

ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA - AESTHETICA 34 - 2009



ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA - AESTHETICA 34 - 2009

**MUSICOLOGICA  
OLOMUCENSIA  
X**

Univerzita Palackého v Olomouci  
Olomouc 2009

AUPO Musicologica Olomucensia

**Editor-in-chief:** Jan Vičar

**Editorial Board:** Michael Beckerman - New York University, NY, Mikuláš Bek - Masaryk University in Brno, Roman Dykast - Academy of Performing Arts, Prague, Jarmila Gabrielová - Charles University, Prague, Lubomír Chalupka - Komenský University in Bratislava, Dieter Torkewitz - Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Jan Vičar - Palacký University in Olomouc

**Executive editors of volume No. X:** Věra Šimová and Jan Vičar



**MORAVIA+WORLD**

Art in the open multicultural space

**MORAVA+SVĚT**

Umění v otevřeném multikulturním prostoru

X. svazek AUPO, Musicologica Olomucensia byl vydán v rámci výzkumného záměru Morava a svět: Umění v otevřeném multikulturním prostoru, MSM 6198959225

The present volume was submitted to print on September 21, 2009.

Dieser Band wurde am 21. September 2009 in Druck gegeben.

Předáno do tisku 21. září 2009.

1. vydání

© Věra Šimová, Jan Vičar (editors), 2009

**ISBN 978-80-244-2456-9**

**ISSN 1212-1193**



Jan VIČAR: <i>Ivan Poledňák (An Obituary)</i> . . . . .	165
Martina STRATILKOVÁ: <i>Husserlian Tradition in the Conceptions of Musical Time</i> . . . . .	169
Jan VIČAR: <i>From Moravian Zauchtenthal through German Herrnhut to American Indians: On the Origins of Brass Music among American Moravians</i> . . . . .	181
Eva VIČAROVÁ: <i>St Wenceslas Cathedral in Olomouc - the Archbishop's Sanctuary and the Centre of Cyrilian Reform</i> . . . . .	191
<i>List of B.A., M.A. and Dissertation Theses Defended at the Department of Musicology, Philosophical Faculty, Palacký University, Olomouc, in the Years 1993-2009</i> . . . . .	219
<i>List of Studies Published in AUPO, Musicologica Olomucensia, I-X, 1993-2009</i> . . . . .	239
<i>Contributors</i> . . . . .	251



Jan VIČAR: <i>Im Andenken an Ivan Poledňák</i> .....	165
Martina STRATILKOVÁ: <i>Die Tradition Husserls in der Konzeptionen der musikalischen Zeit</i> .....	169
Jan VIČAR: <i>Aus dem mährischen Zauchtenthal (Suchdol nad Odrou) über das deutsche Herrnhut zu amerikanischen Indianern: Über den Ursprung der Blechblasmusik bei amerikanischen Mähren</i> .....	181
Eva VIČAROVÁ: <i>Der Wenzelsdom in Olmütz - erzbischöfliches Gotteshaus und Zentrum der cyrillischen Reform</i> .....	191
<i>Verzeichnis der Bakkalaureat- und Diplom-Arbeiten sowie Dissertationen, verteidigt am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc in den Jahren 1993-2009</i> .....	219
<i>Verzeichnis der Studien publiziert in AUPO, Musicologica Olomucensia, I-X, 1993-2009</i> .....	239
<i>Autoren</i> .....	251





Jan VIČAR: <i>Za Ivanem Poledňákem</i> .....	165
Martina STRATILKOVÁ: <i>Husserliánská tradice v koncepcích hudebního času</i> .....	169
Jan VIČAR: <i>Z moravského Suchdolu nad Odrou (Zauchtenthal) přes německý Herrnhut k americkým Indiánům: O původu žesťové hudby amerických moravanů</i> .....	181
Eva VIČAROVÁ: <i>Dóm svatého Václava v Olomouci - arcibiskupský svatostánek i ohnisko cyrilské reformy</i> .....	191
<i>Seznam bakalářských, diplomových a disertačních prací obhájených na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1993-2009</i> .....	219
<i>Soupis studií publikovaných v AUPO, Musicologica Olomucensia, I-X, 1993-2009</i> ...	239
<i>Autoři</i> .....	251

**New Music, Old Music, Newer Music:  
The Cologne Soundscape in the Late 1970s**

Mark Fitzgerald

There is something attractive about labels for historians, not to mention for concert managers and marketing strategists, and while there is much discussion of how we have left a “period of common practice” and now live in a period of freedom from various “tyrannies”<sup>1</sup>, it is quite extraordinary how many labels are used to group together the various musics from this period. Jostling together are the new romantics, new expressionists, minimalists, devotees of the new simplicity and of course some old fashioned modernists. The English composer Christopher Fox has recently posited a further “Cologne School” from the late 1970s, but whereas Cologne in the 1970s for most people would instantly suggest the names of the two recently deceased compositional rivals who attracted students from around the world to the Hochschule, Karlheinz Stockhausen (1928–2007) and Mauricio Kagel (1931–2008), Fox concentrates on a group from the younger generation of students who studied in Cologne at this period, some of whom would have been associated with the *Neue Einfachheit* group.<sup>2</sup>

Fox focuses almost exclusively on four composers, but if one also includes all names suggested to Fox by the composers interviewed for his article the result is the following list: Michael von Biel (b. Germany 1937), John Maguire (b. USA 1942), Clarence Barlow (b. India 1945), Claude Vivier (b. Canada 1948, d. Paris 1983), Walter Zimmermann (b. Germany 1949), Kevin Volans (b. South Africa 1949), Gerald Barry (b. Ireland 1952) and Chris Newman (b. England 1958). The four names selected to form Fox’s Cologne School are Barlow, Zimmermann, Volans, and Barry. Fox outlines the reasons for his selection as follows:

---

<sup>1</sup> A term that can essentially be defined as the type of music not written by the composer using it.

<sup>2</sup> Christopher Fox, “Where the River Bends: The Cologne School in Retrospect”, *The Musical Times* 148/1901 (Winter 2007), p. 17–42.

It is this consistency of artistic purposes [a sharing of compositional preoccupations] that convinces me, if no one else, that it is useful to group these composers together. It also confirms me in my decision to leave other figures out of the frame. When I discussed this article with Volans and Zimmermann they both mentioned the importance of Michael von Biel (b.1937), [...] but Biel's rather sporadic output demonstrates a sensibility closer to the New York School than to the Cologne School. Barry and Volans also mentioned Claude Vivier (1948–1983) but as Volans said, Vivier was “totally in love with Stockhausen and his method” so they “ignored” him. The American composer John Maguire (b. 1942) was another important presence in 1970s Cologne but his rigorously systems-based music is also quite at odds with the Cologne School aesthetic. On the other hand, omitting Chris Newman (b. 1958) has caused me much more anxiety. From his arrival in Cologne in 1980 Newman quickly became a key member of the city's alternative new music scene but, much as I like his gloriously gauche music, it seems to me that his Dionysian approach to composition is very different from that of my chosen quartet.<sup>3</sup>

So why does Fox make this selection and does it make any sense? For Fox a key link between these composers is the way in which they decided to appropriate existing musical material into a new context. These appropriations of material, which is frequently tonal or modal, were used without the elements of irony found in the appropriations of earlier composers' work.<sup>4</sup> Certainly with Zimmermann, Volans and Barlow the links are more profound than this statement might at first suggest but the selection raises a number of fundamental questions about the works of these composers, and the composers Fox chose to ignore.

The most basic common link between the majority of the composers from both short and long list is the fact that most studied in Cologne with either Kagel or Stockhausen. Barlow was the first of the chosen four to commence study in Cologne, originally with Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) and then with Stockhausen.<sup>5</sup> Walter Zimmermann arrived in Cologne in 1970 to undertake courses with Kagel but divided most of his time between there and the Netherlands studying in the Institute for Sonology in Utrecht and the Jaap-Kunst Ethnology Course in Amsterdam.<sup>6</sup> Volans commenced studies with Stockhausen in 1973 and by 1975 had been appointed as one of Stockhausen's teaching assistants. On rejecting a request from Stockhausen to give up composition and become his permanent assistant, Volans enrolled in a course on electronic composition

<sup>3</sup> Christopher Fox, “Where the River Bends: The Cologne School in Retrospect”, *The Musical Times* 148/1901 (Winter 2007), p. 40.

<sup>4</sup> For example, the way in which Kagel uses Beethoven's music in *Ludwig van*.

<sup>5</sup> It should be mentioned that Bernd Alois Zimmermann's appropriation of pre-existing musical material and the trend towards a reduction in content found in his later works undoubtedly had an influence on the next generation of composers.

<sup>6</sup> Richard Toop, “Walter Zimmermann: A Portrait”, <<http://home.snafu.de/walterz/toopwz.html#shadows>>, (Accessed 15 October 2008).

and began to take lessons from Kagel.<sup>7</sup> Gerald Barry began his studies in Cologne with Stockhausen, but in order to preserve his scholarship after Stockhausen ceased to teach at the Hochschule, he then enrolled with Kagel, claiming an interest in music theatre. After a short time this feigned enthusiasm became a real one and theatrical works dominate Barry's subsequent output.<sup>8</sup>

It was inevitable that the strong personalities of both Stockhausen and Kagel would on the one hand generate extreme devotion and loyalty from some students, but also an equally violent reaction against their methodology from others. In addition the atmosphere in which these people studied was also a highly charged one. The aftershocks of the student riots in the late 1960s were still being felt in Germany and the activities of the groups such as the Red Army Faction were but the most extreme manifestation of a general sense of unrest caused by world economic and political developments. The harnessing of the critical theory of the Frankfurt School to political ends, the perceived lack of ability by the political establishment to come to terms with its National Socialist legacy and the gradual erosion of democracy through the emergency laws of the mid-1960s all contributed to the heightened atmosphere among students.<sup>9</sup> While art music might at first seem far removed from this ethos, existing in a rarefied world removed from expressions of rebellion and protest which were dealt with through the medium of popular music, it was at this time viewed in an intensely political light. On the one hand there was a hard questioning of what was seen as the bourgeois elitism of new music and on the other there was a welcoming of new music as something that undermined the conventions of the concert for the bourgeois concert-goer.

Into this heady mix was also thrown the complicated reception history of American music in Germany. From the immediate aftermath of the Second World War, America had given considerable monetary backing not just to the reorganisation of musical life and the support of new music in West Germany, but also to the promotion of American music as part of the re-education of the German populace. The result of this sustained policy was that American experimental composers received far greater support for activities in Germany than in the US and they also developed strong audiences in Europe while remaining relatively unknown in their home country.<sup>10</sup> While there was a strong anti-American backlash in the late 1960s and 1970s due to the US involvement in Vietnam and reports of race riots in US states, this did not really impact on the reception of American experimental music, partly because of the perceived subversive aspect of music by such composers as Cage, Rzewski, Feldman and Wolff.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Michael Dungan, "Freedom and Rebellion", *New Music News* (September 1997), p. 9–11 (10).

<sup>8</sup> Michael Dervan, "Bowers of Bliss, of Blood", *An Droichead* (Summer 1986) p. 4–6.

<sup>9</sup> See Martin Klimke and Joachim Scharloth (eds.), *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956–1977* (New York, 2008).

<sup>10</sup> For more on the American policy during this period see Amy C. Beal, *New Music New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (California, 2006).

<sup>11</sup> This perception was greatly aided by EMI's decision to market a recording of their music as "Music

In contrast to this Stockhausen divided opinion with some applauding his avant-garde tendencies and mystical side but other decrying his lack of interest in politics and his reactionary and even elitist approach to composition. Stockhausen's tendency to underplay the American influence on European culture formed a part of this perceived reactionary stance. This ranged from his rejection of links between compositions such as *Stimmung* (1968) and the music of La Monte Young to more generalised dismissals of America's contribution such as a 1981 interview in which he declared:

It was the French who triggered off the whole revolution of abstract expressionism with its Pollocks and Klines and dripping methods, all of which happened in a very short time in America, but which basically started, if you look back to its real origins, with Wols, a German painter who lived in Paris after the war, and who was the first to make paintings using drippings and scribbling and chance methods. And these paintings of Wols are closely related to certain paintings of Klee, only certain paintings, which also made use of similar aleatoric or tachistic techniques. So the claim that abstract expressionism is an entirely American phenomenon, which people try now to justify philosophically with talk about chance operations and the I-Ching and Zen Buddhism and so on—all this is only attempting to lay an American foundation for a European structure that had arrived ready-made.

As for an absence of tradition, what I encountered on my tour of America in 1958 was a musical life and intellectual climate entirely dominated by German and Austrian immigrants. [...] It was against the domination of music by powerful academic forces that small groups of intellectuals reacted, stimulated by abstract expressionism, dadaism and surrealism. That's how it was. So one shouldn't be under any illusions about American culture and its origins.<sup>12</sup>

By contrast Walter Zimmermann has never denied the influence of American composers (or perhaps we should say his perception of American composers) on his work. For Zimmermann and others like him "new music" had reached a point of crisis both in terms of language and also in its relation to the society in which it was situated. The new music was now in urgent need of reinvigoration to prevent it becoming an endless parody of itself. Clarence Barlow in the long semi-serious programme note for his *Fantasia quasi una sonata con Mantra di Stockhausen* of 1973 highlighted this issue describing how the piece was a product of the composer's circular trajectory chasing a series of fashions and changes in the avant-garde. The piece is described as being conceived in 1961 when the composer was 16 as a few bars in G minor, which he decided to turn into a sonata. However, at the same time his experience of music was continually developing as he heard

---

before Revolution", an LP accompanied by an interview with Feldman and others entitled "Attempt at a Pre-Revolutionary Music" See Amy C. Beal, *New Music New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (California, 2006), p. 172.

<sup>12</sup> Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, ed. by Robin Maconie, (London, 2000), p. 141–142.

more chromatic and complex music which he wanted to imitate. His increasing use of chromaticism brought him into the world of atonality and he had to abandon the composition due to the increasing disparities in style between sections. Barlow then outlines how this decision was strengthened by his subsequent moves to serialism, total serialism and finally chance techniques with less and less compositional decisions made by the composer. By the 1970s, with a new acceptance of the idea that all music experienced is essentially music of our time and the realisation that the outcome of enforced originality is a behaviour more traditional than original, the composer could return to his abandoned sonata, the only change being the incorporation of thematic material from Stockhausen's *Mantra* which he had studied for a semester under Stockhausen.<sup>13</sup> The gulf between this and his original tonal music no longer matters as he is no longer caught up in a search for a perfect organic originality; in fact the gulf in essence does not exist.

While Barlow was following this path through the new musics of Europe and America Zimmermann took a slightly more direct approach to the American aesthetic. American propagandists had spent much of the post-war era trying to remove the idea prevalent within Germany that American composers worked in a cultural wasteland with no tradition, seeing it as a negative judgement on their country's achievements. Paradoxically this idea was the very thing that attracted composers like Zimmermann to the experimental music of composers such as Cage and in 1975 Zimmermann decided to make a journey across America to interview as many of members of this American avant-garde as possible. While La Monte Young refused to be interviewed as Zimmermann had no money to pay him, Zimmermann did manage to interview 23 musicians and composers.<sup>14</sup> The title of the resultant volume *Desert Plants* indicates the stance of the author. To quote from the publicity statement:

Zimmermann also shows an open admiration for the American composers whose best model he sees in Harry Partch: a "desert plant" whose ability to survive in a cultural desert has made him all the more admirable.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Clarence Barlow, Programme note for *Fantasia quasi una sonata con 'Mantra' di Stockhausen*, 28 December 1973, reprinted in Clarence Barlow *Musica Derivata*, compact disc hat[now]ART 126 (2000).

<sup>14</sup> The full list of composers interviewed is James Tenney, Morton Feldman, Christian Wolff, John Cage, Philip Corner, Jim Burton, Philip Glass, Steve Reich, Robert Ashley, Alvin Lucier, Joan La Barbara, Pauline Oliveros, David Rosenboom, Richard Teitelbaum, Larry Austin, Charlemagne Palestine, Charles Morrow, Garrett List, Frederic Rzewski, John McGuire. He also talked to J. B. Floyd about Conlon Nancarrow and Ben Johnston about Harry Partch. Walter Zimmermann, *Desert Plants: Conversations with 23 American Musicians* (Vancouver: Aesthetic Research Centre Publications, 1976).

<sup>15</sup> Amy C. Beal, *New Music New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (California, 2006), p. 221. The statement was written by John McGuire.

The volume played an important role in cementing the reception of this music not just in Germany but also abroad—the young John Adams was one of those who purchased a copy.<sup>16</sup> The important qualities stressed by Zimmermann were independence, nonconformism, individuality and a stripping of music to its essentials. This could then be contrasted with the way in which young European composers seemed to imitate each other or their elders, the alliances or schools of composers that existed in Europe and the high complexity of much of the music. As with many of the best polemics it did not particularly matter if this was quite removed from reality.

Inspired by Cage to immerse himself in the writings of Meister Eckhart and Shunryu Suzuki, Zimmermann made his first important compositional breakthrough into a new style with a 65 minute work for piano called *Beginner's Mind*, a title derived from Suzuki's book *Zen mind, beginner's mind*.<sup>17</sup> Structurally the piece also follows the divisions of the book into three parts namely "Leave the old", "Clean the mind" and "Change your consciousness", to which he adds a prologue presenting five versions of the old mind that is to be transformed, based on his own improvisations at the piano.<sup>18</sup> Gradually the music is altered and transformed over the course of the work becoming simpler and deliberately naïve until it ends with the pianist singing the "Beginner's Mind Song" with phrases such as:

We must have Beginner's mind free from possessing everything  
When you are you, you see things as they are  
And become one with your surroundings [...]  
The future is the future the past is the past  
Now we should work on something new.<sup>19</sup>

The piece became something of a rallying cry for young composers with Volans writing a manifesto-style letter to Zimmermann. He pointed out that new music of any period should be, by definition, a challenge to the listener, a music that requires new ears, rather than a term of convenience for something that is in urgent need of rejuvenation. For Volans, if their music did not fulfil the official definition of "New Music" they should be "content" that they did not write "New Music", and instead he advocated a "music that

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 222. It was typical of the period that young American composers had to find out about American experimental music in or via Europe.

<sup>17</sup> Richard Toop, "Walter Zimmermann: A Portrait", <<http://home.snafu.de/walterz/toopwz.html#shadows>>, (Accessed 15 October 2008).

<sup>18</sup> Christopher Fox, "Walter Zimmerman, the Piano Music", sleeve notes for compact disc Metier, MSVCD92057 (a+b), 2003, p. 3.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 4-5.



is 'a-historical' and 'local' of 'here and now', a music that is personal [...] organic and vigorous."<sup>20</sup>

The difficulties Volans was experiencing with new music were exacerbated by the contrast with other types of music he was encountering. Performances by groups such as Benjamin Bagby's *Sequentia* of medieval music such as that by Hildegard von Bingen not only displayed a great sensitivity to vocal colouring but also suggested the existence of an earlier non-canonical music which was not concerned with proportion in contrast to the highly wrought music of Stockhausen. He had also begun to undertake field trips to South Africa to study African music, which as a white middle class man he had never studied before. Returning directly from a field trip to a Cologne premiere by Stockhausen, Volans was struck by the difference between the African music, which while natural and uncalculated seemed full of life, and the Stockhausen, which despite the intense amount of calculation and concern about proportion, seemed sterile and the language dead. This was the final catalyst which drove Volans to change his musical language.<sup>21</sup>

At this point the various paths of Barlow, Zimmermann and Volans came together and they each began a search for what Volans had outlined in his letter: a music that would be a-historical, local and of the here and now. This meant for each of them a return to their place of origin to search for material which would be of use in the forging of this new music. Barlow returned to India and did extensive research into the use of heptatonic scales as a means to create computer-generated music with audibly comprehensible melodic, harmonic and tonal qualities. The result was *Cogluotobüsisletmesi* (named after the Indian bus company Barlow used on his trip) a 35 minute piece for pianist Herbert Henck which is constructed using four simultaneous streams of material resulting in textures so complex that a short-lived release on Wergo also contained a computer realisation of the work.<sup>22</sup> Volans returned to South Africa and over the following years produced a series of African-inspired works, originally intended to form a gradual process from straightforward transcription, through paraphrase, quotation as *objet trouvé*, assimilation à la Stravinsky or Bartok and finally to an "invented folklore".<sup>23</sup> Zimmermann, after time spent in Franconia, began work on a project entitled *Locale Musik*, made up of four groups of pieces for various forces. In these pieces the adaption of music can be very direct but over the entire cycle there is again a movement away from this approach to the extent that, for example, one percussion piece *Riuti* is described as a "transcription of Franconian

---

<sup>20</sup> Christopher Fox, "Where the River Bends: The Cologne School in Retrospect", *The Musical Times* 148/1901 (Winter 2007), p. 31-32.

<sup>21</sup> Bruce Chatwin, *What am I doing here?* (London, 2005), p. 67.

<sup>22</sup> Christopher Fox, "Where the River Bends: The Cologne School in Retrospect", *The Musical Times* 148/1901 (Winter 2007), p. 34-36. A recording using four pianists has recently been released on Cybele Records SACD 960308, 2008.

<sup>23</sup> Kevin Volans, "White Man Sleeps: Composer's Statement" <<http://www.kevinvolans.com/index.php?id=18>>, (Accessed 15 October 2008).

place names”.<sup>24</sup> The approach taken by the three composers was in direct opposition to that taken by Stockhausen in his *Hymnen*. Here national anthems and other assorted music from all around the world were incorporated through electronic modification into Stockhausen’s own musical language. Volans outlined the aesthetic basis all three worked on in an essay on his own *White Man Sleeps*:

My desire to explore the differences between African and European music was in stark contrast to that of the previous generation of New Music composers, who in their quest for a ‘world music’ in the 1960’s, succeeded in integrating the music of many cultures into one (usually electronic) Western music. I and my Cologne-based colleagues in the 70’s were interested in cross-fertilising techniques of different musical traditions to arrive at a new musical perception—one that went beyond Eurocentricity on the one hand and ‘hands off’ ethnomusicology on the other. Above all, we wished to avoid ‘local colour’—the essence of airport art. It was for this reason we all avoided the facile nature of electronic music, and in particular were careful not to introduce exotic instruments into Western music. We stuck to a Western instrumentarium on which we could explore new aesthetics, new techniques and (equally importantly) new colour.<sup>25</sup>

So far Fox’s idea of a united school of thought holds together but what of his fourth composer Gerald Barry? For Barry there was no field trip to Ireland to rediscover the country’s natural language. Indeed, if we are referring to traditional music, Barry would have been very familiar with it from his youth, his uncle being the noted concertina player Paddy Murphy. The closest Barry came at this period to citing an Irish tune is in a group of pieces that share a common pitch content, the ballet (now withdrawn) *Unkrautgarten*, *Diner* for orchestra, *Sur les Pointes* which exists in a variety of differently scored versions,  $\emptyset$  for two pianos and the central section of *Au Milieu* for piano. The pitches are derived from the tune *Bonny Kate* but two pitches are placed between each pitch of the original tune, not only making it unrecognisable but, more importantly, removing the very elements of intervallic content that might give it an “Irish” sound. Therefore rather than appropriating a local music, Barry reduces the Irish material to the status of any aleatoric group of pitches, without extra musical significance, that can be manipulated at will.

Barry’s decision may relate to a general distaste among younger Irish composers for what fellow composer Raymond Deane called the “Bord Fáilte aesthetic”—the idea of taking traditional music and placing it in an art music context.<sup>26</sup> The process was associated with the pseudo-Brahmsian fantasies of Charles Villiers Stanford (1852–1934) and later with a host of less distinguished arrangers who had provided suites of orchestrated

<sup>24</sup> Christopher Fox, “Cage, Eckhart, Zimmermann”, *Tempo*, New Series, No. 159 (Dec., 1986), p. 9–15 (10).

<sup>25</sup> Kevin Volans, “White Man Sleeps: Composer’s Statement” <<http://www.kevinvolans.com/index.php?id=18>>, (Accessed 15 October 2008).

<sup>26</sup> Bord Fáilte is the Irish equivalent of Cedok. Raymond Deane, “Tailpiece”, *Soundpost* 13 and 14 (April/May and June/July 1983) p. 40 and 36.

Irish airs primarily for broadcast on national radio at a time of cultural insularity and insecurity. Also, by the 1970s with the outbreak of violence in Northern Ireland, the use of such material could be taken as a political commentary and that type of direct political engagement is something that Barry has at all times avoided. By contrast Volans has always highlighted the importance of the political act in his “Africanising of Western music” during a period of political repression and has noted on a number of occasions that “the moment for writing this kind of work has passed along with the apartheid state”.<sup>27</sup>

With no local music to draw from in Barry’s output Fox chooses ‘\_\_\_\_\_’. This may not be local but for Fox it is certainly “derived”. According to Barry the piece originated in the rushing scale patterns that are a feature of climactic moments in Tchaikovsky’s orchestral music.<sup>28</sup> However, as with his use of *Bonny Kate*, the distance between possible original model and final work is so great as to make the starting point irrelevant. Indeed when discussing this piece, one-time collaborator with Barry, Vincent Deane comments:

It is possible to find in Barry’s scales—which are, after all, anonymous cultural artefacts—something of the *objet trouvé* beloved of venerable Dadaists like Man Ray and Marcel Duchamp, who poured elegant scorn on the individualist cult of the Artist by exhibiting, as their own work, mass-produced bicycle wheels and plaster statuettes.<sup>29</sup>

The other example Fox cites from Barry’s output is his use of the passing chords from Bach chorale harmonisations in his first opera *The Intelligence Park*. Again the process involved ensures the complete de-contextualising of the musical material. Large charts were constructed from these isolated chords which could then be read in any direction (forwards, backwards, diagonally) to construct a “unified” harmonic language for the work.

This use of pre-existing art music as a reference point in Barry’s composition could be linked to the type of borrowing that is evident in music by Barlow and Chris Newman. Barlow’s trio *1981* takes three pre-existing pieces (*La Chasse* by Muzio Clementi, and the first movements of Schumann’s Second Trio in F and Ravel’s Trio in A minor) and statistically derives parts from these, starting with equal representation of each and changing

---

<sup>27</sup> Kevin Volans, “White Man Sleeps: Composer’s Statement” <<http://www.kevinvolans.com/index.php?id=18>>, (Accessed 15 October 2008). Indeed, since the Kronos Quartet recording of *White Man Sleeps* became number one on the US classical and world music charts Volans has had to defend himself from accusations of musical colonialism. Similarly Zimmermann found himself accused of neo-Nazism at the première of his *Lokale Musik* for his rejection of internationalism in favour of use of nationalistic folk music. He found a rather unlikely defender in the person of Helmut Lachenmann whose own *Tanzsuite mit Deutschland Lied*, premiered in the same year, took a much more abstracted slant on the use of national material as an attempt to gain insight into the “landscape-oriented collective sensibility”.

<sup>28</sup> Kevin Volans, *Summer Gardeners: Conversations with Composers, Summer 1984* (Durban, 1985), p. 1.

<sup>29</sup> Vincent Deane, “The Music of Gerald Barry” *Soundpost* (June/July 1986) p. 14–17 (16).

to fit a diagrammatical model, while similarly direct borrowing from Beethoven forms the basis of his *Variazione e un Pianoforte Meccanico*.<sup>30</sup> Newman's output includes a variety of approaches to the issues of derivation and history. Early works such as his first piano sonata mix historical styles: pre-classical, Janáček, Ives and what Newman describes as "homemade Beethoven". There is no attempt to be accurate or to parody; instead Newman describes it as "appropriation".<sup>31</sup> There also tends to be a deliberate undermining of the musical logic to distort relationships or make them covert. Later works demonstrate more direct appropriation such as the sixth sonata which combines Newman's own Symphony no 3 in the left hand and Beethoven's opus 90 in the right. These examples from Newman and Barlow are however, fundamentally different from the Barry in that Barry feels it a duty to transcend the borrowed material in some way, rather than letting it appear in a recognisable form—what Barry has referred to on a number of occasions as "borrowed glory".

An aspect of Barry's music could be linked more directly to Volans's and Zimmermann's through their shared interest in early music; Cologne in the 1970s was not just a leading centre for the new—it also had a thriving community for old music. The impact of Sequentia's performances on Volans has already been discussed above, but of equal importance was the ensemble Musica Antiqua Köln directed by Reinhard Goebel.<sup>32</sup> The extraordinary virtuosity and precision of this group coupled with their distinctive and quite abrasive sound was a revelation for composers. In conversation with Zimmermann Volans noted:

I think the precision with which, say, Musica Antiqua Köln play even straight crotchets, is very new. We haven't heard anything quite like this before. The incredibly strict control of tempo, to elicit a very precise dramatic or structural or emotional effect. Where a tempo change—it can be very small—is used to such great effect...In a new music we've been so saturated with tempo changes, so they have no meaning anymore, it becomes impotent.<sup>33</sup>

Even leaving aside works by Volans or Zimmermann using baroque instruments, it is a soundworld that is frequently invoked in the music of these composers, as can be seen in the vibrato-less string writing favoured by the composers or the high horn writing in pieces such as Barry's second opera *The Triumph of Beauty and Deceit*.<sup>34</sup> In addition works

<sup>30</sup> Clarence Barlow *Musica Derivata*, compact disc hat[now]ART 126 (2000)

<sup>31</sup> Chris Newman, "Chris Newman: Piano Sonatas", sleeve notes for compact disc Mode 201, 2008, p. 1.

<sup>32</sup> It is worth mentioning in passing that the performers in the recording made of the first version of *White Man Sleeps* apart from Kevin Volans himself were Robert Hill, one of the harpsichordists with Musica Antiqua Köln and Magriet Tindemans from Sequentia. Compact Disc United 88034, 1994.

<sup>33</sup> Kevin Volans, *Summer Gardeners: Conversations with Composers, Summer 1984* (Durban, 1985), p. 105.

<sup>34</sup> This opera is based on an inversion of the plot of Handel's *The Triumph of Time and Truth*.

such as ‘\_\_\_\_\_’ from the late seventies exist in several different instrumentations as Barry attempted to write a music which was divorced from colour in the way much early music was—for example, English consort music which can be played on a family of viols, or a family of violins or even a family of wind instruments such as recorders. However each rescoring is seen by Barry as providing a different view of the material and is in essence a newly composed work, not an arrangement.<sup>35</sup> Ideas of structuring and clarity of line can also be linked to the influence of early music and Barry has compared his method of constructing music from blocks of material to the work of sixteenth-century composers of keyboard music.<sup>36</sup> Similarly the structural use of tempi Volans discerns in the performances of Musica Antiqua Köln underpins much of Barry’s early music, while tempo regularity is a feature of most of these composers’ work at this time.

Barry’s aesthetic also shares several traits with the music of Claude Vivier. Vivier did not return to his native Canada to find a local music but instead became fascinated by the east, his music being altered by a long trip across Asia and in particular by his experiences in Bali and Iran.<sup>37</sup> In some ways it is harder to make absolute comments on the direction Vivier was taking in his music due to his death in 1983 at the age of 34.<sup>38</sup> In terms of technique and structure Vivier was undoubtedly influenced by Stockhausen. In terms of language however, the emphasis on a single melodic line which is then coloured by other parts is reminiscent of the approach taken by other composers from this group as is the quasi-tonal chording used, though in the case of the later works this is inflected by quarter-tone usage in the melodic line.<sup>39</sup> The music is closest to that of Barry in an earlier work like *Shiraz* for piano from 1977 where, if one leaves aside its more rigorously mathematical approach to structuring, the four-part writing punctuated by unexpected silences and the chorale conclusion do not seem too far apart from the similarly virtuosic works *Au Milieu* and *Sur les Pointes* composed for Herbert Henck or Barry’s *Five Chorales from the Intelligence Park* for two pianos. Indeed Vivier’s lecture at the Feedback Studios in Cologne in 1982 with its reference to the need to hold on to the moment through pleasure and then transform this moment into art, into music is strikingly redolent of Barry’s com-

---

<sup>35</sup> This is similar to Volans’s idea, when discussing his reworking of *White Man Sleeps* for string quartet, that ‘the colour of the instruments, or the colour of the sound that they produce, is as important for the meaning of the music as the pitch, or the rhythms, or anything else. See Timothy D Taylor, “When we Think About Music and Politics: The Case of Kevin Volans”, *Perspectives of New Music*, vol. 33, No. 1/2 (Winter-Summer, 1995) p. 504–536 (519).

<sup>36</sup> Barra Ó Séaghdha, “Breathing Space”, *Graph*, 6 (August 1998) p. 14–17.

<sup>37</sup> Jaco Mijnheer, “A Journey into my very essence”, sleeve notes for compact disc Philips 454 231–2, 1996, p. 3.

<sup>38</sup> Vivier was murdered in Paris, his death bizarrely mirroring that of the protagonist in the work he was composing at the time *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* [Do you believe in the immortality of the soul].

<sup>39</sup> It was these complex aural textures in Vivier’s late works which so influenced Ligeti’s music from the 1980s onwards.

ments about his opera *The Triumph of Beauty and Deceit*.<sup>40</sup> There is also a shared interest in the static, not to mention ecstatic, approach taken in the music of Olivier Messiaen.

If the strict divisions created by Fox seem to come apart with further examination, a different point of departure can be found in a manifesto written in 1981 by Barry, Volans and Newman. Of course in the context of a German city where so many earnest manifestos were issued by various groups there is a certain element of satire about this particular manifesto but the detail is strikingly serious. Rejecting the term “New Music” as being far too loaded and carrying implications of everything from Schönberg to the latest from Darmstadt, after much thought the three composers settled on the title “The Society for Newer Music” for their organisation, or SNerM for short. The manifesto reads as follows:

The main aim of the Society is to promote work and activity possessing an understanding and knowledge of artistic freedom. Such work would manifest itself in a diversity of media and forms. Such work would not necessarily be bounded by any particular historical style. Such work would be distinguished by a certain recklessness, the consequence of true integrity. Such work would therefore be personal, would not excuse itself, would abhor security. Such work would necessitate a direct view of the world, stripped of sophistication and rooted in a sense of wonder. Clearly such work could draw freely from all available sources. The Society applauds diversity, quality and imagination. Such work is, in effect, indefinable. Gerald Barry, Christopher Newman, Kevin Volans.<sup>41</sup>

It strikes me that if one was to go about constructing a School (and that is not what I propose to do as these artificial constructs tend to block out the fundamental differences of composers), this manifesto contains the starting point. It emphasises the main concerns of each of the composers mentioned so far: the stripping down of material, the idea that all of history is theirs to work with as might suit their purpose, the rejection of security and the recklessness of approach in whatever medium chosen. To the issues outlined in the manifesto one could add a concern with colour, touch and texture which is found in each of the composer’s outputs, not merely as applied effect but as an integral part of the composition—colour is not something that can be separated from pitch organisation or formal structure. In addition to this there is a strong interest in virtuosity either in its more overt forms such as in Barry’s early instrumental works and Vivier’s vocal music, or in more covert forms as found in Zimmermann’s music and some of Volans’s work.

---

<sup>40</sup> Astrid Holzamer, “Claude” sleeve notes for compact disc Kairos 0012472KAI, 2006, p. 14. Barry’s programme note for the opera focuses on the idea of pleasure: “When it comes one devours it and tries to hold it for as long as absolutely possible. Then it slips away and sighing for the past and future return [...] It’s as if protection from [Time’s] ravages would be the reward for the music and singing being brilliant enough. Virtuosity, magically, would create a suspension, and keep one safe.” <<http://www.oup.co.uk/music/repprom/barry/prognotesn-z>>, (Accessed 15 October 2008).

<sup>41</sup> The manifesto was published in a number of German and Irish journals. A copy of the original is held in the library of Trinity College Dublin, TCD MS 10666.

There is also a clear focus in all composers' works on what Zimmermann would call "non-centred tonality".<sup>42</sup>

The other fundamental link between these composers brings us back to the reception of American music in Germany. Many commentators have been quick to link music by composers such as Volans or Barry with minimalism—in other words with the music of composers such as Steve Reich. However, according to Volans, Zimmermann felt Michael von Biel was the composer who showed him the way out of serialism.<sup>43</sup> Von Biel studied with Morton Feldman and John Cage before returning to Germany where he became a member of the Fluxus group. Von Biel was also highly influenced by the music of La Monte Young and was one of the names quickly linked to the term New Simplicity.<sup>44</sup> While Zimmermann himself acknowledges the influence of American music it is not the new wave of 1970s minimalists such as Reich and Glass he refers to but the earlier New York School: the diatonic works that Cage wrote in the late 1940s such as the Suite for Toy Piano or the String Quartet, and even more frequently, the work of Morton Feldman. In his 1984 lecture at Darmstadt Zimmermann discussed the issue of America influence:

I always read in concert programs of my music that I am a "Connoisseur of American Music" etc. I am not at all interested in a Mimicry of American Music, but learned from several American composers how to find one's way of expression in isolation. Something what [*sic*] is lost here [...] For me it is very difficult to find the alternative to expressionism in German music. Is it lost? Did it never happen? Maybe Brahms late piano pieces were the last glimpse...and that is very sad. Still I have the need to establish something, you might call it lyric, but again this is labeling music, where it should be free of labels. So that makes it very problematic for me to get through the Ferienkurse with all that "Beckmann Musik" around. That why it's very helpful to have Morton Feldman here, because he is showing us for a long time that there are other ways.<sup>45</sup>

Zimmermann was responsible for inviting Feldman and others to Cologne and held a portrait concert of Feldman's work in his Beginners Studio.<sup>46</sup> He also published a series

---

<sup>42</sup> Zimmermann described this concept to Volans saying "I try to wander between tonalities and keep all the tonalities in balance to each other, so that no tonality is really... too much grounded. There's no preference [given] to any of the tonalities. But at the same time it avoids to be atonal." Kevin Volans, *Summer Gardeners: Conversations with Composers, Summer 1984* (Durban, 1985), p. 95.

<sup>43</sup> Christopher Fox, "Where the River Bends: The Cologne School in Retrospect", *The Musical Times* 148/1901 (Winter 2007), p. 40.

<sup>44</sup> Unattributed interview and sleeve notes for compact disc Cybele CD 960.306, 2006, p. 2-13.

<sup>45</sup> Walter Zimmermann, "Lecture given on 24 July 1984 at the Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt" <<http://home.snafu.de/walterz/toopwz.html#shadows>>, (Accessed 15 October 2008).

<sup>46</sup> This was modelled on Johannes Fritsch's earlier Feedback Studio, with which Zimmermann, von Biel, Barlow and Volans among other were associated.

of interviews with Feldman in 1985. Barry has also acknowledged his interest in and deep admiration of Feldman's music and repeatedly uses the same types of comparison to abstract expressionist art when describing his music that Feldman used.<sup>47</sup> Volans has written about Feldman consistently and his interview collection *Summer Gardeners*, described as a sequel to *Desert Plants*, prints a lecture given by Feldman at Darmstadt as well as a revealing interview from which the following is extracted:

You know, when I went back to South Africa I found this wonderful pianist and piano teacher, Isabella Stengel, who has the most exquisite cantabile. And she made me suddenly aware to what extent "touch" has disappeared as a concept in piano playing in Europe. She voices chords in a way...that would make you faint, too. And in many ways I feel you [Feldman] represent that tradition of touch. In composition. And that's a concept that has all but disappeared in composition in Europe, too. We, (and I think I speak for many) have been trained as musical architects, or structuralists or conceptualists, so it's not surprising that when you talk about registration and instrumentation, that some people don't think you're talking about composition.<sup>48</sup>

Another aspect of Feldman's music is highlighted by Volans in a 1984 Darmstadt lecture:

Unlike Westerners, who automatically begin measuring the proportions of a piece of music, and who have a certain expectation of change (which naturally can be met or thwarted), many African listeners seem to regard music in the same light as natural events. Like birdsong it can be neither too long or too short, like the clouds, neither well nor badly proportioned. Variation and inventiveness are admired, but not in terms of temporal necessity [...] The only Western music in which I find no anxiety about changes is the late works of Morton Feldman. The music proceeds with such effortlessness and unpredictability that it unfolds as a powerful image of a natural event. In common with African music, nothing is forced, nothing is demonstrated, everything is affirmed.<sup>49</sup>

The ability to compose music which unfolds over large time spans without seeming to be structured in any overt way and the emphasis he placed in lectures on Stravinsky and the importance of colour were of immense importance to these composers as they tried to find a way to renew their musical language. In addition the way in which Feldman reduced the content in his later works, despite their great length, can be linked to the

---

<sup>47</sup> In a recent interview Barry cited Feldman as the most significant of recent composers (National Concert Hall Dublin, pre-concert talk, 6 February 2009).

<sup>48</sup> Kevin Volans, *Summer Gardeners: Conversations with Composers, Summer 1984* (Durban, 1985), p. 123.

<sup>49</sup> Kevin Volans, "Dancing in the Dark" <<http://www.kevinvolans.com/index.php?id=19>>, (Accessed 15 October 2008).



intense focus found in works by these composers throughout their career. In particular one could single out Zimmermann's *Von Nutzen des Lassens* (1985) or works by Barry such as *Sur les Pointes* (1981), *1998* (1999) or *L'Agitation des Observateurs, le Tremblement des Voyeurs* (2003). Volans has declared in a number of recent interviews that he would like to achieve a composition with no content, the equivalent of a blank canvas and in his sixth string quartet the material is reduced to two chords that are exchanged between a live and a taped quartet.<sup>50</sup>

Of the group of composers, Vivier is the only one whose music does not seem to have a direct connection to Feldman, though it strives for its own type of lyricism and contains other points of connection with the rest of the group. John Maguire, whom I have not really discussed, seems to me to fall outside the group for a number of reasons. His interest in electronic music sets him apart from the rest of the group and the process-type music he composes seems to be linked more strongly to the later minimalists such as Reich than the earlier New York School. However, taken together the Newer Music Manifesto and the aesthetic ideas raised by the New York School seem to underpin not just the music from this period of the late 1970s and early 1980s but also seem to inform much of the music written by these composers since then. Perhaps Barry highlights the most important connection between these artists during this period when he says:

It was a passionate time. We were lucky. We were very involved. Aesthetic decisions/concerts had a life or death quality.<sup>51</sup>

It is this life and death quality, a refusal to compromise and an intense focus that the best of their work still has today.

**Neue Musik, alte Musik, neuere Musik:  
Die Klangpalette von Köln am Rhein in den späten siebziger Jahren  
des zwanzigsten Jahrhunderts**

Zusammenfassung

Der englische Komponist und Musikwissenschaftler Christopher Fox publizierte im Jahre 2007 einen Artikel, in dem er die „Kölner Schule“ als eine Gruppe von Komponisten beschrieb, die sich vor allem aus Persönlichkeiten zusammensetzte, die in den siebziger Jahren bei Karlheinz Stockhausen studierten. Diese Studie überprüft die Kriterien, die

---

<sup>50</sup> Bob Gilmore, "Wild Air: The Music of Kevin Volans", *The Journal of Music in Ireland* (Nov-Dec 2006) p. 21-29.

<sup>51</sup> Christopher Fox, "Where the River Bends: The Cologne School in Retrospect", *The Musical Times* 148/1901 (Winter 2007), p. 28.

Fox zum Zweck der Bezeichnung einer Zusammengehörigkeit von Walter Zimmermann, Kevin Volans, Clarence Barlow und Gerald Barry und Zugehörigkeit zu einer Schule verwendet hat. Er stellte wichtige Zusammenhänge nicht nur unter diesen Komponisten, sondern auch im Bezug auf deren Zeitgenossen, wie zum Beispiel Claude Vivier und Chris Newman, fest. Der Autor analysierte das Manifest „der Gesellschaft für neuere Musik“, konzipiert von Volans, Newman und Barry, und machte auf die Tatsache aufmerksam, dass dieses Manifest verschiedene charakteristische Züge dieser Komponisten deutlich machte, unbeschadet davon, dass es ursprünglich als eine satirische Kritik der in Köln am Rhein vorherrschenden Atmosphäre verfasst wurde. Damit verbunden schlug der Autor eine umfassendere Definition von ästhetischen Positionen der oben genannten Komponisten vor. Schließlich betonte er die grundsätzliche Bedeutung der Musik von Morton Feldman und weiterer Komponisten der New York School für die Entwicklung von kompositorischen Möglichkeiten der genannten jungen Komponisten in Köln am Rhein.

**Nová hudba, stará hudba, novější hudba:  
Zvuková paleta Kolína nad Rýnem na konci sedmdesátých let 20. století**

Shrnutí

Anglický skladatel a muzikolog Christopher Fox publikoval v roce 2007 článek, ve kterém vymezil „Kolínskou školu“ skladatelů, která je tvořena především osobnostmi, jež v sedmdesátých letech studovaly u Karlheinz Stockhausena. Tato studie prověřuje kritéria, s jejichž pomocí Fox seskupil Waltera Zimmermanna, Kevina Volanse, Clarence Barlowa a Geralda Barryho do rámce společné školy. Sleduje důležité souvislosti nejen mezi těmito skladateli, ale také mezi jejich současníky, jako jsou Claude Vivier a Chris Newman. Autor rozebírá manifest „Společnosti pro novější hudbu“ napsaný Volansem, Newmanem a Barrym, aby ukázal, jak tento manifest, ačkoli byl původně napsán jako satira na převládající atmosféru v Kolíně nad Rýnem, osvětluje mnohé charakteristické kompoziční rysy těchto skladatelů. Na základě toho autor navrhuje komplexnější definici estetických postojů výše jmenovaných skladatelů. Posléze zdůrazňuje stěžejní význam hudby Mortona Feldmana a dalších skladatelů newyorské školy pro kompoziční orientaci těchto mladých skladatelů v Kolíně nad Rýnem.

## **Musical Ethnography in Maramureș: Fieldwork in the Shadow of Béla Bartók**

Greg Hurworth

This article describes an experiment in the teaching of fieldwork within a course entitled Ethnomusicological Methods. This course was presented in English while I was lecturing in the Department of Musicology, Palacký University, Olomouc, Czech Republic,<sup>1</sup> during semester 2, 2008.

### **The rationale for the experiment**

The experiment consisted of project to find a way of teaching ethnomusicological fieldwork from a practical point of view, rather than merely from guided reading of texts and seminar presentations. I wanted to find a way for the students to discover “the rather personal world of the understanding, experience, knowing and doing of fieldwork ...”<sup>2</sup> My initial thinking for teaching this course began with re-considering my own experiences of preparing and undertaking fieldwork to highlight the important skills, knowledge and understandings required.

I approached my own first field research,<sup>3</sup> with something like youthful bravado born of excited anticipation. Fieldwork is very much like the work of a conductor – you can only gain practice in doing it when you are actively engaged in its undertaking; and so

---

<sup>1</sup> Katedra muzikologie, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Česká republika, three semesters in total from September 1<sup>st</sup> 2007 to December, 2008.

<sup>2</sup> Gregory F. Barz, “Chasing Shadows in the Field: An Epilogue”, in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 205.

<sup>3</sup> Various towns in Taiwan, Republic of China, as well as extended periods among the Yami, an Austronesian people numbering two thousand, living on an island to the southeast of Taiwan called Lanyu (“Orchid Island”). Two fieldtrips to Taiwan, December, 1976 to June 1977 (four and a half months with the Yami, the rest in Taipei and elsewhere), and November-December, 1979 (six weeks

the excitement of getting to the field and “having a go” was paramount. A conductor can practice various skills while alone, such as beating time in front of a mirror; but the real practice of conducting can only come when you are standing in front of an orchestra or choir, and have to communicate with them at so many different levels to produce the best from them. And so it is much the same with fieldwork.

I therefore decided that the most meaningful way for students to learn fieldwork was to take them on a short, group fieldtrip. This would offer them the possibility of learning about fieldwork in a controlled way (that is, in the presence of a more experienced field researcher) and as a member of a group, not as an exposed individual. This is surely not the first time that fieldwork has been approached in this way, and it may well be the way that many anthropologists and others working in the social sciences were first exposed to fieldwork during their training. However, this experiment was the first time for the present writer, and, as far as can be ascertained, the first time for students in a Czech academic situation.<sup>4</sup>

This article aims to show the preparation required for this undertaking, what the students<sup>5</sup> did and did not learn from the time in the field, and what they discussed on return.

## **Background to the experiment**

In order to undertake this experiment, the first step was to consider very carefully what the aims of this project would be, what exactly the students should learn and how the students could benefit.

At the time of my own initial training, there appeared to be two main polarizations within the discipline regarding fieldwork, represented by Mantle Hood on the one hand,

---

with the Yami), resulted in an unpublished doctoral thesis entitled *A Musical Ethnography of the Yami*.

<sup>4</sup> It is forward-looking indeed that Palacký University's Music Department should employ an ethnomusicologist, not merely a lecturer in World Musics, since the Czech Republic has been without a real home for training musical ethnographers until very recent times, especially of music beyond its borders; all this despite the fact that one of ethnomusicology's greatest masters, Bruno Nettl, was born in Prague of Czech parents in 1930 and that there are excellent ethnomusicologists within the present Czech borders. However, progress forward for the study of ethnomusicological methods within the Czech Republic will result from: I) the 5<sup>th</sup> Meeting of the Study Group “Music and Minorities” of the International Council for Traditional Music took place between May 24<sup>th</sup> and June 1<sup>st</sup>, 2008, in Prague. (This meeting was organized by the Faculty of Humanities of the Charles University and the Ethnological Institute of the Czech Academy of Sciences of the Czech Republic); and II) the work of Zuzana Jurková, who is head of the Ethnomusicological Program at the Faculty of Humanities, Charles University, Prague.

<sup>5</sup> Where necessary, the students are only referred to by the initial of their first name, to protect their identity. More than one of the group had names beginning with the same letter – therefore, an additional letter has been added (eg: Kn and Ka rather than just K).

and Alan Merriam on the other.<sup>6</sup> Hood believed that the musical product was the most important issue within fieldwork, while Merriam propounded music as behaviour, and how music works within culture. The latter approach allied music to the discipline of anthropology. Reading prior to fieldwork therefore consisted of the standard printed texts of the day, which had at least one section or chapter mentioning “Fieldwork”.<sup>7</sup> There are also books by anthropologists, which were of use to me before first going to the field. There is plenty of material available now that describes techniques for undertaking musical fieldwork.<sup>8</sup> By using this material only, it would mean that, however useful the material might be, the presentation to the students would be by guided reading and seminar presentation, a model of teaching fieldwork that I was trying to avoid.

In the time since my first field research and now, the move has been more towards a type of fieldwork that is “reflexive, humanistic and experiential”. This has a direct impact on the understanding of what fieldwork might encompass. Timothy J. Cooley<sup>9</sup> describes this “new” direction in fieldwork when he writes that:

The fieldwork methodology of collecting data to support goals external to the field experience is no longer considered adequate. This model has not been replaced by

---

<sup>6</sup> In my own postgraduate ethnomusicological training, I was fortunate enough to be exposed to both view-points: one of my lecturers was a former student of Mantle Hood’s at UCLA, and Alan P. Merriam came to my University department to present lectures and seminars. I already knew the latter’s work: Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, (Evanston, IL: Northwestern University Press: 1964) from my undergraduate days.

<sup>7</sup> Jaap Kunst, *Ethnomusicology: A Study of its Problems, Methods, and Representative Personalities*, 3<sup>rd</sup> edition (Den Haag: 1974); Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, (Evanston, IL: Northwestern University Press: 1964), chapter 3, “Method and Technique”, p. 37–62; Mantle Hood, *The Ethnomusicologist* (New York, NY: McGraw Hill, 1971), chapter 4, “Field Methods and the Human Equation”, p. 197–246 and chapter 5, “Field Methods and the Technical Equation”, p. 247–283.

<sup>8</sup> Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 12 provides a list of useful examples including: Maud Karpeles, *The Collection of Folk Music and Other Ethnomusicological Material: A Manual for Field Workers* (IFCM & Royal Anthropological Institute, 1958). Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, (London: Macmillan, 1992) particularly chapters one and two. Marcia Herndon and Normal McLeod, *Field Manual for Ethnomusicology* (Norwood, PA: Norwood Editions, 1983). *Musikologische Feldforschung: Aufgaben, Erfahrungen, Techniken*, Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients (Hamburg: Wagner, 1981).

<sup>9</sup> For a fuller historical discussion of fieldwork methodologies, see Timothy J. Cooley, “Casting Shadows in the Field: An Introduction”, in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 10. A second edition of this book appeared in 2008, but after the preparation and undertaking of this fieldwork was complete. The chapter “Thinking about Fieldwork” in B. C. Wade, *Thinking Musically: Expressing Music, Experiencing Culture* (New York, NY: Oxford University Press, 2003) was also very helpful. A second edition for 2009 is also available. In addition, Harry F. Wolcott, *The Art of Fieldwork* (Walnut Creek, CA: Altamira Press, 1995) is invaluable as a general introductory text.β

a single new model or single methodology, but we have entered an experimental moment when new perspectives are needed... The shift in emphasis from classification, description and explanation of music structures toward attempts to understand music as culture necessitates new fieldwork theories, methodologies and epistemologies. Fieldwork in ethnomusicology has kept up with these changes, but the ethnomusicological literature on fieldwork has not ...<sup>10</sup>

How can the ideas behind such fieldwork be taught? It is easy to find many examples of musical ethnographies in which these ideas are explained – but again, this requires reading and discussion, not an actual experience of the ideas; furthermore, the majority of these were unavailable in the University library except through lengthy inter-library loans. However, before I could proceed further, it was important for me to consider what the students knew already.

Prior knowledge of the students consisted of: I) an understanding of some World Musics, obtained through undertaking a very popular introductory course in previous years at the University; and II) a previous semester of ethnomusicological methods, with me, during which we explored the nature of ethnomusicology.<sup>11</sup> This included lengthy debates on its relationship with/within musicology. Assessment for that first semester included discovering the answers to “who”, “where”, “when” and “why” about local Moravian folk-music. The reason for this was to complete a survey of local musicians engaged in Moravian folk music in and around Olomouc. Firstly, the students had to find musicians, then talk to them about their repertoire (the answer to “what”?), and ask how they learnt that repertoire (from printed music? By rote/by ear/by listening and copying?). In other words, they had already completed some initial training in data collection in field research.

Based on this background, I was highly conscious that my students were still very much the product of a *musicological* training. Therefore, like Beaudry,<sup>12</sup> it seemed that they had “little awareness of the sociological implications of any expressive behavior such as singing and dancing...” might have. How should I approach the teaching of this area of fieldwork? The only way I felt that an awareness of any such implications could be gained by the students would be in the field itself. It was clear that other aspects of fieldwork also needed to be considered.

---

<sup>10</sup> Timothy J. Cooley, “Casting Shadows in the Field: An Introduction”, in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 11.

<sup>11</sup> Content and discussions based loosely around the content in Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2005).

<sup>12</sup> Nicole Beaudry, “The Challenges of Human Relations in Ethnographic Inquiry: Examples from Arctic and Subarctic Fieldwork”, in Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), Chapter 4, p. 63–86.

One such concern centered around the notion of group fieldwork, especially in terms of interpersonal relationships between the members of the group themselves as well as a group's interaction with individuals and musicians they would meet. The benefits of group fieldwork are, in fact, many. For example, the group, themselves, comprising eight students, consisted of experienced performers in violin playing, guitar playing, singing and percussion; one had also learnt folk dancing from their region of southern Moravia, and so had a special "eye" for any dancing we might encounter. Each member of the group had been involved with folkloric festivities at the village level in different areas of the Czech lands. This means that each could concentrate on aspects of technique and performance unique to their own area of expertise, while being generally aware enough of the sorts of events, customs and cultural activities we might encounter.

Furthermore, there were three males and five females in addition to the male lecturer. This is an approximately equal split between the genders. Such a ratio could be helpful in eliciting information, as well as observing the role of the genders in music-making.

Group work also means that there can be a sharing of various tasks as required; at any one time, some could be photographers and film-makers, others could planners, or concentrate on questioning, while yet others could be taking extra notes about the environment, performers and so on. Since all of them (and me) would be keeping a diary and taking notes, it means that there would be eight sets of field-notes, plus up to eight collections of visual and possibly audio data as well, to form the basis of discussion and act as *aides memoires*, information and observations once returned from the field.

In the final analysis, fieldwork exposes and puts on the line one's integrity as a person, exposes unknown prejudices, highlights capacities and thought from one's inner core. Everything about you is brought under the microscope. Consequently, it is interesting to read Jeff Todd Titon: he feels that "doing fieldwork ... is an experience of myself in relation to other people ... Like many ... I experience fieldwork not primarily as a means to transcription, analysis, interpretation and representation, although it surely is that, but as a reflexive opportunity and an ongoing dialogue"<sup>13</sup> In addition, Cooley's stance on fieldwork is that it is "an inherently valuable and extraordinarily human activity" which has the capacity to integrate "scholar, scholarship and life"<sup>14</sup> and this resounds strongly with this lecturer.

Beaudry also points this out when she states that she was unprepared for the "psychological and intellectual impact" of a fieldtrip on herself and her work.<sup>15</sup> She also asserts that her fieldwork experiences over a period of twenty years paralleled her "growth as an

---

<sup>13</sup> Jeff Todd Titon, "Knowing Fieldwork", in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 94.

<sup>14</sup> Timothy J. Cooley, "Casting Shadows in the Field: An Introduction", in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 5.

<sup>15</sup> Nicole Beaudry, "The Challenges of Human Relations in Ethnographic Inquiry: Examples from Arctic and Subarctic Fieldwork", in Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the*

ethnomusicologist and as a human being” as well as reflected the different stages through which she progressed. She describes these stages and their effects thus: “moving from a research assistantship, to the writing of a doctoral dissertation, to autonomous research, represents academic growth. Over the same period, my resourcefulness as a fieldworker was tested by the immense cultural differences I found between each of the ... settings I had the opportunity to explore...”<sup>16</sup>

So part of the bigger picture of field research is the impact of the experience on self. Undertaking fieldwork becomes an education in life and living. This quintessence of field research can only be hinted at in the classroom, but needs to be part of this fieldwork project. During the group fieldwork, I therefore hoped that they would be encouraged to reflect on who they were as individuals and the culture from which they came. Any such impacts on each of them would hopefully be reflected in their individual field-notes.

### Choosing the area

In preparing for this fieldwork, we first had to choose the area we wanted to investigate. This presented a series of challenges linked with constraints. Firstly, the students were restricted by how much they could pay for travel and accommodation, and there were no grants to apply for at this stage; so, the destination had to be fairly close. We decided that we would indeed like to undertake this fieldwork outside the borders of the Czech Republic, and find somewhere that was accessible within a day’s travel.

Southern Poland, or Slovakia were obvious initial choices. However, most of the students involved had recently traveled with me to Krakow in southern Poland as part of a subject entitled “Jewish Music”, and the musics of neighbouring Slovakia were well-known to all the students since it had recently been part of Czechoslovakia. Hungary presented another possibility; but, the country, which elicited the most positive and popular response, was Romania. Initially, the students were most keen to go to the area near Braşov, (which includes the Castle of Vlad Dracula. This keenness was due mainly to hear-say about the spectacular countryside, which was becoming increasingly popular with Czechs as a travel destination, in addition to the popularity of the Dracula story).

It was soon evident in our discussions that the ethnomusicologist who had spent time collecting Romanian music was Bela Bartók (1881-1945). I recalled that one of the areas that he visited was the **County of Maramureş** (see map I). None of us knew exactly where this was, and so we all went away to find out something about the area. To the following session, I brought with me a map and had discovered that the capital city of the county is **Baia Mare** and another large town is **Sighetu Marmatei**, the former regional capital. **Satu Mare** is the capital of neighbouring **Satu Mare County**, which forms the border

---

*Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 67.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.65.



with Hungary. These two adjacent counties are bounded to the north by the **Iza** River (*Tisza* in Hungarian), which also separates Maramureş County from the Ukraine. On the Hungarian side of the border, **Satu Mare** continues as Szatmar. The results of Bartók’s research in these two counties were printed as volume 5 of his *Rumanian Folk Music*.<sup>17</sup>



Map I: Maramureş and Satu Mare Counties, Romania<sup>18</sup>

We then had to find somewhere to accommodate all nine of us. We were unlucky in our first choice of Pension, closed to **Sighetu Marmăţiei**. Instead, we were able to fit into the intriguingly-named *Pensiunea Amethyst*, in the village of **Surdeşti** (underlined in black in map I). There had been little information available about **Surdeşti** prior to departure. On the map, it looked remote, even though quite close to **Baia Mare**. It is one of eight villages in the Carpathian mountains of the area that form a “commune” entitled **Şişeşti**.

Another main constraint on this project was time. The best time for undertaking this fieldtrip during the semester seemed to be the week before Easter, which coincided with a University break. In 2008, Easter fell early (March 21<sup>st</sup>), and so we had but a short time from the beginning of semester to prepare for this expedition. Allied to this was the need to travel as cheaply as possible. Since Budapest was nearer to our destination, it was easier to travel there first by train, hire a van to transport us plus the equipment, and then travel on to Maramureş. It was decided to break the journey in Budapest, visit the Bartók Museum and then pick up the van early on the second morning. This itinerary would give us 5 complete days (6 nights) in Maramureş, which we recognized as dramatically short, but would comprise a focused time.

<sup>17</sup> Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 5: *Maramureş County*, (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975). This edition is edited by Benjamin Suchoff, and has a foreword by S. V. Drăgoi and Tiberiu Alexandru.

<sup>18</sup> Taken from the map: *Harta Rutieră, Kárpátia, România*, undated, purchased March, 2008.

There are some excellent reasons for going to the field for just a short time. A short field trip can also be of huge benefit as preparation for something larger. Bartók, himself, did this. He went twice to Maramureş; the first time, in 1911, was a very short visit, without recording. His second, more prolonged, but still short, visit was in 1913, when he spent just 13 days in Maramureş (15<sup>th</sup> to 27<sup>th</sup> March).<sup>19</sup> By making a short visit, in this way, we would be following closely Bartók's original fieldtrip both in place and duration, and comparisons could be made.

### Setting up the fieldwork

The next thought was what could be a focus for the fieldwork that was both practicable in terms of the time restraint? It seemed to me that the students still needed to gain traditional training in skills (observational and interviewing) and knowledge (of the music as product) but also some understandings about music as culture. The dilemmas for me were two-fold: I) Bartók was mainly interested as music as sound during his visit; and, II) during the five days of our visit, how much could we learn about music in Maramureş culture? It grew increasingly clear to me that it was going to be impossible to cover everything.

In our preparation about Bartók as fieldworker, it became evident that he used the comparative musicological stance, based on the original German idea of how to study musics outside Western culture. His view of music was that it was "collectable, comparable and [an] ultimately explainable object..."<sup>20</sup>

I therefore proposed a "mapping" exercise to the students. The intention would be to discover as many performers, styles and venues of music performance in Maramureş as time would permit. They could then follow the more traditional model of transcription and analysis of what they collected on return.

In addition, an important part of the exercise would inevitably be to learn how to take **field-notes** and to keep a **field diary**. Therefore, I decided that practice in writing these notes could form an integral part of the assessment. The assessment criteria were to concern the reliability of what each individual wrote as well as its readability. (The group was therefore given the chance to write in either Czech or English. In the end, all of them wrote in English.) Since I would also be present during the fieldwork, and would similarly keep field-notes, I felt it would be easy to monitor these criteria. Besides, practice in writing is an enormously important part of fieldwork by interpreting what we saw based on our notes. How many of us can do it without much sweat and toil? Cooley writes: "fieldwork is a process in which observation is inseparable from representation

---

<sup>19</sup> Bartók collected 378 melodies from 12 villages – 76 alone from one village, *Ieud*.

<sup>20</sup> Timothy J. Cooley, "Casting Shadows in the Field: An Introduction", in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 9.

and interpretation...”<sup>21</sup> By “representation”, he means description of what was seen and heard of the musical culture. But, for the purpose of this project, what had to be taught was the importance of the written text as an “interpretation” by the fieldworker of their experience in the field. The combination of precision, reliability and readability is what needed to be practiced.

Prior to departure, the students were given tasks in discovering as much about Maramureș, its geography and history; music and music research<sup>22</sup> in Maramureș, and Bartók as fieldworker. This proved difficult, as resources were hard to obtain in the time period. However, over three sessions, we pooled the information, which had been gathered from local libraries, reading, web-searches, and listening to examples from YouTube.<sup>23</sup> During the preparatory time, members of the group also attempted to learn some basic sentences in Romanian. From recent literature, it seemed that the languages most often spoken that we would encounter, were likely to be French and some English. Luckily, we had two French speakers among the nine of us as well as people with knowledge of German, Spanish and Italian. However, in the certain knowledge that there would be few if any Czech-speakers in Maramureș, we expected to conduct the fieldwork in English.<sup>24</sup>

Of course, it should be noted that Bartók did not speak Romanian, and on his second fieldtrip (1913), he was accompanied by the bi-lingual Ion Bîrlea, Greek Orthodox priest from **Ieud**, “who most obligingly shared all the hardships of the collecting to help insure its success...”<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>22</sup> One of the present researchers is Lucy Castle, who has been recording fiddle music from Maramureș since the mid-1990s. Her CD, *Fiddle Music from Maramureș*, was produced by Steel Carpet, Derby, England. The blurb calls this “an excellent survey of different fiddle players from the Mara Valley”. Lucy Castle’s approach to the music is to learn to play it. The BBC Radio 3 Guide to World Music contains a list of other recordings from Maramureș. The web address is <http://www.bbc.co.uk/radio3/world/guideromaniad.shtml>. (most recently accessed on February 12<sup>th</sup>, 2009). In addition, one cannot go past the editorial work of Benjamin Suchoff as, *inter alia*, his book, *Béla Bartók: Studies in Ethnomusicology*, (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997). For the future, a history of the work of Romanian ethnomusicologists in Maramureș since the time of Bartók needs to be completed. In part, the article by Sabin V. Drăgol, “Musical Folklore Research in Rumania and Béla Bartók’s Contribution to it”, in: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (Budapest: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956), is informative in this respect.

<sup>23</sup> [www.youtube.com](http://www.youtube.com) has a variety of music and dance examples from the Maramureș region. This helped with the initial identification of the musical sound of the region.

<sup>24</sup> Each of the group spoke excellent English, and mainly spoke to each other in that language during the entire fieldtrip, probably in deference to my presence.

<sup>25</sup> Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 5: *Maramureș County*, ed. by Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975), p. 1.

## Preparing for the field – Bartók as field researcher

Behind the main points described above, there were further agendas. One such idea concerned Bartók's work as an ethnomusicologist; by visiting those places where he had collected music nearly one hundred years before and by reading his published findings, much should be revealed. But we also needed to note the changes since 1913. Bartók was working in Maramureş before the 1920 *Treaty of Trianon* and the establishment of the borders of the new country, Romania. He was therefore working as a Hungarian in the rather different world of Maramureş as part of Hungary.

As an English-speaking lecturer in the Czech Republic, I was keenly aware that I was working in a "New Europe". That is, a Europe very different from the one into which I was born, and one, which had undergone significant changes since the end of the 1980s. As Michael Palin<sup>26</sup> wrote about this New Europe : "... there is now the prospect of being able to travel through once-forbidden lands; of making a voyage of discovery on [one's] very own doorstep..."<sup>27</sup> These lands, to which he refers, include Romania, (as well as the Czech lands, Slovakia and Hungary through which we would be traveling during our field experience). He continues:

What they all seemed to have in common was a sense of rapid change, an opening-up of new horizons ... Opportunities were being seized, old systems challenged, economic and political alliances entirely rethought. Nothing was quite as it had been before. Peoples, cultures and traditions with long historical roots were being shaken up and re-energised .... [These lands have] a very clear sense of their own identity, reinforced and defined by their own language, culture, history and currency ...<sup>28</sup>

It was this sense of freshness and search for identity that I would be hoping to witness during our time in Romania. But, it was the reaction of the young Czechs to the new Romania that would begin to fascinate me – new Europeans visiting a formerly inaccessible part (to them and to me) of the New Europe.

This meant, therefore, that during the passage of time since Bartók undertook his Maramureş fieldwork in 1913 and now, we might be able to discover something of what has been preserved, added to, re-invented or possibly appropriated from elsewhere in the intervening time. In this, we would be following an idea, such as proposed by Noll, that concerns research which "spans periods of time"; he argues that these "might be

---

<sup>26</sup> Michael Palin: *New Europe* (London: Weidenfeld and Nicolson, 2007). Palin's 123-day journey through the new Europe took him through the centre of Romania, and resulted in a book and a television documentary of the same name. His tour included four days in Maramureş, which he called "a small strip of beautiful but backward country hugging up against the Ukrainian border..." [p. 133] and "remote enough" [p. 140]. On day 56 of his tour he also made a visit to *Ieud* and its 18<sup>th</sup> century church, where Bartók recorded.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>28</sup> *Ibid.*

no less important, valuable, or interesting than comparative interpretations that span territory ...”<sup>29</sup>

Furthermore, by comparing what Bartók “discovered” about the music of Maramureş with what is there now, can be considered part of “new” directions in fieldwork. For example, of relevance to this is how Noll has written about his own fieldwork:

Regardless of how it is named, much of my fieldwork is part of a larger ethnographic effort conducted over a period of about a hundred and fifty years by hundreds of fieldworkers whose research was in the same regions, in the same villages and occasionally with the same families as those I work with now. This ethnographic effort includes colleagues actively engaged in fieldwork today. I am interested in a dovetailing of the present and the past ...<sup>30</sup>

Not specifically writing about Bartók, Noll therefore mentions various ideas that were relevant to our own project. His own view of fieldwork is shaped by his research into Jewish music in Central and Eastern Europe. Since Jews have not been present in any great numbers in this region since the 1930s, he has needed to read ethnographic literature by field workers of past times. He then questions who these field-workers were. They might have been researchers working in their own native land; or, be an ethnographer from one cultural heritage working within the same political boundaries as another. As Noll observes:

such fieldworkers interpret their findings in languages different from those of the people under study; this is also usual for foreign fieldworkers ... [for example] Hungarians among Slovaks and Romanians ...<sup>31</sup>

This is the case, of course, with Bartók, as Hungarian, working among the Romanians, and would also be the case for this group of Czechs in the present. This was an important educational point to make to the group before entering the field.

I took courage for undertaking this fieldwork in Maramureş with the students from Noll’s words about the New Europe.<sup>32</sup> Noll presents a challenge (a future project for the students?) in the following way:

---

<sup>29</sup> William Noll, “Selecting Partners: Questions of Personal Choice and Problems of History in Fieldwork and its Interpretation”, in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 186.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>32</sup> Palin was therefore not the only writer to mention a “New Europe”.

The New Europe ... is ... an extraordinarily important domain for carrying out fieldwork in the past. Europe poses a special problem because of its ... obsessions with a certain type of historical understanding of its identity. The modern trope of this identity is the nation, and that trope influences many modern forms of musical identity: folk song, national songs, religious sectarianism, to name a few obvious cases. Much of the concern for identity in the New Europe derives from a long tradition of privileging sameness and scorning otherness. In particular, it is the tradition of privileging sameness that has made ethnomusicological fieldwork extremely difficult. Much folk song fieldwork, for example, has been devoted to shoring up old boundaries ... Fieldwork has traditionally not addressed the fluid nature of boundaries, nor has it looked beyond cultural boundaries to the music cultures of those who are not contained by them ... the rise of the New Europe – the reconfiguration of culture and historical memory following the fall of communist state systems in Eastern Europe – has again fore-grounded the tendency of nationalisms and ethnic groups to engage in selective processes of memory ...<sup>33</sup>

It became significant to sow the ideas for future projects to be undertaken by these students, and therefore form a relevant part of their training in fieldwork.

While Maramureş offered us a distinct geographical area, from our pre-reading, we discovered that the “Satmar” Jews, a former Jewish sect of **Satu Mare**, were again present, especially there and in **Sighetiu Marmaţie**, and presumably performing Jewish music. Various recordings, discovered during our preparation for this fieldtrip, underpinned this, and supported what Noll had written. One particular recording by Di Naye Kapelye<sup>34</sup> contains Jewish Music from Maramureş. In addition, while we were in **Vadu Izei**, we heard Vasile Rus-Văsâi (b. 1961 – see below), informally perform a short violin solo for us, which oozed the Klezmer style. (It was unrecorded by us). On questioning, he purportedly knew nothing of the Klezmer “revival”, and had not heard of any Klezmer groups, such as Di Naye Kapelye.<sup>35</sup>

Until our departure, I held a series of seminars talking through such issues as how to prepare adequately for going to the field<sup>36</sup>: entry into the area – how will we find the

---

<sup>33</sup> William Noll, “Selecting Partners: Questions of Personal Choice and Problems of History in Fieldwork and its Interpretation”, in: Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (New York, NY: Oxford University Press, 1997), p. 159.

<sup>34</sup> Di Naye Kapelye, *A Mazeldiker Yid, Old Time Klezmer from East Europe*, Oriente Musik RIENCD37.

<sup>35</sup> One of the students had a particular interest in Jewish/Klezmer Music, and may well return to Maramureş to complete her own work in this area. Beyond a visit to the Jewish area, including the synagogue in **Sighetiu Marmaţie**, we were unfortunately unable to record any music on this trip. The reader is encouraged to read the work of Philip V. Bohlman, who also visited **Vadu Izea**, and writes about Jews and Roma in Maramures in *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara, CA: ABC Clío, 2004).

<sup>36</sup> There are many books that can help with this. Perhaps the most useful was Jeff Todd Titon (ed.),

musicians?; and what are we trying to do while we are there – in other words, why are we going to Maramureş?; what are the ethical issues about our visit to the area?; what possible damage/impact can we cause by going to the area? On top of this, there were the practicalities of: what should we take with us?; what problems may arise?; and how will we deal with such problems?<sup>37</sup>

### **On the Road to Maramureş**

The journey from Olomouc to Maramureş was not only a journey in space, it was a journey in time. We stayed overnight in the Jewish area of Budapest, close to the Great Synagogue. Early next day, we picked up the van and traversed the Great Plain of Hungary, traveling the length of the M3 motorway. To the left, were distant views of high mountains leading to the Tatras. We turned off mid-morning to visit **Eger**, with its minarets dating from the Ottoman occupation. This helped fill in some background to the Turkish/Islamic presence in this part of Europe.<sup>38</sup>

The road then turns northwards until we hit Níregyháza, the capital of the county called **Szabolcs-Szatmár-Bereg**. The countryside became increasingly agricultural with poor villages supported by subsistence living. The area is dominated by the Tisza River and tributaries, and feels very remote. The signposts on the road pointed towards the Ukraine and were written in Cyrillic script. **Satmar** (“**Szatmar**” in Hungarian) is an area that straddles the border.

The border crossing was easy, with barely a glance at our passports. Some of the group had been worried that their papers might not be in order – but the borders within the European Union are so much freer now than just several years ago, and so there were no problems. At once, I sensed that the Czechs felt a mixture of isolation and excitement. They could hardly recognise any of the language, except for *Pošta*, which is easily distinguishable and close to the Czech word, but they sat wide-eyed as we moved through the villages and countryside. Unfamiliar sights caused them to babble animatedly.

The road crossed another plain, until we reached **Satu Mare**, the capital of the county with the same name (**Satu Mare, Satmar/Szatmar**). The signposts were written in both Romanian and, in smaller letters, Hungarian, as throughout this borderland country, and occasional signs were in Ukrainian, as well. We then headed towards the foothills of the Carpathians, and on to **Baia Mare** itself.

---

“Doing Musical Ethnography” in: *Worlds of Music*, (New York, NY: Schirmer Books, 1996), p. 504-517.

<sup>37</sup> Of great help in this part of the preparation are the chapters in Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2005).

<sup>38</sup> It was also an auspicious day in that it was 150 years since the 1848 revolution; all Hungary was bedecked with flags, and people wearing national colours. This afforded other opportunities for historical-cultural discussion.

## In Maramureş – the experiment begins<sup>39</sup>

The first lesson we learnt about this area of Romania was that information can be sketchy if barely existent. For example, the description for finding our accommodation was brief, but virtually impossible to follow – “turn right out of Baia Mare and travel for 15 minutes”. In the end, we stopped to ask the only person we had seen for some time, only to find that we were just 200 meters away from the farmhouse. There was nothing to indicate that we had, in fact, arrived at the village of **Surdeşti**. Actually, the village is quite spread out along the windy road. The chimneys of **Baia Mare** can be seen down on the plain in the far distance but we look down on them from a higher position up in the mountains.

We were delighted to find that our accommodation proved to be a renovated farmhouse, built in traditional style set in rolling farmland, and Gavril Costin, the owner, was waiting to greet us (see fig. I). Inside, everything was made of wooden panels, and each room had traditional cloth, bedding and artifacts as decoration. We felt as though we were in a remote and traditional setting.



Fig. I: The group on the verandah of Gavril Corvin's traditional style farmhouse

<sup>39</sup> The material in these next sections has been selected from the field-notes and diaries of the author and those of the members of the group. Due to the required size of this article, many points from these written sources have been left out.



We were invited to evening meal, and downstairs, in their living-dining room, we were greeted with Romanian music. Our host had the television tuned to the channel that plays nothing but *muzica populara*. We had found the right man ... Gavril Costin, while a former mineral engineer, is a local folklorist, and has a wonderful collection of music and dance videos. He is also the organiser of the local Festival on St. George's Day, of which he had several videos recorded during the past years.<sup>40</sup>

The group galvanized into action, asking questions, finding out more about his local knowledge, and this was greeted with great happiness by our host when he discovered our reason for being there. We could have spent the whole time in the village following his suggestions; he knew everybody. However, if we had done this, it would have meant missing out on visiting the villages in the neighbouring valleys where Bartók had recorded. Furthermore, we would have had to change our plan from the mapping exercise to something like "Music in **Șurdești**, a Village in Maramureș". In itself, this brought up discussion about changing plans while in the field, which can often be necessary in any case. We decided to carry on with our original plan, which turned out to be good since we later discovered that there were few musicians left in **Șurdești**, and that more reliable and younger ones were living elsewhere. All in all, we seemed to be off to a great start.

### **Days three and four**

I did not want to make the actual time in the field too easy for the group. Safety in numbers plus being with a more experienced fieldworker, meaning me, meant that it could be fairly easy for them to rely on others to get through and to do very little. From the outset, I believed that the time in the field should be organised by the students themselves, and not dictated in any way by me. I therefore took a "back seat", and watched closely how the students worked things out for themselves.

First of all, they needed to find an entry into Maramureș music; despite an immediate and partial entry through their host, Gavril Costin, they decided to try three avenues of approach: in **Șurdești**, they would go first to the church, then to the school; in **Vadu Izei**, they would follow up the lead from a web-site that H had discovered.

Next morning, we duly went to church. To our delight, **Șurdești** village has an 18<sup>th</sup> century wooden *Church of the Holy Archangels*. Within **Maramureș**, this is one of eight Wooden Churches listed by UNESCO as a World Heritage Site. However, again after inadequate directions, we attended service at another church, which was still under construction and follows the Romanian Greco-Catholic liturgy.<sup>41</sup> The church was full, and the group stood at the back for the long service, but were made to feel very welcome, and invited to take communion with the villagers. The music, part of which the group

---

<sup>40</sup> Songs and dances are scattered throughout this Festival.

<sup>41</sup> This is also called the Uniate Church, and it has been reinstated post-1989.

recorded, was Byzantine chant, and sounded similar to Russian Orthodox liturgical music. This was an ear-opener for some of the students.

Afterwards, they talked to various members of the congregation, and found some school students, who spoke excellent English. They knew of three old violinists in the village, but they were “probably too old to help”. This did not put off the group, who gently insisted on wanting to meet them; but the locals were not keen to divulge the whereabouts of these “ancient” violinists. We discussed the reasons for this after the fieldtrip and came up with several explanations.

The group was easily discouraged at this inauspicious beginning; so, while thinking of what next to do, we drove to **Baia Mare**. There, in the central square, they met two young men carrying instruments. These two were happy to talk to members of the group in good English, but were in a hurry to go to a rehearsal. Tried as they may, the group could not get an invitation to the rehearsal; but before the two quickly disappeared for their practice, they did invite us to the performance at the *Teatra Municipal* in a couple of weeks’ time! Finally, we were leaving the square when a man, carrying drum-sticks walked past us. I encouraged the group to talk to him since he was clearly a musician, and he immediately invited them to his “concert” that evening. The students were pleased with this, and happily took down the details. The concert turned out to be in a church hall, which was full of very devout Christians. It was not so much a concert as a service; but there was plenty of instrumental music and singing. The songs were translations into Romanian of devotional “Hill Song” hymns (by the Christian ecumenical group), which had come from America and Australia.

The group was keen to leave after a short while, and kept sending me messages, both visual and verbal, could we leave? We stayed until the end, and I turned this into a learning situation. We were here to map the musical culture. What we were hearing was part of the musical culture of Maramureş (in the New Europe). All the musicians were very good, and probably performed other music – but the group missed the opportunity to find out more about the people, and had only concentrated on the fact that they felt “duped” by attending a church service rather than the expected “concert”. If they had been living in **Baia Mare** for an extended period of time, presence at this musical event would have led to many possibilities. As it was, one man, Ştefan, was most keen to practice his English, and offered to guide them to other musical and cultural opportunities. A date was made for their next meeting ... but something else took precedence, in the end and Ştefan was stood up ...

In our walk about the streets off the main square, we came across the *Şcoala de arte “Liviu Borlan”, Baia Mare* – “The Liviu Borlan School of Arts”. It was closed, being Sunday, but the group decided to return next morning to pay a visit.

But, first, next morning, they decided to go to the school in **Şurdeşti**. This, in itself, was difficult to find, since it was down narrow tracks, only used to having hay-carts drawn along them. Once at the small school with its few classrooms, we asked for the head teacher. A lady soon greeted us most amicably and enquired what we wanted (see fig. II). Of course, she knew Gavril Costin, and so this was a great introduction. She was incredulous that we had come from so far away, but understood what we were after. She

immediately fetched a child out of class – “our best singer” – and the bemused child sang a few songs for us; Kn asked if she could sing some *Colinde*<sup>42</sup> – Christmas Songs – which she did most expertly. Another lesson learnt: none of the group had brought any presents with them from their own cultural background to give along the way. So, they had nothing for our delightful singer; Jn remembered that he had some sweets in the van, and so rushed out to get them. She was pleased with her “pay”. But, best of all, the headmistress invited us back at the end of school one afternoon, and she would have the choir ready to sing for us.



Fig. II: Interviewing the Headmistress of the village school about local music

Back in **Baia Mare**, the *Școala de arte “Liviu Borlan”* was open. With some trepidation, the group climbed the stairs to the main office on the first floor. The school had seen better days. But the corridors were lined with colour photos of all the groups and graduating students dressed in local costume of Maramureș. The Director was not available, but the singing teacher was in the main office with the secretary, and immediately agreed to sing local Maramureș songs for the group.

<sup>42</sup> *Colinde* – essentially “Christmas Carols”, but also can be translated as “winter-solstice songs”, since their performance coincides with this season. The reason for asking, of course, was that Bartók had collected examples during his time in Maramureș and made a particular study of them.

Her accompanist was called Grigori; he invited us back in an hour when his “group” would be practicing. Again, there were no presents to offer, and so in the intervening hour, they decided to go and purchase some flowers and local specialties ... On return, sure to their word, Grigori and his *Ansamblu Isa*, were ready to practice. For more than an hour, the students were given examples of repertoire, instruments, including the shepherd pipe without any holes, and they had the opportunity to observe closely how the instruments were played. During this time, I noticed that none of the students were writing anything; I sent a scribbled message around encouraging them to take some notes. My own notes by this time had already covered four pages of observations, the thoughts of the musicians, sketches of the instruments, with tunings of the open strings and so on ... they seemed to treat the session more like a concert rather than “work” time; but note-taking was what they were here for and needed the practice. Feeling threatened by my later questioning, some of them answered that it was all being recorded and they would be able to watch it again. This was a good point, but also flawed – photographic and film evidence is a support to one’s endeavours, and may not suffice as the only method of data collecting. (What about the actions/events going on outside the view of the camera, for example?)

Another lesson to learn: how long to stay before the group would wear out their welcome? This requires sensitivity. In the end, I gently suggested to a couple of them that we should start packing up and make to go. No protests came from the musicians, who, presumably wanted to get on with some “real” rehearsing.

Buoyed by their success of recording a great deal of information about styles and repertoire, I then drove the group north over the snowy pass to the village of **Vadu Izei**. This was the first of the Bartók villages that we would visit. In the group’s research about Maramureş, H had read about this village, which, since the early 1990s, has been recipient of funding from Belgian charity, *Opération Villages Roumains* plus funding from the European Union’s *Phare* program to encourage and maintain local traditions. H decided that the best place to discover information about this would be at the Tourist Office (*Fundatia OVR agro-Tur-Art*), situated in house 161 in the village. Here, H and Kn went to meet the musician-mayor, Ion Covaciu-Bulea, who spoke no English, but used his mobile phone to call the village translator, who was able to speak both French and limited English.

The group had stumbled across an important person in the village – the mayor, who was a musician himself, ran a community group preparing young people for traditional Sunday dances and festivals, and was involved with the setting up of musical groups in the district.<sup>43</sup> He seemed to know everybody in Maramureş, but the only way to communicate with him was through a French interpreter. It was soon clear to them that the enthusiastic and very helpful translator was actually performing a great job, but was simply not translating everything. The group felt distanced and isolated from the information that they had come all this way to discover. They were experiencing the impact of having to

---

<sup>43</sup> More details about the musical background of Ion Covaciu-Bulea can be found on p. 100-101 of Ioan Burlean’s *Vadu Izei and Maramures: In the Land of the Romanian Village* (Vadu Izea, Fundatia OVR “Agro-Tur-Art”, 2000).

talk through an interpreter on what they wanted to know, and the information that was being so amiably and amicably imparted by the musician-mayor. However, we were invited back the next day for a rehearsal in the community hall along with the same translator.

### Day 5

We returned to **Şurdeşti** Primary school, where, sure enough, the headmistress had assembled a group of twenty singers, who, to our utter delight, were dressed in local costume (fig. III). They sang for quite some time.



Fig. III: Part of the choir of school children singing

The youngsters sang Maramureş folk songs, and some gypsy songs, which were popular with the young singers, plus some more *colinde*; in response, the group spontaneously sang some Czech folk songs with much gusto. This was much appreciated by the local **Şurdeşti** population, and particularly the staff of the school, who had organized the group to sing in the first place. In addition, all the school music text-books were produced, and Kn made a point of photographing all the pages, so that copies could be perused on our return. While he was doing this, others were asking the adults questions, and some were talking to the young singers. In addition, some other members of staff were present, and it turned into a “party”, with informal exchanges of information. The mothers of the children had baked special local cakes for us, which were a type of donut (see fig. IV).



Fig. IV: Headmistress and staff welcoming us with donuts

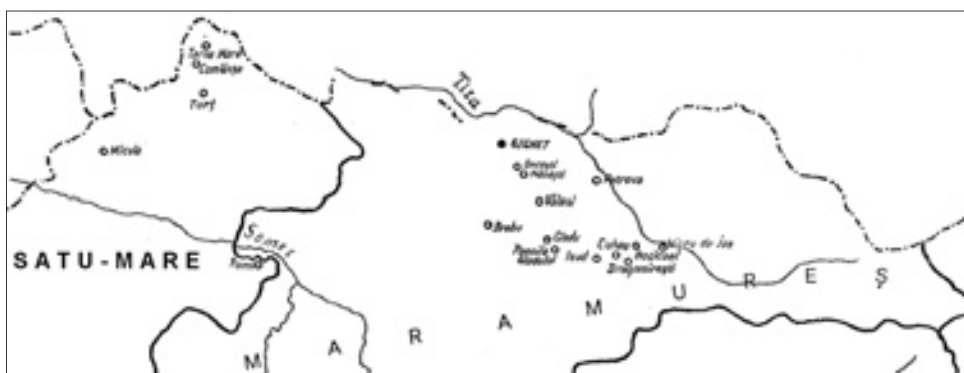
It was a busy day ... we were due in **Vadu Izei** by 6 pm for the evening rehearsal at the community hall. It was a 90-minute drive, and we were late leaving **Şurdeşti**. This caused some tension in the van on the way there ... but, when we arrived, about 25 minutes late, we were heartily welcomed. The session was filmed, audio-recorded, and photographed from many angles. It was difficult to ask questions because of all that was going on and the very loud music and singing.

I wrote in my notes that the music for the girls to dance/sing to, was markedly different from that for the boys. The latter’s music was loud, fast and energetic, while that for the girls was more majestic and even enticing. I mentioned this to the group at the time, but was disappointed that it was not mentioned in any of their field-notes. Here was the

possibility of establishing a theory while in the field, for later research in detail, but it was overlooked, or maybe missed, by the group. The formulation of hypotheses in the field is an important area and can be difficult to teach about, unless experienced as on this occasion.

Afterwards, Vasile Rus-Văsâi, the main violinist for the evening, and postmaster of **Vadu Izei**, took us to the cramped village post office, where he played more solo works for us, including the Klezmer-sounding piece mentioned earlier; he also answered many questions via the interpreter. In the post office, was a very old double bass of the local design (slightly smaller than the orchestral version), which had not been used for a long time. Why had we not seen one played? Did it belong in a museum, with details and description? It was an intriguing glimpse of music from old Maramureş ...

The literature on Bartók does not state how he arrived in Maramureş, but simply lists the villages where he collected material. There exists an excellent map, which identifies the different sites (see map II). It is clear, however, that he must have traveled to the remote Maramureş area by train to **Sighetu Marmatiei**, and then journeyed by horse and cart along the roads in directions from there. Even now, moving along the valley in the direction of **Viseu de Jos** takes you away from the single-track railway line, and is an adventure in time travel. At **Petrova**, where Bartók collected, Route 18 descends over a high pass, and into the wide Viseu valley, which opens before you. A zig-zag road, which must have been slow and difficult travel a hundred years ago, leads you down into pastoral lands bordered by the high terrain of Transylvania. Here, in this valley, a timelessness immediately slowed us down while wrapping us in a mood of peaceful rurality. We all felt it. Moving through the sparse villages was only possible and desirable at dead slow pace. We managed to visit and retain a sense of most of Bartók's villages<sup>44</sup> before turning back to **Şurdeşti** via **Văleni**, **Naneşti** and **Onceşti**.



Map II: The villages in Maramureş and Satu Mare Counties, where Bartók collected material<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Some of the villages have been renamed. This can be seen by comparing maps I) and II) above.

<sup>45</sup> Taken from the map included with Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 5: *Maramureş County*, ed. by Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975).

While the main road is now sealed, but narrow, the tracks away from this artery are muddy and pitted, with houses along each side. Nowhere exemplifies this better than turning off the main road into **Ieud**, where we attempted to drive to the village end. We were greeted by young people going home from school, generations of family members, mainly male, sitting high on hay-carts, being pulled slowly along the mudded and rutted way by strong horses. The rich smell of hay and horses assailed our nostrils, and the architecture of wooden churches and houses, with their high, decorated gates (see fig. V), formed the complete picture. We had found Bartók's Maramureş.



Fig. V: Decorated wooden gate to a house in the village of *Ieud*

Bartók described his feelings about being in Rumanian villages in a letter to his mother as like moving back into the Middle Ages.

### **The final day**

In addition to traveling the length and breadth of Maramureş, we also managed a trip to **Cluj-Napoca**, a musical centre with a Conservatoire, where we found a Museum of Folkloric Arts in the city centre. Here, along with traditional village arts and crafts, we



also found various musical instruments for sale, including the elusive *bucium*, which is a Romanian “didjeridu”, seen and described by Bartók.<sup>46</sup> The owner allowed the group to make sounds on the available instruments. Our return to Maramureş took us over sparsely populated highlands, through villages the like of which Bartók would have recognized, to **Bistriţa** and so back to the farmhouse.

In taking our leave of our host and a now snowy Maramureş, Gabril Corvin gave us the advice that we should return and witness the musical events as they occur during a year. He felt that the best time would be September for weddings, through to Christmas, so that the *Colinde* would also be heard in their proper context. Within five days, and with scant knowledge of Romanian, it was not possible for the group to join in local music. This was the same for Bartók, who did not perform the music he collected. However, given time transcribing the songs and listening to them over and over, and given that they were all capable musicians, the students would soon be able to perform the music they collected. The way forward is open to them.

We left **Şurdeşti** with: more than five hours of recorded music and video recordings of songs, dances, examples of instrumental music on original instruments from **Baia Mare**, **Şurdeşti** and **Vadu Izei**; many CD recordings by local musicians, which are not available outside Maramureş, yet alone Romania; much video material of the **Şurdeşti** Festival of St. George; field-notes; a greater understanding of Bartók as ethnomusicologist and music as culture; and bagfuls of evocative memories, unique experiences and treasured sights of traditional life in Maramureş.

## The musical findings

It is not the purpose of this article to show everything we discovered during our short stay in Maramureş. However, in terms of the musical component, it is important to show what appears to be preserved from the time of Bartók. As examples, I shall use the list of musical instruments we heard and saw at the *Şcoala de arte “Liviu Borlan”*, and information about the dances we witnessed in **Vadu Izei**. The melodic transcriptions are based on those undertaken by the students as assessment.

## Musical instruments

In **Baia Mare**, among others, we heard and recorded the following instruments, which were also known to Bartók:

(a) the *cetera*, which is a violin. There are usually two players of this instrument. In this particular session, we saw instead a *cetera* plus a *braç*, which is a viola, with the lowest string tuned to *d*, not the usual *c*, and with a flat bridge. It has a very rich sound,

---

<sup>46</sup> Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 5: *Maramureş County*, ed. by Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975), p. 31.

which made one think of the Rumanian viola tune in Bartók's *Concerto for Orchestra*, 3<sup>rd</sup> movement;

(b) *zongara*, which is an ordinary guitar. The ones Bartók saw had only two strings, tuned to the interval of a fifth. In his case, the tuning was *d* and *a*. The *zongaras*, that we saw, included four-stringed versions, but still with only two notes, tuned to *a* and *e*. The other two strings were tuned an octave higher. It was played in both the normal position, but also in the local way, of being held vertically, against the chest sideways on to the player, while resting on the left hip. There was one main way of producing the sounds: strumming downwards on the beat, and upwards on the unaccented notes. The rhythm used is purely quavers, and it forms an *ostinato* pattern to the melodies. This is identical with what Bartók found;

(c) the *tilinca fara dup*. This is a thin wooden flute, and measured less than a metre. It was played held slightly to the right of the player, using pursed lips; it is without finger-holes but the index finger of the left hand was used to stop the lower opening. Therefore, only natural notes can be produced. Of its use in 1913, Bartók said that "supposedly, only the *hora lunga* can be played" on this instrument.<sup>47</sup> It is very soft, breathy and ethereal and was played with a fast beat.

The *cetera*, (with two, and sometimes three, *ceterista*, meaning "violinists") *zongara*, and percussion, formed the accompaniment to the dance songs we recorded in **Vadu Izei**.

#### **Vadu Izei: 2 songs and 2 wedding dance songs, recorded March 12<sup>th</sup>, 2008<sup>48</sup>**

The dance songs that we collected appear to coincide with the description of "new *hora*", as coined by Bartók. The reason he called them "new" was that they appear to be younger than the *hora lunga*, which is a type that he encountered during his fieldwork. He felt that their exact time of origin "can not be fixed; but in any event, they were already generally distributed 50–60 years ago ..."<sup>49</sup> He stated that they were "rich in melodies".<sup>50</sup> In terms of dance steps, the dancers of both sexes formed circles; the men also put their arms round the shoulders of their neighbour. The first, two songs were sung by a solo, female singer, while the two wedding songs were sung by a group of girls from the village.

---

<sup>47</sup> Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 5: *Maramureş County*, ed. by Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975), p. 33.

<sup>48</sup> The transcriptions are all first verses of the songs; other verses differ slightly in rhythm, due to the text. All songs were recorded on Tuesday, March 12<sup>th</sup>, 2008, in the Community Hall, **Vadu Izei**, between 6.15 and 7.30 pm.

<sup>49</sup> Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 5: *Maramureş County*, ed. by Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975), p. 12.

<sup>50</sup> *Ibid.*

## I) Melodic structure

One of the aspects that relates to Bartók's analysis concerns the structure of the melody. He said that "most consisted of four melody lines". Within these melodic lines, there is "extreme multiplicity" of differences. He continues: "we designate the melody lines in differing contents by **A, B, C, D**. **Ak** means a melody line, which deviates from **A** not in content, but only at the cadence. **Ba** indicates that the second part of **B** is like the second part of **A** ..." <sup>51</sup>

He found 20 such combination of patterns for the four lines, such as **A, Ak, Ba, Bak; A, Ak, B, Bk** and so on. The patterns from the four transcriptions below show the following:



The image displays four musical staves, each representing a different melodic pattern. The first staff is labeled 'A' and shows a melodic line with a specific cadence. The second staff is labeled 'Ak' and shows a similar melodic line but with a different cadence. The third staff is labeled 'Ba' and shows a melodic line where the second part is like the second part of 'A'. The fourth staff is labeled 'Bak' and shows a melodic line where the second part is like the second part of 'A'. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Transcription I

This corresponds to Bartók's pattern number 6; he recorded four examples of this type.

<sup>51</sup> *Ibid.*

A *f*  
 Ak *brgy subitile*  
 B  
 Bk  
 B *Violino*  
 Bk

Transcription II

This is a version of pattern number 6.

A, B, A, C, Ak, B

Transcription III

This does not approximate to a melodic form collected by Bartók, but the rhythms are typical.

Transcription IV

This is a version of Bartók's pattern number 10; he recorded 8 examples of this type.

## II) Pitches

The male youths did not always sing pitches, but used a form of very loud, rhythmic and high-pitched shouting while dancing. Bartók also encountered this aspect of pitch. The solo female singers sang with strident voices.

Both melodies in transcriptions I and II use all notes of the **major** scale. For transcription I, the tonic is C, but the verse ends with a transposition to the relative minor, *a*; pitches two and three are sung approximately a quarter-tone higher; this is designated by an arrow pointing upwards. This corresponds to Bartók's findings.

In transcription II, the major scale with tonic A is used; there is no modulation within the melody, but the second quaver of the song negates the normal leading note, and implies an harmonic movement away from the tonic. This pitch is a quarter-tone higher than the *g* natural, and this is designated by an arrow pointing upwards;

In the first of the wedding songs, only three pitches are used – together, they form the tonic triad of D major. The predominant note is *a* – the fifth in the key of D, and it occurs on 12 beats of the 16 that are sung.

Between this dance song and the next, the violins playing a linking passage in semi-quavers. There is no modulation, and so the young women sing the second song at the same pitch level.

The pitches of the second dance song comprise the first five notes of the major scale, with a lower dominant used at the beginning of sections **B** and **Bk**. Bartók mentioned that this was a particular feature of melodies.

### III) Rhythm

For the men's dancing, a complex series of rhythms are in place. Different rhythms occur between the violins with guitar, the percussion, and the dance steps of the men, especially when they are standing on the spot. In addition, the men can also be singing at the same time. Both sexes clapped hands while dancing. Dance rhythms are a rich field for future research. Bartók only briefly mentions this aspect.

Instead, Bartók suggested that, overall, there is a basic "rhythmic formula ... however, this rhythm is often transformed into ... combination ... of the more recent Hungarian folk music ..."<sup>52</sup> We found examples of Bartók's "rhythmic formula of two bars of quavers in 2/4", including the first of the wedding dances, plus the accompaniment to all the transcribed songs. Examples of the use of the semiquaver followed by dotted quaver, as mentioned by Bartók as "Hungarian influence" can be found in transcription I.

Another feature of transcription I is the use of triplets. Bartók also discovered this and wrote that "the rhythms ... sometimes slacken into triplets ... or to an intermediate form, impossible to represent in our notation. I represent these 'in-between' beats either as dotted or triplet rhythm, depending on which they more nearly approximate ..."

When further, more detailed transcriptions of the complete set of pieces we recorded are completed, more similarities with Bartók's original work can be made. In our encounter with local musicians, it would seem that they have not heard any of his recordings, and it might well be enormously fruitful to play his songs and dances to present-day villagers to see what results may contribute to research into the music of this interesting corner of Romania. His writings are pregnant with ideas, which can be used for testing as the basis for current research.

### The students' evaluation

To conclude, it is important to provide some evaluative and reflexive statements about this project. In the short term, comments in their field-notes and those made during individual talks to the students as part of their assessment, revealed two major ideas: firstly, they felt that it was imperative to be able to speak with and question directly the local musicians in their native language; and, secondly, what a great deal they had learnt about interpersonal relationships, making decisions quickly and not regretting their outcome, if they felt it was the "wrong" decision at the time. The musical gains were evident; it was not so much that they had understood anywhere near completely how the music they

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

collected fits into Maramureş culture. It was much more that they now understood in general the importance of music as culture and as human behaviour.

It is hard to evaluate what the benefits of this field experience will be in the long term for this group. Certainly, it is easy to see some developments already: one student now learns Romanian with the intention of returning to do fieldwork at a later date; another is anticipating already the time when she will undertake her next fieldwork, alone; two have completed Honours' theses on ethnomusicological topics, and one continued on to undertake more ethnomusicological training at another university; another has spent many hours trying to match our recordings with Bartók's transcriptions. Other results of this field experience may well take longer to surface.

### **The lecturer's evaluation**

As I had expected, none of the group had really imagined what fieldwork might entail, despite careful preparation plus hearing and reading about other people's experiences. This in itself is a single justification for attempting this project in the first place. However, in some respects, this cultural part of Romania had too many similarities with that of Eastern Slovakia, already known to the students, for it to be a very different experience. As a consequence, their field-notes lack details - of similarities or of startling new musico-cultural discoveries. In addition, only one student wrote in depth about the interaction of the group, and why the group experience had not worked as efficiently as it might have done. This only serves to highlight the gap between the field experience and how difficult it is to write about it.

There was little time to follow up the myriad observations, issues and musical details that the group experienced. Nor was it possible to compete a literal musical map of what we heard and saw. Clearly, the issues presented by undertaking group fieldwork needed much reflexive time on return to base. This was simply not possible. In the weeks following fieldwork we had only one follow-up session based mainly around analysis, and the analytical part of the assessment; only incidentally did we mention the important points of what we had learnt from the fieldwork.

### **Endnote**

Was the experiment worthwhile? Certainly. It can be argued that any positive exchange between people, as this one had been through music, is worthwhile. As a local exercise in human relations, the project was a huge success. It is evident to me that the members of the group began to understand others better, grew within themselves, and had a deeper respect for the individual, as well as for the Romanians as people. In addition, a curiosity for music beyond one's own culture was certainly peaked. The thirst for the "new" was not satiated, and it seems that at least some of the students will engage in future field

research for which they have been well set-up by this fieldwork experience. The members of the group were great traveling companions and succeeded as ambassadors forging links between people within the new Europe. Above all, it can be said that we found a proud musical culture, with which we all resonated, and that was proudly proclaiming the identity of a people tucked away in a far corner within the New Europe.

### **Die Musik-Ethnografie in Maramureş: Feldforschung auf den Spuren von Béla Bartók**

#### Zusammenfassung

Der Beitrag setzt sich mit dem Vermitteln von Kompetenzen für eine Feldforschung im Bereich der Ethno-Musikwissenschaft auseinander. Der Autor beschäftigte sich mit dieser Problematik im Rahmen der Leitung des Faches „Methoden in der Ethno-Musikwissenschaft“ im Bachelor-Studiengang am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Palacký-Universität in Olomouc in der Tschechischen Republik. Der Autor traf die Entscheidung, die Studenten mit hinaus vor Ort zu nehmen und zu versuchen, die Daten direkt dort an Ort und Stelle zu sammeln. Es handelte sich um ein pädagogisches Experiment, dessen Ziel es war, den zukünftigen Musikwissenschaftlern praktische Erfahrungen und Kenntnisse hinsichtlich der Datensammlung an Ort und Stelle zu vermitteln und ihnen den Sachverstand in diesem Bereich zu eröffnen.

Die Studenten entschieden sich, zusammen mit dem Vortragenden den Spuren von Béla Bartók in den rumänischen Kreis Maramureş, der in Bartóks Zeit ein Teil von Ungarn war, zu folgen. Sie beabsichtigten, möglichst viele Informationen über Bartóks Methoden der Datensammlung zu bekommen und die Gemeinden, in denen Bartók vor hundert Jahren arbeitete, zu besuchen. Ein weiteres Ziel des Projektes bestand in der Feststellung, ob in diesen Regionen noch etwas, was an die Musik und den Musikstil aus Bartóks Zeit erinnert, erhalten geblieben ist sowie in dem Vergleich der gesammelten Daten mit denen von Bartók.

Der Beitrag beschreibt einige Gedankenprozesse, die sich im Verlaufe der Gestaltung dieses experimentalen Projektes entwickelten und stellt auch den Ablauf des Projektes und dessen Auswertung dar. Der Text wurde mit einer kurzen Analyse von vier Liedern und mit einer Beschreibung mehrerer, von den Studenten während ihrer Arbeit im März 2008 gefundenen, Instrumente abgeschlossen. Diese Angaben wurden dann mit den eigentlichen Erkenntnissen Bartóks, die im fünften Teil seiner *Musik in Rumänien* veröffentlicht wurden, verglichen.



## **Hudební etnografie v Maramureș: Práce v terénu ve stínu Bély Bartóka**

### Shrnutí

Příspěvek se věnuje výuce etnomuzikologické práce v terénu. Autor se zabýval touto problematikou při vedení předmětu „Etnomuzikologické metody“ pro bakalářský stupeň studia na Katedře muzikologie Univerzity Palackého v Olomouci v České republice. V rámci tohoto předmětu uskutečnil se studenty projekt – výjezd do terénu a sběr dat. Hlavním cílem projektu bylo poskytnout budoucím muzikologům praktické zkušenosti, znalosti a porozumění sběru dat v terénu.

Studenti se společně s přednášejícím rozhodli následovat Bélu Bartóka a jet do rumunské oblasti Maramureș (v době Bartóka patřící Maďarsku). Doufali, že zjistí co nejvíce informací o Bartókových metodách sběru a navštíví obce, kde před sto lety Bartók pracoval. Dalším z cílů projektu bylo zjistit, zda v těchto oblastech zbylo něco z hudby a hudebního stylu té doby.

Příspěvek popisuje některé myšlenkové procesy probíhající při tvoření tohoto experimentálního projektu, jeho vlastní průběh a hodnocení. Je zakončen stručnou analýzou čtyř písní a popisem několika hudebních nástrojů, které studenti objevili při sběru v březnu 2008. Ty jsou pak porovnány s vlastními Bartókovými poznatky uveřejněnými v pátém dílu jeho *Hudby v Rumunsku*.



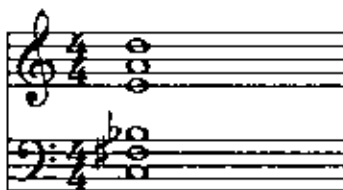
## Akkordstrukturen in den Kompositionen von Skrjabins mittlerer Schaffensperiode

Marek Keprt

Die mittlere Schaffensperiode von Alexander Nikolaevitsch Skrjabin (1872-1915), welche durch die Jahre 1903-1910 und die Kompositionen Op. 30-58 eingegrenzt wird, ist die Zeit der radikalen Entwicklung der harmonischen Sprache des Komponisten. Sie reicht von der postwagnerischen Chromatik bis zur Technik der Arbeit mit den Klangzentren der sogenannten prometheischen Akkorde. Diese Entwicklung betrifft hauptsächlich die Akkordstrukturen an und für sich, aber auf der anderen Seite natürlich auch die Verbindung der Akkorde miteinander.

### Der prometheische Akkord

Mit dem Terminus „prometheischer Akkord“ oder „Prometheusakkord“ wird jener Akkord bezeichnet, welcher der Komposition *Prométhée*, Op. 60 zugrunde liegt. Für diesen Akkord werden auch die Bezeichnungen „Kvartenakkord“, „mystischer Akkord“, „Skrjabinakkord“ oder „synthetischer Akkord“ verwendet. Der prometheische Akkord auf dem Grundton *c* sieht folgendermaßen aus:



Prometheusakkord ober dem Ton c

Aus den Tönen des Prometheusakkords und seiner Transpositionen bildet Skrjabin in der Komposition *Prométhée*, Op. 60 (und in dem Großteil der Kompositionen seiner letzten Schaffensperiode) alle melodischen (horizontalen) und harmonischen (vertikalen) Gebilde.<sup>1</sup> Für diese Kompositionstechnik wird der Begriff „Klangzentrum“ verwendet.<sup>2</sup> Der Komponist selbst meint zu dem Verhältnis zwischen Horizontale und Vertikale folgendes:

„Wir haben hier gleichzeitig Melodie und Harmonie... So muß es auch sein, Harmonie und Melodie sind zwei Seiten desselben Prinzips, desselben Wesens. Zunächst hatten sie sich in der klassischen Musik voneinander getrennt. Das war ein Prozess der Differenzierung, eine Reduzierung des Geistes zur Materie, bis dann auch wie bei Beethoven die Begleitung zur Melodie wurde. Bei uns tritt nun die Synthese ein: die Harmonie wird zur Melodie und die Melodie zur Harmonie... Es gibt bei mir zwischen Melodie und Harmonie keinen Unterschied mehr. Beides ist ein und dasselbe. Im *Prométhée* ist dieses Prinzip streng durchgehalten...“<sup>3</sup>

oder:

„Die Melodie ist eine entfaltete Harmonie, und die Harmonie ist eine ‚zusammengefasste‘ Melodie.“<sup>4</sup>

Da das musikalische Material von Horizontale und Vertikale identisch ist, lässt sich der Prometheusakkord ebenfalls horizontal als „prometheischer Modus“ darstellen. Gewissermaßen ist Skrjamins kompositorische Technik der dodekaphonischen Kompositionsmethode der Zweiten Wiener Schule verwandt, wobei einzuräumen ist,

---

<sup>1</sup> Im Allgemeinen überwiegt bis heutzutage noch die falsche Vorstellung, dass der Prometheusakkord beziehungsweise Prometheusmodus (als horizontale „Auffächerung“ des vertikalen Gebildes) allen Kompositionen nach Op. 60 zugrunde liegt, und Skrjamins harmonische Entwicklung in seiner letzten Schaffensphase ins Stocken geraten ist. Dies ist um so überraschender, da diese Vorstellung schon Leonid Sabanejew und nach ihm viele Skrjabin Forscher widerlegt haben. Gottfried Eberle zum Beispiel beweist in seiner Arbeit *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins*, Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14 (München-Salzburg, 1978), dass Skrjabin in seiner letzten Schaffensperiode auch andere Akkordstrukturen (beziehungsweise Modi) verwendet – zum Beispiel den zweiten Messiaenmodus in der *Sonate*, Op. 62, Nr. 6 und in den *Deux Poèmes*, Op. 71.

<sup>2</sup> Der Begriff „Klangzentrum“ wird in der deutschsprachigen Musiktheorie verwendet. In der tschechischen Musiktheorie begegnen wir dem Begriff Klangzentrum (tschechisch: *zvukové centrum*) ebenfalls – zum Beispiel in den Arbeiten von Ctirad Kohoutek.

<sup>3</sup> Sabanejew, Leonid: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (ursprünglich erschienen als *Vospominani-ja o Skrjabině* (Moskva, 1925), aus dem Russischen übertragen von Ernst Kuhn), Musik konkret 14 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2005), S. 55.

<sup>4</sup> *Ebd.*, S. 289.

dass bei Skrjabin doch als Ausgangspunkt die Vertikale, bei der Zweiten Wiener Schule jedoch die Horizontale, dient.<sup>5</sup>

### Theoretische Begründung des Prometheusakkords

Von Anfang an werden in der Begründung des Prometheusakkords zwei Theorien konfrontiert. Die erste ist die sogenannte „akustische“ Theorie, welche den Prometheusakkord als Summe der höheren Obertöne erklärt:



Obertonreihe ober dem Ton c

Die akustische Begründung wurde vor allem von Leonid Sabanejew verfochten. Seiner Ansicht nach sind die Töne des Prometheusakkords mit den 8, 9, 11, 12, 13 und 14 Ton der Obertonreihe identisch:

„Der neue Akkord, den Skrjabin mitunter als Quart-, mitunter aber auch als Terzschichtung konfiguriert (in letzterer Gestalt ist er äußerlich einem Terzdezimenakkord verwandt), ist in seinem Wesen ultrachromatisch. Die Töne Fis, B und A sind in der Notierung indes ungenau angegeben und müßten in Wirklichkeit tiefer klingen: sie entsprächen dann den Tönen 7 (14), 11 und 13 der Naturtonreihe. Das verspürte natürlich auch Skrjabin, der diesen Umstand als ‚Ungenauigkeit‘ der Stimmung beklagte. Obwohl er nicht mit der Akustik vertraut war und nichts über Obertöne und Naturtonreihen wußte, war er, als er die entsprechenden Töne intuitiv herausgefunden hatte, angenehm überrascht, als sich herausstellte, daß seine Intuition mit den wissenschaftlichen Gegebenheiten übereinstimmte. Er sah darin einen Beweis für das Einheitsprinzip und für die Kraft intuitiver Kontemplation.“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Die Beziehungen zwischen der Kompositionsweise Skrjamins und der Dodekaphonie behandeln näher folgende Studien: Zofia Lissa, „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik“, in: *Acta musicologica*, 7 (1935), S. 15-21 und Serge Gut, „Skrjabin. Vermittler zwischen Debussy und Schönberg“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Alexander Skrjabin*, Studien zur Wertungsforschung 13 (Graz, 1980), S. 85-94. Beide Autoren sind sich in der Ansicht einig, dass Skrjabin als Vorläufer der Dodekaphonie zu sehen ist.

<sup>6</sup> Sabanejew, Leonid: *Alexander Skrjabin - Werk und Gedankenwelt* (ursprünglich erschienen als *Skrjabin* (Moskva-Petrograd, 1923), aus dem Russischen übertragen von Ernst Kuhn), Musik konkret 17, (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2006), S. 124-125.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass in der Skrjabinliteratur die Ansicht verbreitet ist, dass die sogenannte akustische Theorie von Sabanejew stammt, und dass dieser sie dem Komponisten vorlegte, wobei sich der Komponist mit dieser Theorie identifizierte. Diese Sichtweise wurde in der Literatur aus den Schriften Sabanejews übernommen. Marina Lobanova kommt jedoch in ihrer Skrjabinmonographie anhand von Rescherschen der Skizzen zum *Prométhée* zum Schluss, dass es Skrjabin selbst war, der diese Theorie Sabanejew vorlegte.<sup>7</sup>

Die akustische Theorie hatte von Anfang an viele Gegner. Als wichtigstes Argument gegen diese Theorie gilt die almähliche, ungewaltsame Genesis des Prometheusakkords in Skrjabins Kompositionen. Da sich der Prometheusakkord in Skrjabins Schaffen almählich aus der alterierten Dominante entwickelte (wie nächstens detaillierter dargelegt wird), vertritt die Mehrheit der Musiktheoretiker die Ansicht, dass es sich im Falle des Prometheusakkords im Grunde immer noch um eine Dominanthermonie handelt. An dieser Stelle sei ein Zitat von Carl Dahlhaus erwähnt:

„Der Ursprung des Klangzentrums ist nicht in der Natur, sondern in der Geschichte der Harmonik zu suchen. Der Quartakkord ist nichts anderes als ein Dominantnonenakkord mit tiefalterierter Quinte (c - b - ges - b - d) und einer großen Sexte über dem Grundton als ‚harmoniefremden‘ Zusatz (a).“<sup>8</sup>

Als starkes Argument für diese Begründung gilt die Tatsache, dass Skrjabin den Prometheusakkord auch nach Op. 60 nicht nur in Quartschichtung, sondern auch weiterhin öfters in Terzschichtung verwendet. Zur Frage der Tonalität, beziehungsweise Atonalität des Akkords meint Dahlhaus:

„Andererseits soll der Akkord als in sich begründeter Klang gelten; er wird, im Unterschied zum traditionellen Dominantnonenakkord, nicht aufgelöst, sondern steht für sich. Die Frage, ob Skrjabins Klangzentrum ‚noch‘ ein alterierter Dominantnonenakkord, also ein tonaler Akkord, oder ‚schon‘ ein atonales Gebilde sei, verfehlt also den Sinn des Akkords, der gerade im Übergang vom ‚Noch‘ zum ‚Schon‘ besteht. Der Akkord ist tonal, sofern der Grundton, die große Terz und die kleine Septime einen Dominantakkord bilden und die Tendenz bewahren, sich die übrigen Töne als Alterationen und Zusätze unterzuordnen. Er ist andererseits atonal, sofern ihm die tonale Konsequenz, die Auflösung in die Tonika, abgeschnitten ist.“<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Marina Lobanova, *Mystiker. Magier. Theosoph. Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit* (Hamburg, 2004), S. 193-194.

<sup>8</sup> Carl Dahlhaus, „Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin“, in: *Musik des Ostens*, 6 (1971), S. 199.

<sup>9</sup> *Ebd.*

Sabanejew bezweifelt jedoch nicht die almähliche Genesis des Prometheusakkords aus dem traditionellen Dominantseptnonenakkord. Im Gegenteil. Er weist sehr oft darauf hin, findet jedoch zwischen der akustischen und der genetischen Begründung keinen Widerspuch:

„Zunächst erscheint seine Harmonie in Gestalt eines ‚Nonenakkordes mit verminderter Quinte oder übermäßiger Quarte‘ (was enharmonisch dasselbe ist). Eigentlich jedoch handelt es sich um einen Undezimenakkord mit ausgelassener reiner Quinte. Diese Harmonieform ist nichts anderes als eine aus der natürlichen Obertonreihe abgeleitete Tonfolge.“<sup>10</sup>

### **Entwicklungstendenzen, welche in den Prometheusakkord münden**

Skrjabin nutzt in seiner zweiten Schaffensperiode verschiedene Akkordmodifikationen, aus welchen der Prometheusakkord entsprang. Diese Akkordmodifikationen sind von verschiedener Art:

1. Labilisation der Quint der Dominante durch Benutzung akkordfremder Töne (Wechselnote, Vorhalt).
2. Ersatzung der reinen Quint der Dominante durch verschiedene Alterationen (verminderte und übermäßige Quint).
3. Ersatzung der Terzstruktur der Akkorde durch Quartstruktur.
4. Transpositionen des Dominantseptakkords und Dominantseptnonenakkords auf andere Stufen.
5. Anhäufung weiterer Terzen auf den Dominantseptnonenakkord.
6. Das Verschmelzen der dominantischen und tonikalen Funktionalität.
7. Das Verschmelzen der subdominantischen und tonikalen Funktionalität.

### **Benutzung akkordfremder Töne im Umfeld der Quint der Dominante**

Die am häufigsten benutzten akkordfremden Töne in Skrjabins mittlerer Schaffensperiode sind akkordfremde Töne, welche auf die Quint der Dominante bezogen sind (später wurde dieses Prinzip auch auf andere Stufen angewendet). Dabei handelt es sich um Wechselnoten und Vorhaltsnoten, welche manchmal aufgelöst werden, öfters aber unaufgelöst bleiben. Im Grunde genommen handelt es sich um folgende Typen:

1. Die fallende diatonische Vorhaltnote der großen Sext zur reinen Quint, oder die Verwendung der großen Sext in anderem Umfeld (Durchgang, Wechselnote).

---

<sup>10</sup> Sabanejew, Leonid: *Alexander Skrjabin - Werk und Gedankenwelt*, Musik konkret 17, (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2006), S. 122.

2. Die steigende chromatische Vorhaltsnote der übermäßigen Quart zur reinen Quint, oder aber die Verwendung der übermäßigen Quart in anderem Umfeld (Durchgang, Wechselnote).
3. Die fallende chromatische Vorhaltsnote der kleinen Sext zur reinen Quint, oder die Verwendung der kleinen Sext in anderem horizontalen Kontext (Durchgang, Wechselnote).

Im Falle des unaufgelösten Vorhalts der großen Sext zur reinen Quint handelt es sich um die sogenannte „Chopinsext“. Die Chopinsext befindet sich oft in Chopins Werken, und zwar als Modifikation des Dominantseptakkords. Die große Sext befindet sich meist in der Oberstimme. Statt sich in die Quint der Dominante aufzulösen, springt sie jedoch im nächsten Akkord durch den Terzsprung direkt zur Prim der Tonika. Als Beispiel kann die *Ballade in F Dur*, Op. 38 von Fryderyk Chopin dienen:



Chopin, Fryderyk: *Ballade F Dur*, Op. 38, Takt 90-94

Die Chopinsext befindet sich in diesem Beispiel auf dem vierten Achtel des dritten Taktes. Es handelt sich dabei um den Dominantseptakkord in der Tonart F Dur mit dem unaufgelösten Vorhalt der großen Sext. Dieser sogenannte Chopinakkord wurde in der Skrjabinforschung als Urform der Prometheusharmonie erkannt. Und zwar infolge der „Akkordisierung“ des Akkordfremden Tons der großen Sext, und ebenfalls infolge der Quartstruktur des Akkords.<sup>11</sup>

Skrjabin benutzt den Chopinakkord schon in seiner ersten Schaffensperiode verhältnismäßig oft. In seinen frühen Kompositionen hält sich Skrjabin noch an die typische Stimmführung (das heißt den Terzsprung der Chopinsext der Dominante direkt zur Prim der Tonika). In seiner ersten Schaffensperiode verwendet Skrjabin auch eine andere Variante des Akkords, bei welcher die Septim ausgelassen wird. In diesem Fall handelt es sich um den Sextakkord der dritten Stufe, die aber eine klare dominantische Funktionalität hat. Diese Lösung bevorzugt Skrjabin in den Schlüssen der Kompositionen – zum Beispiel im *Prélude*, Op. 13, Nr. 1.

In seiner mittleren Schaffensphase verwendet Skrjabin verschiedene Möglichkeiten der Stimmführung der Chopinsext bei ihrer Auflösung in die Tonika. Meistens behält er die Sext in der Oberstimme, führt diese jedoch durch einen Terzsprung aufwärts zur Quint der

<sup>11</sup> Siehe die Studie von Zofia Lissa: „Zur Genesis des ‚Prometheischen Akkords‘ bei A. N. Skrjabin“, in: *Musik des Ostens*, 2 (Kassel, 1963), S. 170–183.



Tonika (wie zum Beispiel im Schluss des *Prélude*, Op. 48, Nr. 1), oder führt sie weiterhin zur Prim der Tonika abwärts, diesmal jedoch stufenweise mit eingefügtem Durchgang oder Vorhalt (wie zum Beispiel im Schluss des *Prélude*, Op. 37, Nr. 3).<sup>12</sup>

Auch wenn die Chopinsext bei Skrjabin schon seit seinen frühen Kompositionen ein verhältnismäßig oft verwendetes Mittel der Modifikation des Dominantseptakkords ist, befindet sie sich in Skrjamins Kompositionen jedoch oft auch als Resultat harmonischer Unabhängigkeit der melodischen Linie, und zwar oft in der sukzessiven Kombination mit dem akkordfremden Ton der übermäßigen Quart. Als Beispiel sei der Anfang des *Poème*, Op. 32, Nr. 1 angeführt:

**Andante cantabile** ♩ = 50

*p ben marcato le due voci, ma dolce*

*legato*      *rubato*

*Poème*, Op. 32, Nr. 1, Takt 1-3

Die angeführten akkordfremden Töne sehen wir im ersten Takt vorerst in der Mittelstimme (*ais*, *fisis*) bei gleichzeitigem Mitklingen des Grundtons (*cis*), der Septim (*h*) und der None (*dis*) des Dominantseptnonenakkords in Fis Dur. Die akkordfremden Töne haben die Gestalt eines Durchgangs mit verspäteter Auflösung (*ais*) und einer frei eintretenden Wechselnote (*fisis*). Danach werden dieselben Töne auch in der Oberstimme verwendet: zuerst *fisis* als frei eingeführter Vorhalt der übermäßigen Quart zur Quint, danach *ais* als unaufgelöste Wechselnote. Würden wir aber in diesem Notenbeispiel die akkordfremden Töne als akkordimmanente deuten, würden wir den Prometheusakkord des Klangzentrums *cis* bekommen.

Die sukzessive Einführung zweier akkordfremder Töne in Bezug auf die Quint der Dominante wird bei Skrjabin zu einem oft verwendeten Verfahren. Die Zeitdauer der akkordfremden Töne im Verhältnis zu ihrer Auflösung (Quint des Akkords) verlängert sich. Manchmal fehlt die Auflösung vollständig. In vielen Kompositionen der mittleren Schaffensperiode Skrjamins, oder ihren Teilen, haben wird deshalb den Eindruck, dass die Melodie ein Eigenleben, unabhängig von der dazuklingenden Harmonie, führt.

<sup>12</sup> Die Stimmführung, bei welcher ein langer Notenwert der dominantischen Chopinsext in einen kurzen Notenwert der dominantischen Quint aufgelöst wird, welche wiederum als Nonenvorhalt zur Oktav der Tonika dient, ist eine sehr typische Vorgangsweise bei den *Préludes* der Opera 33-39.

## Alterierte und disalterierte dominante Quint

In seiner mittleren Schaffensperiode verwendet Skrjabin sehr häufig alterierte Akkorde, hauptsächlich alterierte Dominanten. Bestimmte Formen dieser Akkorde werden immer eigenständiger und entziehen sich zusehens einem funktionalen Kontext, einer funktionalen Deutung. Es ist interessant, dass Skrjabin viel öfters Grundpositionen der alterierten Akkorde statt ihrer Umkehrungen benutzt. Bei dem Dominantseptakkord und beim Dominantseptnonenakkord wird die Quint alteriert. Es besteht die Möglichkeit die Quint entweder zu erhöhen (als steigender Leitton zur Terz der Tonika), oder zu erniedrigen (als fallender Leitton zur Prim der Tonika). Skrjabin verwendet beide Alterierungsmöglichkeiten. Als Beispiel eines dominantischen Akkords mit erhöhter Quint sei der Anfang der *Poème tragique*, Op. 34 erwähnt:

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Poème tragique" by Scriabin, Op. 34, measures 1-8. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) is marked "Festivamente, Festoso" with a tempo of quarter note = 120-108. The second system (measures 5-8) is marked "ben marcato il canto" and "più allegro". The third system (measures 9-12) is marked "dim." and "mf". The score features complex chordal textures and rhythmic patterns.

*Poème tragique*, Op. 34, Takt 1-8

Der angeführte dominante Akkord mit erhöhter Quint befindet sich auf dem dritten und vierten Schlag des fünften Taktes (hier als Zwischendominante zur Subdominante in B Dur) und auf dem dritten und vierten Schlag des sechsten Taktes (hier ist die

hochalterierte Quint der Auflösungston des vorhergehenden Vorhalts der großen Sext *d*). Einem dominantischen Akkord mit tiefalterierter Quint begegnen wir zum Beispiel in den Takten 39 und 40 in dem *Poème*, Op. 44, Nr. 2:



*Poème*, Op. 44, Nr. 2, Takt 38-42

In diesem Beispiel handelt es sich in den Takten 39-40 in C dur um einen Dominantseptnonenakkord mit tiefalterierter Quint (*des*). Die angeführten Alterationen der Quint der Dominante stellen im zeitlichen Umfeld natürlich keine Sondererscheinungen dar. Im Kontext der Entstehungsgeschichte des prometheischen Akkords sind sie jedoch von besonderer Wichtigkeit, da sich im Falle der tiefalterierten Quint des großen Dominantseptnonenakkords dessen Klanglichkeit schon sehr dem Prometheusakkord nähert (der noch „fehlende“ Ton ist die große Sext des dominantischen Akkords).

Ein weiteres typisches Gebilde, welches Skrjabin in seiner mittleren Schaffensperiode oft verwendet, ist der disalterierte Dominantseptakkord, oder Dominantseptnonenakkord). Der disalterierte Ton ist wiederum die Quint der Dominante, welche in diesem Falle gleichzeitig hochalteriert und tiefalteriert wird. Als Beispiel dieser Anwendung kann das *Poème fantasque*, Op. 45, Nr. 2 dienen:



*Poème fantasque*, Op. 45, Nr. 2, Takt 1-3

Im Beispiel sehen wir die disalterierte Quint *dis-des* des Dominantseptnonenakkords in C Dur. Beide Töne der Disalteration bleiben jedoch unaufgelöst. Auch kommt es

zur Oszillation zwischen der hochalterierten Quint *dis* und ihrer ursprünglichen nicht-  
alterierten Grundform *d*. Zudem sehen wir eine übermäßige Quarte *cis*, welche jedoch  
nur eine aus Stimmführungsgründen angewandte enharmonische Variante der tiefalter-  
ten Quint *des* darstellt. Besonders oft wird der disalterierte Dominantseptakkord und  
Dominantseptnonenakkord in dem *Poème satanique*, Op. 36 benutzt.

Im Falle der Disalterierung der Quint des großen Dominantseptnonenakkords  
kommt es dazu, dass die horizontal aufgefächerten Töne des Akkords mit der  
Ganztonscala identisch sind. Durch die häufige Verwendung des disalterierten großen  
Dominantseptnonenakkords und dessen Transponierung auf andere Stufen (siehe folgen-  
des Kapitel) kommt es dazu, dass bestimmte Partien von Skrjabin's Kompositionen seiner  
mittleren Schaffensperiode ganztönig sind. Als Kompositionen mit ganztönigen Partien  
seien vor allem das *Prélude*, Op. 49, Nr. 2, *Énigme*, Op. 52, Nr. 2 und die schon erwähnten  
Kompositionen *Poème satanique*, Op. 36 und *Poème fantasque*, Op. 45, Nr. 2 angeführt. Der  
Reiz der Ganztönigkeit besteht für Skrjabin in der Tatsache, dass bei dem Ganztonakkord  
alle Töne bei entsprechenden enharmonischen Umdeutungen als Grundtöne aufgefasst  
werden können. Die Ganztönigkeit bei Skrjabin entspringt dem Prinzip der Alteration  
und Disalteration, das heißt dem Einführen von künstlichen Leittönen, dem Steigern der  
inneren Dynamik, der Erhöhung der Spannung des Akkords, was im krassen Gegensatz  
zu den Ganztonpartien der Kompositionen Debussys steht, wo es im Gegenteil um die  
Nivelisierung der Leittönigkeit geht, um eine Spannungslose, „gleitende“ Ekvidistanz.  
Bei längerer Anwendung des disalterierten grossen Dominantseptnonenakkords und sei-  
ner Transpositionen auf andere Stufen kommt es jedoch dazu, dass seine ursprüngliche  
Leittönigkeit nicht mehr wahrgenommen wird und er auf längeren Flächen statisch wirkt.  
Das ist auch vermutlich der Grund, weshalb er sich in den Kompositionen Skrjabin's auf  
die Dauer nicht durchsetzte, und weshalb Skrjabin schließlich für den Prometheusakkord  
die große Sext bei dem Dominantseptnonenakkord bevorzugte.

### **„Klangliche Dominantisation“ der nichtdominantisches akkordischen Funktionen**

Ab den *Poèmes*, Op. 44 beginnt Skrjabin allmählich die Akkorde aller Stufen der domi-  
nantischen Funktion klanglich dadurch anzugleichen, dass er sie als Septakorde mit kleiner  
Septim und großer Terz und als Dominantseptnonenakkorde mit derselben intervalischen  
Struktur und großer None anführt. Ebenfalls wendet Skrjabin bei ihnen das Verfahren der  
Labilisierung der reinen Quint und ihrer Ersetzung durch übermäßige Quart und kleine,  
oder große Sext (und der enharmonisch identischen Intervalle der verminderten und  
übermäßigen Quint) an. Diesen Prozess bezeichne ich als „klangliche Dominantisation“,  
verkürzt nur „Dominantisation“ der akkordischen Funktionen. Eine Schlüsselposition  
in diesem Prozess kommt der frygischen Funktion zu, welche in Kombination mit der  
Dominante die funktionelle Tritonusfortschreitung darstellt, und ebenfalls Akkorde, die  
in direktem funktionalem Bezug der frygischen Funktion vorangestellt sind – vor allem

Zwischendominanten und Medianten. Als Beispiel „dominantisierter“ Akkorde kann der Anfang der *Poème*, Op. 44, Nr. 1 angeführt werden:



*Poème*, Op. 44, Nr. 1, Takt 1-5

Im Beispiel sehen wir gleich einige dominantisierte Akkorde - vorerst einen tonikalen Nonenakkord mit erniedrigter Quint, welcher jedoch aus Gründen seiner nichttonikalen Spannung und seiner direkten Anlehnung an den nächsten Akkord nicht als Tonika bezeichnet werden kann, sondern als Zwischenmediante. Danach folgt ein zwischendominantischer Dominantseptnonenakkord mit erhöhter Quart und ein dominantisierter frygischer Septnonenakkord mit großer Sext.

Die Übertragung der klanglichen Qualitäten des Dominantseptakkords und Dominantseptnonenakkords auf andere Stufen führt zu der Aufhebung der Gegensätze und des Spannungsverhältnisses zwischen den Funktionen und bereitet direkt den Weg für die Technik der Klangzentren vor.

### Quartstrukturierung der Akkorde

Auch wenn der entscheidende Schritt zum Wandel von Terzstrukturierung zur Quartstrukturierung der Akkorde erst in der Komposition *Prométhée*, Op. 60 unternommen wird, kann man dennoch nicht Behaupten, dass die Quartstruktur der Akkorde in Skrjabins Kompositionen nicht schon früher vorkäme. Im Verlauf der mittleren Schaffensperiode Skrjabins kann man das Vordringen der Quartstruktur in dominante und dominantisierte Akkorde nachweisen. Als Ausgangspunkt dient wiederum der Chopinakkord und die Verteilung der Töne in demselben. In seiner typischen Form ist in der Oberstimme die große Sext, unter ihr die Terz (also der Leitton), danach die Septim und im Bass die Prim des Akkords. Die oberen drei Töne des Akkords haben also Quartstruktur.

Falls wir zwischen die Prim und Septim der Dominante hypothetisch die übermäßige Quart einfügen, würden wir die untern fünf Töne des Prometheusakkords in seiner Quartstrukturierung erhalten. Über die Nutzung des Chopinakkords in der mittleren

Schaffensperiode Skrjabins wurde bereits gesprochen. Es ist jedoch festzustellen, dass der ursprüngliche Chopinakkord langsam zweien von ihm abgeleiteten Formen weicht.

Dies wären erstens der Dominantseptnonenakkord mit großer Sext, welchen wir als „erweiterten Chopinakkord“ bezeichnen könnten, und bei welchem ober die Sext im Sopran eine weitere Quart aufgehäuft wird, welche die große None des Dominantseptnonenakkords darstellt:

*Quasi valse*, Op. 47, Takt 1-5

Im Falle dieses Beispiels sehen wir den „erweiterten Chopinakkord“ auf den ersten zwei Achteln des zweiten Taktes.

Eine weitere Möglichkeit von quartstrukturierten Akkorden gewinnt Skrjabin dadurch, dass er die Prim des „erweiterten Chopinakkords“ auslässt. Dieser Akkord ist funktionell ein Terzquartakkord der siebenten Stufe (der Grundton ist nunmehr die ursprüngliche Terz der Dominante, also der Leitton, der Basston die Septim der ursprünglichen Dominante) wobei die Chopinsext nunmehr im Rahmen dieses Akkords einen Septvorhalt zur Sext darstellt. In diesem Kontext wird die Sext auch meistens wirklich aufgelöst. Als Beispiel nehmen wir den Beginn der Komposition *Désir*, Op. 57, Nr. 1:

*Désir*, Op. 57, Nr. 1, Takt 1-2

Am Beginn dieses Stücks handelt es sich um einen alterierten Terzquartakkord der siebenten Stufe, welcher gleich als erster Akkord der Komposition eingesetzt wird. Genauer gesagt ist es ein zwischendominantischer alterierter Terzquartakkord der siebenten Stufe zur Dominante in der Tonart C Dur. Nichtdestoweniger wird derselbe Akkord später als ein uns schon bekannter Dominantseptnonenakkord demaskiert, wobei dieser Akkord vorerst ohne seinen Grundton erscheint, und der Grundton erst im späterem Verlauf des

Stückes im Bass ergänzt wird. Dieselbe Methode verwendet Skrjabin auch in dem zweiten Stück derselben Opuszahl, dem *Caresse dansée*, Op. 57, Nr. 2:



*Caresse dansée*, Op. 57, Nr. 2, Takt 1-5

Der Akkord des ersten Taktes gibt in seiner Deutung als Terzquartakkord keinen Sinn was den funktionellen Bezug zum nächsten Akkord betrifft (die Grundtöne der Akkorde wären *fis* und *as*). Deuten wir jedoch den ersten Akkord als einen Akkord mit weggelassenem Grundton *d*, bekommen wir im Verhältnis zum nächsten Akkord das für Skrjabin so typische Tritonusverhältnis.<sup>13</sup>

Aus vorangegangenem schließe ich, dass Terzquartakkorde der siebenten Stufen in ihrer Quartstrukturierung (also mit dem Vorhalt der Septim zur Sext) in Wirklichkeit Dominantseptnonenakkorde mit der großen Chopinsext, bei denen der Grundton verschwiegen wird, sind. Bei Skrjabin sind öfter Akkorde erst aus längerem Kontext deutbar, was auch Gottfried Eberle feststellt:

<sup>13</sup> Eine diskutable Deutung dieser Stelle bietet Peter Sabbagh in seiner Arbeit *The development of Harmony in Scriabin's Works* (USA: Universal Publishers, 2003). Auf der Seite 65 dieser Publikation wird von der besprochenen Stelle des *Caresse dansée* folgendes behauptet: „*The core of the work is a sequence of descending fifths in which each chord appears with a minor seventh, simultaneously as the aim of the previous chord and the interdominant of the next part. The thirds are lead downward into the seventh of the next chord, and the sevenths into the third, with the effect that both parts go downward chromatically. Moreover, the chords are enriched with 4<, respectively 5> and the sixth is added in the bass.*“ Den Wechsel der harmonischen Funktionen versteht Sabbagh nicht auf den jeweiligen Takteinheiten, sondern auf Einheiten von jeweils zwei Takten, wobei er die ersten zwei Takte als Zwischendominante ober den Grundton *c* sieht. *Ais* wäre dabei eine enharmonisch falsch geschriebene Septime *b*, und *as* im Bass wäre eine außerakkordische kleine Sext. Ebenso wäre nach Sabbagh die nächste Zweitakteinheit eine Zwischendominante ober dem Grundton *f* usw. Ich bin mit dieser Ansicht nicht einverstanden, und zwar wegen dem Anordnen der Töne innerhalb der Akkorde. Skrjabin gibt nie die kleine Sext im Rahmen eines dominantischen Akkorde in den Bass. Die kleine Septime *as-ges* in dem unteren System des zweiten Taktes repräsentiert im Gegenteil die typische Verteilung der Prim und Septim der Dominante als der zwei tiefst gelagerten Töne der dominantischen Vertikale. Diese strukturelle Verteilung (Intervalle 1-7) ist ein wesentliches Merkmal für Skrjabins „luminosen“ Klaviersatz. Falls wir jedoch den Wechsel der Funktionen auf jeden Takt annehmen, bekommen wir außerdem in C Dur die typische skrjabinsche Tritonusfortschreitung (F-D) F-D, wobei bei den Akkorden der frygischen Funktionen die Prim verschwiegen wird.

„Auch in ein und demselben Satz vollzieht sich bei ihm oft schon harmonische Evolution.“<sup>14</sup>

Als Schlussfolgerung kann man behaupten, dass die Quartstrukturierung der Akkorde in Skrjabin's Kompositionen einen allmählichen Prozess darstellt. Ihre Wurzeln hat sie in der Struktur des Chopinakkords, wobei die Weiterentwicklung über den „erweiterten Chopinakkord“ und über denselben Akkord mit ausgelassener Prim führt.

### **Undecim- und Terzdezimakkorde**

Skrjabin selbst weist eine bedeutende Rolle in der Entwicklung des Promehteusakkords der Terzaufstockung der Akorde zu:

„Ich fand heraus, daß mit der Anzahl der hohen Töne in einem Akkord auch dessen Strahlkraft steigt, er also im Ton schärfer und leuchtender wirkt. Man mußte jedoch diese Töne so strukturieren, daß sich eine Lösung ergab, die als die einzig logische gelten konnte. Ich wählte den gewöhnlichen Terzdezimakkord mit seinem Terzenaufbau... Aber die Häufung hoher Töne war noch nicht hinreichend. Um eine große Strahlkraft zu erzielen und somit wirklich die Idee des Lichtes widerzuspiegeln, mußte in dem Akkord auch das Maximum an erhöhten Tönen versammelt sein. Und so habe ich also hochalteriert: zunächst erhöhte ich die Terz, gemeint ist natürlich die große helle Dur-Terz, dann erhöhte ich die Quinte, dann auch die Undezime, und so ergab sich ein Akkord, der durchgehend aufwärts alteriert ist und von dem tatsächlich eine Strahlkraft aufgeht...“<sup>15</sup>

Diese Behauptung suggeriert uns, dass die erniedrigte alterierte Quint der Dominante, oder der enharmonisch identische steigende Vorhalt der übermäßigen Quart zur reinen Quint, eigentlich die erhöhte Undezim (Resultat einer Terzaufstockung) darstellt und der fallende Vorhalt der großen Sext zur Quint eigentlich eine doppelübermäßige Quint sei, was jeglicher Logik entbehrt. Der Unhaltbarkeit der Behauptung Skrjabin's war sich schon Gottfried Eberle bewusst:

„Wenn das mit der Erhöhung der Quinte nicht ein Hör-, Gedächtnis- oder Schreibfehler Sabaneev's ist, hätte auch Skrjabin die Sexte als erhöhte Quinte begrif-

---

<sup>14</sup> Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabin's*, Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14 (München-Salzburg, 1978), S. 33.

<sup>15</sup> Sabanejew, Leonid: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, Musik konkret 14 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2005), S. 284.



fen. Das stimmt dann allerdings nicht recht mit dem ersten Teil des Zitats zusammen, wo vom Terzdezimakkord die Rede ist.“<sup>16</sup>

In Wirklichkeit kommt es zur almählichen Verselbständigung der Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselnoten aus ihrem Verhältnis zur Quint der Dominante, anstatt zu einem systematischen Einführen des Terzdezimakkords in seiner prometheischen Form mit erhöhter Undezim beim dominantischen Terzdezimakkord. Dennoch kommt die Terzaufstockung in den Kompositionen von Skrjabins mittlerer Schaffensperiode vor. Aus dem Blickfeld der „vorprometheischen“ harmonischen Entwicklung jedoch relativ spät, wobei die Undezim bei diesen Akkorden viel öfters in unerhöhter Form erscheint. Zum ersten Mal nutzt Skrjabin diese Akkordstruktur im *Prélude*, Op. 48, Nr. 2:

*Prélude*, Op. 48, Nr. 2, Takt 1–3

Im Auftakt sehen wir einen Terzdezimakkord über dem Grundton *c*. Signifikant ist, dass der Zusammenklang vorerst als Septakkord mit großer Septim über dem Ton *b* auftritt, und sich erst durch den Absprung der Basslinie zu *b* als Terzdezimakkord über *c*, bei welchem die Terz und die Quint ausgelassen sind, erweist. Das Weglassen von Terz und Quint bei Terzdezimakkorden ist durch Skrjabins typische Satztechnik motiviert, da er im Bass den Septimabstand der Töne bevorzugt, um eine transparente Klanglichkeit

<sup>16</sup> Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins*, Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14 (München-Salzburg, 1978), S. 35.

zu erzeugen. Dadurch aber kommt es dazu, dass bei dominantischen Terzdezimakkorden der natürliche Leitton fehlt.

Im Takt 1 handelt es sich um zwei Terzdezimakkorde – mit den Grundtönen *a* und *d*, wobei die Terzdezim des letzten Akkords (der Ton *h*) sich schließlich als ein uns wohl-knowner Vorhalt der großen Sext zur alterierten übermäßigen Quint entpuppt.

Der funktionelle Bezug des Beginns des Préludes ist auf G Dur, also die Dominante der Zieltonart C Dur, ausgerichtet. In G Dur handelt es sich um folgende Funktionen:

S, oder (M), falls der Akkord direkt auf die folgende frygische Funktion bezogen wird: F – D – T. Harmonische sehr ambivalente und interessante Terzdezimakkordstellen finden wir besonders in den Kompositionen *Nuances*, Op. 56, Nr. 3, *Poème*, Op. 52, Nr. 1 und in der *Sonate*, Op. 53, Nr. 5.

### **Bifunktionalität der Akkorde und die typische skrijabinsche „Dominanttonika“**

In den Kompositionen von Skrjabin mittlerer Schaffensperiode finden wir ein typisches Mittel, mit welchem der Komponist ein Abschärfen der Spannung zwischen Dominante und Tonika erzielt, und zwar eine spezifische Kombination dominantischer und tonikaler Töne im Rahmen eines Akkords. Wir können in gewissem Sinne von einer dominantisch-tonikalen Bifunktionalität sprechen. Diese Bifunktionalität erreicht Skrjabin durch das Ergänzen der dominantischen Harmonie um eine untere reine Quint, also den Grundton der Tonika. Stärker ist dabei immer noch die dominantische Funktionalität ausgeprägt, da es sich um volle dominantische Akkorde handelt (meistens Septakkorde und Dominantseptnonenakkorde in „vorprometheischen“ Varianten), wobei die Tonika meist nur durch den Grundton und Quint (im Falle der Anwendung der Chopinsext der Dominante jedoch auch mit der Terz) vertreten ist.

Nichtdestotrotz ist die Statik der Tonikalität durch das Fundament unterstrichen – die tonische Prim, die im Bass liegt. Dieser Vorgang, den ich als „Dominanttonika“ bezeichne, ist in Skrjabin's Kompositionen der mittleren Schaffensperiode besonders oft auffindbar. Genetisch entwickelte er sich aus der Antizipation der tonischen Prim im Bass. Als Beispiel sei ein Stelle aus dem *Poème satanique*, Op. 36 angeführt:

*dolce, cantabile, amoroso*

*sotto voce*

*Poème satanique*, Op. 36, Takt 17-22

Im Falle dieses Beispiels sehen wir im Takt 19 in C Dur einen zwischendominantischen Dominantseptakkord mit alterierter erhöhter Quint *gis*, der in die Subdominante strebt. Die subdominantische Prim erklingt im Bass gleichzeitig mit den Tönen ihrer Zwischendominante, welche regelrecht erst auf dem letzten Achtel desselben Taktes aufgelöst wird. Wir können deshalb beim Beginn des Taktes von einer Antizipation des Grundtons der Subdominante (der Auflösungstonika der Zwischendominante) sprechen.

Ab dem *Poème*, Op. 32, Nr. 1 können wir jedoch auch Fälle verfolgen, wo nach dem Erklängen der dominantisch-tonikalen Bifunktionalität keine Auflösungstonika folgt. In diesem Umfeld wäre eben folgerichtiger von einem bifunktionellen Akkord zu sprechen. Die funktionelle Unausgeprägtheit ist durch die Benutzung der dominantisch-tonikalen Gebilde in den Schlüssen der Kompositionen unterstrichen. Skrjabin wählte den Dominanttonikaakkord als Schlussakkord für etliche seiner Kompositionen – zum Beispiel die *Étude*, Op. 56, Nr. 4 oder auch das Stück *Désir*, Op. 57, Nr. 1:

*Désir*, Op. 57, Nr. 1, Takt 12-14

## Alterierte subdominante Funktionen und die „Subdominanttonika“

Außer den Alterationen der Akkorde der dominantischen funktionalen Sphäre benutzt Skrjabin in seiner mittleren Schaffensperiode auch Alterationen von Akkorden der Sphäre der Subdominante. Entgegen den Alterationen der dominantischen Sphäre ist hier jedoch ein grundlegender Unterschied vorhanden. Dieser besteht in der Tatsache, dass die alterierten Akkorde der dominantischen Sphäre sich immer zusehender emanzipieren und aus dem Spannungsverhältnis zum Auflösungsakkord, also der Tonika, loslösen und immer mehr eine eigenständige Klangqualität, befreit aus den funktionalen Zusammenhängen, darstellen.<sup>17</sup> Die alterierten Akkorde der Sphäre der Subdominante vertiefen dagegen ihre Bindung an den Auflösungsakkord, bis diese schließlich mit jenem in einen einzigen Akkord verschmelzen, den ich als Subdominanttonika bezeichne. Als erster genetischer Schritt in Richtung Subdominanttonika kann ein schnelles, oft wiederholtes Wechseln von alteriertem subdominantischem Akkord und Tonika angesehen werden. Das Resultat eines wiederholten schnellen Wechsels von zwei Akkorden ist für das Gehör das Aufgehen der getrennten Akkorde in einem einzigen Klangkomplex. Dies kann an dem Schluss des *Poème*, Op. 32, Nr. 2 demonstriert werden:



*Poème*, Op. 32, Nr. 2, Takt 29-31

Im Falle des Schlusses dieses *Poèmes* handelt es sich um etliche Wiederholungen der funktionellen Fortschreitung des alterierten Sekundakkords der Subdominante (hochalteriert ist der Grundton der Subdominante bei gleichzeitigem Erklängen der Mollterz der Subdominante) und des Sextakkords der Tonika. Der alterierte Akkord ist regelrecht aufgelöst. Es handelt sich um einen schnellen Wechsel von Spannung (alterierter Akkord) und Entspannung (Auflösungsakkord).

Von einer echten skrjabinschen Subdominanttonika können wir erst dann sprechen, wenn die alterierten subdominanten Töne nicht regelrecht aufgelöst werden, wenn der alterierte Akkord statisch „stehen bleibt“ und er die Funktion einer Tonika übernimmt. Hier muss gesagt werden, dass es sich fast immer um die erhöhte Prim der Subdominante (hochalterierter Ton) und um die Mollterz der Subdominante handelt. Es sind die Töne, die in die Quint der Tonika streben. Auf der anderen Seite können

<sup>17</sup> Eine Ausnahme bilden in diesem Zusammenhang die Akkorde der bifunktionalen Dominanttonika.

diese subdominantischen Akkorde als tonikale Gebilde mit gespalteter Quint aufgefasst werden. Wir sehen hier also wieder einmal ein Beispiel der Labilisation der Quint des Akkords – diesmal der Quint der Tonika, die sich auf die erhöhte Quart und kleine Sext aufspaltet. Es ist logisch, dass sich in diesem Falle, im Gegensatz zur Quint der Dominante, nicht um enharmonisch identische Töne der verminderten und übermäßigen Quint (also Disalteration) handelt, sondern um erhöhte Quart und kleine Sext als „eingefrorene“ subdominantische Töne. Zum ersten Mal wird diese „echte“ skrijabinsche Subdominanttonika in dem *Poème satanique*, Op. 36 verwendet:

*Poème satanique*, Op. 36, Takt 225–236

Der ab dem Takt 225 klingende Akkord hat hier im Zuge seines langen Erscheinens in verschiedenen Oktavlagen eher den Charakter eines stabilen, tonikalen, als eines instabilen alterierten subdominantischen Akkords. Wir können hier also eher von einer Tonika mit aufgespaltener Quint sprechen. Diese Quinaufspaltung durchdringt das ganze *Poème* (vor allem aber nicht nur auf den dominantischen Funktionen), was auch diese tonikale Deutung dieses Akkords rechtfertigt. Das Erklängen des Quintakkords der Tonika im Takt 233 scheint hier überflüssig.

Subdominanttonische Gebilde (oder auch Tonikas mit gespalteter Quint) finden wir in den Kompositionen von Scriabin mittlerer Schaffensperiode unzählige Male. Das subdominanttonische Prinzip ist vor allem in den Kompositionen *Poème fantasque*, Op. 45, Nr. 2 und *Ironies*, Op. 56, Nr. 2 besonders stark ausgeprägt.

## **Structure of Chords in Compositions of Scriabin's Middle Period**

### **Summary**

The study deals with the structure of chords in Scriabin's middle period, comprising the years 1903–1910 and bounded by compositions op. 30–58. First the Promethean chord is treated as the final stage in the preceding development of the composer's harmonious speech and the varieties of the theoretical interpretation of this chord are discussed. Next, the tendencies leading to it are gradually analyzed. The most significant alterations are those of the pure fifth in the dominant sixth chord and the great dominant ninth chord. These changes are done in two ways. The first is the replacement of the dominant pure fifth by neighbouring melodious tones of the enlarged fourth, or the small or great sixth, while the great sixth plays the key role. The second way is alteration of the dominant fifth either down or up or in both directions at the same time (double alteration). Other tendencies are the raising of thirds above the dominant ninth chord while omitting its fifths and thirds, or a change of the thirds to the fourths in dominant harmony. Finally there is a transposition of these altered dominant chord structures to the rest of the degrees and functions. A special case is the bifunctional combination of dominant and tonic functionality and subdominant-tonic functionality.

## **Struktura akordů ve skladbách Skrjabinova středního tvůrčího období**

### **Shrnutí**

Studie se zabývá strukturou akordů Skrjabinova středního tvůrčího období, které zahrnuje léta 1903–1910 a je ohraničeno skladbami op. 30–58. Nejprve je pojednáno o prométheovském akordu jako o konečném vyústění předchozího vývoje skladatelovy harmonické řeči, přičemž je pohovořeno o možnostech teoretického výkladu tohoto akordu. Poté jsou postupně analyzovány tendence, jež vedly k jeho vzniku. Nejdůležitější místo zde zaujímají záměny čisté kvinty u dominantního septakordu a velkého dominantního nónového akordu. Tyto záměny se dějí dvěma způsoby. Prvním z nich je nahrazování dominantní čisté kvinty sousedními melodickými tóny zvětšené kvarty, anebo malé či velké sexty, přičemž klíčovou roli má právě velká sexta. Druhým způsobem je alterování dominantní kvinty buď směrem dolů, nahoru, či oběma směry zároveň (dvojitou alterací). Dalšími tendencemi jsou navyšování tercií nad dominantní nónový akord při vynechání jeho kvinty a terciie, či změna terciového na kvartové uspořádání tónů v dominantní harmonii. Posléze dochází k transponování takto pozměněných dominantních akordických struktur na ostatní stupně a funkce. Speciální případ přitom představují bifunkční kombinace dominantní a tónické funkčnosti a funkčnosti subdominantně-tonické.

## The Opera *Šárka* by Zdeněk Fibich

Jiří Kopecný

The triad Smetana - Dvořák - Fibich was (in particular after the deaths of Fibich and Dvořák) deliberately and in biased way promoted and enforced by the music journalism, even though Fibich's work was less popular than that of Smetana and Dvořák. Fibich was turned, somewhat unnaturally, into a national hero, that is an ideal composer. The aim of this study is to show in Fibich's work both the merits and the shortcomings in his composition, and show his individual style without the need to exaggerate Fibich's contribution to Czech music.

Zdeněk Fibich (1850–1900) entered the nineteen nineties in a happy way. In 1892 he won recognition with his stage melodrama *Námluvy Pelopovy* [Pelops's Courtship], with his *Hippodamia* he attracted the theatre in Antwerp (1893). His relationship with Anežka Schulzová as his inspiration was developing well, he took up respected posts (he was a member of the Czech Academy, sat on the board for state examinations) but in the second half of the nineties he must have seen that he failed in reaching such a social position as could have been expected. His embitterment was also due to the breakup of his marriage and the fact that many of his foreign contacts which promised publication or performance of his works, mostly ended in nothing.

The opera, *Šárka* (1897), written for the National Theatre, is the second most commonly-performed work by Zdeněk Fibich and Anežka Schulzová. This opera is framed by two further operatic attempts - *Hedy* (1895) and *Pád Arkuna* [The Fall of Arcona] (1898), which did not find favour for various reasons; these two simply did not reach the artistic merits of their sibling. *Šárka* was the only one to take on life after its composition. Because of this, it is pertinent to look at the time surrounding the birth of this work, its actual genesis in comparison with contemporary works, and, last but not least, about the way the collaborators worked together. The latter is possible through both textual and musical analysis.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> This essay is a reworked version by the author dating from the time when I first kept a source-book concerning the life and work of A. Schulzová and Z. Fibich (see Jiří Kopecný, "Zdeněk Fibich,

## Content of the opera:

### Act One (the sacrificial grove at Vyšehrad):

Vlasta is contemplating the bitter lot of women after the death of Libuše. With the arrival of Šárka the atmosphere becomes brighter, the rest of the maidens are coming and Šárka appeals to them to fight for the lost rights. The men headed by Přemysl want to burn sacrificial offerings to the gods but Šárka demolishes the fire and is to be punished by death. Vlasta, however, succeeds in mollifying Přemysl, Šárka is allowed to stay alive and the rule remains in the hands of men. Šárka does not want to be reconciled with this state of affairs and brings herself into conflict with Ctirad. Now too, Vlasta interferes and prevents bloodshed but the girls' war can no longer be prevented.

### Act Two (in a forest near Děvín):

The maidens celebrate their victory in war but Šárka wants to humiliate Ctirad. She resorts to a ruse. She has herself bound to an oak tree and wants to win Ctirad by compassion and her beauty. When the horn sounds the maidens hiding in the wood are to come to Šárka's assistance. The ruse fails, however, Šárka and Ctirad become subject to passion, Šárka tells Ctirad of her scheme and he himself sounds the horn. Ctirad is saved from the angry maidens by Šárka.

### Act Three (the valley now known as Wild Šárka):

In order to save Ctirad, Šárka betrays her companions and brings men to the place where Ctirad is to be killed. At first she tries by appeals to set Ctirad free. In vain, strikes on the shields give a sign to the men to kill the revolting maidens. Šárka cannot bear the remorse and with a leap from the rock kills herself. Ctirad remains alone.

During the composition of *Šárka*, many unusual and somewhat distressing occurrences took place. Perhaps the result of this was that both composers entering a period of increased activity; simple and direct solutions to artistic problems plus procedures for continuity linked with accumulated experience took precedence over experimentation. On January 21<sup>st</sup>, 1896, Fibich began to compose *Šárka*; on February 12<sup>th</sup>, *Hedy*, his latest opera of that time, was premiered. Fibich and Schulzová agreed on the theme of *Šárka* probably during December, 1895; at the end of November, it seems that the administrators of the National Theatre set a price for comedies, operas and libretti by stating that "the subject matter of these works should, by necessity, be taken from Czech life, either in the present day, or from historical times. The deadline for these pieces is the end of April, 1897."<sup>2</sup>

---

jeho opera *Šárka a Anežka Schulzová*" [Zdeněk Fibich, his Opera *Šárka*, and Anežka Schulzová], *Hudební rozhledy* [Music Review], 57 (2004), No. 11–12, p. 56–58.

<sup>2</sup> "Látky k těmto pracím musí býti bezvýmínečně vzaty ze života českého a sice buď nynějšího nebo historického. Lhůta k podání prací ustanovena jest do konce dubna 1897." Vypsáné ceny (neautori-



Fibich finished the score in March, 1897, and its premiere took place on December 28<sup>th</sup>, 1897. Its publication, resulting from an opera prize, occurred on March 3<sup>rd</sup>, 1900. Fibich was disappointed that his former student, Karel Kovařovic, was awarded First Prize for his work, *Psohlavci* [Dogheads]<sup>3</sup>; his disillusionment grew when he bargained on the support of his friend and librettist, Otakar Hostinský<sup>4</sup>, with whom he worked on *Nevěsta messinská* [The Bride of Messina]; he didn't consider either Kovařovic or Josef B. Foerster (with his opera, *Eva*), to be his main competition. In the end, it was Antonín Dvořák who was his main competitor; recently feted with his successes in America, Dvořák was now concentrating on opera, already Fibich's main area, during the last years of his life. In this regard, Dvořák expected—just like the impatient Fibich—complete and utter success.

Dvořák's "fight" with Fibich can be traced back to Dvořák's correspondence during the 1890s. For example, Mořic Anger wrote to Dvořák in February, 1895: "[...] Fibich is the poorest musical monster, who exists among us [...] Fibich was angry with you on your engagement at the Conservatoire; on the other hand, he had set up an 'opera bakery' - he submitted one unfinished opera - but the other one is already 'baked'; he has already composed two acts, and is about to start scoring. I am curious about *Bouře* [The Storm]; members of the National Theatre board expect nothing to come of it, that is to say, no success there."<sup>5</sup>

Fibich became a very confident composer thanks to the surprising success at the International Theatre and Music Exhibition, Vienna, in 1899, of *Pelops's Courtship*, a scenic melodrama. Furthermore, Hans Richter conducted his *Second Symphony*, dating from 1892, in Vienna. From then on, the National Theatre performed his operas, while foreign institutions of music, interpreters and critics began to grow interested in his work.

*Šárka* was a highly worthy product of this time and, at the same time, it formed his chief work during this happy and successful era. It is also a miraculous work, since it was not written from the highest motives and ambitions; nevertheless, it was this work that acquired its place in the repertoire of sopranos from the time of Růžena Maturová<sup>6</sup>, ranging through Emma Destinová, Marie Podvalová and on to Eva Urbanová; it is still

---

zovaný článek) [Published prizes (an unauthorised article), *Dalibor*, 17 (23. 11. 1895), No. 44–45, p. 347.

<sup>3</sup> František Adolf Šubert, *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900* [The History of National Theatre in Prague 1883–1900], Part 1 (Prague, 1908), p. 441.

<sup>4</sup> Otakar Hostinský, *Vzpomínky na Fibicha* [Remembrances on Fibich] (Prague, 1909), p. 176.

<sup>5</sup> "[...] Fibich, to je ta nejbídnější nestvůra hudební, co u nás existuje, [...] Že na Tebe Fibich stran obsazení místa Tvého na konzervatoři měl vztek, to si můžeš myslet, zato má teď na opery zřízenou pekárnu - jednu nehotovou operu zadal - a druhou již peče - a má již 2 jednání komponované - a začne instrumentovat. - Jsem na *Bouři* ohromně zvědav, členstvo neočekává nic, totiž žádný úspěch." Milan Kuna, Ed., *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty* [Antonín Dvořák. Correspondence and Documents], vol. 7 (Prague, 1999), p. 362–363.

<sup>6</sup> See supplement : R. Maturová like *Šárka* in a costume of Mikoláš Aleš, 1895. Reprinted from: Artuš Rektorys (ed.), *Zdeněk Fibich: Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle* [Zdeněk Fibich: A Collection of Documents and Studies about his Life and Work], Part 2 (Prague, 1952), p. 472.

the only opera of Fibich that plays to international audiences to this day (as shown, for example, at The Wexford Festival of Opera, 1996).

There is a recurring motive in Goethe's thought that the greatest artistic works arise when the highest level of effort has not been given; Fibich's effort for this opera, as well as the even larger one by A Schulzová, to further Fibich's name abroad, are such examples of this. The National Theatre served as a stop along the way to this success, but not as the final arrival point (*Hedy* was to be heard in Halle an der Saale, *The Storm* and *Šárka* were both offered to Gustav Mahler, but without any result).

Fibich underestimated the exact, explicit and consistent power of ideas about Czech opera; it was the same for his librettists Otakar Hostinský, Jaroslav Vrchlický and Anežka Schulzová. Czech audiences did not favour Lumír's generation of cosmopolitan prejudice in favour of world themes; it was linked to the period of the vague "nightmare" of Wagnerianism. Otherwise, Hostinský argued avidly about the harmlessness of foreign themes; but the ideas about *Šárka* of only one critic, Karel Knittl, reflected the partial vanity of the composer's efforts, by writing "We have a right to call Fibich 'ours'."<sup>7</sup>

Direct intentions to write a successful and representative Czech opera, plus, at the same time to obtain a set price, worked favourably for the artistic style of the work. Fibich's financial situation at this time had never been so good, evidently. In the end, *Šárka* was a calculated risk, which worked out. His letter, dated August 11<sup>th</sup>, 1896 and written from the Attersee by A. Schulzová to the publisher, František Augustin Urbánek, demonstrated the anticipated position of *Šárka* within the Czech operatic repertoire: "In my opinion, *Šárka* will be a truly national opera, which will help establish my position as a Czech composer."<sup>8</sup>

If we admit to man being a sign of the "flower of evil" (as proposed by Thomas Mann in his novel, *Doctor Faustus*), then circumstances, both pleasant and fortunately manageable, which occasioned the work's birth, helped contribute towards a sense of artistic worth for this work.

To explain further: the composition of *Šárka* was followed by considerable psychological stress following on the marital crisis of Zdeněk and Betty Fibichová. Fibich left his family on September 17<sup>th</sup>, 1897; he tried to explain the reasons for his behaviour in a letter to Hostinský on October 6<sup>th</sup>, 1897 by writing: "It is embarrassing for me to admit that I cannot listen to my own pieces, if I didn't want to be the cause of upsets and scenes [...] I finished *Šárka* with hectic tensions, which affected all my powers, so that I was not able to work on some larger piece [...]."<sup>9</sup>

<sup>7</sup> "Fibich je náš, můžeme nyní plným právem zvolati." Karel Knittl, "Šárka", *Dalibor*, 20 (5. 1. 1898), No. 10-11, p. 70-73; here p. 71).

<sup>8</sup> "Dle mého názoru bude Šárka pravou národní operou, jež má upevniti mé místo jakožto českého skladatele." (České muzeum hudby [The Czech Museum of Music], S 80/69).

<sup>9</sup> "Až trapno jest mi doznati, že dospělo to tak daleko, že nesměl jsem ani slyšeti vlastní svá díla, nechtěl-li jsem vydati se výstupům a scénám, [...] Po horečnatém napětí všech sil, jímž jedině dospěl jsem k dokončení 'Šárky', nebyl jsem již s to, abych ze oněch poměrů mohl vůbec pracovati na nějakém větším díle." Zdeněk Nejedlý, *Zdeňka Fibicha milostný deník* [Zdeněk Fibich's Love Di-

Fibich was not the only composer to attend to compositional activities during the summer months; he regularly went to the Alps. From there, his correspondence serves as a worthy source of information and an irreplaceable testament of his creative working. During the composition of *Šárka* in 1896, he spent his summer holiday for the first time with A. Schulzová, as well as others in the Schulz family; this break took place from July 16<sup>th</sup> to August 31<sup>st</sup>, 1896. His correspondence, of which the Fibich family has only published a few documents, consequently contains many gaps; but it is still possible to see his work step by step.<sup>10</sup> Schulzová's correspondence is another matter, and helps fill in some of the gaps. Zdeni Schulz, the granddaughter of Bohuslav Schulz, Anežka's brother, provided me with several letters, memorial essays and photos, one of which is from A. Schulzová, dated on the reverse side, February 16<sup>th</sup>, 1895; it is to be found in this essay. The process of the birth of *Šárka* is consequently possible to construct in a complete way from these two main sources, as follows.

On July 27<sup>th</sup>, 1896, Fibich notified his wife and son, Richard, "I have already completed the instrumentation/scoring of the Introduction to *Šárka*, and the second Act has been started."<sup>11</sup> Furthermore, on August 20<sup>th</sup>, he mentioned, "I have worked hard on *Šárka*, which will surely turn out nice." (written from the Attersee to Doxany).<sup>12</sup> A letter from Karolina, the mother of Anežka, who was also the sister of Julius and Eduard Grégr, was sent from the countrified Attersee to the urban world of Žofín; they are full of Grégr's supporting comments. For example, he wrote that "Master Fibich works hard here; every day, he writes three to four pages" (undated letter);<sup>13</sup> "[...] I can also let you know that Anda can score as well; she has already orchestrated a part of *Šárka*. Her health is growing better and has begun to take lunch now without bad effects to her [...]"<sup>14</sup> The letter of A. Schulzová acknowledges this same information in a letter addressed to her brother, Bohuslav, and his wife; the illness that A. Schulzová suffered from appears to have been rickets.

In addition, it is known that Fibich's "famul", Otakar Ostrčil, participated in the scoring of *The Fall of Arcona*. Schulzová was actually Fibich's student; she took lessons in piano and music theory from him. It is surprising but obvious that she learnt orchestration from him, too. "We look after our health, and *Šárka*; but the bigger results come for the latter! [...] Once you see all that I have written in the score, Bodíček, you will have the greatest

---

ary] (Prague, 1949), p. 112–113. Same about Fibich wrote same on the 20<sup>th</sup> September, 1897 to his wife, when he wished to get a divorce – see Vladimír Hudec, *Zdeněk Fibich* (Prague, 1971), p. 160.

<sup>10</sup> Věra Šustiková, "Problematika Fibichovy korespondence" [Problems of Fibich's Correspondence], in: Stanislav Tesař (ed.), *Kritické edice hudebních památek III* [Critical Editions of Monuments of Music] (Olomouc, 1999), p. 81–83.

<sup>11</sup> "Mám již celý úvod Šárky instrumentován a též druhé jednání začaté."

<sup>12</sup> "Pracoval jsem mnoho na Šárce, která bude jistě moc pěkná."

<sup>13</sup> "Mistr Fibich zde pilně instrumentuje na Šárce každý den uděla tři az čtyry strany."

<sup>14</sup> "[...], také Vám mám zdělit že Anda už umí také instrumentovati už dnes instrumentovala kousek Šárky. Také s jejím zdravím se to lepší už začíná obědvat, bez zlých následků."



Růžena Maturová as Šárka

A. Rektorys (ed.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle* [Collection of Documents and Studies about his Life and Work], vol. 2, Orbis (Prague, 1952), p. 472.



Anežka Schulzová in the second half of 1890s  
National Museum – Czech Museum of Music, signature ZS 2, collection Zdeněk Fibich

respect. We have already completed sixty-two pages [...] We decided resolutely that we will spend a year here in Attersee, and will write an opera, and you will just have to come and be one of our guests [...].”<sup>15</sup>

A. Schulzová became known as a theatre critic and translator. She published in the magazines, *Květy* as well as *Zlatá Praha*, the latter being edited by her father, Ferdinand Schulz. A literary historiographer, Georg Brandes, opened her mind to expressivity. As a consequence, she often read in Danish and French, but also knew German, English and Latin. When Anežka sustained a serious injury of the spine, her father dedicated a great deal of time to developing her talent for languages. Co-operation with Fibich meant that Schulzová advanced from writing “literature based on literature” to producing original literary activity. In addition, by writing a libretto for an opera, it means that music helped form a “safety barrier” in her efforts.

An ambitious Anežka instructed herself firstly by writing a critique of *Hedy*, but then fell back on top inspiration from great authors, listened to the “Zeitgeist” as well as absorbed Czech nationalist feelings. A wedding scene in *Hedy* did not find a warm acceptance; it is a dramatic, large ballet on a grand scale. Hence there was a scrape concerning taking out the wedding scene from the conception of *Šárka* (see ČMH, S 80/505). Fibich had already managed to compose a large portion of *Šárka*, including Vlasta’s recollection in the first act (see ČMH, a manuscript of a piano extract, called S 80/94); however, in the end, he did not use them. There is a possible explanation: Fibich turned down Karel Pippich’s libretto for *Vlasty skon* [Vlasta’s Death] by reason of its dangerous approximation to Wagner’s *Walküre*. The portion, mentioned above, could be in direct competition with Smetana’s *Libuše*; instead, he devised *Vlasta* as the place of sacred peace for Brünnhilde. Consequently, we can say that a character from the Přemysl dynasty moved directly from Smetana to Fibich. A musical and topical relationship between the operas *Libuše* and *Šárka* is undeniable, and we cannot decide if the relationship was strengthened by a need to overcome the youthful uncertainty of a novice librettist, or if the plan to create a Smetana Fibich synthesis was a calculated action, following the dream for a successful opera; or, it may simple have become a tribute to Smetana.

Vladimír Karbusický referred to a relationship “on a limit of quotation identity” between Wagner’s Brünnhilde and Smetana’s Libuše.<sup>16</sup> Karbusický compared Libuše’s prayer for gods (the first scene of the Act 1) and a meeting of Brünnhilde and Siegmund, “Todes – Verkündigung” (the fourth scene of the Act 2, see example 1) and he made out two motive styles, which musical “guarantee” mysterious godship, majesty, celebration, a variation of keynote with fifth (tonic – dominant – tonic figure) and bass skips across a bar (more generally – beginning on the unstressed step). An introductory Vlasta’s monologue

---

<sup>15</sup> “Pěstujeme jen naše zdraví a Šárku, však u této poslední má naše péče větší výsledek! [...] Bodičku, až uvidíš, co já všechno psala do partitury, tak budeš mít nehorázný respekt! Už máme 62 úplně hoto-  
vých stran. [...] Pevně jsme si ustanovili, že zde v Attersee my strávíme celý jeden rok a napíšeme  
zde operu a pak musíte zde být našimi hosty.”

<sup>16</sup> On relation to Libuše – Walküre see Vladimír Karbusický, “Smysl a význam v hudbě” [Sense and  
Meaning in Music], *Hudební věda* [Musicology], 31 (1994), No. 1, p. 54–62; here p. 61.

from the first act musically presents legal Libuše’s successor (example 2). If Vlasta tends to C major in the Act 1, she achieves “maledictory” atonality in the greatest flutter at the meeting Šárka in the Act 1 (example 3).

Example 1

**Brünnhilde** (bringt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der andren an den Hals des Rosses, und betrachtet so mit ernster Miene Siegmund).

Er. Fr. *pp* *ppp* Oh. Kl. Siegmund!

Example 2

*Andante, molto sostenuto.*

Horn *pp* *ppp* *mf* *ppp* Arch Korn.

Example 3

Šárka.  
 Vlas - to, Vlas - to! Ty mě slyš! Ty vel - ká bylas vždy a  
 šle - chet - nů! Vlasta.  
 Cn - ě - ři - ťi je - lí - chceš? Ty  
 srd - ce své, v němž pom - sta - tá slo - leč vzty - ťi - ka - jsi bíd - ně zneu - či - la  
 klo - nem otrá - v - ným, jenž z - žey č - ní ro - bu muž - ovul. *3. zm. 3*

As Smetana could not escape evoking a “Ride of the Valkyries” in his tone poem, *Šárka*, so Fibich did not avoid a *Walkürenritt* either; *Šárka* was raised a fighter along with her companions. A rebellious fanfare motive sounds in the introduction of Act 2 (example 4), and Siegfried, as though on cue, rushes into the scene – quite rudely and without restraint (example 5).<sup>17</sup> Siegfried, who was Wagner’s ideal of a natural man, came up at

<sup>17</sup> F. Pala drew attention to a connection—above all situational—between *Šárka*’s Act 2 (a fizzy forest,



first sight, surprisingly, as a musical depiction, let us say, of Amazons, as represented by the character, Šárka.

Example 4

*Allegro con fuoco.*

Example 5

(aufstehend)  
(zuletzt singend.)

Hoi . . . hoi! . . . Hoi ein! hoi ein!  
Hoi . . . hoi! . . . Come on! Come on!

(stehend)  
(singend.)

Freiß ihn! Freiß ihn, den Frauenschmaud! Ha ha ha ha ha ha ha ha ha  
Bist hin! Bist hin, du bist ein Schmied! Ha ha ha ha ha ha ha ha ha

(Mime's entrückt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd; Siegfried trachtet ihm den Hals überall nach.)  
(Mime drops the sword in terror, and flies behind the forge. Siegfried pursues him everywhere, setting the hearth on fire.)

a sunset, a moonlit summer evening, etc. František Pala, *Fibichova Šárka* [Fibich's Šárka] (Prague, 1953), p. 47) and Wagner's Siegfried in Act 2 [scene 2, Siegfried im Waldweben]. Julius Zeyer's poem reminds us of Siegfried, the story of the meeting between Dobrovi [Citrad's father], and the mythal Trut [a motie of dragonish blood and understanding of natural sounds]. See Julius Zeyer, "Citrad", in: *Vyšehrad /Kruh epických básní* [Vyšehrad /The Circle of Epic Poems/] (Prague, 1880), p. 139–191, with special note of page 143. The librettist naturally did not use this motive.

The image shows a page of a musical score. At the top, a soprano line (S.) contains the lyrics "hahaha ha ha ha ha!" and "Au hahaha ha ha ha ha!". Below this, a "Mime" section is indicated. The piano accompaniment (piano) is written in two staves, with markings for "Tr." (trumpet) and "vi." (violin). The lyrics "Fort mit dem Tier!" and "Out with the beast!" are written above the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p".

The poem with the same name as that by Jaroslav Vrchlický, became an obligatory source for Schulzová among her several workings of a myth about Šárka.<sup>18</sup> Anežka Schulzová almost copied several pieces from the poem; but, more importantly, is the fact that Schulzová showed discipline in her construction of the rhyme in her work – perhaps inspired by Vrchlický or a “constrained” competition. In *Hedy*, the author used different meters, while in *Šárka*, Schulzová made do with a pentameter trochee verse without rhymes. The “Wagnerian”, Fibich, considered verse-form too constricting, whereas prose could not be used by this proclaimed innovator and artistic aristocrat, since he would consider it as too “prosaic”. As in her other libretti, Schulzová again drew from the experience of the traditional romantic operatic arsenal of effects and feelings when writing *Šárka* (these include fatal love, revenge, treachery, madness). Furthermore, she did not stick to any operatic stereotype. She used a pragmatic, simply sophisticated balancing of larger units, which goes beyond Wagner and original great opera through the indispensable utilization of a choir, which is a direct result of required nationalistic local colouring as in Mozart’s *Marriage of Figaro* [*Le Nozze di Figaro*] in order to make it a theatrical sure-fired hit; in *Šárka*, almost every scene has its symmetrical and diametric opposite: for example, a big “Siegfried-Sieglinde” love affair in the second act is framed by girls’ choir; in the first and third act, a male choir is pitted against a female choir; a female choir, with Ctirad (tenor) at the end of the second act, is changed to a male introduction with Šárka (soprano) in the third act; and a central scene in Act 2 is evoked by a final love duet.

The opera, *Šárka*, stands as both a stylistic and psychological representation of the era. The utilization of musical material from his piano cycle, *Nálady, dojmy a upomínky* [*Moods, Impressions and Reminiscences*], plus a change of myth (love, lust, betrayal of Šárka as her co-belligerent) clearly revealed Fibich as following Ctirad and Schulzová, in *Šárka*. They flogged the final scene for every dramatic effect imaginable. Anežka did not hide help from Shakespeare’s bloodiest play, *Macbeth* (for example, mad Šárka is pursued by figures of dead girls, and she even speaks the same words as Shakespeare’s

<sup>18</sup> Jaroslav Vrchlický, “Šárka”, in: *Mythy* [Myths] (Prague, 1949), p. 9–43.

witches). Šárka is shown as a vampire; this way, Schulzová could envisage Vlasta as a personification of law, as well as resisting unfavourable processing of Czech legends by German authors.<sup>19</sup> The breaking, aching epoch of the year 1900 corresponds to the nihilism of Hynek Mácha's character (as spoken by Šárka, for example, when she says: "No salvation, no saving!")<sup>20</sup>

The number of motives, which the librettist worked out, can seem embarrassing; but, the need of an example saved Schulzová from a literary "edge", which she easily achieved and created on her own. Her play, *Nesmrtelnost* [Immortality], serves as a good example (ČMH, S 80/504), which takes forceful signs of literary "illnesses" of the fin-de-siècle, including stylization and mystifying procedures, narcissism and so on.<sup>21</sup> This change of identity was not a problem for Anežka. A popularizing book about Fibich was published under the penname of Carl Ludwig Richter [Prague 1900]. The play, *Immortality*, signed by another penname K. Dosi, showed Schulzová as stylised followed of Pavel Marek, who stands by a neglected composer, one Jan Ruben (who may correspond to Z. Fibich).

Fibich's access of his musical predecessors verges on the danger of decadence. However, the use of musical material from *Moods, Impressions and Reminiscences*, did not suit a private play, with its secondary meanings, because the "pieces" fit together with lyric dramaturgy of the opera. Wagner's conception of Šárka – high dramatic soprano standing opposite Přemysl [Mood, number 219] and Ctírad [Impression number 295, Remembrance number 352],<sup>22</sup> who sings a melody, before sighting Šárka; this melody is originally one of Hostinský's *36 nápěvů světských písní českého lidu ze XVI. století* [36 Profane Songs of the Czech People dating from the 16<sup>th</sup> century] (see examples 6 and 7).<sup>23</sup> Šárka is really the only one character in the opera who is the subject of a concise leitmotiv. In addition, Leoš Janáček appreciate Fibich's wildness of speech, as used in the opera, *Hedy*.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Alexandr Stich, "Tradiční romantické motivy v české hudbě a poezii druhé poloviny 19. století (Šárky)" [Traditional Romantic Motives in the Czech Music and Poetry in the 1<sup>st</sup> Half of 19<sup>th</sup> Century (Šárkas)], in: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi* [From Karel Havlíček to František Halas] (Prague, 1996), p. 130–151; with particular reference to p.150–151.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>21</sup> Luboš Merhaut, *Cesty stylizace (Stylizace, "okraj" a mystifikace v české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století)* [Ways of Stylization (A Stylization, "Periphery" and Mystification in the Czech Literature in the Fin de siècle] (Prague, 1994), p. 82.

<sup>22</sup> See Zdeněk Nejedlý, *Zdeňka Fibicha milostný deník* [Zdeněk Fibich's Love Diary] (Prague, 1949), p. 278.

<sup>23</sup> A. Schulzová had to show good literary skills in the case of using pre-existing music from *Moods, Impressions and Reminiscences*.

<sup>24</sup> Leoš Janáček, "Hedy Zdeňka Fibicha" [Zdeněk Fibich's Hedy], "Šárka", in: Artuš Rektorys (ed.), *Zdeněk Fibich: Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle* [Zdeněk Fibich: A Collection of Documents and Studies about His Life and Work], Part 2 (Prague, 1952), p. 306–310, 311–318.

Example 6

Proč ka-li-na v stru-že sto-ji?...

Example 7

Mě-síc bí-lý v doubra-vi-nu

lesklým šlíp-tem má-ví.

pp  
Cl  
Cór. legl.  
Archa

The tendency of the following generations to be “for” Wagner or “against” him, was typical and produced tensions. The author of *The Bride of Messina* made a mistake by joining free declamation to a “new” melody in the 1890s; he masterly proved to use this wealth (Ctirad’s singing from “Yes, I hated!” is an illustration of the gradual waste of syllabic elaboration) plus when Šárka mentions “poison of betrayal has already poisoned his blood”. One note is just not enough for one syllable when Ctirad’s passion increased (see example 8).

Example 8

Gtrád (Gtrád, s pomalově tajenou, propukávající částí.)  
Allegro moderato.

A - - - - - no, ne-ná-vi-dě-á-jsem! Já ne-ná-vi-dě-á-Sár-ku,  
 křá - - - - - si tvad! O - - - - - sly - - - - - šel, záš- - - - - t' jsem měl ku vl - - - - - nám ku - - - - - do - - - - - ři.  
 z nichž si - - - - - je - - - - - ho - - - - - lost - - - - - ná - - - - - ti svi - - - - - ti ja - - - - - ko kvě - - - - - ty bí - - - - - lé  
 z tem - - - - - ných kla - - - - - bin vod, a záš- - - - - t' - - - - - záš- - - - - t' jsem měl

Abundance of melody is regulated by a tendency to mono-thematicism (see, for example, Liszt's technique of the motivic transformation in the overture, as shown in examples 9 and 10). In addition, compact unity is achieved by the use of choirs and their reprise, melodic turn-arounds of spread chords, and purposeful "barbaric" modality are found. Fibich's music as well as A. Schluzová's libretto, show a link to the Secession, demonstratively showing beauty allied with ecstatically-lived sexuality, brutality and disgust.

Example 9

*Adagio non troppo.*

Example 10

Und es ist ja gar nicht unmöglich, und ich halte es für wahrscheinlich, daß das merkwürdige Überleben großer Werke, ihre relative Dauerhaftigkeit über Jahrtausende hinweg, dem zu verdanken ist, daß sie auf dem schmalen, kaum erkennbaren Pfad von Nicht-Zeit geboren wurden, den das Denken ihrer Schöpfer zwischen einer unendlichen Vergangenheit und einer unendlichen Zukunft dadurch geschlagen hatte, daß es Vergangenheit und Zukunft als gerichtet, gewissermaßen gezielt auf sie selbst anerkannte – als *ihre* Vorgänger and Nachfolger, *ihre* Vergangenheit und *ihre* Zukunft –, wodurch sie eine Gegenwart für sich selbst schufen, eine Art zeitlose Zeit, in der die Menschen zeitlose Werke schaffen können, um mit ihnen ihre eigene Endlichkeit zu transzendieren.<sup>25</sup>

This quotation, from her book, *The Life of the Mind*, by Hannah Arendt, can, perhaps too abstractly, but pertinently, serve as the conclusion to this article. Fibich and Schulzová needed Kafka's "battle-field" during the period of *Šárka*, where there are no rules of time. They appreciated what happened, they plan what will happen and they were able to manage these contradictory powers into a productive "now". In *Šárka*, it is evident and paradoxically said, that in the contemporary present, authors had enough time to think over pivotal questions of unity, were not in a hurry with its final shape and were not under time pressure to produce.

Translated by Michaela Maříková and Greg Hurworth

## Die Oper *Šárka* von Zdeněk Fibich

### Zusammenfassung

Die Entstehung der Oper *Šárka* (1896–1897) von Zdeněk Fibich ist in eine Lebensphase gefallen, die auf einem ersten Blick keine Schaffung des gegen die Zeit widerstandsfähigen Kunstwertes garantiert hat. Eine gespannte Familieatmosphäre kulminierte und Fibich hat seine Gattin und seinen Sohn verlassen, er versuchte die Beziehung mit seiner Librettistin Anežka Schulzová legitimisieren. Fibich hat diese Oper nach den Regeln des von Prager National Theater verkündeten Wettbewerbes geschrieben,

---

<sup>25</sup> Hannah Arendt, *Vom Leben des Geistes*, Bd. 1 *Das Denken* (München, 1979), p. 206 ["A je koneckonců možné a zdá se mi pravděpodobné, že podivuhodné přežití velikých děl, jejich relativní trvalost po tisícileté, pochází z toho, že se zrodila v malé, stěží patrné stezce ne-času, kterou mezi nekonečnou minulostí a nekonečnou budoucností vyšlapalo myšlení jejich autorů tím, že minulost a budoucnost uznali jako nasměrované, v jistém smyslu jako zacílené na sebe – jako na *své* předchůdce a následovníky, *svou* minulost a *svou* budoucnost –; tím vytvořili přítomnost pro sebe samé, druh času bez času, ve kterém jsou lidé schopni tvořit nadčasová díla, aby jimi překročili svou vlastní konečnost."] Hannah Arendtová, *Život ducha*, 1. díl *Myšlení* (Prague, 2001), p. 229.

deswegen musste er bestimmte Begrenzungen annehmen. Der Autor der auf antische Stoffe (die Oper *Die Braut von Messina*, Librettist O. Hostinský nach F. Schiller, die Trilogie der szenischen Melodramen *Hippodamie* nach dem Text J. Vrchlickýs) und auf weltberühmte Fabeln (die Oper *Der Sturm*, Librettist J. Vrchlický nach W. Shakespeare, die Oper *Hedy*, Librettistin A. Schulzová nach Lord Byron) geschaffenen musikdramatischen Werke hat sich gezwungen ein tschechisches Sujet zu akzeptieren. Der Mangel an der Zeit und ein psychischer als auch sozialer Drang auf einer Seite und eine reiche künstlerische Erfahrung des Komponisten und der Librettistin und ein Hinterhalt in störungsfreien Lösungen sowohl in etablierten Vorbildern (das Prinzip der Symmetrie und des Kontrasts, B. Smetana, R. Wagner) auf der anderen führten zum Entstehen des Werkes, das im Rahmen der Gemeinschaftserschöpfung Fibichs die Stellung einer der im Repertoire stabilen Kompositionen erobert hat.

### **Opera *Šárka* Zdeňka Fibicha**

#### Shrnutí

Vznik opery *Šárka* (1896–1897) Zdeňka Fibicha spadá do doby, jež na první pohled nezaručovala vytvoření proti času odolné umělecké hodnoty. Vyvrcholila napjatá rodinná atmosféra a Fibich odešel od manželky a syna, snažil se legitimizovat vztah se svou libretistkou Anežkou Schulzovou. Operu psal na základě vyhlášené soutěže Národního divadla, proto musel přijmout jistá omezení. Autor hudebně dramatických děl na antické náměty (opera *Nevěsta messinská*, libretista O. Hostinský podle F. Schillera, trilogie scénických melodramů *Hippodamie* na text J. Vrchlického) a látky světové literatury (opera *Bouře*, libretista J. Vrchlický podle W. Shakespeara, opera *Hedy*, libretistka A. Schulzová podle lorda Byrona) byl nucen přijmout český syžet. Nedostatek času a psychický i společenský tlak na straně jedné a na druhé straně bohatá umělecká zkušenost skladatele i libretistky a opora v nesehávajících řešeních i ustálených vzorech (princip symetrie a kontrastu, B. Smetana, R. Wagner) vedly ke zrodu díla, které si v rámci celé Fibichovy tvorby vydobylo postavení jedné z repertoárově nejtrvalejších skladeb.



## **Alma Mahler - Frau, Künstlerin, Muse: Aus dem Leben einer Femme fatale**

Markéta Koptová

Nicht nur Paris, sondern auch Wien war in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Zentrum des kulturellen Lebens Europas. Ein bestimmter Zauber, Persönlichkeiten, Gefühle des Fin de Siècle, politische Probleme und Kämpfe, Kriege und ein wirklich reiches kulturelles Leben waren Wiener Synonyme.

Das lange Leben von Alma Mahler-Werfel schildert alle Zeichen der Zeit, nämlich ihre Leiden, Vor- und Nachteile, politische Situation und Stellung des Menschen im Alltag des Wiener und später amerikanischen Lebens. Alma Mahler gehörte zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten der Musik, Literatur und Kunst der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Man sollte nicht daran zweifeln, dass alle wichtigen Personen der politischen, kirchlichen und künstlerischen Welt jener Zeit, in Ihrem Salon ein und aus gingen um nicht zu sagen sie strömten zu Ihr.

Alma Maria, geborene Schindler, verwitwete Mahler, geschiedene Gropius und verwitwete Werfel war von Jugend an eine außergewöhnliche Frau und ist bis heute äußerst umstritten. Für einige Leute blieb sie bis heute eine Muse, für andere gilt sie schlechterdings als eine herrsch- und sexsüchtige Femme fatale, die die Männer nur für ihre eigenen Zwecke missbrauchte.

Sie als Persönlichkeit zu begreifen ist sehr schwierig. Einerseits ist Alma Mahler von Zeitgenossen und späteren Schriftstellern als eine großartige Frau geschildert worden, die eigentlich nur für die Kunst lebte und sehr angenehm, anziehend und freundlich war. Andererseits liest man von ihrem stark ausgeprägten Antisemitismus, von ihrer nur geringen Liebe zu ihren Kindern, von ihrer Trinksucht und von ihrem durch Sex geprägten Leben. Einfach gesagt, Alma Mahler-Werfel war eine Frau voller Widersprüche.

Diese Person faszinierte mehrere Schriftsteller und Wissenschaftler, die Bücher und Schriften über ihr Leben herausgaben. Die meisten Veröffentlichungen bearbeiten ihr Leben, ihre Beziehungen, den Salon Alma Mahlers, ihre Ehemänner und „die wichtigsten Liebhaber“. Fast niemand sah in Alma auch eine Komponistin und Künstlerin.

Alma Maria Schindler wurde am 31. August 1879 in Wien geboren. Ihr Vater, Landschaftsmaler Emil Jakob Schindler war Schüler Albert Zimmermanns an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Almas Mutter, Anna Sofia Berger nahm am Wiener Konservatorium Gesangstunden bei Adele Passy-Cornet und wurde zur Sängerin, die sich auf das komische Genre konzentrierte. Nach ihrer Eheschließung hörte Anna Schindler allerdings mit dem Singen auf.

1881 bekam Schindler eine künstlerische Auszeichnung und 1887 eine Bilderbestellung vom Kaiserhof und so wurde er zum bedeutendsten Wiener Maler jener Zeit. Dieses Ereignis öffnete der Familie die Tür in das gesellschaftliche Leben Wiens.

Der Vater hatte eine sehr enge Beziehung zu Alma. Er lehrte sie Kunst zu empfinden, während die Mutter die undankbare Rolle der Erzieherin bekam. Alma saß fast immer mit dem Vater im Atelier und sie führten lange Gespräche über Kunst, Literatur und Musik. Das Mädchen bekam ein Klavier vom Vater und verlor sich ganz in der Musik.

1892 starb der Vater, die Mutter heiratete drei Jahre später ihren langjährigen Liebhaber und Schindlers Schüler Carl Moll, was Alma als einen Verrat an ihrem Vater begriff.

Da Anna Moll viele bekannte Persönlichkeiten in ihren Salon einlud, konnte auch Alma an diesen gesellschaftlichen Ereignissen teilnehmen. Hier lernte die damals ungefähr siebzehnjährige Alma Schindler die bekannten Künstler jener Zeit kennen. Da ihr Stiefvater einer der Begründer der Wiener Sezession war, besuchen sie unter anderem Gustav Klimt und Oskar Kokoschka. Mit Gustav Klimt hatte Alma eine kurze Affäre.

Alma war begabt, spielte ausgezeichnet Klavier, komponierte und erwarb ein außergewöhnliches Repertoire. Am häufigsten spielte sie Lieder von Schumann, Schubert und Wagner. Wagner verehrte sie am meisten. Sie nahm Kompositionsstunden beim blinden Organisten und Komponisten Josef Labor. Da dieser für Alma nicht anspruchsvoll genug war, entschied sie sich, den jungen Komponisten und Dirigenten Alexander von Zemlinsky zu engagieren. Der junge Komponist galt zu dieser Zeit als eine große Hoffnung im Bereich des komponierens und war auch bei der Familie Moll als Gast willkommen. Alma Schindler sah ihn am Anfang ihren Lehrer als „einen hässlichen kleinen Gnom“ an, bald verliebte sie sich aber in ihn. Diese Liebe fand Erwidern, doch sprachen sich Almas Eltern entschieden gegen eine Verbindung aus. Da Zemlinsky Jude war, sie war noch jung und wusste selbst nicht, ob sie ihn liebte oder hasste. Ihre Gefühle standen in Widerspruch, wie Oliver Hilmes beweist: „Alma geriet in ein Wechselbad der Gefühle; einerseits musste sie an ihm ständig denken (...), andererseits machte sie sich einen Spaß daraus, Zemlinsky zu demütigen und zu quälen.“ Auch Almas Familie und Bekannten rieten ihr, die Affäre zu beenden. Max Burckhardt beschwor Alma geradezu, Alexander von Zemlinsky auf keinen Fall zu heiraten, weil sie so „die gute Rasse verderben würde.“<sup>1</sup> Auch ihre Mutter sprach dich gegen ihn aus und drohte Alma sogar mit „kleinen, degenerierten Judenkindern“,<sup>2</sup> die sie zur Welt brächte.

---

<sup>1</sup> Oliver Hilmes, *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel* (München, 2004), S. 50.

<sup>2</sup> *Ebd.*, S. 50.

Am 7. November 1901 wurden Alma Schindler und Gustav Mahler in den bekannten Salon Berta Zuckerkandls eingeladen. Mahler war von dem 19 Jahren jüngeren Mädchen bezaubert. Mahler war sicher eine anziehende Persönlichkeit. Alma sagte, er habe den Teufel in sich, er sei sehr interessant. Dazu war Mahler ein bekannter Dirigent, Komponist und Direktor der Hauptopernbühne Wiens. Vielleicht auch aus diesem Grund entschied sie sich, ihn zu heiraten. Mahler trug Alma die Ehe schon am Ende November an, auch wenn er dabei erwähnte, es werde schwierig, mit ihm zu leben.

Almas Familie und Bekannte waren wieder gegen die Hochzeit. Verschiedene Vorwürfe – Mahler sei alt, unheilbar krank und noch dazu Jude, auch wenn er zum Katholizismus übertreten würde. Alma beendete ihre Bekanntschaft mit Zemlinsky und konnte nun Mahler heiraten.

Auf beiden Seiten herrschte aber große Ungewissheit. Alma war nicht sicher, ob sie Mahler heiraten will. Sie verstand seine Musik nicht, es gefiel ihr nicht, wie er sang: „Er hält von meiner Kunst gar nichts – von seiner viel – und ich halte von seiner Kunst gar nichts und von meiner viel.“<sup>3</sup> Auch Mahler litt unter Zweifeln, er dachte, er sei zu alt für sie, sie sei so jung, so schön, sie solle sich nicht an ihn binden, er würde ihr Leben zerstören. Trotzdem schrieb er ihr lange liebevolle Briefe und erwartete im Gegenzug dasselbe von ihr. In diese Zeit gehört auch der bekannte Brief, in dem Mahler seiner künftigen Frau das Komponieren verbot. Trotz dieses Briefs gab Mahler Alma noch die Möglichkeit, sich zu entscheiden und ihn nicht zu heiraten. Am 23. Dezember 1901 verlobte sie sich dennoch mit ihm. Drei Monate später wurden sie getraut.

Am 2. November kam ihre Tochter Maria zur Welt. Das Leben mit dem Komponisten war ganz anders, als das woran die gewöhnt war. In ihrem Elternhaus gab es immer gute Abendessen, Kultur, viele Leute. Das war jetzt vorbei. Mahler verkehrte in seinem Hause mit fast niemandem, ein pünktlicher und geordneter Verlauf des Tages war ihm wichtig, damit er eine große Menge der Arbeit schaffen könnte. Danielle Roster meinte sogar, dass Mahler höchst eifersüchtig war und wollte keine Männer zu Hause, die um Alma werben könnten.<sup>4</sup> Alma langweilte sich, fühlte sich einsam und zu einer Haushälterin degradiert. Mahler vermisse dagegen eine Gefährtin, die mit ihm das Leben teilte. Diese Krise wurde auch durch die Geburt der zweiten Tochter Anna Justina am 15. Juni 1904 nicht besser. Diese Krise spitzte sich weiter zu als Alma mit Hans Pfister flirtete.

Im Dezember 1907 begann das Engagement Mahlers in der Metropolitan Opera in New York. In Amerika fühlte sich Alma fremd, einsam und isoliert.

Nach dem dritten Aufenthalt in New York verbrachte Alma mit ihrer Tochter einige Zeit in Tobelbad in der Steiermark, wo es zu einer Affäre mit Walter Gropius kam. Mahler erfuhr von dem Seitensprung seiner Ehefrau ein paar Monate später, da ein Brief von Gropius an Dr. Mahler adressiert wurde. Bis jetzt streitet sich man, ob es nur ein Zufall oder Absicht war. Mahler bemühte sich, sich zu seiner Frau anzunähern, und widmete ihr seine 8. Symphonie. Zufällig entdeckte er ihre Lieder und bereute es ihr das komponieren

---

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 68.

<sup>4</sup> Danielle Roste, *Die großen Komponistinnen* (Frankfurt a. M. und Leipzig, 1998), S. 271.

verboten zu haben. Er bearbeitete ihre fünf Lieder, ließ sie herausgeben und führte sie in Wien und New York auf. Dann war er wieder als Bearbeiter der weiteren Lieder tätig.

Nach dem Tod ihres Mannes unterbrach Alma die Beziehung zu Walter Gropius, doch im Herbst desselben Jahres hatte sie eine kurze Affäre mit Franz Schreker.

Die Ehe von Alma und Gustav Mahler zu bewerten ist allerdings sehr schwierig. Es gab einen relativ großen Altersunterschied zwischen den Eheleuten, aber auch bestimmte Verhaltensmuster aus den Kinderjahren. Mahlers Mutter litt unter dem Vater und Alma liebte ihren Vater über alles. Sigmund Freud meinte: „Mahlers Frau Alma liebte ihren Vater Rudolf Schindler und konnte nur diesen Typus suchen und lieben. Mahlers Alter, das er so fürchtete, war gerade das, was ihn seiner Frau so anziehend machte. Mahler liebte seine Mutter und hat in jeder Frau deren Typus gesucht. Seine Mutter war vergrämt und leidend, und dies wollte er unterbewusst auch von seiner Frau Alma.“<sup>5</sup>

Ein weiteres Element, das im Leben Almas eine wichtige Rolle spielte, war ihr Neid und ihre Machtgier. Sie wollte sich einfach mit niemandem teilen, was auch dieser Abschnitt beweist: „Alles, alles in mir gehört meinem Gustav. Ich liebe ihn so, dass alles tot ist neben ihm.“<sup>6</sup> Sie war offensichtlich auf ihr Kind eifersüchtig, da sie in ihr Tagebuch schrieb: „Mein Kind braucht mich nicht. Ich kann auch nicht nur mich damit beschäftigen!“<sup>7</sup> Und später sagte sie von ihrer Tochter Anna: „Sie ist mir artfremd. Kühl – überlegend und jüdisch.“<sup>8</sup> Hier zeigt sich offenbar Almas psychische Schwäche, die ihr ganzes Leben geprägt hat.

Im Juni 1920 schrieb Alma Mahler in ihr Tagebuch: „Gustavs Tod auch – habe ich gewollt. Ich liebte einst einen Anderen und er war die Mauer, über die ich nicht steigen konnte.“<sup>9</sup> Ihre neue Freiheit war mit Oskar Kokoschka sehr eng verbunden.

Im Auftrag von Almas Stiefvater Moll sollte der bekannte Maler Oskar Kokoschka Alma Mahler porträtieren. Gleich am Tag, als er sie zum ersten Mal sah, verliebte er sich in sie. Diese Beziehung war „wild“, da Kokoschka sehr eifersüchtig war und Alma dagegen Freiheit verlangte. Der Künstler bearbeitete fast nur Themen mit Alma und sie begann sich später in dieser Beziehung zu langweilen, weil sie sie immer gleich fand. Deswegen begann erneut ein Briefwechsel zwischen Alma und Walter Gropius und sie erlebte auch neue Affären, z. B. mit dem Industriellen Carl Reininghaus oder dem Komponisten Hans Pfitzner. Im Mai endete aus ihrer Sicht die Beziehung mit Kokoschka. Zu einem „wirklichen“ Ende kam es aber erst im April 1915, als Kokoschka freiwillig als Soldat in den Ersten Weltkrieg einmarschierte.

Alma wusste wohl intuitiv, dass die Beziehung mit Gropius nicht glücklich wird, aber trotzdem war er für sie sehr anziehend und sie drängte auf eine baldige Hochzeit im August 1915. Später sagte Alma, dass er sie langweilte. Gropius war noch nicht der

---

<sup>5</sup> Oliver Hilmes, *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel* (München, 2004), S. 109.

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 78.

<sup>7</sup> *Ebd.*, S. 78.

<sup>8</sup> *Ebd.*, S. 127.

<sup>9</sup> *Ebd.*, S. 120.

bekannte Architekt und ein weiterer Fehler war das er fast keinen Sinn für Musik hatte, jedenfalls nach Meinung von Alma Mahler. Auch nach dem 1. Weltkrieg wohnten die Eheleute getrennt – Alma in Wien, wo sie ein reiches kulturelles Leben führte und als Witwe Mahlers verehrt wurde.

Am 14. November 1917 begann für Alma Gropius eine neue Lebensphase. Gerade an diesem Tag brachte der Schriftsteller Franz Blei den bekannten Dichter Franz Werfel in ihr Haus. Zwei Jahre davor vertonte Alma nämlich Werfels Gedicht *Der Erkennende*, weil sie dieses Gedicht sehr liebte. Wie es schon ihre Gewohnheit war, beschrieb sie Werfel mit feindlichen, lächerlich machenden und ruinierenden Worten: „Werfel ist ein O-beiniger, fetter Jude mit wulstigen Lippen und schwimmenden Schlitzaugen! Aber er gewinnt, je mehr er sich gibt.“<sup>10</sup> Sein großer Vorteil war aber seine Liebe zur Musik, Werfel hatte eine sehr angenehme und weiche Tenorstimme und sang unter der Klavierbegleitung von Alma Gropius.

Im Jahre 1920 wurde die Ehe von Alma und Walter Gropius geschieden und Gropius schrieb in seinem Brief an seine ehemalige Frau: „Unsere Ehe war niemals eine Ehe. Die Frau fehlte in ihr. Eine kurze Zeit warst Du mir herrliche Geliebte und dann gingst Du fort, ohne die Krankheit meiner Kriegsverdorrung mit Liebe und Milde und Vertrauen überdauern zu können – das wäre eine Ehe gewesen.“<sup>11</sup>

Seit 1919 lebten Alma Gropius und Franz Werfel gemeinsam, offiziell dann seit Mai 1920, als Werfel nach Berlin fuhr, um seinen Roman *Der Spiegelmensch* zu präsentieren begleitete ihn Alma. Auch diese Liebe war auf keinen Fall gleichwertig. Almas Antisemitismus wurde immer stärker geprägt, sie verehrte Hitler und es gelang ihr sogar, den Führer zu sehen. Werfel litt unter ihren Vorwürfen, wie auch die anderen Männer zuvor.

Kurz vor dem Ausbruch des Kriegs emigrierten Alma mit Werfel nach Amerika. Auch in Los Angeles konnte Alma ihren Salon weiterführen, weil hier viele der deutschen kulturtätigen Persönlichkeiten im Exil lebten.

Nach dem Tod von Franz Werfel am 26. August 1945 bezeichnete Thomas Mann Alma als „La grande veuve“.

Im Jahre 1951 zog Alma Mahler-Werfel nach New York um, wo sie auch ihren 70. Geburtstag feierte. Arnold Schönberg komponierte für sie ein Kanon und sie bekam unter anderen ein Blatt mit 77 Unterschriften der bedeutenden Persönlichkeiten ihrer Zeit (z. B. W. Gropius, O. Kokoschla, T. und H. Mann, L. Feuchtwanger, B. Britten, F. von Unruh, C. Zuckmayer, I. Stravinskij, A. Schönberg u. a.).

Alma Mahler-Werfel starb in New York am 11. Dezember 1964 im Alter von 85 Jahren. Zwei Monate später wurde sie neben ihrer Tochter Manon am Grunzinger Friedhof in Wien begraben. Die Nachrufe, die nach ihrem Tod erschienen, bezogen sich hauptsächlich unter dem Einfluß ihrer Autobiographie auf ihre drei Ehen und unzähligen Liebesaffären.

---

<sup>10</sup> *Ebd.*, S. 150.

<sup>11</sup> *Ebd.*, S. 155.

Die Reden, Zeitungsnachrichten und verschiedene Schriften waren voll von Bewunderung und Abneigung.

Die Charakteristik der „Femme fatale der Jahrhundertwende“ ist auf keinen Fall einfach. Das Leben von Alma Mahler wurde von Männern, Alkohol, Kunst und psychischen Unausgeglichheiten geprägt.

Wie ein roter Faden zieht sich durch das ganze Leben von Alma, Beziehungen mit Männern jüdischen Herkunft. Sie hatte viele Freunde, die Juden waren, und zugleich spürte sie eine starke Feindschaft und sogar ein Hass gegen die Juden. Die Judenfeindschaft galt nämlich am Ende des 19. Jahrhunderts in Wien als ein gesellschaftlicher Grundkonsens und es gehörte zum guten Ton, zum Klassenbewusstsein des Bürgertums, die Juden zu hasen und sie, drastisch ausgedrückt, für alle Probleme der Welt verantwortlich zu machen.

Oliver Hilmes verteidigt Almas Antisemitismus: „Alma war keine ‚ideologische Antisemitin‘, interessierte sich nicht für die damals schnell populär werdenden Rassetheorien und las – soweit bekannt – keine antisemitische Literatur. Zwar könnte man, wie häufig geschehen, derartige Ausführungen als das dumme Gerede einer unreifen und selbstgefälligen 21-jährigen bezeichnen.“<sup>12</sup> Zugleich führt er aber dazu: „Diese Erklärung greift aber zu kurz, weil sich Antisemitismus wie ein roter Faden durch ihr gesamtes Leben zieht. Bei Alma diente Judenfeindheit als ihr hochwirksames Machtinstrument: Im Geiste Karl Luegers lag für sie in der jüdischen Abstammung einer Person die Möglichkeit, dagegen ihre eigene ‚arische‘ Überlegenheit auszuspielen. Die ‚rassische‘ Herkunft eines Menschen war für Alma dessen wunder Punkt, seine Achillesferse.“<sup>13</sup> Es ist also schwierig zu beurteilen, ob es sich bei Alma hinsichtlich der Judenfrage um eine Feindschaft oder nur um eine Beeinflussung des Zeitgeistes handelt.

Seit dem Anfang des 2. Weltkriegs fühlte sich Alma stark, sie wollte eine Mission erfüllen, und zwar die Juden von ihrem Judentum zu befreien. Zu diesem Bewusstsein kam sie auch dank dem Kunsthistoriker Josef Strzygowski, weil er ihr bestätigte, sie mache Gustav Mahler „heller“. Und darum stieg ihr Selbstbewusstsein und sie fühlte sich zur „arischen Muse“ vom weltbedeutenden Rang. Ihre Judenfeindschaft kulminierte später im Zweiten Weltkrieg, als sie mit den Ideen des Hitlerschen Deutschland sympathisierte.

Eine komplizierte Beziehung hatte Alma Mahler zu Männern. Das Problem liegt vielleicht schon in ihrer Kindheit. Alma liebte ihren Vater Emil Schindler sehr, der aber ganz bald starb. Almas Mutter hatte mehrere Liebesbeziehungen, auch noch im Laufe der Ehe mit Schindler. Alma bekam als Kind keine geplante Erziehung und sie fühlte sich dumm, was sie durch ihr schönes Äußeres zu verstecken suchte. Sie fühlte sich fremd und vernachlässigt in der eigenen Familie, wofür sie „das Kind“, wie sie ihre zweite Schwester (aus der Ehe mit Carl Moll) nannte, verantwortlich machte. Noch mit 20 Jahren wurde sie auf der Straße von ihrer Mutter geschlagen. Sie litt auch unter der labilen Emotionalität ihrer Mutter, unter ihrer Oberflächlichkeit, sexuellen Untreue und ihrer Herrschsucht.

---

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 53–54.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 54.

Das alles war aber später auch für Almas Leben typisch. Als Nachfolger kann man die Almas Tochter Anna sehen, die eigentlich dieselben Züge trug.

Die Psychologen Paul Chodoff und Henry Lyons lieferten im Jahre 1958 eine Definition, die in fast alle späteren Untersuchungen einging. Sie bespricht die „hysterische Persönlichkeit“ und Oliver Hilmes brachte die Charakteristik in sein Buch: „Der Terminus hysterische Persönlichkeit kann auf Personen angewandt werden, die eitel und egozentrisch sind, die eine labile und reizbare, aber oberflächliche Affektivität zeigen, deren dramatisches, aufmerksamkeitsheischendes und theatralisches Verhalten bis hin zu den Extremen des Lügens und der Pseudologie gehen kann, die von sexuellen Dingen sehr eingenommen sind, sich sexuell provokativ verhalten, jedoch selbst frigide sind und die in den zwischenmenschlichen Beziehungen abhängig und fordernd sind.“<sup>14</sup> Leider sind wir der Meinung, dass gerade diese ärztliche Charakteristik gerade dem Verhalten von Alma nahe kommt.

Die Beziehung Almas zu Männern war sehr interessant. Im Mittelpunkt ihrer Inszenierungen, was die Liebe betrifft, standen ihre Forderungen nach der Aufmerksamkeit, Liebe und Huldigung. In der Ehe mit Gustav Mahler stellte sie sich zuerst in die Rolle der liebenden Frau, die ihre Liebe auf der Rührung, Fürsorglichkeit und dem Mitleid gründete. Sie sprach von Mahler als einem armen Menschen, der sehr krank sei, nur wenig wäge und dass sie sich um ihn wie um ein kleines Kind kümmern müsse. Später veränderten sich ihre Gefühle und eine weitere Position, die in ihrer Beziehung zu Mahler kam hinzu, sie war eine einsame Frau, die allein auf der Welt ist, die jetzt nur zur Hausfrau wurde und die wegen der Eifersucht ihres Mannes nicht komponieren durfte. Umso schneller sie Männer zu lieben begann, desto schneller leistete sie es sich, sie zu verlassen. Die meisten Männer wurden in den ersten Aufzeichnungen im Almas Tagebuch als klein, hässlich oder uninteressant beschrieben, aber trotzdem kamen Flammen der Liebe in der Frau zum Wort.

Kurz gesagt: Im Weltbild von Alma waren Männer entweder Verehrer oder Feinde. Dazwischen existierte nichts. Sie wollte bewundert und angebetet werden. Wenn ein Mann an ihr nicht interessiert war oder nicht bereit war, sie zu lieben, verlor Alma nicht nur das Interesse an diesem Mann, sondern sann auf Rache. Der Mann wurde dann sogar zum Opfer.

Viele Persönlichkeiten äußerten sich sehr unterschiedlich zu Alma als Frau, Künstlerin, Gattin oder Mutter. Sie wurde von einigen Leuten verehrt, von anderen gehasst. Zu Verehren gehörten meistens Männer. Oskar Kokoschka, Franz Werfel, Gustav Mahler, Gustav Klimt – sie allen hielten Alma für eine ausgezeichnete Frau, die geliebt werden muss. Nach der Schriftstellerin Gina Kaus war Alma Mahler der schlechteste Mensch, den sie kannte. Auch Schriftstellerin Claire Goll fügte dazu: „Wer Alma Mahler zur Frau hat, muss sterben.“<sup>15</sup> Sehr starke Worte, aber wenn man sich erinnert, dass Alma an Walter Gropius hoffnungsvolle Briefe für den baldigen Tod Gustav Mahlers schickte,

---

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 54.

<sup>15</sup> *Ebd.*, S. 9.

ist es letztendlich nicht verwunderlich. Marietta Torberg, eine der wenigen Frauenfreunde Almas war der Meinung – Alma sei eine große Dame und zugleich eine Kloake. Für den Musikwissenschaftler Theodor Wiesengrund Adorno war Alma ein Monstrum und der Komponist Richard Strauss diagnostizierte bei ihr „Minderwertigkeitskomplexe eines liederlichen Weibes.“<sup>16</sup> Alma Mahler war eine emanzipierte Frau. Und da die Emanzipation in der Gestalt Almas sehr früh in die Gesellschaft kam, war sie unerwünscht. Alma Mahler wollte auch als Frau, Komponistin, Muse anerkannt werden. Das Milieu wollte ihr aber gerade keine Anerkennung bieten. Deshalb wurde sie von vielen Leuten nur kritisiert und nicht begriffen. Das war auch für Alma das Problem. Sie wollte keinesfalls nur zu Hause hocken und auf ihren Mann warten. Sie wollte auch schöpferisch sein und ihr eigenes Obst pflücken. Bemerkenswert war auch Almas Lebensgewohnheit. Nach Ernst Křenek bildete den Grund ihres Lebens das Essen und Trinken, denn „raffinierte, komplizierte und sichtlich teurere Speisen und vor allem reichlich schwere Getränke“<sup>17</sup> wurden im Almas Salon regelmäßig serviert. Křenek bewunderte ihre Fähigkeit, alle so reich zu bewirten, zugleich stand er gegen die sexuell aufgeladene Atmosphäre in ihrem Haus: „Sex war das Hauptgesprächsthema, und meistens wurden lärmend die sexuellen Gewohnheiten von Freunden und Feinden analysiert, wobei Werfel eine ernste und intellektuelle Note einzubringen versuchte, indem er sich feierlich über die Weltrevolution verbreitete.“<sup>18</sup> Er erinnerte sich auch an Almas Essstörungen: „Alma war eine große Feinschmeckerin und sehr gefräßig, da sie aber wusste, dass die Nahrungsmengen, die sie zu sich nahm, ihre Figur ruinieren würden, griff sie zuweilen auf den alten römischen Brauch des künstlich herbeigeführten Erbrechens zurück und begann dann noch einmal von vorn mit ihrer Mahlzeit.“<sup>19</sup> Nicht nur Essstörungen, sondern auch Trinksucht war das tägliche Brot des Lebens von Alma Mahler. Sie trank sehr gerne und zu viel. Ihrer Ansicht nach trank sie, um vollkommen glücklich sein zu können.

Sigmund Löffler charakterisierte im Jahre 1989 Alma und ihr Salon mit folgenden Worten: „Sie war notorisch als wienerische Femme fatale der Jahrhundertwende, die in ihrem Bett und ihrem Salon Berühmtheiten sammelte wie andere Briefmarken... Auf ihrer Schwelle, zu ihren Füßen, barmte fortan ständig irgendein weltberühmter Künstler, kopflos verliebt in die mächtige Herrin.“<sup>20</sup>

Gerade die Salonkultur begreift man als Zentrum des Frauenlebens. Hier konnte sich auch Alma als ausgezeichnete Gastgeberin, Klavierspielerin und Muse präsentieren.

Der musikalische Salon war ein Phänomen, indem die Frauen mit fester Hand, seit der französischen Revolution herrschten. Es handelte sich um kleineres Kulturzentrum, indem sich bedeutende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens regelmäßig trafen. Diese Treffen beinhalteten nicht nur Musik-, Literatur- oder Kunstpersonen, sondern auch Politiker,

---

<sup>16</sup> *Ebd.*, S. 9.

<sup>17</sup> *Ebd.*, S. 199.

<sup>18</sup> *Ebd.*, S. 199–200.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 199.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 270.



Wissenschaftler oder kirchliche Mächtige. Die Salons wurden auch an ein bestimmtes Thema oder an einen Zweig der Kulturwelt orientiert. Der Grad der Emanzipierung war noch sehr gering und gerade durch diese Schritte versuchten die Frauen, ihre eigenen Meinungen und Äußerungen zu präsentieren. Alma Mahler kommentierte die Rolle des Künstlers und der Künstlerin: „Die Frau wird neben einem bedeutenden Künstler immer zu kurz kommen. Er empfindet sich, wie auch sie, nur als Instrument, um seine Art von Herrschsucht durchzusetzen und auslebend zu gestalten nämlich seine Kunst. Mit einem Wort: besser arbeiten zu können. Wenn ich an Gustav Mahler denke, an Klimt, an Pfütznern, so verschieden diese Menschen sind, so gleichen sie einander in dem Punkte des Leicht-Nehmens und Schwer-Gebens im Geistigen: ich meine dem Individuum gegenüber. Sogar auch im Materiellen zuweilen.“<sup>21</sup>

Auch Alma öffnete ihren Salon. Da Gustav Mahler eher einsam war und fast an keinen gesellschaftlichen Ereignissen teilnahm, konnte Alma ihren Salon erst nach seinem Tod eröffnen. Sie konnte an ihr reiches kulturelles Leben anknüpfen und so entstand eine starke Konkurrenz zu dem Salon von Bertha Zuckermandl.<sup>22</sup> Zu Anfangszeiten des Salons trafen sich bei Alma Komponisten wie Charpentier, Berg, Webern, Schönberg und Pfütznern. Eine starke Orientierung der Gespräche Richtung Musik ist also klar. Später begann auch Alma Mahler, die politische oder kirchliche Situation zu kommentieren. In ihren Salon kamen wichtige Politiker wie Kurt von Schussnigg oder Vertreter der römisch-katholischen Kirche. Einen Salon führte Alma nach dem Tod des ersten Ehemannes fast immer. Nach der Eheschließung mit Walter Gropius kehrte sie nach Wien zurück, wo sie in ihr buntes gesellschaftlichen Leben fortsetzte. Dasselbe tat sie auch in Amerika.

Eine wichtige Epoche im Leben Alma Mahlers war ihre kompositorische Kunst. Schon als kleines Mädchen schrieb Alma Gedichte, komponierte und malte.

Almas Komponieren war eine Art Selbstaussdruck, etwas Intimes, was ihrem Tagebuch ähnlich. Ihr Vater kaufte ihr ein Klavier und sie nahm ausgedehnte Klavierstunden bei Adele Radnitzky-Madlick. Hier bekam sie ein sehr breites Repertoire vermittelt, am häufigsten spielte sie Schubert, Schumann und Wagner der ihr am liebsten war. Seit 1895 nahm sie noch Kontrapunkt- und Kompositionsstunden beim blinden Komponisten Josef Labor. Fünf Jahre später kam noch Kompositionsunterricht bei Alexander von Zemlinsky hinzu.

Alma Mahler-Werfel komponierte insgesamt mehr als 100 Lieder, verschiedene Instrumentalstücke, denn Anfang einer Oper, Streichquartette usw. Leider wurden nur 17 Lieder überliefert.

Alle Lieder wurden in 3 Liederheften herausgegeben. Hier folgt eine Liste aller Lieder:

---

<sup>21</sup> Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben* (Frankfurt a. M., 1990), S. 68.

<sup>22</sup> Bis dahin der wohl bedeutendste Salon Wiens.

Name	Text
Die stille Stadt	Richard Dehmel
In meines Vaters Garten	Otto Erich Hartleben
Laue Sommernacht	Otto Julius Bierbaum
Bei dir ist es traut	Rainer Maria Rilke
Ich wandle unter Blumen	Heinrich Heine
Licht in der Nacht	Otto Julius Bierbaum
Waldseligkeit	Richard Dehmel
Ansturm	Richard Dehmel
Erntelied	Gustav Falke
Hymne	Novalis
Ekstase	Otto Julius Bierbaum
Der Erkennende	Franz Werfel
Lobgesang	Richard Dehmel
Hymne an die Nacht	Novalis
Kennt du meine Nächte	unbekannt
Leise weht ein erstes Blühn	Rainer Maria Rilke

Die ersten fünf Lieder wurden 1911 herausgegeben. Gustav Mahler entdeckte das Talent seiner Frau und in den letzten Monaten seines Leben korrigierte er Fehler seiner Frau und bereitete die Lieder zur Herausgabe vor. Auch die zwei ersten Lieder der folgenden Sammlung Vier Lieder verarbeitete Gustav Mahler. Kurz vor der Erscheinung der Sammlung 1915 nahm aber Alma Mahler noch einige Korrekturen vor. Bei den letzten fünf Liedern, die 1924 herausgegeben wurden, bleibt unbekannt, wann konkret sie entstanden. Im Jahre 2000 wurden im Archiv noch weitere bis jetzt nicht veröffentlichte Lieder gefunden. Beim Lied *Kennt du meine Nächte* ist der Autor unbekannt. Einige der Wissenschaftler und Forscher sind der Meinung, dass die Textvorlage von Rainer Maria Rilke stammt. Dieses Gedicht ist aber erst nach der Herausgabe der Liedersammlung erschienen. Alle Lieder sind heutzutage in der Sammlung *Sämtliche Lieder* zu finden. Mehrere Lieder oder weitere Kompositionen wurden leider nicht überliefert, da sie im Zweiten Weltkrieg von Alma selbst vernichtet wurden. Insgesamt wurden nur die drei oben genannten Liederbücher und zwei Handschriften überliefert, die der Mahlersche Spezialist Jack Diether entdeckte.

Robert Schollum, eine der Spezialisten in der Mahlerschen Forschung, bringt an, dass die musikalische Sprache von Alma Mahler stark gegen der Mahlerschen steht. Dagegen ist es möglich, ihren Ausdruck mit dem von Zemlinskys, Wagners (harmonisch) und Brahms' (formal) zu vergleichen. Er fügt auch hinzu: „Vergleicht man Zemlinskys Lieder mit denen seiner Schülerin, so findet sich die gleiche tonal gebundene, aber harmonisch irisierende Klangwelt: man merkt das Ringen um Überwindung der Tonalität.“<sup>23</sup> Schollum

---

<sup>23</sup> Robert Schollum, „Die Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler“, *Österreichische Musikzeitschrift*, 34 (1979), S. 546.

spricht weiter über ihrer melodischen Begabung und ihre Kompositionen beschreibt er als kühn und originell.

Alle Lieder wurden für Frauenstimme und Klavierbegleitung komponiert. Es wurde sogar bewiesen, dass einige der Lieder schon zu Lebzeit von Alma Mahler orchestriert wurden.

Man wundert sich, wie diese Lieder melodisch klingen. Sie sind voll von subjektiver Stimmung der Autorin. Man sieht hier ihre persönliche Äußerung, was auch die Auswahl der vertonten Texte unterstützt. Für alle Lieder ist ein kurzes Vorspiel typisch, das meist auf nacheinander gespielten Akkordtönen basiert. Typisch ist auch ein Zwischenspiel. Die Akkordauswahl richtet sich nach dem Vorbild Wagners. Die Lieder sind sehr melodisch und rein, die Form ist meistens klassische Liedform.

Zuweilen wurde festgestellt, dass Alma nur als die Witwe von Mahler und dann von Werfel verehrt wurde, nicht als eine bekannte Komponistin oder sogar Muse für die jungen talentierten Komponisten. Es ist wichtig zu erwähnen, dass Alma z. B. Arnold Schönberg oder Anton Webern finanziell unterstützte.

Die Vernetzung der Künste ist teils natürlich im Salon Almas zu sehen, weil hier verschiedene „Sorten“ von Künstlern zusammen kamen, nicht nur Musiker. Die Auswahl an Künsten war bunt. Wir sind aber eher der Meinung, dass sich Alma Mahler-Werfel die Vernetzung der Künste in ihrer Person vorstellte, da sie mehrere Liebesaffären mit bedeutenden Künstlern der Zeit hatte. Sie sahen sie als eine Muse, für die sie alles machen wollten. Alma unterstützte Werfel im Schreiben der großen Romane, Kokoschka malte nur Alma, Gustav Mahler widmete ihr die 8. *Symphonie*, Webern seine Oper *Wozzeck* usw. Es entstand eine große Menge der Werke, die ihr gewidmet oder von ihrer Person inspiriert wurden.

Alma Mahler-Werfel war eine faszinierende Frau. In ihrer Zeit sehr wichtig, die aber kritisch gesehen werden muss. Alma Mahler starb einsam, sozusagen von ihren Freunden verlassen. Trotzdem blieb das Andenken, dieser faszinierenden und zugleich Abscheu erregenden Frau bis heute erhalten.

### **Alma Mahler – a Woman, Artist, Muse: From the Life of a Femme Fatale**

#### Summary

Alma Mahler was ranked among the most expressive people of the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. She was revered as a woman and as a Muse but she was cursed, too. She was born to an artistic family, where she obtained the basic orientation in Arts and could study music. Thanks to a plentiful cultural life and the salon conducted by her mother, she met the most interesting people of this time. When she married Gustav Mahler, she joined the musical elite, where she stayed the whole life. The life of Alma Mahler is

characterized by the marriage with Gustav Mahler, Walter Gropius and Franz Werfel, by many emotional flare-ups, inconsistent behavior, intensive anti-Semitism, and other events in her long life. For a lot of contemporaries and followers Alma Mahler was a Muse and a woman of their dreams. An important period of her life was her composing, too. This article tries to give an objective view of this original woman.

**Alma Mahler - žena, umělkyně, múza:  
Ze života femme fatale**

Shrnutí

Alma Mahler patřila mezi nejvýraznější osobnosti přelomu 19. a 20. století. Byla uctívána jako žena i jako múza a také byla zatracována. Narodila se do umělecké rodiny, v níž získala i základní orientaci v umění a kde jí bylo umožněno hudební vzdělání. Díky bohatému kulturnímu životu a salonu, který vedla její matka, se setkala s nejvýznamnějšími umělci té doby. Sňatkem s Gustavem Mahlerem se dostala mezi hudební elitu, kde zůstala až do své smrti. Život Almy Mahler je charakterizován manželstvími s Gustavem Mahlerem, Waltrem Gropiusem a Franzem Werfelem, velkým počtem vzplanutí, rozporuplnými jednáními, silným antisemitismem a dalšími událostmi jejího dlouhého života. Alma Mahler však byla pro mnoho současníků i následovníků múzou a vysněnou ženou. Důležitou epizodou jejího života byla i kompoziční činnost. Článek se snaží podat objektivní pohled na život a dílo této svérázné ženy.

**Work of Music – Musical-Aesthetic and Legal Conception:  
On the Protection of the Copyright for a Work of Music in Dependence upon  
Transformation of the Musical Paradigma and Shifts in Terminology**

Václav Kramář

Music has influenced man virtually since the prehistoric times, it helped to create a pleasant environment for man. It developed gradually, at first with articulated means (human voice), later with non-articulated devices (instruments).<sup>1</sup> Thus it can be said that music is “any art which produces forms and impressions by articulated or non-articulated sounds, by means of differences in their duration, pitch and colour”.<sup>2</sup> In modern conception, music is an organized system of sounds. The selection of these sounds, their rhythm and arrangement define the quality, function and aesthetic effect of music. This aesthetic effect can be applied only within the changing historical rules and the period taste.<sup>3</sup> This organized system appears as the unity of a work of music, for which many definitions are available. The Czech expression work is connected with the verb work, do—like in many other languages—and with the verb happen (in time, in a particular structure, etc.). Thus it is the outcome of an activity. The Latin equivalent “opus” has been used in the sense of “artistic object” since Antiquity.<sup>4</sup> In music this concept – term appears since humanism. Composed music differed from improvisations or variations. In 1537 the ideal was formulated of the product fixed in notes, which keeps its value independently from its performance.

---

<sup>1</sup> The word music is relatively late. Earlier this kind of art was called muzika, from the Greek word *músiké*, in the sense musical art or the art of the muses. The meaning of the original word was wider because this Greek goddess was associated with singing, dancing and play.

<sup>2</sup> “Hudba”[Music] in: Jan Otto and Jakub Malý (eds.), *Ottův slovník naučný* [Otto’s Encyclopedia], vol. 11 (Prague, 1998), p. 829–834.

<sup>3</sup> Matěj Bártek, *Kolektivní správa autorských práv k hudebním dílům: historie a současnost* [Collective Administration of the Copyright to Works of Music: History and the Contemporary Situation] (diploma thesis at PrFMU, Brno, 2007), p. 6–7.

<sup>4</sup> From this is also derived the term opera – since 1639, operetta since c. 1666.

The concept – term “work”, or “work of music” is of key importance for this study as well because it represents a link between two fairly distant worlds – law and musicology. It is a fundamental term because “through” it we examine various sound activities, processes and outlets, either as artistic products or not. Musical aesthetics, musical theory and theory of interpretation of art, each field has independently developed its own criteria for applying the status of a work of music to these works and products. It is no different in the sphere of law – in particular the Copyright Act, which makes use of the term “work” in the admission of the protection of the author (further CA). We aim at finding out the tiny nuances in each definition of the two fields and at analyzing the differences between music and legal theory.

### **On the foundations of the aesthetics of music**

It is rather a paradox that the issue of the substance of a work of music is fairly new in musicology. This is due to that fact that especially the classical, historically oriented musicology was not greatly interested in this phenomenon. Its studies were based on musical notation, which was subjected to an analysis of the authentic form of the text. Partial differences in the performance were belittled by this historical branch of musicology and treated more or less on the level of criticism of the art of interpretation. Thus **Eduard Hanslick** regarded a musical composition as something finished, regardless of the kind of its performance. This was opposed by Otakar Hostinský, who saw in the interpretation a development of the process of creation.<sup>5</sup> The question thus is when exactly is a work of music finished? Hostinský believes that two phases in the origin of a work of music may be distinguished, and aesthetic examination should only concentrate on “the composition performed in sensual presence and that only a faultless performance of the composition makes is a finished work of art”.<sup>6</sup> **Ferruccio Busoni**, too, regards notation as nothing more than an “auxiliary instrument for fixing the improvisation for its new resurrection”. For him the idea is primary and the recording on paper and the performance are a mere transcription.<sup>7</sup> On the other hand the notation itself gradually, after some time has passed, became, even for historians, an increasingly less reliable and definitive record, which creates the need of establishing a special sub-branch – the so-called *Aufführungspraxis*.<sup>8</sup> Another impulse for extending the conception of a work of music beyond the notation record probably was the interest in the folk song – the conception of unceasing renewal

---

<sup>5</sup> Otakar Hostinský, *Hostinský o hudbě* [Hostinský on Music] (Prague, 1961), p. 21–124.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>7</sup> Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig, 1916).

<sup>8</sup> Let us mention here the effort of G. Adler to achieve, by a complete isolation from the outside world of music and the later musical influences, a thorough, detailed and precise knowledge of the Gregorian chant. The result, however, as he himself admits, was rather doubtful. See Guido Adler, *Der Stil in der Musik* (Leipzig, 1911).

and alteration of an accidental moment of its existence was unsuccessfully defended, as early as in the 1920s, by **Hans Mersmann**.

When in 1935 **Vladimír Helfert** tried to outline the objective state of Czech modern music,<sup>9</sup> he could not avoid the new methodology in the assessment of works of music either. Like the later scholar, Roman Ingarden, he emphasized the inner structure of the work of music as something given objectively. In an analysis the interest should turn to what is objectively recognizable – the source of inspiration and the artistic musical structure. Knowledge of the source of inspiration naturally leads to areas already outside the object itself (the creator and the environment). What thus “only” remains is the structure of the work, which again can be defined in various ways, e.g. from the aspect of the theory of music.<sup>10</sup>

**Roman Ingarden's**<sup>11</sup> approach is also systematic. He believes that a work of art is a closed – defined intentional object, stratified and in direct aesthetic experience finally concretised by the recipient. Thus he distinguishes this intentional object (independent of reality, self-closed, immobile) from its particular variants offered by each performance.<sup>12</sup> The work moreover has a general intentional character, whereas the performance has a real – material character.<sup>13</sup> The performance is an individual object, an acoustic process,

---

<sup>9</sup> Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba* [Czech Modern Music] (Olomouc, 1936).

<sup>10</sup> Here some thought should be given to the possibilities of such an analysis of the musical structure. Let us use e.g. the theoretical classification of elements of music (these can be separated from a work of music) and the inseparable aspects in musical ideas. Two musical elements are distinguished – melody (subdivided into the kinetic substance and the melody itself), in which the elementary aspects of music (rhythm, tempo) can be defined. The musical aspects are further subdivided into elementary (dynamic and colour) and higher (metrical, latently harmonious, harmonious-functional – or tonal, polyphonic & structural (or formally structural, or even interpretational with consideration of the arrangement – tectonic approach). For greater details see Karel Janeček, *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb* [Tectonics: Science of the Construction of Compositions] (Prague, 1968), p. 88–90.

<sup>11</sup> Roman Ingarden, “Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości” [The Work of Music and the Problem of Its Identity], in: *Studia z estetyki* [Studies in Aesthetics] (Warsaw, 1958), p. 163–295.

<sup>12</sup> Against this is argued e.g. by **Miroslav K. Černý**, who points out the lack of usefulness in such isolated substance of a work of music, especially when the issue to be dealt with is changeability of the work in time – i.e. in the time of its historical existence. Then it will be “only” the uncovering of the concretization by more and more options for the form of the work by way of transition from one to another one. And when the distance becomes too great, the notation will decide whether it is the same work or not. He himself can see two objective forms of a work – written and acoustic. For greater detail see Miroslav K. Černý, “Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence” [Problem of the Work of Music, its Substance, Identity and Forms of Existence], *Estetika* [Aesthetics], 11 (1974), p. 164–182, 193–212. Also Miroslav K. Černý, “Hudební dílo z hlediska hudební historiografie” [Work of Music from the Aspect of Musical Historiography], *Hudební věda* [Musicology], 2 (1965), p. 474–499.

<sup>13</sup> **Natalja Korychalová** thinks in similar categories when she distinguishes two hypostases of a work of music: potential – but not presented by notation but as a complex of all interpretations so far and in the future, and real – given by sound form of a particular act of interpretation. For greater detail

individual, with a distinct beginning and end and with development in time. The work is unique, is one of its many variants. Its abstract structure is quasi-temporal (that is, it proceeds in time). The basis for its realization is the score, the notation, which leaves some undefined places, to be finished during the realizations. This notation is only a set of stenographic instructions (how to proceed) for the correct performance of a work, and cannot be identified with the work itself. Ingarden of course then speaks of the so-called forms of existence of a work of music and includes in them both the acoustic and the written forms – notation. He contrasts composition and acoustic constructs (acoustic facts). He defines composition as a specific arrangement of sounds, the presence of non-sound elements and of aesthetic appraisal. The sound elements include sonority, dynamics, melody, harmony and metrical-rhythmical arrangement, the non-sound elements comprise the temporal and motional aspects of music, the relationship of individual elements (of the form), quality of value – that is the cooperation of the essential agents of the acoustic aspects.

Let us confront Ingarden's thoughts with those of the Munich ordinarius **Thrasybulos Georgos Georgiades**. Inspired by folklore, in the 1950s he at first proposed a peculiar conception of interpretation of any work, both in the direction from the notation to the acoustic performance and a reversed procedure,<sup>14</sup> and finally he came to regard as a firm part of composition and thus of the work in general both the notation and the period notation – historically up to Classicism. On the other hand, he believes that since Romanticism the modern conception of interpretation has arisen, when the composer defines everything unambiguously and with his notation so that there is not enough space left for any major deviation in the interpretation and for any contribution of the interpreter to the process of the development of the work of music.

Since the middle of the 20<sup>th</sup> century the issue of the conception and identification of works of music has been discussed by another theoretician, **Boris Asafjev**, who perceives it as a “moment in the continuous process in which no perfect or imperfect works exist, there is only the long process of intoning – the shaping of the sound material (...), in which a great many people take part”, including the recipients (the triad composer, interpreter, recipient; S-I-R).<sup>15</sup> **Arnold Schering** distinguishes three forms of a work of music:

---

see Natalja Korychalova, “Hudební dílo a způsob jeho existence” [Work of Music and the Form of its Existence], *Hudební rozhledy* [MusicReview], 26 (1973), p. 131–134. Against Ingarden's polarization (see above) Stratilková argues by the also intentional character of particular performances because the performance cannot be separated from the work itself, it is bound to it. For greater detail see Martina Stratilková, “Ingardenovo pojetí hudebního díla a etnická hudba” [Ingarden's Conception of the Work of Music and Ethnic Music], in: Ivan Poledňák (ed.), *Proměny hudby v měnícím se čase* [Transformations of Music in the Changing Time] (Olomouc, 2007), p. 193–202.

<sup>14</sup> Thrasybulos Georgos Georgiades, “Die musikalische Interpretation”, *Studium generale*, 7 (1954), p. 389–393.

<sup>15</sup> Boris V. Asafjev, “Teorija muzykalno-istoričeskogo processa kak osnova muzykalno-istoričeskogo znanija” [Theory of Musical-Historical Process as a Basis of Musical-Historical Knowledge], in: Igor Glebov (ed.), *Zadači i metody izučeniya iskusstv* [Objectives and Methods of Art Studies] (Saint Petersburg, 1924), p. 124–154.



acoustic, notation, and the idea of the work in the mind of the consumer or researcher.<sup>16</sup> **Siegfried Borris** expanded this conception to five parts: Imaginatio (the Ur-model in the composer's head), Res facta (notation), Interpretatio (sound, interpretation rei factae), Aperceptio (the listener's experience), Memoriam (memory of the experience).<sup>17</sup>

New stimuli were brought by the interest in the study of musical structures and folklore outside Europe. This led to a certain re-assessment of European forms of music and the conception of the work as it was understood in the past c. 400 years. The efforts at overcoming the existing Eurocentrism led to a revision of the concept, forms of existence and functioning of the works of music. **Walter Wiora** speaks of the *Werkcharakter* as the spiritual substance of the work of music and its difference from other manifestations.<sup>18</sup> A work can appear as a mere moment – a stage – in the individualized creative method of the composer, to be overcome and negated by each successive work of his. In this connection another study by Feil is worth mentioning, the analysis of a specific type of music, maqam or rāga, when one starts not from a definitive unique work but only from some general models. **Arnold Feil** calls it “music making”, on the other hand he connects a work of music with the multiphase origin when the performance continues with the composition and when e.g. improvisations and composition are interlinked.<sup>19</sup> Feil finds musical art only in “composed, polyphonic, script-bound music”.<sup>20</sup> In this way he justifies the natural exclusion of the folk song from the history of music.

**Zofia Lissa** starts from the criticism of Ingarden's conception, who in the classification of the types of existence of works and non-works agrees with Feil (e.g. she emphasizes that in particular types of non-European music the ideal aesthetic object cannot be defined.<sup>21</sup> The work then is a “unique, in its structure unrepeatably object, within its creation linked with the composer and therefore containing a personal statement with a particular shaping of the passage of time (...), sequence and character of each phase. The whole (...) then has a closed, innerly segmented course and a particular temporal dimension, which can be slightly modified in the performances and requires a fixation by means of notation. The work is one, the performances are infinitely many, and this is the basis of the specific stability of a work of art.”<sup>22</sup> Lissa argues about the inadequacy of

<sup>16</sup> Arnold Schering, “Die Erkenntnis des Tonwerks”, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1933* (Leipzig, 1934), p. 13–27.

<sup>17</sup> Siegfried Borris, “Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation: Zur Grundlegung einer Interpretationskunde”, in: *Vergleichende Interpretationskunde* (Berlin, 1965), p. 7–8.

<sup>18</sup> His earlier papers are summed up in *Die vier Weltalter der Musik* (Stuttgart, 1961).

<sup>19</sup> Arnold Feil, “Musikmachen und Musikwerk”, *Musikforschung*, 21 (1968), p. 7–17. Vlastislav Matoušek believes that ethnic music is distinguished by its link with functions outside aesthetics. See Vlastislav Matoušek, *Rythmus a čas v etnické hudbě* [Rhythm and Time in Ethnic Music] (Prague, 2003).

<sup>20</sup> Arnold Feil, “Volksmusik und Trivialmusik”, *Musikforschung*, 26 (1973), p. 159–166.

<sup>21</sup> Later he reduced his radical view and acknowledged an aesthetically effective object, an ornamentation of the model, that is by the method of the development of variants.

<sup>22</sup> Zofia Lissa, “Über das Wesen des Musikwerks”, *Musikforschung*, 21 (1968).

the concept “work of music” for the majority of non-European cultures as well as for the contemporary avant-garde music<sup>23</sup> and folk music. Lissa herself proposes a revision of the concept “work of music”: restriction of the historical and territorial use of the concept, a better classification of musical phenomena, changed analytical methods and changed criteria for assessment of various kinds of music.<sup>24</sup> She introduces five functional criteria for a work of music: **intentionality of the artistic object** (given by the object itself as well as by the experience of the audience), **fixation by notation, structure of the composition, stability – closedness, individuality** of such a work (to some degree even the impossibility of repeating it).<sup>25</sup>

When we now sum up this predominantly historical and aesthetic account,<sup>26</sup> a work is to be seen in general as an outcome of man’s intentional activity. In aesthetics and humanities, by a work is understood an individual, in some way defined object which meets the function of art, for which similar objects are characteristic (thus a work is not a particular section of it or the material for art, the production of an artist or a group of art, production of a particular genre or style, and the like.) In music the work is habitually referred to compositions from the European classical music sphere, whereas its transfer to other types of products is controversial.

Musicology defines a work of music (or an “opus”) as an intentionally produced musical object (usually composed) and intended for subsequent production. Its determining features are especially: **Existence of the record of the structure of the object** (e.g. by means of notation or more recently a sound recording), **compactness – time-boundedness, uniqueness, link to the author.**

As it was said above, the term work has changed throughout the history. In the 19<sup>th</sup> century the status of an opus was gradually granted even to products from the popular music area and musical folklore (e.g. various editions of folk songs). Modern musical aesthetics acknowledges a relation between the work and its concretization in an acoustic form and reception. Thus a difference is being made between a work of music and a musical artifact. E.g. Jaroslav Volek believes that there are as many musical artifacts of a single work how many times the work appeared at a concert or in a recording.<sup>27</sup> The term work of music cannot refer to all musical objects produced, distinction is made between an opus (work) and a non-opus (not work) product.

---

<sup>23</sup> E.g. the stochastic music by Iannis Xenakis, based on the theory of probability, the method of the collage, graphic music, where the authors intentionally ignore individual author ownership of each section as well as the unity in style. The so-called second avant-garde after 1950 denied the time consciousness with which so far classical music was working. For greater detail see e.g. Antonín Sychra, *Hudba očima vědy* [Music through the Eyes of Science] (Prague, 1965).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>25</sup> More on this in the chapter “O podstatě hudebního díla” [On the Substance of a Work of Music], in: Zofia Lissa, *Nové studie z hudební estetiky* [New Studies in Aesthetics of Music] (Prague, 1982).

<sup>26</sup> Jiří Fukač and Ivan Poledňák, “Dílo” [Work], in: Jiří Fukač and Jiří Vysloužil (eds.), *Slovník české hudební kultury* [Dictionary of Czech Musical Culture] (Prague, 1997), p. 152–153.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 153.

The 20<sup>th</sup> century, however, again develops new transitional types, combinations of a work and a product made in a different way (e.g. the attempts of Italian futurists<sup>28</sup> or the application of aleatorics in a composition, the arrival of jazz improvisations and thus the development of a totally specific type of music, freedom in the performance of the graphic music or the so-called *musique concrète*<sup>29</sup> – when a new timbre is produced electro-acoustically and it is worked with it).

The sound recording now gives new opportunities both for a work of music and its transitional types. Here is applied a co-relation of an “invariant fixated in notation” and its various acoustic realizations, which produce very similar, relatively little different (differentiable) variants of the object.

In the conclusion to this part we will briefly deal with the sphere of popular music, which treats the term work of music in a much more free way. A significant part of this music, unlike classical music (and the above mentioned criteria for a work of music defined by Z. Lissa), is finished collectively. For **Theodor Wiesengrund Adorno**, however, the consumer approach of audiences to this kind of music only leads to a general regression of hearing (maintaining it on the infantile level) and to atomistic (dissociated) perception of music.<sup>30</sup> Reception of music is exposed to a heavy pressure on the part of the media due to the use of any (even classical) music for advertising. Adorno’s criticism did not admit any development in the entire sphere of popular music and his views, as a matter of fact, did not admit classifying this kind of music in the category of work. Of fundamental importance for this area was, however, the development of technology, which enables using a different kind of fixation of music than through notation; the latter is not much represented in this area. The recording of this music brought the production definitively into the sphere of hearing, when the sound becomes the most important factor. It also becomes the medium, which enables collective work in the composition. And so in this area transitional types of works now arise which from today’s angle may be classified in the classical music sphere (art-rock, jazz, nu-jazz, etc.). A separate chapter in the thoughts about the meeting of the necessary criteria is the music of the so-called acoustic smog<sup>31</sup> and the entire field of the so-called background music.

---

<sup>28</sup> Their interest is concentrated on new transmission or communication media, the futurists apply their ideas on music as well. In the era of the advance of science and technology the work should be based on a new language of music. **Luigi Russolo** wrote his essay *The Art of Noise* and in 1913 gave a concert of noise-producing instruments manufactured by himself, the so-called *intonarumori*. For samples of his work see <http://www.thereinvox.com/article/articleview/117> or <http://www.unknown.nu/futurism/noises.html>.

<sup>29</sup> Standing beside traditional music (the so-called abstract, generally recorded in notes).

<sup>30</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, “O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu” [On the Fetish Character in Music and the Regression of Hearing], *Divadlo* [Theater] 1, 2 (1964).

<sup>31</sup> The excessive and “omnipresent” music and noise lowers our capacity of concentration, brings about insomnia, nervousness, aggression, etc. Definition after <http://rudolfkohoutek.blog.cz/0812> (Accessed 6 September 2009).

## On differences in copyright conception

A general copyright protection appeared for the first time at the end of the 18<sup>th</sup> century. Formerly no one thought of the so-called nonmaterial rights. Legal relation to property was based on its material substance.<sup>32</sup> Authorship as a term did not exist, originality of a work often harmed it because extracts from successful and often performed compositions were intentionally used in order to make the “new” composition equally successful.<sup>33</sup> The very first copyright documents were the French decrees passed by the Constitutional Assembly (1791) and the Convent (1793). The former covered copyright protection for dramas and works of music, the latter was applied to adaptations of literary works of all kinds, works of musical composers, painters and draughtsmen.<sup>34</sup> The need of new legislature, however, appeared only in the 19<sup>th</sup> century, due to the technological developments. The first such international document was the Bern Agreement of 1886. Of course, in our lands it became valid only after an independent Czechoslovakia came into being.<sup>35</sup> Among the other domestic copyright regulations it was the separate Copyright Act of

---

<sup>32</sup> In Antiquity, when e.g. the Roman Law was developed, books (or works of literature) were material this in the same category as e.g. a table. Some exception can be found in works of music in the institution of the so-called public competitions, when the authors were entitled to some rights. The author, however, depended, like later in the Middle Ages, on gifts from maecenases – among these supporters of art were the monarch, the Church, and later the nobility. In the Middle Ages the authors were expected to dedicate the piece to a particular person (often the maecenas). The authors also more and more often made a fee a condition of the performance of their work. Only the invention of printing is a sort of milestone because it was accompanied by the development of publication rights. In more detail about it in Olga Pitelová, *Vývoj a ochrana autorských práv v oblasti kultury* [Development and Protection of the Copyright in the Sphere of Culture] (diploma thesis at PrFMU, Brno, 2007).

<sup>33</sup> Dominique Fernandez, *Porporino aneb Tajnosti neapolské* [Porporino or The Secrets of Naples] (Prague, 1999), p. 172.

<sup>34</sup> The next development of the conception of the copyright was considerably influenced by the philosophers of the period – I. Kant and later G. W. F. Hegel, A. Schopenhauer and J. G. Fichte. All of them distinguished the material substance of the work and the work itself and so laid the foundations for the modern personal-legal conception of the copyright. On this see Ivo Telec, *Tvůrčí práva duševního vlastnictví* [Creative Rights to Mental Property] (Brno, 1994), p. 75.

<sup>35</sup> In Austria-Hungary in our territory at first only a mere adaptation of the publishing in ABGB (General Civil Code) of 1811 was in force, later there was the Imperial patent of 19 Oct. 1846 no. 992 Sb., on the protection of literary and artistic property against not permitted publication and forgery, and finally Act no. 14/1887, on mutual protection of the copyright on works of literature and art and their legal successors.

1926<sup>36</sup> (and the supplementary bill, passed ten years later), the postwar codification in 1953<sup>37</sup> and 1965<sup>38</sup> and the last – postrevolutionary, of 2001<sup>39</sup>.

The current definition of the term work according to Czech legislature will be found in §2, Act no. 121/2000 Sb., Copyright Act (further CA). It is based on the continental version, anchored in 1886 the Bern Agreement on protection of works of literature and art.<sup>40</sup> It defines works of art according to its elements and supplies an exemplary list of these works. Its definition differs from that in Czech legislature by the requirement of a material record of each work.

§2 CA contains the general clause defining the category of author's works: literature, other works of art (including music, which is defined by the use of melody, rhythm, harmony, dynamics, sound timbre; in particular it is a work of music and drama, a simple work of music – including the tune signs, a work of music with or without a text) and independent works of science (on the basis of their difference of content, form or the methods used and argumentation). The fundamental character of the work consists in the cumulative meeting of five conditions:

It is the **result of the creative activity of the author** (a physical person, and it is always a mental activity) – to it may be added a mechanical, physical, artisan's activity (if performance is involved). The "creative activity" itself is not defined by the Act, it refers to the legislature prior to 1993. Also, it is irrelevant whether the author used some technical facility. The creativity is unconnected with fatigue or difficulty. It should be neither copying nor repeating, mechanical routine, noncreative assembly of work finished by other authors (unless he is the editor of the comprehensive work). It is not a purely technical activity, the origin of the work must not be based on any invention or discovery of what already exists though perhaps is not yet known. The copyright does not cover various individual procedures with which the same result is achieved (this is handled by respective industrial rights, at the most a situation may arise with a concurrence of some industrial right and the copyright – e.g. in scientific works). The activities not covered by the CA include common editorial work in proceedings from conferences, and the like. Creative activity is linked with the person of the creator, is not anonymous or pseudo-anonymous, unless it was the express wish of the author.

It must be a **unique work, an unrepeatable result** of the creative process – it is the so-called quantitative criterion of the volume of creative individuality (it should approach 100 %). The lack of its quality can be due e.g. to plagiarism. In short, it is a uniquely expressed form which contains the element of uniqueness, originality, novelty. The present-day legislature, however, in select works abandoned this requirement on the basis of the

---

<sup>36</sup> Act no. 218/1926 Sb.

<sup>37</sup> Act no. 115/1953 Sb., on copyright (Copyright Act).

<sup>38</sup> Act no. 35/1965 Sb., on works of literature, science and art (Copyright Act).

<sup>39</sup> Act no. 121/2001 Sb., on copyright and the rights connected with it (Copyright Act).

<sup>40</sup> In revision from 1908 in Berlin, 1928 in Rome, 1948 in Brussels, 1967 in Stockholm and in 1971 in Paris.

character of these works – they are e.g. photographs, software or database. Thus “skills and labour” are involved here.<sup>41</sup>

Another feature is the ability of the work to be **objectively perceived by our senses** as a result (and part) of the creative category of art, it must have a proper effect (in legal commentaries by this is meant the effect of the sense of beauty in works of art and the effect of the content in works of science). This condition is not met by the select works referred to above – photographs, database, software. Here other criteria are set by law.

**An expression in any form perceivable by senses** (which can be objectively communicated or understood by other persons) – the so-called outer form (by this act the copyright itself arises – §9 CA). It need not be materialization by means of fixation to a material carrier, but the work must have its material foundation (irrespective of whether passing – based on waves, etc.); the copyright even covers sub-threshold perception!

**The work must not be excluded from the copyright protection** according to §3 and §107 CA – that is it must not be a taxatively defined official work or a product of traditional folk culture, if the real name of the author is not generally known and yet it is not an anonymous or pseudo-anonymous work. The CA protection, however, only covers works by authors or performers who are citizens of the Czech Republic (otherwise international treaties are involved), or there the protection is based on the place of residence of the author or where the work was made public for the first time. In general the author can be (e.g. under art therapy) without legal capacity to act,<sup>42</sup> but as a subject of law he enjoys the same CA protection as the author with legal capacity.

All these criteria in particular cases are not unambiguous. When they become subject to doubt, it will depend upon the verdict of the law court and the expert’s opinion. If two various works reveal some identity, it is due either to plagiarism or to insufficient originality. In select works (photographs, database, software) the missing individuality is compensated for by meeting the criterion of originality.

§2/3 CA deals with the extent of the CA protection (it protects the whole as well as the parts), settles the separate use of one part of the work, arranges for the so-called title protection of the work. Paragraph 4 deals with protection of the so-called derived work (adaptation). The derived work must be new and individual and at the same time the result of individual handling or of translation. What is of interest here is the negative definition in the sphere of music, where according to OSA<sup>43</sup> the creative processing of the work does not include especially: addition – arrangement of harmony, dynamic or agogic signs, addition of the fingering, registering (for organ), transfer of an old notation into

---

<sup>41</sup> The terminology is adopted from the Anglo-American legislature – the so-called skills & labour.

<sup>42</sup> Here some remote similarity appears with the position of people without full legal capacity in Classical Greece and Rome. Slaves were often the true authors of some works of art but any benefit from these works belonged (like the slave) to the owner of the slave.

<sup>43</sup> The Protective Union of Authors for Rights to Works of Music administers collectively the copyright for works of music and texts set to music. Especially it gives consent to the use of the works, collects the copyright fees and pays them to authors, their heirs and to publishers of music. On this see §§ 95 a n. CA. In greater detail also on <http://www.osa.cz/>.

a modern one, correction of old mistakes in an original model, transposition, omission of some voices, exchange or multiplication of voices, mere addition of parallel voices, simple transcriptions (distribution of existing voices to other instruments), removal or addition of repetitions, addition of melodic ornamentation.<sup>44</sup>

The copyright protects not only finished works but each phase or part of it as well, including the title and the names of the characters, and protects controversial works which with its content break a law. The character of the work is not its conceptual sign. On the other hand, according to §2/6 CA the subject, idea, procedure or principle are not regarded as a work. These can be protected only in their particular expression.<sup>45</sup>

So it is evident that in law there is no expressly stated criterion of the boundary of a work of art, its closeness in time (this is substituted by the requirement of expression in a perceivable form). In this connection, however, more interesting is the absence of the requirement of a record of the structure of the object (by notation or a sound recording). From this aspect, a full-value work can be a single-instance musical happening when it is capable of being understood objectively as a work. The criteria of quality, vitality or taste cannot be applied at all for a determination of the ability of a work for the CA. The originally supplementary sign of the work, the so-called “value and importance for society”, was removed by legislature in 1996 for ideological reasons. This means that today such works, non-works from the aspect of aesthetics (not only when they have not the character of an opus), theoretically can be included under the term “work of music”, according to the legal interpretation. And the form of expression of the work can be here unstable or transient.

The border area between a work of music and a happening (or some composition especially from the second half of the 20<sup>th</sup> century), where e.g. a particular new procedure of composition makes the composition proper a particular artifact<sup>46</sup> rather than a genuine work of music, represents the main difference between the two views of the problem which is being examined by us. Law admits legal objectivity for these works so that an artifact may be regarded as a work of music and may require CA protection because it was realized in an objectively perceivable form. Thus the premise of the result of an individual creative activity of the author was fulfilled. A certain discrepancy may arise in the evaluation of the individuality (uniqueness) of the work which is perceived, according to the common interpretation of the law, by at least a small group of recipients. Since this work arose due to a unique procedure, its identification or concrete recognition e.g. among two or three works composed in the same way, may be much more difficult and in extreme cases even out of question. The authors of such musical products should theoretically be “covered”

---

<sup>44</sup> Ivo Telec and Pavel Tůma, *Autorský zákon: Komentář* [Authors' Law: Commentary] (Prague, 2007), p. 15–70.

<sup>45</sup> Ivo Telec and Pavel Tůma, *Přehled práva duševního vlastnictví - 2. Česká právní ochrana* [A Survey of the Right to Mental Property - 2. Czech Legal Protection] (Brno, 2006), p. 17–33.

<sup>46</sup> It was defined like this by Jaroslav Volek (see above).

by the patent law, which understandably does not solve the issue of art because the basic condition for the so-called patent is its industrial exploitability (§3 ZVyn<sup>47</sup>). Theoretically legal protection instead of the CA can be only the resorting to the regulation about unfair competition (general clause in §44 ObZ<sup>48</sup>), when the principle of the construction of the composition is described in a literary way and its “economic achievement” (in our case the artistic effect connected with some financial rewarding) is registered on the basis of the written description and may thus be sued for its alienation.

No less problematic is the general shift in the musical paradigm in the 20<sup>th</sup> century, the arrival of postmodernism as well as the massive qualitative increase in works of art (mainly) in the popular music area. The copyright with its approach makes the possible qualitative differences between the two areas disappear. One should ask in what way in general a work of music is legally protected or which particular components or aspects of the music are subject to this protection and whether the protection is sufficient. The so-called OSA regulation, by which any work is identified, settles a particular typical melodic-rhythmical section of the composition. More controversial is the situation in the new arrangement of a composition done by someone else (it is necessary to determine the degree of individuality while deciding about the adjudication of the statute of a new processing of the work (the so-called derived works). Still more complicated is the composition which intentionally and consciously exploits parts of motifs, perhaps as accompanying arrangements of other compositions. The phenomenon of the so-called sampling has appeared in direct ratio with the technological development of the digital recording, which in recent years can be done at home. The law does not fix the exact length of the sound or the musical structure which could be used without breaking the CA but priority should be given to the criterion of recognition of the composition. When in doubt, the result would depend upon the verdict of the law court, based on experts' reports.<sup>49</sup> Another issue is whether each musical element and each aspect of a particular work is equally protected.

With the unparalleled technological development is indirectly connected another aspect of the protection of a work of music – the issue of authenticity – uniqueness of music in general. Here again we come across the popular music sphere, which in its so-called mainstream production exploits trends in style, composition and arrangement.<sup>50</sup> So where should the borderline be drawn which would define a full-value work of music? Should not the functional criteria of a work of music be re-appraised? In aesthetics such proposal has been made, e.g. by Miroslav K. Černý and Zofia Lissa): either the term “work of music”

---

<sup>47</sup> Act no. 527/1990 Sb., on inventors and innovative improvement proposals.

<sup>48</sup> Act no. 513/1991 Sb., Commercial Code.

<sup>49</sup> Here too is a certain boundary – see the legal cases about controversial registration marks, no less problematic is the sampling of individual tones of some one's play. For greater detail see Daniel Forró, *Musitronika: Elektroakustické hudební nástroje, IV. Samplery* [Musitronics: Electro-Acoustic Musical Instruments, IV. Samplers] (Brno, 2001), p. 94–95.

<sup>50</sup> In order to make the composition – song meet the requirements of appeal, the character of a hit, simplicity (because of habitual and time-tested procedures of music and production), a great deal of the so-called receptive imitation is used.



should be redefined or a new category should be devised for phenomena not covered by the existing definition. Moreover, in the days of acoustic smog now almost everybody has relatively inexpensive access to the creation (or even publication) of one's own recording, which of course, like professional production, should meet at least the minimum criteria valid in a work of music. Often, unfortunately, this is not so.<sup>51</sup> Should not this sphere of semiprofessional or amateur production with its "outlets" be better and more accurately defined in copyright of music as well? Or is the terminological shift in "work of music" in the spheres of classical and popular music to blame? In what category should such improvised performance as the modern ECM jazz be classified? Still in popular music although its aesthetics is different? Is the copyright legislation for works of music equally "just" to all its products? The theory of music, aesthetics as well as jurisprudence face the difficult task of answering these questions and the need to reflect these relatively new phenomena in their conceptions.

Translated by Jaroslav Peprník

**Musikalisches Werk – die musikalisch-ästhetische sowie die rechtliche Auffassung:  
Zu dem verfassungsrechtlichen Schutz eines Musikwerkes im Zusammenhang  
mit den Änderungen des musikalischen Paradigmas und mit dem Fortschritt  
der Technologie**

Zusammenfassung

Wir versuchten, die Nuancen im unterschiedlichen Verständnis der Definition eines Kunstwerkes im Bereich der Musikwissenschaft und des Rechtes herauszufinden. Auf Grund der musikalischen Ästhetik legten wir folgende grundlegende Kriterien für die Beurteilung von musikalischen Werken fest: **die Intentionalität eines Kunstobjektes, die Existenz einer Eintragung seiner Struktur** (in Form einer Notenschrift oder einer Tonaufnahme), die **Komponiertheit** (respektive die Bindung an einen Autor), **die Beständigkeit – Geschlossenheit in der Zeit und die Individualität einer solchen Erscheinung** (Unwiederholbarkeit, Einzigartigkeit).

In der tschechischen rechtlichen Regelung findet man die Definition für die Kriterien der Kunstwerke im §2 des Urhebergesetzes. Es geht hier **um ein Ergebnis der kreativen Tätigkeit eines Autors, um die Einzigartigkeit des Werkes, seine Darbietung in jedweder mit den Sinnen wahrnehmbaren Gestalt** (auch vorübergehend, nicht beständig), **mit der Ambition einer künstlerischen Wirkung**, wobei dieses Werk gleichzeitig **nicht aus dem**

<sup>51</sup> The development of digital technology (digitalization) has a negative effect both in the increased quantity of music production and the resulting decline in quality. Moreover, new digital media together with the development of internet make easier illegal copying and dissemination of recordings – the software piracy.

**urheberrechtlichen Schutz ausgeschlossen ist** (zum Beispiel ein abschließend definiertes amtliches Werk oder Produkt der traditionellen Volkskultur, falls der Name des Autors nicht allgemein bekannt ist).

Unterschiede stellen wir im Charakter des geschützten Objektes fest – das Recht versteht als Kunstwerk auch einmalige und improvisierte Erscheinungen, als Bedingungen erwartet man lediglich deren künstlerische Ambition und wenigstens eine Aufführung. Es ist dabei sogar noch nicht einmal die Fixierung in Form einer Notenschrift oder einer Tonaufnahme erforderlich. Aus der urheberrechtlichen Auffassung wurden auch qualitative Hilfskriterien gestrichen (aus der Sicht der Musikästhetik gelten auch ein „Nicht-Werk“, eventuell ein Teil eines musikalischen Artefakts als ein musikalisches Werk). Als schwierig erweisen sich moderne Kompositionsverfahren, bei denen der Anspruch der Einzigartigkeit einer konkreten Komposition nicht genügend eingehalten wird (dabei ist das Urheberrecht mit der musikalisch ästhetischen Sicht jedoch identisch). Auch der wachsende und sich immer weiter differenzierende Bereich der nicht-artifiziellen Musik erschwert eine eindeutige Beurteilung der Kriterien einzelner künstlerischer Leistungen. Schrittweise gehen die Grenzen zwischen der artifiziellen und nicht-artifiziellen Musik verloren. Es ergeben sich ebenfalls neue Fragen im Zusammenhang mit dem technischen Fortschritt der Aufnahmetechnik, der Digitalisierung, sowie dem Sampeln (bewusste Verwendung eines Teiles einer fremden Komposition, es reicht auch eine bloße spezifische Tonfarbe – so genannter Sound). Es stellt sich die Frage, ob dann wirklich alle musikalischen Komponenten und Seiten eines konkreten Werks in gleichem Maße geschützt sind und ob ein Werk der artifiziellen Musik genauso wie ein Werk der nicht-artifiziellen Musik zu beurteilen ist. Die Musiktheorie, die Ästhetik sowie die Rechtstheorie sollten sich in der nahen Zukunft mit allen diesen relativ neuen Phänomenen auseinandersetzen und den Begriff „das Musikwerk“ theoretisch exakter definieren.

**Hudební dílo – pojetí hudebně estetické a právní:  
K autorskoprávní ochraně hudebního díla v závislosti na proměnách hudebního  
paradigmatu a posunech terminologie**

Shrnutí

Pokusili jsme se odhalit významové nuance definic uměleckého díla v oblasti hudební vědy a práva. Na základě hudební estetiky jsme stanovili tato základní kritéria pro posuzování hudebních děl: **intencionalitu uměleckého objektu, existenci záznamu jeho struktury** (notací či zvukovým záznamem), **komponovanost** (potažmo vázanost na autora), **stálost – uzavřenost v čase a individuálnost takového projevu** (neopakovatelnost, jedinečnost).

Česká právní úprava vymezuje kritéria uměleckých děl v §2 autorského zákona. Zde jde o: **výsledek tvůrčí činnosti autora, jedinečnost díla, jeho vyjádření v jakémkoliv smysly vnímatelné podobě** (i přechodné, nestálé), **s ambicí uměleckého účinku**, přičemž toto dílo

zároveň **není předem vyloučeno z autorskoprávní ochrany** (např. taxativně vymezené úřední dílo či výtvor tradiční lidové kultury, není-li obecně známo jméno autora).

Rozdíly objevíme v povaze chráněného objektu (právo vnímá jako umělecké dílo i jednorázové a improvizované projevy, podmínkou je jen jejich umělecká ambice a aspoň jedno provedení). Dokonce není vyžadována ani notační fixace či zvukový záznam. Z autorskoprávního pojetí byla vyškrtnuta též pomocná kvalitativní kritéria (z pohledu hudební estetiky se zde tak za hudební dílo považuje i „nedílo“ případně dílčí hudební artefakt). Oříškem se stávají moderní kompoziční postupy, kde není dostatečně naplněn požadavek jedinečnosti konkrétní skladby (tady se autorské právo s hudebně estetickým pohledem naopak shoduje). Taktéž rostoucí a neustále se diferencující oblast non-artificiální hudby ztěžuje jednoznačné posouzení kritérií jednotlivých uměleckých výtvorů, stírají se pomalu hranice mezi hudbou artificiální a non-artificiální, objevují se nové otázky v souvislosti s technickým rozvojem nahrávací techniky, digitalizací a tzv. samplováním (vědomé užití části cizí skladby, postačí i pouhá specifická barva zvuku – tzv. sound). Jsou potom opravdu všechny hudební složky a stránky konkrétního díla stejně chráněny? A má být dílo artificiální hudby posuzováno právně stejně jako dílo non-artificiální hudby? Hudební teorie, estetika, ale i právní teorie by se tak v brzké době měly se všemi těmito relativně novými fenomény vyrovnat a výraz „hudební dílo“ lépe teoreticky definovat.



**Music under the Sediment of Ideology:  
Development of the Reception of the Work of Otakar Ostrčil**

Markéta Kratochvilová

**Introduction**

Otakar Ostrčil (25 February 1879 – 20 August 1935) was a Czech composer, conductor and organizer of music life. He was born in Prague, where he graduated from the Philosophical Faculty in the fields of Czech Philology and German Philology, then he became head of the Orchestral Association and from 1920 until his death was director of the Opera of the National Theatre. His era there was distinguished by a systematic dramaturgy and advancement in Czech opera interpretation. In composition he was a pupil of Zdeněk Fibich and is grouped with the so-called first generation of Czech musical modernism, together with Leoš Janáček, Josef Bohuslav Foerster, Vítězslav Novák and Josef Suk. Because of his many activities he only wrote twenty-six opuses. He inclined toward larger forms, and composed five operas: *Vlasty skon* [The Death of Vlasta, also translated as Vlasta's Passing], *Kunálovy oči* [Kunala's Eyes], *Poupě* [The Bud], *Legenda z Erinu* [The Legend of Erin], *Honzovo království* [Johnny's Kingdom], among his symphonies the most noted ones are the *Suite in C minor*, *Symfoniette*, *Léto* [Summer], *Křížová cesta* [Calvary, also translated as Stations of the Cross], and he also composed songs, choir music, and melodramas.

His activity in music life and his role of the dramaturge, conductor and director of the opera house is assessed relatively positively but the appraisal of Ostrčil as a composer is somewhat divided. While most influential Czech historians and theoreticians of music and critics praise the quality of his music, the wider audiences are reserved, and his works enter the programme of concerts and opera performances much less often than the works of his contemporaries. In abroad Ostrčil has met without any acclaim.

The evaluation of Ostrčil's music in Czech culture and music literature is often mixed with extramusical aspects and these ideological or political views have led to a distortion in the understanding of his compositions. In the following text we shall trace the development of the reception of Otakar Ostrčil as a composer, and the influences affecting it in the 20<sup>th</sup> century. To Ostrčil's compositions, various interpretations or motivations were attributed and some of these interpretations are so much based on the desires and views of the critics that they appear, in particular from today's stand, somewhat excessive and tell more about the authors and their era than about Ostrčil's music.

### Hope of Czech music

When Ostrčil joined the music life he met with enthusiasm and in this reception the wide audiences and professional critics were in agreement. It was the opera *The Death of Vlasta* on the libretto by Karel Pippich, which previously had been rejected by Smetana, Dvořák and Fibich. Ostrčil took over the libretto from Fibich and started composing after Fibich's death in 1900. The premiere of the opera took place in the National Theatre in 1904. The enthusiasm was due to the situation in Czech opera at that time, when after Smetana, Dvořák and Fibich a representative of a new generation was expected who would develop their legacy. The music of the then twenty-five-year-old composer was on a higher level than the Czech opera repertoire of the day, comprised of works by Hanuš Trneček, Karel Kovařovic, and Váša Suk. It reached the stage of the National Theatre earlier than operas by Foerster, Novák and Janáček. The success of Ostrčil's opera brought many honours to him and gave him an opportunity to play a greater role in cultural life. Over the next few years Ostrčil was seen as a hope for new Czech music and that is why he was chosen as the first from the generation of Czech artists whose work was described in a small monograph, published in German for the promotion of Czech culture.<sup>1</sup>

From the beginning of Ostrčil's career his main promoter was Zdeněk Nejedlý, his friend already when they were university students. Nejedlý with his authority in Czech culture and later with his political influence<sup>2</sup> considerably set the trend in discussions on Ostrčil's music. Nejedlý gave Ostrčil an important place in his interpretation of the development of Czech music. This interpretation was based on his notorious division of music into a progressive and a conservative stream, represented in Czech music by Smetana and Dvořák, respectively, and by their followers, sometimes chosen by Nejedlý according to his likings rather than according to facts. Nejedlý regarded Fibich and his successors Foerster and Ostrčil as Smetana's continuers. This assessment also appears in the conclusion of his book *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi* [Modern Czech Opera

<sup>1</sup> Otto Payer, *Ottokar Ostrčil und die tschechische Opernbühne unserer Tage* (Prague, 1912).

<sup>2</sup> After the liberation Nejedlý held many state offices: 1945–1946 he was minister of Education, 1946–1948 Minister of Labour and Social education. From February 1948 up to 1953 he was again Minister of Education, then Deputy Prime Minister and up to his death a minister without portfolio. In 1946–1954 he was a member of the Central Committee of the Communist Party.

since Smetana],<sup>3</sup> which ends with the motto “The Bride of Messina – Eva – The Bud”, referring to the operas by Fibich, Foerster, and Ostrčil. For Nejedlý the backward line was represented by Dvořák, followed by Novák, Suk, Nedbal, and Karel. This made the public divided into two camps, each with its own forum, the journal *Smetana* (founded in 1911) and *Hudební revue* [Musical Review] (1908).

Besides, Nejedlý systematically promoted Ostrčil in the journal *Smetana*, wrote his monograph, which starts: “Otakar Ostrčil is a very complex phenomenon. With his culture he is one of the most progressive, diverse of our musicians, which makes him an avant-garde of our modern music.”<sup>4</sup> In this book he deals with Ostrčil’s life and work up to 1919, thus covering only about one half of his career, up to his appointment as dramaturge to the opera of the National Theatre. The last fact mentioned in the book is *The Legend of Erin*, whereas the supreme symphonic compositions, and the opera *Johnny’s Kingdom*, as well as the whole period when Ostrčil was head of the opera of the National Theatre are not included. The monograph was clearly influenced by the author’s enthusiasm and his personal fondness of the composer. Nejedlý discusses Ostrčil’s music in most general terms only, without any analysis. For him it is an irrefutable fact that the work of Otakar Ostrčil is guided by “artistic laws of truth and progress”.<sup>5</sup>

Nejedlý in his bibliography had scores of items on Ostrčil and he promoted him in other ways as well. Due to his position of a cultural authority, a man active in adult education, and especially holding the post of lecturer in Musicology at Charles University, Nejedlý’s opinions were influential. His pupils absorbed the views he presented in his lectures and later they themselves took an active part in public discussions. “Through them Nejedlý’s scholarly work came again to the fore in the era of the building of socialist society and scholarship”.<sup>6</sup>

### **Fighter and builder?**

Ostrčil was a fairly moderate man in the expression of his political or other opinions outside music. His creed was formulated in the spirit of Christian humanism, in the words: to resist evil by goodness, love, work. These general ideas are in contrast with the vocabulary of those who regarded Ostrčil both as an authority in music and a moral authority, who tended to give each of his acts and each piece of his music the quality of a moral or artistic manifesto and political proclamation.

---

<sup>3</sup> Zdeněk Nejedlý, *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi* [Modern Czech Opera since Smetana] (Prague, 1911).

<sup>4</sup> Zdeněk Nejedlý, *Otakar Ostrčil: vzrůst a uzrání* [Otakar Ostrčil: Growth and Maturation] (Prague, 1935), p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 36–38.

<sup>6</sup> Robert Smetana et al., *Dějiny české hudební kultury 1890–1945* [History of Czech Music Culture 1890–1945], vol. 2 (Prague, 1981), p. 120.

Vladimír Lébl for instance interpreted the style of Ostrčil's early opera *The Death of Vlasta* in this way: "The idea of the work stands on Fibich's ground; we should not forget, however, that Fibich was already dead by the time the opera was composed and that the fate of his work was for a long time uncertain., Then we shall understand that Ostrčil's inclination toward Fibich was not a comfortable turning toward traditional values, on the contrary, it was a most active feat, a sort of combative manifesto."<sup>7</sup>

In particular one of Ostrčil's most highly appreciated works, the symphonic variations *Calvary*, inspires an explanation of its motivation. Ostrčil composed it in 1927–1928, when because of the scandal around the staging of Berg's opera *Wozzeck* he became a target for attacks.<sup>8</sup> No wonder then that the composition was put into connection with his situation, which at that time was far from easy, as is shown for instance by Vladimír Lébl: "Ostrčil's moral profile was, however, indomitable. His human response was his brave decision to remain the director of the opera of the National Theatre... His artistic response was in two works: the symphonic variations *Calvary*, in which he symbolically compared his life in the past few years to Christ's martyrdom, and the music drama *Johnny's Kingdom*, which became the composer's summary confession, giving answers to the most serious and urgent issues in ethics, society and politics."<sup>9</sup> This interpretation of the *Calvary* is repeated in nearly all texts about it, including the reviews published abroad. They are e.g. a review of the Supraphon recording of the *Calvary*, with the Czech Philharmonic and conductor Václav Neumann, written by Raymond Lyon for the French journal *Le Courrier du Disque microsillon* in 1960. One of the few musicologists who rejected the biographical analogy put into the *Calvary*, was Vladimír Karbusický, who in 1980 devoted a long study to this work. In its summary he says: "During the Second World War the idea took hold that he had expressed in his work his personal sufferings occasioned by the *Wozzeck* affair. The historical evidence and musical and aesthetic considerations, however, do not support this opinion and reveal it as an instance of sociological over-interpretation."<sup>10</sup>

Most foreign reviewers highly appreciate the *Calvary*, though occasionally some very critical comments occur, e.g. in another review of the *Calvary* by the British critic Deryck Cooke. He argues against the Czech presentation of Ostrčil as it is found in the text accompanying the recording and says that "...he was a bad composer (judging from this work). He may have been a most sincere and forward-looking artist (...), but there is

---

<sup>7</sup> Vladimír Lébl, "Dramatická tvorba Otakara Ostrčila a její jevištní osudy" [Dramatic Work of Otakar Ostrčil and its Fate on the Stage], *Divadlo* [Theater], 9 (1959), p. 295.

<sup>8</sup> The opera was staged under the presence of the composer in 1926, that is one year after the world premiere. Soon protests appeared in one part of the public against the "Jewish-Bolshevik" opera. In detail these events are dealt with in *Dějiny české hudební kultury 1890-1945*, vol. 2 (Prague, 1981), p. 145-146.

<sup>9</sup> Vladimír Lébl, "Dramatická tvorba Otakara Ostrčila a její jevištní osudy", *Divadlo*, 9 (1959), p. 295.

<sup>10</sup> Vladimír Karbusický, "Der Kreuzweg Otakara Ostrčils: ein sozologischer Beleg zur Wozzeck-Rezeption?", in: *Das Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 4 (1980), p. 225.



nothing complex or daring about this music at all: it is just empty late-romantic rhetoric, bolstered up by a certain amount of twentieth-century dissonance.”<sup>11</sup>

The opera which most tempts us to give it an ideological interpretation was *Johnny's Kingdom*, written after a short story by Lev Nikolajevich Tolstoy. In it the devil tries to seize the rule of the world and take possession of the soul of the good, hardworking Johnny (Honza in Czech), which nearly leads to a war. The premiere of the opera was in 1934 in Brno, that is soon after Adolf Hitler rose to power in Germany.

While some musicologists emphasized the artistic values of this work, its generally pacifistic and humanist character, and found in it a coherent continuation of Ostrčil's development as a thinker and composer, others went further in their political interpretation of the opera. Leftist journalists found in it a model for the future structure of society and at the same time a turning point in Ostrčil's development, a sort of seeing through, whereas the rightist press branded the opera as a political provocation.

To some degree such interpretations can be explained by the political and social situation in the thirties, which is summed up by Josef Hutter's thoughts responding to the uproar brought about by the Prague premiere of *Johnny's Kingdom*.<sup>12</sup> He says that in the days of the crisis and approaching war the putting of intentions into a work of art is understandable but still “if someone intended to suppress the artistic values of the work, by purposefully stressing the tendency, clearly biased by party politics, war should be declared against it.”<sup>13</sup>

The death of Otakar Ostrčil on 20 August 1935 prevented him from entering the discussion about his opera so that later various interpretations and speculations arose. An extreme case of the view of this last opera by Ostrčil was the book by Jiří Válek, *Vznik a význam Ostrčilovy opery Honzovo království* [Origin and Importance of Ostrčil's Opera Johnny's Kingdom], written in 1949. Its ideological bias is clear from the preface, in which we can read:

Today, when we can lean on the invincible power of the Soviet Union, when by building up socialism we consolidate the power of our people's democracy, in which we build a happy life for our people and help peace to win in the world, our music receives a new important role. We demand from it that it should speak clearly to the widest masses of our people, that it should create truthful, captivating pictures of the reality, and with these pictures help our people in their struggle for socialism, open distant perspectives for them, have them sing of love and hate in our people, and become a fiery weapon in our struggle for peace. These tasks were set by Ostrčil already in his work from the thirties. That is why I decided to write this study of Ostrčil's

---

<sup>11</sup> Deryk Cook, *The Gramophone*, 4 (1960), p. 52.

<sup>12</sup> The Prague premiere of *Johnny's Kingdom* was on 3 April 1935 in the National Theatre, conducted by the composer.

<sup>13</sup> Josef Hutter, “V Honzově království” [In Johnny's Kingdom], *Národní sjednocení* [National Reunion] (Prague, 25 April 1935).

life and work. The book was written in 1949 as a gift for the Ninth Congress of the Communist Party of Czechoslovakia.<sup>14</sup>

Effortlessly, Ostrčil became a music hero for the Communists, which for years influenced the reception of his work. This relation maybe persisted even after the fall of the Communist rule. Naturally, no major conclusions can be made from the responses to the opinion poll in the daily press but it is worth noting that when Miloslav Ransdorf, the Czech Deputy (on behalf of the Communists) in the European Parliament was asked about his summer holidays, he replied: “Summer does not favour politics, summer should be a period of contentment, like in a symphonic composition by Otakar Ostrčil. This year I will get inspiration from my favourite composer.”<sup>15</sup>

### Keeping up the legacy

Otakar Ostrčil is usually called by Czech musicologists one of the foremost representatives of Czech music, no matter whether it is opera, symphonic music, melodrama or songs. In this spirit he is described in the representative volume, *Dějiny české hudební kultury 1890-1945* [History of Czech Music Culture 1890-1945].<sup>16</sup>

During Ostrčil's life, his work was studied the leading representatives of Czech musicology, Zdeněk Nejedlý and Vladimír Helfert.<sup>17</sup> A little later are the studies of his style by Jaroslav Jiránek<sup>18</sup> and Vladimír Hudec.<sup>19</sup> The influence of Gustav Mahler on Ostrčil and other Czech composers from the beginning of the 20<sup>th</sup> century was explored by Miroslav

---

<sup>14</sup> “Dnes, kdy opření o nepřemožitelnou sílu Sovětského svazu upevňujeme plněním úkolů výstavby socialismu moc naší lidově demokratické vlasti, kdy budujeme šťastný život našeho lidu a pomáháme zvítězit věci míru na celém světě, dostává i naše hudba nové důležité úkoly. Žádáme od ní, aby hovořila jasnou řečí k nejširším masám našeho lidu, aby vytvářela pravdivé, uchvatně krásné obrazy skutečnosti a aby těmito obrazy pomáhala našim lidem v boji za socialismus, aby jim otvírala daleké perspektivy, aby zpívala o lásce a nenávisti našeho lidu, aby se stala plamennou zbraní v našem boji z mír. Tyto úkoly si stavěl ve svém díle Honzovo království již v třicátých letech O. Ostrčil. Proto jsem se rozhodl o Ostrčilově životě a díle napsat tuto studii. Kniha vznikala v roce 1949 jako dar IX. Sjezdu KSČ.” Jiří Válek, *Vznik a význam Ostrčilovy opery Honzovo království* (Prague, 1952).

<sup>15</sup> “Politici a léto? Milenky, manželky, koupaliště i spaní pod širákem” [Politicians and Summer? Lovers, Wives, Swimming Pool and Outdoor Sleeping], in: News server *iDnes.cz*, 31. 8. 2007 (Accessed 20 August 2009) <<http://www.idnes.cz>>.

<sup>16</sup> Robert Smetana a kol., *Dějiny české hudební kultury 1890-1945* (Prague, 1972, 1981).

<sup>17</sup> Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba* [Czech Modern Music] (Olomouc, 1936), p. 76-78.

<sup>18</sup> Jaroslav Jiránek, “Ostrčilův stylový přínos a jeho vnitřní polarita” [Ostrčil's Contribution in Style and its Inner Polarity], in: *Hudební věda*, 6 (1968), p. 548-569.

<sup>19</sup> Vladimír Hudec, “Stilwandlungen im Schaffen Otakar Ostrčils”, in: *An der Epochen- und Stilwende* (Brno, 1985), p. 82-87.

K. Černý<sup>20</sup> and Vladimír Lébl.<sup>21</sup> A comprehensive article about Ostrčil was published in the magazine *Harmonie* by Vlasta Reittererová in a series devoted to the “Year of Czech Music 2004”.<sup>22</sup>

Especially in the last two decades, fairly detailed comments about Ostrčil are found in foreign musicological literature. His operas were analyzed by John Tyrrell in his book *Czech Opera*,<sup>23</sup> his melodramas by Judith Ann Mabary in a monograph on Czech melodrama,<sup>24</sup> and the situation in the Czech opera around the National Theatre was discussed by Brian Locke.<sup>25</sup> Vladimír Karbusický, since 1968 resident in Germany, wrote, beside the study on the *Calvary*, referred to above, a paper on *Johnny's Kingdom*.<sup>26</sup>

In connection with the Ostrčil anniversaries, during the second half of the 20<sup>th</sup> century papers regularly appeared which more or less repeated some common ideas, in harmony with Nejedlý's interpretation of Ostrčil's legacy. On the same occasions, Ostrčil's compositions found their way into the repertoire of Czech orchestras, where otherwise they were seldom found. This can be illustrated by the dramaturgy of the Prague Spring Festival. Ostrčil's music was on its programme in 1946–1960 thirteen times, from 1961 to 2004 four times.

The new century seems to have brought a change. In each year of Prague Spring in 2005, 2006 and 2007, one performance was on the programme. Ostrčil's compositions were performed in recent years at concerts, in Plzeň (Pilsen) in 2002 the opera *Kunala's Eyes* was staged, his songs were sung by Dagmar Pecková and recorded on a CD by Soňa Červená. The Czech Radio broadcast the still unpublished scores: the orchestral version of the melodrama *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici* [The Ballad of the Dead Cobbler and the Young Dancer] and the orchestral versions of the song *Osiřelo dítě* [The Orphaned Child]. The score of the *Calvary* was reprinted in Germany in 2007.

Translated by Jaroslav Peprník

---

<sup>20</sup> Vladimír Lébl, “Pražské mahlerovství let 1898–1918” [Mahler's Music in Prague in 1898–1918], in: *Hudební věda*, 12 (1975), p. 99–135.

<sup>21</sup> Vlasta Reittererová, “Otakar Ostrčil a Národní divadlo” [Otakar Ostrčil and the National Theatre], in: *Harmonie* (2004), No. 2. Published also in English: Vlasta Reittererová, “Otakar Ostrčil” in: *Czech music* (2004), No. 3, supplement p. 2–7.

<sup>22</sup> John Tyrrell, *Czech Opera* (Cambridge, 1988). Published also in Czech: John Tyrrell, *Česká opera* (Brno, 1992).

<sup>23</sup> Judith Ann Mabary, *Redefining Melodrama: The Czech Response to Music and Word* (Saint Louis, MO, 1999).

<sup>24</sup> Brian Locke, *Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theater 1900–1938*, (New York, 2006).

<sup>25</sup> Vladimír Karbusický, “Die Ihnmacht und unliebsame Macht des Pazifismus: Otakar Ostrčils Hansens Königreich”, in: *Das Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 17 (2000), p. 123–137.

<sup>26</sup> Soňa Červená, *Pěvecký portrét* [Singer's Portrait], (Prague: Supraphon, 2005).

## **Musik unter der Schicht der Ideologie: Die Entwicklung der Rezeption des Schaffenswerkes von Otakar Ostrčil**

### Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Studie ist einerseits die Entwicklungsgeschichte der Rezeption des Werkes von Otakar Ostrčil als Komponist, andererseits sind es die Einflüsse, von denen die Rezeption im Laufe des 20. Jahrhunderts geprägt wurde. Otakar Ostrčil (1879–1935) war tschechischer Komponist, Dirigent und Organisator des musikalischen Lebens. Seine Ära im Nationaltheater, wo er fünfzehn Jahre lang die Stellung des Operndirektors innehatte, zeichnete sich durch systematische Dramaturgie und gleichzeitigen Aufschwung der tschechischen Operninterpretation aus. Von großer Bedeutung war sein kompositorisches Interesse, das vor allem dem Gebiet der Oper und der symphonischen Werke galt. Bei der Ermittlung des Stellenwertes der Musik von Ostrčil in der tschechischen Kultur und der musikalischen Fachliteratur kamen nicht selten auch außermusikalische, ideologische bzw. politische Aspekte zur Geltung, man wollte in seinen Kompositionen verschiedene Bedeutungen bzw. Motivationen gefunden haben. In einigen Auslegungen standen jeweils die subjektiven Wünsche und Einstellungen der Interpreten im Vordergrund. Insbesondere heutzutage muten ihre Deutungen einigermaßen zugespitzt an, als Aussagen, die ihrer Zeit verpflichtet sind und eher von den Verfassern zeugen als von der Musik dieses Komponisten selbst. Der Ton, der die Debatten über das Œuvre Ostrčils in nicht unwesentlichem Maße beherrschte, wurde von Zdeněk Nejedlý, der zeitgenössischen Autorität im kulturellen Leben mit späterem politischem Einfluss, angeben.

## **Hudba pod nánosem ideologie: Vývoj recepcce díla Otakara Ostrčila**

### Shrnutí

Tato studie se zaměřuje na vývoj, jímž prošla recepcce Otakara Ostrčila jako skladatele, a na vlivy, které se na ni v průběhu 20. století podepsaly. Otakar Ostrčil (1879–1935) byl český skladatel, dirigent a organizátor hudebního života. Jeho éra v Národním divadle, kde působil po patnáct let jako šéf opery, se vyznačovala systematickou dramaturgií a zároveň vzestupem české operní interpretace. Do české hudby významně zasáhl i jako skladatel, především v oblasti opery a symfonické hudby. Do hodnocení Ostrčilovy hudby v české kultuře a hudební literatuře nezhodnotila zasahovala hlediska mimohudební, ideologická či politická, jeho skladbám byly připisovány různé významy či motivace. V některých interpretacích se natolik projevovala přání a názory vykladačů, že se jejich výklady jeví, zvláště z pohledu dneška, jako poněkud vyhocené a vypovídající spíše o pisatelích a jejich době, než o Ostrčilově hudbě. Vzhledem ke své pozici kulturní autority i pozdějšímu politickému vlivu do značné míry udával tón debatám o Ostrčilově díle Zdeněk Nejedlý.

**Warum *Die Sache Makropulos* bei den Angelsachsen beliebter ist?  
Eine Sonde in die Rezeption Janáčeks Oper in Deutschland,  
England und den USA**

Lenka Křupková

Abgesehen davon, dass die Opern von Leoš Janáček wahrscheinlich nie eine solche Häufigkeit der Aufführungen erreichen werden, wie dies bei den Opern von Verdi oder Puccini der Fall ist, werden diese in die Spielpläne der Opernszenen in der ganzen Welt regelmäßig einbezogen. Zu Lebzeiten des Komponisten etablierte sich im Bewusstsein des ausländischen Opernpublikums in größerem Maße nur Janáčeks *Jenufa*, die nach ihrer Premiere in Wien auch auf weiteren deutschsprachigen Szenen inszeniert und im Jahre 1924 sogar in der Metropolitan Oper in New York aufgeführt wurde. Es ist allgemein bekannt, dass *Jenufa* eine der meist aufgeführten nicht aus Deutschland stammenden Opern in der Zeit des nazistischen Deutschlands war. Jede der vier letzten Opern Janáčeks erlebte bald nach ihrer inländischen Uraufführung auch ihre ausländische Premiere. Die Geschichte der Rezeption von Janáčeks Opern in Europa und in Übersee entwickelte sich allerdings erst seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts. Das Ziel dieser Studie besteht darin, auf Grund eines gesammelten Komplexes von deutsch- und englischsprachigen Rezensionen, die der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums in Brno zur Verfügung stehen, die Veränderungen in der Wertung der Oper *Die Sache Makropulos* von Leoš Janáček von dem Zeitpunkt deren ausländischen Premiere an bis in die heutige Zeit zu verfolgen und gleichzeitig Schnittstellen und Differenzen der Rezeptionstradition dieses Werkes in Deutschland und in den angelsächsischen Ländern zu untersuchen.

Nach erfolgreichen tschechischen Prämierungen in Brno im Jahre 1926 und in Prag im Jahre 1928 war das Ziel von Leoš Janáček – ähnlicherweise wie von seinen zeitgenössischen Komponisten – die Aufführung seiner vorletzten Oper *Die Sache Makropulos* auf einer der deutschen Bühnen, in dem besten Fall dann direkt in der Metropole Deutschlands. Die deutsche Premiere der Oper *Die Sache Makropulos* sollte wirklich ursprünglich genauso wie *Jenufa* in der Berliner Staatsoper unter der Führung des Dirigenten Erich Kleiber schon zwei Monate nach der Prager Uraufführung im Mai 1928 stattfinden. Da aber die

Sängerin Barbara Kemp im letzten Moment die Rolle von Emilia Marty absagte, wurde diese Oper unter der Leitung von Josef Krips erst in dem folgenden Jahr, am 14. Februar 1929, also sechs Monate nach Janáčeks Tod, aufgeführt.

Das größte Problem für die Frankfurter Opernkritik im Jahre 1929 bestand in der Auswahl des Sujets zu dieser Oper. Die Rezensenten waren überzeugt, dass Janáčeks einfacher Natürlichkeit dieses auf einem Gemisch von Realistischem und Irrealistischem basierende Thema zu weit entfernt sei. Der Komponist sollte also nicht imstande gewesen sein, in dessen Oper einen adäquaten Ausdruck zu erreichen. In einer solchen Auffassung von Janáček als eines in gewissem Sinne genialen Komponisten, der aber nur primitive kompositorische Methoden beherrschte, folgt also die hiesige Kritik in der Tradition der deutschen Bewertung „des interessanten Tors“ Dvořák fort, also eines Repräsentanten der tschechischen Musik, der irgendwie abseits, neben der entwickelten, intellektuellen Welt der Brahmschen und überhaupt der deutschen Musik stehen sollte. Janáčeks, nach Meinung der Rezensenten, ungenügender Sinn für die Bühne erschien insbesondere in der Verarbeitung des Textes für das Libretto, welches zu schwerfällig und nicht verständlich sei, „ganz abgesehen davon, dass die langwierigen Erzählungen von den Verwandlungen der dreihundertjährigen Frau, mehr noch Aufrollung der Phasen der komplizierten Erbschaftsangelegenheit nur bedingt interessieren“.<sup>1</sup> Die Rezensenten waren der Meinung, dass ein guter Dramatiker nie ein solches Libretto wählen würde. Den Bedingungen der Opernszene wäre das fremd, was Čapeks Vorlage eigen sei. Die Rezensenten meinten, dass falls Janáček ein besserer Dramatiker gewesen wäre, würde er Čapeks Stoff nur das Wesentlichste entnehmen. „Aber hier ist alles nur zögernder Versuch, Anfang Schwanken geblieben.“<sup>2</sup> Auf der anderen Seite wurden gewisse Momente in Janáčeks Musik geschätzt, die beim Zuhörer eine starke Bezauberung hervorrufen. Diese bestehen vor allem in Hauks Szenen und „dann in der merkwürdigen Schlafszene der Marty und schließlich dort, wo sie ihr gespenstisches Dasein enthüllt“.<sup>3</sup> Vor allem das Vorspiel war sehr fesselnd sowie „die unendlich herbe und anklagende Todesmelodie der sterbenden Sängerin“,<sup>4</sup> die für den musikalischen Höhepunkt dieser Musik gehalten wurden. Die Rezensenten nahmen diese aber nur als partikuläre Momente wahr, die Nach- und Zwischenspiele empfanden sie störend, aneinandergeliebt und nicht zur Handlung gehörig, und darüber hinaus das Orchester die Verständlichkeit des Textes deutlich verschleiert habe. Janáček schafft ihrer Meinung nach „in fast potpourrihaftem, sich hauptlich rhythmisch abhebendem Nebeneinander einen orchestralen Mikrokosmos“.<sup>5</sup> Einigen Rezensenten entsprach Janáčeks kompositorische Sprache, da sie in der Einfachheit eine bestimmte Echtheit des

<sup>1</sup> Artur Holde, „Die Sache Makropulos. Oper von Leoš Janáček. Deutsche Uraufführung im Frankfurter Opernhaus“, *Allgemeine Musikzeitung*, 46 (März 1929), S. 179–180.

<sup>2</sup> Hans Hartleb, „Leoš Janáček, Die Sache Makropulos“, *Signale* 87 (1929), No. 9, S. 266–267.

<sup>3</sup> Artur Holde, „Die Sache Makropulos. Oper von Leoš Janáček. Deutsche Uraufführung im Frankfurter Opernhaus“, *Allgemeine Musikzeitung*, 46 (März 1929), S. 179–180.

<sup>4</sup> Hans Hartleb, „Leoš Janáček, Die Sache Makropulos“, *Signale* 87 (1929), No. 9, S. 266–267.

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 266.

Ausdrucks sahen. Sie waren aber der Meinung, dass das Gute in der Oper gerade durch den schlechten und unverständlichen Text zerstört wurde. Aus diesem Grunde sollte die Oper keine Chance haben, für sich eine dauerhafte Position auf den Opernbühnen zu erreichen, worüber auch der schlechte Empfang der Oper durch das Frankfurter Publikum zeugte.<sup>6</sup> Zu dem damaligen Misserfolg der Oper trug wahrscheinlich auch deren schlechte Einstudierung bei, worauf die Rezensenten auch oft hinwiesen.

Eine außerordentliche Aufmerksamkeit widmete T. W. Adorno der Frankfurter Uraufführung *Der Sache Makropulos*, dessen umfangreiche Rezension in der April-Nummer der Zeitschrift *Anbruch* erschien.<sup>7</sup> Was den Stil betrifft, betrachtet Adorno die Oper als dem Impressionismus nahestehend, der aber nach seiner Meinung im Werk Janáčeks immer irgendwie folkloristisch „aufgelöst“ sei, gleichzeitig versteht er aber diese Oper als Janáčeks definitive Trennung vom Folklorismus. Adorno bezeichnet *Die Sache Makropulos* als ein revolutionäres Werk, und zwar schon wegen der Art dessen Konfiguration: „Es ist eine aus Fragmenten gefügte Opernform (...), dem die Vordergründe geschlossener Form gründlich gleichgültig wurden.“<sup>8</sup> Adorno spricht über ein unlesbares System von Kanälen in der musikalischen Komponente der Oper „die die Oberfläche des Textes durchziehen; unlesbar zwar, aber doch zu solcher Figur gesammelt, dass am Sinn Zweifel nicht bleibt“.<sup>9</sup> Adorno weist auf die Tatsache hin, dass der dritte Akt in der Form von den vorherigen Akten deutlich unterscheidbar sei und in Übereinstimmung mit dem Libretto-Text dem allgemeinen Opernschema nahe komme. Mit dieser Rückkehr zu der Operntradition findet zwar jene gewünschte Schlusserlösung und Verklärung statt, die aber hier „dem Gehalte nach weit weniger klar ist als alle Wirrnis zuvor“.<sup>10</sup> Adorno schätzt positiv, dass der alt werdende Komponist den Mut hatte, in seinem Werk das Risiko des Absurden einzugehen, welches aber im Unterschied zu den Versuchen der jungen gegenwärtigen Avantgarde unter dem Druck des alten Stils stand. Schon die Wahl des Textes zu dieser Oper selbst wäre ein riskanter Schritt von Janáček. Adorno war sich der Tatsache bewusst, dass die Anwesenheit des Absurden den Eindruck einer Parallele zwischen Čapeks Schauspiel und Kafkas Werken hervorrufe, wobei aber diese Ähnlichkeit nach Adorno nur scheinbar sei. Schon das Problem der Unsterblichkeit ist hier anders als bei Kafka geklärt: „Wie schließlich bei Kafka die eigentliche, unbildliche Realität, indem sie mit der empirischen konfrontiert wird, sinnlos, qualvoll, unwegsam und absurd wird, zuweilen nur und an den geringsten Stellen durchleuchtet, so gerät auch die leibhaft unsterbliche Frau heut und her ins Licht der vollendeten Zweideutigkeit, und das Gewaltige an ihr: dass der Tod aufgehoben ist, wird kaum mehr evident, verwirrt sich im mystischen Zwielflicht und erscheint endlich als Fluch.“ In dem dritten Akt wird nach Adorno alles bisherig Gültige von Grund auf verleugnet und die erschütterte Ordnung des Natürlichen

---

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 266.

<sup>7</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, „Janáček, Sache Makropulos“, *Anbruch* 11 (1929), S. 149–153.

<sup>8</sup> *Ebd.*, S. 149.

<sup>9</sup> *Ebd.*, S. 150.

<sup>10</sup> *Ebd.*, S. 150.

wird wieder hergestellt. Adorno spricht so über die Absurdität einer anderen Art: „Es ist nicht die der sprengenden Phantasiekonstruktion wie bei Schönberg; auch nicht die schreckhafte Beschwörung des Vergangenen wie bei Strawinsky. Es ist die Absurdität des besessenen Normalen; Taggespenster gehen darin um, auch dies wie Kafkas Prosa.“<sup>11</sup> Adorno lässt zu, dass aus der Sicht eines üblichen Zuschauers in Frankfurt *Die Sache Makropulos* „eine verlorene Sache“ sein kann, er ist aber überzeugt, dass es sich in der musikalischen Geschichte um „eine denkwürdige Sache“, oder sogar um „eine große Sache“ handeln wird,<sup>12</sup> trotzdem sei aber nach Adorno diese Oper in einem normalen Opernbetrieb nicht denkbar.

Kurz vor dem zweiten Weltkrieg, im Jahre 1938, wurde die Oper *Die Sache Makropulos* in Wien aufgeführt. Die Oper erlebte hier nur wenige Reprisen und blieb vielleicht wegen der Atmosphäre dieser Zeit seitens der Wiener musikalischen Publizistik unbeachtet, worüber mich meine bisherigen, nicht erfolgreichen, heuristischen Bemühungen überzeugt haben. Zu dem komplexen Bild der Geschichte der Rezeption dieses Werkes wäre es aber allenfalls geeignet, eine ergänzende Feststellung, wie die Oper *Die Sache Makropulos* zu der erwähnten Zeit und gerade in Wien aufgenommen wurde, darzulegen.

In den fünfziger Jahren kam es zu einer Neuentdeckung von Janáčeks Opernwerken. Im Jahre 1954 wurde in Wiesbaden die letzte Oper Janáčeks *Aus einem Totenhaus* aufgeführt. Da diese beim Publikum auf eine große Resonanz stieß, wendeten die deutschen Inszenatoren deren Interesse auch dem weiteren, weniger bekannten späten Opernwerk von Janáček zu. *Die Sache Makropulos* wurde im Jahre 1957 dem deutschen Publikum, welches Erfahrungen vor allem mit *Jenufa* hatte, als Janáčeks Oper, die im Unterschied zu anderen Bühnenwerken des Komponisten fast keine Spuren einer Beeinflussung von Folklore trägt, präsentiert. Die Tatsache der Erscheinung einer in Deutschland bis jetzt unbekanntem Oper stellte das Hauptmotiv der meisten Rezensionen zu der Düsseldorfer Aufführung *Der Sache Makropulos* dar. Man suchte nach Zusammenhängen zwischen Čapeks Vorlage und der zeitgenössischen Literatur, wobei meistens ein Verhältnis zu Franz Kafka, dessen Werk zu der Zeit gerade eine Renaissance zu erleben begann, entdeckt wurde. „Die dämonisch-scurrile Atmosphäre der Dichtung, in der sich Wirklichkeit und Magie durchdringen, erwuchs aus dem Boden Prags ebenso sehr wie der sagenhafte Golem oder *Der Prozess* Franz Kafkas.“<sup>13</sup> Ähnlicherweise wie in der Kafkaschen Prosa wurde den Rezensenten nach auch in der musikalischen Form der Oper eine Spannung und deren Gradation, die dann geheimnisvoll verdichtet ist, erreicht. Was das Genre betrifft, bezeichneten die Rezensenten dieses als „einen Kriminalroman mit Kafkaschem Hintergrund“.<sup>14</sup> In Čapkas Sujet wurde auch die fantastische Welt der Geschichten von

---

<sup>11</sup> *Ebd.*, S. 152.

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 151.

<sup>13</sup> Anonym, „Das unnatürlich lange Leben. Leoš Janáčeks Oper ‚Die Sache Makropulos‘ in Düsseldorf neu entdeckt“, *Saarbrücker Zeitung*, 29. 4. 1957.

<sup>14</sup> Anonym, „Rheinoper: Nach 30 Jahren Janáčeks Sache Makropulos“, *Westdeutsche Allgemeine*, Essen 13. 4. 1957.



E. T. A. Hoffmann gefunden. Das Problem der Unverständlichkeit des Librettos und einer schwerer Entschlüsselbarkeit komplizierter Beziehungen wird desgleichen wie bei der deutschen Uraufführung oft erwähnt und scheint immer zu einer grundsätzlichen Schwierigkeit im Bezug auf eine bessere Aufnahme der Oper zu führen: Das komplizierte Libretto „behindert das Mitgehen des unvorbereiteten Hörers, der sich von Rätsel zu Rätsel geführt sieht. Das ist die dramaturgische Crux der Oper und das mag auch erklären, warum sie nach ihrer Uraufführung im Jahre 1926 nur auf wenige Bühnen kam (...)“.<sup>15</sup>

Janáčeks Wahl des Textes schien den Rezensenten aus der Sicht der üblichen Operndramaturgie hoffnungslos und schwer erklärbar zu sein.<sup>16</sup> „Die langatmige und nicht dramatische Utopie“ war nach deren Meinung bis zum ad Absurdum in der Art und Weise derer Vertönung geführt, wobei die Musik und der Text nur schwer miteinander in Einklang zu bringen seien. „Das asketische Parlando“ konnte den Rezensenten nach nicht genügend mit der tragikomischen Atmosphäre der Handlung mittönen. Gleichzeitig aber schätzten die Rezensenten bei Janáčeks Werk positiv, dass dieses neben der bedeutungsschweren Fabel über eine erregende Klangmosaik verfüge, die das Hintergründige für die Handlung auf der Bühne bilde, die sie durch Motive und deren Wiederholung kurz charakterisiere und die sehr suggestiv wirke.<sup>17</sup> Die musikalische Verarbeitung wurde durchwegs über die Vorlage von Čapek, deren schwache Stellen Janáček oft gerade mit seiner Musik überwand, gestellt.

*Die Sache Makropulos* wird hinsichtlich ihres Stils als ein legitimes Produkt des 20. Jahrhunderts wahrgenommen. Man fand vor allem Zusammenhänge mit dem Werk von Alban Berg und mit allgemein dem Expressionismus, es wurden auch Parallelen zu Puccini entdeckt: „Der greise Janáček hat scheinbar zunächst nur die Singfloskeln eines Puccini mit dem Heimat-Melos Böhmens und Mährens wundervoll primitiv aufbereitet.“<sup>18</sup> Die Gestalt von Emilia Marty erinnerte an Lulu und gleichzeitig an Elektra, in den Partien mit dem schwachsinnigen Hauk hörten die Rezensenten „die schneidende Wirkung Bartókscher Streichquartette“.<sup>19</sup> Die deutschen Zuhörer fanden in der Oper nicht nur eine nachwagnerische Harmonie, sondern auch Stellen, die sie an Stravinsky erinnern – „vor allem in der klanglich aufgespalteten Instrumentation“.<sup>20</sup> Das Wahrnehmen von Janáček innerhalb der Entwicklung der österreichisch-deutschen musikalischen Tradition, das bedeutet die Aufnahme des Adornschen Modells der Bewertung Janáčeks als eines exterritorialen

<sup>15</sup> Anonym, „Das unnatürlich lange Leben. Leoš Janáčeks Oper ‚Die Sache Makropulos‘ in Düsseldorf neu entdeckt“, *Saarbrücker Zeitung*, 29. 4. 1957.

<sup>16</sup> Wolfgang Steinecke, „Eine große neue Chance für die Thein-Oper“, *Der Mittag*, Düsseldorf, 13. 4. 1957.

<sup>17</sup> Anonym, „Das unnatürlich lange Leben. Leoš Janáčeks Oper Die Sache Makropulos in Düsseldorf neu entdeckt“, *Saarbrücker Zeitung*, 29. 4. 1957.

<sup>18</sup> H. von Lüttwitz, „Die Sache Makropulos – eine Rarität. Unbekanntes Alterswerk Leoš Janáčeks in Düsseldorf“, *Salzgitter Kurier*, 25. 4. 1957.

<sup>19</sup> *Ebd.*

<sup>20</sup> Anonym, „Rheinoper: Nach 30 Jahren Janáčeks Sache Makropulos“, *Westdeutsche Allgemeine*, Essen, 13. 4. 1957.

Komponisten, überwiegt aber in den Rezensionen. Janáčeks Musik, so wie die Oper *Die Sache Makropulos* selbst, kann aus dieser Sicht nicht durch das Prisma der westlichen artifiziellen Musik verstanden werden, sondern sie muss als ein besonderer, tschechischer Beitrag einer neueren, slawischen Musik wahrgenommen werden. „Janáček baut nicht, er verströmt seine Musik. Sein Pathos ist das des slawischen Menschen (...).“<sup>21</sup>

Gerade die schwere Übersichtlichkeit der Opernform hinderte aber die damaligen Zuhörer daran, dieses Werk zu verstehen. Sie empfanden Janáčeks Musik als statisch, irgendwie um sich selbst kreisend, ohne dramatische Entwicklung. Erst der dritte Akt, der auf Grund von Janáčeks Libretto-Bearbeitungen sowie dessen Gestaltung des musikalischen Finales mit dem Tod der Hauptheldin der Operntradition am nächsten kam, war für das Publikum effektiv, wobei die Zuhörer sich mit den ersten zwei Akten ebenso wie das tschechische Publikum bei der Uraufführung keinen Rat wusste. „Das monumental entwickelte Finale des dritten Aktes ist ein großes Operntheater. Bis aber die großartige Ausmündung in die große Gesangsooper erscheint, muss sich der Zuschauer durch eineinhalb Akte hindurcharbeiten, die sich zwischen Tragödie, Grotoske und Satire bewegen. Aus der Sicht der Dramaturgie auf der Bühne verbleibt es aber äußerst wirkungslos.“<sup>22</sup> Die Rezensenten sahen den Grund dieser mangelnden Wirkung auf der Szene darin, dass die Oper einen recht unglücklichen Kompromiss zwischen dem Drama und der Oper darstelle.

Nach mehreren Resonanzen war gerade die Inszenierung Janáčeks *Die Sache Makropulos* der Düsseldorfer Oper bei der künstlerischen Profilierung, mit der sie sich von anderen deutschen städtischen Theatern unterscheiden konnte, behilflich. Oft wurde in Verbindung mit dieser Aufführung der Begriff „die Ausgrabung“ in Anspruch genommen, also eine „Ausgrabung“ von Janáčeks Oper aus der Zeit der Vergessenheit. Viele Rezensenten vertraten aber die Meinung, dass *Die Sache Makropulos* ein zu umstrittenes Werk sei, um einer solchen „Ausgrabung“ wert zu sein und die deutschen Opernbühnen erobern zu können.

In den sechziger Jahren führten die Inszenatoren in Deutschland die *Die Sache Makropulos* dreimal auf. Interessant scheinen insbesondere die Resonanzen der Aufführung des Werkes in Dresden zu sein, da sich darin die marxistische Ästhetik, welche die Kunst des damaligen Ostdeutschlands beherrschte, in einem gewissen Maße widerspiegelte. In diesem Sinne wurde vor allem Janáčeks Realismus diskutiert, der aber auch ein oft erscheinendes Thema der damaligen tschechischen Musikwissenschaft war. Mit der Darlegung des Realismus in *Der Sache Makropulos* hatten aber die Rezensenten Probleme, was zu ein seltsamen Aussagen führte, wie zum Beispiel, dass Janáčeks Musik realistisch bleibe, auch wenn in ihr durch Symbolismus, Metaphysik, Psychologie und Surrealismus die Welt von E. T. A. Hoffmann mit der Welt von Franz Kafka zusammen-

---

<sup>21</sup> Heinrich Lindlar, „Leoš Janáček nach dreißig Jahren. ‚Die Sache Makropulos‘ bei der Deutschen Oper am Rhein“, *Generalanzeiger für Bonn und Umgebung*, 25. 4. 1957.

<sup>22</sup> Erich Limmert, „Eine vergessene Kriminaloper“, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 12. 4. 1957.

treffe.<sup>23</sup> Meistens rief aber Janáčeks Oper bei den Rezensenten eher Verlegenheit hervor, und sie zweifelten über deren nächste Erfolge beim Publikum. Sie verurteilten direkt vor allem das Libretto, welches in keinem Fall als Beispiel für einheimische Opernwerke dienen sollte. Zu Gunsten der Oper sprach einigen Rezensenten nach wenigstens die Art der humanistischen Botschaft, die bei der Oper zu finden ist und die „ein nicht unwesentlicher, aber kleinerer Teil der Besucher erkannte“.<sup>24</sup> Janáčeks Musik schien dem Prisma der Ästhetik des sozialistischen Realismus gewissermaßen kompliziert zu sein: „Janáček verzichtet vom Ohr und Herz leichter fassbare Melodik. Diese Feststellung gilt für den Vokal- wie Instrumentalpart, mindert nicht die Bedeutung der Aussage, schränkt wohl aber die Wirkungsmöglichkeiten ein (...)“.<sup>25</sup>

Aus einigen Rezensionen, welche die Aufführung *Der Sache Makropulos* in Essen im Jahre 1969 reflektierten, ist es ersichtlich, dass hier dem Werk etwas mehr Verständnis zuteil wurde. Ein beurteilender Autor der Zeitschrift *Musica* stellte sich sogar die Frage, wie es möglich sei, dass die wörtlich phantastischen Qualitäten dieser Oper nicht gleich hoch anerkannt wurden.<sup>26</sup> Allerdings stützen sich auch die hiesigen Kritiker auf die Momente, die ihnen eine verständliche Auffassung vermitteln und die dieses Werk mit der Operntadition verbinden sollten. Sie schätzen vor allem den Schluss hoch, in dem *Die Sache Makropulos* zu einem im Wagnerschen Sinne dimensionierten Drama der Erlösung wird.

In den siebziger Jahren wurde *Die Sache Makropulos* neu nur in Düsseldorf und in Leipzig aufgeführt. Aus einigen Rezensionen, die ich zur Verfügung hatte, ist als ein gemeinsames Motto die Meinung ersichtlich, dass die vorletzte Oper von Leoš Janáček in dem internationalen musikalischen Leben immer noch als eine Rarität wahrgenommen wurde. Erst in den achtziger Jahren, wahrscheinlich durch erfolgreiche Aufführungen in Großbritannien und in den Vereinigten Staaten beeinflusst, drang diese Oper von Janáček in das übliche Opernleben auf den deutschen Bühnen vor. Im Jahre 1982 spielte man die Oper in Frankfurt, im Jahre 1984 in Ulm, drei Jahre später in Heidelberg und im Jahre 1988 in München.

Noch im Jahre 1982, bei der Gelegenheit der Frankfurter Aufführung *Der Sache Makropulos*, zweifelten die Rezensenten daran, ob die Oper überhaupt Chancen habe, sich als ein Repertoirestück durchzusetzen. Dabei konnte nicht einmal eine neue Übersetzung von Soňa Červená und Christoph Bitter, die dieses Libretto von Mängeln der älteren Adaptation Brods befreien, eine Lösung bringen, da das Sujet nach den Rezensenten einfach verwirrend und nur wenig verständlich sein sollte. Als problematisch wurde insbesondere die unzutreffende Verbindung eines „ganz spezifischen Stadtstückes“ mit der

---

<sup>23</sup> Gottfried Schmiedel, „Die Sache Makropulos. DDR- Erstaufführung an der Landesoper“, *Dresden-Radebeul*, Landesoper Sachsen, 14. 5. 1966.

<sup>24</sup> Hans Böhm, „Das Wagnis der Sache Makropulos“. (Quelle der Rezension unbekannt, die Rezension steht nur in Form eines Zeitungsausschnittes, aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno, zur Verfügung.)

<sup>25</sup> *Ebd.*

<sup>26</sup> Anonym, „Janáčeks Sache Makropulos“, *Musica* 23 (1969), No. 4, S. 367–368.

„schweren mythologisch-mystischen Befruchtung“ erwähnt.<sup>27</sup> Čapeks Kriminalkomödie, oder der „leichte Boulevard-Einschlag“, wie auch Čapeks Vorlage mehrmals bezeichnet wurde, bräuchte eher schnelle, transparente Dialoge, als das, was Janáčeks oft fast hymnische Musik darstelle.<sup>28</sup> In einigen Rezensionen wurde aber die Oper als ein großes Werk der musikalischen Moderne entdeckt, welches viel origineller und erregender als viele atonale Werke der Zeit sei. Der Komponist wird in solchen Bewertungen als ein authentischer Künstler der Moderne, der mit seiner Modernität vielleicht mehr als atonale Komponisten verwundere, dargestellt. Janáček sollte zeigen, wie „sperrig, spröde, wahr – und von daher auch wieder neuartig ‚schön‘ – tonale Harmonik klingen kann, wie unabgenutzt und aktuell“.<sup>29</sup> Janáčeks Pathos weist keine Verbindung mehr mit der Romantik auf, da er mit einer neuen Sachlichkeit korrigiert ist.<sup>30</sup> *Die Sache Makropulos* wurde dann von mehreren Kritikern am Anfang der achtziger Jahre geradezu als eine minimalistische Oper wahrgenommen, und zwar vor allem wegen Janáčeks Technik der additiven Verbindung wiederkehrender Motive, die an „die repetitive Skandierung der ‚minimal music‘ unserer Tage“ erinnerte.<sup>31</sup>

Erst im Jahre 1990 erlebte die Oper *Die Sache Makropulos* ihre Berliner Uraufführung. Die Oper wurde in Berlin seitens des Publikums im Allgemeinen positiv aufgenommen. Dazu trug höchstwahrscheinlich auch eine überaus nicht-konventionelle Inszenierung bei, bei der Emilia am Anfang der Oper auf die Bühne mit einem musealen Taxi kommt, während Gruppen von Beamten im Büro laut mit ihren Schreibmaschinen schreiben. Dr. Kolenatý bewegte sich während der ganzen Oper im Rhythmus der Musik auf einem Rollstuhl und zum Schluss der Oper kroch die glattköpfige Emilia eine hohe Wendeltreppe, als ob sie zu überirdische Höhen steigen wolle, hinauf. Für die Oper wurde wieder eine Stilbenennung gesucht. *Die Sache Makropulos* repräsentierte in dem Sinne eher das neue Musiktheater des 20. Jahrhunderts als eine „kulinarische“ Oper, man bezeichnete sie als ein musikalisches Konversationsstück. Janáčeks Musiksprache war in dieser Oper nach Berliner Rezensenten dem Expressionismus am nächsten und mit ihrer Grobheit sollte diese auch Strawinskys *Le sacre du printemps* überwunden haben.<sup>32</sup> Gleichzeitig hörten die Rezensenten in dieser Oper Wagnersche Deklamationen sowie auch Belcantos italienische

<sup>27</sup> Bernard R. Koch, „Höchst attraktiver lebender Leichnam“. (Quelle der Rezension unbekannt, die Rezension steht nur in Form eines Zeitungsausschnittes, aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno, zur Verfügung.)

<sup>28</sup> *Ebd.*

<sup>29</sup> Hans-Klaus Jungheinrich, „Eine Untote in der explodierenden Raumzeit“. (Quelle der Rezension unbekannt, die Rezension steht nur in Form eines Zeitungsausschnittes, aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno, zur Verfügung.)

<sup>30</sup> *Ebd.*

<sup>31</sup> Wolfgang Schreiber, „Die Botschaft heißt: Tod“. (Quelle der Rezension unbekannt, die Rezension steht nur in Form eines Zeitungsausschnittes, aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno, zur Verfügung.)

<sup>32</sup> Wolfgang Burde, „Das Klirren der Geschichte“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 1. 1990.

Provenienz und auch Janáčeks Faszination von Debussy sei hier deutlich. Emilia Marty wurde dann als slawische oder böhmisch-mährische Lulu bezeichnet.

In kritischen Reaktionen konnte man auch traditionelle Bedenken über die szenische Kraft dieser Oper hören, und zwar hauptsächlich wegen der „undramatischen, allzu gedankenbeladenen und komplizierten Handlung“.<sup>33</sup> Das spezifische Gemisch von Sci-Fi-Krimi und tragischem Drama schien im Musiktheater nur sehr schwierig verwendbar zu werden. „Mitempfinden, Mitleiden mit dem zu inhumaner Lebensdauer verdamnten Monster ist zwar in Janáčeks Sinn, kann freilich höchstens musikalisch vermittelt werden.“<sup>34</sup> *Die Sache Makropulos* wurde als „ein mystischer Versuch, eine Komödie ohne Komik, ein trockener Bluff“ bezeichnet.<sup>35</sup>

Die Rezensionen aus dem Anfang der 90er Jahre wurden auch durch eine Welle des anwesenden Feminismus beeinflusst, für die das Thema *Der Sache Makropulos* zu einem erwünschten Diskussionsthema wurde. Von diesem Gesichtspunkt aus stellt die Oper nach einigen Rezensenten vor allem das Thema einer Frau, „die in den von ihr durchwanderten Gesellschaftsordnungen erkennen muss, dass das Patriarchat der Männer sich nicht geändert hat und somit die Welt eine von Männern regierte Sache bleibt“, dar.<sup>36</sup> Die Rezensenten haben bemerkt, dass Janáček auf der Seite seiner Heldin, die „in einer kalten Männerwelt leben muss, in dem die Frauen von den Männern geprägte Bedingtheit ihrer Existenz begreifen, sich zwar sexuell, aber nicht politisch emanzipieren und schließlich nicht mehr leben wollen“, steht.<sup>37</sup> Emilia sei „vorgeführt, dass sie in Männerphantasien entweder nur als Hure oder als Mutter existiert“.<sup>38</sup> „Emilia Marty wird als glatzköpfiges Monster zu einem missbrauchten Opfer geilgeifernder Männer.“<sup>39</sup>

Auch in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurde erst der dritte Akt als zufriedenstellend wahrgenommen, in dem „geradezu fesselnde und anrührende Momente jenseits konventionellen Bewegungsvokabulars und sentimentaler Effekte“ gefunden wurden.<sup>40</sup> Nur wegen ihren Schluss sei diese sonst unverwendbare Oper aufführungsfähig<sup>41</sup> – konnte man auch in einer Rezension lesen. Die Rezensenten waren darüber einig, dass mit jeder Übersetzung Janáčeks Musik etwas von ihrer Substanz verliert. Auch

---

<sup>33</sup> Dieter David Schulz, „Premierenbericht. Neuinszenierung: Die Sache Makropulos/Janáček“, *Hess. Rundfunk*, Sendung 22. 1. 1990.

<sup>34</sup> Hanna Niederdorfer, „Gegen den Strich“, *Handelsblatt*, 26. 1. 1990.

<sup>35</sup> Manuel Höhne, „Die Sache ohne Drive“, *BBS-Kurzkritik*, 23. 1. 1990.

<sup>36</sup> Martin G. Butter, „Großer Janáček“, *Kelner Stadtanzeiger*, 31. 1. 1990.

<sup>37</sup> Ellen Brandt, „Dreihundert Jahre Einsamkeit“. (Quelle der Rezension unbekannt, die Rezension steht nur in Form eines Zeitungsausschnittes, aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno, zur Verfügung.)

<sup>38</sup> *Ebd.*

<sup>39</sup> Michael Stenger, „Zwischen Leben und Tod“, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 24. 1. 1990.

<sup>40</sup> Dieter David Schulz, „Premierenbericht. Neuinszenierung: Die Sache Makropulos/Janáček“, *Hess. Rundfunk*, Sendung 22. 1. 1990.

<sup>41</sup> Norbert Miller, „Lulu – böhmisch“, *Süddeutsche Zeitung*, 8. 2. 1990.

wenn die Oper als ein sehr intelligentes Werk des 20. Jahrhunderts bezeichnet wurde, zweifelten die Rezensenten an deren größere Popularität. In den Kritiken erschien auch die Schätzung des Erfolgs des ganzen Opernwerkes Janáčeks, in der im Grunde genommen nur *Jenufa* und *Katja Kabanova* Chancen zuerkannt wurden. Nicht einmal die letzt genannten Opern wären aber nach deren Meinung imstande, sich in der Opernwelt voll durchzusetzen.

Die Geschichte der Rezeption hat teilweise Čapek, der über die Eignung der Vertonung dieses Dramas zweifelte, Recht gegeben. *Die Sache Makropulos* hatte keinen echten Erfolg, steht immer im Schatten der anderen Opern des Meisters<sup>42</sup> – so lautet der Hauptgedanke der Rezension zu der letzten Aufführung dieser Oper in Darmstadt im Jahre 2000, deren Reflexion ein Bestandteil von Studien war.

Es ist bekannt, dass Janáčeks Opern auf den britischen Theaterbühnen dank Charles Mackerras, der auch die englische Premiere *Der Sache Makropulos* in London im Jahre 1964 sowie die folgende Aufführung in derselben Stadt im Jahre 1971 inszenierte, aufgeführt wurden. Ein größeres Ganzes von publizierten Resonanzen gibt es erst aus dem Zeitraum seit der weiteren Aufführung *Der Sache Makropulos* in Cardiff im Jahre 1978, an dem aber Mackerras nicht mehr beteiligt war. Auch wenn die Geschichte der Rezeption Janáčeks Opern im Vergleich zu Deutschland wesentlich kürzer war, findet man in englisch geschriebenen Rezensionen keine Überlegungen in dem Sinne, ob für *Die Sache Makropulos* oder die übrigen Janáčeks Opern eine Chance bestehe, sich auf Opernbühnen durchzusetzen. Es überwog die Überzeugung, dass es sich um ein Werk hoher Qualität eines renommierten Komponisten handle, dessen Opernkompositionen im Verlaufe der sechziger und siebziger Jahre durchwegs auf den Opernszenen in Europa und den USA etabliert wurden. *Die Sache Makropulos* wurde in Cardiff in einer gemeinsamen Aufführung der einheimischen Welsch-Nationaloper und der Schottischen Oper, die in der damaligen Zeit den gesamten Zyklus Janáčeks Opern gemeinsam realisierten, aufgeführt.

Die Rezensenten konstatierten, dass es keine gute Entscheidung gewesen sei, in dem Zyklus *Die Sache Makropulos* gleich nach *Jenufa* und vor der viel attraktiveren *Katja Kabanova*, deren Inszenierung folgen sollte, aufzuführen und dass die Zuschauer auf diese spätere Oper Janáčeks eher allmählich vorbereitet werden sollten. Die Rezensenten sind sich darüber einig, dass fünfzig Jahre nach Janáčeks Tod der Siegeszug dieses tschechischen Komponisten in Großbritannien einen solchen Grad erreicht habe, dass jedes kritische Wort als Verrat wahrgenommen werden könnte. Trotzdem neigte man meistens zur Überzeugung, dass *Die Sache Makropulos* nicht zu den besten Bühnenwerken Janáčeks gehöre und ein weniger gelungenes kompositorisches Werk darstelle. Das Sujet der Oper wurde als ziemlich kompliziert für eine zufriedenstellende Opernbearbeitung bezeichnet. Die Rezensenten spekulierten darüber, dass sich Janáček in seinen letzten Opern aus diesem Grunde in keinen für die Oper üblichen Bereichen bewege, da er die konventionellen Opernprozeduren verlassen wollte.<sup>43</sup> Die Autoren der Rezensionen schätzten

---

<sup>42</sup> Claus Ambrosius, „Braut der Ewigkeit“, *Opernwelt* 40 (Mai 2000).

<sup>43</sup> Hugo Cole, „Problems of being 300 years old“, *Country life*, October 12 (1978).

die Ökonomie der Partitur als positiv, gleichzeitig kritisierten sie aber, dass in der zwei Stunden dauernden Oper innerhalb von neunzig Minuten gar nichts passiere. Während aus deutschen Kritiken folgt, dass die Musik nicht zu der gesungenen Komponente passe, ist hier die Überzeugung zu hören, dass „die grauenhaften Auswirkungen des Elixiers auf die unbeseelte Schönheit von Emilia Marty gerade in der Dissoziation der vokalen Linie und der Orchesterbegleitung widergespiegelt seien, wobei diese erst in dem dritten Akt in einen emotionalen Strom komplementär vernetzt werden“.<sup>44</sup>

Die englischen Rezensenten beschäftigten sich mit einem tieferen Vergleich von Čapeks Schauspiel und Janáčeks Oper. Im Unterschied zu den deutschen Rezensenten schätzten sie Čapeks dramatischen Stoff als viel positiver ein und den Rezensionen ist zu entnehmen, dass sich Čapeks Werk in Großbritannien großer Beliebtheit erfreute. Mit dem Vorgehen, in dem Janáček Čapeks Text elidiert, würden surrealistische, mit dem zackigen, zuckenden Rhythmus der Partitur korrespondierende, Verschiebungen im Drama gebildet.<sup>45</sup> Gerade das Balancieren zwischen der Surrealität, oft mit gerade grotesken Aspekten der Existenz von Emilia Marty, und dem Grauen im Hintergrund, schien sehr effektiv zu sein. *Die Sache Makropulos* wurde seitens der Cardiffer Rezensenten als ein brillantes Beispiel dafür, wie ein Schriftsteller bei der Gestaltung weiterer Charaktere mit Ironie arbeiten könne. Darin sahen sie auch die Unterschiedlichkeit Janáčeks Ansatzes, weil er in einer für ihn typischen Art und Weise vor allem durch die weibliche Heldin selbst fasziniert wurde.<sup>46</sup>

Janáčeks Hauptheldin Emilia Marty schien einigen Rezensenten ein hervorragender Prototyp einer Frauengestalt zu sein, die auch Katja Kabanova überlegen sei. Die Abschlusszenen der Oper, die ihr grandioses Sterben darstellen, seien besser als analoge Szenen bei Puccini oder Strauss.<sup>47</sup> Die Gestalt von Emilia schien schon durch Variabilität ihrer Erscheinungsformen, die im Verlaufe der Oper sehr subtil und mit großer dramatischer Kraft dargestellt werden, interessant zu sein. Ihre Kälte, Angst, Arroganz, Sexualität, Alkoholabhängigkeit und Kollaps zum Schluss sind wirkungsvoll.

Einige Rezensenten äußerten ohne Bedenken ihre Begeisterung über diese und auch weitere Opern Janáčeks. „Ich bin in Versuchung, zu behaupten, dass Janáčeks Vision wirklich viel ‚erlösender‘ als alles das, was bei Wagner zu finden ist, sei. Ich verzichte gerne auf den ganzen ‚Ring‘ wegen vier Opern Janáčeks – man könnte auch die fünfte zufügen!“<sup>48</sup> Ebenso offen wurden auch scharfe Verurteilungen *Der Sache Makropulos* formuliert: „Nachdem man die Möglichkeit hatte, in Janáčeks ‚Jenufa‘ eine überzeugende Qualität zu finden, bringt uns seine vorletzte Oper Enttäuschung. Die Hauptverwicklung besteht

<sup>44</sup> Bayan Northcott, „Matters of life and death“, *The Sunday Telegraph*, 10. 9. 1978.

<sup>45</sup> Peter Conrad, „Alchemical“. (Quelle der Rezension unbekannt, die Rezension steht nur in Form eines Zeitungsausschnittes, aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno, zur Verfügung.)

<sup>46</sup> Stephen Walsh, „The Elixir of Life“, *The Observer*, 10. 9. 1978.

<sup>47</sup> *Ebd.*

<sup>48</sup> Rodney Milnes, „Two leasing ladies“, *Spectator*, 16. 9. 1978.

in einem sehr langweiligen narrativen Komplex der juristischen Terminologie, mit dem fast der ganze erste Akt ausgefüllt ist.“<sup>49</sup> Ein weiterer Rezensent gibt in seiner negativen Reaktion das Folgende an: „Allmählich entpuppte sich ein nervöses, bedeutungsloses Stück, und ich war durch die Stupidität einzelner Akteure verärgert und erschüttert.“<sup>50</sup>

Im Jahre 1998 führte die schottische Oper Go Round *Die Sache Makropulos* in einer nicht orchestralen Inszenierung, in der die musikalische Komponente nur durch das Klavier realisiert wurde, auf. Da man hier mit minimalistischen Ansprüchen an die Produktion arbeitete, strebten die Inszenatoren danach, vor allem szenische Aspekte sowie die schauspielerische und visuelle Expressivität einzelner Akteure hervorzuheben. Das Ergebnis war aber zum Beispiel, dass in Emilias Aussehen rote Augenhöhlen dominierten, was den Rezensenten nach so aussehen sollte, als wäre sie noch vor der Entdeckung der geheimnisvollen Formel tot gewesen. Die Oper wurde also eher zu einer Groteske als zu einem ergreifenden Feuilleton und stellte kein geistiges Testament, zu dem diese Oper den Rezensenten nach diesen sollte, dar.<sup>51</sup>

Diese Sonde in die Rezeption Janáčeks Oper *Die Sache Makropulos* in Deutschland und in Großbritannien wird noch um eine Einsicht in amerikanische Rezensionen ergänzt. Gerade in den USA pflegt man Janáčeks vorletzte Oper am häufigsten aufzuführen, und dies seit dem Jahre 1969, in dem sie in San Francisco überhaupt zum ersten Mal in Amerika aufgeführt wurde. Ein Rezensent äußerte sich in der Tageszeitung *Financial Times* am Anfang des Jahres 1996 zu der Tatsache, dass der Vorverkauf für alle Vorstellungen *Der Sache Makropulos* in der Lyrischen Oper in Chicago sowie in der Metropolitan Oper in New York, in der zu der gleichen Zeit eine andere Inszenierung der gleichen Oper uraufgeführt wurde, schon abgeschlossen wurde und die Eintrittskarten ausverkauft wurden: „Hätte jemand vor zehn Jahren behauptet, dass die Oper ‚Die Sache Makropulos‘ von so großer Anziehung sein werde und dass es gelinge, gleichzeitig zwei große Theatergebäude voll zu besetzen, dann hätte man ihm wahrscheinlich empfohlen, seinen Geisteszustand untersuchen zu lassen“<sup>52</sup> – schreibt ein Rezensent und gibt an, dass Janáček schon heute als ein populärer Komponist wahrgenommen werden könne. Auch dieser Rezensent hielt die Oper insbesondere wegen Janáčeks Heldin Emilia Marty für anziehend. „Janáčeks ‚Markenzeichen‘ einer komprimierten Erzählung, der Expressivität und des musikalischen Humanismus, registriert ein anwachsendes Interesse seitens des amerikanischen Publikums, welches das entdeckt, was das deutsche und britische Publikum um eine Generation früher entdeckt hatte.“<sup>53</sup> Der Rezensent konstatiert zum Schluss seines umfangreichen Artikels, dass auch wenn *Die Sache Makropulos* in

---

<sup>49</sup> A. J. Sicluna, „Lyrical triumph for Miss Lear“, *South Wales Echo*, 22. 9. 1979.

<sup>50</sup> David Herbert, „Rings and Things“. (Quelle der Rezension unbekannt, die Rezension steht nur in Form eines Zeitungsausschnittes, aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brno, zur Verfügung.)

<sup>51</sup> Raymond Monelle, „The Makropulos Case“, *Opera*, Dezember 1998, S. 1489.

<sup>52</sup> Anderw Clark, „American Divas Take to Janáček“, *Financial Times*, 3. 2. 1996.

<sup>53</sup> *Ebd.*



den USA nicht zum ersten Mal erschien, beide neuen Inszenierungen Janáčeks transatlantische Reputation erhöht hätten: „Diese Oper verfügt nämlich über die Kraft, das höchstkonservative Publikum in der ganzen Welt zu faszinieren und zu unterhalten.“<sup>54</sup>

Ich versuchte, in diesem Referat zu zeigen, dass es eine gewisse Tradition der deutschen und der angelsächsischen Rezeption Janáčeks Opernwerke gibt und dass diese auch auf ein konkretes Werk, wie auf die Oper *Die Sache Makropulos* bezogen werden kann. Aus der Menge der Rezensionen, die diese Oper im Verlaufe des 20. Jahrhunderts reflektierten, kann man dann feststellen, dass die betreffenden Traditionen sich voneinander recht deutlich unterscheiden. Aus diesen Sonden in die Kritiken, die zu den Aufführungen von Janáčeks vorletzter Oper in dem Zeitraum von 1929 an, also von deren deutschen Premiere, bis zu dem Ende des 20. Jahrhunderts in Deutschland publiziert wurden, ist ersichtlich, dass die deutsche Rezeption Janáček gegenüber immer ziemlich zurückhaltend war. Abgesehen von Adornos begeisterter begrüßender Aufnahme konnte man der Oper *Die Sache Makropulos* in Deutschland grundsätzlich bis heute keinen Geschmack abgewinnen. Noch an der Jahrtausendwende ist da immer noch das Problem der Erhaltbarkeit dieses Werkes Janáčeks in Dramaturgien der Opernszenen aktuell.

Im Vergleich dazu sind die Resonanzen in den englischen Kritiken viel entgegenkommender. In Großbritannien und insbesondere in den USA wird diese Oper als ein interessantes, sehr anziehendes Werk des 20. Jahrhunderts wahrgenommen, welches zwar den Inszenierenden sowie dem Publikum durch die Besonderheiten des Sujets und dessen Bearbeitung durch Janáček gewisse Schwierigkeiten verursachen könne, doch über dessen Qualitäten und szenische Wirkungskraft kein Zweifel bestehe. Der Weg zu diesem Opernwerk wurde vielleicht auch durch die Tatsache positiv beeinflusst, dass Karel Čapek als Autor der dramatischen Vorlage der Oper in England gut bekannt war und sein literarisches und dramatisches Werk hier traditionell mit größerem Interesse als zum Beispiel in Deutschland verfolgt wurde. Mit Rücksicht auf die Häufigkeit der Inszenierungen dieser Oper auf tschechischen und slowakischen Bühnen in den letzten Jahrzehnten und in Hinsicht auf die Tatsache, dass dieses Bühnenwerk nicht besonders beliebt ist, ist festzustellen, dass *Die Sache Makropulos* in den englischsprachigen Ländern weitaus positiver aufgenommen wurde.

**Why *The Makropulos Case* is Most Popular with the Anglo-Saxons?  
A Probe into the Reception of Janáček's Opera in Germany, England and the USA**

Summary

The author registers the assessment of the opera *The Makropulos Case* by Leoš Janáček since its foreign premiere up to the present day, as it is reflected in German and English

---

<sup>54</sup> *Ebd.*

reviews. From their study the specific features of German and Anglo-Saxon reception of Janáček are established. The criticism shows that German audiences have always been somewhat reserved toward Janáček, and to this day it is a problem to keep *The Makropulos Case* on the repertoire of German opera houses. On the other hand, English reviews are more positive, in Great Britain and particularly in the USA this opera is accepted as an interesting, very attractive work of the 20<sup>th</sup> century. The special theme and its rendering by Janáček may make it difficult both for those who stage it as well as for the audiences, but no one has doubts about its quality and its force on the stage.

**Proč je *Věc Makropulos* u Anglosasů oblíbenější?  
Sonda do recepce Janáčkovy opery v Německu, Anglii a USA**

Shrnutí

Studie sleduje proměnu hodnocení opery *Věc Makropulos* Leoše Janáčka od chvíle její zahraniční premiéry až do dnešních dnů na materiálu německy a anglicky psaných recenzí. Na základě studia těchto dokumentů zjišťuje autorka specifika německé a anglosaské janáčkovské recepce. Z kritické reflexe je zřejmé, že německé publikum bylo k Janáčkově vždy poněkud odměřené a do dnešních dnů je stále aktuální problém udržitelnosti Janáčkovy opery *Věc Makropulos* v dramaturgiích německých operních scén. Naproti tomu z anglických kritik cítíme mnohem větší vstřícnost k tomuto dílu. Ve Velké Británii a zvláště v USA je tato opera chápána jako zajímavé, velmi přitažlivé dílo 20. století, jež sice zvláštnostmi svého námětu a jeho Janáčkovým zpracováním může přinášet inscenátorům i publiku určité potíže, o jehož kvalitách a scénické působnosti však nemůže být pochyb.

## **Musicologist and Aesthetician in the Labyrinth of Politics and Ideology: Antonín Sychra**

Ivan Poledňák

When my musicological career started in the middle of the 1950s, Antonín Sychra was not yet forty and still he impressed me – and I was by no means alone in this – as a sort of deity, Zeus – Lord of Thunder. His early beginnings, structurally oriented, were already half-forgotten and especially for us, the younger generation, were invisible, superseded by him as a grand figure of the post-February cultural policy, a guardian of ideological purity in aesthetics and musicology, an official of the Union of Czechoslovak Composers; in a word, a political person par excellence. He was a sort of embodiment of officialdom as well as a personification of Marxism in humanities and in fine art. Some people found it acceptable and impressive, others, in particular the younger ones and those not resident in Prague (I was one of them), found it less appealing... Years later, Sychra found it hard to escape from this position, actually an armour, and his salvage manoeuvres were watched both by specialists and the wide public with an understandable caution. Many of them asked (in those days still in a rather soft voice) how much logical this transformation of his development was, how much human and ideological maturing, and how much opportunism it represented... Let me give you my own opinion right here (this paper is not meant as a detective story in which the denouement comes at the end of the story!): There was something from each of the motifs, mixed in a remarkable amalgam... Sychra simply was no monolith, neither in his character nor in his human destiny or his views and teaching and publishing. That was (and still is) both his strength and weakness.

Readers from the present generation and in particular readers from outside the Czech Republic should be told in this introduction the reason for presenting this theme: Sychra, though for many years not much written about and especially now no longer discussed,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Of course the absence is not complete because in addition to papers referred to (quoted) later here there can be mentioned the following necrologues or jubilee articles: Ivan Vojtěch, “In memoriam A. S.”, *Hudební rozhledy* [Music Review], 22 (1969), p. 645, Jaroslav Volek, “Antonín Sychra”, *Estetika* [Aesthetics], 6 (1969), p. 241–246, Jaroslav Jiránek, “Odešel významný představitel české moderní vědy – Antonín Sychra” [A Major Representative of Modern Czech Scholarship

without doubt was and is one of the strong personalities in Czech musicology and aesthetics of the middle of the 20<sup>th</sup> century who cannot be passed over. He was a symptomatic personality; with his publications he left traces even abroad and is one of the best known Czech scholars in the field of music and art, though not known in greater depth; his work is fairly large, important both in its subject and methodology, but for the majority of contemporary students of musicology and aesthetics his person and his work are more or less a terra incognita; since the history of Czech musicology and aesthetics (in particular aesthetics of music) is still incomplete and controversial,<sup>2</sup> it is proper to publish at least a partial contribution to the future image of his, more complete and adequate. So much then why the theme Sychra...

Let us sketch at first Sychra's life in a combination of data and a survey of his scholarly activities, including his writing and teaching.<sup>3</sup>

Sychra was born on 9 June 1918 in Boskovice (near Brno) in a family in which a prominent member was his grandfather, a former pupil of Janáček at the teaching institute. He was a teacher and a versatile musician. Sychra was greatly influenced by this grandfather, Ladislav Vondruška. Antonín was a fast developing boy, who soon had many-sided interests (in politics, culture, fine art, music). No wonder then that after the school-leaving

---

Has Died - Antonín Sychra], *Hudební věda* [Musicology], 7 (1970), No. 1, p. 4-6, Miloš Jůzl, "Profesor Antonín Sychra" [Professor Antonín Sychra], *Slovenská hudba* [Slovak Music] (1970), No. 1, p. 29-31, Georg Knepler, "In Memoriam Antonín Sychra", *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 12 (1970), p.133-134, Miloš Jůzl, "Moderní český muzikolog" [A Modern Czech Musicologist], *Hudební rozhledy*, 31 (1978), p. 375-378.

<sup>2</sup> A relatively complete (that is up to approximately the 1980s) outline of the history of Czech musicology is found in the book *Hudební věda I-II-III* [Musicology] (Prague, 1988) by a team of authors headed by Vladimír Lébl and Ivan Poledňák; in particular Volume One (History and theory of the field, its world and Czech development). This history of Czech musicology was written by many co-authors, which explains the lack of unity of the views, which moreover were influenced by the ideological pressure of the Communist regime after the Prague Spring of 1968/1969. This holds for instance for the text on Zdeněk Nejedlý. Sychra is treated in a separate text, by Miloš Jůzl (p. 220-222), who in the very introduction says that Sychra "... was a key person in Czech musicology of the 1950s and 1960s." Jůzl, Sychra's pupil and in a sense his continuer, who studied him all his life, thinks highly of him, even though he admits some controversial moments in his scholarly development. It is, however, no fundamental analysis of the person and his work.

<sup>3</sup> The present study was written more or less in parallel with the entry Sychra, Antonín, for the Brno electronic project *Český hudební slovník osob a institucí* [Czech Musical Dictionary of Persons and Institutions] ([www.musicologica.cz/slovník](http://www.musicologica.cz/slovník)). Encyclopedic entries are also in: *Československý hudební slovník osob a institucí II* [Czechoslovak Musical Dictionary of Persons and Institutions] (author of the entry Bohumír Štědroň, 1965), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie, London 1981, author of the entry Josef Bek; the same author prepared the entry for the Second Edition, ed. John Tyrrell, London 2001), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. Friedrich Blume, Kassel-Basel 1949-1979, author of the entry Jaroslav Jiránek; for the 2<sup>nd</sup> edition, ed. Ludwig Finscher, 1999 the entry was written by Jarmila Gabrielová). Shorter entries are to be found in the books *Malá encyklopedie hudby* [A Minor Encyclopedia of Music] (Prague, 1983), Jiří Vysloužil, *Hudební slovník pro každého* [A Dictionary of Music for Everybody] (Vizovice, 1999), etc.

examination at the Gymnasium in his native town Sychra enrolled at the Philosophical Faculty, Masaryk University, to study the subjects Czech Philology, German Philology (later he benefited from these language studies), and in particular Musicology (his principal teacher was Vladimír Helfert and after his removal from the staff of the University in 1939, briefly Jan Racek). He became engaged in the music life of Brno by being active in the Orchestral Association and in the male choir Opus, where he graduated from the choirmaster's school of Vilém Steinman, and where he himself, in Adult Education courses, gave talks on aesthetics of vocal music. During the war the young Sychra taught near Boskovice, later he became active in the illegal unit Předvoj (Avant-garde) and in the banned Communist Party of Czechoslovakia (since 1944), which influenced his further political and ideological profile.

After the liberation of the country in 1945 Sychra finished the study of Musicology and Aesthetics, but this was already at the Philosophical Faculty of Charles University, to which he was attracted, among other things, by the personality of Jan Mukařovský, in those days the foremost aesthetician of the structuralist variety. In 1946 Sychra was awarded the PhDr. degree on the basis of the dissertation thesis *Hudba a slovo v lidové písni* [Music and Word in Folk Songs]. It was published in 1948,<sup>4</sup> and had favourable reviews calling it a major contribution to musicology, folklore and literature sciences. It showed Sychra's great talent but the structural basis and the methodology used soon attracted negative criticism on the part of dogmatic Marxists (Mukařovský himself made the so-called self-criticism and gave up structuralism in favour of Marxism) and Sychra's activity began to take a different course.

Before we reach this stage, however, more should be said about the places with which he was bound. From 1945 he was on the staff of the art section of the Research Institute for Education in Prague, in 1947 he was made a lecturer at the Pedagogical Faculty, Charles University, after the February 1948 coup he was charged with teaching at the Faculty of Music, AMU, where in 1950 he was appointed Dean and in 1951 Professor. At the same time, Sychra's link with the Philosophical Faculty of Charles University continued. He became Associate Professor there (the title of his dissertation thesis was *Materiál hudby: Hudební fonetika a fonologie* [Material of Music: Musical Phonetics and Phonology]) and in 1952 was appointed Professor. Both advancements came pretty fast... At the Department of Musicology he gave courses in Aesthetics and History of Music, and in 1959 he began to head the newly established (actually restored) Department of Aesthetics. He moved up the career ladder, becoming one of the first in this field to obtain the title of Doctor of Sciences (DrSc., in science of art). He received it on the basis of a large, influential writing, *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* [Aesthetics of Dvořák's Symphonic Works] (1959).

<sup>4</sup> In the series *Studie pražského lingvistického kroužku* [Studies of the Prague Linguistic Circle] No. 5. It was a new approach to issues in folklore, musicology, literary history; in a way it is comparable to the equally innovatory methods of Jozef Kresánek, which he presented in his book *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* [Slovak Folk Song from the Aspect of Music] (Bratislava, 1951).

As a university teacher Sychra, especially in the beginning, attracted attention by his political hyperactivity; in his classes up to approximately the mid-fifties he rigorously applied the principles of Marxist-Leninist aesthetics, socialist realism, etc. This led a certain polarization of the students: Sychra's colleague, Professor Mirko Očadlík, tended to attract young musicologists oriented toward musical historiography (they enrolled in historiography as their second subject) and by coincidence were more immune toward the period ideology (e.g. Jan Kouba, Vladimír Lébl, Jaroslav Markl, Zdenka Pilková, Milan Poštolka, Tomislav Volek), while Sychra attracted those concentrated on musical aesthetics (and enrolled in aesthetics as their second subject) and were more in harmony with the atmosphere of the period.<sup>5</sup> Sychra of course had a strong influence upon some students and younger fellow travellers. At first it was Ivan Vojtěch who was strongly influenced by him and developed his own career, a little later it was Miloš Jůzl (he championed Sychra all his life and became his continuer at the Department of Aesthetics);<sup>6</sup> in this connection there should be named also e.g. Miroslav K. Černý, Jaromír Paclt, Zdeněk Sádecký, Jan Šmolík. Sychra's lectures and seminars were of course attended by virtually all young musicologists in Prague but their relation to Sychra's ideology, methodology and personality varied and often underwent complications; outside Prague (in Brno and Olomouc) Sychra's influence was naturally weaker and Sychra was assessed in a more critical way.

The two scholarly works referred to above (on folk songs and on Dvořák) were separated from one another by more than ten years and in that period Sychra ruled in a different field than science. The deep and heavy social change brought about by the Communist coup, known as February 1948, moved the prevailing part of Sychra's activity to the field of cultural and political journalism. It was focused on musical life, musicology and aesthetics, and on political-organizational work in the newly established Union of Czechoslovak Composers. Sychra was active in the leadership, in the journal of the Union *Hudební rozhledy* [Music Review], and particularly in the section of musicology and criticism, of which he was chairman. Through this all, Sychra became a mainly political person, which was still more emphasized by the fact that his father-in-law Mukařovský – after a self-criticism – became one of the most excellent and privileged persons of the regime, committed in the so-called Peace Movement, controlled by the Communists, active both in the country and in the world.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> The relations between Sychra and Očadlík were rather detached and even cool.

<sup>6</sup> The musicologist and aesthetician Jaroslav Volek (1923–1989), only five years younger than Sychra and his successor at the Department of Aesthetics, in work (the themes) as well as personally more or less “passed” him by.

<sup>7</sup> Sychra wrote a paper on Mukařovský, “Mukařovský – estetik” [Mukařovský – the Aesthetician], in: volume of studies *Janu Mukařovskému k šedesátce* [For Jan Mukařovský's 60<sup>th</sup> Birthday] (Prague, 1952), p. 31–54; the picture was naturally distorted by the current ideology.

As regards music journalism,<sup>8</sup> it should be noted that Sychra began to publish right after the war and that in the bibliography of his works<sup>9</sup> the reviews in the Brno Communist newspaper *Rovnost* (from the end of 1945) are registered as his first items. In them he wrote (it was probably a coincidence, but a characteristic one!) about the Leningrad Symphony by Shostakovich and the cantata Stalingrad by Dobiáš. Sychra's criticism, reviews, articles showed solid training in musicology and orientation in music in general, a sense of values and especially an understanding for the achievements of the 20<sup>th</sup> century, as well a talent for skilful formulation. After February 1948 Sychra quickly adapted himself to the changed political situation and began to put through the aesthetic doctrine of socialist realism and the Zhdanov-type of cultural policy. In this he was mostly in agreement with what for a long time Zdeněk Nejedlý had promoted in cultural policy rather than what Sychra's first teacher, Vladimír Helfert, had taught.<sup>10</sup> This meant an orientation toward the so-called realism in music, the "national traditions and values"; later there came attacks against "formalism", "modernism", "cosmopolitanism", "revisionism", etc. He applied these views and attitudes in his reviews of new compositions (in particular those performed at the so-called surveys of new works, i.e. works by the members of the Union of Czechoslovak Composers, but also in assessments of dramaturgy), but first and foremost in the detailed papers he wrote, delivered and published as a Union official. They delineated the programme and evaluated the goings-on and for years were taken as a compulsory Canon for composition of music and music life and culture in general, as well as for musicology and aesthetics.

Sychra published systematically his views in the journal *Hudební rozhledy*, re-established by the Union of Composers (the first volume came out in 1948/1949). His word was the rule there, and in this he was assisted particularly by Miroslav Barvík, Jaroslav Jiránek and Bohumil Karásek; the journal was his mouthpiece. Sychra's demand for a change in the basis of musicology (in particular musical criticism) was proclaimed in long papers, *O novou hudební vědu* [On New Musicology]<sup>11</sup> and *Novátorství a tradice* [New Trends

<sup>8</sup> Sychra was involved in reviewing and journalism not only in the 1940s and 1950s, but all his life even though later, after a partial change in the aesthetic and methodological basis, he became a popularizer of music and musicology rather than music critic. He published his contributions in volumes of proceedings, newspapers, journals such as *Blok*, *Hudba národů*, *Kvart*, *Kwartalnik muzyczny*, *Literární noviny*, *Literatura ve škole*, *Musikologie*, *Nová škola*, *Orientace*, *Otázky divadla a filmu*, *Pedagogická revue*, *Rovnost*, *Rudé právo*, *Rytmus*, *Slovo a slovesnost*, *Sovětskaja muzyka*; the volumes of proceedings were published at home or abroad. In 1964 he became editor-in-chief of the newly founded quarterly *Estetika* [Aesthetics].

<sup>9</sup> Miloš Jůzl, "Bibliografie prací profesora Antonína Sychry" [Bibliography of Works of Professor Antonín Sychra], in: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 2, Studia Aesthetica 3* (Prague, 1980), p. 132–152. The bibliography comprises 350 items (some publications were re-printed, combined, and the like).

<sup>10</sup> He attempted a reconciliation in the paper "Vladimír Helfert a smysl české hudby: Nejubilejní úvaha k jubileu" [Vladimír Helfert and the Meaning of Czech Music: Non-Jubilee Thoughts on a Jubilee], *Hudební rozhledy*, 14 (1961), No. 5, p. 184–187.

<sup>11</sup> In: miscellany *Musikologie* [Musicology], 2, 1949, p. 72–105.

and Tradition].<sup>12</sup> Later these materials were collected in two books: *Stranická hudební kritika - spoluvůrce nové hudby. Úvod do hudební estetiky socialistického realismu* [Musical Criticism along Party Lines - Co-Creator of New Music. An Introduction to Aesthetics of Socialist Realism in Music]<sup>13</sup> and *O hudbu zítřka* [On Music of Tomorrow].<sup>14</sup> In short, he required (and closely watched and assessed) a transformation of the traditional musical culture in general, and formulated new ideological-aesthetical ideals, and pushed through adequate mechanisms to bring these ideals into life. He aimed at the control of life in the Union of Composers as well as of the entire sphere of music, that is concerts and operas, music education in schools, academic writing as well as journalism. The ideological-aesthetical backbone to this were the theses of socialist realism and “Marxist” methodology, imported from the Soviet Union and now applied on music, on the choice in research subjects and musicological work itself. In the aesthetics of music Sychra emphasized Asafyev’s theory of intonation, which gave him reasons for requiring a “content” in music. The content was to be a major counterbalance to Hanslickian formalism,<sup>15</sup> both on the high academic level and in practical verbal interpretation of music.

Sychra in those days was one of the notorious promoters of Soviet socialist realism, sometimes he even identified himself with Soviet ideologist in their themes and arguments.<sup>16</sup> He was, however, a little different from them and the Czech fellow travelers because he was an educated man, with a wide horizon: this sometimes made his views somehow acceptable and in that way the more dangerous. In contemporary music Sychra praised especially the work of Václav Dobiáš, to whom he devoted a number of his papers,<sup>17</sup> but also many more composers who professed socialist realism. Even later,

---

<sup>12</sup> *Hudební rozhledy*, 5 (1952), No. 10, p. 7–19 and No. 11, p. 17–27.

<sup>13</sup> (Prague, 1951), 175 pages. It was also published in the German Democratic Republic as *Parteiliche Musikkritik als Mischöpferin einer neuen Musik* (Berlin: Henschelverlag, 1953) and even in Japanese.

<sup>14</sup> (Prague, 1952), 382 pages.

<sup>15</sup> He also applied it in his scholarly work, especially in the monograph on Dvořák. The chief mouthpiece of the ideas of Asafyev, which have a rational core and have long been referred to in world musicology, was later Jaroslav Jiránek in several of his books. See in particular *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam* [Asafyev’s Theory of Intonation, its Genesis and Significance] (Prague, 1967).

<sup>16</sup> Let us mention a book by V. Gorodinskij, *Hudba duševní bíd* [Music of Intellectual Poverty] and another one by G. Šnejerson, *Hudba ve službě reakce* [Music in the Service of Reaction]; both books, the content of which is made clear in the titles, were published in Czech translation.

<sup>17</sup> See especially the paper “Novátorství a tradice: K diskusi o nonetu Václava Dobiáše *O rodné zemi*” [Innovations and Tradition: On the Discussion about the Nonet by Václav Dobiáš *On the Native Country*], *Hudební rozhledy*, 5 (1952), No. 10, p. 7–19 and No. 11, p. 17–27; the text was reprinted as the last chapter in the book *On Music of Tomorrow*. About Dobiáš it should be noted that for many years he was chairman of the Union of Czechoslovak Composers (also a Communist deputy in Parliament and a member of the Central Committee of the Communist Party) and the most powerful and feared official representative of music culture.



when he began to recede from the stance of tough ideology, he still stuck to the ideas of socialist realism and so he ignored most of music that did not toe the line of this Canon.

Before we get to this stage in his scholarly development, for the sake of completeness several more biographical data should be given. In addition to his heavy involvement in the ideological and organizational activity in the Union of Composers (vice-chairman, member of the presidium, chairman of the section on the science of music, etc.), Sychra was active on other boards and in various offices, for instance the State Board for Universities, in numerous academic and editorial councils, in juries of musical competitions.<sup>18</sup> He was one of the official representative figures in the entire Czechoslovak world of science and culture and for this reason, and also because his professional quality and language proficiency were well known, he represented (and in those days it was many times) the Czechoslovak and Czech musicology and aesthetics at various congresses, conferences, and festivals.<sup>19</sup> His conference papers usually did not have the form of ideological pronouncements but dealt with generally acceptable subjects of musicology (anniversaries of great composers, methods in analyses of music,<sup>20</sup> and the like) and mostly brought up some new interesting aspects or a new (or at least relatively new or newly applied) methodological solution (study of sketches, application of laboratory experiments in examination of the musical content, etc.). In 1961 he became a member of the directorium of the International Society for Musicology. At home he was the founding member and member of the board of the Czech Society for Aesthetics at the Czechoslovak Academy of Sciences, had a share in various projects;<sup>21</sup> in particular he was a consultant (in the preparatory phases) of the vast team work originating in the Institute of Musicology at the Academy, later published as *Dějiny české hudební kultury I-II* [History of Czech Musical Culture] (Prague 1972, 1981), as consultant he assisted at Jiránek's development of Asafyev's intonation theory, etc. He gained numerous awards, e.g. the 1953 State Prize for his book *On Music of Tomorrow*, in 1960 the main prize of the 1<sup>st</sup> degree at the Great Jubilee Competition for his book *Aesthetics of Dvořák's Symphonic Works*, was an awardee of the state Order of Labour, etc.

<sup>18</sup> The World Festival of Young in Prague 1947, Youth Competition in Amateur Music in Ostrava 1949, Piano Competition for the Bedřich Smetana Prize 1948, Piano Competition in Berlin 1950, etc.

<sup>19</sup> E.g. The Second international congress of composers and music critics in Prague 1948 (there was issued the well-known and still discussed appeal; Sychra was in the presidium), the Beethoven Congress in Berlin 1952, the Dvořák Congress in Prague 1954, the Mozart Congress in Vienna 1956, the Comenius Congress in Prague 1957; see also other congresses, conferences, symposiums on musicology and aesthetics in Paris, Athens, New York, Teheran, etc.

<sup>20</sup> For the issue of methods in music analyses see the article "Objektivní a subjektivní momenty v hudební analýze" [Objective and Subjective Moments in Musical Analysis], in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F 9* [Miscellany of the Philosophical Faculty, University of Brno] (Brno, 1965), p. 309-317.

<sup>21</sup> E.g. for the book *Dějiny české literatury* [History of Czech Literature] that was being prepared he wrote an outline of the chapter on Zdeněk Nejedlý (published in: *Česká literatura* [Czech Literature], 6, 1956, No. 2, p. 135-150).

Let us now give some thought to the motivation of Sychra's development in the period after February 1948. Perhaps he (like many others in his generation of artists and scholars) believed,<sup>22</sup> that the period was ripe for deep, revolutionary social changes (he himself certainly thought of himself as a true revolutionary), from which culture and art could benefit. That in this time and by this way could come to reality the hopes, to stay at home, of Hostinský, Nejedlý, Helfert and many others, that a good music (that means art music) could become property of everybody. Although Sychra at first was engaged (and not insignificantly) in the field of music and aesthetic education in general, after February 1948 he accepted the idea that this could be achieved not by thoughtful and sensitive changes in the mechanism of musical life and especially by heavily intensifying the aesthetic and in particular the music education, but that it could be achieved by decrees from above. He required a controlled cultural policy and in particular, dramaturgy, by which only such music from the cultural heritage (or mainly from it) should be served that can be digested by wide classes of population. Even newly composed music was to be made to measure, not to exceed the level of taste of wide audiences,<sup>23</sup> and, what's more, only music capable of (or at least promising so) contributing to the "formation of the new socialist man" should be supported. That is music with a clear political and ideological message, that is mainly vocal music (set to "correct" texts), programme music (here "programme" was often formulated by the slogan-type title<sup>24</sup>), politically (ideologically) committed musical theatre (in that period there was a boom in new operas, the subjects of which were adopted from myths based on history, revolution, and forest bandits who robbed the rich and gave to the poor – but in the future none of these operas caught on<sup>25</sup>).

<sup>22</sup> It was not a "domestic" illusion only, as shown by the Prague Manifesto of 1948 (on this Jaromír Havlík, "Pražský manifest po šedesáti letech" [The Prague Manifesto Sixty Years Later], *Živá hudba* [Live Music], 15 (2008), p. 49–60. The period views were discussed in a detailed analysis by Vladimír Karbusický in "K technologii pamfletů o hudbě z let 1948–1952" [On the Technology of Pamphlets on Music from 1948–1952], *Hudební věda*, 6 (1969), p. 281–311 (on Sychra especially p. 282–284). Marginally it should be noted that in the 1970s Karbusický was attacked in the Communist spirit by Miroslav K. Černý in a paper in two parts, "Ke kritikám 'Pražského manifestu', Od Adorna ke sborníku 'Musik und Politik'" [On Criticism of the 'Prague Manifesto', From Adorno to the Miscellany 'Music and Politics'], *Hudební věda*, 10 (1973), p. 234–243 and p. 326–338.

<sup>23</sup> This demand is fairly old – the discussion on what kind of music (and for whom) the Radio should broadcast – went on from the beginning of the Czech Radio in twenties and thirties...

<sup>24</sup> See the compositions with revealing titles *Stalingrad*, *Buduj vlast, posílíš mír* [By Building the Home Country You Will Strengthen Peace], *Píseň o velikém Mao-Ce-Tunovi* [Hymn to the Great Mao-Ce-Tun], *Ruky přeč od Koreje* [Hands off Korea], *O rodné zemi* [On the Native Country], *Ostrava, Zpěv uhlí* [The Song of Coal], *Černá země* [Black Country], *Odkaz Julia Fučíka* [The Legacy of Julius Fučík]...

<sup>25</sup> Ideological criticism paid opera a great attention, now hard to understand. As for Sychra, he wrote e.g. critical reviews on Suchoň's *Krútnava*: "Nová slovenská opera Krútnava" [A New Slovak Opera, *Krútnava*], *Rudé právo*, 30, 28 May 1950, and "Nová slovenská opera Krútnava", *Hudební rozhledy*, 2 (1949/1950), No. 10, p. 280–281, on a more general level an extract from the Union paper published under the title "Cestou k realistické opeře" [On the Road to Realistic Opera], *Hudební rozhledy*, 3 (1950/1951), No. 10–12, p. 43. Sychra was enthusiastic about the premiere of Mejtus's

Everything was to be subordinated to the quick reaching of this goal: all that did not directly help in it was to be criticised (and fairly often was to be eliminated). Unneeded or even harmful was anything that stood above the norm, that is the too sophisticated art, experiments in art, art connected with other ideologies than socialism and communism, art of those countries and nations that were not part of the “correct” political camp, in particular the USA. On the other hand, support was to be given to the art (and art scholarship) which proclaimed this goal, was identified with it, could be made use of. Sychra took part in all this, including the openly manifested adoration of Soviet experience and the Communist Party and its bosses.<sup>26</sup> Perhaps he only was a career opportunist, perhaps he at least for some time believed that he could actively, even as a leader, influence this experiment in social history par excellence. In this he was ready and able to deny, at least outwardly, his love of art, his scholarly models, and for a long time – at least outwardly – ignore the warning signals which gradually accumulated (primitivisation and barbarization of culture and public life in general, losses of international contacts, political trials, the economic problems of the regime, etc.). Sychra never admitted in public that his eyes were gradually opening. The new vision rather manifested itself in increasingly smaller ideological commitment and a greater shift toward “normal” scholarship.

A non-journalistic, that is more systematic and professional attempt at an interpretation of realism and especially social realism was Sychra’s textbook *Realismus v hudbě. Úvod do základních estetických problémů. I. díl. Noetika hudebního obrazu* [Realism in Music. An Introduction to Essential Aesthetic Problems. Part I. Noetics of the Musical Image].<sup>27</sup> The main issue here is the relation between content and form in music. As I wrote in my book *Hudba jako problém estetiky* [Music as a Problem of Aesthetics],<sup>28</sup> Sychra explained the content as “the ideological content” of a particular work of art, as its political and social usefulness, in particular in the struggle of the Communist ideology with other, competing ideologies. With this is linked the term “party allegiance in art”: art was understood as an instrument to be used for developing social consciousness and even the existence itself. In this conception the content was, on the whole understandably, identical with the subject – by its choice the artist reveals his attitude, his ideological and philosophical preferences. Sychra claimed that the sujet could assume various forms (lyrical, epical, a report, and the like) and various materials (“The material – that is the real, historical or contemporary events and acts, historical or present-day ideas and experience from which the work of art grows.”) He defined the content as “... the theme, sujet, treated in

---

*Mladá garda* [Young Guard] in the National Theatre, in a paper with a telling name, “Příklad sovětské opery” [The Example of the Soviet Opera], *Hudební rozhledy*, 5 (1952), No. 4, p. 4–10.

<sup>26</sup> Merely as an illustration let us recall the titles of two articles: “Tvůrce rozkvětu sovětské hudby /J. V. Stalin/” [The Creator of the Flourishing of Soviet Music – J. V. Stalin], *Lidové noviny* 21. 12. 1949 and “Co mi dala strana /Pozdrav Komunistické straně Československa/” [What the Party Gave Me: Homage to the Communist Party of Czechoslovakia], *Hudební rozhledy*, 3 (1950/1951), No. 16, p. 11.

<sup>27</sup> (Prague, 1954).

<sup>28</sup> (Prague, 2005), p. 195 etc.

a particular manner, interpreted from a particular aspect, reflected in particular types, characters and events, particular motives...” For Sychra the content predetermines the form into which it will be put. He argues that “... the form is to some degree predetermined by the content because... a particular acoustic form is basically nothing else but the formation of a particular content, finding a particular acoustic form of the composition so as to make the content be expressed in as adequate way as possible. Naturally, the ideological content has to be clear, otherwise the correct form cannot be found for it...” This is a proclamation of the wrong thesis that content is not only a prius but that it sort of precedes the form, namely that it can exist outside it... Sychra tried to prove his theses on examples from music (in notation records) but the reduced selection of his examples is in itself controversial (Sychra only chose items that supported his theses) and of course his interpretation is sometimes downright primitive. Sychra promoted some of these theses even later but he abandoned or refined some of them in his subsequent papers and their musical analyses or – in a more general way – in his study *Obsah a forma z hlediska integrujících sémantických tendencí* [Content and Form from the Aspect of Integrating Semantic Tendencies].<sup>29</sup>

As it was suggested above, during the 1950s Sychra gradually turned away from ideology to real musicological and aesthetical work. His methodology, however, continued to be based on Marxism, i.e. in noetics on the Marxist theory of reflection, on historical materialism (he emphasized the importance of historical analyses showing the sources of inspiration for the composer), on Asafyev’s intonation theory. Of course he stressed more and more the “classical” or the innovated musicological approach adopted in the world, i.e. study of the genesis of the works (including the study of sketches), an in-depth structural analysis, etc. He tried to apply these approaches in his large book, *Aesthetics of Dvořák’s Symphonic Works*.<sup>30</sup> The book commences with *Úvod: Metodologické problémy* [Introduction: Methodological Problems], in which Sychra said that “*the central theoretical, noetic issue in my book on the aesthetics of Dvořák’s symphonic works is an examination of the relation to reality, i.e. the options and conditions of the reflection, content, portrayal, truth, realism and ideology in the so-called absolute music...*” This intention together with the applied methodology deformed (or at least pre-formed) in advance the final result. Dvořák was introduced as a representative of realism in music, his work was used to demonstrate the principles of the “continuity of artistic form”, especially the “tendency to content” which can be found in any “realistic” music; this was mainly done by means of analyses which were to prove the unity (i.e. similarity or identity of principles) of absolute and programme music. Praise went to the “genre intonations”, as Asafyev called them. The positive feature of Sychra’s book is the multitude of analyses of music,<sup>31</sup>

<sup>29</sup> *Estetika*, 5 (1968), No. 3, p. 215–221.

<sup>30</sup> (Prague, 1959), 553 pages plus the enclosed *Přehledy I–VIII* [Surveys], 96 pages. Sychra in the preface says that he started working on the book in December 1953.

<sup>31</sup> Sychra allegedly used for his analysis the cooperation of his pupils – the fellow travellers, in particular Zdeněk Sádecký.

but the force of his arguments is sometimes weakened by his excessive attempts at proving the omnipresence of “contents from outside music” in Dvořák’s music.<sup>32</sup> Still his book work was one which since Otakar Zich has devoted greatest attention to Dvořák’s music itself and not to Dvořák’s biography. After Sychra’s death it was published in a German translation in the German Democratic Republic<sup>33</sup> and so in the world it is taken into account, although not very intensively because of its methodology and the conclusions of the musical analyses.<sup>34</sup>

Another object of Sychra’s interest in analysis of music was Leoš Janáček. Already in his “pre-Dvořák” phase he published a mainly popularizing little book, *Leoš Janáček, velký představitel kritického realismu v české hudbě* [Leoš Janáček, a Great Representative of Critical Realism in Czech Music],<sup>35</sup> in which of course the Communist ideology is reflected both in the formulations and in the narrowed view of the composer. By the study of some partial issues, however, Sychra gradually achieved a deeper insight, with more permanent validity and applicability, as shown by his papers *K otázce dozrávání Janáčkovy slohu* [On the Issue of the Maturation of Janáček’s Style],<sup>36</sup> *Vztah hudby a slova jako jeden z nejzávažnějších problémů Janáčkovy slohu* [Relation between Music and Word as One of Fundamental Issues in Janáček’s Style],<sup>37</sup> *Janáčkův spisovatelský sloh: Klíč k sémantice jeho hudby* [Janáček’s Style as a Writer: Key to the Semantics of his Music],<sup>38</sup> *Zum semantischen Charakter von Janáčeks thematischen Arbeit*,<sup>39</sup> and the posthumously published essay *K Janáčkově tematické práci* [On Janáček’s Thematic Work].<sup>40</sup>

Another product of Sychra’s return to scholarship was his paper on the problem of the relation between music and text (or expression in music), that is issues found already in Sychra’s structurally oriented study of the folk song and in other studies, including his book on Dvořák. This time Sychra in cooperation with the phoniatrician Karel Sedláček launched an innovating laboratory-based experimental research project, which they later published as *Hudba a slovo z experimentálního hlediska* [Music and the

---

<sup>32</sup> Sychra understood musical content in a more one-sided and narrow way than e.g. Hans Heinrich Eggebrecht and the representatives of the later, the so-called Prague School of Semiotics of Music.

<sup>33</sup> *Antonín Dvořák: Zur Ästhetik seines sinphonischen Schaffens* (Leipzig, 1973).

<sup>34</sup> Among the reviews is Ivan Jirko: “Závažný čin marxistické muzikologie: K Sychrově ‘Estetice Dvořákovy symfonické tvorby’ ” [A Major Feat of Marxist Musicology: On Sychra’s ‘Aesthetics of Dvořák’s Symphonic Work’], *Hudební rozhledy*, 13 (1960), No. 16, p. 664–668.

<sup>35</sup> (Prague: Knihnice Hudebních rozhledů II-1, 1956).

<sup>36</sup> *Hudební rozhledy*, 9 (1956), No. 18, p. 747–749 and No. 19, p. 794–796.

<sup>37</sup> In: volume of studies *Leoš Janáček a soudobá hudba* [Leoš Janáček and Contemporary Music] (Prague: Knihnice Hudebních rozhledů, 1963), p. 298–312.

<sup>38</sup> *Estetika*, 1 (1964), No. 1, p. 3–30 and No. 2, p. 109–125.

<sup>39</sup> In: *Acta Janáčkiana I. Operní dílo Leoše Janáčka* [Operas of Leoš Janáček], Proceedings from an international symposium (Brno: Moravské muzeum [Moravian Museum], 1968), p. 28–31.

<sup>40</sup> *Estetika*, 7 (1970), No. 1, p. 67–71.

Word from the Experimental Aspect].<sup>41</sup> It dealt with expression in speech and music and brought considerable methodological innovations.<sup>42</sup> After many years, a laboratory research project re-appeared in Czech musicology,<sup>43</sup> in which modern technology and statistical processing was used; a publishing novelty was the enclosed gramophone record (EP) with samples of music by Leoš Janáček. The research demonstrated, among other things, that emotionality in both areas is expressed and mediated by related ways and that in music it is largely understood in the same way in spite of the cultural barriers. Sychra, however, for reasons now no longer clear, did not continue in the promising work and although Sedláček's research went on for some time with Sychra's pupil Jůzl,<sup>44</sup> this subject (or the way of its treatment) was abandoned, to the cost of musicology.

Over the next years, that is until he fell ill (with sclerosis multiplex), was confined to hospital and died (in Prague on 21 October 1969), the range of Sychra's subjects became admirably wider and deeper, which implied that his efforts were dispersed over a larger area. He obviously tried to bind together the threads from his previous works, varying in themes and approaches, and the result should be his planned "big" book *Hudba a skutečnost* [Music and Reality].<sup>45</sup> In that period Sychra registered, in world musicology and in science in general, an interest in the benefits from the theory of information and

---

<sup>41</sup> (Prague, 1962), 100 p. See the reviews (reception) Miloš Jůzl: "Perspektivy experimentálního výzkumu hudby" [Prospects of Experimental Research in Music], in: volume *Hudební věda* (1964), No. 1, p. 111–131; Miloš Jůzl: "O estetickém experimentu" [On the Aesthetic Experiment], in: *Acta Universitatis Carolinae* (Prague, 1966), p. 23–47; Miloš Jůzl: "K práci nad odkazem Antonína Sychry v oblasti experimentální muzikologie" [On the Work and Legacy of Antonín Sychra in Experimental Musicology], *Hudební věda*, 9 (1972), No. 4, p. 366–368.

<sup>42</sup> On the subject is the paper "Kapitola z experimentálního výzkumu výrazu v hudbě a v řeči" [A Chapter from the Experimental Research in Expression in Music and Speech], in: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 2* (Prague, 1962), p. 49–87. See also the paper published in German, "Experimentelle Untersuchungen im Hinblick auf gemeinsame Gesetzmässigkeiten von Musik und Sprache", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg /aus dem Institut für Musikwissenschaft/*, September 1963, p. 567–570.

<sup>43</sup> See Otakar Zich and his work *Estetické vnímání hudby* [Aesthetic Perception of Music] of 1910; new edition by Miloš Jůzl in: Otakar Zich: *Estetické vnímání hudby: Estetika hudby* [Aesthetic Perception of Music: Aesthetics of Music] (Prague, 1981).

<sup>44</sup> See here "Možnosti objektivního zkoumání emocionálního výrazu v mluvené řeči" [The Range of Objective Examination of Emotional Expression in Spoken Speech] with Karel Sedláček, in: *Acta Universitatis Carolinae* (Prague, 1973), p. 71–94. Also a paper by Jůzl, "Možnosti a smysl zkoumání objektivních parametrů emocionální exprese v řeči a v hudbě" [The Range and Sense of Examination of Objective Parameters in Emotional Expression in Speech and in Music], in: *Colloquia musicologica* (Brno, 1978), p. 93–100 and the more comprehensive book *Kapitoly z empirické a experimentální estetiky* [Chapters from Empirical and Experimental Aesthetics] (Prague, 1988).

<sup>45</sup> From his estate parts of the writing were published: the above mentioned paper "K Janáčkově tematické práci", then "K sémantice fugy a polyfonního stylu" [On Semantics of the Fugue and the Polyphonic Style], *Estetika*, 7 (1970), No. 1, p. 67–71, and in particular the book *Impresionismus a exprese v hudbě* [Impressionism and Expression in Music] (Prague, 1990), edited by Miloš Jůzl, who also wrote the preface.

cybernetics and a trend toward semiotic approaches in the treatment of the relation between content and form in music, and he himself tried to make use of these new streams. The rather “small” book *Hudba očima vědy* [Music through the Eyes of Science],<sup>46</sup> on the border between science and popular science, reflected methodological problems, in particular the use of experiment and laboratory approaches in methodology. In spite of the progress in the fields this booklet is not without interest and can be inspiring even now. Sychra took part in the research in new types of music, electronic music,<sup>47</sup> in his various papers he returned to his original positive assessment of the classics of the 20<sup>th</sup>-century music,<sup>48</sup> and joined the discussion going on in the Union’s magazine on new methods in composition, the Second Viennese School, experiments in music (true, he rather rejected them or was critically reserved).<sup>49</sup> He turned his interest to some types and problems of popular music (he pointed out its social importance and impact) and was particularly interested in lesser forms of musical theatre. Occasionally he wrote about the problems of music education and education in aesthetics; in this, because of his authority, he might have achieved a great deal.<sup>50</sup>

In the subsequent account I shall try to use more intensively a sort of psychological (or to put it more modestly and accurately: psychologizing) approach; I believe, however, that this angle of view cannot be omitted when we want to cover in full Sychra’s personality and activity (actually, his presence on the period stage).<sup>51</sup>

<sup>46</sup> With the subtitle *Pět kapitol o hudební estetice pro hudebníky i nehudebníky* [Five Chapters on Musical Aesthetics for Musicians as Well as Non-Musicians] (Prague, 1965).

<sup>47</sup> Beside other activities, together with the civil engineer Antonín Svoboda, he read a paper at the 1<sup>st</sup> seminar on electronic music in ČSSR in 1964.

<sup>48</sup> Even though a partial modification of the standpoints on 20<sup>th</sup>-century music could be detected in Sychra already in the middle of the 1950s, there were relapses: e.g. as late as 1956 in the article “Bez perspektiv: Na okraj nového nastudování Bergovy opery *Wozzeck* ve Státní opeře v Berlíně” [Without Prospects: On the Margin of the New Staging of Berg’s Opera *Wozzeck* in the State Opera in Berlin], *Hudební rozhledy*, 9 (1956), No. 3, p. 106–107, he criticised the performance of Berg’s opera from the standpoint of ideology.

<sup>49</sup> “Hudební experiment ve světle vědy: Příspěvek k otázce nových kompozičních metod” [Musical Experiment in the Light of Science: A Contribution to the New Methods of Composition], *Hudební rozhledy*, 16 (1963), No. 8, p. 311–317. More on this theme in “Materiál moderní hudby” [Material of Modern Music], *Hudební rozhledy*, 22 (1969), No. 22, p. 677–682.

<sup>50</sup> However, there worth noting are the papers “Vědecká estetika a estetická výchova” [Scientific Aesthetics and Aesthetic Education] (published in a book jointly with Otakar Chlup) (Prague, 1956), p. 38–77 and “Základní otázky hudební výchovy z hlediska současné estetiky” [Principal Issues of Musical Education from the Aspect of Contemporary Aesthetics], *Hudební rozhledy*, 11 (1958), No. 12, p. 520–524.

<sup>51</sup> Naturally it was merely an outline. First: Even though I dealt with psychology of music and attempted psychological insights into the two musicians on whom I wrote monographs (Jiří Stivín, Jan Klusák), I am not a professional psychologist. Second, there are still other barriers: I knew Sychra less than I knew Stivín and Klusák; we are separated from “live” Sychra by a fairly long time gap; scholars are structured in a different way than artists and their psychology is reflected in their work and their activities in a less clear manner. Still my view of Sychra is based on the

Sychra was a pycnic, rather rounded figure with a round face. Motionally, he was not very agile. Although a professor of aesthetics, he was careless about his clothes (unlike for instance his colleague the aesthetician Mirko Novák) and he even behaved in a rather negligent way. His intimate life probably was not very happy. The first marriage, to Hana, Mukařovský's daughter, broke up, with repercussions in the political circles. His second wife was the actress and singer Milena Zahrynowská, in her days a well-known member of the theatres Semafor and Karlín (as a matter of fact, Sychra's interest in music from this shore was without doubt motivated by this contact). Outwardly Sychra was a quiet and in a way considerate man but in the critical post-February years he could be aggressive. On the other hand, a sort of natural authority radiated from him, he had some charisma, and for a time enjoyed the status of a leader. Especially in the late forties and the early fifties he was surrounded (for instance at concerts and other activities of the Union of Composers) by a company of younger colleagues and pupils (M. K. Černý, J. Paclt, Z. Sádecký, I. Sladký, I. Vojtěch, and a few more), who simply adored him and even imitated him<sup>52</sup> – his strong, self-assured views, the cadence of his speech, his broad gestures and even his pipe smoking... This power later somewhat declined and only M. Jůzl remained devoted to him all his life.

Every one agrees that Sychra was a very intelligent, talented man (one of his capabilities being music – see the performances in Brno but also his giving examples of songs and piano pieces in his classes; his knowledge of the theory of music was not very sound, though). He had an inquiring mind, a desire of wide and profound knowledge. He had the ambivalent gift of quickly accumulating and in particular processing information (classifying, assessing, and applying facts); for the postwar generation of young scholars, who had suffered by the closure of the universities during the German occupation, his qualities enabled him to become an informal and later a formal authority, with outstanding intelligence, education and wide horizon.<sup>53</sup> The gift of quick and extensive receiving and processing of stimuli of course was not reduced to a sum of data but involved more important aspects: the methodology and ideology; the gift was ambivalent because in Sychra it led to the dangerous blending of science and ideology.

---

knowledge (and impressions) of him from personal contact but naturally I also depend on the views and judgments of his colleagues – musicologists with whom I spoke about Sychra (they were his colleagues – fellow travellers, pupils; their observations and judgments were fairly similar, merely supplementing one another). My principal basis of course is the analysis of the relation between Sychra's biography and his public activities (as scholar, writer, organizer, etc.). I owe my thanks to my colleagues Milan Kuna, Rudolf Pečman (now deceased), Jan Vičar, Petar Zapletal, and in particular to Jaroslav Smolka for their information and observations as well as their kind comments on the text of this study.

<sup>52</sup> It is impossible to forget the young Zdeněk Nejedlý and his Smetana cohort!

<sup>53</sup> As his contemporary, Jaroslav Jiránek in the above mentioned necrologue *Odešel významný představitel české moderní vědy* wrote that Sychra was "... the oldest, best qualified and undoubtedly also most competent to lead..." The ambivalence is seen in the fact that, as Jiránek believes, Sychra for this reason became "... the directly theoretical brain of the cultural policy of Zhdanov in music and musicology..."



What was really positive about Sychra was his unflagging mental curiosity, the hunger for the adventure of knowledge. Up to the end of his life he discovered areas of music that were new to him, new themes for research, and new approaches in methodology. By this I mean not only the laboratory experimenting but the mental experimenting: the talent for discovering new problems, formulating them, using the existing knowledge for dealing with them,<sup>54</sup> finding and using associates.

Sychra had a nose for new, prospective stimuli and could incorporate them in the known structures: he did not forget completely what he had learned from Helfert and Mukařovský's structuralism, when he discovered Asafyev. He did not forget about Asafyev when the ideas of the theory information and cybernetics emerged, he did not forget the contribution of musicological historicism when he began to turn toward research in experiments in the aesthetics of music and in psychology. Sychra simply had the gift, to say it in today's language (or jargon), to be "in" – when the period was favourable for science, he mostly did science, when ideology in journalism was fashionable, he did mainly that, and he did both with equal ease and success. Together with the gift (acting as a curse at the same time) of improvisation (in discussions, in writing about various themes, in lectures) it increased his inborn superiority and actually produced a sort of loneliness, distance from concern about other people. Those who knew him say that he was not particularly interested in his colleagues, their life and scholarly growth, he never helped those who were discriminated against by the Communist regime. Some people say that he was an unprincipled man and they have in mind especially those transformations of his views on aesthetics and musicology and methodological approaches (in the latter I cannot condemn him completely). His authoritativeness was paradoxically connected with an amoeban shapelessness even in interpersonal relations and a laxity that grew with increasing age. I would not call it absence of character, rather I believe that Sychra was internally directed toward asserting himself and being successful, and unfortunately was born in an era which put exceedingly high demands on people's morale. I apologize for this non-historical "if" but I cannot resist saying that if Sychra had grown up and was active in a decent period, with no harsh inroads of ideology and politics in people's lives, he would have applied and developed his undoubtedly great talent and his life and career would have been much straighter and more logical, and his scholarly work richer. And no one would have had doubts about his character...

All that remains now is to conclude the whole study, or rather this attempt at writing Sychra's profile, although after what has been said in various passages here, it is now both superfluous and difficult. So briefly... Sychra is definitely one of the major though (like Zdeněk Nejedlý) most controversial figures in Czech musicology of the middle of the 20th century.<sup>55</sup> His life and his work, set in the middle of the 20th century, was heavily marked

<sup>54</sup> With a bit of licence one can say that even socialist realism, for which Sychra fought so vehemently, may be seen as in a way broad-minded but – to put it mildly – the most unfortunate and unsuccessful experiment in art as well as in the theory of art...

<sup>55</sup> Sychra's position in the development of Czech aesthetics is less strong because he was mostly concentrated on the aesthetics of music. He did not deal with the history of general aesthetics or

by the revolutionary, dramatic, pathetic and in many aspects a tragic era. Sychra leaves behind, as living values, several books and a number of articles which were and still are not only a sum of particular scholarship but to this day can serve as inspiration for scholarly inventiveness. In musicology and aesthetics they represent an effort at reflecting social events and they even actively enter them. No less stimulating is the fact that Sychra with his wide-ranging view and research methods went beyond the conception of aesthetics and musicology as a strictly social science; even within the sciences of art he excelled as a scholar with versatile interests and wide knowledge (of music, literature, theatre, film), which is reflected in his publications. What harmed and still harms Sychra's scholarly output (that is a more general reception and appreciation and remote resonance) is mostly Sychra himself, that is his person, reputation, his activities outside academic endeavours...

Translated by Jaroslav Peprník

### **Ein Musikwissenschaftler und Ästhetiker im Labyrinth der Politik und der Ideologie: Antonín Sychra**

#### Zusammenfassung

Die Studie beschäftigt sich mit der Persönlichkeit von Antonín Sychra (1918–1969). Sychra gehörte und gehört zu den bedeutenden und unvergesslichen Persönlichkeiten der tschechischen Musikwissenschaft und Ästhetik in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Er war eine ausgesprochen symptomatische und symbolische Persönlichkeit für die gegebene Zeit und für die politische Situation sowie für die in den tschechischen gesellschafts- und kunstorientierten Wissenschaften ablaufenden Prozesse. Sychra schuf ein sehr umfangreiches und in vielerlei Hinsicht anregendes wissenschaftliches Werk, welches aber im Bewusstsein der breiteren sowie der fachlichen Öffentlichkeit in bedeutendem Maße von ideologischen Aspekten seiner Tätigkeit überlagert wird. Er gehörte nämlich zu den Persönlichkeiten, die in der tschechoslowakischen Kultur und Wissenschaft in der Zeit nach der kommunistischen Wende im Jahre 1948 das Regime und dessen Ideologie repräsentierten und dessen Kunstverständnis propagierten. Sychra hatte Musikwissenschaft und Ästhetik zuerst an der Masaryk-Universität in Brno und dann an der Karlsuniversität in Prag studiert. Zu seinen Lehrern hatte der renommierte Musikwissenschaftler Vladimír Helfert und der führende Ästhetiker Jan Mukařovský gehört. Er verteidigte seine Dissertation in Form einer statistisch orientierten Schrift mit dem Titel *Musik und Wort im Volkslied*.

---

with the general theory of art, their methods, etc. Only partly or in occasional comments, as his bibliography shows, he interfered in the solution of some issues in various fields of art. But one should note his little book *Estetika Zdeňka Nejedlého* [Aesthetics of Zdeněk Nejedlý] (Prague, 1956) or the paper "Vztah estetiky a hudobnej vedy k príbuzným odborom" [Relation of Aesthetics and Musicology to Related Disciplines], *Slovenská hudba*, 3 (1959), No. 2, p. 52–55.

Nach der Wende im Jahre 1948 begann er eine engagierte publizistische Tätigkeit zu entfalten, in der sich seine revolutionäre Begeisterung sowie seine Ambitionen niederschlugen. Er wurde ein bedeutender Funktionär des Verbandes der tschechoslowakischen Komponisten und veröffentlichte Aufsätze und Referate in der Verbandszeitschrift *Hudební rozhledy* (Musikrundschau), in denen er die Tätigkeit dieser Organisation sowie die Richtung des Geschehens in der Kunst sowie in den Kunstwissenschaften darlegte. Seine Veröffentlichungen fasste er in den Publikationen *Die parteiliche Musikkritik – ein Mitgestalter der neuen Musik. Die Einleitung in die Musikästhetik des sozialistischen Realismus* (1951) und *Über Musik von Morgen* (1952) zusammen. Auch seine Karriere als Pädagoge und Wissenschaftler entwickelte sich in schnellen Schritten: Im Jahre 1951 wurde er zum Professor ernannt (er war an dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft und dann auch Ästhetik tätig). Als einer der ersten Mitarbeiter erwarb er den neu eingeführten höchsten Titel für Wissenschaftler, nämlich DrSc., und zwar mit seinem umfangreichen Werk *Antonín Dvořák: Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens* (1959, auf deutsch erschien im Jahre 1972), dem auch die wissenschaftliche Richtung seiner musikwissenschaftlichen und ästhetischen Arbeit zu entnehmen ist. In einer weiteren Etappe seiner Tätigkeit stellte Sychra, der die Ergebnisse seiner Arbeit auch auf internationalen wissenschaftlichen Kongressen präsentierte, insbesondere die Publikationen *Musik und Wort aus experimentaler Sicht* (1962) und *Musik mit den Augen der Wissenschaft gesehen* (1965) vor. In einer Reihe von Studien, die in dem zusammenfassenden Werk *Musik und Realität* (postum, 1990, es erschien ein Teil *Impressionismus und Expression in der Musik*) herausgegeben werden sollten, beschäftigte er sich neben anderem mit der Musik von Leoš Janáček, mit der neueren Musik (einschließlich Pop-Musik), mit Musikerziehung (ästhetischer Erziehung) und war dabei bemüht, seine früheren strukturalistischen Ansätze hervorzuheben, ohne auf seine marxistischen Ausgangspunkte ausdrücklich zu verzichten. Er hatte auch vor, neue, mit der musikalischen Semiotik und Informationstheorie verbundene, Möglichkeiten zu nutzen. Er starb früh, durch Multiple-Sklerose ans Bett gefesselt. Seine Bibliographie verfasste Miloš Jůzl, ein ihn betreffendes Stichwort im Internetprojekt [www.musicologica.cz/slovník](http://www.musicologica.cz/slovník) stammt von dem Autor dieses Beitrages.

### **Muzikolog a estetik v labyrintu politiky a ideologie: Antonín Sychra**

#### Shrnutí

Studie se zabývá osobností Antonína Sychry (1918–1969), který patřil a patří k výrazným a nepominutelným osobnostem české muzikologie a estetiky v polovině 20. století. Byl osobností přímo symptomatickou a symbolickou pro danou dobu a politickou situaci, pro procesy probíhající v českých vědách o společnosti a o umění. Sychra vytvořil poměrně rozsáhlé a v řadě ohledů podnětné vědecké dílo, jež je však v povědomí širší i odborné veřejnosti ve značné míře překryto ideologickými aspekty jeho působení – patřil totiž

k osobnostem, jež v československé kultuře a vědě reprezentovaly a prosazovaly v době po komunistickém převratu v roce 1948 režim a jeho ideologii. Sychra studoval muzikologii a estetiku nejdříve na Masarykově univerzitě v Brně a pak na Univerzitě Karlově v Praze, k jeho učitelům patřili přední muzikolog Vladimír Helfert a přední estetik Jan Mukařovský, doktorát získal na základě strukturalisticky orientovaného spisu *Hudba a slovo v lidové písni*. Po převratu roku 1948 začal vyvíjet horlivou publicistickou činnost, v níž se zrcadlil jeho revoluční zápal a projevovala jeho ambicióznost. Stal se významným funkcionářem Svazu československých skladatelů, publikoval své stati a referáty, v nichž usměrňoval činnost této organizace a směr dění v umění i ve vědách o umění, ve svazovém časopise *Hudební rozhledy*. Tuto produkci shrnul do publikací *Stranická hudební kritika - spoluvůrce nové hudby. Úvod do hudební estetiky socialistického realismu* (1951) a *O hudbu zítřka* (1952). Rychle též postupoval po stupních pedagogicko-vědecké kariéry: profesorem byl jmenován roku 1951 (působil na katedře muzikologie a pak estetiky), jako jeden z prvních získal nově zavedený nejvyšší vědecký titul DrSc. a to rozsáhlým spisem *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (1959, vyšel i německy 1972), který znamenal i příklon k vědecké muzikologické a estetické práci. V další etapě činnosti přinesl Sychra, který výsledky své práce předkládal i na mezinárodních vědeckých kongresech, zejména publikace *Hudba a slovo z experimentálního hlediska* (1962) a *Hudba očima vědy* (1965). V řadě studií, jež měly vyústit v syntetizující spis *Hudba a skutečnost* (posthumně, 1990, vyšla část *Impresionismus a exprese v hudbě*), se zabýval mj. hudbou Leoše Janáčka, novější hudbou (včetně hudby populární), hudební (estetickou) výchovou a usiloval, bez výslovného opouštění od marxistických východisek, o uplatnění svých někdejších strukturalistických přístupů, využití nových možností nabízených hudební sémiotikou, teorií informace apod. Zemřel předčasně, upoután na lůžko roztroušenou sklerózou. Jeho bibliografii pořídil Miloš Jůzl, heslo v internetovém projektu [www.musicologica.cz/slovník](http://www.musicologica.cz/slovník) napsal autor tohoto příspěvku.

## Ivan Poledňák (An Obituary)

Jan Vičar

“No death is bad if preceded by a good life”, was the motto on the death notice of 5 October 2009, the day when Professor PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. died. Yes, his life was good, fruitful and successful.

Ivan Poledňák, born in Velké Meziříčí on 31 December 1931, was a distinctive and unique personality in Czech and in many respects also in European musicology of the second half of the 20<sup>th</sup> century. This is evident from his scholarly work, the scores of books, including monographs on musicians, and hundreds of articles from musicology, pedagogy, psychology, aesthetics, semiotics, theory and history of popular and jazz music, lexicography. His career ranges from the Brno studies in musicology and aesthetics and from his work on the Brno editorial board of the *Czechoslovak Dictionary of Music* through his position (after settling in Prague in 1959) in the Research Institute for Education and art manager of the Reduta theatre, until the post of the head of the Institute of Musicology at the Academy of Sciences of the Czech Republic, university teacher, chairman of the Association of Musicians and Musicologists, President of the Czech Council for Music, and member of the Accreditation Committee of the Government of the Czech Republic. On international level, Poledňák's contribution is shown by the entries on him in major encyclopaedias of music, such as *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2000) and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2001).

I began to meet him in 1986, when he again became a member of the editorial board and regular contributor to the journal *Hudební rozhledy* (Music Review). He attracted my attention by his keen intellect and the temperament with which he promoted high-quality publications on popular music and jazz. In this field, with his pioneering *Chapters of Jazz*, he was the main Czech theoretician.

Our close cooperation started at Palacký University in Olomouc, where he taught from 1992 and in 1994 was appointed professor of the theory and history of music. He was a member of the scientific boards and twice a chair of the Department of Musicology. Here he founded his own school of scholarship. For his scholarly, publishing and organi-

zational activities he repeatedly received awards from the Rector of Palacký University. Two volumes of studies, *AUPO Musicologica Olomucensia*, were dedicated to him.

When we met, he occasionally made me a little nervous because when I heard how much he had done and experienced and how much he planned for the future, it occurred to me, this man perhaps never sleeps and does not need to make draft copies. He never refused to write a review, a dictionary entry, a conference paper, he went to see operas, dramas, film premieres, he read contemporary (not only musicological) literature, with his wife Stáňa he liked to have visitors at home, and until recently he did sports. Moreover, he published one book after another. For instance, only after the age of seventy he published (in Czech) *An Introduction to the Issues of Music of the Jazz Circle, Sixteen Chapters from Psychology of Music, Inventions in Music Education, The Passion of the Reason: Composer Jan Klusák. Man, personality, creator*, which was awarded the prize for the “most beautiful book” published in 2004 by the Palacký University Publishing House, and *Music as a Problem of Aesthetics*, in which he, as the last representative of the “great four” of Czech music aestheticians and semioticians (Jaroslav Volek, Jaroslav Jiránek, Jiří Fukač and Ivan Poledňák), not only synthesised the findings of the deceased colleagues but in an inventive, systematic and comprehensible way he treated many difficult issues in music.

I do not feel that Ivan Poledňák has departed. On the contrary, I feel that his youthful, friendly spirit continues to be with us. His dictionary entries, articles and studies handed over to publishers will be published for months to come. One of them is the study “Musicologist and Aesthetician in the Labyrinth of Politics and Ideology: Antonín Sychra”, written for this tenth volume of *AUPO Musicologica Olomucensia*. But even later... Can anybody imagine that in Czech systematic musicology and methodology we can do without the living and inspiring legacy of Ivan Poledňák?

Translated by Jaroslav Peprník

## **Za Ivanem Poledňákem**

Jan Vičar

„Žádná smrt není zlá, předchází-li jí život dobrý“, bylo uvedeno jako motto na smutečním oznámení, že dne 5. října 2009 zemřel prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. Ano, jeho život byl dobrý, plodný a úspěšný.

Ivan Poledňák, narozený ve Velkém Meziříčí 31. prosince 1931, byl výraznou a jedinečnou osobností české a v lecčems i evropské hudební vědy druhé poloviny 20. století. To je zřejmé z jeho vědecké tvorby, čítající desítky knižních publikací a stovky studií a článků z oblasti hudební pedagogiky, psychologie, estetiky, sémiotiky, teorie a dějin populární a jazzové hudby, lexikografie i monografických pojednání o hudebních osobnostech.

Vyplyvá to i z Poledňákovy celoživotní kariéry vinoucí se od brněnských studií muzikologie a estetiky a práce v brněnské redakci *Československého hudebního slovníku* přes působení (po přechodu do Prahy v roce 1959) ve Výzkumném ústavu pedagogickém, umělecké šéfování v divadélku Reduta, až po působení jako ředitele Ústavu pro hudební vědu Akademie věd České republiky, jako vysokoškolského pedagoga, ve funkcích předsedy Asociace hudebních umělců a vědců, prezidenta České hudební rady a člena Akreditační komise Vlády České republiky. V mezinárodním měřítku je Poledňákův přínos potvrzen zařazením příslušných hesel do nejvýznamnějších hudebních encyklopedií současnosti, jako jsou *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2000) a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2001).

Setkával jsem se s ním od roku 1986, kdy se stal znovu členem redakční rady a pravidelným příspěvatelem časopisu *Hudební rozhledy*. Uchvátil mne pronikavým intelektem a temperamentem, s nímž prosazoval kvalifikované psaní o populární a jazzové hudbě, již byl počínaje svými průkopnickými *Kapitolkami o jazzu* hlavním českým teoretikem.

K úzké spolupráci mezi námi došlo na olomoucké Univerzitě Palackého, kde působil od roku 1992, na níž byl roku 1994 jmenován profesorem teorie a dějin hudby, byl členem vědeckých rad a kde vykonával po dvě období i funkci vedoucího katedry muzikologie. Zde také vytvořil vlastní vědeckou školu. Za svou vědeckou, publikační a organizační činnost byl opakovaně oceněn rektorem Univerzity Palackého a na jeho počest byly vydány dva sborníky AUPO *Musicologica Olomucensia*.

Při našich setkáních mne občas nevědomky trochu znervózňoval. Když jsem totiž vyslechl, co všechno mezitím zase vykonal, zažil a jaké má další pracovní plány, napadlo mne, že tento člověk snad vůbec nemusí spát a formuluje jen „načisto“. Neodmítal totiž napsat žádnou kritiku, slovníkové heslo, vypracovat referát na konferenci, navštěvoval operní, činoherní a filmové premiéry, četl současnou (nejen muzikologickou) literaturu, přijímal se svou manželkou Staňou četné návštěvy, donedávna čile sportoval a navíc publikoval jeden velký spis za druhým. Považme, že například jen po své sedmdesátce vydal práce *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*, *Šestnáct kapitol z hudební psychologie*, *Hudebně pedagogické invence*, *Vášeň rozumu*. *Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce*, která byla vyhodnocena jako „nejkrásnější kniha“ vydaná v roce 2004 Vydavatelstvím Univerzity Palackého, a *Hudba jako problém estetiky*, v níž se mu jako poslednímu představiteli „velké čtyřky“ českých hudebních estetiků a sémiotiků (Jaroslav Volek, Jaroslav Jiránek, Jiří Fukač a Ivan Poledňák) podařilo nejen zúročit poznatky svých již zvěčnělých kolegů, ale invenčním, systematickým a srozumitelným způsobem pojednat o mnoha nesnadných otázkách sféry hudby.

Nemám pocit, že by Ivan Poledňák odešel. Naopak cítím, že jeho mladistvá osobnost a přátelský duch jsou stále mezi námi. Jeho slovníková hesla, články či studie odevzdané do tisku budou vydávány ještě řadu měsíců po jeho nečekaném skonu. Mezi ně patří i studie „Muzikolog a estetik v labyrintu politiky a ideologie: Antonín Sychra,“ napsaná pro tento desátý svazek *AUPO Musicologica Olomoucensia*. Avšak i později... Dovedeme si někdo představit, že se v české systematické hudební vědě a metodologii objedeme bez živoucího a inspirujícího odkazu Ivana Poledňáka?

## **Im Andenken an Ivan Poledňák**

### Zusammenfassung

Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. (31. Dezember 1931, Velké Meziříčí – 5. Oktober 2009, Prag) war eine bedeutende Persönlichkeit der tschechischen und darüber hinaus der europäischen Musikwissenschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dies lässt sich an seinem aus mehreren Dutzend Buchpublikationen und Hunderten von Studien und Artikeln bestehenden wissenschaftlichen Schaffenswerk erkennen, das sich um Themen aus den Bereichen Musikpädagogik, Psychologie, Ästhetik, Semiotik sowie Theorie und Geschichte der Pop- und Jazz-Musik dreht. Er verfasste auch Lexikographien und monographische Abhandlungen über wichtige musikalische Persönlichkeiten. Seine in Druck gegebenen Texte werden noch viele Monate nach seinem unerwarteten Ableben erscheinen. Neben anderem gehört dazu auch die Studie „Ein Musikwissenschaftler und Ästhetiker im Labyrinth der Politik und der Ideologie: Antonín Sychra,“ die er für diesen zehnten Band von *AUPO Musicologica Olomucensia* verfasste.





**Alfred Schütz**, a phenomenologically oriented sociologist, was interested in various situations and processes constituted by their particular role in social reality. Therefore, he also paid attention to music which interested him by the time extension of a musical work. He called its specific constitution polythetical, i.e. enabling to embrace a musical piece retroactively only in repeated experience of the individual steps of the piece in the order in which the piece was originally performed. Embracing the meaning of a musical piece therefore lasts as long as the perception of a given piece. The thesis on the polytheticality of the constitution of a musical work provided Schütz – the sociologist – also with the basis for covering social aspects of music perception: “single phases of the author’s articulated thought are polythetically – that is, step by step – coproduced or reperformed by the recipient”, “two series of events in inner time, one belonging to the stream of consciousness of the composer, the other to the stream of consciousness of the beholder, are lived through in simultaneity, which simultaneity is created by the ongoing flux of the musical process ... this sharing of the other’s flux of experience in inner time, this living through a vivid present in common, constitutes... the mutual tuning-in relationship, the experience of the ‘We,’ which is at the foundation of all possible communication”.<sup>3</sup> However, the reciprocity implied by music, embodied in polytheticality, also predicates about something deeper: the power of music. We, as listeners, are well aware of how powerfully music enforces the course of experience qualities to our consciousness, in spite of the fact that each object unfolding to our senses, be it visual works of art, is characterized by a particular style of self-giving: “every single aspect of the object in itself points to a continuity, to multifarious continua of possible new perceptions, and precisely to those in which the same object would show itself from ever new side”, “the sense of this halo of consciousness is a prefiguring that prescribes a rule for the transition to new actualizing appearances”.<sup>4</sup> Music has this penetrating power thanks to the material it uses: the properties of sound: “impressions transmitted by the ear cannot be interrupted voluntarily ... The ear is always open to acoustic impressions. I cannot interrupt my hearing of them, I may only stop to listen to them.”<sup>5</sup>

The perceptual approach to sounding music starts at a particular tuning to the world of music<sup>6</sup> and settled experience which prepare our consciousness to the types of temporal

---

<sup>3</sup> Alfred Schütz, “Making Music Together: A Study in Social Relationship”, *Social Research*, 18 (1951), p. 90, 92.

<sup>4</sup> Edmund Husserl, *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic* (Dordrecht, 2001), p. 41, 42. When perceiving a painting, “the time configuration of the phases of the reception process or the qualitative changes in the internal time-consciousness of person receiving is a constituting element of the final process of complex acquirement of the artistic message”. Vlastimil Zuska, “Husserlova koncepcie vnútorného časového vedomí a estetika” [Husserl’s Conception of the Internal Time-Consciousness and Aesthetics], *Filosofický časopis* [Philosophical Review], 38 (1990), p. 101.

<sup>5</sup> Alfred Schütz, “Fragments on the Phenomenology of Music”, *Music and Man*, 2 (1976), p. 36.

<sup>6</sup> More precisely we should speak about the finite province of meaning belonging to music. According to Schütz, individuals always relate to a section of reality with the help of meaning they ascribe

and functional relations unwinding within the sound material. Schütz's term *stock of knowledge at hand* gets closer to Husserl's conception of typification through *sedimentation of a store of knowledge*<sup>7</sup>. This stock of knowledge at hand contains experience types orientating the experience of incoming musical sounds: "The fact, that all objects of experience are from the first experienced as known according to their type has its basis in the sedimentation of all apperceptions and in their habitual continued action on the basis of associative awakening."<sup>8</sup> The flow of music is organized by acts of time-consciousness (retention and reproduction, protention and anticipation).<sup>9</sup> Schütz emphasizes that this flow is unidirectional and compact. However, how can we then understand that the currently sounding theme is a repetition of music already faded away? Should not the music faded away be also present in our awareness? According to Schütz, we recognize the repeated theme as identical with the music already played: "It can be, however, recollected by reproduction and recognized when it recurs by immediate or not immediate repetition."<sup>10</sup> So, the sounding music evokes the reproduction of recurring music. But if we perceive music polythetically, we have to place it in its original temporal order in the reproduction as well: "the whole event is, to be sure, intuitively intended in its unity, namely, in all of its phases, although always only a single stretch of its flowing temporality is 'really intuitive'."<sup>11</sup> Listening then obviously does not happen in a compact form, it also includes parallel processes of the current impressionable awareness and recollection: "The world of perception and the world of memory are separate worlds. But, on the other hand, there is still a unity"<sup>12</sup>, "But still other objects can be constituted in the same concretion of life, now and again in the same living-moment and in its continuous process of streaming; each

---

to it and not to reality as a whole. He assumes that these regions of reality are constituted by the meaning experienced within their frames. The decision to listen to music thus involves a change in the "tension of consciousness" on the part of the listener. For further details see my paper "The Place of Music in Alfred Schütz's Life-World", in: Jiří Kopecký (ed.), *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Musicologica Olomucensia VIII* (Olomouc, 2006), p. 43–50.

<sup>7</sup> Edmund Husserl, *Experience and Judgement* (Evanston, 1973), p. 62.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>9</sup> Husserl worked out the conception of acts of time-consciousness in his lectures from 1905, cf. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí* [Lectures on the Phenomenology of Internal Time-Consciousness] (Prague, 1996). In retention and reproduction, objects are handled as the past – either as ones that have been experienced and are recalled in current consciousness / reproductions/ or ones that are still linked to the presence of living /retentions/. Future objects are grasped with the help of protention, which is the counterpart of retention, and with the help of anticipation, which is a "jump" into the future. Anticipation was not so important in Husserl's conception, in fact, it was not yet included in the lectures. But Schütz deals with it equally to make a symmetry between linking the future and the past objects to the presence.

<sup>10</sup> Alfred Schütz, "Fragments on the Phenomenology of Music", *Music and Man*, 2 (1976), p. 67.

<sup>11</sup> Edmund Husserl, *Experience and Judgement* (Evanston, 1973), p. 160.

<sup>12</sup> *Ibid.*

object can be constituted through a parallel constitutive structure, for example another sound, a color, etc. Simultaneity is necessarily constituted here”.<sup>13</sup>

Schütz also offers an analysis of an actual six-tone motif (c-d-e-c-d-d), if we can call that a series of tone pitches without specifications of their lengths. Here we can become well aware that we are experiencing a whole range of auditory qualities at an individual moment: the current melody tone, two previous tones, the interval between the current and previous tone, between the current and first tone and between the two previous tones. The analysis shows a strong application of retention awareness but minimal protention significance. Schütz identifies protention only when expecting the final tone bounding the theme as a whole (the unfulfilled protention of the tone e, which would mean repetition of the three-tone element, i.e. a two-part setting). It is true that Husserl also developed mainly passing of the present into the past, as the *Analyses on Passive Synthesis* show and as Don Ihde noted. Don Ihde thought that Husserl orientates experiencing of temporal qualities into the past too much and that the time field is more complex.<sup>14</sup> For instance, Alfred Schütz does not take other music elements into account in his analysis which could play an important part during listening. Tempo, for example, as well as rhythm would most likely become the subjects of expectation or, if we stick to melody, we could expect its development in smaller interval steps. Such a conceived expectation, however, cannot be attached to a particular analyzed element of the given sequence of tones (tone, relation of two tones). Schütz’s analysis therefore seems to be rather mechanistic; we can even observe it as a combination of possible relations within the given sequence or we can find it to be an analysis of notational symbols whose positions could be taken by symbols of something else. It is because his “musical example” is very simple. However, with a given complexity and length of the musical formation we could get into a situation when we would have to choose from possible temporal qualities according to their experienced relevance. This relevance can be determined by temporal proximity<sup>15</sup> as well as by multilayer structural meaning (tonal relations, direction and accentuation of the melody, rhythmical structure, colour) whose elements may contradict each other and create qualitatively shielded complexes with separate musical meaning.

Temporal relations in more extensive musical pieces are thus less transparent. However, Schütz is aware of the necessity of terms which would depict the qualities in perceiving music by their detachment from more extensive pieces and their relations. Therefore, besides the analysis of a short sequence of tones, he also proposed categories of music experience, or musical time. These included continuance, sameness and movement.

---

<sup>13</sup> Edmund Husserl, *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic* (Dordrecht, 2001), p. 172.

<sup>14</sup> Don Ihde, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (Athens, 1976), p. 91.

<sup>15</sup> Proximity can pass into distance: “everything that is retentive turns into the undifferentiated unity of the distant retention of the one distant horizon, which extinguishes all differentiations”, “corresponding to the temporal perspective, ..., is an affective perspective; flowing is a flowing together of affections”. Edmund Husserl, *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic* (Dordrecht, 2001), p. 422, 423.

Continuance consists in fulfilled protention and Schütz classified to it the phenomenon of repetition (interrupting the continuity by the same). Within it he further differentiated coherence (virtual unity formed between the alternating tones of various pitch – independent melodic voice). Sameness, identification of the same tones or formations, he however relativized as the character of an individual tone is also accompanied by its colouring by the context of the moment in time (the same tone in different temporal determination is not the same one). Movement is derived from kinaesthetic dimension. According to Schütz, “the time dimension in music refers back to our spatial experience”.<sup>16</sup> The kinaesthetic aspect of music is strongly attached to rhythm, which Schütz did not consider an essential element for music perception. In his opinion, rhythm references to the rhythms of our physiological functions and the rhythm of the events from the outside world.

However, if music awakens the experience of movement in people, it refreshes the experience of space as people always assert themselves in the world that surrounds them through movement. Jan Patočka (inspired by V. J. Nicod) says that “space is the principle of building sensory fields into a unity”.<sup>17</sup> The kinaesthetic-tactile sphere is characterized by almost adventurous trips into the surroundings, by getting possession of things; it emphasizes the direction from us toward things – into the awaiting space. Furthermore, Jan Patočka offers linking the spatial dimension with the temporal one, or erasing the boundaries of common understanding of the term *space*, when he points out that space represents “relating to the universe, to the wholeness of beings enabling the life engaging of a being – a live human being – into this whole” and that the classification in this space “does not have the character of explicit localization which each place in a systematic space obtains; it is ‘inside’ the universe which knows rather the differences of intensity than extensity – it is rather more dependant on other beings than greater or smaller distance: it is more of mixing oneself into matters and matters into oneself than exact determination of where one and where another goes to and from.”<sup>18</sup> We can imagine the spatial structure as low or high proximity and accessibility. However, can we understand the proximity in the temporal dimension – as time needed to overcome obstacles, to connect with the world? Experiencing the temporal and spatial situation connects in the existential determination and classification of a person and therefore they pass into one another in music, too. However, Alfred Schütz assumed that proximity or distance which we can recognize by ear cannot build space. That might be caused by the fact that Schütz thinks of the physical space whose objectivistic conception disagrees with human experience as Jan Patočka showed.<sup>19</sup> Another reason might be the fact that Schütz’s base for thoughts

<sup>16</sup> Alfred Schütz, “Fragments on the Phenomenology of Music”, *Music and Man*, 2 (1976), p. 37.

<sup>17</sup> Jan Patočka, “Prostor a jeho problematika” [Space and its Problems], *Estetika* [Aesthetics], 28 (1991), p. 22.

<sup>18</sup> Jan Patočka, “Prostor a jeho problematika”, *Estetika*, 28 (1991), p. 16.

<sup>19</sup> As for the physical space, Schütz is probably right. He points out that sound can reveal the direction but not the distance or that the assumption of distance based on the sound is controlled by a visually acquired apprehension of space into which we project the information heard. It is surprising that Ihde [cf. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (Athens, 1976), p. 56-71], who

on space is not quite clear, which provides a possibility to lead them towards existential references, so obvious in Schütz's phenomenological sociology.

**David Lewin**, music theorist, follows much more specific objectives.<sup>20</sup> His model of music perception is formally inspired by the cybernetic terminology and its contents are partially based on Husserl's conception of the acts of time-consciousness. Lewin concentrated especially on the protention and retention awareness, i.e. on the immediate past present in the consciousness in the form of retention and the conditioned expectation of the following music course of events. He used the term *recursive structure of music perception* to denote the correlation between the present and past moment which he sought to be in the form of mutual references of expectation (implications) and fulfilment (implementation of the relation to the music already played). However, the bipolarity indicated by the mutual relations of isolated formalized units (these are often represented by individual tones in examples) and their continuous shifting most likely does not correspond with the experience, as Pierre Boudreau pointed out.<sup>21</sup> When we listen to music, we do not feel that we are moving in a loop of references back and forth, we are more likely to feel that the present is being shifted: it is more and more gradated by the passed course, however, it is still experienced as oriented towards the future.

Lewin's general model of music perception is more interesting: it is also presented by a formalized scheme. Perception is understood as a combination of several aspects: event (marked by bars of the score), context (encircles the event, it is also specified by bars),<sup>22</sup> perceptual relations (such as reinforcement, confirmation, elaboration, realization, modification, sequential expansion, implication, denial, support, terminal and medial

---

pointed out the spatial potential of sound, did not take into account this likely origin of our initial apprehension of space. The spatial aspect unobtrusively enters even ordinary statements on music, as can be seen in Ingarden's and Husserl's use of the term "temporal perspective".

<sup>20</sup> David Lewin, "Music Theory, Phenomenology and Modes of Perception", *Music Perception*, 2 (1986), p. 327-392.

<sup>21</sup> Pierre Beaudreau, *Recent Contributions to the Phenomenology of Musical Time: A Critical Survey* (Montreal, 1989), p. 124.

<sup>22</sup> The term *horizon* is also used in a similar meaning: Alfred Schütz could not imagine that this term could be used in the area of music. On the contrary, Thomas Clifton [in: *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology* (New Haven, 1983), p. 57] prefers it for contextual understanding. He emphasizes that horizon in temporal dimension has floating borders in relation to the situation and the boundary of the field of the present is important, while context represents interaction with an object. Therefore it relates more to its immediate surroundings. But it is difficult to agree with the idea that context is not connected with the meaning so much: on the contrary, it represents "sense-giving context" – cf. Jan Patočka, "Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a 'Karteziánské meditace'" [Husserl's Phenomenology, Phenomenological Philosophy and "Cartesian Meditations"], in: Edmund Husserl, *Karteziánské meditace* [Cartesian Meditations] (Prague, 1968), p. 176. Lewin then chooses this term for its greater methodological neutrality and the punctuality of his analysis – horizon shows the extent of the present while context concretizes and concentrates it.

conclusion) and a list of statements (describing the perceived music with the language of music theory). The model is to serve the analysis of a musical piece. The analytical procedure is guided through identifying the individual perceptions with the help of the notational record. The musical meaning of these perceptions should be specified by other elements of the model.

Lewin's analytical approach tries to capture the ambiguity of structural elements and to include very soft meaning nuances – he works with smaller units. In this respect, his procedure is similar to Schütz's. The question is what analysis Lewin would propose for more extensive music compositions: formations (his perceptions  $p_1, p_2 \dots$ ) would become more complex and the determination of relations among them less straightforward. Lewin chose a shorter example for the force of his procedure (Schubert's song) just like Schütz; however, he does not comment the aspects of music perception derived from events exceeding the listening situation: he leaves out the relation to the text and he does not deal thoroughly with the influence of music theory on music perception. On the other hand, Lewin is well aware of the role of music theory – one of his categories is a list of statements based on theoretical concepts. But generally, Lewin's model shows a tendency to use a language which is not anchored in music theory, as can well be seen in the importance of categories perceptual relations and event (event being a meaningful auditory formation). However, his analytical decisions are often rooted in tonal harmony: the formulation of a musical event or perceptual relations is based on tonal relations, which form the main elements of the theoretical description. It is obvious that we perceive music tonally in the situation of a deep anchorage in tonal thinking which also influences the intentional directedness of time-consciousness.

The analysis of Schubert's song suggested by Lewin is very extensive (about twelve densely printed pages for fifteen bars), too complicatedly formulated and it does not lead to generalization. If the analysis does not imply e.g. questions regarding the author's composition style or important structural properties of the piece, it only immerses us into listening to music, from which we will not come out. Lewin's analysis could serve as a preparatory phase for expressing more substantial conclusions which could definitely keep their distance from common theoretical terminology but which should lead to a more distinct identification of substantial relations. Otherwise the communicative value of analysis is limited only to the acts of our perception which are indifferent and constant toward any music, in other words, which are not specific to music. This insufficient accent is also determined by the fact that Lewin formulates temporal relations more distinctively for short sections and he does not specify the qualitative moments of more extensive complexes. At the same time, even Husserl emphasized that: "what gives unity to the particular object with respect to content ... analysis of time alone cannot tell us, for it abstracts precisely from content."<sup>23</sup> Husserl expressed this opinion most likely under a strong influence of visual perception (from which examples are derived in that

---

<sup>23</sup> Edmund Husserl, *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic* (Dordrecht, 2001), p. 174.

extract); however, the individual qualities of a given piece should not disappear from the phenomenological music analysis as an objective. The fact is that if we concentrate on the acts of consciousness while perceiving music, we will turn our interest from the unique musical piece to the general structure of consciousness and such an analysis would rather make sense to a phenomenologist examining the possibilities of our cognition. However, if we want to talk about a musical piece and the experience it gives us, we have to concentrate on the acts of time-consciousness in their individual setting during the perception of a given piece.

**Judy Lochhead**, too, designed an analytical model concentrating on the phenomenological description of the temporal aspect of music.<sup>24</sup> Lochhead was mainly led by the opposition to common analytical procedures built on the basis of the eighteenth and nineteenth century music. She considers traditional methods unsuitable for recent music and she also points out the role of the notational record which implies visual modelling of the structure, emphasizing the symmetry, balance and objectivity. In her opinion, analytical methods do not consider the temporal aspect of music: phenomenology is to bring a solution. The classical and romantic score represents a record of the piece (Ingarden considered the score to be a guarantor of historical identity of the work) but the relation of recent music to notation differs: some pieces do not have a score or the score only serves as a recipe for performing the piece. The analysis thus should not take the score as the primary source of information. According to Lochhead, the procedures applied in the analysis of the traditional classical music repertoire fall within the paradigm of western philosophy in which temporal objects related to hearing are placed lower as their existence does not reach such a level of stability as most visual objects have. Information obtained by listening appears less authentic: it appears subjective in comparison with the information based on the score. Lochhead says that phenomenology offers epistemological adequacy of auditory information on the object. However, it is interesting that phenomenology is criticized for visualism – for instance, Ihde analyzes the anchorage of phenomenology in the visualist tradition but he credited phenomenology with the interest in the integrity of an object: “For the first gain of phenomenology in regard to sensory experience is a recovery and reappreciation of the fullness and richness and of the global character of experience. The very notion of an auditory dimension is problematic for phenomenology.”<sup>25</sup> Husserl formed his thoughts with the potential of universal validity but the significant prevalence of examples of visible and immobile objects brings doubts.<sup>26</sup> Lochhead, in her simplified theory, proposes two principal solutions: Husserlian acts of time-consciousness and Heideggerian differentiation of time and temporality. However,

---

<sup>24</sup> Judy Lochhead, “Temporal Structure in Recent Music”, *Journal of Musicological Research*, 6 (1986), p. 49–93.

<sup>25</sup> Don Ihde, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (Athens, 1976), p. 21.

<sup>26</sup> It is appropriate to follow up the note no. 19 and its context which shows that spatial dimension is applied in thinking about music and how it can be explained.



she does not apply the differentiation of the acts of time-consciousness in her own analyses; it is sometimes only mentioned without relation to other analytical conclusions.

The Heideggerian differentiation of time (public time and organizing tool of our activities) and temporality (internally experienced as a qualitative existential determination) seems more inspiring. Time corresponds with the projection of our activities into an external socially determined time and in music it is represented by time background which has the function of including arranged sound formations. It is usually realized by a recurring unit regulating the music flow while the time meaning of the music formations is derived by relation to the unit of time. Lochhead defined the mentioned position of time in music e.g. in Schumann's music. On the contrary, in the examples of recent music she saw especially temporality in which we perceive the individual objects, temporal span and individual temporal determinations (past-ness, present-ness and future-ness). Lochhead managed to philosophically embed the listener's experience that in traditional classical music (represented mainly by classical and romantic pieces) we experience background from which thematic formations arise (therefore there should be an independent meaning chain of retentions of regular metro-rhythmic formations). On the other hand, in many pieces from the twentieth century the thematic formations are not set into a unified background and therefore they represent more individual temporal objects.

Heidegger's differentiation follows different levels of authentic experience of the lapse of own life. Therefore, it is related to the existential level, while Husserl tries to catch the uniformity and setting of the experience flow. However, he also differentiated between the experienced and objective time, the latter not being radically separated from the internal one, as Heidegger did. It is then surprising that Lochhead did not deal with the parallel of Husserl's and Heidegger's differentiation. Considering this parallel could be very interesting: Husserl based his phenomenology of time-consciousness on melody and musical units, therefore on traditional classical music, while the internal temporal experience in Heidegger's conception misses experiencing of that music. This distinction can also explain Schütz's conviction that rhythm is not a substantial element of music and that only some cultures use rhythm. Schütz, whose phenomenological applications are sometimes a bit awkward in relation to direct music experience, could rely on classical and romantic music for which highly regular metro-rhythmical structure is typical. After all, J. F. Smith expressed the idea that Husserl would not probably base his phenomenology of time-consciousness on the twentieth century music.<sup>27</sup> This means that according to Smith, this conception cannot express temporal relations in modern music. However, it is necessary to be aware of the fact that Husserl related his conclusions to human consciousness as such and that actual intentional structures are only to arrange various external events, be it music, visual objects, social events etc., into the structure of consciousness which remains stable. Therefore, before refuting the explicative power of Husserl's conception for recent music, it is appropriate to start considering its more complicated application

---

<sup>27</sup> F. Joseph Smith, "Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time-Consciousness", *Journal of Phenomenological Psychology*, 4 (1973), p. 280.

for grasping the organization of music flow. For instance, we have already mentioned the possibility of a simultaneous course of quite independent lines in time-consciousness (it is at least obvious that simultaneity is essential for polyphonic music) and also Schütz assumed the possibility to earmark for an individual line of music flow and he called it coherence.

Accordingly, the analysis of the twentieth century music with regard to the acts of time-consciousness would have to take into account the simultaneous course of several lines. These would not be defined by the extent of harmonically defined phrases (in a unified way) as much as in tonal music and their qualitative characteristics would need to be considered more than in tonal music. The main orientation element in the musical structure is temporal objects defined by a unifying intention which can apply to distinguishable structural levels and their relations. Tonal music with its high integration can be understood as a unified flow. The twentieth century music, however, often singles the individual music constituents which creates plurality of meaningful units. Here, we can mention Otakar Zich, who presumed three modalities of musical meaning. His differentiation of material (sound) and matter-of-fact (musical) representations indicates a certain “polyphony of meanings”, if we leave out the area of theoretical terms (the so called technical representations).<sup>28</sup>

In her analyses, Lochhead tries to concentrate on the arrangement of musical phrases enclosed in time, she tries not to rely on traditional terminology but she does not take into account the multiple layers of musical structure (colour, use of instruments). Moreover, she often deals with melody only marginally; she rather explains the segmentation (marked in the score sometimes). It seems that as a score, she also serves the interpreter. She did not manage to fulfil her main device – to get free from the score – e.g. the analysis of Eliot Carter’s string quarter is mostly based on the expression specifications in the score. Lochhead’s effort to observe the describing and not the interpreting levels then almost leads to a description of the score. We also learn that the references to the score also serve to communicate the properties of the music played. But the score is similarly used in other analytical approaches as well, although they do not proclaim such a substantial support in listening.

Lochhead also tried to capture the nature of temporal relations at a higher level of musical structure. According to Lochhead, we are able to earmark certain temporal functional moments in music (gestures – e.g. beginning, ending<sup>29</sup>), temporal modes (emphasis

---

<sup>28</sup> Otakar Zich, *Estetické vnímání hudby* [Aesthetic Apperception of Music] (Prague, 1981), p. 156–175. Another thing is that Zich attributed matter-of-fact representations with a structural meaning whose role is often represented by the sonic element in the twentieth century music. The sonic element relates to human voice, musical instruments or other sound material and the ways of their use, which according to Zich create an area of material images.

<sup>29</sup> Thomas Clifton tried to capture the various forms of these gestures [in: *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology* (New Haven, 1983), p. 83–88] when he distinguished among the beginning, second beginning, repetition etc. Here, we could also find an illuminating parallel with Zich’s meaning representations – similar musical “gestures” stand at the frontier of matter-of-fact and

on duration, simultaneity or sequence), coherence of the music flow (level of tension forcing continuance) or the relation between the retention or protention awareness. The compendium of possible temporal structures in music suggested by Lochhead, however, often offers overlapping views which lack distinguished relations. It would be desirable to describe particular style moments which would enable the phenomenological approach to compare musical pieces. We would also appreciate if we could see clear relations among the individual analytical aspects. Lochhead classifies them into various categories which covers the style unity and individuality of the piece.

Each of the models described above brings a fundamental accent and highly appreciable as well as disputable aspects. Together they offer a whole range of interesting ingredients which can be used for formulating a more elaborated model of musical time. The philosophically tinged interest of Alfred Schütz in music concentrates on general properties of musical structure which he stakes out against other arts and against the reality outside art. He offers a possibility of looking at music in its engagement in the life history as well as in the structure of life experience. He also tries to define the soft temporal relations during the perception of music and he successfully points out the meaning stratification of the musical present. However, the actual sample for the analysis shows rather a schematic musical pattern which should better be replaced by music we search to listen to, such as Lewin and Lochhead do as the music-theoretical and analytical interest is primary for them. Lewin especially takes heed to describe individual perceptions, i.e. the temporal sequence of intentional unities as set by the music listened to. He misses the role of meanings arising from longer sections of music on which Judy Lochhead focuses. It is also given by the differentiation of music based on tonal relationships and music which does not relate to them too much. This also implies that the interest in the temporal unfolding of music would not have to be only contributing to the recognition of the process of immediate perception, but also to the comparison of music of various repertoires or for further thoughts on music and its place in the life-world.

## **Die Tradition Husserls in der Konzeptionen der musikalischen Zeit**

### **Zusammenfassung**

Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, die von Edmund Husserl verarbeitet wurde, nimmt eine ehrenvolle Stelle in der philosophischen Literatur ein. Sie versucht die grosse Veränderlichkeit der Erlebnisse, die die Umwelt in uns erweckt, zu ordnen. Die Reaktion, die in der Literatur über Musik als einer Zeitkunst erzielt wurde, ist völlig verständlich (trotzdem aber noch nicht genügend). Meine Studie bemüht sich die

---

technical representations, therefore these are musically authentic, but strongly inter-subjective moments of musical structure.

Konzeptionen der musikalischen Zeit, die in der musikphänomenologischen Literatur zu Grundbeiträgen wurden, zu beurteilen. Die Theorien von Alfred Schütz, David Lewin und Juda Lochhead führen diese Akzente aus – eine organische Anknüpfung an Husserl und Festlegungen der Zeitspezifität, eine detaillierte Beschreibung der Wahrnehmungsmusikqualitäten in ihrer komplizierten Verknüpfung, Zeitausprägung von umfangreichen Musikflächen und eine mehrdimensionale Einstellung. Alle diese Theorien vervollständigen sich in Erfassung der subjektiv empfindenden Zeit und weisen auf Begrenzungen des phänomenologischen Diskurses über die Musikzeit hin.

### **Husserliánská tradice v koncepcích hudebního času**

#### **Shrnutí**

Fenomenologie vnitřního časového vědomí, kterou rozpracoval Edmund Husserl, zaujímá čestné místo ve filozofické literatuře. Snaží se uspořádat velkou proměnlivost prožitků, které v nás vyvolává okolní dění. Odezva, které dosáhla ve spisech o hudbě, časovém umění, je tedy zcela pochopitelná (zdaleka ne však dostačující). Přítomná studie se snaží zhodnotit koncepcce hudebního času, které se v hudebně fenomenologické literatuře staly základními příspěvky. Teorie Alfreda Schütze, Davida Lewina a Judy Lochheadové přináší své akcenty – organickou návaznost na Husserla a určení specifčnosti hudby, detailní popis vnímaných hudebních kvalit v jejich složité provázanosti, časové charakteristiky rozsáhlejších hudebních ploch a vícedimenzionální přístup. Dohromady se doplňují v zachycení subjektivního prožívání hudby a poukazují na úskalí fenomenologického diskurzu o hudebním času.

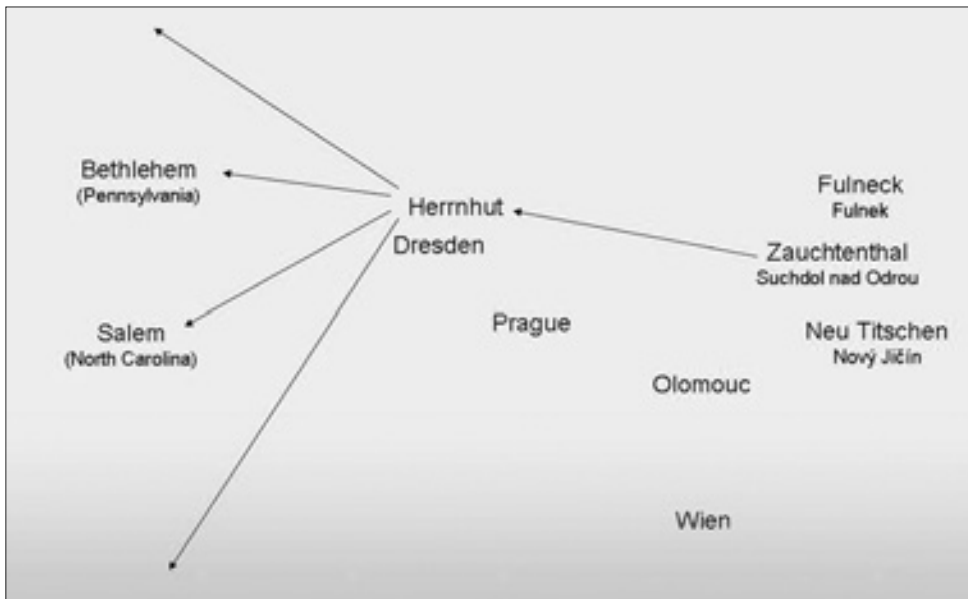
## From Moravian Zauchtenthal through German Herrnhut to American Indians: On the Origins of Brass Music among American Moravians

Jan Vičar

The Moravian Brethren have made significant contributions to the history of music on the North American continent. This religious group traces its origins to the legacy of a Czech reformer Master Jan Hus (1369/1370–1415), then to the Unity of Brethren, founded in 1457 in Kunvald (Eastern Bohemia), the teaching of the last Bishop of Bohemian Brethren, Jan Amos Komenský-Comenius (1592–1670), and finally to “the Restored Unity” of German-speaking Moravian Brethren, established under the patronage of Count Nicolas Ludwig Zinzendorf (1700–1760) in 1722 at Herrnhut (Germany, Upper Lusatia).<sup>1</sup> The first groups of Moravian Brethren emigrating to America arrived in 1735.<sup>2</sup>

- <sup>1</sup> It is necessary to differentiate music originating in Moravia from the music of the Moravian Brethren. The former—for example, music folklore of Moravia—is linked with the musical culture and the territory of Moravia, located in Central Europe. The latter—for instance the music of American Moravians—is ideologically, functionally, and structurally related to the liturgy of German Brethren, which developed from the liturgy of Bohemian and Moravian Brethren. It also is loosely connected with the territory of Moravia as well as Central Europe.
- <sup>2</sup> The families of Moravian Brethren who lived throughout Moravia at the end of the 17<sup>th</sup> and the beginning of the 18<sup>th</sup> centuries in resistance to the strong re-catholization of the Counter Reformation have sometimes been called the “Hidden Seed.” Christian David (1692–1751) was one of the founders of Herrnhut and a leader in the rebirth of the church. He was born in Ženkla near Neu Titschen (today Nový Jičín), North Moravia (today in the Czech Republic) from a Czech father and a German mother. Members of the Nitschmann family, originating in the village of Zauchtenthal (Suchdol nad Odrou) close to Fulneck (Fulnek) in North Moravia also had leading roles in the rebirth of the church. Another important leader was Georg Neisser (1715–1784), a Moravian historian born in Sehlen (Žilina) near Neu Titschen, educated in Herrnhut and arrived in Georgia with the second wave of Moravian emigration in 1735. He furthered Jan Amos Komenský’s educational tradition, finding a powerful inspiration in Komenský’s treatises, especially *Ratio disciplinae* and *History of Unitas Fratrum*. For a further discussion of the ideological differences and religious disputations between Moravians and the Saxon pietist Count Nicolas Ludwig Zinzendorf see Vladimír Helfert, “Moravští bratři’ u durynské Goty”, [Moravian Brethren in the Neighborhood of Thüringer Ghot], *Časopis Moravského muzea* [Journal of Moravian Museum] 53 (1929), Nos.

Moravians established communities in Pennsylvania and North Carolina from the middle of the 18<sup>th</sup> century. They continued their music heritage in these communities, relying—in the hymn tradition of the Bohemian and Moravian Brethren, as well as German Protestants—on the musical maturity of each member. If a musical traveler wanted to hear the finest European music in the best performance possible in North America during the late 18<sup>th</sup> century, he would not have found it in Philadelphia, New York or Boston, but in the desolate regions of North Carolina and Pennsylvania. Despite the incredibly hard conditions under which they lived, Moravians performed not only simple vocal liturgical music, but also compositions by Bach, Händel, Mozart, and the latest symphonies by Haydn. The first American performance of Haydn’s *Creation* was in Bethlehem, Pennsylvania during 1811. Works by less famous European composers and American (or active in America) composers of the second half of the 18<sup>th</sup> century were also performed in Moravian communities.<sup>3</sup> The American statesman and inventor Benjamin Franklin (1706–1790) described the high standard of music at Bethlehem during the late 18<sup>th</sup> century with admiration.



Axis: Zauchtenthal - Herrnhut - America

3–4, p. 320–434; “Zwei Beiträge zur Geschichte der Herrnhuter-Gemeinde in Neudietendorf”, in: *Mitteilungen des Vereines für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung* (Gotha, 1930–1931), p. 66–76; Jiří Benda II (Brno, 1934), p. 44–58.

<sup>3</sup> Composers such as Jeremiah Dencke (1725–1795, lived in the USA from 1761), Johann Friedrich Peter (1746–1813, in the USA from 1770), his brother Simon Peter (1743–1819, in the USA from 1770), Johannes Herbst (1735–1812, in the USA from 1785) and John Antes (1740–1811, born in America, and from 1769 he was engaged in missionary work in Egypt and England).

Although the music of Moravian Brethren was predominantly vocal and liturgical, musical instruments had an increasingly important role. Beginning with the second half of the 18<sup>th</sup> century, trombone choirs playing independently and also accompanying choral singing held a privileged position in their communities. These choirs established a new tradition in America, and are still known as “Moravian trombones.”<sup>4</sup>

Moravians used trombones and brass instruments to announce special events and to accompany outdoor services such as sunrise service and funerals, as well as to welcome visitors. The trombone choirs and church bands primarily performed chorales and supported choral singing. They must have influenced the secular community bands which came later, whose repertory included marches and arrangements of popular music during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

Records in Herrnhut annals show that the Moravian Brethren brought the essence of their Bohemian<sup>5</sup> and Moravian<sup>6</sup> traditions to Herrnhut<sup>7</sup> as well as to America. *Summarischer Unterricht* provides information from 1755:<sup>8</sup> “[Frage] Hat man Violinen, Waldhörner and andere Musik? [Antwort] Die Böhmen sind Musikanten von Haus aus, und also ist an einer ziemlich kompletten Musik hier und da kein Mangel. Wären sie beisammen, so wäre es eines der größten und schönsten Orchester.”<sup>9</sup>

A brief historical background of brass instruments—trombones, trumpets and French horns (originally hunting horns)—in Central Europe can serve to describe the tradition from which Moravians and their music emerged.

---

<sup>4</sup> See, for example, a recording *Music of the Moravian Trombone Choir* performed by the Los Angeles Philharmonic Trombone Ensemble, first released by Crystal Record Company in 1976. It includes—for today’s Moravian music in America characteristically—the Communion Hymn *Jesus Christ, our Strong Salvation*, traditionally but incorrectly attributed to Jan Hus.

<sup>5</sup> In English the word “Bohemian” has taken on three meanings: an inhabitant of Bohemia (what is now called *Čechy*), a person following the so-called bohemian life style, and a gypsy.

<sup>6</sup> Bohemia and Moravia are the historical lands of the medieval Czech Kingdom whose capital was Prague. Bohemia and Moravia and (a part of Silesia) form today’s Czech Republic, whose inhabitants are called Czechs.

<sup>7</sup> For fundamental information about Herrnhut, see Hans-Christoph Hahn and Hellmut Reichel (eds.), *Zinnzendorf und die Herrnhuter Brüder: Quellen zur Geschichte der Brüder-Unität von 1722–1760* (Hamburg, 1977). It contains an overview of music in Herrnhut by Jörn Reichel, p. 229–235.

<sup>8</sup> *Summarischer Unterricht in Anno 1753 für reisende Brüder zu einer erforderlichen information in facto* (London, 1755), p. 40.

<sup>9</sup> In free English translation: “The Bohemians are musicians from the very beginning, and so there is no scarcity of a full range of music here and there. If they were all together, it would thus be one of the greatest and most beautiful orchestras.” English translation quoted after Ben van den Bosch, *The Origin and Development of the Trombone-Work of the Moravian Churches in Germany and All the World*. Translation by C. Daniel Crews. Original: Ben van den Bosch, “Die Entstehung und Entwicklung der Posaunenarbeit der Brüdergemeine in Deutschland und aller Welt”, in: Horst D. Schlemm (ed.), *Posaunen in der Bibel und bei uns vor 1843*, Beiträge zur evangelischen Posaunenarbeit, Heft 1 (Gütersloh, 1989), p. 43–65.

There is no evidence that Moravian Brethren used brass instruments while they were living as “Hidden Seed” in small groups in North Moravia around 1700—within and in the neighborhood of small towns and villages, including Fulneck (Fulnek), Neu Titschen (Nový Jičín) and Zauchtenthal (Suchdol nad Odrou).<sup>10</sup> The first groups of immigrants who came to Herrnhut and then emigrated to America were peasants and craftsmen. However, they were well-educated, literate people who certainly were familiar with brass instruments.

Trumpets, trombones and French horns emerged in Central Europe in the latter part of the 17<sup>th</sup> century. Trumpets were played primarily for secular noble occasions; and trombones were used mostly in churches. During the second half of the 17<sup>th</sup> century, a very important Moravian musical centre was Kremsier (Kroměříž), where trumpeter Pavel Josef Vejvanovský and violinist Heinrich Biber served Olomouc bishop Karl Liechtenstein-Castelcorno by composing and performing secular as well as sacred music.

During the second half of the 17<sup>th</sup> century, *Stadtpeifers* began to mark the time of day and announce festivals from church or town towers by performing *Turmmusik* (tower music). *Turmmusik* was cultivated not only in important German centers as Leipzig (Johann Christian Pezel’s *Hora decimal musicorum Lipsiensium* was published in 1670),<sup>11</sup> but also in Bohemian cities as Prague, Böhmisches Krummau (today Český Krumlov), Prachatitz (Prachatice), Trebitsch (Třebíč), and Moravian cities as Olmütz (Olomouc), Znaim (Znojmo), Kremsier (Kroměříž), Wischau (Vyškov), and Litovel. Announcements of the time, important events, and disasters were called *Abblasen*; *Anblasen* were calls to worship. Metal holders for brass instruments still hang on some city towers today. Such a tower was called *Schmetterhaus* from the German word *schmettern*, to resound, in Troppau (today Opava). There is evidence that “in Czech lands that the bugblers [*Stadtpeifers*; town musicians] often assisted in church by accompanying the chants of the erudite clergy.”<sup>12</sup>

Hunting horns (*Cor de Chase*), originally imported from France, have been used in Bohemia and Moravia at least since 1682. Václav Sweda (Svida) and Petr Röhlig, servants and huntsmen of count Franz Anton Sporck, are the first known horn players in Bohemia. They performed for Sporck and his many guests at his residences in Prague and Kuks. After 1710, hunting horns in Bohemia and Moravia were gradually replaced by *Waldhörner* produced in Vienna by the Leichnambschneider brothers. These horns

---

<sup>10</sup> There is no documentation of music in Zauchtenthal (Suchdol nad Odrou) in North Moravia during Christian David’s lifetime (1692–1751). The first and most influential members of Herrnhut community as well as the first immigrants to America came from this important village.

<sup>11</sup> Literature for trombone ensemble from this period includes the sonatas for three and four trombones by Daniel Speer (1636–1707). Other four and five-part works by Speer and Johann Pezel (1639–1694) used alto, tenor and bass trombones, with a soprano *Zink* (German) or *cornetto* (Italian) performing the highest part.

<sup>12</sup> Lubomír Klučar and Jan Trojan, “Věžní hudba” [Tower Music], in: Jiří Fukač and Jiří Vysloužil (eds.), *Slovník české hudební kultury* [Dictionary of Czech Musical Culture] (Prague, 1997), p. 993.



enabled players not only to give hunt signals during the hunting but to participate in orchestras and play in various keys.<sup>13</sup>

Italian opera, cultivated by the nobility from the first half of the 18<sup>th</sup> century, also accelerated the development and usage of brass instruments in Central Europe.

Trumpets, trombones and *Waldhörner* were a significant part of the orchestra consisting of two hundred musicians, performing the coronation opera *Constanza et fortezza* by Johann Joseph Fux in Prague in August 1723 under the direction of Antonio Caldara. A famous horn player of the Dresdener<sup>14</sup> *Königliche Harmonie*, Johann Adam Schindler of Czech origin (1691 Březnice–1747 Dresden), took part in this performance.

This Central European tradition of brass instruments, combined with the strength of the spiritual song tradition, choral singing and music education of Czech and Moravian Brethren, would have provided a natural basis for the importance of instrumental music in German centers and cities such as Herrnhut (from 1722), Herrnhag (1738–1753), Netherlandish Zeist (from 1746), and American Nazareth (from 1740), Bethlehem (from 1741), Lititz (from 1756) in Pennsylvania, Bethabara (1753–1766), and Salem (from 1766) in North Carolina as well as many other places in the United States and the world.<sup>15</sup>

It is interesting to trace early documentation about trombones, trumpets and horns in Moravian archives and other sources.<sup>16</sup> Here are a few examples:

In his influential *History of the Moravian Church* (1909), J. E. Hutton describes the era of 1722–1727 in Herrnhut: “And now the stream from Moravia increased in force and volume. Again and again, ten times in all, did the roving [Christian] David journey to the Moravian dales; and again and again did the loud blast of the trombones in the square announce that yet another band of refugees had arrived.”<sup>17</sup>

From a letter written in 1729 by Christian David: “...erst werden etwa 3 Lieder gesungen, da wird die Orgel dazu gespielt und Waldhörner geblasen.”<sup>18</sup>

One of five references to music from 1731: “...als wir zurückkamen, sungen wir wieder am Ring in H[errn]hut, da d[er] alte Schindler Paul und sie sehr weinten, als sie drüber erwachten, wir hatten die Posaunen und Waldhörner.”<sup>19</sup>

<sup>13</sup> See more in: Zdeněk Divoký, *Lesní roh v Čechách 1680–1830* [French Horn in Bohemia 1680–1830] (Prague, Akademie múzických umění, Dissertation, 2006), 137 p.

<sup>14</sup> It is probable that Dresden, as a site of the prince elector and a king, and his band *Königliche Harmonie*, influenced music in Herrnhut. Dresden is only about 80 kilometers from Herrnhut.

<sup>15</sup> Moravian Brethren sent missionaries to Greenland, South Africa, India, and other countries.

<sup>16</sup> See more in Klaus Winkler, “Entstehung und Ausbreitung der Herrnhuter Bläsermusik bei der Herrnhuter Brüdergemeine im 18. Jahrhundert”, in: *Musikgeographie: Weltliche and geistliche Bläsermusik in ihrer Beziehung zueinander und zu ihrer Umwelt. Tagungsband des Symposiums 1990*, vol. 2 (Bochum, 1990–1991), p. 123–175.

<sup>17</sup> J. E. Hutton, *History of the Moravian Church* (London, 1909). See the chapter “The Founding of Herrnhut, 1722–1727”.

<sup>18</sup> Letter by Christian David from 1729, Archiv der Brüder-Unität Herrnhut, Herrnhuter Gemeinrats-Protokolle [1729], R.6.A.a.22.2.

<sup>19</sup> Record from 12 Mai 1731, *Ibid.*, R.6.A.b.10.3.a [Diarium aus Herrnhut, 25. April bis 21. Juli 1731].

A Herrnhut entry for Easter 1745: “Sonntag, den 18. [April,] als am Fest der Auferstehung des Heylandes ruffte sich erst das Chor der led. Br[üde]r zusammen mit Trompeten und dann ging das ganze Chor auf dem Plaz und weckte die Gemeine auf mit Posaunen und Absingung einiger Versel um halb 4; dann kam die Gemeine auf den Saal zusammen. Nach einigen Verseln und einer kurzen Anrede gingen die Geschw[ister] nebst vielen besuchenden Fremden in der Procession mit Posaunen und anderen Instrumenten hinaus auf den Hutberg. Br. Vogt betete und denn gingen wir wieder zurück, es ging nicht sonderlich laut zu, aber nicht ohne Seegen und Innigkeiten ab. Die Geschwister gingen häufig in die Kirche, Br. Groth predigte, und es wurde eine Music von dem hiesigen Collegio gemacht.”<sup>20</sup>

In her pioneer dissertation published in 1995<sup>21</sup> and a later study published in 2000,<sup>22</sup> German music historian Anja Wehrend provides a detailed description of music in life and daily use in Herrnhut and Herrnhag until Zinzendorf’s death in 1760.<sup>23</sup> She has established that *Collegium musicum* in Herrnhut rehearsed at least once a week from 1731, and more than once a week in Herrnhag from 1741. The *Blechbläserkreis* (brass instrument ensemble) rehearsed at least once a week in Herrnhut from 1729, and in Herrnhag from 1739. The *Instrumentalkreis der Frauen* (instrumental ensemble for women) rehearsed at least once a week in Herrnhut from 1729 and in Herrnhag from 1743. Musical instrument technique and voice were taught during the afternoons of every week in Herrnhut and Herrnhag.<sup>24</sup> The *collegium musicum* significantly brought together educated professionals (former members of court, city, or military bands) and talented amateurs (brothers and sisters living in the Herrnhut and Herrnhag communities). Musicians of the *collegium musicum* accompanied liturgical singing and also performed for festivals, birthdays, marriages, funerals, arrivals and departures of visitors, and other events.

Anja Wehrend also summarizes the available documentation about the instrumentation of these ensembles. Along with the stringed instruments, the diaries mention *Posaune*, and *Waldhorn*; surviving pictures show *Fagott*, *Clarine*, *Posaune* and *Waldhorn*; *Blockflöte*, *Traversflöte*, *Oboe*, *Fagott*, *Clarine*, *Trompete* and *Waldhorn* were used by composers in cantatas, and *Blasinstrumente* and *Waldhorn* are mentioned in written documents.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Record from 18 April 1745, *Ibid.*, Herrnhuter Diarium [1745], R.6.A.b.17.

<sup>21</sup> Anja Wehrend, *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeinleben von 1727 bis 1760*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaften, Bd. 129 (Frankfurt am Main, 1995).

<sup>22</sup> Anja Wehrend, “Über die Pflege vokal-instrumentaler Figuralmusik in der Herrnhuter Brüdergemeine von 1727 bis 1760”, Kolloquium “Pietismus als Musikhistorisches Problem”, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 1 (Kassel, 2000), p. 248–262.

<sup>23</sup> Herrnhut was a village of several hundred inhabitants. Herrnhag, which was close to Hanau, was the second most important centre of Moravian Brethren musical culture in 1738–1753 after Herrnhut.

<sup>24</sup> Anja Wehrend, “Über die Pflege vokal-instrumentaler Figuralmusik in der Herrnhuter Brüdergemeine von 1727 bis 1760”, Kolloquium “Pietismus als Musikhistorisches Problem”, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 1 (Kassel, 2000), p. 249.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 251.

The following early brass instrument players and composers writing and arranging for brass instruments are known to have been active in Herrnhut:

Johann Raschke (1702 in Lichtenau [Lichkov], Bohemia-1762 in Niesky), was the first important French horn player in Herrnhut. He studied music and horn from 1724 at the Jesuit Seminar in Brno. He lived in Herrnhut from 1727, where he was the first leader of the brass choir.

Joseph Seiffert (1710-?) lived in Herrnhut from 1728. He played trombone as well as trumpet and trained young brass players.

Daniel Johann Grimm (1719-1760) composed *12 Sonatas for two trumpets and three trombones* in Herrnhut between 1747 and 1759.<sup>26</sup>

Important compositions for trombone quartet from this era by unknown composers are preserved in Zeist in the Netherlands. *6 Sonatas for trombone quartet* by composer Cruse have survived in the Moravian Archives in Bethlehem, Pennsylvania.<sup>27</sup>

I agree with Czech musicologist Jan Kouba that next to community singing that “the use of trombone ensemble was a characteristic part of the community beginning in the Zinzendorf era. The repertory of those genres was created by the ‘second category’ of Herrnhut composers as well as spiritual music by masters of Classicism and Baroque (Graun, Haydn, Mozart, and later Bach, Schütz and others).”<sup>28</sup>

Moravian trombones came to the United States along with missionaries during this era—at first to Georgia between 1735 and 1740,<sup>29</sup> and to North Carolina and Pennsylvania during the 1750s. Miloslav Rechcigl Jr., a Czech historian working in America, states: “Cultural contributions of Moravian Brethren from the Czech lands were distinctly notable in the realm of music. The trumpets and horns used by the Moravians in Georgia are the first evidence of Moravian instrumental music in America. Johann Boehner (1710-1785) from Zelená Hora, Moravia is the first recorded Moravian instrumentalist. The program of music in Bethlehem was greatly stimulated by the arrival in 1761 of two talented musicians, Jeremiah Dencke, a Silesian, and Immanuel Nitschmann, a Moravian.”<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> The manuscripts of his compositions are preserved in Das Unitätsarchiv der Evangelischen Brüder-Unität in Herrnhut, signature Mus A 7:100.

<sup>27</sup> Fundamental information about the surviving music can be found in: Richard D. Claypool and Robert F. Steelman, “The Music Collections in the Moravian Archives”, *Moravian Historical Society*, October 12 (1978), p. 13-49.

<sup>28</sup> Jan Kouba, “Jednota bratrská” [Unity of Brethren], in: Jiří Fukač and Jiří Vysloužil (eds.), *Slovník české hudební kultury* [Dictionary of Czech Musical Culture] (Prague, 1997), p. 404.

<sup>29</sup> For the mission to Savannah, Georgia, see Adelaide L. Fries, *The Moravians in Georgia, 1735-1740* (Raleigh, North Carolina: Edwards and Broughton, 1905. Reprinted, Winston-Salem, N. C., 1996). Music is mentioned only twice in the entire treatise.

<sup>30</sup> Miloslav Rechcigl, Jr., “The Immigration to America from the Czechlands and Slovakia in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries.” For more information on Moravian Brethren and their work in America, see two other studies by Rechcigl, “The Renewal and the Formation of the Moravian Church in America”, in: *Kosmas. Czechoslovak and Central European Journal*, vol. 9 (1990), p. 12-26; “Moravian

The Moravians apparently brought a trombone choir consisting of a soprano, alto, tenor and bass trombone to Bethlehem by 1754 to support the musical activities of the Moravian Church.<sup>31</sup> This choir would be one of the oldest instrumental groups known to historians of early American music.

Interesting facts emerge from the Bethlehem archives. For example, General George Washington “was greeted on entering the village by the music of trombones from the belvedere”<sup>32</sup> when visiting Bethlehem in 1778.

Moravians used trombones in their missions for preaching to Indians. These instruments were relatively easy to transport, and were not much affected by adverse weather conditions. There were ideological and religious reasons for their use; according to the Bible, the trombone symbolizes the voice of God.<sup>33</sup> But most importantly, the sound of trombones had a powerful effect on Indians. They believed that they were actually hearing the voice of the God of the white people.

In his famous 1989 study, Ben van den Bosch paraphrases an event which took place at Bethabara in North Carolina during the New Year Festival around midnight 1753.<sup>34</sup> “At the same time, Indians were approaching the village to attack it... It was midnight. Then the trombones blew loudly and with jubilation. The Indians, not prepared for such a reception, were greatly frightened. Intimidated and crying loudly, they ran away.”<sup>35</sup>

There are other, more fictitious versions of this story or of similar events. For example: “Back in Bethlehem, trials of faith continued through the French and Indian war. But the Saviour’s grace did not fail. A band of Indians gathered to fall on Bethlehem before dawn on Christmas, 1755, experienced it with singular power. Just before the planned attack, heavenly music broke out above them, floating over the town and out across the Lehigh River. The single brothers’ trombone choir stood in the belvedere above the Saal, playing the Advent Chorale, and all the Indians could do was listen, speechless, before fading back into the woods. One of them, who came to the Saviour several months later, told the brothers what had happened.”<sup>36</sup>

---

Brethren from Bohemia, Moravia and Silesia: Their Arrival and Settlement in America”, *Bohemia*, vol. 32, No. 1 (1991), p. 152–165.

<sup>31</sup> During the 18<sup>th</sup> century the *Posaunenchor*e (trombone choirs) performing in the churches of Germany and Austria also included other soprano and alto instruments that were available at the time.

<sup>32</sup> Joseph Mortimer Levering, *History of Bethlehem, Pennsylvania 1741-1892* (Bethlehem, PA: Times Publishing Company, 1903), p. 517–518.

<sup>33</sup> In Martin Luther’s translation of the Bible, *shofar* is translated as *Posaune*.

<sup>34</sup> Ben van den Bosch, “Die Entstehung und Entwicklung der Posaunenarbeit der Brüdergemeine in Deutschland und aller Welt”, in: Horst D. Schlemm (ed.), *Posaunen in der Bibel und bei uns vor 1843*, Beiträge zur evangelischen Posaunenarbeit, Heft 1 (Gütersloh, 1989), p. 43–65.

<sup>35</sup> Quoted from Ben van den Bosch, *The Origin and Development of the Trombone-Work of the Moravian Churches in Germany and All the World*. Translation by C. Daniel Crews (Winston-Salem, NC: Moravian Music Foundation, 1990), p. 13.

<sup>36</sup> Peter Hoover, *Behold the Lamb! The Story of the Moravian Church*. First published on the Internet, September 4, 2005.

Moravian missionaries to the Indians contributed to the dissemination and emergence of the tradition of the so-called Moravian trombones in America. Trombones may have also been used by those accompanying David Zeisberger, a renowned Moravian clergyman and missionary to the native Americans in the Thirteen Colonies.<sup>37</sup> Zeisberger, later called the Apostle of Indians, was born (on 11 April 1721) in Zauchtenthal, educated in Herrnhut, in the Netherlands and England, and worked in America. He died on 17 November 1808 in Goshen, Tuscarawas County, Ohio. If these hypotheses could be confirmed, we could establish that the tradition of Moravian trombones did actually evolve from Zauchtenthal to Herrnhut, and then to America. This topic deserves further research in the future.<sup>38</sup>



Museum of Moravian Brethren in Suchdol nad Odrou (Zauchtenthal) today.  
Opening of the exhibition on David Zeisberger, September 6, 2008

<sup>37</sup> *Diary of David Zeisberger. A Moravian Missionary among the Indians of Ohio.* Cincinnati (Ohio: R. Clarke, 1885).

<sup>38</sup> This paper was originally written for the 18<sup>th</sup> conference of IGEB in Echternach / Luxemburg, July 10-15, 2008. It continues the research presented by the author's paper for the 2007 SVU Conference, "Contribution of the Moravian Brethren to America", organized by the Czechoslovak Society of Arts and Sciences (SVU) at the Moravian College, Bethlehem, Pennsylvania, on June 8-10, 2007. The author published his first study on the music of American Moravians in Czech, in 2002: Jan Vičar, "Američtí moravané a hudba" [American Moravians and Music], *Opus musicum*, 34 (2002), No. 5, p. 13-23 (ISSN 00862-8505).

**Aus dem mährischen Zauchtenthal (Suchdol nad Odrou) über das deutsche Herrnhut  
zu amerikanischen Indianern:  
Über den Ursprung der Blechblasmusik bei amerikanischen Mähren**

Zusammenfassung

Die Studie, die an einen im Jahre 2002 in der Zeitschrift *Opus musicum* publizierten Artikel anknüpft, beschäftigt sich mit den kulturellen mährischen und böhmischen Wurzeln der Musik amerikanischer Mährer, die ab den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts von Herrnhut in der Oberlausitz nach Pennsylvania und Nord Carolina gelangten. Eine besondere Aufmerksamkeit wurde den Blechblasinstrumenten gewidmet, insbesondere den Posaunen, die im Leben der mährischen Kommunität, aber auch im Rahmen der Missionstätigkeit unter Indianern, eine besondere Rolle spielten. Es werden dabei auch wichtige Persönlichkeiten, die aus Zauchtenthal stammen, darunter zum Beispiel der berühmteste Missionär der mährischen Kirche David Zeisberger (1721–1808), erwähnt.

**Z moravského Suchdolu nad Odrou (Zauchtenthal)  
přes německý Herrnhut k americkým Indiánům:  
O původu žesťové hudby amerických moravanů**

Shrnutí

Studie, navazující na článek publikovaný v roce 2002 v časopise *Opus musicum*, sleduje moravské a české kulturní kořeny hudby amerických moravanů přicházejících od čtyřicátých let 18. století do Pennsylvanie a Severní Karoliny z hornolužického Ochranova (Herrnhut). Zvláštní pozornost je věnována žesťovým nástrojům, zejména trombonům, které měly v životě moravské komunity, ale i při jejich misijní činnosti mezi Indiány důležitou úlohu. Jsou připomenuty významné osobnosti pocházející ze Suchdolu nad Odrou, například nejproslulejší misionář moravské církve David Zeisberger (1721–1808).

## **Der Wenzelsdom in Olmütz - erzbischöfliches Gotteshaus und Zentrum der cyrillischen Reform**

Eva Vičarová

Der Wenzelsdom in Olmütz, genannt auch die Olmützer Kathedrale, ist die älteste und die bedeutendste katholische Kirche in der Olmützer Diözese. Auch die Musik in diesem Gotteshaus hat eine mehrere Jahrhunderte dauernde Geschichte.<sup>1</sup> Die ältesten Belege über eine musikalische Aktivität im Wenzelsdom stammen aus der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Ein wichtiges Datum in der Geschichte der Kirche stellt das Jahr 1777 dar, als die Olmützer Diözese zum Erzbistum ernannt wurde, womit die Kathedrale den Status eines zentralen religiösen Mittelpunktes erhielt.

Neben dem üblichen Ablauf der Rituale eines liturgischen Jahres fanden hier die wichtigsten kirchlichen Zeremonien statt - Weihen, Bestattungen oder Inthronisationen, bei denen die Musik auf eine wesentliche Art und Weise ihre Rolle spielte. Die Musik wurde mit Sorgfalt gepflegt, denn das Niveau der in der Olmützer Kathedrale dargebotenen Musik trug wesentlich zur Wirkung und zum Glanz der Liturgie bei und setzte gleichzeitig Maßstäbe für andere Pfarrgemeinden.

Zur goldenen Epoche der Musik in dieser kirchlichen Institution wurden das 17. und das 18. Jahrhundert. In der Zeit des musikliebenden Bischofs Karl von Liechtenstein-Castelcorn (Pontifikat in den Jahren 1664-1695) wurde beispielsweise das Chorpersonal deutlich erweitert. Der erste Olmützer Erzbischof Anton Theodor von Colloredo-Waldsee-Mels (1777-1811) stellte der Kirchenmusik als geeigneten Raum die bischöfliche Kapelle zur Verfügung. Zu dem hohen Niveau der musikalischen Beiträge zu den

---

<sup>1</sup> Mit diesem Thema beschäftigt sich die Publikation von Jiří Sehnal, *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* [Die Musik in der Olmützer Kathedrale im 17. und 18. Jahrhundert] (Brno, 1988), weiterhin die Studie von Eva Vičarová, „Hudba v olomoucké katedrále v letech 1800-1914“ [Die Musik in der Olmützer Kathedrale in den Jahren 1800-1914], in: Eva Vičarová (Hrsg.) *Hudba v Olomouci a na střední Moravě* [Musik in Olmütz und in Mittelmähren] *I. In memoriam Vladimír Hudec. Morava a svět. Umění v otevřeném multikulturním prostoru* [Mähren und die Welt: Kunst in dem offenen multikulturellen Raum] (Olomouc, 2007), S. 95-102. Mit der ältesten Zeit beschäftigt sich Stanislav Červenka.

Kathedrale-Zeremonien trug auch die Wahl der Kapellmeister bei, denn man legte Wert darauf, dass das Kapellmeisteramt von renommierten Musikern und Komponisten bekleidet wurde – Philipp Jakob Rittler (1639–1690), Thomas Anton Albertini (1666–1736), Josef Puschmann (1738–1794), Václav Matyáš Gurecký (1705–1743), Josef Gurecký (1709–1769) und andere. Manche von ihnen beriefen sich bei ihrem Anspruch an das künstlerische Niveau auf das berühmte Vermächtnis ihres frühen Vorgängers Jacob Handl-Gallus (1550–1591).

Zum Thema Musik in der Kathedrale im Zeitraum der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts weiß man ziemlich wenig. In der Literatur findet man einen Hinweis auf den exzellenten Mann Dominik Pillhatsch von Dvorce (1785–1866), der seit dem Jahre 1807 als Kirchenchorleiter im Dom tätig war und dreizehn Jahre später an die Spitze des Kirchenchors bestellt wurde.<sup>2</sup> Mit diesem Chor wurde auch während der Amtszeit des Erzbischofs Rudolph Johann (Pontifikat 1819–1831) Beethovens' berühmte *Missa solennis* aufgeführt. Die Einstudierung der Komposition zeigte den hohen Interpretierungsstandard des Kirchenkörpers und die fachliche Qualität seines Regenschors. Auch der Turmtrompeter und Orgelspieler Moritz Kunert (1803–1861) beeinflusste ganz vorteilhaft die Geschichte der Kirchenmusik. Er wechselte im Jahre 1856 von der Moritzkirche in die Dienste des Doms und übernahm von Pillhatsch die Kapellmeisterstelle.<sup>3</sup>

Die musikalische Leistung dieses Olmützer Kirchenchors erlebte nach Kunerts Tod einen Niedergang. Möglicherweise fing diese negative Entwicklung schon zu Lebzeiten von Kunert an. Das Personal war vielköpfig und zu alt. Seit dem Jahre 1870 fehlte dem Chor wahrscheinlich jedwede künstlerische Leitung. Erst zwei Jahre später übernahm der Kaplan Konrád Surma (1846–1887) dessen provisorische Leitung.<sup>4</sup>

Einen großen Bruch im Leben der Kathedrale, aber auch im Olmützer musikalischen Leben, erfolgte im November 1872, als der Abt des Brüner Augustinerklosters seinen

---

<sup>2</sup> Die folgenden Informationen wurden der Diplomarbeit der Autorin entnommen, siehe Eva Slavičková, *Olomoucký dómský kůr a jeho hlavní představitelé (1872–1977)* [Olmützer Kirchenchor im Dom und dessen führende Repräsentanten] (Olomouc, 1996).

<sup>3</sup> Es ist nicht ganz klar, ob Moritz Kunert schon ab dem Jahre 1856 als Kapellmeister tätig war. Nach Ingrid Silná nahm Dominik Pillhatsch die Position des Kapellmeisters bis zu seinem Tod im Jahre 1866 ein. In einem solchen Fall hätte Moritz Kunert nicht daran anknüpfen können, da er schon im Jahre 1861 gestorben war. Siehe Ingrid Silná, „Skladby Jana Leopolda Kunerta v olomouckém regionu“ [Kompositionen von Jan Leopold Kunert in der Region Olmütz], in: Eva Vičarová (Hrsg.), *Hudba v Olomouci. Historie a současnost I.* [Die Musik in Olmütz. Geschichte und Gegenwart] In honorem Pavel Čotek (Olomouc, 2003), S. 102.

<sup>4</sup> Mehr Informationen zu seiner Person siehe Petr Hlaváček, „Hudba v chrámu Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna do poloviny 20. století“ [Musik in der Kirche der Gottes-Auferstehung in Austerlitz bei Brünn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts], in: Eva Vičarová (Hrsg.) *Hudba v Olomouci a na střední Moravě II.* [Musik in Olmütz und in Mittelmähren] Morava a svět. Umění v otevřeném multikulturálním prostoru [Mähren und die Welt: Kunst in dem offenen multikulturellen Raum] (Olomouc, 2008), S. 28. Auf Grund seiner Empfehlung lud der Kardinal Fürstenberg Pavel Křížkovský nach Olmütz ein.



Regenten Pavel Křížkovský (1820–1885)<sup>5</sup> für eine gewisse Zeit an das Olmützer Kapitel entsandte. Dieser bedeutende Komponist, Chormeister und Gestalter des Musiklebens in Brünn gehörte zusammen mit Ferdinand Lehner (1837–1914) und Josef Förster (1833–1907) zu den führenden Vertretern derer, die eine Reform der kirchlichen Musik in den böhmischen Ländern umsetzten.<sup>6</sup>

Der Cäcilianismus als eine mitteleuropäische puristische Bewegung hatte seine Wurzeln in Deutschland. Diese geistige Bewegung verstand sich als Reaktion auf die Veränderung der Repertoires und der Interpretierungsweisen und insbesondere auf die Deformation liturgischer Texte, die infolge der Säkularisierung und einer Veränderung der Vorlieben des „Kirchenpublikums“ unter dem Einfluss der beginnenden Romantik in der Kirchenmusik zu beobachten waren.<sup>7</sup> Die deutlich profanen Formen, wie Intraden, Fanfaren, Opernarien oder Märsche sowie die Art und Weise ihrer musikalischen Umsetzung störten die Religiosität und lenkten die Aufmerksamkeit der Gemeinde der Gläubigen vom vorrangigen Zweck des Gottesdienstes ab.

---

<sup>5</sup> Pavel Křížkovský, 9. Januar 1820, Kreuzendorf/ Holasovice in Schlesien – 8. Mai 1885, Brünn. Er erwarb seine musikalische Ausbildung bei Alois Urbánek. Seit dem Jahre 1848 war er als Vorsteher der Brünnener Klostersammlung und Regent des Chors einer Augustiner-Kirche tätig. In den fünfziger Jahren etablierte er sich in dem Kulturleben in Brünn als Dirigent von Kantatenkonzerten in der Reduta oder als Violanspieler des Streichquartetts. Er wurde zu einem bekannten Komponisten von profanen Chorwerken (*Utonulá* [Die Ertrunkene], *Odvedeného prosba* [Rekruten-Bitte], *Dar za lásku* [Geschenk für die Liebe]), weiterhin war er Mitbegründer des Männergesangvereins und des Brünnener Volksbildungsvereins, wo er auch die Position als erster Chormeister innehatte. In Olmütz gründete er zusammen mit Jindřich Geisler den ersten Musikverein in Olmütz Žerotín.

<sup>6</sup> Mit der Geschichte der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert beschäftigt sich zum Beispiel Jiří Sehnal, *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby* [Kurze Übersicht über die Geschichte der katholischen Kirchenmusik] (Rosice, 1999), oder die Studie: „Chrámová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti“ [Kirchenmusik in Mähren von der Cyrill-Reform bis zur Gegenwart], *Opus Musicum*, 4 (2001), S. 5–18, von demselben Autor.

<sup>7</sup> Der protestantische Professor A. F. Thibaut von Heidelberg erklärte in seiner Arbeit *Über die Reinheit der Tonkunst*, 1825, die Musik von Palestrina zu einem unübertrefflichen Ideal der Chormusik und stellte sie in einem Kontrast zu der Musik der Wiener Klassiker, die er als eine dekadente Musik bezeichnete, dar. Karl Proske (1794–1869) begann in der Edition *Musica divina* Werke der Vokalpolyphonie des 16. und des Anfangs des 17. Jahrhunderts herauszugeben. Der in Regensburg tätige Priester Franz Xaver Witt (1834–1888) forderte die Rückkehr der Kirchenmusik zum gregorianischen Choral der Medici-Form, die Neueinführung der Polyphonie von Palestrina-Typus und die Verbannung aller Instrumente mit Ausnahme der Orgel aus dem Kirchenchor.

Die Puristen fanden Unterstützung bei den höchsten kirchlichen Instanzen. Papst Pius IX. genehmigte im Jahre 1870 den Allgemeinen deutschen Cäcilienverband, gegründet im Jahre 1867 von Witt. In dem berühmten *Motu proprio Tra le sollicitudini* bestätigte Papst Pius X. im Jahre 1903 die Forderungen von Witt.

In den böhmischen Ländern entstand als ein Ableger des Cäcilianismus die Cyrill-Bewegung. Während der erste Allgemeine Cäcilienverband, gegründet im Jahre 1873 in Prag, verboten wurde, ist es Lehner gelungen, ein Jahr später die Zeitschrift *Cecilie* zu gründen und von der staatlichen Verwaltung die Genehmigung für die Tätigkeit des Allgemeinen Cyrill-Vereins zu erreichen. Auch die Zentralzeitschrift bekam im Jahre 1879 einen entsprechenden neuen Namen *Cyril*.

Die Befürworter der Reform waren aber nicht in der Lage, sich darüber zu einigen, in welche Richtung sich die liturgische Musik entwickeln sollte. Während einige Komponisten erklärten, dass sie den Palestrinastil der Polyphonie für unübertrefflich hielten, richtete sich das Streben der zweiten Gruppe danach, einen neuen Stil von a cappella, basierend auf dem Wortakzent und der Silbenlänge, zu schaffen. Die dritte Gruppe schlug schließlich den Weg ein, die moderne Harmonie angemessen zu verwenden und dabei geeignete Musikinstrumente einzusetzen.

Die Cäcilien- und Cyrill- Bewegung wurde nicht ohne Probleme, kontroverse Meinungen und Vorwürfe aufgenommen. Sogar manche hohe kirchliche Würdenträger standen der Reform überhaupt nicht mit Begeisterung und Verständnis gegenüber. Der Glanz und die „lebendige“ Stimmung der bis jetzt verwendeten Musik, die den kirchlichen Repräsentanten zu einer pompösen Repräsentation diene, stand in einem deutlichen Kontrast zu einer scheinbaren Stilreinheit und zu der formellen Eleganz der neu in das Repertoire aufgenommenen Kompositionen. Manche von ihnen wiesen einen niedrigeren künstlerische Wert auf, wurden aber der bisherigen Musikkultur vorgezogen.

Zutreffend kommentierte Karel Stecker (1861–1918), ein einflussreicher Prager Regenschori, Musikpädagoge und Vertreter des Cyrillismus diese Situation:

„Auch wenn die Grundsätze der Reform ohne Zweifel gut gemeint waren, führten sie erneut zu einer unmittelbar unhaltbaren Situation in Bezug auf die Kirchenkomposition. Indem man von vornherein die gesamte Entwicklung der Kompositionslehre und vor allem auch die Veränderung in der Harmonielehre der letzten drei Jahrhunderte ablehnte, ermöglichte man es vielen Autoren, in die Reihen der kirchlichen Komponisten aufzusteigen. Personen, die sonst von einem Komponistenruhm kaum hätten träumen dürfen, hatten jetzt die Möglichkeit, sich stolz und mit Glanz in die Reihen der Reformatoren einzuordnen. Viel Unkraut, zu viele Produkte der musikalischen Impotenz überschwemmten unter dem Schleier der Reform die Kirchenchöre. ... Die Begeisterung für ausschließliche Nachahmungen der alten Meister kühlte sich innerhalb der letzten fünf Jahre sehr deutlich ab. Es zeigt sich, dass es einerseits nicht möglich ist, bei einer so blutarmen Harmonie- Grundlage, mit den sich so ermüdend wiederholenden Quartett-, Sextett- und Septimen-Vorhalten, etwas Neues zu komponieren, und andererseits kommen die Kompositionen im überwiegenden Maße nicht über das Niveau eines reinen Versuches, einer Handwerksarbeit und sogar nur einer Karikatur hinaus. Das Hauptargument für die Ablehnung der modernen Harmonie, der Instrumentierung sowie der Formen der Kirchenmusik, das darin besteht, dass die Musik mit diesen Ausdrucksmitteln die gesamte Aufmerksamkeit der Gläubigen auf sich ziehen und diese auf eine solche Art und Weise von der Frömmigkeit ablenken würde, ist von zu vielen Bedenken getragen, nicht wahrhaftig genug und nicht so wichtig. ...Der Text der Messe, und darum geht es hier in erster Linie, enthält so viele Elemente, die zur Dramatisierung verleiten, oder sogar zur Darbietung von Stimmungen und Gefühlen auffordern. In dieser Hinsicht muss es dem Künstler erlaubt sein, zu entscheiden, welche Ausdrucksmittel er verwenden möchte.

Es geht nicht darum, dass man gewisse Mittel überhaupt in Anspruch nimmt, sondern darum, auf welche Art und Weise man diese verwendet.“<sup>8</sup>

Zu der Zeit, als Kardinal Fürstenberg (Pontifikat 1853–1892) Pavel Křížkovský offiziell nach Olmütz berief, erntete dieser Augustiner-Mönch die Früchte seiner mehrere Jahre dauernden reformatorischen Arbeit mit dem Chor in Alt-Brünn. Er kam im Oktober 1872 nach Olmütz, wobei es sich dabei um seinen zweiten Besuch in der Stadt handelte.<sup>9</sup> Sein elf Jahre dauernder, nur kurz von einem zehn Monate dauernden Verweilen in Brünn unterbrochener, Aufenthalt war für die neuzeitige Geschichte der Kirche von einer bestimmenden Bedeutung, die den Charakter einer Gründung trug.<sup>10</sup>

Noch vor der Aufnahme seiner Olmützer Tätigkeit begab sich Pavel Křížkovský auf eine Studienreise zu Franz Witt nach Regensburg.<sup>11</sup> Einige Tage danach fuhren beide Komponisten nach Beuron in ein Benediktinerkloster, welches sich wegen der Pflege des gregorianischen Chorals einen Namen gemacht hatte. Křížkovský schrieb darüber an den Grafen Königsbrunn:

„...ich fuhr auf Wanderschaft nach Regensburg. Dort gibt es die sichersten Grundlagen des Gregorianischen Chorals, die Chöre sind seit mehreren Jahren so vollkommen geordnet, wie ich es auch in Olmütz einführen und ordnen möchte.“ Und darüber hinaus fügte er hinzu: „...ich glaube, dass das mehrere Wochen dauernde Warten durch eine bessere Vorbereitung des Chorleiters ausgeglichen wird, und dies um so mehr, als sich die Reform der Kirchenmusik vom Dom in die ganze Diözese verbreiten soll.“<sup>12</sup>

Vor dem Antritt seines Amtes beschrieb der kommende Kapellmeister auch seine zukünftigen Vorhaben in einer Schrift, versehen mit dem Datum 21. September des Jahres 1872. Er formulierte darüber hinaus seine Vorschläge für eine neue organisatorische Gestaltung und für den Musikbetrieb in zwei *Promemorien* aus dem Jahre 1873.

Im Sinne der Anregungen aus Deutschland, der Erfahrungen aus Brünn sowie auf Grund seiner eigenen inneren Überzeugung gelang es ihm nicht nur, das ganze

---

<sup>8</sup> Karel Stecker, *Všeobecný dějepis hudby* [Allgemeine Geschichte der Musik], vol. II (Mladá Boleslav, 1903), S. 333–334.

<sup>9</sup> Zum ersten Mal kam Pavel Křížkovský im Jahre 1839 nach Olmütz, um hier Philosophie zu studieren. Nach einigen Monaten gab er die Studien auf.

<sup>10</sup> Křížkovský brach am 20. August 1873 von Brünn nach Olmütz auf und verblieb hier bis zum 30. Juni 1874. Während dieser Zeit wurde der Kapellmeister-Posten wieder von Pater Surma vertreten. Im Herbst 1883 ging Křížkovský nach einem Gehirnschlaganfall endgültig von Olmütz nach Brünn zurück.

<sup>11</sup> Auch beispielsweise Josef Förster unternahm im Jahre 1873 auf Kosten des Stadtrates eine Studienreise nach Köln am Rhein.

<sup>12</sup> Karel Eichler, *Životopis a skladby P. Křížkovského* [Lebenslauf und Kompositionen von P. Křížkovský] (Brno, 1904), S. 52.

profane Repertoire aus dem Domchor zu verbannen, sondern er verzichtete auch auf die Aufführung der geistigen Werke von Mozart, Cherubini oder Haydn, womit er zwar als Chormeister eine langjährige Erfahrung hatte, die aber, nach seinen eigenen Worten, mehr für einen Konzertsaal als für eine Kirche geeignet waren. Für die Liturgie entschied er sich in erster Linie für den gregorianischen Choral. Weiterhin bevorzugte er die Werke der klassischen Renaissance-Polyphonie von Palestrina (*Improprie*), Lasso (*Improprie, Jubilate*), Vittorio, Allegri (*Miserere*) oder Handl-Gallus (*Miserere, Ecce, quomodo moritur*), die der zeitgenössischen reformorientierten deutschen Autoren F. X. Witt (*Messe Nr. 12, Missa in honorem s. Luciae, Missa in honorem s. Augustini*), K. Greith, G. E. Stehle und H. Oberhoffer, sowie die der tschechischen Autoren J. Förster oder F. Skuherský. Die verschiedenartige Skala von Musikinstrumenten wurde einzig und allein von Orgeln und Posaunen ersetzt. Der Kapellmeister entnahm die Partituren den *Fliegenden Blättern, Musica sacra, Cecilie* sowie der Produktion der deutschen Edition Divina Musica.

Die Anzahl der Chormitglieder stabilisierte sich bei sechs Sängern, sechs Fundatisten, einigen Stipendisten sowie externen Mitarbeitern (Theologen, Kaplanen). Die Arbeit mit dem Chor war insbesondere am Anfang nicht einfach. In einem der ersten nach Brünn gesendeten Briefe beklagte sich beispielsweise der Regenschori: „...Ist das ein Jammer! Keiner weiß etwas und keiner will etwas Ordentliches lernen...“<sup>13</sup> Von dem gewünschten Erfolg, mit dem die beharrlichen Mühen von Křížkovský schließlich doch gekrönt wurden, zeugt zum Beispiel ein Artikel, in dem über den pontificalen Gottesdienst im Dom am 4. Oktober 1879 geschrieben wurde:

„... bei uns in Österreich hat man nicht oft die Gelegenheit, etwas insoweit Majestätisches und Weihevolltes wie die Musik in dem Olmützer Dom zu hören. Wenn wir den heutigen Chor am Dom in Olmütz mit demselben Chor von vor zehn Jahren vergleichen, ...dann sehen wir, wie deutlich der Unterschied ist... es besteht aber auch eine abgrundtiefe Kluft zwischen dem Domchor und den Chören der übrigen Kirchen.“<sup>14</sup>

Die Reform von Křížkovský verbreitete sich von der Olmützer Kathedrale aus nicht nur innerhalb der Olmützer Erzdiözese, sondern darüber hinaus auch in ganz Mähren. Neben Leoš Janáček, der von seinem Lehrer den Chor in Alt-Brünn übernommen hatte, aber in der Reform einen eigenen Weg verfolgte, und František Musil (1852-1908), dem Chordirektor in Brünn und Prerau, hatte der Dom-Regenschori einen deutlichen Einfluss auf weitere Anhänger der Cyrill-Reform, also auf Ludvík Holain (1843-1916), Kapellmeister an der Hl. Moritz-Kirche in Kremsier, Ludevít Pazdírek (1950-1914), Verlagsleiter in Moštěnice oder Josef Čapka-Drahlovský (1847-1926), Leiter des Chors an der Hl. Lorenz-Kirche in Prerau.

---

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 56.

<sup>14</sup> Nachricht entnommen der Zeitschrift *Musica sacra. Cyril* (1880), S. 15.

Aus dem Jahre 1879 stammt ein Vermerk, in dem sich Křížkovský zu dem im Januar im Dom aufgeführten Repertoire äußert. Der Text dient als Beleg seiner Mentalität – seiner Ansprüche und Kompromisslosigkeit, mit denen er seine Aufgaben auffasste. Neben Äußerungen über die *Messe in D* von J. Förster, *Graduale Magnum nomen Domini* und *Offertorium Tui sunt coeli* von F. Witt in der Interpretation des Dom-Chors finden sich da die folgenden Aussagen:

„... die Messe von Kravučka, die nach Leichtlebigkeit geradezu stinkt, wobei die Faktur nicht so schlecht ist, wohingegen das Motiv mitunter geradezu trivial ist – dabei ist es aber schwierig durchzuführen... Graduale von Skuherský – ... libera nos Domine – der Unterschied zwischen Skuherský und Witt ist wie der zwischen Tag und Nacht. An Drei Königen die Messe Hl. Raphael von Witt... bei Graduale gab es einen (anderen) Text mit einer guten Basis, der Offertorium-Text (der eigentliche Text) passte nicht gut zu der Feier. Während des I. Sonntags passten zu Hasslers klassischer Messe die Einlagen nicht. Man gab das Graduale Benedictus von Skuherský, dessen Kompositionen keinen Schwung und nichts als inhaltsleere Melodien aufweisen, sowie Offertorium Jubilate Deo von Ablinger, umfassend bekannte Phrasen, und mehr einem profanen Gelegenheits-Chor als einem Kirchenstück ähnlich...Für den II. Sonntag nach Drei Königen wurde die Messe von Greith Nr. 3 eingeübt, in E, sie war aber nicht gewissenhaft genug vorbereitet, deswegen wurde Rampis' S. Udalrici gesungen ... Graduale Salva nos von Reissiger ist angenehm zu hören und wurde exzellent präsentiert. Das Offertorium Confitebor von Witt ist kräftig, es fehlt ihm aber eine klare, einheitliche Gliederung.“<sup>15</sup>

Zu Pavel Křížkovskýs Tätigkeit in Olmütz als Chormeister, Pädagoge<sup>16</sup> und Organisator von Veranstaltungen gesellten sich noch kompositorische Aktivitäten hinzu.

Es ist eine nicht ganz einfache Aufgabe, sich in dem schöpferischen Vermächtnis des Komponisten zurechtzufinden, und zwar gleich aus mehreren Gründen. Vor allem ist es nicht einfach nachzuzeichnen, wie intensiv er sich in Olmütz mit dem Komponieren beschäftigte. Einzelne Musikwissenschaftler vertreten deswegen bezüglich der Charakteristik von Křížkovskýs schöpferischer Tätigkeit explizit unterschiedliche Einschätzungen. Während zum Beispiel Vladimír Gregor in diesem Zusammenhang die Vermutung aussprach, dass Křížkovský in Olmütz weniger als in Brünn komponiert habe, da ihn daran seine Augenkrankheit sowie ein großer Arbeitsaufwand gehindert habe, enthält demgegenüber Eichlers Monografie einen Brief des Komponisten, der anderes nahelegt. In dem an seine Schwester Josefa zum Neujahr 1873 gerichteten Brief schrieb er nämlich neben anderem: „Ich möchte es alles schön haben, es gibt aber zu wenig Musikalien und

---

<sup>15</sup> Karel Eichler, *Životopis a skladby P. Křížkovského* (Brno, 1904), S. 81.

<sup>16</sup> Pavel Křížkovský unterrichtete den Gregorianischen Choral für Alumen in einem Priesterseminar.

zu wenig Kräfte, die ich in Anspruch nehmen könnte. Ich musste also Tag und Nacht schaffen, komponieren, üben...“<sup>17</sup>

Weitere Schwierigkeiten deutet ein Brief an Ferdinand Lehner an, in dem Křížkovský am Ende des Jahres 1876 schrieb:

„...Sie beschweren sich, dass Sie auf Kompositionen von mir vergeblich warten. Wie soll ich komponieren, wenn mir die Arbeit so schlecht vonstatten geht! Es wäre wie Wasser in die Moldau tragen. Ich quäle mich manchmal beim Aufbau einer Komposition, bis mir der Schweiß auf der Stirn steht, und wenn ich dann endlich glaube „jetzt ist es fertig!“ und dann die Sache näher ansehe, dann stelle ich fest, dass es nichts taugt. Dann werfe ich es vom Tisch runter und packe es in einen Koffer weg.“<sup>18</sup>

Křížkovský komponierte wahrscheinlich wirklich „schwer und langsam“.<sup>19</sup> Vor allem war er seinem Schaffenswerk gegenüber überaus kritisch. Den Zeugnissen seiner Zeitgenossen zufolge wollte er sich zu den meisten seiner Kompositionen gar nicht bekennen. Einige von ihnen versah er deswegen mit einer Chiffre oder mit einem Pseudonym. Viele Autographe verbrannte er sogar eigenhändig.<sup>20</sup>

Nach Jan Racek, Autor des Beitrags „Křížkovský Pavel“ in dem *Československý hudební slovník osob a institucí* [Tschechoslowakisches Musikwörterbuch von Personen und Institutionen], kann man nur von sechs Kompositionen ohne Zweifel behaupten, dass sie aus seiner „Olmützer“ Zeit stammen.<sup>21</sup>

In der Zusammenfassung der Kompositionen des Domchors finden sich unter dem Namen von Pavel Křížkovský dreizehn Kompositionen. Es geht um *Requiem*, eine Sequenz *Stabat mater*, Offertorium *Justorum animae*, *Zpěvy vánoční* [Weihnachtsgesänge], *Zpěvy pastýřů I a II* [Pastorale I und II], *Zpěv andělů III*, [Engelsgesang III], *Te Deum*, Antiphone *Regina coeli*, Hymnus *Veni Creator*, *Litanie laurentae*, Gesang zur Beerdigung *Odpočín si* [Ruhe in Frieden], vertonte Gottesdienste *Paternoster*, *Ave Maria*, *Heilig, heilig*.

Bedauerlicherweise kann derjenige, der sich für das Werk von Křížkovský interessiert, nur ein einziges Autograph einsehen, und zwar *Requiem* aus dem Jahre 1878.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> *Ebd.*, S. 57. Vladimír Gregor, *Hudební vlastivěda olomouckého kraje* [Die musikalische Heimatkunde in der Region Olmütz] (Olomouc, 1956), S. 60.

<sup>18</sup> Karel Eichler, *Životopis a skladby P. Křížkovského* (Brno, 1904), S. 74.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 91.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 96.

<sup>21</sup> *Die Messe G* (diese entstand vor dem Jahr 1875), *Te Deum* (erschien 1875), *Litanie Lauretanae* (erschienen 1875, 1876, 1880), *Haec dies* (1878), *Requiem* (1878), *Passion* (1880). Stichwort „Křížkovský Pavel“, in: Gracian Černušák - Bohumír Štědroň - Zdenko Nováček (Hrsg.): *Československý hudební slovník osob a institucí* [Das Tschechoslowakische Musikwörterbuch von Personen und Institutionen], Bd. I (Prag 1963), S. 768.

<sup>22</sup> Zwei kirchliche Kompositionen von Křížkovský kann man in dem Staatlichen Bezirksarchiv in Olmütz finden, Fond Verein Žerotín, inv. N. M 6 - 178, Notenschriftoriginale von Musikwerken einzelner Komponisten, Autographe, und zwar ein Autograph zum Lied *Ejhle, oltář Hospodinův září*



Pavel Křížkovský: *Requiem*, Anfang der Komposition. Autograf. Domarchiv Olomouc

Die sonstigen oben angegebenen Titel gingen dem Domarchiv wahrscheinlich unwiederbringlich verloren. Diese Tatsache wird auch in den Berichten von Geschichtsschreibern bestätigt, die sich wiederholt darum bemühten, das Werk von Křížkovský im Domarchiv zu finden.<sup>23</sup> Das Vermächtnis des Komponisten war einige Jahre nach seinem Tod im wahrsten Sinne des Wortes in alle Winde zerstreut. „Einige Kompositionen kamen in

[Sehet, wie Gottes Herrn Altar erstrahlt] (Position 39) und Introitus de Com. C. n. Pont. *Justus ut palma florebit* (Position 49). Der gleiche Karton umfasst auch den Chor von Křížkovský *Zahučaly hory* [Die rauschenden Berge] in einer Abschrift, ausgefertigt von Jindřich Geisler im Jahre 1877.

<sup>23</sup> Jan Racek gibt in der Publikation *Pavel Křížkovský k 150. výročí jeho narození* [Pavel Křížkovský zum 150. Geburtsjubiläum] (Opava, 1970) auf S. 6 an, dass „P. J. Geisler noch im Jahre 1886 hier Autographe folgender Chorwerke von Křížkovský gefunden hat: Requiem für drei gleiche Stimmen mit einer Orgel- und Posaunensuite, mehrere Offertorien und Gradualien, Litaneien, Passionen für die heilige Woche, Introiten und weitere Kompositionen ...“ Er schließt aber pessimistisch: „Manche dieser Kompositionen blieben leider nicht erhalten.“ Vladimír Gregor gibt in der *Hudební vlastivěda olomouckého kraje* (Olomouc, 1956) auf den Seiten 66 und 67 an, dass in dem Archiv des Domchors einige religiöse Kompositionen von Křížkovský erhalten geblieben sind und dass es im Archiv von Žerotín zwei Kirchenkompositionen in handschriftlicher Form gibt (*Introitus* und *Ejhle, oltář Hospodinův září*).

das Privateigentum, andere in Archive von Sängervereinen, ein Teil der Kompositionen wurde Eigentum von Landesmuseen.“<sup>24</sup>

Abgesehen davon konnte der jetzige Chorleiter und Verwalter des Domarchivs Jan Kupka nicht ausschließen, dass manche der Handschriften von Křížkovský erhalten geblieben seien. Es besteht nämlich die Möglichkeit, dass einige Autographen fehlerhaft identifiziert anderen Autoren zugeordnet worden sein könnten. Das wird deswegen für möglich gehalten, weil das Domarchiv wahrscheinlich bis zum Jahre 1931 ziemlich vernachlässigt wurde und die erste ordentliche Revision erst von Gustav Pivoňka durchgeführt wurde.<sup>25</sup>

Aus den oben angegebenen Gründen kann man folgern, dass Pavel Křížkovský sich um sein Werk nicht kümmerte, schon gar nicht um dessen Evidenz. Bei seinem Abschied vom Domarchiv in Olmütz im Jahre 1883 führte er keine offizielle Übergabe des Archivs durch. In seinem Brief an das Kapitel erwähnte er in diesem Zusammenhang nur das Folgende: „Die Übergabe von Noten und Musikalien an Herrn Heitl kann erst später erfolgen, eine Liste kann man erst dann erstellen, wenn man Ordnung hergestellt hat.“<sup>26</sup> Bedauerlicherweise kam es aber nie zu einer Ausfertigung einer solchen Liste.

Zum Glück erschienen viele Kompositionen des Autors im Druck, zum Beispiel bei den Firmen Fr. A. Urbánek, V. Kotrba, Mikuláš und Knapp, F. J. Lehner in Königlichen Weinbergen und Carl Sartori in Wien. Einige seiner Kompositionen wurden in Anlagen der Zeitschriften *Cecilie* und *Cyril* publiziert, oder erschienen auf Veranlassung von Olmützer Theologen in der fürstlichen erzbischöflichen Druckerei.

Der Stil der reformierten Kompositionen von Křížkovský entstammt der sogenannten Schule von Witt und entspricht dem radikalen Flügel der Vertreter des Cäcilianismus, deren Werke auf dem strengen Stil der vokalen Polyphonie des Palestrina-Typus und auf der Nationalsprache gründen. Während Karl Eichler den Stil des Komponisten für „einfach, konsonant und fast ohne Dissonanz“ hält,<sup>27</sup> nannte ihn Jiří Sehnal „handwerksmäßig und leblos“.<sup>28</sup> Man muss allerdings feststellen, dass die Kirchenkompositionen von Pavel Křížkovský in Vergessenheit gerieten.

Křížkovský wurde in der Funktion des Chorleiters im Jahre 1884 von dem ebenso reformorientierten und in den tschechischen Ländern anerkannten Komponisten und Chorleiter Josef Nešvera (1842–1914) abgelöst.<sup>29</sup> Er kam aus Königsgrätz nach

<sup>24</sup> Jan Racek: *Pavel Křížkovský k 150. výročí jeho narození* (Opava, 1970), S. 9.

<sup>25</sup> Über die Revision schrieb Gustav Pivoňka im Jahre 1940 das Folgende: „...Damals gab es keine Aufstellung des Archivs, ich nahm die gesamten auf einem Haufen in einem Zimmer bestehenden Musikalien, alles lag wirr durcheinander und ich musste es Blatt für Blatt sortieren und entsprechend zusammenstellen...“ Ein Brief an Jaroslav Galia vom 18. September 1940 (Nachlass von Gustav Pivoňka, aufbewahrt bei seinem Enkel Jiří Holeňa).

<sup>26</sup> Karel Eichler, *Životopis a skladby P. Křížkovského* (Brno, 1904), S. 85.

<sup>27</sup> *Ebd.*, S. 91.

<sup>28</sup> Jiří Sehnal, *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby* (Rosice, 1999), S. 22.

<sup>29</sup> Josef Nešvera, 24. Oktober 1842, Praskolesy bei Horowitz/ Hořovice – 12. April 1914, Olmütz. Er schloss seine Musikstudien bei Josef Krejčí, Josef Förster und František Blažek ab. Danach war er als Musikpädagoge in Horowitz und als Chordirektor in Beroun und Königsgrätz tätig. Von großer



Olmütz, wo er den Chor der Heiligen-Geist-Kirche leitete. Die Position „Regenschori an der Metropolitankirche“ erhielt er dadurch, dass er sich in einer Ausschreibung dieser offenen Stelle gegen achtzehn Mitbewerber durchsetzte.

Über seine Beziehung zu der Cyrill-Bewegung sowie über seine Stellungnahme zur Kirchenmusik liegen uns drei Feuilletons vor, genannt *Listy o hudbě církevní* [Blätter über die Kirchenmusik], die er auf Aufforderung der Redaktion der Prager Zeitschrift *Dalibor* hin kurz nach seinem Stellenantritt verfasste. Nachfolgend wurden die Artikel auch von der regionalen Zeitung *Pozor* übernommen:

„Meiner Meinung nach ist nur eine solche Musik wirklich eine religiöse Musik, die nirgendwo sonst außer in der Kirche zu hören ist. Es gibt nichts Weltliches, Sinnliches oder Profanes daran, was die Gedanken der Gläubigen ablenken würde, sie ist eins mit dem Ort und der Zeit. Während des Gottesdienstes wird man durch ihre Töne nicht gestört, sondern in seiner Frömmigkeit unterstützt ... Eine echte Musik stellt in erster Linie der Choral dar... die Musik, die sich am besten dem Choral in ihrer Heiligkeit ähnelt, das ist die beste Kirchenmusik.“

Über die Aufgabe der Orgel meint Nešvera: „Neben dem Vor- und Nachspiel soll die Orgel den künstlichen oder allgemeinen Gesang unterstützen und führen. Die Labien-Register sollen dem Ganzen Farbe verleihen. Die Soloregister sollte man nicht verwenden, wenigstens nicht so oft. Nachdem die Trompeten, Klarinetten und Oboen aus dem Chor verschwunden sind, warum sollte man deren Surrogaten da vernehmen?“<sup>30</sup>

Über das während des ersten Jahres in seiner Funktion aufgeführte Repertoire berichtete in der Zeitschrift *Cyril* der Kapellmeister selbst. Er stellte alle aufgeführten Messen vor und stellte auch Informationen über den Typus der musikalischen Produktion zur Verfügung:

„Bei Solemnis sowie bei allen Konventmessen werden an Wochentagen Choralmissen gesungen. Das Requiem ist meistens Choral. Bei den bekannteren – Pavel Křížkovský, Witt, Haller, Nešvera, Hanisch, Kothe – immer für Männerstimmen, Sequenzen immer Choral. An einem Passionstag verläuft der Gottesdienst wie immer nach einem strengen römischen Ritus. Bei Matutinum usw. Responsorium

---

Bedeutung war seine Komponisten-Tätigkeit. Er komponierte für Frauen- sowie Männerchöre (bis heute ist seine Komposition *Moravě* [Für Mähren] populär) sowie für gemischte Chöre, Opern (z.B. *Černokněžník* [Schwarzkünstler]), Kammermusik und orchestrale Kompositionen. In der Gattung der geistigen Musik gehören zu den wertvollsten Oratorien *De profundis* und *Job*. Siehe Bohumír Štědroň, „Nešvera Josef“, in: Gracian Černušák – Bohumír Štědroň – Zdenko Nováček (Hrsg.): *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. II (Prag, 1965), S. 172–173. Neu gestaltet und publizierte Milan Kotouček sein Profil, „Josef Nešvera a Olomouc“ [Josef Nešvera und Olmütz], in: Eva Vičarová (Hrsg.), *Hudba v Olomouci a na střední Moravě I. In memoriam Vladimír Hudec. Morava a svět. Umění v otevřeném multikulturním prostoru* (Olomouc, 2007).

<sup>30</sup> *Pozor* (3. 3., 5. 3. a 7. 3. 1885), S. 1.

von „Musica Divina“ von Croce, Viadana, Zoilo, Ferrerio, Händel usw.... Bei der Auferstehung Te Deum, sowie Regina coeli von Förster. Ein anderes Te Deum wird von Witt und Pavel Křížkovský gesungen. Bei Laudes Choral. Intermezzen immer jeden Tag: von Stehl, Skuherský oder Benz, Palestrina, Vittoria, Blossig, Sychra und Hruška, an Wochentagen immer im Choral, falls kein Prälat die Messe zelebriert, sonst immer vierstimmig. Pange Lingua gibt es selten, meistens nur bei der Segnung oder in der Oktave des Fronleichnam. Litaneien von Orlando Lasso, Witt, Pavel Křížkovský und Lehner, Introit sowie Comunio immer als Choral. Die Antworten sind vierstimmig.“<sup>31</sup>

Auch wenn Nachrichten über das in der Domkathedrale aufgeführte Repertoire in der Presse nur vereinzelt erscheinen, kann man dem entnehmen, dass Nešvera bewährte Autoren oder Kompositionen nicht so oft variierte. Dies findet zum Beispiel auch in der Aufstellung der Kompositionen und Namen von Komponisten, die für *Cyrl* im Jahre 1913 von Adolf Parma aufgestellt wurden, seine Bestätigung (1883–1933).<sup>32</sup>

Der Kirchenchor bestand in Nešveras' Zeiten aus zwanzig Mitgliedern. Junge Fundatisten, die in der Wohnung des Kapellmeisters wohnten und Verpflegung bekamen, weiterhin Stipendisten, die auf Grund eines Vertrags engagiert wurden, und schließlich Choralisten, die den Reihen der Theologen entstammten und einstimmige Choraleinsätze sicherstellten.

Während Nešveras' dreißigjähriger Tätigkeit am Domchor erreichte das Ensemble ein solches künstlerisches Niveau, dass es als Beispiel und Anregung nicht nur im Rahmen der Olmützer Diözese galt, sondern oft auch als der berühmteste Chorkörper in Mähren eingestuft wurde. Die folgende Beurteilung von František Čermák, publiziert im Jahre 1886 in der Zeitschrift *Cyrl*, bezeugt das vorher Gesagte sowie den Einfluss, den die in der Domkathedrale gepflegte Musik auf ihre Umgebung hatte:

„Oft durchgeführte Übungen und eine doppelte Generalprobe, eine wunderschöne Orgelbegleitung und deren virtuose Beherrschung, eine bedächtige Leitung und insgesamt exzellente Kräfte [...] der übliche Chor wurde von Sängern von Žerotín und Theologen unterstützt, insgesamt handelte es sich um 100 Sänger. Allen Würdenträgern hat es gefallen – es wäre schön, wenn es wenigstens in allen Domkirchen, wenn schon nicht in allen Kirchen so wäre, wie ich es am 17. Oktober 1886 im Dom in Olmütz erlebte. Noch immer kann man von vielen Pfarrern hören: Das ist die Reform des Kirchengesangs? Bis jetzt war ich wirklich der Meinung, dass die Kirche ohne Trompeten und andere Fanfaren nicht zurechtkommen kann. Erst jetzt habe ich erfahren, was in die Kirche gehört und darüber hinaus noch zu einer echten Frömmigkeit anregt. Wir müssen bei uns gleich etwas Ähnliches einleiten.“<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Cyrl* (1886), S. 28.

<sup>32</sup> *Cyrl* (1913), S. 86.

<sup>33</sup> *Cyrl* (1886), S. 92.

Josef Nešvera war auch eine der zentralen Persönlichkeiten des Olmützer Kulturlebens. Sowohl seine Kontakte mit Antonín Dvořák anlässlich seiner hiesigen Aufenthalte, weiterhin seine Kontakte mit Leoš Janáček und mit den virtuosen Geigenspielern František Ondříček (1857–1922), Jan Kubelík (1880–1940) und Jaroslav Kocián (1883–1950), als auch seine Tätigkeit als Sachverständiger und Orgelprüfer in der Olmützer Diözese, bezeugen eine breite Skala von Tätigkeiten des kirchlichen Kapellmeisters und seinen Einfluss auf den profanen Bereich sowie auf die Entwicklung der regionalen Musikkultur.<sup>34</sup> Unter den Absolventen der Fundation gab es viele Studenten, die später in verschiedenen Bereichen der Kunst erfolgreich waren. Zu erwähnen sind Jaroslav Kvapil (1892–1958), Hubert (1876–1945) Doležil oder Stanislav (1878–1959) Tauber.

Im Zusammenhang mit einem der neun Besuche Dvořáks in Olomouc ist das folgende bedeutende Zeugnis zu zitieren. Nachdem Dvořák im Jahre 1888 in der Kathedrale Nešveras Aufführung von *Missa in honorem sancti Friederici* Op. 60 beigewohnt hatte, äußerte er sich zu dem Chor der Kathedrale wie folgt: „Ich habe viel Kirchenmusik in Leipzig, Berlin, in London und an vielen anderen Orten gehört, keine von diesen kann jedoch dem hiesigen Chor gleichkommen.“<sup>35</sup>

Wenn man nun Nešveras Kompositionstätigkeit betrachtet, so ergibt sich, dass allein seine Werke im Bereich der Kirchenmusik mehr als vierhundert Positionen umfassen, wobei die meisten Kompositionen für den Bedarf des Olmützer Körpers geschaffen wurden. Einer der Fundatisten, der schon erwähnte Jaroslav Kvapil, erinnerte sich zum Beispiel daran, dass Nešvera jeden Sonntag eine neue Einlage in die Messe komponierte: „Er pflegte diese immer Samstag abends zu schreiben, ab und zu auch erst am Sonntag in der Früh und die Fundatisten mussten diese dann schnell abschreiben.“<sup>36</sup>

Von den einunddreißig Messenzyklen, die Josef Nešvera während seines Lebens komponierte, sind im Domarchiv zwanzig Autographen oder Gleichschriften aufbewahrt. Das Archiv umfasst weiterhin vier Requiem, sechsundachtzig Gradualien, fünfundachtzig Offertorien, eine Sequenz (*Dies irae*), einen Tractus (*Adjuva nos*), ein Weihnachts-Responsorium und *Te Deum*, zwei Ostern-*Miserere*, ein *Te Deum*, mehrere kleine Formen (*Asperges me*, *Ecce sacerdos magnus*, *Tantum ergo*), eine Antiphone (*Salve Regina*), einen Psalm (*Laudate Dominum omnes gentes*) und Gelegenheits-Kompositionen (*Ad multos annos* I, II, Kantate *Heilige Wenzel*). Die Aufstellung aller Kompositionen von Nešvera wurde von Mořic Remeš publiziert.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Nach Nešveras' Entwürfen wurden ungefähr 60 Prozent der Orgeln konzipiert, die in den Jahren 1884–1914 von verschiedenen Firmen hergestellt wurden.

<sup>35</sup> *Dalibor*, 21 (1888), 5. 5. 1888.

<sup>36</sup> Ludvík Kundera, *Jaroslav Kvapil. (Život a dílo)* [Sein Leben und Werk] (Prag, 1944), S. 14.

<sup>37</sup> Mořic Remeš, *Josef Nešvera (K jeho 90. výročí narození)* [Zu seinem 90. Geburtsjubiläum] (Olomouc, 1932).

Alleluja (Sapientia)

Tenor  
1.2  
Soprano  
Organo

Alle lu - ja - je - su - lu - lu - ja - je - su - lu - lu - ja - je - su - lu - lu - ja - je - su - lu - lu - ja

Sapientia hinc modo sublevari est apta  
scriptura est cum Domini nos novit cogitati o nos sapi  
entiam operari - me nos sunt Alleluja

Offertorium  
Am - - - - - magis cel - - - - - ni me sci - - - - - re  
a lignis iherosolimi stemm Christi et hunc cum  
fi - - - - - xum Alle lu - ja - je - su - lu - lu - ja - je - su - lu - lu - ja

Josef Nešvera: *Alleluja (Sapientia)* und *Offertorium*. Autograf. Domarchiv Olomouc

Nešveras Werke wurden vielfach herausgegeben. Sie erschienen als Anlagen der Zeitschriften *Cyril*, *Varyto*, *Vlastimil*, *Libuše*, in der tschechischen Edition Kutná Hora, weiterhin bei Urbánek, in Wien bei Eberle, Rörich, in Brünn und in Olmütz bei Pazdírek, in der Cyrill-Method-Druckerei Kotrba in Prag oder bei Olmützer Theologen.

Genauso wie Pavel Křížkovský unterzeichnete auch Josef Nešvera einige seiner Kompositionen, insbesondere diejenigen, die am Ende seines Lebens entstanden, mit einem Pseudonym, wie zum Beispiel J. Obscuro, Vera, oder Ypsilon.

Nešveras musikalische Sprache entwickelte sich auf eine natürliche Art und Weise und bei einer näheren Untersuchung erweist es sich als offensichtlich, dass er zu den puristischen Tendenzen, wie es sie am Anfang der achtziger Jahre des vorvergangenen Jahrhunderts gab, neigte. Während die meisten Kompositionen seit dieser Zeit im Stil von a cappella oder nur mit Orgelbegleitung komponiert waren, verfügten die älteren Kompositionen über eine breite Instrumentenbegleitung. Manchmal handelte es sich um ein Streichorchester, bei einer anderen Gelegenheit um ein Streichquartett oder sogar um das große Orchester. Josef Nešvera bereicherte darüber hinaus die Grundsätze der Renaissance-Vokalpolyphonie um Elemente der zeitgenössischen Musiksprache. Möglicherweise ist sein Werk aus diesem Grunde besser zugänglich und lebendiger geblieben, als es bei dem Schaffenswerk seines Vorgängers der Fall war.

Nešveras Kompositionen pflegte man zu seinen Lebzeiten häufig aufzuführen und einige Aufführungen leitete er auch selbst als Dirigent. Aber auch mehrere Jahre nach seinem Tod war seine Musik in den kirchlichen Räumen nicht nur in Böhmen und Mähren zu hören, sondern auch im Ausland.

Als eine Art von zeitgenössischem Vorbild und Maßstab setzte sich das Werk des Autors auch in anderen Kirchen der Olmützer Erzdiözese durch. In diesem Zusammenhang stellt es keine Überraschung dar, dass zum Beispiel im Chor-Archiv in Tobitschau auch Abschriften einiger Kompositionen Nešveras erhalten geblieben sind. Man muss dagegen mit Verwunderung vernehmen, dass diese Kompositionen tatsächlich nie aufgeführt wurden.<sup>38</sup> Dazu stellen sich die Fragen, ob sie möglicherweise dem Regenschori nicht gefallen haben, oder ob sie für das bestehende Musikensemble zu schwierig waren, oder ob es vielleicht zu erwarten gewesen wäre, dass sie für die örtliche katholische Gemeinde unannehmbar hätten sein können.

Die imaginäre Dirigenten-Stafette ging im Jahre 1914 von Josef Nešvera an Antonín Petzold (1858–1931) über. Petzold war seit dem Jahre 1886 als Orgelspieler im Dom tätig und gehörte auch zu einer Reihe von Persönlichkeiten, die die tschechische Musikkultur in Olmütz in einem bedeutenden Maße beeinflusst haben.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Es handelte sich um drei Messen, drei Graduale und ein Offertorium. Nach den Eintragungen wurde am 11. Dezember 1887 fand nur ein Graduale mit dem Titel *Suscepimus Deus* statt. Siehe die Studie von Ingrid Silná, „Chrámová hudba v Tovačově v 19. století“ [Die Chormusik in Tobitschau im 19. Jahrhundert] in: Eva Vičarová (Hrsg.), *Hudba v Olomouci a na střední Moravě II. Morava a svět. Umění v otevřeném multikulturním prostoru* (Olomouc, 2008), S. 85.

<sup>39</sup> Antonín Petzold, 13. August 1858, Prag – 7. Mai 1931, Olmütz. Er absolvierte die Prager Orgelschule und die Opernschule von Jan Ludvík Lukes. Danach war er als Orgelspieler in der Hl. Adalbert

In Petzolds' Zeit kam es zu einem deutlichen Niveauverlust der musikalischen Beiträge in den Hl. Wenzel-Liturgien.<sup>40</sup> Die Hauptursache ist in dem Auflösen der Foundation auf Grund der Einschränkung der finanziellen Subventionen während des Ersten Weltkrieges zu sehen. Für die künstlerischen Produktionen am Domchor gestaltete sich auch die Atmosphäre der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg nachteilig. Persönliche Streitigkeiten und langjährige Konflikte des Kapellmeisters mit dem Kapitel hinsichtlich der Höhe seines Lohns wirkten sich gleichfalls negativ aus. Schließlich und nicht zuletzt dürften lang andauernde gesundheitliche Probleme eine gewisse Rolle gespielt haben.

Ungeachtet der Gründung eines gemischten Chors hatte es Antonín Petzold während der ganzen Zeit der zwanziger Jahre mit einem Mangel an Sängern zu tun. Es ist uns eine von Sorgen erfüllte Referenz bekannt, die Ladislav Lošťický (1839–1908), Organist und Choralist, der Petzold während seiner Krankheit vertreten hat, im Jahre 1923 zu Papier brachte:

„Der Domchor geriet in eine wirklich katastrophale Situation. Es gibt hier nur drei Stammchoralisten, für sonntags eigentlich nur zwei, da der Autor selbst Orgel spielen muss. Die Aushilfskräfte für Sopran und Alt sind abgesehen von einer Ausnahme reine Anfängerinnen (erfahrene Sängerinnen haben den Chor schon verlassen). Die neuen Kräfte sind beim Gesang noch ängstlich und unsicher und deswegen ist da jemand erforderlich, der sie leiten kann. Diese Aufgabe kann nur von Herrn Pivoňka übernommen werden. So kommt es dazu, dass im Chor Basssänger fehlen. Sollte dann einer der jetzigen Sänger krank oder heißer werden, was in dieser Jahreszeit ganz leicht passieren kann, dann wäre es nicht möglich, am Sonntag oder an einem Feiertag überhaupt zu singen. Sogar der Herr Kantor Coufal, der als Tenorist aushilft und von Nedvězí zu Fuß zu kommen pflegt, erwähnte zuletzt, dass er lange Zeit nichts essen könne und dass er – auch wenn ihm der gute Willen zum Singen nicht fehle – nicht

---

Pfarrrei in Prag tätig, dann als Kapellmeister und Direktor der Musikschule des Vereins Moravan in Kremsier und schließlich seit dem Jahre 1886 in Olmütz als Domorganist. Er beteiligte sich aktiv an der Entwicklung und Emanzipation des örtlichen tschechischen Geistes, er unterrichtete Musik, war der erste Direktor der Musikschule Žerotín (1888–1911) und Chormeister des gleichnamigen Vereins (1893–1910, 1917–1918), mit dem er unter der Mitwirkung von Laien und Militärmusikern große Werke der weltberühmten Musikkultur aufführte: Oratorien (Mozart, Haydn, Berlioz, Křížkovský und Dvořák), symphonisches Repertoire (Dvořák, Smetana) sowie Opern (Smetana, Blodek). Aus Petzolds' profanen Kompositionen sind folgende anzuführen: *Rondo C* und *Tanz für Klavier*, *Elegie*, *Hovory lesa* [Waldgespräche] für Geige und Klavier, *Legende* für Violoncello mit Klavier, *Intermezzo* für das Streichorchester, Lieder, Frauenchöre, (*Pod bezem* [Unter dem Hülunderbusch], *Ten ptáček* [Ein kleiner Vogel] Op. 12), Männerchöre und gemischte Chöre (*Divky naše české* [Unsere tschechischen Mädchen]). Er hatte auch vor, die Oper *Vršovci* zu komponieren. Siehe Bohumír Štědroň: „Petzold Antonín“, in: Gracian Černušák – Bohumír Štědroň – Zdenko Nováček (Hrsg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. II (Prag, 1965), S. 287–288.

<sup>40</sup> Mit diesem Thema beschäftigt sich die Studie von Eva Vičarová: „Antonín Petzold a hudba v olomoucké katedrále (1914–1931)“, in: Eva Vičarová (Hrsg.), *Hudba v Olomouci a na střední Moravě II. Morava a svět. Umění v otevřeném multikulturním prostoru* (Olomouc, 2008), S. 91–110.

wisse, ob es ihm noch möglich sein werde, wegen des schlechten, morastigen Weges auch noch weiterhin zu kommen.“<sup>41</sup>

Die schwache personelle Vertretung des Chors musste sich natürlich in dem aufzuführenden Repertoire niederschlagen. In den ersten Jahren baute Petzold auf Kompositionen, die sich der Domchor noch zu Nešveras Zeiten zu eigen gemacht hatte. Es ging zum Beispiel um die *Messe B* von F. X. Witt, *Missa solemnis* von A. Werich, *Te Deum*, *Regina coeli* und *Missa solemnis* von J. Förster, *Missa As* von J. Goller, *Responsorien* von P. Křížkovský, *Te Deum* von V. Říhovský, *Missa solemnis* von J. Gruber, *Pastorale Messe* von J. Horák, *Feierliche Messe* von Faist.<sup>42</sup>

Anfang der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurden die schwierigeren Messen ganz abgesetzt und neue wurden nicht eingeübt, so dass man im Grunde immer dasselbe sang und dies nur einstimmig. Konkrete Nachweise sind uns bis jetzt nicht bekannt.

Im Zusammenhang mit dem Repertoire ist eine Information von besonderem Interesse, und zwar die, dass Petzold während seiner Tätigkeit in der Kathedrale auf alle Kompositionen Nešveras' verzichtete.<sup>43</sup> Sollte bei weiteren Forschungen festgestellt werden, dass diese Behauptung zutrifft, dann müsste es vielleicht auch möglich sein, die Gründe dafür herauszufinden. Möglicherweise veranlasste der hohe Anspruch an die

---

<sup>41</sup> Ein Brief vom 19. November 1923. Personalakte von Antonín Petzold, Landesarchiv Troppau, Niederlassung Olmütz, Inv. Nr. 6312, Sign. 78/7, Karton 1475.

<sup>42</sup> *Cyril* (1914), S. 47. Angesichts der Tatsache, dass es nur sehr wenige Angaben zu dem Repertoire gibt, welches Antonín Petzold während der Zeit seiner Beschäftigung am Dom aufführte, gleichzeitig aber auch zur Verdeutlichung dafür, wie die Berichte in der Zeitschrift *Cyril* ausgesehen haben, zitieren wir genau, auch mit den zeitgenössischen sprachlichen Mängeln, die gesamte Aufzeichnung hinsichtlich der zweiten Hälfte des Jahres 1914: „In der Metropolitankirche in Olmütz wurde das Folgende aufgeführt: Am Sonntag am 28. Juni um 9 Uhr Vormittag Introitus – Choral, Graduale und Offertorium von Witt. Missa solemnis von J. Gruber – Am Montag an der St. Peter und Paul-Kirche um 9 Uhr Vormittag: Introitus Choral. Graduale von Schaller, Offertorium von Witt. Missa solemnis von J. Foerster. Weihnachten am Dom. An den Weihnachtstagen während der Gottesdienste in der Metropolitankirche des Hl. Wenzel in Olmütz wurden folgende Kompositionen aufgeführt: Am Tag der Geburt Jesu Christi in der Morgenmesse: Introitus: Dominus dixit ad me, Choral. Pastoralmesse von Horák. Graduale: Tecum principium für den Männerchor von Nešvera. Offertorium: Laetentur coeli ... für den sechsköpfigen gemischten Chor von H. Witt. – Am ersten Weihnachtstag um 9 Uhr vormittags: Introitus: Puer natus est nobis ... Choral. Feierliche Messe Pastorale von J. Gruber. Graduale: Viderunt ... für den Männerchor von Nešvera. Offertorium: Tui sunt coeli ...für den sechsköpfigen gemischten Chor von Xav. Witt. – Am Stefanstag: Introitus: Sederunt principes .. Choral. Feierliche Messe von Faist. Graduale: Sederunt principes ... für den Männerchor von Nešvera. Offertorium: Elegerunt Apostoli... für den gemischten Chor von Witt. – Am Sonntag, den 27. Dezember am Feiertag des Hl. Johannes Evangelist: Introitus: In medio Ecclesiae. Messe für den Männerchor von J. H. Dietrich. Graduale: Exiit sermo... und Offertorium: Justus ut palma... für den Männerchor von A. Petzold.“ – *Cyril*, 1 (1915), S. 13.

<sup>43</sup> Svatava Tomková, *Hudební korespondence Josefa Nešvery* [Die Musik betreffende Korrespondenz von Josef Nešvera], Diplomarbeit (Olomouc, 1968), S. 80.

Interpretierung den Kapellmeister zu diesem Schritt. Vielleicht lagen aber auch andere Gründe vor, und wenn dem so war, dann sollte man herausfinden, welche es waren. Die Frage ist auch, ob er wirklich seinem Vorgänger „den Rücken zukehrte“, ob es demnach zutrifft, dass er das Spielen der Kompositionen seines Vorgängers verweigerte.

Es stellt sich auch die Frage, wie die Einstellung von Antonín Petzold zu den Reformen nach den Tendenzen und Grundsätzen des Cäcilianismus war.

Als Kapellmeister verließ Petzold weder theoretisch noch praktisch die Richtung, die am Dom eingeführt worden war. Er engagierte sich aktiv in der Reformbewegung und war auch Mitglied des Ausschusses der erzdiozesanen Cyrill-Vereinigung. Während der Tagung am 6. Februar 1918 kündigte er sogar sein Vorhaben an, in Kürze in Olmütz eine Cyrill-Pfarreinheit zu gründen.<sup>44</sup> Sein Name wurde oft in der Zeitschrift *Cyril* erwähnt. Schon im Jahre 1897<sup>45</sup> schrieb man in der Zeitschrift *Dalibor* über Petzold als einen reformorientierten Komponisten, und zwar als er zusammen mit Ludvík Holain Orgelvorspiele und Nachspiele zum Kanzional des Olmützer Bischofstums komponierte, herausgegeben im Jahre 1896 in dem Olmützer Verlag Promberger.

Im Übrigen aber trat Antonín Petzold als Domorgelmeister auf. In dem Olmützer katholischen Blatt *Našinec* erschien im Jahre 1914 ein polemischer Artikel, in dem der Autor Petzold vorwarf, dass er mittels seiner auf der Orgel gespielten „Kirchenkonzerte“ die Räumlichkeiten der Kirche entheiligt und missbraucht, und zwar in der Weise, dass diese dann eher einem Konzertsaal ähnlich seien.<sup>46</sup> Jaroslav Kvapil, Petzolds Nachfolger in der Funktion des Orgelspielers, bezeugt diese Tatsache mit folgenden Worten: „...jeden Sonntag bei stillen Messen, die immer um halb 11 nach großen Messen folgten, pflegte er, auf der Orgel seriöse musikalisch wertvolle Kompositionen zu spielen und auf diese Art und Weise eine bestimmte Art von Kirchenkonzerten zu gestalten.“<sup>47</sup>

Diese Zeilen spiegeln das Dilemma, in das viele Anhänger der Cyrill-Reform geraten waren. Es gestaltete sich gar nicht so einfach, ihre künstlerischen Ambitionen und Interpretierungsfähigkeiten einzuschränken.

Petzolds Kompositionstätigkeit stand nicht im Zentrum seiner Aktivitäten und abgesehen von einigen gelungenen Kompositionen kann man diese als eine Nebentätigkeit betrachten. Die meisten Werke kamen nicht über den Status einer Handschrift hinaus. Die genaue Anzahl ist uns nicht bekannt, nur im Domarchiv blieben etwa einhundert Kompositionen erhalten. Den Gattungen zugeordnet dominieren Gradualien (54) und Offertorien (33), es gibt hier aber auch drei *Ecce sacerdos magnus*, einmal *Tantum ergo*, eine Antiphone, zwei Gelegenheits-Kompositionen und eine Komposition, die man der Gruppe „Verschiedenes“ zurechnen kann. Es ging also um kleine Formen, die ihre Aufgabe gut erfüllten – man konnte sie einfach aufführen und sie wirkten effektiv.

---

<sup>44</sup> *Cyril* (1918), S. 12.

<sup>45</sup> Personalakte von Antonín Petzold, Landesarchiv Troppau, Niederlassung Olmütz, Inv.-Nr. 6312, Sign. 78/7, Karton 1475.

<sup>46</sup> Ludvík Kundera, *Jaroslav Kvapil. (Život a dílo)*, (Prag, 1944), S. 40.

<sup>47</sup> *Ebd.*, S. 39.



Von den größeren Werken ist die achtstimmige *Missa solemnis* a cappella zu erwähnen, die in einem Druck in Wien erschien, sowie *Te Deum*. Erzbischof Leopold Prečan (Pontifikat 1923–1947) hatte Recht, als er zu Petzolds Kompositionstätigkeit sagte: „Die Kompositionen, die er für den Dom komponiert hat,... sind vor allem von einem kleineren Umfang und man darf sie in diesem Sinne mit den großen Kompositionen von Nešvera nicht vergleichen.“<sup>48</sup>



Antonín Petzold: *Graduale na půlnoční* [Graduale zur Christmesse], Anfang der Komposition.  
Abschrift von Gustav Pivoňka. Domarchiv Olomouc

Im Jahre 1931 wurde Gustav Pivoňka (1894–1977), der damalige Leiter der Musikschule Žerotín und Pianist, zum Domkapellmeister ernannt.<sup>49</sup> Am Chor war er

<sup>48</sup> Personalakte von Antonín Petzold, Landesarchiv in Troppau, Niederlassung Olmütz, Inv. Nr. 6312, Sign. 78/7, Karton 1475.

<sup>49</sup> Gustav Pivoňka, 24. August 1894, Paskau/ Paskov bei Ostrau/Ostrava – 3. Oktober 1977, Olmütz. Während seiner Studien an Janáčeks Orgelschule in Brünn in den Jahren 1912–1915 gehörte er zu den talentiertesten Schülern der Anstalt und unterhielt auch mit dem Direktor der Anstalt freundschaftliche Kontakte. Seit dem Jahre 1919 war er in Olmütz tätig und war da der aktivste Verbreiter des Werkes von Janáček. Er begann mit einer Reihe von Olmützer Musikinstitutionen zusammen zu arbeiten. In den Jahren 1921–1945 leitete er die Musikschule Žerotín, gab Klavier-Unterricht

nicht neu, da er vom 13. März 1919 an die Position als Choralist in der Stimmengruppe für die erste Bassstimme bekleidete. Während der zwanziger Jahre vertrat er seinen Vorgänger sehr oft als Kapellmeister. Nach der Übernahme des Tätigkeitsbereiches gab er die Situation am Dom wie folgt wieder:

„Ich habe den Domchor im Jahre 1931 in einem sehr unerfreulichen Zustand übernommen. Der Gesangschor im Dom bestand aus nur einigen wenigen Sängern, mein Bestreben musste also darauf gerichtet sein, das Chorpersonal voll zu reorganisieren, das heißt, wenigstens einen sechzehnköpfigen ständigen Chor mit Choralisten zu schaffen, mit denen es mir dann möglich ist, planmäßig an einem neuen Repertoire einer guten Kirchenmusik zu arbeiten, und zwar so, wie es der früheren hohen Bedeutung und dem legendären Ruhm des Domchors, gegründet von Křížkovský und Nešvera, gebührt.“<sup>50</sup>

Dank Pivoňkas musikalischen sowie organisatorischen Fähigkeiten und auch dank seiner Beharrlichkeit gelang es, die großzügigen Feiern zum achthundertsten Jubiläum der Wenzelskathedrale, die in das Jahr 1931 fielen, mit neu eingeübten Kompositionen in der Interpretation des sechzehnköpfigen Domchors, der damals provisorisch aus Domsängern, Laien und Theologen zusammengesetzt war, zu begleiten.

Schon zwei Jahre später konnte der renommierte Kritiker Emanuel Ambros (1885–1955) einem Kreis der Leser des Brüner mährischen Tagblattes und seinen Freuden erfreut mitteilen, dass „der Domchor dank der jetzigen Chorleitung die Zeit der Wiedergeburt des Kirchengesangs neu erleben darf.“<sup>51</sup> Die Qualität der musikalischen Begleitung der Liturgien am Hl. Wenzelsdom wurde beständig verbessert, was dazu führte, dass der Kapellmeister Pivoňka im Jahre 1935 zum ersten Mal das Angebot des Tschechoslowakischen Rundfunks zu einer direkten Rundfunk-Übertragung des Gottesdienstes erhielt.

Im Bereich des Repertoires stützte sich Pivoňka nicht nur auf Kompositionen der Vertreter der Renaissance-Vokalpolyphonie. Zu seinem Repertoire gehörten zum Beispiel *Missa Lhora passa* von L. Viadana, *Missa secunda*, *Missa Regina coeli* und *Missa brevis* von G. P. Palestrina, Motetto *Christus resurgens* von O. di Lasso sowie Kompositionen von J. Handl-Gallus, Allegri usw.<sup>52</sup>

Von den weiteren Werken, die er mit seinem Ensemble während der dreißiger und vierziger Jahre uraufführte, sind die Folgenden zu erwähnen: *Missa jubilaea* Op. 105, *Messe*

---

und unterrichtete theoretische Fächer an mehreren örtlichen Schulen. Er war auch als Lektor des Lehrstuhls für Musikwissenschaften und Musikerziehung der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität tätig (1947–1961). Siehe Gracian Černušák, „Pivoňka Gustav“, in: Gracian Černušák – Bohumír Štědroň – Zdenko Nováček (Hrsg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. II (Prag, 1965), S. 315.

<sup>50</sup> Ein Brief an Jaroslav Galius vom 10. Juni 1940. Nachlass von Gustav Pivoňka, aufbewahrt bei seinem Enkel Jiří Holeňa.

<sup>51</sup> *Moravský deník* [Mährische Tageszeitung] (1933), 1. Oktober, S. 3.

<sup>52</sup> Alle Angaben über das Repertoire, falls es nicht anders angegeben ist, wurden der *Kronika č. 1* [Chronik Nr. 1], geführt von Pivoňka, entnommen. Sie ist in dem Archiv des Domchors aufbewahrt.

Op. 74 und 94 von J. Nešvera, *Missa solemnis* von A. Petzold, *Missa solemnis* und *Missa in hon. sc. Venceslai* von K. Douša, *Missa brevis* Op. 9 und *Messe* Op. 2 von E. Tregler, *Missa Jubilet* Op. 15 von V. Čajánek, *Missa beati patifici* Op. 83 von V. Goller, *Missa in hon. Scti. Joannis Baptistae* von V. Klement, *Missa solemnis* von J. Sychra, *Missa in hon. sc. Caeciliae* Op. 32 von J. W. Wöss, *Missa in A-Dur* Op. 126 von J. Rheinberger, *Messe F-Dur* Op. 17, *Feierliche Messe C-Moll* und *Requiem C-Moll* von F. Picka, *Missa sc. Joannis Bosco* von S. Vrbík, *Missa sc. Laurentii* von G. Pivoňka, *Missa Benedicamus Domino* von L. Perosi, *Missa jubileum solemnis* Op. 36, *Missa vocalis* von K. Bendl, *Missa in hon. sc. Josephi* Op. 10 von J. Blatný, *Kantate Heiliger Wenzel* von J. Nešvera und *Te Deum* Op. 18 von F. Picka und *Missa Habemus Papam* von V. Fregl.

Die oben angegebene Übersicht zeugt von Pivoňkas' Konzentration auf die zeitgenössische tschechische Musik. In diesem Geiste initiierte er im Jahre 1938 die Ausschreibung eines Wettbewerbs um die beste tschechische Messe für einen gemischten Chor mit Orgelbegleitung, wobei damit die Kirchenliteratur um vierzig Werke bereichert wurde.

In den vierziger und fünfziger Jahren wurde das Programm der Auftritte des Dom-Musikensembles um folgende neu eingeübte Stücke erweitert: *Chorgesänge zu Fronleichnam* Op. 6 von A. Hromádka, *Missa brevis et facilis* Op. 20 von V. Řihovský, *Missa brevis et facilis* Op. 20, *Missa jubilet* Op. 15 von V. Čajánek, *Missa Lux et origo*, *Missa Veni Creator Spiritus* von S. Vrbík, *Requiem* von P. Křížkovský, *Messe C-Dur* von V. Bill, *Missa dominicalis* und einige der Chore und Pastorellen von J. Vlach Vrutický, *Missa pastoralis* und *Missa dolorosa* von A. Kramenič, *Missa in hon. Scti Josephi* von J. Hruška, *Missa in B* von S. Otruba, *Missa in hon. sc. Adalberti* von J. B. Förster, *Missa in hon. sc. Josephi* von J. Nešvera, *Missa in hon. sc. Salvatoris* von K. Židek, *Missa sc. Stephani Protomartyris* von V. Goller, *Missa sc. Caeciliae* von J. Gruber, *Messe des Hl. Wenzel* von K. Douša.

Die Anzahl der Mitglieder des Domchors war seit den dreißiger Jahren relativ stabil – jede Stimme war mit vier Sängern vertreten, deren Anzahl nach Bedarf mit Hospitanten und Choralisten ergänzt wurde. Trotzdem gab es ab und zu einen Mangel an geschulten Stimmen, zum Beispiel während der Zeit der Okkupation. Damals war nur der Männergesangschor am Chor aktiv. Nach dem Ende des Krieges rief der Kapellmeister den vierundzwanzig Jahre lang bestandenen gemischten Chor wieder ins Leben. Er entschied sich auch dafür, einen Kinderchor, genannt Schola cantorum olomucensis, als eine sogenannte Ersatzbesetzung der Sänger zu gründen.

Zur Erklärung des Interpretationsniveaus des Ensembles kann ein kurzer Bericht, veröffentlicht in dem Olmützer Blatt *Našinec*, in dem man über die Aufführung von Försters *Messe in honorem Hl. Franziskus* Op. 131, zum Fest der Geburt Jesu am ersten Weihnachtsfeiertag des Jahres 1939, berichtet, dienen: „Der Chor war im Gesang exzellent abgestimmt, vollkommen diszipliniert und der Interpretation eines schwierigen Werkes hingegeben, was alle kompositorischen Vorhaben hervortreten ließ.“<sup>53</sup>

Pivoňkas Beziehung zum Cyrillismus kann man im Vergleich zu seinen Vorgängern als nüchterner und weniger orthodox bewerten. Aus den oben angegebenen

<sup>53</sup> *Našinec* (1939), 4. Juni, S. 4.

Repertoire-Positionen wird deutlich, dass Pivoňka von der Literatur ausging, die den Anforderungen der Reformbewegung entsprach. Er war auch in einem regelmäßigen Kontakt mit reformorientierten Komponisten, zum Beispiel mit Eduard Tregler (1868–1932), Professor an Janáčeks Orgelschule und Orgelspieler, Karel Douša (1876–1944), Kapellmeister am Hl. Veit-Dom in Prag, Vojtěch Říhový (1871–1950), Chorleiter in Chrudim, danach in Prag und mit vielen weiteren Persönlichkeiten. Die Verwendung einiger Kompositionen war aber eher eine Sache pragmatischer und taktischer Entscheidungen, wie einer Anmerkung in der Chronik, die nach der Aufführung einer Komposition zu Weihnachten 1936 geschrieben wurde, zu entnehmen ist: „Für die Weihnachtstage nicht geeignet, der Autor ist ein Anhänger des Cyrillismus – nur deswegen habe ich die Komposition zur Aufführung gewählt. Sie gefällt mir nicht.“<sup>54</sup>

Der Kapellmeister brachte gerne Abwechslung in die Auftritte seines Chors und griff dazu auf Musikkultur zurück, von der insbesondere Křížkovský erklärte, dass sie für einen Konzertsaal und nicht für die Kirche geeignet ist. Als Beispiel dafür wären die *Krönungsmesse* von W. A. Mozart, *Stabat mater* von G. Pergolesi, Beethovens' *Oratorium Christus am Ölberg* oder *Hl. Elisabeth* von Liszt zu erwähnen.

Ein Vergleich mit der Zeit von Křížkovský lässt sich jedoch nicht so einfach herstellen. Man muss sich der Tatsache bewusst sein, dass die Atmosphäre sich von der Zeit der siebziger Jahre des vorvergangenen Jahrhunderts bis zu Pivoňkas' Zeit wesentlich verändert hatte. Die gesellschaftliche Situation (der Liberalismus nach dem Ersten Weltkrieg, die Weltwirtschaftskrise, grausame Ereignisse des Zweiten Weltkrieges, usw.) führten dazu, dass es zu einer auch zahlenmäßig deutlichen Abwendung der Menschen von den Kirchen kam. Pivoňka war bestrebt, das Tor der Kathedrale für neue Besucher zu öffnen und ihnen wertvolle Kunstwerke zu vermitteln. Er wusste aber gleichzeitig, dass der Dom als das führende Gotteshaus der Erzbischöfe sich von anderen Kirchen insbesondere auf Grund seiner Repräsentationsfunktion und der spezifischen Zusammensetzung „des Publikums“ unterscheidet. Seine Ansicht, dass ein Teil der Besucher „Gottesdienste im Dom eher als repräsentative Zeremonien, also ohne eine tiefere religiöse Beziehung, betrachten, dass sie also eher kommen, um Gottesdienste zu sehen und den Kirchengesang zu hören“, bleibt bis heute gültig.<sup>55</sup>

Den Standpunkt des Kapellmeisters zu der ganzen Angelegenheit kann am besten sein Eintrag in der Chronik anlässlich der Aufführung von Dvořáks' *Messe D-Dur* vom 1. Oktober 1950 erläutern:

„Auch wenn ich mich bemühe, regelmäßige Auftritte und Leistungen des Domchors immer auf einem hohen künstlerischen Niveau zu halten, halte ich es trotzdem für nötig, die Programme der Vielfalt willen um größere und bedeutendere Werke zu ergänzen, auch wenn dies ein wenig im Widerspruch zu den bestehenden Vorschriften über die kirchliche Musik stehen sollte, nach denen eigentlich nicht

<sup>54</sup> Domarchiv Olomouc, *Chronik Nr. 1*, 24. Dezember 1934.

<sup>55</sup> Domarchiv Olomouc, *Chronik Nr. 4*.

einmal die wunderschöne und in höchstem Maße wertvolle Komposition von Dvořák in der Kirche aufgeführt werden sollte. Alle Vorschriften und Richtlinien atmen den Geist ihrer Epoche. Ich bin der Auffassung, dass es nicht möglich ist, sich überall so strikt nach den strengen Vorschriften zu richten. Im Gegenteil, es ist viel gesünder, die künstlerische Seite mit den örtlichen Verhältnissen zu verbinden und dem gläubigen Volk und der ganzen Öffentlichkeit die Gelegenheit zu gewähren, den wunderschönen Kunstwerken zuzuhören, und zwar auch denen, die ein wenig abweichen von den festen Anordnungen und Richtlinien. Jetzt meine ich damit das problematische Verbot der Konzerte in den Kirchen. Meiner Meinung nach ist die ablehnende Stellungnahme unserer Konsistorien und Ordinariate nicht vollkommen richtig, insbesondere wenn man in der Praxis solche Verbote verschiedenartig umgeht, indem in den Kirchen doch gelegentlich Konzerte veranstaltet werden. Es geht in den meisten Fällen um Orgelkonzerte anlässlich der Einweihung einer neuen Orgel sowie um andere geistige Konzerte (Chorkonzerte, Solokonzerte usw.). Es ist allgemein bekannt, dass man eine derartige Veranstaltung auf Ankündigungs-Plakaten zum Beispiel „Stunde der geistigen Musik“ oder so ähnlich nennt, in Wirklichkeit geht es aber um ein Konzert, welches schon mehrmals von Seiten der Konsistorien und Ordinariaten verboten worden war. Warum soll man also auf einem derartig streng ablehnenden Standpunkt beharren, wenn man diesen sowieso zu umgehen und nicht einzuhalten pflegt? Es wäre also gut, die ganze Sache zu überprüfen, alles neu zu überlegen und flexiblere Bedingungen festzulegen, unter denen es möglich wäre, Konzerte in den Kirchen zu veranstalten: Ich denke, dass davon sowohl die Autorität der Kirchenbehörden als auch die Popularität der Kirche wie auch die Besucherzahl aus den Reihen der Pfarrmitglieder in den katholischen Kirchen Nutzen ziehen könnten.“<sup>56</sup>

Auch in der Auffassung der Interpretierung war Gustav Pivoňka keineswegs asketisch. Sein Wunsch war immer, dass die Musik am Dom die Besucher ansprechen soll. In den musikalischen Kreisen war zum Beispiel die Spannung zwischen Pivoňka und Pater Josef Olejník (1910–2009), der zusammen mit einer Gruppe von Theologen bei besonderen Gelegenheiten an musikalischen Veranstaltungen im Dom teilnahm, kein Geheimnis. Während Pivoňka Olejníks Interpretation manchmal für „ausdruckslos und kalt“ hielt, war Olejník dagegen Pivoňkas’ angebliche „Oberflächlichkeit und pompöse Einstellung“ ein Dorn im Auge.<sup>57</sup>

Das erfolgreiche Bestreben um eine Stabilisierung der Verhältnisse am Dom wurde durch die Entwicklung nach Februar 1948 unterbrochen. Auf Grund der politischen Veränderungen kam es zu einer deutlichen Umwertung der allgemeinen Ansicht über die Kirchenmusik. Das katholische Blatt *Našinec*, das regelmäßig Nachrichten aus dem Chorleben verbreitete, wurde eingestellt. Im Jahre 1950 wurde das Seminar der

---

<sup>56</sup> Domarchiv Olomouc, *Chronik* Nr. 4.

<sup>57</sup> Nach einer mündlichen Mitteilung von Pater Josef Olejník fand das Gespräch im Frühjahr 1996 statt.

theologischen Fakultät geschlossen, der Domchor verlor also seine Gesangsaushilfen. Das erzbischöfliche Konsistorium wurde der staatlichen Verwaltung unterstellt, die Honorare der Sänger wurden von Anfang der fünfziger Jahre an immer weiter reduziert. Weder Gustav Pivoňka noch die Chormitglieder gaben jedoch auf. Auch wenn die Tätigkeit des Ensembles mit der Zeit nur noch auf dem guten Willen seiner Mitglieder beruhte und mehrere Sänger dem politischen Druck zum Opfer fielen, hielt sich der Chor noch mehrere Jahre unter unveränderten Bedingungen am Leben.

Am 29. April 1951 fand schon die dreizehnte Sendung des Radiojournals aus dem Olmützer Chor statt. Auf dem Programm stand die Aufführung von *Alleluja-Surrexit Christus*, Offertorium *Benedicite* von Josef Blatný und *Missa dolorosa* von Adolf Kramenič.

Eine außerordentliche Reaktion riefen auch einige Chorkonzerte hervor, bei denen der Domchor zusammen mit unterstützenden Sängern aus dem Verein Žerotín die *Heilige Ludmila* (25. Oktober 1953), *Die Messe D-Dur* (2. Mai 1954) und *Requiem* von Antonín Dvořák (18. Juni 1956) sowie gleichnamige Kompositionen von Giuseppe Verdi (13. Juni 1957) und Wolfgang A. Mozart (28. Juni 1956) aufführte.

Gustav Pivoňka rief im Jahre 1951 auch den Knabengesangschor wieder ins Leben. Es wurde ein Dutzend Sänger im Alter bis zu zehn Jahren aufgenommen und die erste Probe fand am 11. September statt. Gleich nach einem Monat hat sich das Ensemble bei einer Messe vorgestellt. Am 23. November 1952 gestalteten die Domsänger zum ersten Mal die ganze Messe – *Missa brevis* von Eduard Tregler. Doch auch dieser Verein konnte sich nicht auf Dauer halten.

„Ich als Rentner mache es mehr oder weniger freiwillig, die Mitglieder des Gesangschors tun es mehr oder weniger aus Freundschaft zu mir, das Singen im Chor wird künstlich aufrecht erhalten. ... Ich könnte öfter meine Dienste anbieten, aber die politische Stellungnahme ist nicht erwünscht. ... Das bringe ich zu meiner Entschuldigung vor, dass ich unter den bestehenden Verhältnissen mit meinen künstlerischen Leistungen nicht so viel in der Öffentlichkeit auftreten kann, auch wenn es für meine musikalische und künstlerische Ambition erforderlich wäre.“<sup>58</sup> – Das verfasste Pivoňka im Jahre 1960. Der Domchor trat nur bei Pontifikalgottesdiensten auf, sonst sang man lediglich den Choralgesang. Mehrmals kam es vor, dass der Kapellmeister aus Mangel an Musikern als Orgelspieler, als Dirigent sowie als Sänger in einer Person auftreten musste. Nachdem auch die Beziehungen zwischen dem Chor und dem Kapitel ihre ursprüngliche Intensität verloren hatten und Ende der 50er Anfang der 60er Jahren ganz anonym geworden waren, vermerkte Pivoňka, der sonst immer optimistisch und enthusiastisch war, in der Chronik lakonisch und mit expressivem Ausdruck: „Es ist mir alles schon irgendwie vergällt!“<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Domarchiv Olomouc, *Chronik Nr. 8*, 31. Dezember 1960.

<sup>59</sup> *Ebd.*, 8. Januar 1961.

Auch wenn einige Chormitglieder, die aus den Reihen von Ärzten, Ingenieuren und Beamten stammten, unter der politischen Verfolgung zu leiden begannen und die Tätigkeit als Sänger am Chordom für sie manchmal ein Spiel mit dem Feuer bedeutete, war ihre Fluktuation überraschend niedrig. Dies kann man den Anmerkungen in der Chronik, die über das zwanzig-, dreißig- oder vierzigjährige Jubiläum der Gesangs-Veranstaltungen des Chors informierten, entnehmen.

Das eingespielte Repertoire erfuhr deutlich sichtbare Veränderungen infolge des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965). Mit dem 7. März 1965 wurde in der Domkathedrale eine neue Liturgie eingeführt und die Oster-Passionsspiele wurden zum ersten Mal tschechisch gesungen. Ab dem 8. April 1966 fand der ganze Gottesdienst in tschechischer Sprache statt. Die Veränderungen zu übernehmen, gestaltete sich nicht einfach; noch im Jahre 1970 erwähnte der Kapellmeister in einem Brief an das Kapitel, dass es gelegentlich zu Missverständnissen zwischen dem Chor und dem Altar in der Verwendung der tschechischen Sprache kam. Der Domchor übte Olejníks' *Messe auf dem Engelberg* sowie dessen *Gesänge in der Liturgie der heiligen Woche* ein, er probte auch die *Tschechische Messe von Svatobořice* von Václav Kaprál. Kompositionen mit lateinischen Texten verschwanden aber nicht in vollem Umfang aus den Programmen, wie auch die einstudierten Titel belegen: *Missa Secunda* von H. Z. Hassler, *Missa in hon. Scti Antonii Padua* von Vojtěch Říhovský oder *Missa solemnis* von Vilém Blažek.

Im Jahr seines achtzigsten Geburtstags entschied sich Gustav Pivoňka, nach vierundvierzig Jahren die Position des Kapellmeisters an seinen Nachfolger, den bisherigen Orgelspieler Stanislav Vrbík (1907–1987), zu übergeben.<sup>60</sup> Der Chor bestand damals aus fünf Sopransängerinnen, sechs Altsängerinnen, fünf Tenoristen, vier Bassisten sowie sechs Choralisten.

Um das Porträt von Pivoňka zu vervollständigen, muss man ergänzen, dass zu den Pflichten eines Regenschoris auch das Komponieren gehörte. Gustav Pivoňka komponierte eine Messe und etwa fünfzig Kompositionen von kleinerem Umfang, insbesondere Gradualien und Offertorien, die er selbstkritisch „kleine Werke“ nannte, um zu betonen, dass dabei die praktische Funktion gegenüber der künstlerischen im Vordergrund stand.

---

<sup>60</sup> Stanislav Vrbík stand bis zum Jahre 1984 an der Spitze des Domchors. Seit der Zeit wird der Domchor von Jan Kupka geleitet. Das Ensemble pflegt regelmäßig bei Sonntags-Liturgien sowie bei den Pontifikal-Bischofsgottesdiensten aufzutreten.

Agnus

*Lento*

pp a-gnus De-i qui tol-lis pec-ca-ta  
 mundi mi-se-re-re no-bis p a-gnus  
 De-i qui tol-lis pec-ca-ta mundi  
 mi-se-re-re no-bis p a-gnus De-i  
 qui tol-lis pec-ca-ta mundi  
 a-gnus

Gustav Pivoňka: *Missa in honorem sc. Laurentii*, Teil *Agnus*. Autograf. Domarchiv Olomouc



Während des zweiten Weltkrieges, als es zu Veränderungen in der Besetzung des Chors kam und das Ensemble ein neues Repertoire zusammenstellen musste, komponierte er am meisten.

In dem Domarchiv blieben eine Messe, acht Gradualien, fünf Offertorien, eine Osterkomposition (*Miserere*), zwei Gelegenheits-Kompositionen (*Ad multos annos* 1 und 2) und ein Communio *Ergo sum vitis* erhalten.

Die letzten dreißig Jahre der Aktivität des Musikkörpers in der Kathedrale warten jetzt erst auf ihre Darstellung und Auswertung.

Übersetzt von Eva Kušová

### **St Wenceslas Cathedral in Olomouc – the Archbishop’s Sanctuary and the Centre of Cyrilian Reform**

#### Summary

The history of the music in the Cathedral of St Wenceslas in Olomouc is several hundred years long. The golden age was the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Information on the first half of the 19<sup>th</sup> century is still scarce. References in literature are found to Dominik Pillhatsch of Dvorce and Mořic Kunert. After them the choir declined. Pavel Křížkovský as choir leader (1872–1873, 1874–1883) pushed through the Cecilian reform and reorganized the cathedral staff. Josef Nešvera was at the head of the choir for thirty years (1884–1914) and his reforming efforts followed upon those of his predecessor. His era is marked by stabilization in organization as well as in the repertoire. Music in the Cathedral was of a high artistic standard again and was regarded as a model for the entire diocese. The quality of the music in the Cathedral when Antonín Petzold (1914–1931) was the Kapellmeister sank considerably due to the social and economic changes produced by the First World War. The frequent periods of illness of the choir leader are to blame too. The orchestra suffered by a crisis of the staff and the performances. The choir leader Gustav Pivoňka (1931–1975) succeeded in returning the cathedral choir to a good performing standard and maintained it even in the politically unfavourable fifties and sixties. The orchestra again filled all its functions. The dramaturgy was focused on contemporary Czech church music.

## **Dóm svatého Václava v Olomouci – arcibiskupský svatostánek i ohnisko cyrilské reformy**

### **Shrnutí**

Hudba v katedrále sv. Václava v Olomouci má mnohasetletou historii. Zlatým věkem se stalo 17. a 18. století. O první polovině 19. století prozatím mnoho informací nemáme. V literatuře existují zmínky o Dominiku Pillhatschovi z Dvorců a Mořici Kunertovi. Po něm se kůr ocitl v úpadku. Kapelnická činnost Pavla Křížkovského (1872–1873, 1874–1883) se vyznačuje prosazováním cecilské reformy a reorganizací chrámového personálu. Josef Nešvera stál v čele kůru třicet let (1884–1914) a v prosazování reformy navázal na svého předchůdce. Jeho období znamenalo stabilizaci organizační i repertoárovou. Hudba na dómě byla pro svoji vyspělou uměleckou úroveň považována za vzor celé diecéze. Kvalita hudební složky v katedrále v době kapelnictví Antonína Petzolda (1914–1931) v důsledku společenských a ekonomických změn způsobených první světovou válkou i častou nemocností regenschoriho značně poklesla. Těleso se ocitlo v personální i interpretační krizi. Kapelníku Gustavu Pivoňkovi (1931–1975) se podařilo dómskému sboru vrátit dobrý interpretační standard a ten udržet i v politicky nepříznivých letech padesátých a šedesátých. Těleso opět plnilo všechny funkce, které mu přináležely. Dramaturgie byla zaměřena na českou soudobou církevní hudbu.

**List of B.A., M.A. and Dissertation Theses  
Defended at the Department of Musicology, Philosophical Faculty,  
Palacký University, Olomouc, in the Years 1993–2009**

**Verzeichnis der Bakkalaureat- und Diplom-Arbeiten sowie Dissertationen,  
verteidigt am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät  
der Palacký-Universität in Olomouc in den Jahren 1993–2009**

**Seznam bakalářských, diplomových a disertačních prací obhájených  
na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci  
v letech 1993–2009**

**B.A. theses - Bakkalaureatarbeiten - Bakalářské práce**

**1993:**

Křupková, Lenka: *Motivická práce v opeře Věc Makropulos Leoše Janáčka* [Work with Motifs in the Opera The Macropulos Case by Leoš Janáček], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1993), 28 pages of text, 9 pages of supplements.

Mikalová (Keferová), Jindřiška: *Tři klavírní sonáty op. 22 Pavla Vranického* [Three Piano Sonatas Op. 22 by Pavel Vranický], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1993), 51 pages of text, 4 pages of supplements.

Nešporová, Šárka: *Motivická práce v opeře Leoše Janáčka Její pastorkyňa* [Work with Motifs in the Opera Jenůfa by Leoš Janáček], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1993), 43 pages of text, 3 pages of supplements.

**1994:**

Coufalová, Božena: *2. smyčcový kvartet Leoše Janáčka* [2<sup>nd</sup> String Quartet by Leoš Janáček], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1994), 35 pages of text, 9 pages of supplements.

Hanzlík, Tomáš: *5. smyčcový kvartet B. Martinů* [5<sup>th</sup> String Quartet by B. Martinů], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1994), 27 pages of text, 6 pages of supplements.

- Hirnerová, Nikola: *Andrew Lloyd Webber jako představitel současného muzikálu* [Andrew Lloyd Webber as a Representative of the Contemporary Musical], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 1994), 40 pages of text, 18 pages of supplements.
- Hudcová, Milena: *Dama, Dama - avantgardní soubor bicích nástrojů* [Dama, Dama - an Avant-garde Group of Percussion Instruments], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 1994), 47 pages of text, 16 pages of supplements.
- Mísařová, Andrea: *Moravská filharmonie za éry Jaromíra Nohejla* [Moravian Philharmonic in the Era of Jaromír Nohejl], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 1994), 27 pages of text, 69 pages of supplements.
- Slavičková (Vičarová), Eva: *Gustav Pivoňka v olomouckém hudebním životě* [Gustav Pivoňka in the Musical Life of Olomouc], supervisor Pavel Čotek (Olomouc, 1994), 57 pages of text, 20 pages of supplements.

#### 1995:

- Adámková, Jana: *Skladatelský portrét Jiřího Laburdy* [Composer Portrait of Jiří Laburda], supervisor Pavel Čotek (Olomouc, 1995), 82 pages of text, 11 pages of supplements.
- Fantová, Kateřina: *Dvořákovo dílo v Olomouci v letech 1904-1945 - se zaměřením na provedení děl olomouckým „Žerotínem“, olomouckou operou, „Volným sdružením přátel moderní hudby“ a „Spolkem pro komorní hudbu“* [Dvořák's Work in Olomouc in 1904-1945 - with Emphasis on the Performance of his Works by the Olomouc Choir "Žerotín", the Opera Ensemble in Olomouc, "Free Association of Friends of Modern Music", and the "Chamber Music Club"], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 1995), 56 pages of text, 3 pages of supplements.
- Gemsová, Adriana: *Tomáš Hrachovina - portrét skladatele a dirigenta* [Tomáš Hrachovina - Portrait of the Composer and Conductor], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 1995), 35 pages of text, 17 pages of supplements.
- Hochmalová, Petra: *České sekvence v chorální tradici Jednoty bratrské* [Czech Sequences in the Choral Tradition of the Unity of Brethren], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1995), 66 pages of text, 19 pages of supplements.
- Moravcová, Michaela: *František Palacký a hudba* [František Palacký and Music], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 1995), 51 pages of text, 3 pages of supplements.
- Václavíková, Jana: *Druhý smyčcový kvartet D dur Vítězslava Nováka* [Second String Quartet in D major by Vítězslav Novák], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1995), 40 pages of text, 2 pages of supplements.

#### 1996:

- Bednářiková, Renata: *K dramaturgii pořadů v České televizi - Ostravské studio* [On the Dramaturgy of Programmes in the Czech Television - Studio Ostrava], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 1996), 63 pages of text, 51 pages of supplements.
- Gazdová, Blanka: *Malá monografie o Ladislavu Danielovi* [A Small Monograph on Ladislav Daniel], supervisor Stanislav Běhal (Olomouc, 1996), 46 pages of text, 18 pages of supplements.

- Glogar, Pavel: *Osm preludií pro klavír Miloslava Kabeláče* [Eight Preludes for the Piano by Miloslav Kabeláč], supervisor Pavel Čotek (Olomouc, 1996), 45 pages of text, 32 pages of supplements.
- Pachlová, Lenka: *Opisovači chrámových rukopisných skladeb na Moravě 1750–1850* [Copiers of Church Manuscripts of Music in Moravia 1750–1850], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 1996), 32 pages of text, 53 pages of supplements.
- Pavličiková (Chaloupková), Helena: *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm* [Social and Artistic Position of the Czech Folk before November 1989 and Immediately Afterwards], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 1996), 61 pages of text, 8 pages of supplements.
- Vařeková, Kateřina: *Gregoriánský chorál v tradici Jednoty bratrské – zpěvy mešního propria* [Gregorian Chant in the Tradition of the Unity of Brethren – Songs of the Mass Propria], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1996), 75 pages of text, 10 pages of supplements.

#### 1997:

- Drga, Jiří: *Gregoriánský chorál v tradici Jednoty bratrské. Zpěvy mešního ordinaria* [Gregorian Chant in the Tradition of the Unity of Brethren. Songs of the Mass Ordinaria], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1996), 68 pages of text.
- Hrodek, Jan: *K počátkům pražské konzervatoře* [On the Beginnings of the Conservatoire of Music in Prague], supervisor Vladimír Tichý (Olomouc, 1997), 64 pages of text, 4 pages of supplements.
- Klapetková, Jitka: *České pěvecké sbory na turné v USA* [Czech Choirs on Tours of the USA], supervisor Alena Burešová (Olomouc 1997), 92 pages of text, 13 pages of supplements.
- Paličková, Marie: *Operní a operetní představení brněnského Národního divadla v ostravském Národním domě v letech 1894–1907* [Opera and Operetta Performances of the Brno National Theatre in the National House in Ostrava in 1894–1907], externí supervisor Jiří Štefanides (Olomouc, 1997), 66 pages of text, 29 pages of supplements.
- Voříšek, Martin: *Nacionalismus a šovinismus v reflexích díla Richarda Wagnera českou hudební kritikou do roku 1885* [Nationalism and Chauvinism in the Works of Richard Wagner as Reflected by Czech Musical Criticism up to the Year 1885], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 1997), 54 pages of text.
- Zácha, Radovan: *Kodex MI 406 Státní vědecké knihovny v Olomouci jako pramen poznání středověké duchovní písně* [Codex MI 406 in the State Research Library in Olomouc as a Source of Knowledge of Medieval Hymns], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1997), 109 pages of text, 40 pages of supplements.
- Žůrková, Kateřina: *Karel Jaromír Erben v tvorbě českých skladatelů* [Karel Jaromír Erben in the Work of Czech Composers], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 1997), 75 pages of text, 44 pages of supplements.

**1998:**

- Crhová, Hana: *Nástroje Josefa Růžičky a Rudolfa Briguly - Příspěvek k dějinám houslařství v opavském Slezsku* [Instruments by Josef Růžička and Rudolf Brigula - A Contribution to the History of Violin-making in the Opava Silesia], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1998), 94 pages of text, 55 photographs.
- Hattanová, Lucie: *Hudební nástroje ve středověkých iluminovaných rukopisech gotické doby ve Státní vědecké knihovně v Olomouci* [Musical Instruments in Medieval Illuminated Manuscripts of the Gothic Era in the State Research Library in Olomouc], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1998), 62 pages of text.
- Mikeš, Vítězslav: *Reálné jazzové a folkové publikum v Olomouci. Sociologická sonda* [Jazz and Folk Audiences in Olomouc. A Sociological Probe], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 1998), 58 pages of text, 101 pages of supplements.
- Motalová, Šárka: *Konzervatoř P. J. Vejvanovského v Kroměříži* [P. J. Vejvanovský Conservatoire of Music in Kroměříž], supervisor Jiří Sehnal (Olomouc, 1998), 67 pages of text, 45 pages of supplements.
- Petithanová (Brázdová), Lucie: *Hornická svatoňovická kapela* [The Miners' Band in Svatoňovice], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 1998), 271 pages of text, 11 pages of supplements.

**1999:**

- Ferdová, Radana: *Srovnání kantát Svatební košile Antonína Dvořáka a Vítězslava Nováka* [A Comparison of The Spectre's Bride by Antonín Dvořák and Vítězslav Novák], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 1998), 82 pages of text.
- Hořinková, Alena: *Koncertní publikum Moravské filharmonie Olomouc - sociologická sonda* [Audiences at Concerts of the Moravian Philharmonic in Olomouc - a Sociological Probe], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1999), 67 pages of text, 80 pages of supplements.
- Kodedová (Kratochvílová), Markéta: *Vítězslav Novák - Sonáta eroica* [Vítězslav Novák - Sonata eroica], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1999), 75 pages of text, 3 pages of supplements.
- Kratochvíl, Matěj: *Hudební dramaturgie českých filmů 80. a 90. let* [Musical Dramaturgy of Czech Films of the 1980s and 1990s], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 1999), 63 pages of text.
- Kuchař, Martin: *Sestavení programu pro katalogizaci a hledání podobnosti melodických incipitů jednohlasého zpěvu 15. a 16. století* [Devising Programmes for Cataloguization and Search for Similarities in Melodic Incipiti in Unison Singing in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1999), 55 pages of text, 6 pages of supplements.
- Pszczolka, Jaroslav: *Sondy do života a díla Štěpána Raka* [Probes into the Life and Work of Štěpán Rak], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 1999), 65 pages of text, 74 pages of supplements.

Stupka, Michal: *Jarní romance - kantáta Zdeňka Fibicha* [Spring Romance - a Cantata by Zdeněk Fibich], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 1998), 67 pages of text, 7 pages of supplements.

**2000:**

Bačuvčík, Radim: *Pěvecký sbor Dvořák ve Zlíně* [The Dvořák Choir in Zlín], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2000), 86 pages of text, 76 pages of supplements.

Kaučká, Lucie: *Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové* [Profile of the Life and Work of Ilona Štěpánová-Kurzová], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2000), 78 pages of text, 27 pages of supplements.

Kopecký, Jiří: *Bilance bádání o díle Zdeňka Fibicha* [An Account of the Research in the Work of Zdeněk Fibich], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 2000), 151 pages of text.

Muchová, Martina: *Pramenná základna Wolkanovy monografie „Das deutsche Kirchenlied der Böhmischen Brüder“ a její komparace se Zahnovým katalogem „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“ a Wackernagelovou „Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert“* [Sources for Wolkan's Monograph "Das deutsche Kirchenlied der Böhmischen Brüder" and its Comparison to Zahn's Catalogue "Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder" and Wackernagel's "Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert"], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2000), 152 pages of text.

Svobodová, Silvie: *Kancionály sekty Habrovanských a jejich souvislost s bratrským a utravvistickým repertoárem duchovních písní 2. poloviny 16. století* [Hymnbooks of the Habrovany Sect and their Links with the Repertoire of Hymns of the Unity of Brethren and the Utraquists in the 2<sup>nd</sup> Half of the 16<sup>th</sup> Century], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2000), 172 pages of text, 32 pages of supplements.

Wiesnerová, Markéta: *Pramenná základna Konrádových Dějin posvátného zpěvu staročeského a Nejedlého Dějin husitského zpěvu* [Sources for Konrád's History of Sacred Old Czech Song and Nejedlý's History of the Hussite Songs], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2000), 191 pages of text.

**2001:**

Balášová, Iva: *Využití folklóru v české klavírní elementaristice* [The Use of Folklore in Czech Piano Elementaristics], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2000), 48 pages of text, 84 pages of supplements.

Berná, Lucie: *Jazzové období Bohuslava Martinů* [The Jazz Period of Bohuslav Martinů], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2001), 113 pages of text, 38 pages of supplements.

Čehovský, Petr: *Jaromír Nohavica - fenomén českého folku osmdesátých a devadesátých let* [Jaromír Nohavica - a Phenomenon of Czech Folk of the 1980s and 1990s], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2001), 84 pages of text, 20 pages of supplements.

Fřýbortová, Barbora: *Latinské jednohlasé písně Chrudimského graduálu z roku 1530* [Latin Songs for One Voice in the Chrudim Gradual of 1530], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2001), 140 pages of text, 1 CD-ROM.

Srbková, Markéta: *Písňová část Mladoboleslavského graduálu 1572 literátského bratrstva v Mladé Boleslavi* [The Songs in the Mladá Boleslav Gradual 1572 of the Brotherhood of the Literati in Mladá Boleslav], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2001), 124 pages of text, 1 CD-ROM.

Stratilková, Martina: *Josef Suk: Smyčcový kvartet B dur, op. 11* [Josef Suk: String Quartet in B Major, op. 11], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 2001), 122 pages of text, 45 pages of supplements.

## 2002:

Karlíková, Tereza: *Analýza čtvrtého smyčcového kvartetu Iši Krejčího* [Analysis of the Fourth String Quartet by Iša Krejčí], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2002), 76 pages of text, 13 pages of supplements.

Kopecký, František: *Vývojové kořeny současné tzv. „taneční hudby“* [Roots of Development of the Contemporary “Dance Music”], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2002), 85 pages of text, 1 CD-ROM.

Matlasová Tereza: *Podkrkonošský symfonický orchestr* [The Podkrkonoší Symphonic Orchestra], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 2002), 73 pages of text, 33 pages of supplements.

Pimková, Zuzana: *Josef Suk: Fantazie pro housle a orchestr g moll, op. 24* [Josef Suk: Fantasia for Violin and Orchestra in G Minor, op. 24], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 2002), 68 pages of text, 47 pages of supplements.

Vočka, Petr: *Analýza Sonáty Fis dur op. 53 Alexandra Nikolajeviče Skrjabinina* [Analysis of the Sonata in Fis Major op. 53 by Alexander Nikolaevich Scriabin], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2001), 100 pages of text.

## 2003:

Brožová, Helena: *Kruhy přátel hudby na Olomoucku, Šumpersku a Uničovsku a jejich organizátor Jan Morávek* [Circles of Friends of Music in the Regions of Olomouc, Šumperk and Uničov and their Organizer Jan Morávek], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2003), 92 pages of text, 26 pages of supplements.

Carrascová, Lucie: *Festival komorní hudby Český Krumlov (1987-2002)* [Festival of Chamber Music Český Krumlov 1987-2002], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2003), 94 pages of text, 55 pages of supplements.

Hniková, Petra: *Zuzana Navarová - fenomén české hudební scény a její působení ve skupině Nerez* [Zuzana Navarová - a Phenomenon of Czech Music and her Performance in the Nerez Group], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2003), 95 pages of text, 12 pages of supplements.

Horák, Václav: *Analýza Smyčcového kvartetu c moll č. 1 op. 9 Karla Boleslava Jiráka* [Analysis of the String Quartet in C Minor No. 1, op. 9 of Karel Boleslav Jirák],



- supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2003), 119 pages of text, 39 pages of supplements.
- Kopáčková, Eva: *Ladislav Vycpálek: Smyčcový kvartet C dur, op. 3. Analýza a zvuková edice ve formátu MIDI* [Ladislav Vycpálek: String Quartet in D Major, op. 3. Analysis and Sound Edition in the MIDI Format], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2003), 66 pages of text, 42 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Kramář, Václav: *Profil Chicka Coreya a jeho přínos do jazzové hudby* [Profile of Chick Corea and his Contribution to Jazz], supervisor Paul V. Christiansen (Olomouc, 2003), 99 pages of text, 47 pages of supplements.
- Lyko, Petr: *Dechový orchestr mladých v Krnově* [Brass Band of the Young in Krnov], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2002), 101 pages of text, 55 pages of supplements.
- Pražák, Štěpán: *Pavel Bobek – Legenda české populární hudby* [Pavel Bobek – a Legend of Czech Popular Music], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2003), 56 pages of text, 9 pages of supplements.
- Rampáčková, Dana: *Známý neznámý – Ladislav Simon* [A Known Unknown – Ladislav Simon], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2003), 95 pages of text, 83 pages of supplements, 1 CD-ROM.

#### 2004:

- Jirgllová, Lucie: *Atonální proud v české klavírní tvorbě 1918–1945* [The Atonal Stream in Czech Compositions for Piano in 1918–1945], supervisor Marek Keprt (Olomouc, 2004), 73 pages of text, 7 pages of supplements.
- Komárková, Michaela: *Nápěvný a textový repertoár kancionálu sekty Habrovanských z roku 1530* [The Repertoire of Tunes and Texts in the 1530 Hymnbook of the Habrovany Sect], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2004), 123 pages of text.
- Kotasová, Jana: *Analýza houslového koncertu g moll op. 26 Maxe Brucha* [Analysis of the Violin Concerto in G Minor, op. 26 of Max Bruch], supervisor Marek Keprt (Olomouc, 2004), 50 pages of text, 16 pages of supplements.
- Pavelková, Šárka: *Festival mladých umělců Šumperké Preludium* [A Festival of Young Artists – the Šumperk Preludium], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2004), 76 pages of text, 24 pages of supplements.
- Rozkovec, Radka: *Adventní a vánoční duchovní písně českých pramenů 16. století* [Advent and Christmas Hymns in 16<sup>th</sup> Century Czech Sources], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2004), 176 pages of text, 6 pages of supplements.
- Špalek, Petr: *Kytarový repertoár v novoríšské sbírce* [The Guitar Repertoire in the Nová Říše Collection], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2004), 66 pages of text, 1 CD-ROM.
- Teryngerová, Johana: *Česká nová vlna* [The Czech New Wave], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2004), 70 pages of text, 15 pages of supplements.

## 2005:

- Hajdu, Filip: *Olomoucká hudobná kultúra v rokoch 1960-1968* [Music Culture in Olomouc in 1960-1968], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2005), 69 pages of text, 25 pages of supplements.
- Kocůrková, Jitka: *Varhanní manuál v novoříšské klášterní sbírce* [The Organ Manual in the Nová Říše Collection], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2005), 97 pages of text, 1 CD-ROM.
- Kráčmar, Tomáš: *Prvky Rejchova fugového systému v symfonickém díle Hectora Berlioze* [Elements of Rejcha's Fugue System in the Symphonic Works of Hector Berlioz], supervisor Marek Kepřt (Olomouc, 2005), 79 pages of text.
- Kučerová, Alice: *Hudební dění v Olomouci v letech 1945-1953* [Musical Events in Olomouc in 1945-1953], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2005), 100 pages of text, 1 CD-ROM.
- Vraný, Václav: *Prokomponované skladby pro combo Karla Velebného* [Compositions for Combo by Karel Velebný], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2005), 74 pages of text, 2 CD-ROMs.

## 2006:

- Blüml, Jan: *Příběh české pop music v první normalizační dekádě* [The Story of Czech Pop Music in the First Decade of Normalisation], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2006), 89 pages of text, 23 pages of supplements.
- Bubelová, Petra: *Dějiny olomoucké opery v letech 1972-1989* [History of the Opera in Olomouc in 1972-1989], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2006), 97 pages of text, 23 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Höhn, Jiří: *Klavírní trio C dur Josefa Antonína Štěpána. Kritické vydání a stylová analýza* [Piano Trio in C Major by Josef Antonín Štěpán. Critical Edition and Style Analysis], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2006), 66 pages of text, 35 pages of supplements.
- Lalinská, Jana: *Dielo hudobného psychológa a pedagóga Edgara Willemsa* [The Work by the Psychologist of Music and Musical Pedagogue Edgar Willems], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2006), 86 pages of text.
- Ligrová, Iva: *Komorní filharmonie Pardubice a komorní soubory jejích členů* [Czech Chamber Philharmonic Orchestra Pardubice and the Chamber Ensembles of its Members], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2006), 71 pages of text, 27 pages of supplements.
- Paseka, Eduard: *Česká alternativní a undergroundová hudba v první normalizační dekádě (vývoj v 70. letech)* [Czech Alternative and Underground Music in the First Decade of Normalization (the Situation in the 1970s)], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2006), 84 pages of text.
- Příbil, Jan: *Akustické období Milese Davise* [Miles Davis' Acoustic Period], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2006), 98 pages of text, 22 pages of supplements, 2 CD-ROMs.

- Pejlová, Zuzana: *Koncertní publikum Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín* [Concert Audiences of the Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2006), 100 pages of text, 2 pages of supplements.
- Svěntá, Hana: *Hymnologický odkaz Vladimíra Helferta* [Hymnological Heritage of Vladimír Helfert], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2006), 71 pages of text, 1 CD-ROM.
- Šolcová (Šimová), Věra: *Moravská filharmonie Olomouc v letech 1975–1990* [The Moravian Philharmonic Orchestra between 1975 and 1990], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2006), 98 pages of text, 1 CD-ROM.
- Švehla, Jindřich: *Trubači na Moravě v období baroka* [The Trompet Players in Moravia in the Baroque], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2006), 80 pages of text, 4 pages of supplements.
- Vlachová, Veronika: *Ženy v českém jazzu (hudebně sociologicko-historický nástin)* [Women in Czech Jazz (a Musical-Sociological-Historical Outline)], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2006), 89 pages of text, 17 pages of supplements.

## 2007:

- Fousková, Veronika: *Opera Brundibár Hanse Krásky* [The Opera Brundibár by Hans Krása], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2007), 65 pages of text, 35 pages of supplements.
- Gajdošíková, Jana: *Slovenská filharmonia v rokoch 2000–2006, jej postavenie a úlohy so zameraním na hlavné abonentné cykly A/B, D/E* [The Slovak Philharmonic in 2000–2006, its Positions and Tasks, with Focus on Two Main Subscription Concert Cycles, A/B, D/E], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2007), 69 pages of text, 38 pages of supplements.
- Harangozóová, Jana: *Vladimír Godár a jeho hudba k filmom Martina Šulíka* [Vladimír Godár and his Music for Martin Šulík's Films], supervisor Marek Keprt (Olomouc, 2007), 88 pages of text, 14 pages of supplements.
- Kaštanová, Hana: *Dětský pěvecký sbor Mláďi v Litovli* [The Children's Choir Mláďi in Litovel], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2007), 77 pages of text, 27 pages of supplements.
- Koptová, Markéta: *Současná podoba dechovky v České republice* [Present-day Brass Music in the Czech Republic], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2007), 76 pages of text, 83 pages of supplements.
- Kubáníková, Anna: *Dětský pěvecký sbor Comenius v Uherském Brodě* [Children's Choir Comenius from Uherský Brod], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2007), 55 pages of text, 9 pages of supplements.
- Srbová, Markéta: *Osobnost kytarového skladatele a pedagoga Milana Tesaře* [The Personality of the Guitar Composer and Pedagogue Milan Tesař], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2007), 66 pages of text, 12 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Šuráňová, Eva: *Minimalizmus v skladateľskej tvorbe Víta Zouhara* [Minimal Music and the Compositional Style of Vít Zouhar], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2007), 69 pages of text, 10 pages of supplements, 1 CD-ROM.

- Voráčková, Lenka: *Hudební život ve Vysokém Mýtě v meziválečném období 1918-1939* [Musical Life in Vysoké Mýto in the Interwar period 1918-1939], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2007), 74 pages of text, 25 pages of supplements.
- Vostřel, Daniel: *Klavírní cyklus 24 preludií, op. 22 Ivana Vyšněgradského* [Ivan Vyshnegradsky's Piano Cycle of 24 Preludes, Op. 22], supervisor Marek Keprt (Olomouc, 2007), 74 pages of text, 55 pages of supplements.

**2008:**

- Brádková, Kateřina: *Zrcadlo tvorby Jana Buriana* [The Mirror of Jan Burian's Work], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2008), 62 pages of text, 14 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Cechová, Martina: *Československý rozhlas Hradec Králové v letech 1945-1955* [Czechoslovak Radio Hradec Králové between 1945 and 1955], supervisor Jan Vičar. (Olomouc, 2007), 77 pages of text, 20 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Ďurža, Jozef: *Analýza Klavírneho koncertu es-moll op. 4 Sergeja Liapunova* [The Analysis of Piano Concerto in E Flat Minor Op. 4 of Sergei Liapunov], supervisor Marek Keprt (Olomouc, 2007), 60 pages of text, 61 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Fialková, Jitka: *Literární dílo Josefa Škvoreckého jako zrcadlo jazzu a populární hudby* [The Literary Work of Josef Škvorecký as a Mirror of Jazz and Pop Music], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2008), 96 pages of text, 15 pages of supplements.
- Fišarová, Věra: *Edvard Hagerup Grieg v českých zemích* [Edvard Hagerup Grieg in the Czech Lands], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2008), 103 pages of text, 95 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Grzegorz, Ondřej: *Hudební fúze elektronické taneční hudby* [Musical Fusions of Electronic Dance Music], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2008), 61 pages of text, 1 CD-ROM.
- Krhutová, Růžena: *Zdeněk Fibich: Malířské studie, Op. 56* [Zdeněk Fibich: Painting Studies, Op. 56], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2008), 95 pages of text, 1 page of supplement, 1 CD-ROM.
- Melicharová, Zuzana: *Súčasná situácia a smerovanie jazzu na Slovensku* [The Present Situation and Tendency in Jazz in Slovakia], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2007), 56 pages of text, 19 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Nová, Kateřina: *Gamelan Gong Kebyar: tradiční balijská hudba* [Gamelan Gong Kebyar: A Traditional Balinese Music], supervisor Greg Hurworth (Olomouc, 2008), 91 pages of text, 9 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Novák, Pavel: *Zdeněk Fibich: Symfonie č. 2* [Symphony No. 2], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2008), 87 pages of text, 12 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Pechač, Marek: *Reggae v českém kontextu* [Reggae in the Czech Context], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2008), 70 pages of text, 21 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Szabová, Gabriela: *Hudební nástroje a druhy etnika Minangkabau na Západní Sumatře* [Musical Instruments and Genres among the Minangkabau Tribe in West Sumatra],

- supervisor Greg Hurworth (Olomouc, 2008), 90 pages of text, 2 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Šenfeldová, Barbora: *Klavírní sonáty Jiřího Gemrota* [Piano Sonatas by Jiří Gemrot], supervisor Marek Kepřt (Olomouc, 2008), 78 pages of text, 126 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Šlais, Jaroslav: *Český chlapecký sbor Boni pueri* [Czech Boys' Choir Boni Pueri], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2008), 75 pages of text, 96 pages of supplements, 2 CD-ROMs.
- Uhlíř, Richard: *Vokální soubor Gentlemen Singers* [Vocal Ensemble Gentlemen Singers], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2008), 78 pages of text, 21 pages of supplements, 1 CD-ROM; *Supplement*, 77 pages, 1 CD-ROM.

## 2009:

- Adamovský, Petr: *Výzkum hudebnosti studentů na Univerzitě Palackého v Olomouci* [Research of Musicality of Palacký University Students in Olomouc], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2009), 85 pages of text, 4 pages of supplements.
- Jansová, Lenka: *Jindřich Praveček, houslista, skladatel a dirigent* [Jindřich Praveček, Violinist, Composer and Conductor], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2009), 97 pages of text, 39 pages of supplements, 2 DVDs.
- Kaňovský, David: *Česká didaktická literatura v oblasti nauky o harmonii v druhé polovině 20. století* [Czech Didactic Literature in the Teaching of Harmony in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century], supervisor Marek Kepřt (Olomouc, 2009), 74 pages of text, 31 pages of supplements.
- Komendová, Petra: *Fenomén současné české muzikálové konjunktury* [The Phenomenon of the Contemporary Czech Boom in Musicals], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2009), 74 pages of text, 7 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Krčmářová, Daniela: *KOS - Smíšený pěvecký sbor VOŠP a SPgŠ; Litomyšl* [KOS - Mixed Choir of the VOŠP and SPgŠ Schools in Litomyšl], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2009), 64 pages of text, 32 pages of supplements, 3 CD-ROMs.
- Melín, Zdeněk: *Počátky Hudební mládeže v Československu 1948-1971* [Beginnings of the Musical Youth in Czechoslovakia in 1948-1971], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2009), 72 pages of text, 18 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Nemeškal, Petr: *Michal Pavlíček*, supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2009), 88 pages of text, 3 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Válek, Filip: *Otakar Ostrčil: Suita c moll pro velký orchestr op.14. Analýza v kontextu doby* [Otakar Ostrčil: Suite in C Minor for a Great Orchestra, op. 14. Analysis in the Period Context], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2009), 78 pages of text, 22 pages of supplements.
- Valušek, Jan: *Hudba Husova sboru v Litovli v letech 1920-1948* [Music in the Hus Congregation in Litovel in 1920-1948], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2009), 89 pages of text, 28 pages of supplements.

Zapletalová, Alice: *Akademický sbor Žerotín v letech 1970-2005* [The Žerotín Academic Choir between 1970 and 2005], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2009), 60 pages of text, 19 pages of supplements, 1 CD-ROM.

### M.A. theses – Diplomarbeiten – Diplomové práce

#### 1995:

Keferová (Mikalová), Jindřiška: *Klavír v díle Pavla Vranického* [Piano in the Work of Pavel Vranický], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 1995), 75 pages of text, 37 pages of supplements.

Křupková, Lenka: *K hudebně dramatické struktuře opery Věc Makropulos Leoše Janáčka* [On the Musical and Dramatic Structure of the Opera The Makropulos Case by Leoš Janáček], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 1995), 94 pages of text, 35 pages of supplements.

#### 1996:

Coufalová, Božena: *Gregoriánský chorál v liturgické tradici utrakvistů – zpěvy propria missae* [The Gregorian Chant in the Utraquist Tradition – Hymns Propria Missae], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1996), 105 pages of text, 13 pages of supplements.

Nešporová, Šárka: *Opereta Českého divadla v Olomouci v letech 1920-1944* [The Operetta in the Czech Theatre in Olomouc in 1920-1944], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 1996), 185 pages of text, 80 pages of supplements.

Slavičková (Vičarová), Eva: *Olomoucký dómský kůr a jeho hlavní představitelé (1872-1975)* [The Choir in the Olomouc Cathedral and its Principal Representatives in 1872-1975], supervisor Pavel Čotek (Olomouc, 1996), 124 pages of text, 19 pages of supplements.

#### 1997:

Adámková, Jana: *Moravizmy v tvorbě Klementa Slavického* [Moravisms in the Work of Klement Slavický], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 1997), 117 pages of text, 4 pages of supplements.

Fantová, Kateřina: *Hudební život v Olomouci v letech 1939-1945* [Musical Life in Olomouc in 1939-1945], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 1997), 255 pages of text, 72 pages of supplements.

Gemsová, Adriana: *Kolínský kancionál jako pramen poznání české duchovní písně 1. čtvrtiny 16. století* [The Kolín Hymnbook as a Source of Knowledge of the Czech Hymns in the First Quarter of the 16<sup>th</sup> Century], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1997), 181 pages of text.

Glogar, Pavel: *Organizace tónových výšek, tektonická úloha kinetiky a instrumentace ve vybraných dílech Miloslava Kabeláče* [Organization of Tone Pitch, the Tectonic Role of Kinetics and Instrumentation in Selected Works of Miloslav Kabeláč], supervisor Vladimír Tichý (Olomouc, 1997), 80 pages of text.

- Hanzlík, Tomáš: *Tomáš Norbert Koutník 1698–1775*, supervisor Jiří Sehnal (Olomouc, 1997), 89 pages of text, 35 pages of supplements.
- Hirnerová, Nikola: *Olomoucký Musikverein a jeho vliv na olomouckou hudební kulturu* [The Olomouc Musikverein and its Influence of the Musical Culture in Olomouc], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 1997), 150 pages of text, 59 pages of supplements.
- Hochmalová, Petra: *Latinské cantiones a jejich česká kontrafakta v pramenech 15. a 16. století* [Latin Cantiones and their Czech Counterfactuals], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1997), 232 pages of text, 3 pages of supplements.
- Moravcová, Michaela: *Církevní řády a hudba v české muzikologické literatuře* [Ecclesiastical Orders and Music in Czech Musicological Literature], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1997), 254 pages of text, 26 pages of supplements.

#### 1998:

- Bednářiková, Renata: *Organologická analýza a ikonografie hudebních motivů na vybraných památkách plastiky a malby barokní doby v olomoucké diecézi* [Organological Analysis and Iconography of Motifs in Selected Works of Baroque Sculpture and Painting in the Olomouc Diocese], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1998), 147 pages of text.
- Pavličíková (Chaloupková), Helena: *Český folk – fenomén hudební i sociální* [Czech Folk – a Musical and Social Phenomenon], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 1998), 136 pages of text, 37 pages of supplements.

#### 1999:

- Gazdová, Blanka: *Klavírní tvorba Josefa Bohuslava Foerstera* [Works for Piano by Josef Bohuslav Foerster], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 1999), 164 pages of text, 10 pages of supplements.
- Vařeková, Kateřina: *Notace kancionálů Jednoty bratrské* [Notation in the Hymnbooks of the Unity of Brethren], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1999), 134 pages of text.
- Voříšek, Martin: *Český jazzový revivalismus* [Czech Jazz Revivalism], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 1999), 164 pages of text, 15 pages of supplements.
- Zácha, Radovan: *Kancionál literátského bratrstva v Havlíčkově Brodě. Příspěvek k problematice počesťování utrakvistické liturgie v 1. polovině 16. století* [Hymnbook of the Brotherhood of the Literati in Havlíčkův Brod. A Contribution to the Issue of the Czechization of the Utraquist Liturgy in the First Half of the 16<sup>th</sup> Century], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 1999), 234 pages of text, 32 pages of supplements.

#### 2000:

- Hrodek, Jan: *Nástin vývoje jazzu na Moravě* [An Outline of the Development of Jazz in Moravia], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2000), 161 pages of text, 9 pages of supplements.
- Petithanová (Brázdová), Lucie: *Českoskalický graduál 1567. Příspěvek k poznání procesu počesťování utrakvistické liturgie* [The 1567 Gradual in Česká Skalice. A Contribution

to the Knowledge of the Process of Czechization of the Utraquist Liturgy], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2000), 220 pages of text, 13 pages of supplements.

#### **2001:**

Hattanová, Lucie: *Zpěvy staré Číny ve tvorbě českých skladatelů* [The Songs of Ancient China in the Work of Czech Composers], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2001), 101 pages of text, 20 pages of supplements.

Pachlová, Lenka: *Postromantická symfonie v české hudbě do roku 1918* [Postromantic Symphony in Czech Music up to 1918], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 2001), 73 pages of text, 19 pages of supplements.

Paličková, Marie: *Hudba v ostravském studiu Českého rozhlasu. K dějinám a dramaturgii hudebního vysílání a vybraných hudebních pořadů s důrazem na léta 1990-1999* [Music in the Ostrava Studio of the Czech Radio. On the History and Dramaturgy of Musical Broadcasts and Selected Programmes of Music, with Emphasis on the Years 1990-1999], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2000), 137 pages of text, 44 pages of supplements.

Žůrková, Kateřina: *Reflexe druhé vídeňské školy pražskou a brněnskou publicistikou v letech 1918-1938* [Reflexion of the Second Viennese School by Prague and Brno Journalism in 1918-1938], supervisor Václav Kučera (Olomouc, 2000), 184 pages of text.

#### **2002:**

Kopecký, Jiří: *Jaroslav Šeda a hudební život poválečného Československa* [Jaroslav Šeda and the Musical life in Postwar Czechoslovakia], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2002), 127 pages of text, 38 pages of supplements.

Kratochvíl, Matěj: *Minimalismus a česká hudba* [Minimalism and Czech Music], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 2001), 89 pages of text.

Stupka, Michal: *Fibichova Nevěsta messinská* [The Bride of Messina by Fibich], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2002), 137 pages of text.

#### **2003:**

Berná, Lucie: *Třicet let Královéhradeckého dětského sboru Jitro* [Thirty Years of the Children's Choir Jitro in Hradec Králové], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2003), 119 pages of text, 121 pages of supplements.

Hořínková, Alena: *Stanislav Regal a jeho význam pro operetní soubor Moravského divadla v Olomouci* [Stanislav Regal and his Importance for the Moravian Theatre in Olomouc], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 2002), 87 pages of text, 185 pages of supplements, 1 CD-ROM.

Kaučká, Lucie: *Rudolfinum. K architektuře a akustice budovy v kontextu pražského koncertního provozu na přelomu 19. a 20. století* [Rudolfinum. On the Architecture and Acoustics of the Building in the Context of Prague Concerts at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2003), 99 pages of text, 40 pages of supplements.



- Kodedová (Kratochvílová), Markéta: *Atonální klavírní cykly Ervína Schulhoffa* [Atonal Piano Cycles by Erwin Schulhoff], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 2002), 94 pages of text, 6 pages of supplements.
- Křemečková, Barbora: *Činnost odbočky Svazu československých skladatelů v Ostravě v letech 1951-1969* [Activity of the Ostrava Branch of the Union of Czechoslovak Composers in 1951-1969], supervisor Mikuláš Bek (Olomouc, 2003), 104 pages of text, 34 pages of supplements.
- Kuchař, Martin: *Monografické zpracování Vodňanského kancionálu* [A Monograph on the Vodňany Hymnbook], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2003), 159 pages of text, 24 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Mikeš, Vítězslav: *Základní aspekty klavírní tvorby M. K. Čiurlionise* [Principal Aspects of the Work for Piano by M. K. Čiurlionis], supervisor Václav Kučera (Olomouc, 2002), 97 pages of text, 23 pages of supplements.
- Pszczolka, Jaroslav: *Vlivy Nové hudby a výtvarné inspirace v triptychu Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy, Caprichos a Requiem Luboše Fišera* [Influence of New Music and Artistic Inspiration in the Triptych Fifteen Sheets According to Dürer's Apocalypses, Caprichos and Requiem by Luboš Fišer], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2002), 109 pages of text, 55 pages of supplements.
- Stratilková, Martina: *K estetickým a hudebně estetickým názorům Jaroslava Voleka* [On Aesthetic and Musical-Aesthetic Views of Jaroslav Volek], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2003), 118 pages of text, 28 pages of supplements.
- Wiesnerová, Markéta: *K hudebnímu životu v Opavě v letech 1918-1938* [On Musical Life in Opava in 1918-1938], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 2003), 140 pages of text, 51 pages of supplements.

#### **2004:**

- Kopecký, František: *Současná tzv. „taneční hudba“ - přehled historického vývoje v letech 1982 až 1990* [Contemporary “Dance Music” - a Survey of the Historical Development in 1982-1990], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2004), 98 pages of text, 1 CD-ROM.
- Lyko, Petr: *Jaroslav Volek - hudební kritik* [Jaroslav Volek - Musical Critic], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2004), 106 pages of text, 12 pages of supplements.

#### **2005:**

- Karliková, Tereza: *Český kancionál literátského bratrstva v Poličce z roku 1545* [Czech Hymnbook of the Brotherhood of the Literati in Polička, Published in 1545], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2005), 156 pages of text, 3 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Kopáčková, Eva: *Nápěvné modely a odkazová praxe v pramenech duchovní písně první poloviny 16. století. Příspěvek k poznání proměny latinské cantio v českou duchovní píseň* [Tune Models and the Practice of References in Sources of Hymns of the First Half of the 16<sup>th</sup> Century. A Contribution to the Transformation of the Latin Cantio into

- a Czech Hymn], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2005), 223 pages of text, 4 pages of supplements.
- Pimková, Zuzana: *Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merhern – německý kancionál Jana Roha z roku 1544 a jeho vazba na písňový repertoár Jednoty bratrské 1. poloviny 16. století* [Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merhern – the German Hymnbook of Jan Roh of 1544 and its Link to the Repertoire of Hymns of the Unity of Brethren in the 1<sup>st</sup> Half of the 16<sup>th</sup> Century], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2005), 217 pages of text, 33 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Vočka, Petr: *Scherza Fryderyka Chopina* [Scherzos by Fryderyk Chopin], supervisor Alena Burešová (Olomouc, 2005), 124 pages of text.

#### 2006:

- Hniková, Petra: *Kancionály sekty Habrovanských z let 1534 a 1535 a jejich postavení v produkci české duchovní písně 1. poloviny 16. století* [Hymnbooks of Habrovany Secti Dated 1534 and 1535 and their Position in Production of Czech Hymns in the 1<sup>st</sup> Half of the 16<sup>th</sup> Century], supervisor Stanislav Tesař (Olomouc, 2006), 209 pages of text, 58 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Kramář, Václav: *Jaroslav Volek – hudební teoretik* [Jaroslav Volek – Musical Theoretician], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2006), 142 pages of text, 7 pages of supplements.
- Teryngerová, Johana: *Rock, folk a pop na Ostravsku od 60. let do roku 1989* [Rock, Folk and Pop Music in the Ostrava Region from the 1960s to 1989], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2006), 101 pages of text, 3 pages of supplements, 1 CD-ROM.

#### 2007:

- Carrascová, Lucie: *Otakar Šín*, supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2007), 100 pages of text, 32 pages of supplements.
- Horák, Václav: *Klavírní dílo Jaroslava Ježka. Analýza jednotlivých kompozic se zvláštním zřetelem ke klavírní Sonátě* [Piano Works of Jaroslav Ježek. Analysis of Selected Compositions with Special Regard to Piano Sonata], supervisor Marek Keprt (Olomouc, 2007), 124 pages of text, 25 pages of supplements.
- Komárková, Michaela: *Financování hudební kultury v Olomouci* [Financing of Music Culture in Olomouc], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2007), 130 pages of text, 22 pages of supplements.
- Kráčmar, Tomáš: *Rané symfonické básně Zdeňka Fibicha* [Early Symphonic Poems of Zdeněk Fibich], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2007), 162 pages of text, 18 pages of supplements.
- Lalinská, Jana: *Melodické formule jako formotvorný prvek gregoriánského chorálu* [Melodic Formulas as a Formative Element in the Gregorian Chant], supervisor Jana Spáčilová (Olomouc, 2007), 113 pages of text, 53 pages of supplements.
- Pavelková, Šárka: *Kancionály Jakuba Kunvaldského z let 1572 a 1576 a jejich vazba na repertoár ostatních reformačních církví* [Jakub Kunvaldský's Hymn-books from 1572 and

- 1576 and their Relation to the Repertoire of Other Reformed Churches], supervisor Ingrid Silná (Olomouc, 2007), 302 pages of text, 31 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Šolcová (Šimová), Věra: *Komorní dílo Václava Kučery a novodobé kompoziční techniky* [Chamber Work of Václav Kučera and Contemporary Compositional Techniques], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2007), 92 pages of text, 67 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Špalek, Petr: *Osobnost a dílo Henrika Mikolaje Góreckého* [Personality and Work of Henrik Mikolaj Górecki], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2007), 147 pages of text, 18 pages of supplements.
- Vostřelová, Tereza: *Sobotecký graduál* [The Gradual of Sobotka], supervisor Stanislav Tesar (Olomouc, 2007), 289 pages of text, 41 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Vraný, Václav: *Vícehlasé verze jednohlasých latinských cantiones v českých pramenech 15. a 16. století* [Polyphonic Versions of Single-voice Latin Cantiones in Czech Sources of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries], supervisor Jana Spáčilová (Olomouc, 2007), 160 pages of text, 1 DVD.

#### 2008:

- Švehla, Jindřich: *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)* [Jan Bedřich Kittl: Bianca and Giuseppe, or the French at the Gates of Nizza (1848)], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2008), 110 pages of text, 21 pages of supplements, 1 CD-ROM.

#### 2009:

- Blüml, Jan: *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty* [Art Rock: A Stylistic Genre and its Czech Variants], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2009), 159 pages of text, 21 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Hajdu, Filip: *Hudobná kultura na Mohelnicku v letech 1945-2007* [Music Culture around Mohelnice in 1945-2007], supervisor Eva Vičarová (Olomouc, 2009), 110 pages of text, 24 pages of supplements.
- Höhn, Jiří: *Hudební nástroje ve sbírkách Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici* [Musical Instruments in the Collections of the National Institute for Folk Culture in Strážnice], supervisor Petr Lyko (Olomouc, 2009), 100 pages of text, 22 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Kaštanová, Hana: *České dirigentky. Pokus o historický přehled vývoje emancipace ženských interpretů v hudební kultuře* [Czech Women Conductors. An Attempt at a Historical Survey of the Development of the Emancipation of Female Interpreters in Musical Culture], supervisor Lenka Křupková (Olomouc, 2009), 95 pages of text, 55 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Koptová, Markéta: *Richard Batka: Die Musik in Böhmen* [Music in Bohemia], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2009), 120 pages of text, 18 pages of supplements.

- Kocůrková, Jitka: *Varhanářská firma bratří Braunerů v Uničově* [Organ Company of Brauner Brothers in Uničov], supervisor Petr Lyko (Olomouc, 2009), 108 pages of text, 65 pages of supplements.
- Příbil, Jan: *Tvorba Tomáše Staňka pro vydavatelskou společnost ECM* [The Work of Tomasz Stańko for the ECM Label], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2009), 181 pages of text, 3 pages of supplements, 2 CD-ROMs.
- Rozkocová, Radka: *Renesance zobcové flétny na příkladu tvorby Alana Davise* [Renaissance of the Recorder Exemplified by the Work of Alan Davis], supervisor Jiří Kopecký (Olomouc, 2009), 188 pages of text, 14 pages of supplements, 1 CD-ROM.
- Světlá, Hana: *Etnická hudba ve filmu* [Ethnic Music in Films], supervisor Matěj Kratochvíl (Olomouc, 2009), 105 pages of text, 24 pages of supplements.
- Vlachová, Veronika: *Prezentace etnické hudby a tzv. World Music* [Presentation of Ethnic Music and the So-called World Music], supervisor Matěj Kratochvíl (Olomouc, 2009), 105 pages of text, 18 pages of supplements.

### Dissertation theses - Dissertationen - Disertační práce

#### 1996:

- Jurková, Zuzana: *Česká etnomuzikologie (o českém poznání cizích hudebních kultur)* [Czech Ethnomusicology (on Czech Knowledge of Musical Cultures)], supervisor Miroslav K. Černý (Olomouc, 1996), 229 pages of text, 20 pages of supplements.

#### 1998:

- Dohnalová, Lenka: *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR* [Aesthetic Models of European Electro-acoustic Music and Electro-acoustic Music in the Czech Republic], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 1998), 164 pages of text, 9 pages of supplements.

#### 1999:

- Slavičková (Vičarová), Eva: *Vojenská hudba v Olomouci v letech 1848–1918 na pozadí vývoje vojenské hudby v Rakousku v 19. století* [Military Music in Olomouc in 1848–1918 in the Context of the Development of Military Music in Austria in the 19<sup>th</sup> Century], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 1999), 225 pages of text, 120 pages of supplements.

#### 2000:

- Felgrová, Božena: *Úpravy Mozartových oper pro dechové harmonie v Čechách* [Adaptations of Mozart's Operas for Woodwind Harmonies in Bohemia], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2000), 251 pages of text.
- Křupková, Lenka: *Komorní tvorba Vítězslava Nováka* [Chamber Music of Vítězslav Novák], supervisor Vladimír Hudec (Olomouc, 2000), 370 pages of text, 100 pages of supplements.

Kozinová, Markéta: *Mešní officia k českým zemským patronům ve středověkých rukopisech české provenience* [Mass Officia to Patron Saints of the Czech Lands in Medieval Manuscripts of Czech Origin], supervisor Jan Kouba (Olomouc, 2000), 295 pages of text.

**2001:**

Havelka, František: *Pavel Blatný - představitel českého třetího proudu* [Pavel Blatný - Representative of the Czech Third Stream], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2001), 234 pages of text, 82 pages of supplements.

Kozina, Jiří: *Zpěvy alleluia mešních formulářů propria de tempore v pramenech české provenience od nejstarší doby do tridentské reformy* [Alleluia Songs in Mass Forms Propria De Tempore in Czech Sources from the Earliest Period up to the Trent Reforms], supervisor Jan Kouba (Olomouc, 2001), 234 pages of text, 13 pages of supplements.

**2004:**

Adámková, Jana: *Klement Slavický*, supervisor M. K. Černý (Olomouc, 2004), 161 pages of text, 18 pages of supplements.

Chaloupková, Helena: *Multikulturalismus v populární hudbě* [Multiculturalism in Popular Music], supervisor Ivan Poledňák (Olomouc, 2004), 278 pages of text.

**2005:**

Silná, Ingrid: *Jan Leopold Kunert, Tematický katalog skladeb Jana Leopolda Kunerta* [Thematic Catalogue of Compositions by Jan Leopold Kunert], supervisor Alena Burešová. (Olomouc, 2005), 346 + 225 pages of text, 0 + 14 pages of supplements.

**2006:**

Brázdová, Lucie: *Hudebníci kardinála Dietrichsteina (1599-1636)* [Musicians of Cardinal Dietrichstein in 1599-1636], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2006), 342 pages of text, 735 pages of supplements, 1 CD-ROM.

**2008:**

Keprt, Marek: *Hudební řeč Skrjabinova středního tvůrčího období na příkladu skladatelových klavírních poém* [Scriabin's Music in his Middle Period, Exemplified by the Composer's Poemas for Piano], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2008), 248 pages of text, 65 pages of supplements, 2 CD-ROMs.

Dittrich, Christoph: *Das künstlerische und gesellschaftliche Arbeitsumfeld Dresdner Komponisten von 1960 bis 1980 und die Ausprägung von musikalischen Stilmerkmalen* [Artistic and Social Environment of the Dresden Composers in 1960-1980 and the Stylistic Features of their Music], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2008), 146 pages of text, 24 pages of supplements.

**2009:**

Lyko, Petr: *Varhany na Jesenicku, Olomoucku, Prostějovsku, Přerovsku a Šumpersku v letech 1860-1960; Modelová sonda do vývoje jejich konstrukčních a uměleckých specifík na pozadí středoevropského varhanářství dané doby* [Organs in Jeseník, Olomouc, Prostějov, Přerov and Šumperk Areas in 1860-1960; Model Probe into the Development of their Constructional and Artistic Specificity, against the Background of Central European Organ-building of the this Period], supervisor Jan Vičar (Olomouc, 2009), 259 pages of text, 31 pages of supplements, 1 CD-ROM.

**List of Studies Published in AUPO,  
Musicologica Olomucensia, I-X, 1993–2009**

**Verzeichnis der Studien publiziert in AUPO,  
Musicologica Olomucensia, I-X, 1993–2009**

**Soupis studií publikovaných v AUPO,  
Musicologica Olomucensia, I-X, 1993–2009**

**Editors**

Jan Vičar, **I, 1993**, 145 pp.

Jan Vičar, **II, 1995**, 142 pp.

Lenka Křupková and Jan Vičar, **III**, In honorem Jaroslav Jiránek, **1997**, 180 pp.

Eva Slavičková (Vičarová) and Jan Vičar, **IV**, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, **1998**, 225 pp.

Helena Pavličiková (Chaloupková), **V, 2000**, 222 pp.

František Havelka and Jan Vičar, **VI**, In honorem Ivan Poledňák, **2002**, 264 pp.

Paul Christiansen, **VII, 2005**, 147 pp.

Jiří Kopecký, **VIII, 2006**, 236 pp.

Lenka Křupková, **IX**, In honorem Ivan Poledňák, **2007**, 274 pp.

Věra Šimová and Jan Vičar, **X, 2009**, 258 pp.

**Index**

Adámková, Jana:

*Symphoniettas by Klement Slavický*. V, 2000, 17–29.

Aranovskij, Marek G.:

*Eine kleine Tatsache und drei große theoretische Fragen*. III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 31–45.

Balatková, Jitka:

*Einmalige Gastspiele der Mitglieder der Wiener Hofoper in Olmütz in den Jahren 1851 und 1853*. I, 1993, 101-108.

Bartůšek, Václav:

*The Importance of the Biographies of Piarists for the Knowledge of the Circulation of Musicians in the Czech Lands in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*. IV, *De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600-1900 - fontium litterarumque status*, 1998, 111-114.

Bek, Mikuláš:

*Das allgemein Menschliche und der Geist des Kapitalismus. Zur Dramaturgie von Zemlinskys „Florentinischer Tragödie“*. I, 1993, 31-40.

*Socialist Realism and the Tradition of Czech National Music or Who Goes with Whom?* VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 39-50.

Berná, Lucie:

*“Unfaithful Marijka” - an “Independent” Film: B. Martinů’s Contribution to the Czech Film Music*. VIII, 2006, 145-152.

Blahynka, Miloslav:

*Poznámky k Fukačovu a Poledňákovu chápání hudebního pojmosloví* [Notes to the Understanding of the Musicological Terminology by Fukač and Poledňák]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 43-47.

Blatný, Pavel:

*Ten, který inspiroval* [That Who Inspired]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 49-50.

Bohadlo, Stanislav:

*Biographical Itinerary as the Key to the Circulation of Music. Music-circulation (Collection) as the Key to a Biographical Itinerary? (Italian Literature in Countess Marcolini-Nimtsch’s Collection)*. IV, *De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600-1900 - fontium litterarumque status*, 1998, 115-121.

Brázdová, Lucie:

*Moravian Musical Inventories of the Seventeenth Century*. VII, 2005, 17-26.

Burešová, Alena:

*„Der Rattenfänger“ von Pavel Bořkovec*. I, 1993, 49-64.

*Die Olmützer Zeitschrift „Beethoven“*. I, 1993, 109-114.

*Die Legende vom Rattenfänger in der Tschechischen Kultur*. V, 2000, 31-37.

*Kleine Kantaten in tschechischen Werken für Kinderchöre im vergangenen Jahrhundert*. VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 51-62.

*Musik in Olomouc - Geschichte und Gegenwart II, In honorem Robert Smetana*. VII, 2005, 27-30.

*Ivan Poledňák: Vášně rozumu. Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce. Univerzita Palackého, Olomouc 2004* [Ivan Poledňák: The Passion of the Reason. The Composer Jan Klusák - the Man, the Personality, the Creator. Palacký University, Olomouc 2004]. (Review). IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 249-251.



Černý, Miroslav K.:

*Zur Frage antiker „Mehrstimmigkeit“ im Lichte neuer Funde und Forschungsergebnisse.* I, 1993, 15–29.

*Antonín Dvořák II. Symphonie. Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Form und ihrer Auswertung. Ein Beitrag zur Behandlung der Sonatenform bei A. Dvořák.* II, 1995, 35–50.

*Musiksemiotik und Musikgeschichte.* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 47–56.

*Zur Frage der „Stilumbrüche“ im Schaffen Antonín Dvořáks.* V, 2000, 39–55.

*Das Problem der semantischen Interpretation von frühen Instrumentalwerken Antonín Dvořáks.* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 51–62.

Dohnalová, Lenka:

*Electro-acoustic Music in the Czech Republic.* V, 2000, 57–87.

Drábek, Václav:

*Umění a kultura ve světle nové školské reformy [Arts and Culture in the Light of the New School System Reform].* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 63–74.

Dufková, Eugenie:

*Na okraj [In Margin].* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 75–85.

Dykast, Roman:

*Hudba v Diderotově a D’Alambertově „Encyklopedii“ [Music in the “Encyclopaedia” of Diderot and D’Alembert].* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 87–98.

Eggebrecht, Hans Heinrich:

*Absolut, autonom, funktional.* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 57–63.

Elschek, Oskár:

*Die Musiktheorie als Normatisierung und Reflexion der Musik.* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 65–77.

Felgrová, Božena:

*Arrangements of Mozart’s Operas for Woodwind Ensembles in the Czech Lands in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 203–206.

*Bakalářské, diplomové, závěrečné, dizertační a habilitační práce z muzikologie, obhájené v ČR (ČSSR, ČSFR) v letech 1974–1996 [Bachelor’s and Master’s Theses, Doctoral Dissertations and Higher Doctoral Dissertations in Musicology Defended in the Czech Republic (Czechoslovak Socialist Republic, Czech and Slovak Federal Republic) 1974–1996].* V, 2000, 189–212.

*“Don Giovanni” in Prague and Versions of the Opera in the Czech Lands at the Turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries.* VII, 2005, 31–46.

Fitzgerald, Mark:

*New Music, Old Music, Newer Music: The Cologne Soundscape in the Late 1970s.* X, 2009, 11–26.

Freemanová, Michaela:

*“Provincia Germanica” of the Order of Brothers Hospitallers as a Musical Institution, and as a Centre of Circulation of Music and Musicians in the Czech Lands and Central Europe in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 107–110.

Fukač, Jiří:

*Zur Problematik der Migrationstrassen. Möglichkeiten der tschechischen Musikforschung.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 47–49.

*Paradigmenwechsel in der tschechischen Musikpädagogik (?) Versuch über eine Standortbestimmung* (co-author Stanislav Tesař). VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 63–73.

Gabrielová, Jarmila:

*Musik und Musiker zwischen Prag und Kopenhagen im 18. und 19. Jahrhundert.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 147–153.

Havelka, František:

*Die tschechische Musik des dritten Stroms in europäischen Zusammenhängen und im Weltkontext.* VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 75–93.

Hesse, Horst-Peter:

*Zeit in der Musik.* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 79–91.

Hrčková, Nad'a:

*Politik, Musik und Theater in der Oper von Juraj Beneš „Das Festmahl“ (1980).* VII, 2005, 47–57.

*„Prípád Ivan Poledňák“ v kontexte súčasnej slovenskej hudobnej kultúry. Pri príležitosti životného jubilea* [“The Case of Ivan Poledňák” in the Context of the Contemporary Slovak Musical Culture. On the Occasion of a Life Jubilee]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 99–105.

Hrodek, Jan:

*On the Beginnings of the Prague Conservatoire.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 85–90.

Hudec, Vladimír:

*Ein tschechisches Manifest der Neuklassik. Marginalien zu der Betrachtung „Über die Auffassung der Modernität in der gegenwärtigen Musik“ von Iša Krejčí.* I, 1993, 41–47.

*Methodologische Anregungen Robert Smetanas zur Untersuchung der Musikkultur in der Region.* I, 1993, 91–99.

*Kalendárium opery a operety* [The Calendar of Czech Opera and Operetta in Olomouc, 1918–2005]. (Edited by Alice Kučerová). VIII, 2006, 153–232.

Hugo, Robert:

*Adam Michna und sein "Officium vespertinum".* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 141–146.

Hulková, Marta:

*Die Zirkulation von Musik und Musikern in den evangelischen Kirchen im 17. Jahrhundert in der Slowakei.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 77–84.

Hurworth, Greg:

*Musical Ethnography in Maramureş: Fieldwork in the Shadow of Béla Bartók.* X, 2009, 27–57.

Chaloupková, Helena:

*The History of Czech Modern Folk Music.* V, 2000, 113–122.

*From Folklore to World Music: Czech Scene.* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 107–119.

Chew, Geoffrey:

*Friedrich Chrysander's Reception of Slavonic Folksong: The Minor Mode, Nature and 19<sup>th</sup>-century Tonal Theory.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 207–212.

Jakubcová, Alena:

*Von Prag bis zur nördlichen Reichsgrenze. Wege der Prinzipale und ihrer Repertoirestücke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 155–159.

Jiránek, Jaroslav:

*Mythus und Realität im Schaffen von Bedřich Smetana.* II, 1995, 15–34.

*Miroslav K. Černý siebzigjährig; Bibliographie der ausgewählten Schriften von Miroslav K. Černý.* II, 1995, 119–120; 121–125.

*Jaroslav Volek's Contribution to Musicology. In Commemoration of the Tenth Anniversary of his Death.* V, 2000, 89–99.

*Zur Geschichte und Theorie des Melodrams.* VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 95–125.

Josephson, Nors S.:

*Debussy's Sketches for "Ibéria".* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 93–102.

Kaučká, Lucie:

*Rudolfinum – The "Temple of Beauty" in the Hearth of Prague: Architecture of the Rudolfinum Music Hall in the Context of Prague Musical Life Toward the End of the 19<sup>th</sup> Century.* VII, 2005, 59–72.

Keprt, Marek:

*Skrjabins farb-ton Zuordnungen im Umfeld ähnlicher synästhetischer Bestrebungen in der Kunst seiner Zeit.* VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 127–150.

*Akkordstrukturen in den Kompositionen von Skrjabin's mittlerer Schaffensperiode.* X, 2009, 59–78.

Kopecký, Jiří:

*Zdeněk Fibich's Work and Life Changed by a Literature.* VIII, 2006, 117–124.

*Søren Kierkegaard a smyslová/smyslná bezprostřednost hudby aneb „Don Giovanni“ Wolfganga Amadea Mozarta [Søren Kierkegaard and Sensuous/Sensual Immediacy of Music of Wolfgang Amadeus Mozart's "Don Giovanni"].* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 121–137.

*The Opera "Šárka" by Zdeněk Fibich.* X, 2009, 79–96.

Koptová, Markéta:

*Alma Mahler - Frau, Künstlerin, Muse. Aus dem Leben einer Femme fatale.* X, 2009, 97–108.

Koukal, Petr:

*Circularion of Organ Builders and the Problem of the Organ-building Areas.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 65–71.

Kramář, Václav:

*Work of Music - Musical-Aesthetic and Legal Conception: On the Protection of the Copyright for a Work of Music in Dependence upon Transformation of the Musical Paradigma and Shifts in Terminology.* X, 2009, 109–123.

Kratochvilová, Markéta:

*A Comparison of Compositional Procedures in Some Atonal Piano Cycles of Erwin Schulhoff to Those of Arnold Schoenberg's Atonal Works.* VII, 2005, 73–78.

*Music under the Sediment of Ideology: Development of the Reception of the Work of Otakar Ostrčil.* X, 2009, 125–132.

Křupková, Lenka:

*Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit in den Kammerwerken von Vítězslav Novák.* VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 151–177.

*Drama einer Heldin.* VII, 2005, 79–98.

*Janáčeks Oper „Die Sache Makropulos“ im Spiegel der zeitgenössischen Kritik.* VIII, 2006, 125–144.

*Preface - Ivan Poledňák; Bibliography of Works by Ivan Poledňák Published since 2001.* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 17–27; 29–34.

*Varšava - Darmstadt východu. K reflexi Varšavského podzimu v české hudební publicistice 50. a 60. let 20. století [Warsaw - Darmstadt of the East. On the Reflection of the Warsaw Autumn in the Czech Musical Journalism in the Fifties and the Sixties of the Twentieth Century].* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 139–146.

*Warum „Die Sache Makropulos“ bei den Angelsachsen beliebter ist? Eine Sonde in die Rezeption Janáčeks Oper in Deutschland, England und den USA.* X, 2009, 133–146.

Kučera, Václav:

*Zdravice pro 4 trubky a 4 trombóny „...vivat Ivan Poledňák!..“* [Message of Greeting for 4 Trumpets and 4 Trombones “...vivat Ivan Poledňák!..”]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 147–149.

Kuna, Milan:

*Antonín Dvořák aus der Sicht der Zeitgenossen. Überlegungen zu der von Dvořák empfangene Korrespondenz.* V, 2000, 101–112.

*Václav Talich studentem na konzervatoři* [Václav Talich as a Student at the Conservatory]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 151–160.

Lengová, Jana:

*Die Musik in den Ästhetik-Kompendien der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 91–95.

Letňanová, Elena:

*Thus Composed the Philosopher: On the Occasion of the 160<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of Friedrich Nietzsche.* VII, 2005, 99–106.

Loos, Helmut:

*Deutsche Musikwissenschaft zwischen Philosophie und Geschichte.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 51–58.

Luska, Jiří:

*Development of Harmonic Ability Lines in Ontogenetics.* VIII, 2006, 51–60.

Luyken, Lorenz:

*...im Nebel der Beklommenheit und des Schmerzes... Beobachtungen am ersten Satz von Bedřich Smetanas zweitem Streichquartett.* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 103–117.

Lyko, Petr:

*Theoretical Aspects of Musical Critical System of Jaroslav Volek.* VIII, 2006, 69–80.

Macek, Petr:

*U-Musik und die tschechische Rundfunksendung in den Jahren 1923–1938.* IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 161–165.

Mathauser, Zdeněk:

*Kann die Kunst lügen?* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 119–124.

Matzner, Antonín:

*The Beginnings of Theoretical Reflections on Jazz in Bohemia 1918–1962.* VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 179–192.

Matzner, Michal:

*Varhanní tvorba Marka Kopelenta* [Works for Organ by Marek Kopelent]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 167–178.

Maýrová, Kateřina:

*Compositions for Double-choirs (Cori-Spezzati Compositions) in Bohemia at the Turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries: The State of Manuscripts and Printed Sources and the*

*Problems of Migration of Double-choir singing. IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 123–140.*

Meyer, Christian:

*Das Musikleben in Europa 1600–1900. Ein ESF-Programm. IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 33–37.*

Němec, Ladislav:

*Josef Ferdinand Norbert Seger (1716–1782). „Acht Toccaten und Fugen für Orgel“. VIII, 2006, 81–106.*

Ocisková, Eva:

*Pavel Čotek, Komponist und Pädagoge. I, 1993, 115–126.*

Pachlová, Lenka:

*The Copyists of Sacred Manuscript Music in Moravia, 1750–1850. IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 73–76.*

Pavličíková, Helena (see Chaloupková, Helena)

Pečman, Rudolf:

*Divertimento, Kassation und Serenade in den böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts (Einige Betrachtungen des ästhetisierenden Musikhistorikers). IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 179–188.*

Pešková, Jitřenka:

*Mozart und Olmütz. Ein Sammelband von Studien zum 200. Jahrestag des Ablebens von Wolfgang Amadeus Mozart. Zur Herausgabe vorbereitet von Jiří Fiala und Jana Krejčová. Olmütz, Palacký-Universität 1992, für den Olmützer Informationsdienst. (Rezension). II, 1995, 137–139.*

Pilka, Jiří:

*Potřeba osobností [The Need for Decisive Individuals]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 189–191.*

Poledňák, Ivan:

*Jiří Stivín and the Development of Czech Jazz. I, 1993, 79–88.*

*The Invention(s) of Jan Klusák. II, 1995, 85–109.*

*Klusáks Theater- und Filmwelt. III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 125–137.*

*Musical Life in Europe 1600–1900 – the Czech Lands: Proposal for New Research (co-author Jan Vičar). IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 27–32.*

*Crystallization of the Composer Jan Klusák's Creative Personality. V, 2000, 123–134.*

*On (Musical) Taste and Fashion. VII, 2005, 107–116.*

*Musicologist and Aesthetician in the Labyrinth of Politics and Ideology: Antonín Sychra. X, 2009, 147–164.*

Pszczolka, Jaroslav:

*The Relation between Visual Art and Music in Luboš Fišer's "Fifteen Sheets According to Dürer's 'Apocalypse' " and "Caprichos".* VII, 2005, 117–134.

Rawson, Robert:

*From Olomouc to London: Some Questions of Instrumentation in the Music of Gottfried Finger.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 177–186.

Risinger, Karel:

*Musiktektonische Strukturen und traditionelle Musikformen.* III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 139–150.

Sehnal, Jiří:

*Musikalische Kontakte der bischöflichen Musikkapelle in Kremsier in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 59–64.

*Die musikalischen Liebhabereien des Grafen Jan Jáchym von Žerotín V,* 2000, 135–142.

Scheubel, Robert Schmitt:

*...La vie d'un Bohemien: Le beau Dussek.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 161–175.

Silná, Ingrid:

*Johann Leopold Kunnert.* VIII, 2006, 107–115.

Slavičková, Eva (see Vičarová, Eva)

Steinmetz, Karel:

*Hat sich Zdeněk Blažek in einem Irrtum befunden? Eine Bemerkungen zum theoretischen Erfassen der Doppelalteration.* VIII, 2006, 61–67.

*Několik poznámek k enharmonickým záměnám v kritickém vydání Janáčkových „Hradčanských písniček“* [A Few Notes on Enharmonic Changes in the Critical Edition of the “Songs of Hradčany” by Janáček]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 193–199.

Stockigt, Janice:

*The Prague Sources of Zelenka's Vespers Psalm Collection.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 187–201.

Stratilková, Martina:

*The Place of Music in Alfred Schütz's Life-world.* VIII, 2006, 43–50.

*Husserlian Tradition in the Conceptions of Musical Time.* X, 2009, 169–180.

Strohm, Reinhard – Piperno, Franco – Bodeker, Hans Erich – Veit, Patrice – Werner, Michael – Rasch, Rudolf – Noiray, Michael:

*Musical Life in Europe 1600–1900: Circulation, Institutions, Representation – Specific Objectives and Working Programme.* IV, De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status, 1998, 39–45.

Štědroň, Miloš:

*Cantilenae diversae pro Distractione Animi adhibendae descriptae Anno 1745 - nova, paregra et paralipomena... (20 Jahre Nach)*. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 201-210.

Tesař, Stanislav:

*Das Kirchenlied. Bemerkungen zur Problematik der Migration und der massenmedialen Dimension seines Repertoires*. IV, *De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600-1900 - fontium litterarumque status*, 1998, 101-105.

*Paradigmenwechsel in der tschechischen Musikpädagogik (?) Versuch über eine Standortbestimmung* (co-author Jiří Fukač). VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 63-73.

Tichý, Vladimír:

*Harmonic Field*. III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 151-158.

*Chaos and Music*. VIII, 2006, 13-42.

*Kam se 7. tónem?* [What to Do with the Seventh Tone?]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 211-220.

Vereš, Jozef:

*Reflexions and their Actualization: Musical Manifestations on the Brink of their Development*. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 221-229.

Vičar, Jan:

*Václav Trojan's Film Music*. I, 1993, 65-77.

*The Olomouc Festival of Songs*. I, 1993, 127-133.

*The Department of Musicology Commences*. I, 1993, 137-142.

*Leoš Janáček's "The Diary of One Who Vanished"*. II, 1995, 51-84.

*Music Against the War: Several Examples and Reflections on the Occasion of the 50<sup>th</sup> Anniversary of the End of Second World War*. II, 1995, 111-116.

*Vladimír Hudec fünfundsechzigjährig; Bibliographie der ausgewählten Schriften von Vladimír Hudec*. II, 1995, 127-129; 130-132.

*Preface - Jaroslav Jiránek; Bibliographie der ausgewählten Schriften von Jaroslav Jiránek*. III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 9-14; 15-27.

*"Unknown" Czech Music after 1945*. III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 159-165.

*Jiří Fukač, Jaroslav Jiránek, Ivan Poledňák, Jaroslav Volek and Collective: Basics of Musical Semiotics I, II, III. Philosophical Faculty, Masaryk University, Brno 1992*. (Review). III, In honorem Jaroslav Jiránek, 1997, 169-172.

*Musical Life in Europe 1600-1900 - the Czech Lands: Proposal for New Research* (co-author Ivan Poledňák). IV, *De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600-1900 - fontium litterarumque status*, 1998, 27-32.

*European Classical Music in Today's World*. V, 2000, 155-186.

*Preface - Ivan Poledňák; Bibliography of Selected Works by Ivan Poledňák*. VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 11-16; 17-35.



*Echoes of Czech Music in America*. VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 193–197.  
*Ivan Poledňák jako olomoucká hudební osobnost* [Ivan Poledňák – a Prominent Personality of Music in Olomouc]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 37–41.  
*Metoda „háku“ aneb Jak se také komponuje* [Method of a “Hook” or A Specific Way of Composing Music]. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 231–239.  
*Ivan Poledňák (An Obituary)*. X, 2009, 165–168.  
*From Moravian Zauchtenthal through German Herrnhut to American Indians: On the Origins of Brass Music among American Moravians*. X, 2009, 181–190.

Vičarová, Eva:

*Military Bands in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century in Moravia, especially in Olomouc*. IV, *De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status*, 1998, 213–217.  
*Militärkapelle und ihre Stellung in dem Musikleben des 19. Jahrhunderts. Einfluss der Militärkapelle auf die Olomoucer Musikkultur bis zum Jahre 1918*. V, 2000, 143–154.  
*Der Wenzelsdom in Olmütz – erzbischöfliches Gotteshaus und Zentrum der cyrillischen Reform*. X, 2009, 191–218.

Volek, Jaroslav:

*Chromatic Mediants as the Fourth Basic Function in Traditional Harmony*. (Translated by Judith Fiehler). VI, In honorem Ivan Poledňák, 2002, 199–247.

Voříšek, Martin:

*Nationalism and Chauvinism in Reflexions on the Work of Richard Wagner in Prague Music Criticism before 1885*. IV, *De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaeque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status*, 1998, 97–100.

Vysloužil, Jiří:

„Ballade für einen Banditen“. *Ein Musical nach der Volkssage vom Räuber Nikola Šuhaj*. IX, In honorem Ivan Poledňák, 2007, 241–245.



## Contributors

### Autoren

### Autoři

**Mark Fitzgerald** (1976) completed his Ph.D. on rhythmic structuring in the late works of Alban Berg at Trinity College Dublin in 2004. He was a postdoctoral fellow in the National University of Ireland Maynooth from 2004–2008. He currently lectures in the Dublin Institute of Technology Conservatory of Music and Drama. Mark is Executive Editor of the forthcoming *Encyclopaedia of Music in Ireland* (2012). Other publications forthcoming in 2009–2010 include a study of Irish composer James Wilson for a series of books on Irish composers published by Field Day and a volume on *Music and Identity* co-edited with John O'Flynn and Barra Boydell.

Mark Fitzgerald, Ph.D.  
DIT Conservatory of Music and Drama  
Rathmines Road  
Dublin 6  
Ireland  
e-mail: mark.fitzgerald@dit.ie

**Greg Hurworth** (1949) studied in London at Trinity College of Music, Royal College of Music, and at York University. Moved to Australia, and studied ethnomusicology there and in China. Worked at various tertiary institutions, including Monash University where he has held posts in both the Education Faculty and the Conservatoire of Music. Composed many pieces for young people, perform on Indonesian, Thai and Chinese instruments as well as piano, viola, oboe and all recorders; performed in various orchestras, including European Youth Orchestra, and others in England and Australia; conducted many ensembles in England and Australia, performed on radio, as well as in major concert halls, as ethnomusicologist, worked in China, Taiwan, Singapore, Hong Kong, Australia, South Africa, and Czech Republic. Also, lecture in Music of the World as well as History

and Theory of Western Music. Hold higher degree qualifications from three institutions in England and two in Australia.

Greg Hurworth, Ph.D.  
15 Reserve Avenue  
Carnegie: Victoria 3163  
Australia  
e-mail: greghurworth@gmail.com

**Marek Keprt** (1974) geboren in Olomouc. 1992–2000 Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien – Komposition (bei Prof. Ivan Eröd und Prof. Dieter Kaufmann) und Klavier (bei Prof. Alexander Jenner und Prof. Carmen Graf-Adnet). 2000–2008 Doktorandenstudium an dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Olomouc (Dissertation über Skrjabin – Betreuer Prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.). Aktive Teilnahme an Meisterkursen für Klavier in Wien, Budapest, Luzern, Engelberg (Schweiz). Konzerte als Pianist in Tschechien, Slowakei, Österreich, Schweiz, Niederlanden. Aufführungen von Kompositionen in Europa und USA. Pädagogische Tätigkeit als Assistent für Musiktheorie an dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft and der Palacký-Universität Olomouc und als Hauptfachlehrer für Klavier am Konservatorium in Opava.

MgA. Marek Keprt, Ph.D.  
Jilová 15  
779 00 Olomouc  
Tschechische Republik  
e-mail: keprt@centrum.cz

**Jiří Kopecký** (1978) studied musicology at the Palacký University in Olomouc. He spent summer term 2000 at the St. Cloud State University in Minnesota. He entered his doctoral studies at the Philosophical Faculty of Masaryk University in Brno in 2002. He studied winter term 2003/2004 at the Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg. As a scholarship holder of Richard-Wagner-Stiftung he took part in Bayreuther Festspiele 2003. His dissertation thesis *Zdeněk Fibich's Operas on the Libretti by Anežka Schulzová* was written under the supervision of Jiří Vysloužil (Ph.D. in 2005). Since 2005 he has been an assistant lecturer at the Departement of Musicology of Palacký University. Kopecký has been a member of Zdeněk Fibich Society since 2006.

PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.  
T. N. Kautníka 1010  
565 01 Choceň  
Czech Republic  
e-mail: olomouc\_2000@yahoo.com

**Markéta Koptová** (1982) studierte Musikpädagogik und Germanistik an der Pädagogischen Fakultät der Universität Ostrava, wo sie ihr Doktorstudium im Fach Musiktheorie und -pädagogik fortsetzt. An der Palacký-Universität beendete sie erfolgreich Studium der Musikwissenschaft. Mit dieser Problematik setzt sie sich auch weiter an der Universität Leipzig auseinander, wo sie seit 2008 als Doktorand wirkt. Sie interessiert sich für Musik des 19. Jahrhunderts, v. a. für Richard Batka und das Prager Deutsche Theater, weiter für Beziehungen der Tschechen und Deutschen im 19. Jahrhundert und für die Blasmusik als Teil des pädagogischen Prozesses. Sie veröffentlichte mehrere Artikel mit der musikpädagogischen und geschichtlichen Problematik.

Mgr. et Mgr. Markéta Koptová  
Riebeckstr. 24  
04317 Leipzig  
Deutschland  
e-mail: Marketa.Koptova@seznam.cz

**Václav Kramář** (1980) is a graduate of the Faculty of Law, Masaryk University (2004) and of the Philosophical Faculty, Palacký University, in musicology (2006). In his post-graduate study he specializes in the theory of music and the copyright (dissertation on the theme of the development of copyright, topical problems in the copyright in dependence on the changes of the musical paradigm). He also teaches courses on these subjects. He is interested in the issues of non-artificial music. He is the author of c. 100 mainly song compositions and film music, he plays on keyboard instruments (see e.g. the project *Off Side Story*). He cooperates in music with theatre ensembles. Since September 2007 he has been teaching at the Ecclesiastical Conservatoire in Opava.

Mgr. et Mgr. Václav Kramář  
Tyršovo náměstí 566  
537 01 Chrudim  
Czech Republic  
e-mail: gorwitz@email.cz

**Markéta Kratochvílová** (1977) has graduated in musicology at the Philosophical Faculty, Palacký University in Olomouc (Mgr., 2003, M.A. thesis *Atonal Piano Cycles by Erwin Schulhoff*), where in 2003 she started her postgraduate study. The main theme of her work in musicology is Czech music of the first half of the 20<sup>th</sup> century. She studies the work of Vítězslav Novák, Otakar Ostrčil and Erwin Schulhoff. With the publishing house of the Czech Radio she cooperates on the editions of Czech composers and in 2008 she took the post of the curator in the Czech Museum of Music in Prague.

Mgr. Markéta Kratochvílová  
České muzeum hudby  
Karmelitská 2  
180 00 Praha 1  
Czech Republic  
e-mail: marketa\_kratochvilova@nm.cz

**Lenka Křupková** (1970) absolvierte das Konservatorium in Ostrava im Fach Klavier (1990). An der Palacký-Universität studierte sie Journalistik (Bc., 1997) und Musikwissenschaft (Mgr., 1995). Sie promovierte mit der Diplomarbeit *Zur Dramaturgie der Oper Die Sache Makropulos von Leoš Janáček* und mit der Dissertation *Kammermusikalische Schaffung von Vítězslav Novák*. Zur Zeit wirkt sie als Dozentin an dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Palacký-Universität. Ihre Forschungsgebiete sind tschechische und europäische Kammermusik, tschechische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, deutsche Oper in Olomouc und Musiksoziologie. Sie publizierte mehrere Studien in Fachzeitschriften und gab zwei Bücher – *Studien über Leben und Werk von Vítězslav Novák, Vítězslav Novák – Universal Edition Wien. Die Korrespondenz 1910–1935* – heraus.

Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.  
Na Tabulovém vrchu 7  
779 00 Olomouc  
Tschechische Republik  
e-mail: krupko@ffnw.upol.cz

**Ivan Poledňák** (1931–2009) born in Velké Meziříčí, studied musicology and aesthetics at the Philosophical Faculty of Masaryk University in Brno (1951–1956, Mgr., then PhDr. at Charles University in Prague 1967), achieved later on higher scientific degrees, e.g. CSc. (Ph.D.) 1968, DrSc. (doctor of sciences) 1989, docent (assistant professor) 1992, professor 1994. In the beginning of his career appointed lecturer at the Pedagogical Institute in Brno, head of the department of music education at the Institut of Pedagogical Researches in Praha (1959–1968), specialist in the fields of aesthetics, psychology of music, theory and history of popular music at the Institute of Musicology at Czechoslovak Academy of Sciences in Prague (from 1868), then 1990–1997 director of this institute at Academy of Sciences of Czech Republic. Appointed lecturer at universities in Prague and Brno, former member of the staff of the department of music education at the Pedagogical Faculty of Charles University in Prague and now of the departement of musicology at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc (former head of the department). Member of various boards and committees (former president of Czech Association of Musicians and Musicologists, president of Czech Music Council, member of the

governmental Accreditation Committee for Universities in the Czech Republic, etc.). Papers on scientific conferences and/or stages and lectures in Ann Arbor, Copenhagen, Dijon, Innsbruck, Lyon, Montreal, Moscow, Philadelphia, Stockholm, Tokyo, Vienna, etc. Author (or co-author or editor) of several books in Czech – e.g. *Chapters on Jazz*, *The Czechoslovak Jazz - The Past and the Present*, *The Music and its Conceptual System*, *The Concise Dictionary of Psychology of Music*, the book on the Czech jazz musician Jiří Stivín, *The Encyclopedia of Jazz and Modern Popular Music I-III*, *Musicology I-III*, *Basics of Musical Semiotics I, II, III*, *Introduction to the Study of Musicology*, *Introduction to the Study of Jazz-Related Music*, *Passion of the Reason* (Czech composer Jan Klusák), *Music as the Problem of Aesthetics*. Author of hundreds of studies and papers, broadcast and TV programmes etc.

**Martina Stratilková** (1979) studied musicology at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc (1997–2003). Her B.A. thesis was focused on Josef Suk's first string quartet and her M.A. thesis discusses musical aesthetics of Jaroslav Volek. At present time she is a lecturer at the Department of Musicology in Olomouc, where she is also a postgraduate student. Main topics of her interest are problems of systematic musicology and her doctoral thesis deals with phenomenological philosophy and possibilities of its application to analysis and aesthetics of music.

Mgr. Martina Stratilková  
Žerotinova 433/III  
566 01 Vysoké Mýto  
Czech Republic  
e-mail: mstratilkova@yahoo.com

**Jan Vičar** (1949) born in Olomouc, studied accordion at the Conservatory in Ostrava, music and Czech at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc, and composition at the Janáček Academy of Performing Arts in Brno and the Academy of Performing Arts in Prague. He specializes in musicology and composition. He served as editor-in-chief of the leading Czech music journal *Hudební rozhledy* (Music Review, 1986–1989). His fifth book, *Imprints: Essays on Czech Music and Aesthetics* (2005), was published in English. He is a professor at the Academy of Performing Arts in Prague, and head of the Musicology Department of Palacký University in Olomouc. As a Fulbright/CIES Scholar-in-residence, he lectured at eight universities in the United States (1998–1999). As a visiting professor, he taught composition and music theory at Birmingham-Southern College, Alabama, USA (2005). He is the author of over fifty diverse compositions – from orchestral pieces to cyclic works for children's choirs.

Prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.  
Malostranské náměstí 1  
118 00 Praha 1  
Czech Republic  
e-mail: janvicar@seznam.cz

**Eva Vičarová** (1973) studierte Musikwissenschaft (Mgr., 1996) und Journalistik (Bc., 1996) an der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc. Im Rahmen ihres Postgraduierten-Studiums (Ph.D., 1999) absolvierte sie einen mehrere Monate dauernden Studienaufenthalt an dem Royal Holloway College, University of London (1996) und an der Wiener Universität (1997). Seit dem Jahre 2000 ist sie als Fachassistentin am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc tätig, an der sie musikgeschichtliche Fächer und Musikkritik unterrichtet. Ihre wissenschaftliche Spezialisierung gilt der Militärmusik des 19. und 20. Jahrhunderts (Monographie *Österreichische Militärmusik des 19. Jahrhunderts und Olmütz*, Olomouc 2002) und Geschichte der Olomoucer Musikkultur. Sie arbeitet mit dem Tschechischen Rundfunk 3, Vltava, zusammen.

PhDr. Eva Vičarová, Ph.D.  
Katedra muzikologie  
Univerzita Palackého v Olomouci  
Univerzitní 3  
771 47 Olomouc  
Tschechische Republik  
e-mail: evavicarova@seznam.cz





ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS  
FACULTAS PHILOSOPHICA  
PHILOSOPHICA - AESTHETICA 34 - 2009

MUSICOLOGICA OLOMUCENSIA X

Editoři: Mgr. Věra Šimová, prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.  
Výkonný redaktor prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.  
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová  
Technický redaktor Mgr. Petr Jančík

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci,  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)  
e-mail: [vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

Olomouc 2009

1. vydání

**ISBN 978-80-244-2456-9**  
**ISSN 1212-1193**