

Posudek na habilitační práci Víta Aschenbrennera „P. Franz Joseph Aumann, CanReg (1728–1797) Missa in C. Možnosti kritické edice regionálních hudebních pramenů 18. století na příkladu jedné hudebniny“

Dr. Vítem Aschenbrennerem předkládaná habilitační práce představuje v mnoha směrech velice problematický elaborát. V úvodu musím konstatovat, že sama formulace titulního listu se v určitých směrech jeví jako nevhodná: „*P. Franz Joseph Aumann, CanReg (1728–1797) Missa in C. Možnosti kritické edice regionálních hudebních pramenů 18. století na příkladu jedné hudebniny*.“ První z omylů takto formulovaného názvu práce spočívá v tom, že termín „hudebnina“ nelze v odborné hudebněhistorické práci tohoto zaměření používat ve stejném smyslu jako slovo „skladba“. Jestliže autor vypracoval kritickou edici skladby, dochované v celé řadě dobových opisů, evidovaných dnes v archivech jako historické „hudebniny“, tj. evidenční archivní jednotky, pak by mělo v názvu jeho práce stát správně „[...] na příkladu jedné skladby“. Bohužel tato autorova terminologická chyba prostupuje celým jeho textem. Např. na s. 3 čteme: „Důkladná heuristika všech pramenných výskytů vydávané hudebniny [...]“ (místy správného „skladby“). Na s. 4 píše ve dvou za sebou následujících větách nejprve o „provozování identické skladby“ a hned v následující větě chybně o „výskytu identické hudebniny“, ač má evidentně na mysli stejnou skladbu. A tak je tomu v celé práci. Další slabina názvu posuzované práce spočívá v tom, že pro něj autor zvolil tak zvanou bezslovesnou formu a ponechal na čtenáři, aby si do něj sám nějaké vhodné sloveso v příhodném tvaru dosadil, např. „popsané“ nebo „dokumentované“ nebo „zkoumané“ nebo „demonstrované na příkladu jedné skladby“ apod.

Základním koncepčním problémem předkládané práce je ovšem skutečnost, že její autor obvyklý způsob kritické edice hudební skladby zcela obrátil, a to na základě svých chybných dedukcí [s. 2–4] :

„Centrem zájmu a konečným cílem není jen samotný přepis vybraného pramene a jeho zprostředkování ve formě kritického vydání coby podkladu pro následnou hudební realizaci. [...] Změna badatelské optiky pohledu [lépe: v pohled] směrem zespoda, tedy z perspektivy jednoho konkrétního opisu, dostává do zorného pole výzkumu také další parametry, [...] čímž je sledovaná lokalita či hudební instituce zasazena do širších hudebně vývojových či hudebně provozních souvislostí v rámci větších geografických celků (české země, střední Evropa aj.). [...] Z těchto důvodů překračuje předkládaný doprovodný text edice svými rozměry a tematickým záběrem požadavky standardní kritické edice. Je zde nutné zohlednit všechny [!?] dostupné informace týkající se autora kompozice, jeho životních osudů, vzdělání a rozhledu, profesních kontaktů a možností [?] a s nimi souvisejících hudebních vlivů, jež ovlivňovaly jeho tvorbu. Relevantní je také poznání prostředí, v němž autor tvořil a pro jehož potřeby jeho kompozice vznikaly, a podrobné zasazení spartované kompozice coby produktu své doby do aktuálních hudebně vývojových trendů daného žánru včetně pro ně obvyklých hudebně formových řešení. Hlavním východiskem [?] tohoto badatelského směřování je zmapování „dalšího života“ této kompozice v lokalitě, resp. lokalitách, kam byla prostřednictvím opisu importována.“

V citované argumentaci se autor dopouští jedné z elementárních logických chyb, která je známa jako *post hoc ergo propter hoc*, čili „potom, tudíž proto“. Jinak řečeno: časová následnost nepředstavuje nutně i příčinnou souvislost. Ze skutečnosti, že autorem pojednávaná historická skladba se dochovala v jisté „západojihočeské lokalitě“ neznamená, že její zjištěný kopista

musel znát vše to, co dnes o životě a díle jejího autora zná autor monografie o tomto skladateli, čeho se dnes o provozní historii kůru klatovského farního kostela dopátral autor posuzované práce atd. Ve své chybné argumentaci však autor dále pokračuje: „Rešerše všech dostupných pramenů, dokumentujících hudební kulturu této lokality [,] překračují svou šíří potřeby kritické edice a splňují nároky rozsáhlé hudebně historické sondy daného místa v konkrétním časovém období. Do centra pozornosti se dostává vybraná lokalita coby hudební centrum se svými institucemi, tradicemi a (s nimi spjatými) hudebními potřebami.“ Z citovaného výroku vyplývá, že autor si uvědomuje, že jeho „rešerše všech dostupných pramenů, dokumentujících hudební kulturu této lokality [,] překračují svou šíří potřeby kritické edice“, ale přesto se pokouší na tomto postupu založený projekt realizovat. Za tím se patrně skrývá úvaha, že podle běžných norem vypracovanou kritickou edici jedné skladby by nebylo možné předkládat jako habilitační práci, avšak pokusí-li se autor o koncepci, překračující „svou šíří potřeby kritické edice“, pak by to snad bylo možné. Autor jde tímto směrem i v tom smyslu, že valnou většinu předkládaných informací ve svém textu – a v nevídaném počtu 645 podčarových poznámek – vícekrát opakuje.

Další problém představuje Aschenbrennerova čeština. V předkládané práci je prohrěšků proti správné češtině na stovky, a to až po tzv. hrubky. S ohledem na jejich množství mohu v tomto textu uvést jen jejich výběr. V té souvislosti jsem nemohla přehlédnout, že na konci Úvodu ke své publikaci *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století* Aschenbrenner v roce 2011 napsal: „V neposlední řadě bych chtěl poděkovat Ludmile Nové za velkorysou pomoc s jazykovými korekturami textu...“ V případě posuzované práce pomocníka tohoto druhu evidentně neměl, což se ukázalo jako velká chyba. Zastavme se u několika desítek příkladů různých chyb a omylů.

s. 1 – „naspartovaná skladba“ – nevhodný termín

s. 2 – „Prezentace tohoto materiálu se v posledních letech *stalo* [...]“, recte: prezentace se *stala*.

s. 3 – „[...] kritická edice včetně všech *jejích* příslušných parametrů [...]“ – recte: kritická edice včetně všech *svých* parametrů...

s. 6 – „Ten se po otcově smrti stal jeho *nástupce* v úřadě [...]“, recte: *nástupcem*

s. 6n. – V této partii autor píše o rakouském městě Krems, mj. že dvanáctiletý Aumann „získal fundované hudebnické místo v *kremsském* jezuitském hudebním semináři“. Český název města je Kremže, a správné adjektivum zní „kremžský“ – viz „kremžská hořčice“.

s. 6–15 – Na těchto stránkách předkládá Aschenbrenner dvě kapitoly své práce, pohodlně sepsané podle monografie Petera Dormanna *Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner. Mit thematischem Katalog der Werke. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* (München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler, 1985). V poznámce č. 18 Aschenbrenner tento svůj postup okomentoval takto: „Vzhledem k zaměření tohoto textu nebyla Dormannem publikovaná životopisná fakta podrobena dalšímu výzkumu.“ Ve skutečnosti nešlo jen o Aumannova životopisná fakta, šlo především o snadné přejímání velkých partií textu, aby rozsah habilitační práce snadno a rychle nabyl na rozměrech. Z toho důvodu lze např. na s. 10 číst i následující odstavec: „V roce 1783 pověřil probošt Trulley maďarského varhanáře Daniela Lista stavbou chórových varhan na evangelijní straně chóru. Také v případě této stavby vykonával Aumann jistě konzultační funkci. Stavba menšího nástroje se nečekaně protáhla. Vlivem josefínských

restrikcí musely být práce na varhanách přerušeny a až po císařově úmrtí v roce 1790 mohl být nástroj dokončen.“ Otázka zní: jak takové partie textu souvisí s tématem předkládané práce?

s. 7 – zde píše Aschenbrenner o Aumannovi, že „v klášteře realizoval také další teologická studia *zakončené* slavnou profesí [...]“, recte: „[...] teologická studia [,] *zakončená* profesí [...]“.

s. 8 – „Stiftsherrren“ jsou kanovníci a nikoliv pouze „klerikové“.

s. 11 – ukázka chybných formulací: „Při té příležitosti nadšenému Aumannovi věnoval vlastnoručně psanou partituru své mše [,] *zkomponované* ke korunovaci císaře Františka II. maďarským králem v Budapešti [,] *komponované* v dubnu t. r.“ Nehledě k tomu, že město se jménem Budapešť tehdy ještě neexistovalo (existoval jen Budín neboli Buda) a že správnější je hovořit o „uherském“ králi.

s. 12 – ukázka mylných výroků: „po významovém poklesu císařského dvora po roce 1740“. Za Marie Terezie tedy existoval „významový pokles císařského dvora“?

s. 13 – stránka plná chyb: „[...] byly silně ovlivněny typem prostředí, ve kterém skladatel působil a pro *něž* [recte: pro *něž*] komponoval“. Jak rozumět výroku, že „Avantgardní kompoziční vývoj [...] tohoto klášterního kapelníka patrně minul“? Zřejmá absence stylového vývoje Aumanna byla tedy zaviněna jakýmsi personifikovaným „vývojem“, který jeho osobně minul? Označovat Josefa Haydna za „nositele avantgardních směrů“ je naprosto nevhodné, je to další příklad autorovy nepřijatelné terminologické uvolněnosti. – O pár řádek dál autor uvažuje o tom, „jaké formové a instrumentální prostředky [Aumann] volil, aby dosáhl *očekávaným požadavkům* [recte: očekávaných požadavků] patřičné liturgické slavnostnosti.“ Dále pak mluví o vzniku „velmi těsně a stručně koncipovaných homogenních dílů“. Co si má čtenář partie o mešní kompozici představit pod „těsně koncipovanými homogenními díly“?

s. 14 – klasická ukázka tautologie: „jasné členění na jednotlivé části přispívalo k formální přehlednosti jednotlivých částí“.

s. 15 – Na této stránce je autorových jazykových chyb a stylistických ledabylostí ještě víc, dokonce i s hrubkou „Od počátku 19. století se Aumannovy kompozice *dostali* do rukou sběratelů hudebnin, zejména v Berlíně [...]“.

Tak jako první dvě kapitoly předkládané práce sepsal Aschenbrenner podle monografie P. Dormanna, tak většinu textu další kapitoly s názvem „Kompoziční vývoj figurálního zhudebnění ordinaria missae v katolické střední Evropě 18. století a jeho hudebně stylové aspekty“ sepsal podle knihy Claudia Bacciagaluppiho *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa* (Kassel – Prag: Bärenreiter, 2010), a v určitých partiích podle diplomní práce Karla Veverky *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze* (FF UK, Praha 2011). V tomto směru ovšem zaráží poznámka na s. 16: „Pro popis mešních zhudebnění v této práci byla převzata terminologie Karla Veverky, užívaná v jeho diplomové práci. Jako mešní *díly* jsou označovány *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*.“ Uvedená označení ovšem nelze nijak spojovat s osobou kolegy Karla Veverky, jsou to zcela běžné části tzv. Ordinarium missae.

s. 20 – co jsou to „ctižádostivé instituce“?

s. 22–23 – zde je uvedeno: „Tzv. symfonická mše dovršila dosavadní kompoziční vývoj [...] v mešních kompozicích W. A. Mozarta [...]“, na další stránce se však tvrdí, že „[...] mohl být dovršen vývoj symfonické mše v šesti posledních mešních skladbách Josepha Haydna [...]“. Tak kde byl vlastně „dovršen“?

s. 27 – napsat, že F. X. V. Habermann „do klatovského semináře přibyl ze *sudetského* Kynžvartu“, a podobně na s. 58 mluvit o „*sudetoněmeckém* skladateli“ Habermannovi je nevhodné, protože slovo Sudety bylo původně jen označením určité geografické oblasti (části Krkonoš a Jeseníků), až Henleinova strana z něj vytvořila označení pro všechny Němce v ČSR.

To byla jen ukázka autorových chybných formulací. Bez komentáře však nelze ponechat, že autor, který se po léta obírá hudební problematikou Klatov, dokáže špatně skloňovat i název tohoto města, viz s. 40 („Pavlas nepřerušil kontakt s Klatovami“) a podobně na s. 52 („Pavlasovy kontakty s Klatovami“) a znovu ještě na s. 63.

Za zcela nevhodnou považuji autorovu interpretaci (s. 78n.) některých strukturních aspektů Aumannovy mše:

„Zatímco pozdně barokní kompoziční přístup stále ještě vycházel z významu zhudebněvaného textu a jeho afektového obsahu, za současného uplatňování koncertantních prvků v sólových vokálních hlasech i v doprovodném instrumentálním aparátu, nový klasicistní styl reflektoval nové formové a tektonické principy na bázi rozvíjející se sonátové formy. [...] Pro kompozici prvního dílu mešního ordinaria zvolil F. J. Aumann tektonickou strukturu [?] blízkou klasické sonátové formě o dvou expozicích, mírném provedení a repríze, jež byla tehdy uplatňována zejména v moderních kompozicích instrumentálních koncertů.“

Nevhodná charakteristika. Jestliže klasická sonáta vykazovala dvě vzájemně kontrastní témata, pak nic takového v Aumannově prvním dílu mše samozřejmě nenalzáme. Prohlášení taktů 26-29 části *Kyrie* za „oblast vedlejšího tématu“ je víc než překvapující, protože žádné téma se v nich neobjevuje. Toto přehlížení povahy a významu zhudebněného slova v kompozici mše autor v dalším textu ještě dále graduje formulací, že „provedení vstupuje na scénu“, jako by šlo o nějaké divadlo. Nakonec dospívá k výrokům až naprosto mimoběžným: „Aumann nadále zachází se sonátovým provedením účelovým způsobem. Potvrzuje tak skutečnost, že v této době se se sonátovým provedením zacházelo velmi různorodě.“ – Ještě dotaz k podčarové poznámce č. 605: co míní autor „instrumentačními možnostmi“ clarin?

Pokud padne otázka, zda má Aschenbrennerova práce také nějaká pozitiva, tak odpověď je ano, ale je jich velmi málo. Týkají se především některých partií o hudební historii klatovského farního kostela (s. 29n.), např. o pořizování či opravách hudebních nástrojů, a to od 80. let 17. století. Avšak i tyto partie zčásti autor sám znehodnocuje. Neuvědomil si, že způsob, jakým tato cenná zjištění publikuje, je zcela mimo vědecký standard a je do odborné literatury nepřevzatelný. Na důkaz ocitujme dvě z těchto partií:

„Zdá se, že v 90. letech 17. století byly vokální hlasy zdvojovány dvěma *puzauny* (patrně altovým a tenorovým) a fagotem (*Puson*, zdvojuje bas), což odpovídalo dobové provozovací praxi u vídeňského dvora. První záznam v kostelních účtech o nákupu

pozounů je již z roku 1686, fagot byl pořízen v roce 1792. Vrchní hlasy byly zdvojeny *cinky*, jež patrně vlastnili klatovští turneři. Jádrem ansámblu byl tehdy nepochybně smyčcový ansámbl sestávající z houslí a viol a basového *violonu (bassa)*. Důkazem je, že kostelní účet hradil také náklady spojené s nákupem nových strun na tyto nástroje.“

„Rychlý vzestup vážnosti a popularity kostela po zázračných událostech dokládají také rychle za sebou jdoucí nákupy *polních trub* převážně z Norimberka (od *Norberčana*) v letech 1686, 1688 a 1698. Zvuk trumpet doprovázely tympány (*vlasské bubny*). Nové (protože dosavadní již nevyhovovaly) byly pořízeny v červenci 1698. Poměrně brzy se na zdejší kůr dostaly *walthorny* a prakticky okamžitě se staly velmi oblíbenými – kostel jich koupil od *Norberčana* jeden pár v roce 1710 a nákup dalších dvou následoval již v roce 1712. Poměrně brzy pronikly do zdejšího instrumentáře také flétny (patrně *flautraversi*) – kostel koupil dvojici těchto nástrojů již v září 1717. Zřejmě až následně byly zajišťovány hoboje. První zmínka o nákupu jedné *buxpamový* (zimostrázový) *Huboe* je až ze září 1720.“

Autor bohužel nevytěžil vědecký význam zmiňovaných pramenů a z nepochopitelných důvodů jen kurzívou zveřejňuje slova *Puson*, *Norberčan*, *walthorny*, *buxpamový* atd., aniž by přesně ocitoval celé znění pramene. Jak mají s takovou informací pracovat další badatelé? Vždyť klatovský farní kostel tehdy v určitých aspektech předešel dokonce i svatovítský kůr české metropole. V této souvislosti nelze přehlédnout ani to, že jméno autorky významné studie o hudbě na svatovítském kůru Marie Kostílkové uvádí Aschenbrenner v bibliografii chybně.

S ohledem na množství nedostatků v posuzované práci Víta Aschenbrennera ji v předložené podobě k zahájení habilitačního řízení nedoporučuji.

PhDr. Mgr. Milada Jonášová, PhD.