období malým chrámovým sborem. Hlavním varhaníkem byl od šedesátých let **Stanislav Dvořák**, jehož na období 1967–1969 zastoupil **Ladislav Kunc**. V sedmdesátých letech zde vystupoval se sborovým tělesem varhaník z Olomouce-Nových Sadů **Ladislav Vašut**. Ten o velkých katolických svátcích inicioval uvádění náročnějšího hudebního repertoáru. V průběhu let osmdesátých se pěvecká základna sboru zmenšila. To nadále účinkovalo jen během slavnostních liturgií. Zpívalo jednohlasem i vícehlasem. Jeho činnost doplnila schola, jejíž každodenní vystupování čerpalo ze zpěvů mešního ordinaria a písní z *Kancionálu* i zpěvníku *Hosana* za doprovodu varhan. V devadesátých letech se sbor rozpadl.¹⁹¹ Schola však působila i nadále. V současnosti účinkuje o nedělích a svátcích a je organizována varhaníkem **Stanislavem Dvořákem**. Na kůru jsou umístěny jedno manuálové varhany firmy Rieger opus 2604 z r. 1934, které prošly v letech 2011–2012 restaurací.¹⁹²

V bazilice **Navštívení Panny Marie** na Svatém Kopečku u Olomouce s přílehlým klášterem premonstrátů se o hudební provoz v první polovině 20. století starali dva varhaníci, a sice **Václav Šantora** (1907–1982) a **Jan Hudec** (1914–1976). Oba také příležitostně komponovali. V rozmezí 1956–1989 doprovázeli nedělní bohoslužby i příležitostné události farnosti, jako svatby či pohřby, varhaníci **František Utikal**, **Bohuslav Navrátil**, **Josef Navrátil**, **František Mikulec** a **Jan Kunčar**. O existenci sboru se ve farní kronice až do devadesátých let 20. století mlčí. Jedinou výjimkou je zmínka o tom, že schola bohoslovců v čele s J. Olejníkem vystoupila ve zdejším chrámu u příležitosti pohřbu Patera Václava Kubáně roku 1973.¹⁹³

V roce 1990 se duchovní správy svatokopecké farnosti opět ujali premonstráti. Stálou varhanicí na dalších dvacet let se stala sestra-premonstrátka **Rafaela Margit Kastlová**. Tu

¹⁸⁶ Taktéž.

¹⁸⁷ Rozhovor s P. Smetkovou se uskutečnil v lednu 2013.

¹⁸⁸ Taktéž.

¹⁸⁹ Rozhovor s Janem Gottwaldem se uskutečnil 8. 7. 2013.

¹⁹⁰ Taktéž.

¹⁹¹ Rozhovor s P. Ondřískovou se uskutečnil 3. 12. 2012.

¹⁹² Rozhovor s Janem Gottwaldem se uskutečnil 8. 7. 2013.

¹⁹³ *Kronika*. Paměti poutního kostela na Svatém Kopečku u Olomouce od r. 1632–1997, uložena na Římsko-katolickém farním úřadu na Sv. Kopečku u Olomouce (dále Kronika 1), na ni navázala roku 1997 druhá část (dále Kronika 2), 1973.

vystřídal **Karel Hiner** (2010–2012). V současné době je hlavním varhaníkem a ředitelem kůru **Jan Gottwald** (* 1982). Dalšími varhaníky jsou Zora Kučerová, Lukáš Podhora, Leopold Friedl, Jiří Štourač a P. Ambrož Petr Šámal, příležitostně vypomáhá také Lubomír Vlk, varhaník z Velké Bystřice.

Prvních osm porevolučních let doprovázela chrámový zpěv hra na pozitiv Davida Siebra z roku 1723, restaurovaný roku 1988 a umístěný v presbytáři baziliky.¹⁹⁴ Na těchto varhanách byla v r. 2012 provedena generální údržba a nástroj se pravidelně liturgicky využívá ve všední dny. Roku 1998 byly pořízeny nové pětadvacetí rejstříkové varhany, postavené na zásuvkových vzdušnicích ve dvou manuálech a pedálu dílnou Jaroslava Stavinohy z Valašské Bystřice.¹⁹⁵ Původní skříň Antonína Richtra z roku 1725 prošla v letech 1995–1997 restaurací, stejně jako fresková a štuková výzdoba klenby a šedesát dřevěných soch andělů s hudebními nástroji. Zásadou této výzdoby patří skříň svatokopeckých varhan k nejkrásnějším barokním varhanám u nás. Nástroj byl generálně opraven v r. 2011.



Obr. 4: Skříň varhan na Svatém Kopečku u Olomouce. Foto Bohuslav Piastek.
<http://foto.mapy.cz/195002-Varhany>. Dne 19. 6. 2013.

¹⁹⁴ Sehnal, Jiří: *Barokní varhanářství na Moravě*. Díl 2. Varhany, Brno 2004, s. 172.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 214.

O chrámovém sboru lze nalézt první údaj až z roku 1993. V kronice je zmíněno, že o velikonoční vigilii „krásně zpíval“.¹⁹⁶ Smíšené pěvecké těleso za vedení **Zory Kučerové** obvykle účinkovalo – a dodnes účinkuje – každou neděli na druhé („deváté“) dopolední mši. Zpěváci zajišťují také velké svátky – Vánoce, Velikonoce či odpustkové slavnosti v srpnu. Součástí repertoáru sboru se staly – soudě dle inventáře skladeb – mešní cykly těchto autorů: J. Čapka Drahlovský – *Česká mše č. 3* op. 265, F. Černín – *Missa in hon. S. Aloisiae* op. 20, K. Douša – *Missa in hon. S. Venceslai*, *Missa in hon. S. Joannis Baptistae* op. 16, F. Griesbacher – *Missa Stella matutinum* op. 113, J. Gruber – *Fest Messe in honorem Scti. Petri* op. 14, *Missa solemnis in hon. Scti. Augustini* op. 48, J. Chmelíček – *Mše slavnostní ke cti sv. Norberta* op. 51, V. Říhovský – *Missa Loretta* op. 3, *Missa in hon. S. Clarae* op. 43, *Missa dominicalis* op. 17, *Missa in hon. S. Aloisii* op. 11, *Česká mše* op. 77, F. Suchý – *Missa festiva „Pascha nostrum“*, J. C. Sychra – *Missa in festi duplicitus*, J. Vojáček – *Česká mše ke sv. Václavu* op. 21. Z vánočního repertoáru jmenujme mše autorů J. Čapky Drahlovského, F. Gregora, V. Horáka-K. Steckra, B. Jeremiáše, F. Jířima, F. Kolaříka, V. Mýtného, J. J. Ryby, V. Říhovského nebo E. Marhuly.¹⁹⁷

Příležitostně vystoupili při chrámových bohoslužbách také hosté. Například r. 1994 vystoupila v rámci májových pobožností Eva Pilarová, na Nový rok 1996 obohatil odpolední bohoslužbu velkobystřický sbor J. Olejníka,¹⁹⁸ o Svatodušních svátcích roku 2000 při odpolední mši účinkoval mužský sbor Cantilena z Wroclavi, 15. října 2000 sbor Salve nebo 26. listopadu 2000 Střípky.¹⁹⁹

Je zřejmé, že svatokopecká bazilika jakožto významné poutní místo přilákala do svých útrob mnoho dalších umělců a uměleckých uskupení. Mnohé podniky se uskutečnily také zásluhou faráře Jakuba Berky, jenž zde až do roku 2001 působil. Vzhledem k tomu, že tyto akce nebyly součástí liturgie, nejsou na tomto místě zmíněny. Zcela jiný ráz mělo setkání mládeže se Svatým Otcem Janem Pavlem II. v květnu 1995, které proběhlo právě před bazilikou.

Od března roku 2007 při chrámu funguje také mládežnická schola založená a vedená **Gorazdem Františkem Krušinou**. Smíšené těleso zpívající čtyřhlasem a cappella se specializuje na provádění gregoriánského chorálu, vícehlasu i renesanční polyfonie. V roce 2013 má těleso, používající název Liberi, 26 členů. Vystupuje při svatokopeckých bohoslužbách zhruba desetkrát ročně, zejména během velkých svátků. Tehdy se střídá s chrámovým sborem. K nejoblíbenějším autorům patří G. Dufay (hymny na dobu adventní, vánoční i postní), J. Ockeghem, J. P. da Palestrina či J. Traján Turnovský. Těleso má v repertoáru jednohlasé písně, jako např. Ave Maris Stella, zpěvy z Franusova kancionálu, Codexu

¹⁹⁶ Kronika 1, rok 1993.

¹⁹⁷ Viz soupis mší uložených na kůru kostela.

¹⁹⁸ Kronika 1, rok 1994, 1996

¹⁹⁹ Kronika 2, rok 2000.

Calixtinus apod.²⁰⁰ Sbor vystoupil při liturgii také v Olomouci-Klášteřském Hradisku a v Olomouci-Chválkovicích. Do třetice, nedělní mše v 10.30 hodin v současnosti někdy doprovází dívčí schola a nejmladší zpěváci.²⁰¹

Při kostele existuje v neposlední řadě i komorní smyčcový orchestr pod současným vedením **Jana Gottwalda**, který při významnějších příležitostech doprovází spojené svatokopecké sbory. Např. v roce 2013 byla provedena díla W. A. Mozarta (*Ave verum corpus*), Ch. Gounoda (*Ave verum corpus*), J. Grubera (*Regina coeli*), úpravy J. Gottwalda a dalších autorů.²⁰²

Závěrem

Z provedeného výzkumu vyplynuly následující skutečnosti: Jako významné sídlo katolické správy Olomouc převyšovala, jak intenzitou hudebního provozu, tak i počtem chrámových sborů, ostatní místa arcidiecéze. Mnohým z pojednávaných chrámových sborů se ve složitých společenských a kulturních dějích po roce 1945 až do současnosti podařilo se ctí navázat na staletý hudební a duchovní odkaz Olomouce. Většina chrámových sborů pokračovala ve své činnosti i v politicky napjatém období po roce 1948 a přežila i společenské změny vyvolané rokem 1989.

Vlastní umělecká kvalita jednotlivých sborů, zdánlivě přímo úměrná historickému i lokálnímu významu toho kterého chrámu, však odrážela zejména erudici a interpretační vybavenost chrámových hudebníků. I v oblasti chrámové hudby totiž platí, že dějiny instituce jsou do značné míry dějinami osobností, které stály v jejich čele, neboť jejich umělecké, organizační i lidské kvality se odrážely v reprodukční i dramaturgické oblasti a spoluutvářely podmínky pro její činnost.

Průzkum dále prokázal, že chrámová hudba v Olomouci byla mnohdy v rukou intelektuální elity města. Mezi varhaníky a chrámovými hudebníky často nalézáme lékaře, stavební inženýry, doktory přírodních věd apod., kteří se vypracovali ve velmi kvalitní a pohotové hudebníky, ač mnohdy začínali jako samouci.

Někteří olomoučtí chrámoví kapelníci, varhaníci i zpěváci patřili k čelným osobnostem místní hudební kultury a umně dokázali propojit své aktivity na poli církevním i světském. Příkladem budiž kulturní pracovník Svatopluk Ščudlík kulminující funkci sbormistra Komorního pěveckého spolku Dvořák, ředitele Parku kultury a oddechu a regenschoriho hejčinského chrámu a sboru Církve československé husitské, František Preisler starší, kapelník divadelního orchestru a zároveň varhaník a regenschori hejčinského chrámu, Eduard Novák, hodolanský regenschori a rovněž dirigent KPS Dvořák, Jan Gottwald,

²⁰⁰ Tyto informace poskytl Adéle Koryťáková P. Gorazd v květnu 2013. Srov. také Oslík, Pavel, „Farní sbory při bazilice Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku“, in: Samotišský občasník, květen 2013 (dále Oslík), s. 12–13.

²⁰¹ Oslík, s. 13.

²⁰² Rozhovor s Janem Gottwaldem se uskutečnil 8. 7. 2013.

varhaník, pedagog, organizátor, dirigent KPS Dvořák a zároveň varhaník a ředitel kůru na Svatém Kopečku u Olomouce, Ladislav Kunc, pěvec KPS Dvořák, sbormistr Salve, varhaník u Panny Marie Sněžné a zároveň příležitostný varhaník u sv. Michala, sv. Mořice, v Olomouci-Slavoníně i v Olomouci-Klášterním Hradisku, nebo třeba Pavel Majer, stálý varhaník v Hejčíně, příležitostný varhaník u sv. Michala a zároveň sbormistr Moravského mužského pěveckého sdružení.

K dalším typickým znakům olomouckého chrámového hudebního života patří i to, že chrámové sbory velice často spolupracovaly. Sdružovaly se u příležitosti velkých katolických svátků, pořádaly výměnná vystoupení, poskytovaly si výpomocné zpěváky, pouštěly se společně do větších uměleckých projektů a podobně. U těchto příležitostí studovali bohatý repertoár, reprezentující tvorbu autorů 18., 19. a první poloviny 20. století. Novinky či skladby renesanční se pozorností olomouckých chrámových hudebníků příliš netěšily.

Všechny výše zmíněné okolnosti potvrzují, že chrámová hudba v Olomouci po roce 1945 byla a stále zůstává svěbytným uměleckým fenoménem a nosnou součástí olomoucké hudební kultury.

Church Music in Olomouc after 1945 II

Summary

The paper deals with the history of church music in the Churches of St. Cyril and Methodius, Virgin Mary Help of Christians, St. Urban, St. Barbara, St. Stephen, St. Andrew, and Visitation of the Blessed Virgin Mary located in the city districts Hejčín, Hodolany, Holice, Chválkovice, Klášterní Hradisko, Slavonín, and Svatý Kopeček u Olomouce respectively. It presents the liturgical and autonomous music activities of their choirs and the leading personalities connected to the operation of the choirs.

The artistic level of individual choirs reflected the erudition and interpretive capacities of the church musicians. Many of them were recruited from the intellectual elite of the city; numerous organists, choirmasters and singers were the leading personalities of the local musical culture who could skilfully interconnect their ecclesiastical as well as secular activities. The repertoire of most church ensembles consisted of the musical pieces of the 18th, the 19th, and the first half of the 20th century.

Kirchenmusik in Olomouc nach dem Jahre 1945 II

Zusammenfassung

Der Text beschäftigt sich mit der Geschichte der Kirchenmusik in den Kirchen der Hl. Kyrillus und Methodius, der Jungfrau Maria, Helferin der Christen, der Hl.-Urban-Kirche, der Hl.-Barbara-Kirche, der Hl.-Stefan-Kirche, der Hl.-Andreas-Kirche und der Maria-Heimsuchung-Kirche in den Olomoucer Stadtteilen Hejčín, Hodolany, Holice, Chválkovice, Klášterní Hradisko, Slavonín und Svatý Kopeček bei Olomouc. Die liturgische sowie die autonome musikalische Tätigkeit ihrer Chöre sowie die mit der Aktivität der hiesigen Chöre verbundenen Persönlichkeiten werden vorgestellt.

Das künstlerische Niveau einzelner Chöre spiegelte die Fertigkeiten sowie das interpretative Können der Chormusiker wider. Manche von ihnen stammten aus der intellektuellen Elite der Stadt. Eine Reihe der Organisten, Kapellmeister oder Sänger gehörten zu den zahlreichen Persönlichkeiten der örtlichen Musikkultur, die gewohnt waren, ihre Aktivitäten im kirchlichen sowie im profanem Bereich kreativ zu verbinden. Das Repertoire der meisten Chorkörper bestand aus Kompositionen des 18., 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Key words

Church music; 1945–2012; Church of St. Cyril and Methodius (Olomouc-Hejčín); Virgin Mary Help of Christians (Olomouc-Hodolany); St. Urban (Olomouc-Holice); St. Barbara (Olomouc-Chválkovice); St. Stephen (Olomouc-Klášterní Hradisko); St. Andrew (Olomouc-Slavonín); Visitation of the Blessed Virgin Mary (Svatý Kopeček u Olomouce); choirmasters; organists; choir.

Schlüsselwörter

Kirchenmusik; 1945–2012; Hl. Kyrillus und Methodius-Kirche (Olomouc-Hejčín); Kirche der Jungfrau Maria; Helferin der Christen (Olomouc-Hodolany); Hl.-Urban-Kirche (Olomouc-Holice); Hl.-Barbara-Kirche (Olomouc-Chválkovice); Hl.-Stefan-Kirche (Olomouc-Klášterní Hradisko); Hl.-Andreas-Kirche (Olomouc-Slavonín); und Maria-Heimsuchung-Kirche (Svatý Kopeček bei Olomouc); Kapellmeister; Organisten; Chor.

Contributors

Autoren

Autoři

Martin Celhoffer works as an assistant professor at Academy of Ancient Music (Department of Musicology), Faculty of Arts, Masaryk University and as an assistant professor at Department of the Theory and History of Fine Arts, Faculty of Fine Arts, University of Ostrava. The main field of his research interests are ancient and medieval music theory, music as a part of the quadrivium and philosophy of art.

PhDr. Martin Celhoffer, Ph.D.
celhoffer@phil.muni.cz

Martin Flašar (1979) is an assistant professor at Department of Musicology, Masaryk University in Brno. His research topics involve relations between music, media and technology, problems of spatiality of music, theory and history of multimedia, historiography and biography of 20th century music with special emphasis on the production of composer Jan Novák. He is author of the book *Poeme électronique. 1958. Le Corbusier - E. Varese - I. Xenakis* (MUNI Press, 2012), co-author of the publications *Sound exchange: experimentelle musikkulturen in Mitteleuropa* (PFAU Verlag, 2012), *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury* (NAMU, 2012) or co-editor of the book *Umění a nová média* (MUNI Press, 2011). His other activities involve cooperation with Czech Radio, Czech Television, periodical press and musicological journals.

PhDr. Martin Flašar, Ph.D.
martin.flasar@gmail.com

Lubomír Chalupka (1945) graduated in Musicology at the Philosophical Faculty Komenský University in Bratislava (1962–1967). He served as redactor of the journal *Slovenská hudba* (1967–1969), worked at University Computational Centre in Bratislava (1969–1974), since 1964 up to the present time he works at Department of Musicology at the Philosophical Faculty of Komenský University in Bratislava, from 2001 as professor and head of Department (2001–2007). In pedagogical and scientific activity he specializes to history of Slovak music of 19th and 20th centuries, methodology of musicology and disciplines of music theory. As a visiting professor he lectured at many universities (Nitra, Brno, Olomouc, Kraków). The synthesis of his specialization presents book-monography *Slovenská hudobná avantgarda* (Slovak Musical Avant-garde, Bratislava 2011, 672 pp.). He regularly organizes the international musicological conferences in Bratislava and is an active participant at many scientific conferences in Slovakia and abroad (Czech Republic, Poland, Ukraina, German, Austria).

Prof. PhDr. Lubomír Chalupka, Ph.D
e-mail: chalupkalubomir@hotmail.com

Nors S. Josephson receive his Ph.D. in Historical Musicology at the University of California, Berkeley in 1970. Later he worked as Assistant Professor of Music at Smith College from 1971 to 1975, after which he became Professor of Music at California State University, Fullerton from 1975 to 1992. After retiring in 1992 he now lives in Deidesheim, Germany. His publications include three major Renaissance church music editions in the series *Corpus Mensurabilis Musicae*. In recent years his scholarly work has increasingly focused on the music of Slavic composer such as Dvořák, Smetana, Janáček and Musorgskij. In addition, his completion of the Finale to Bruckner's *Ninth Symphony* was premiered at the Hot Springs Festival in June 1997. Moreover, he has completed two full score editions of Musorgskij's operas, *Sorochintsy Fair* and *Khovanshchina*. His latest book, *Eine archaisch-griechische Kultur auf der Osterinsel* treats ancient Greek linguistics, musical and cultural influences on the ancient culture of Easter Island. His discovery of extensive sketches for Sibelius's *Eighth Symphony* has also led to a recent publication in *Archiv für Musikwissenschaft* 2004, similar to his sketch study on Janáček's *Intimate Letters* in *Archiv für Musikwissenschaft* 2009.

Dr. Nors S. Josephson
nors.s.josephson@web.de

Ingrid Silná comes from Prostějov. She graduated from the Brno Conservatory in Organ and Composition and continued her studies in this field at the Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno (under the supervision of prof. PhDr. Zdeněk Zouhar). In 2000–2005 she was a student of the Ph.D. programme Musicology and

Music Theory at the department of Musicology of the Philosophical Faculty of Palacký University Olomouc. Her diploma theses are called *Francesco Carlo Müller (1729–1803) – Latin pastoral masses* and *Jan Leopold Kunert (1784–1865)*. She focuses on the research of musical life in Moravia in the 18th and the 19th centuries. She is a member of the research team with the research project ‘Moravia and the World: Art in open, multicultural space’. She is the author of the books *Music in the Saint Wenceslaus Parish Church in Tovačov* (2009), *Temple Choir of the Czechoslovak Church in Olomouc-Hodolany* (2010), *Ezechiel Ambros* (2011), and a number of studies published in journals; she is also the editor of the collections *Music in Olomouc and Central Moravia III* (2009) and *Amateur Theatre in the Tovačov region* (2010). Apart from her activities at the department of Musicology of the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc, she teaches Music Theory and Music History at the Conservatory of Pavel Josef Vejvanovský in Kroměříž and at the Conservatory of the Evangelical Academy in Olomouc.

Mgr. et PhDr. Ingrid Silná, Ph.D
ingrid.silna@upol.cz

Eva Vičarová studied musicology (MA, 1996), journalism (Bc., 1996), and the theory and history of music (PhD, 1999) within the Philosophical Faculty, Palacký University, Olomouc in the Czech Republic, where she became senior lecturer in 2013. She has also studied at the Royal Holloway College, University of London (1996) and at Vienna University (1998). Since 2000, she has worked at the Department of Musicology, Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc. She lectures in the history of music, music analysis, music criticism and music didactics. In her research, she specialises in the history of musical culture in Olomouc, military music and church music, which has resulted in books entitled: *Austrian Military Music of the 19th Century and Olomouc* (2002) and *Music in Olomouc Cathedral, 1872–1985* (2012).

PhDr. Eva Vičarová, Ph.D.
e-mail: eva.vicarova@upol.cz

Submissions

Musicologica Olomucensia (*Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*) welcomes contributions in musical-historical and theoretical studies. All submissions will be peer-reviewed. Essays can be sent electronically to musicologicaolomucensia@upol.cz, or in hard-copy accompanied by the relevant file(s) on compact disc to Musicologica Olomucensia, Department of Musicology, Philosophical Faculty, Palacký University, Olomouc, Univerzitní 3, 771 80 Olomouc, Czech Republic. Essays should conform to the style (notes and bibliography), as defined by *The Manual of Style* found at www.musicologicaolomucensia.upol.cz. The editors can assume no responsibility for the loss of manuscripts. Manuscripts may not be submitted elsewhere simultaneously.

Subscription

Individual issues of *Musicologica Olomucensia* (*Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*) can be ordered through the publisher's e-shop at <http://www.e-vup.upol.cz>.

ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
PHILOSOPHICA - AESTHETICA 42 - 2013

Musicologica Olomucensia 18 (December 2013)

Editor-in-chief: Lenka Křupková
Executive editor of Volume 18: Markéta Koutná
Cover: Ivana Perůtková
Technical editor: Anna Petříková

Publisher
Palacký University, Olomouc
Křížkovského 8
771 47 Olomouc
Czech Republic
www.upol.cz/vup

musicologicaolomucensia@upol.cz
www.musicologicaolomucensia.upol.cz