

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA - AESTHETICA 38 - 2011

**MUSICOLOGICA
OLOMUCENSIA
14**

In honorem Jiří Sehnal

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 editor of Volume 14 (December 2011): Alice Ondřejková

The publication of this issue was supported by the research project “Moravia and the World: Art in the open multicultural space” (MSM 6198959225) provided by the Ministry of Culture, Youth and Sports.

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

The present volume was submitted to print on Oktober 25, 2011.
Dieser Band wurde am 25. Oktober 2011 in Druck gegeben.
Předáno do tisku 25. října 2011.

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

ISSN 1212-1193

Reg. no. MK ČR E 19473

CONTENTS

In honorem Jiří Sehnal

<i>Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.</i>	11
<i>Bibliography of Jiří Sehnal</i>	14
Otto BIBA: <i>On the History of Sacred Music and Musicians in Moravia</i>	31
Petr LYKO: <i>The Organ in the Cathedral of Olomouc after World War II in the Light of the Current Heuristic Reflection</i>	39
Friedrich Wilhelm RIEDEL: <i>Professor Dr. Jiří Sehnal – A Life for the History of Music in Moravia</i>	47
Eva VIČAROVÁ: <i>Josef Nešvera and Music at St. Wenceslas' Cathedral in Olomouc in the Years 1884–1914</i>	53
Jiří VYSLOUŽIL: <i>Jiří Sehnal – a Music Historian of Moravia, Coming from Moravia</i>	73
<i>Photographs of Jiří Sehnal and his Colleagues</i>	77

Varia

Lenka KŘUPKOVÁ: <i>Vítězslav Novák as Tourist</i>	91
---	----

Kristián NOSÁL: <i>The Case of the Most Ancient Music - Notes on Evolutionary Ethnomusicology</i>	101
Jan VIČAR: <i>Recollections on Miroslav Karel Černý</i>	117
<i>Contributors</i>	125

INHALT

In honorem Jiří Sehnal

<i>Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.</i>	11
<i>Bibliographie der ausgewählten Schriften von Jiří Sehnal</i>	14
Otto BIBA: <i>Zu Kirchenmusikern und zur Kirchenmusik-Geschichte in Mähren</i>	31
Petr LYKO: <i>Orgel in der Olmützer Kathedrale nach dem 2. Weltkrieg im Lichte aktueller heuristischer Reflexion</i>	39
Friedrich Wilhelm RIEDEL: <i>Professor Dr. Jiří Sehnal – Ein Leben für die Musikgeschichte Mährens</i>	47
Eva VIČAROVÁ: <i>Josef Nešvera und Musik im Wenzelsdom in Olmütz in den Jahren 1884–1914</i>	53
Jiří VYSLOUŽIL: <i>Jiří Sehnal – ein Musikhistoriker Mährens aus Mähren</i>	73
<i>Jiří Sehnal und seine Kollegen in Fotografien</i>	77

Varia

Lenka KŘUPKOVÁ: <i>Vítězslav Novák als Tourist</i>	91
--	----

Kristián NOSÁL:	
<i>Umstände der Forschung im Bereich der ältesten Musik - Anmerkungen zu einer evolutionären Ethnomusikologie</i>	101
Jan VIČAR:	
<i>Erinnerungen an Dozent Miroslav Karel Černý</i>	117
<i>Autoren</i>	125

OBSAH

In honorem Jiří Sehnal

<i>Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.</i>	11
<i>Bibliografie vybraných spisů Jiřího Sehnala</i>	14
Otto BIBA: <i>K dějinám chrámové hudby a chrámových hudebníků na Moravě</i>	31
Petr LYKO: <i>Varhany v olomoucké katedrále po 2. světové válce ve světle aktuální heuristické reflexe</i> ..	39
Friedrich Wilhelm RIEDEL: <i>Profesor PhDr. Jiří Sehnal – život pro hudební historii Moravy</i>	47
Eva VIČAROVÁ: <i>Josef Nešvera a hudba v olomoucké katedrále v letech 1884-1914</i>	53
Jiří VYSLOUŽIL: <i>Jiří Sehnal – hudební historik Moravy z Moravy</i>	73
<i>Fotografie Jiřího Sehnala a jeho kolegů</i>	77

Varia

Lenka KŘUPKOVÁ: <i>Vítězslav Novák jako turista</i>	91
---	----

Kristián NOSÁL:	
<i>Okolnosti výzkumu nejstarší hudby - poznámky k evoluční etnomuzikologii</i>	101
Jan VIČAR:	
<i>Vzpomínky na docenta Miroslava Karla Černého</i>	117
<i>Autoři.....</i>	125

IN HONOREM JIŘÍ SEHNAL



Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.

Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.

Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc. wurde am 15. Februar 1931 in Radslavice bei Přerov geboren. Zwischen 1942–1950 besuchte er Gymnasium in Přerov, zur gleichen Zeit studierte er Klavier und Musiktheorie beim Musikpädagogen Karel Mařík. Zwischen 1950–1955 absolvierte er Musikwissenschaft bei Prof. PhDr. Robert Smetana und Prof. Josef Schreiber und Ästhetik bei Prof. PhDr. Bohumil Markalous an der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität zu Olomouc, wo er aufgrund der Diplomarbeit *Der alte tschechische instrumentale Kontrapunkt* [Starý český kontrapunkt instrumentální] den Titel prom. hist. (promovierter Historiker) bekam. Seit 1955 arbeitete er als Mitarbeiter der Katalogisierungsabteilung der Universitätsbibliothek zu Olomouc. Zu dieser Zeit unterrichtete er kurz auch Musiktheorie in der pädagogischen Abteilung der Musikschule zu Olomouc (1955–1956). Im Jahre 1958 wechselte er ins Forschungsinstitut für Gemüsebau in Olomouc, wo er weiter die Tätigkeit eines Bibliothekars ausübte. Diesen Bereich studierte er zugleich im Rahmen des Fernstudiums. 1964 trat er als Fachassistent der Musikgeschichte-Abteilung des Mährischen Landesmuseums in Brno an. Seit 1978 übte er hier den Leitungsposten aus, und zwar bis in seine Pensionierung im Jahre 1994. In den sechziger Jahren erwarb er Titeln PhDr. (1967) und CSc. (1969). Seit Anfang neunziger Jahre hielt er als Externist Vorträge an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität zu Brno, wo er sich 1992 auch für die Musikwissenschaft habilitierte. Seit der Hälfte der 90. Jahre bis 2010 wirkte er als Pädagoge am Institut für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät in Olomouc, wo er weiter als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig ist. Im Jahre 1997 wurde er an der Masaryk-Universität zum Universitätsprofessor genannt. Jiří Sehnal ist Mitglied von zahlreichen internationalen wissenschaftlichen Gesellschaften, Fachkommissionen und Organen. In seiner fachlichen Tätigkeit widmet er sich v. a. der Musikgeschichte der Barockepoche in Mähren, der Orgel und dem Orgelbau im 17.–19. Jahrhundert, katholischen Kirchenmusik sowie der Problematik der Musikedition.

Mitgliedschaft und Funktionen in wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Organisationen

- 1965 Mitglied der Gesellschaft der Orgelfreunde
- 1966–1991 Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung

- 1967–1982 Mitglied des Komitees des Internationalen Musikfestivals Brno [Mezinárodní hudební festival Brno]
- 1967–2000 Expert des Denkmalamtes in Brno für historische Orgel [Památkový ústav v Brně]
- 1969–1970 Mitglied des Redaktionsrates von Opus musicum
- 1972–2006 Leiter der Sektion der Orgelfreunde der Museum- und Heimatgesellschaft in Brno [Muzejní a vlastivědná společnost Brno]
- 1973 ordentliches Mitglied der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Wien
- 1978 Mitglied des Redaktionsrates der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik für den musikalischen Gesamtkatalog
- 1978–1990 Garant der Orgeldokumentation in der Tschechischen Republik der Gesellschaft für Alte Musik [Společnost pro starou hudbu]
- 1978 Mitglied der Akademie für Mozartforschung, Salzburg
- 1983 Mitglied des Wissenschaftsrates der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg
- 1989 Mitglied des Joseph-Haydn-Institutes, Köln
- 1990 Mitglied der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, Graz
- 1990 Mitglied des Komitees der Museum- und Heimatgesellschaft in Brno [Muzejní a vlastivědná společnost Brno]
- 1991–2009 Organologe der Brünner Diözese
- 1991 stellvertretender Leiter des Verbandes Musica Sacra, Brno
- 1997–1998 Mitglied des Wissenschaftsrates vom musikwissenschaftlichen Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik [Akademie věd České republiky]
- 1998–2000 Mitglied der Subkommission der Zuschussagentur der Tschechischen Republik
- 1998 Mitglied des Komitees für Verteilungen der Dissertationsarbeiten der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bratislava
- 2011 Mitglied des Redaktionrates Musica Istropolitana, Bratislava

Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.

Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc. se narodil 15. února 1931 v Radslavicích u Přerova. Středoškolská studia absolvoval na Reálném gymnáziu v Přerově (1942–1950), ve stejné době také studoval hru na klavír a hudební teorii u hudebního pedagoga Karla Maříka. V letech 1950–1955 absolvoval hudební vědu u prof. PhDr. Roberta Smetany a prof. Josefa Schreibera a estetiku u prof. PhDr. Bohumila Markalouse na Filosofické fakultě

Univerzity Palackého v Olomouci, kde také získal na základě diplomové práce *Starý český kontrapunkt instrumentální* titul prom. hist. Od roku 1955 působil jako pracovník oddělení katalogizace Univerzitní knihovny v Olomouci. V této době také krátce vyučoval hudební teorii na pedagogickém oddělení olomoucké hudební školy (1955–1956). V roce 1958 přešel do Výzkumného ústavu zelinářského ČS AZV v Olomouci, kde nadále vykonával činnost knihovníka. Tuto profesi zároveň paralelně dálkově studoval. Roku 1964 nastoupil jako odborný asistent do oddělení dějin hudby Moravského muzea v Brně. Zde od roku 1978 zastával post vedoucího, a to až do svého penzionování v roce 1994. V šedesátých letech získal tituly PhDr. (1967) a CSc. (1969). Od počátku devadesátých let přednášel jako externista na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, kde se také roku 1992 habilitoval pro obor muzikologie. Od poloviny devadesátých let do roku 2010 pedagogicky působil na Katedře muzikologie Filozofické fakulty v Olomouci, na tomto pracovišti je doposud činný jako vědecký pracovník. V roce 1997 byl na Masarykově univerzitě v Brně jmenován univerzitním profesorem. Jiří Sehnal je členem celé řady mezinárodních vědeckých společností, odborných komisí a orgánů. Ve své odborné práci se zaměřuje především na dějiny hudby období baroka na Moravě, varhany a varhanářství v 17.–19. století, katolickou duchovní hudbu, či problematiku edic hudebních památek.

Členství a funkce ve vědeckých a společenských organizacích

1965	člen Gesellschaft der Orgelfreunde
1966–1991	člen Gesellschaft für Musikforschung
1967–1982	člen výboru Mezinárodního hudebního festivalu Brno
1967–2000	expert Památkového úřadu v Brně pro historické varhany
1969–1970	člen redakční rady Opus musicum
1972–2006	vedoucí sekce přátel varhan při Muzejní a vlastivědné společnosti v Brně
1973	řádný člen Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Wien
1978	člen redakční rady Národní knihovny ČR pro souborný hudební katalog
1978–1990	garant dokumentace varhan v českých zemích při Společnosti pro starou hudbu
1978	člen Akademie für Mozartforschung, Salzburg
1983	člen vědecké rady Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg
1989	člen Joseph-Haydn-Institut, Köln
1990	člen Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, Graz
1990	člen výboru Muzejní a vlastivědné společnosti v Brně
1991–2009	organolog brněnské diecéze
1991	místopředseda jednoty Musica Sacra, Brno
1997–1998	člen vědecké rady ÚHV AV ČR

- 1998–2000 člen subkomise Grantové agentury ČR
 1998 člen komise pro obhajoby doktorských disertačních prací SAV – Bratislava
 2011 člen redakční rady Musica Istropolitana, Bratislava

Bibliographie der ausgewählten Schriften von Jiří Sehnal

Das Verzeichnis wurde aufgrund der vom Autoren beigelegten Liste editorisch von Petr Lyko bearbeitet.

I. Monographien, selbständig veröffentlichte Schriften (einschließlich der Co-Autorenschaft)

- Musikliteratur der Schlossbibliothek in Kroměříž*. Gottwaldov, Oblastní museum a galerie v Gottwaldově 1960. 203 S. [*Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži*].
- Führer durch die Archivfonds des Institutes für Musikgeschichte des Mährischen Museums in Brno*. Bearb. von T. Straková, J. Sehnal, S. Přibáňová. Brno, Moravské museum 1971. 256 S. [*Průvodce po archívních fondech Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně*].
- Janáček Vincenc: Lebenslauf von Jiřík Janáček (1778–1848)*. Brno 1985. 65 S. [*Janáček Vincenc: Životopis Jiříka Janáčka (1778–1848)*].
- Die Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg (1620–1740)*. In: *Hudba v českých dějinách*, Praha, Supraphon 1983, S. 143–209. 2. erweiterte Aufl. Praha 1989, S. 147–215 [*Pobělohorská doba (1620–1740)*].
- Regelungen für die Dokumentation der Orgel in den böhmischen Ländern*. Bearb. von J. Sehnal und J. Belis. Brno 1986. 38 S. [*Směrnice pro dokumentaci varhan v českých zemích*].
- Musik im Dom zu Olomouc im 17. und 18. Jahrhundert*. Brno, Moravské museum 1988. 228 S. [*Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*].
- Pavel Vejvanovský und die Bischofskapelle in Kroměříž*. Kroměříž, Muzeum Kroměřížska 1993. 112 S. [*Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži*].
- Caroli de Liechtenstein-Castelcornio episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*. Composuerunt J. Sehnal und J. Pešková. Praegae 1998. 979 S. *Artis musicae antiquioris catalogorum series* Vol. V/1–2.
- Geschichte der Musik in Mähren*. Bearb. von J. Sehnal und J. Vysloužil. Brno, Muzejní a vlastivědná společnost 2001. 311 S. *Vlastivěda moravská. Země a lid, nová řada*. Bd. 12. [*Dějiny hudby na Moravě*].
- Der barocke Orgelbau in Mähren. Teil 1. Die Orgelbauer*. Brno 2003. 171 S. [*Barokní varhanářství na Moravě. Díl I. Varhanáři*].
- Der barocke Orgelbau in Mähren. Teil 2. Die Orgel*. Muzejní a vlastivědná společnost v Brně. – Univerzita Palackého v Olomouci. Brno 2004. 239 S. 36 S. der farbigen Anhängen.

ISBN 80-7275-052-06, ISBN 80-244-0887-2 [*Barokní varhanářství na Moravě. Díl 2. Varhany*].

Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection. Perspectives on seventeenth-century music in Moravia. Olomouc, Palacký University 2008. 343 S. ISBN 978-80-244-2133-9.

II. Editionen alter Musik

Michna z Otradovic, A. V.: *Missa sancti Wenceslai*. Praha 1966, 120 S. MAB II/1.

Benda, J. A.: *Sinfonie X–XII*. Praha 1966. 8, 55 S. MAB 68.

Plánický, J. A.: *Opella ecclesiastica*. Praha 1968. 17, 82 S. MAB II/3.

Biber, H. I. F.: *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung 1*. Graz 1976. 9, 125 S. DTÖ, Bd. 127.

Intraden von Kroměříž. Praha 1986. 63 S. Věžní hudba 7 [*Kroměřížské intrády*].

Michna z Otradovic, A.: *Böhmische Marienmusik*. Ed. J. Sehnal und L. Štukavec, Praha 1989. 118 S. AMC Bd. 1 [*Česká mariánská muzika*].

Michna z Otradovic, A.: *Sacra et litaniae, Missa I: Einführung und Redaktion*. Praha 1990. AMC Bd. 2.

Muffat, G.: *Sonata Violino Solo Prag 1677*. Bad Reichenhall 1992. nicht paginiert. DMS, Faksimile-Ausg. Bd. 4.

Biber, H. I. F.: *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung, 2*. Graz 1997, IX, 116 S. DTÖ 151.

Michna z Otradovic, A.: *Sacra et litaniae – pars 2. – Missa II*. Einführung und Redaktion. Praha 1998. AMC Bd. 3.

Rittler, P. J.: *Requiem Claudiae Imperatricis*. Ed. J. Sehnal, J. Vičar und Studenten des Institutes für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc. Olomouc 1998 [Katedra muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého].

Michna z Otradovic, A.: *Sacra et litaniae – pars 3. – Missa III*. Einführung und Redaktion. Praha 1999. AMC Bd. 4.

Michna z Otradovic, A.: *Musik fürs heilige Jahr*. Einführung. Praha 2001. AMC Bd. 5 [*Svatoroční muzika*].

Biber, H. I. F.: *Ausgewählte Werke 2*. Vorgelegt von J. Sehnal. Salzburg 2001. XVI, 76 S. DMS Bd. 10. ISBN 3-901353-23-2.

Michna, z Otradovic, A.: *Officium Vespertinum – Psalmi 1*. Einführung und Redaktion. Praha 2003. AMC Bd. 6. ISMN M-1601-0210-1.

Michna z Otradovic, A.: *Officium Vespertinum – Psalmi 2*. Einführung und Redaktion. Praha 2003. AMC Bd. 7. ISMN M 2601-0250-7.

Michna z Otradovic, A.: *Officium Vespertinum – Compositiones ad honorem B. M. V. falsi burdoni*. Einführung und Redaktion. Praha, Editio Bärenreiter 2004. 15, 58 S. AMC Bd. 8. ISMN M-2601-0300-9.

- Michna z Otradovic, A.: *Sacra et litaniae - pars 4. - Missa IV*. Einführung und Redaktion. Praha, Editio Bärenreiter 2005. 12, 62 S. AMC Bd. 9. ISMN M-2601-0370-2.
- Michna z Otradovic, A.: *Sacra et litaniae - pars 5. - Missa V*. Einführung und Redaktion. Praha, Editio Bärenreiter 2006. 14, 77 S. AMC Bd. 10. ISMN M-2601-0390-0.
- Michna z Otradovic, A.: *Sacra et litaniae - pars 6. - Missa pro defunctis*. Einführung und Redaktion. Praha, Editio Bärenreiter 2007. 17, 121 S. AMC Bd. 11. ISMN M-2601-0401-3.
- Michna z Otradovic, A.: *Sacra et litaniae - pars VII, VIII, IX. Litaniae de SS Nomine Jesu, Litaniae B. M. V., Te Deum*. Einführung und Redaktion. Praha, Editio Bärenreiter 2007. 20, 139 S. AMC, Bd. 12. ISMN M-2601-0415-0.
- Biber, H. I. F.: *Ciacona in D für Violine und Basso Continuo*. 1. vollständige Ausgabe. Hrsg. Von Anton Steck und mit einem Geleitwort von Jiří Sehnal. Magdeburg, Edition Walhall 2009.15, 12, 14 S. ISSN 1210-8081.
- Michna z Otradovic, A.: *Missa sancti Wenceslai*. 2. korrigierte und ergänzte Ausgabe. Olomouc, Univerzita Palackého 2010. 22, 120 S. ISBN 978-80-244-2545-0. ISMN 979-0-9004009-4-9.

III. Studien

1. Kirchenmusik

- Musiker des 17. Jahrhunderts in den Matriken der St.-Peter-und-Pauli-Kirche in Olomouc*. In: ZVÚO 123, 1965, S. 8–12 [*Hudebníci 17. století v matrikách kostela sv. Petra a Pavla v Olomouci*].
- Das älteste Musikalieninventar Mährens*. In: BM 7, 1965, S. 139–148.
- Namen der Musiker des 17. Jahrhunderts in der Matrik der Universität zu Olomouc*. In: ZVÚO 127, 1966, S. 5–12 [*Jména hudebníků 17. století v matrice olomoucké university*].
- Messen von Joseph Haydn in Mähren im 18. und 19. Jahrhundert*. In: Joseph Haydn a hudba jeho doby. Bratislava 1984, S. 115–119 [*Mše Josepha Haydna na Moravě v 18. a 19. století*].
- Besetzung in der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhundert in Mähren*. In: HV 8, 1971, S. 236–247 [*Obsazení v chrámové hudbě v 17. a 18. století na Moravě*].
- Janovkas Clavis und die Musik in Prag um das Jahr 1700*. In: SbPFFBU 20, 1971, H6, S. 25–42.
- Partitur im 17. Jahrhundert in Mähren*. In: Sbornik JAMU 6, 1972, S. 81–92 [*Partitura v 17. století na Moravě*].
- Thomas Anton Albertini, Kapellmeister der Kathedrale zu Olomouc 1691–1736*. In: HO 5, 1985, S. 369–376 [*Thomas Anton Albertini, kapelník olomoucké katedrály 1691–1736*].
- Quellen zu Mozarts Kirchenwerken in Mähren*. Mozart-Jahrbuch 1986, S. 29–31.
- Die Einstellung der sogenannten tschechischen Kyrillisten des 19. Jahrhunderts zur Musik des Barock*. In: Kongressbericht Stuttgart 1985. Kassel 1987, S. 177–182.

- Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldaras. In: Antonio Caldara – Essays on his life and times. Aldershot 1987, S. 247–276.*
- Die Trompete vom Barock bis zur Klassik. In: Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Ljubljana 1988, S. 53–62.*
- Der unbekannte Zeitgenosse J. S. Bachs in Mähren. In: Händel a Bach. Brno 1992, S. 127–131 [Neznámý současník J. S. Bacha na Moravě].*
- Musiker aus Schlesien an der Kathedrale zu Olmütz. In: Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Bonn 1994, S. 393–397.*
- Figurale Musik in den Pfarrkirchen Mährens im 17. und 18. Jahrhundert. In: HV 33, 1996, S. 159–177 [Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století].*
- Johann Josef Fux und die kirchenmusikalische Praxis seiner Zeit in Mähren. In: J. J. Fux und seine Zeit. Laaber 1996, S. 218–229.*
- On the use of the baroque trumpet in sacred music in Moravia. Kosmas 12, 1997, Nr. 2, S. 81–98.*
- Kurzer Überblick der Geschichte der katholischen Kirchenmusik. In: Cikrle, K. – Sehnal, J.: Příručka pro varhaníky. Rosice 1999, S. 149–195 [Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby].*
- Der katholische Kirchengesang im Rekatholisierungsprozess Mährens. In: Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei. Bratislava 2000, S. 181–194.*
- Kirchenmusik in Mähren seit der kyrillischen Reform bis heute. In: OM 32, 2001, Nr. 4, S. 4–18 [Chrámová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti].*
- Michna und seine Zeitgenossen. In: HV 38, 2001, S. 64–71 [Michna a jeho současníci].*
- Das kirchenmusikalische Repertoire in Mähren vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Cyrillismus. In: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Sinzig 2001, S. 115–124. Kirchenmusikalische Studien, Bd. 7.*
- Italienische Musiker in Südmähren in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Jižní Morava 41, Bd. 44, 2005. S. 83–96. ISBN 80-7275-057-7, ISSN 0449-0436 [Italští hudebníci na jižní Moravě v první polovině 17. století].*
- Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinal Erzherzog Rudolph. In: Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration. Hrsg. Von F. W. Riedel. Sinzig 2006. S. 177–193. ISBN 978-3-89564-124-3.*
- Norm und Praxis in der Kirchenmusik Mährens im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts. In: Hudba v Olomouci a na střední Moravě 1. Olomouc, Univerzita Palackého 2007. S. 75–82. ISBN 978-80-244-1763-9 [Norma a praxe v chrámové hudbě na Moravě v první třetině 19. století].*
- Hat die Kirche im 21. Jahrhundert noch eine kulturelle Botschaft? In: 70. výročí vydania Jednotného katolíckeho spevníka. Ed. Sylvia Urdová, Trnava, Spolok svätého Vojtecha, Trnava 2008, S. 140–145. ISBN 978-80-7162-779-1 [Má cirkev v jednadvacátom století ešte kultúrnú posláň?].*

- Stilveränderungen im Repertoire der St. Moritz-Kirche in Kroměříž in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.* In: HV 4, 2010, S. 351–358 [*Stylové změny v repertoáru kostela sv. Mořice v Kroměříži v první polovině 19. století*].
- Die erste Aufführung der Missa Sancti Wenceslai von Adam Václav Michna von Otradovice in Kroměříž.* Im Druck [*První provedení Svatováclavské mše od Adama Michny v Kroměříži*].
- Der Kirchenorganist in Mähren früher und heute* [*Kostelní varhaník na Moravě kdysi a dnes*]. In: *Musica sacra, quo vadis?* Ed. Rastislav Podpera. Ružomberok, Verbum 2011, S. 17–23.
- Adam Michna – ein Komponist an der Stilgrenze.* In: *Central-Eastern Europe versus the Italian musica moderna.* Im Druck.

2. Hymnologie

- Melodien der weltlichen Bänkergesängerlieder im 17. und 18. Jahrhundert.* In: Václavkova Olomouc 1963, Praha 1963, S. 275–286. AUPO Fac. philos. – Supplementum 6 [*Nápěvy světských písní kramářských v 17. a 18. století*].
- Die Entwicklungstendenzen und Stilschichten im tschechischen barocken Kirchenlied.* In: *Musica antiqua* 3. Bydgoszcz 1972, S. 126–160.
- Lieder von Adam Michna von Otradovice (1600–1676).* In: HV 12, 1975, S. 3–45 [*Písňe Adama Michny z Otradovic (1600–1676)*].
- Das Gesangbuch des Pavel Bohunek aus Rychnov nad Kněžnou.* In: SbPFFBU 21, 1972, S. 13–29.
- Gesangsbuch von Bartolomeus Christelius aus dem Jahre 1678 und die Musik Mährens in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.* In: HV 16, 1979, S. 146–154 [*Zpěvník Bartoloměje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století*].
- Volkskirchengesang in böhmischen Ländern zur Zeit des Klassizismus.* In: HV 22, 1985, S. 248–258 [*Lidový duchovní zpěv v českých zemích v době klasicismu*].
- Der tschechischsprachige Messgesang.* In: HV 29, 1992, S. 3–15. Dasselbe auf deutsch: *Der tschechischsprachige Messgesang.* In: *Kirchenmusikalisches Erbe und Liturgie.* Tutzing 1995, S. 139–153. Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Bd. 10.
- Der katholische Kirchengesang im Rekatholisierungsprozeß Mährens.* In: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei.* Bratislava 2000, S.181–194.
- Einige Gedanken über die Entwicklung des tschechischen katholischen geistlichen Liedes.* In: HR 5, 2007, S. 44–45 [*Několik myšlenek o vývoji české katolické duchovní písně*].
- Aufgaben für die tschechische katholische Hymnologie.* In: *Omnibus fiebat omnia.* Ed. Marie Škarpová et alii. Praha, Státní oblastní archiv v Praze 2010. S. 137–144. ISBN 978-80-86772-51-6.
- Die katholischen Begräbnisgesänge 1650–1750 in Mähren.* Im Druck.
- Begleitung des katholischen Kirchenliedes in Böhmen und Mähren.* Im Druck.

3. Musik der Kirchenorden

- Musik im Jesuitenseminar in Uherské Hradiště im Jahre 1730.* In: HV 4, 1967, S. 139–147 [Hudba v jezuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730].
- Die Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrünn.* In: SbPFFBU 22, 1973, H8, S. 125–143. Englischer Auszug: *The harmonie (wind Bd.) of the augustian monastery at Staré Brno (Old Brno).* Journal of Bd. Research 12, 1977, No 2, S. 12–28.
- Die Musik im Kloster und in der Stadt Žďár nad Sázavou seit dem 13. bis zum 19. Jahrhundert.* In: Dějiny Žďáru nad Sázavou 3, Brno 1974, S. 277–308 [Hudba v klášteře a městě Žďáru nad Sázavou od 13. do počátku 19. století].
- Das Musikrepertoire der Altbrünner Foundation unter Cyril Napp (1816–1818).* In: SbPFFBU 29, 1980, H 29, S. 63–78.
- Die Musik der Augustiner in Brno im 18. Jahrhundert.* In: HV 20, 1983, S. 227–241 [Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století].
- Das Musikinventar der Piaristen in Strážnice aus dem Jahre 1675.* In: ČMM 69, 1984, S. 117–128 [Hudební inventář strážnických piaristů z r. 1675].
- Die Musik im Prämonstratenkloster Hradisko bei Olomouc in den Jahren 1693–1739.* In: ČMM 76, 1991, 15–225. Dasselbe auf deutsch *Musik im Prämonstratenser Kloster Hradisko (Hradisch) bei Olmütz in den Jahren 1693–1739.* In: Kchm. Jb. 77, 1993, S. 51–95.
- Die Einstellung von František Xaver Richter zu Holešov.* In: HV 28, 1991, S. 242–243; HV 29, 1992, S. 79 [Vztah Františka Xavera Richtera k Holešovu].
- Die Musik an der Jesuiten-Akademie in Olmütz (Mähren) im frühen 18. Jahrhundert.* In: Musik des Ostens 14, 1993, S. 65–83. Tschechisch verkürzt: *Die Musik der Jesuiten der tschechischen Provenienz im 17. und 18. Jahrhundert.* In: Morava a Brno na sklonku třicetileté války. Brno 1995, S. 159–177 [Hudba u jezuitů české provenience v 17. a 18. století].
- Die Musik der Franziskaner böhmischer Provenienz im 17. und 18. Jahrhundert.* In: ČMM 78, 1993, S. 217–238 [Hudba u františkánů české provenience v 17. a 18. století].
- Die Musik der Piaristen zu Příbor.* In: Piaristé v Příboře. Nový Jičín 1995. S. 177–193 [Hudba u piaristů v Příboře].
- Die musikalischen Aspekte der Besuche erhabener Persönlichkeiten im Prämonstratenser Kloster Hradisko bei Olmütz.* In: Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Bratislava 1997, S. 257–268.
- Zur Musik bei den Zisterziensern in Böhmen und Mähren im 17. und 18. Jahrhundert.* In: Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. Michaelstein 1999, S. 117–126.
- Die Musikpraxis bei den Brünnener Minoriten im 18. Jahrhundert.* In: Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst. Konferenzbericht Bratislava 4.–6. Oktober 2004. Hrsg. von Ladislav Kačic. Bratislava, Slavistický ústav J. Stanislava SAV 2005. S. 71–83. ISBN 80-968971-5-2.
- Musik bei den Serviten in Mähren.* In: Festschrift Otto Bibba zum 60. Geburtstag. Hrsg. Von Ingrid Fuchs. Tutzing, H. Schneider 2007. S. 761–772. ISBN 3-7952-1214-6.
- Was haben tschechische Komponisten in den Jesuitenschulen erlernt.* In: Aurora musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mittelkeuropas im 16.-18. Jahrhundert. Ed. Ladis-

Iav Kačic, Svorad Zavorský. Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2008. S. 183–192. ISBN 978-80-969992-2-4.

Musik in den Piaristenkollegien in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. Im Druck.
Die Chorbesetzung der Jesuiten zu Brno zwischen 1676–1770. Im Druck [Obsazení kůru u brněnských jezuitů v letech 1676–1770].
Schicksale der klösterlichen Musiksammlungen in Mähren. Ordensnachrichten, 50, 2011, s. 31–42.

4. Bischofskapellen in Kroměříž

Zur Frage der böhmischen Komponisten in der Bischofskapelle von Karel Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž. In: US 1. Gottwaldov 1956, S. 30–45 [K otázce českých skladatelů v kroměřížské kapele biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorn].

Blick in das Instrumentarium der Kapelle zu Kroměříž im 17. a 18. Jahrhundert. In: US 2–3. Gottwaldov 1959, S. 53–91 [Pohled do instrumentáře kroměřížské kapely v 17. a 18. století].

Gesellschaftsprofil Pavel Vejvanovskýs laut der Martiken zu Kroměříž. In: ZVÚO 1964, S. 5–12 [Společenský profil Pavla Vejvanovského podle kroměřížských matrik].

Aus dem Leben der Musiker der Bischofskapelle in Kroměříž im 17. Jahrhundert. In: Hudobnovedne štúdie 7, 1966, S. 122–134 [Ze života hudebníků kroměřížské biskupské kapely v 17. století].

Die Kapelle des Bischofs Leopold Eck (1756–1760) in Olomouc und ihr Repertoire. In: ČMM 50, 1965, S. 203–230. Dasselbe mit dem thematischen Katalog auf Deutsch: *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vor-klassischer Instrumentalmusik.* In: Archiv für Musikwissenschaft 29, 1972, S. 285–317 [Kapela olomouckého biskupa Leopolda Egka (1756–1760) a její repertoár].

Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier. In: Kchm. Jb. 51, 1967, S. 79–123.

Die Musik am Hof der Bischöfen zu Olomouc seit dem 13. bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: ČVSMO 60, 1970, S. 73–86. Dasselbe auf Italienisch: *La musica alla corte dei vescovi di Olomouc dal sec. XIII alla metà del sec. XVII.* Quadrievium 11. Bologna 1970, S. 251–268 [Hudba na dvoře olomouckých biskupů od 13. do poloviny 17. stol.].

Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier (Kroměříž). In: SbPFFBU 19, 1970, H5, S. 21–39.

Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Maximilian Hamilton (1761–1776). In: Die Musikforschung 24, 1971, S. 411–417.

Die Musikkapelle von Anton Theodor Colloredo-Waldsee (1777–1781) in Kroměříž und Olomouc. In: HV 13, 1976, S. 291–349. Dasselbe verkürzt auf Deutsch: *Die Musikkapelle des Olmützer Erzbischofs Anton Theodor Colloredo-Waldsee 1777–1811.* In: The Haydn Yearbook 10, 1978, S. 132–150.

- Giacomo Carissimis Kompositionen in den böhmischen Ländern.* In: MZ 13, 1977, S. 23–35.
- Philipp Jakob Rittler – ein vergessener Kapellmeister der Olmützer Kathedrale.* In: MZ 17/1, 1981, S. 132–146.
- Jakob Stainers Beziehung zur Kremsierer Musikkapelle.* In: Jakob Stainer und seine Zeit. Innsbruck 1984, S. 23–28.
- Das Musikinventar von Kroměříž aus dem Jahre 1659.* In: SbPFFBU 32/33, 1984, H19–20, S. 71–76 [*Hudební inventář Kroměříže z roku 1659*].
- Bischofskapellen in Kroměříž.* In: Morava v české hudbě. Brno 1985, S. 21–25 [*Biskupské hudební kapely v Kroměříži*].
- Wurde Pavel Vejvanovský zum Feldtrompeter?* In: Bratislavský hudobný barok. Bratislava 1985, S. 59–63 [*Byl Pavel Vejvanovský polním trubačem?*].
- Der Kryptogrammist in Kroměříž des 17. Jahrhunderts.* In: HV 26, 1989, S. 28–31 [*Kroměřížský kryptogramista 17. století*].
- Die Musik in Mähren gegen Ende des 16. Jahrhunderts und Jacobus Gallus.* In: Gallus Carniolus in Evropska Renesansa 1. Ljubljana 1991, S. 33–43.
- Heinrich Bibers Beziehungen zu Kremsier.* In: De editione musices – Festschrift Gerhard Croll. Laaber 1992, S. 315–327.
- Salzburger Musikhandschriften aus dem 17. Jahrhundert in Kroměříž (Kremsier, ČSFR).* In: Festschrift Hubert Unverricht zum 70. Geburtstag. Tutzing 1992, S. 255–273: Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Bd. 9.
- Die Musiksammlungen des Erzbischöflichen Musikarchivs in Kremsier (Kroměříž).* In: Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Sankt Augustin 1996, S. 441–446. Deutsche Musik im Osten, Bd. 10.
- Musikinventare der Olmützer Erzbischöfe aus dem 19. Jahrhundert.* In: Prof. Jiří Fukač – Festschrift. Hradec Králové 1998, S. 131–140.
- Musikalische Kontakte der bischöflichen Musikkapelle in Kremsier in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.* AUPO 17, 1998, S. 59–64.
- Erfahrungen mit der Datierung der Musikhandschriften des 17. Jahrhunderts mithilfe der Wasserzeichen.* In: Kritické edice hudebních památek 2. Olomouc 1998, S. 44–49 [*Zkušenosti s datováním hudebních rukopisů 17. století pomocí průsvitek*].
- Pavel Vejvanovský's Beziehungen zu Schlesien.* In: Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Sinzig 2001, S. 237–248. Edition IME, Reihe 1, Schriften Bd. 5.
- Jan K. Dolar und Mähren.* In: Dolarjev zbornik. Uredil Edo Škulj. Ljubljana, Družina 2002, S. 87–94. ISBN 961-222-369-6.
- Die Musiker in den Zügen der Bischöfe zu Olomouc.* In: HV 44, 2007, S. 153–166 [*Hudebníci v průvodech olomouckých biskupů*].
- Alberik Mazák.* In: Harmonie 12, 2009, S. 33–35.
- Kontakte zwischen Kremsier und Salzburg im 17. Jahrhundert.* In: Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Vorgelegt von Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen. München, Strube Verlag 2010, S. 42–51. ISBN 978-3-89912-140-7.

5. Orgel und Orgelbau

- Černohorský oder Froberger. In: HR 5, 1952, S. 39 [Černohorský či Froberger].
- Die Orgel in der St.-Moritz-Kirche in Kroměříž im 17. Jahrhundert. In: ZVÚO 101, 1962, S. 8–15 [Varhany u sv. Mořice v Kroměříži v 17. století].
- Zur Geschichte der Orgel der Marienkirche in Goldenstein. In: SM 10, 1964, S. 36–41 [K historii varhan z mariánského kostelíka v Kolštejně].
- Zur Geschichte der Orgel im Kloster Velehrad im 18. Jahrhundert. In: Kchm. Jb: 50, 1966, S. 123–129. Dasselbe verbreitet auch auf Tschechisch: Die Arbeit des Brünnner Orgelbauers Antonín Richter zu Velehrad zwischen 1745–1747. In: VVM 20, 1968, S. 249–259 [Práce brněnského varhanáře Antonína Richtera na Velehradě v letech 1745–1747].
- Geschichte der Orgel in der Maria-Schnee-Kirche zu Olomouc. In: ČMM 51, 1966, S. 269–290 [Dějiny varhan v kostele P. Marie Sněžné v Olomouci].
- Die Entwicklung der Figuralmusik im Kirchenchor zu Velké Losiny. In: ČMM 53–4, 2, 1968–9, S. 29–52 [Vývoj figurální hudby na kůru ve Velkých Losinách].
- Geschichte der Orgeln in Valašské Klobouky. In: VVM 23, 1971, S. 279–290 [Historie varhan ve Valašských Kloboukách].
- Der vergessene Orgelbauer aus Kroměříž Jakub Kasparides. In: HV 10, 1973, S. 135–144 [Zapomenutý kroměřížský varhanář Jakub Kasparides].
- Leben und Werk des Orgelbauers Jan Neusser (1807–1878) aus Nový Jičín. In: ČMM 58, 1973, S. 163–216 [Život a dílo novojičínského varhanáře Jana Neussera (1807–1878)].
- Aus der Geschichte der Orgeln zu Mohelnice. In: SM 30, 1975, S. 62–66 [Z minulosti mohelnických varhan].
- Geschichte der Orgeln der Kathedrale zu Olomouc. In: ČMM 62, 1977, S. 95–124. Dasselbe auf Deutsch: Die Orgeln der Olmützer Kathedrale. AO 15, 1981, S. 37–75.
- Die Familie der Orgelbauer Staudingers in Andělská Hora. In: SM 36, 1978, S. 39–49 [Rod varhanářů Staudingerů z Andělské Hory].
- Die Orgelbauer in Mähren 1500–1800. In: ČMM 64, 1979, S. 107, ČMM 148; 65, 1980, S. 93–139; 71, 1986, S. 221–236 [Varhanáři na Moravě 1500–1800].
- Die Entwicklung der mährischen Orgelbaukunst in Mähren bis zum Jahr 1900. In: HV 17, 1980, S. 3–35. Dasselbe auf Deutsch: Die Entwicklung der mährischen Orgelbaukunst bis zum Jahr 1900. Musik des Ostens 9, 1983, S. 29–65.
- Das Orgelspiel in Mähren im 17. Jahrhundert. In: Die Süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Innsbruck 1980, S. 41–71. Dasselbe verbreitet auf Tschechisch: Die Orgelspieler und das Orgelspiel in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: HV 19, 1982, S. 21–48 [Varhaníci a varhanní hra na Moravě v 17. a 18. století].
- Die Geschichte der Orgel in der St.-Jakob-Kirche zu Brno. In: ČMM 67, 1982, S. 99–122 [Dějiny varhan kostela sv. Jakuba v Brně].
- Der Orgelbau in Svitavy zwischen 1794–1797. In: ČMM 72, 1987, S. 215–234 [Stavba varhan ve Svitavách].
- Die denkmalgeschützte Orgeln in der Erzdiözese zu Olomouc im Jahre 1917. In: Rodná země. Brno 1988, S. 426–442 [Památkově chráněné varhany v olomoucké diecézi v roce 1917].

- Historische Beziehungen auf dem Gebiet des Orgelbaus zwischen Österreich und Mähren.* In: *Organa Austriaca* 4, 1988, S. 41–76.
- Die Orgel des Literatenchors in Polná.* In: *Vlastivědný sborník Vysočiny* 7, 1990, S. 205–215 [*Varhany literátského kúru v Polně*].
- Zwei Meisterwerke österreichischer Orgelbauer in Felsberg (Valtice, CSFR).* In: *Österreichisches Orgelforum* 1992, S. 303–310.
- Der Orgelbauer Jan David Sieber.* In: *VVM* 45, 1993, S. 255–266. Verbreitete Version auf Deutsch: *Der Orgelbauer Johann David Sieber.* In: *Festschrift Alfred Reichling.* Mettlach 2005, S. 449–470.
- Zum Orgelbauwerk von Joseph Sebastian Staudinger.* In: *Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens.* Bonn 1994, S. 383–393. *Deutsche Musik im Osten, Bd. 5 [K varhanářské tvorbě Josepha Sebastiana Staudingera]*.
- Das Klangideal der Orgel und die Musikpraxis in Böhmen im 17. und 18. Jahrhundert.* In: *Die Orgel als sakrales Instrument* 3. Mainz 1995, S. 171–181.
- Zur Orgel- und Musikgeschichte in Mikulov.* In: *SbPFFB* 1995, H 30, S. 20–33 [*K dějinám varhan a hudby v Mikulově*].
- Aus der Geschichte der Orgel und der Musik in Vranov.* In: *Poutní místo Vranov, Vranov u Brna* 1996, S. 38–41 [*Z minulosti varhan a hudby na Vranově*].
- Einige Worte über das Regal in Mähren.* In: *OM* 30, 1998, S. 19–26 [*Několik slov o regálu na Moravě*].
- Die Orgel des Zisterzienserklosters in Žďár nad Sázavou.* In: *Sedm a půl století. Žďár nad Sázavou* 2002, S. 107–113 [*Varhany cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sázavou*].
- Spezifika der historischen Orgeln in Böhmen und Mähren und ihre Folgerungen für die Musikpraxis.* In: *Varhany a jejich funkce v Čechách a na Moravě.* Olomouc 2003, S. 107–115.
- Die Orgel in der Konventkirche der Zisterzienserinnen in Předklášteří.* Von Sehna, J. und Popolanský, F. In: *Muzeum Brněnska. Sammelschrift* 2003. *Předklášteří* 2003. S. 92–101 [*Varhany v konventním kostele cisterciáček v Předklášteří*].
- Schicksale der im Jahr 1918 in der Erzdiözese Olmütz/Olomouc unter Denkmalschutz gestellten Orgeln.* In: *Die böhmischen Länder als Orgellandschaft.* *Festschrift Hans Nadler.* Redaktionell bearb. von T. Fuchs. Praha, Bärenreiter 2005, S. 98–113. ISBN 80-86385-28-0.
- Der Orgelbau in Krnov zwischen 1815–1823.* In: *Sborník prací historických* 19, *Univerzita Palackého* 2003. S. 187–201. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Fac. Philos., Historica* 31–2002. ISBN 80-244-0450-8 [*Stavba varhan v Krnově 1815–1823*].
- Janáček und die Orgel.* In: *SbPFFBU* H 41, 2006, S. 159–169 [*Janáček a varhany*].
- Orgelrestaurierungen nach 1945 in Tschechien.* *Das OF* Nr. 10, 2007, S. 24–43.
- Die Orgel in Vranovice.* In: *Obec Vranovice.* Ed. E. Kordiovský, B. Pražák. Břeclav, Malovaný kraj 2007. S. 183–191 [*Varhany ve Vranovicích*].
- Die Znaimer Orgelbauschule.* In: *Klangdenkmale Glocken und Orgeln.* St. Pölten, P. b. – Verlagsanstalt 2008, S. 42–44.
- Die Orgelbaukunst der Barockzeit in Olomouc.* In: *Olomoucké baroko.* Katalog, Ed. Ondřej Jakubec – Marek Perůtka. Olomouc, Kunstmuseum 2010. S. 497–502 [*Varhanářství doby baroka v Olomouci*].

Die Stark-Orgeln der Zisterzienserinnen zu Altbrünn. In: *Ars Organi* 58, 2010, S. 221–227.
Die Orgel im Leben und Schaffen Leoš Janáčeks. In: *AO* 32. Im Druck.
Aus der Vergangenheit der Orgel in Újezd u Valašských Klobouk. In: *Obec Újezd 750 let dějin,*
 Brno 2011, S. 269–273 [*Z minulosti varhan v Újezdě u Valašských Klobouk*].
Die Orgel und der Orgelbau in Mähren im 17. Jahrhundert [Varhany a varhanářství na Moravě v 17. století]. Im Druck.

6. Weltliche Musik

Klassenunterschiede in Tänzen des 17. Jahrhunderts. In: *Zprávy Krajského vlastivědného ústavu v Gottwaldově* 2–3, 1959, S. 41–48 [*Třídní rozdily v tancích 17. století*].
Volksmusik gesehen vom Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts. In: *Radostná země* 1, 1961, S. 15–17 [*Lidová hudba očima hudebního teoretika 17. století*].
Die Musik zur tschechischen Pantomime Der verliebte Nachtwächter. In: *Brno v minulosti a dnes* 3, 1961, S. 170–191 [*Hudba k české pantomimě Zamilovaný ponocný*].
Ein lateinisches Lied über Eugen de Savoien vom Anfang des 18. Jahrhunderts. In: *HV* 6, 1969, S. 434–438 [*Latinská píseň o Evženu Savojském ze začátku 18. století*].
Musikwerke vom Kodex der Kapitulbibliothek zu Olomouc CO 362 und die tschechische Mehrstimmigkeit in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: *ČMM* 56, 1971, S. 165–191 [*Hudební skladby z kodexu olomoucké kapitulní knihovny CO 362 a český vícehlas ve 2. polovině 15. století*].
Anfänge der Oper in Mähren. In: *O divadle na Moravě.* Praha 1974, S. 55–77. AUPO, Fac. Phil. Suppl. 21 [*Počátky opery na Moravě*].
Die Musik in den Magistratbelegen von Brno bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges. In: *HO* 4, 1983, S. 335–343 [*Hudba v magistrátních úřtech Brna do konce třicetileté války*].
Die Harmoniemusik in Mähren von 1750 bis 1840. In: *ČMM* 68, 1983, S. 117–148. Dasselbe auf Deutsch: *Die Harmoniemusik in Mähren von 1750 bis 1840.* In: *Kongreßbericht Oberschützen/Burgenland* 1988, *Toblach/Südtirol* 1990, *Tutzing* 1992, S. 237–283. *Alta musica*, Bd. 14.
Die Anfänge des Waldhorns in Mähren. In: *Minulost a přítomnost lesního rohu.* Brno 1984, S. 22–28. Dasselbe auf Deutsch: *Anfänge des Waldhorns in Mähren.* In: *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik.* Praha 1983, S. 33–38 [*Počátky lesního rohu na Moravě*].
Hannakische Musik in der Zeit Georg Philipp Telemanns. In: *Die Bedeutung G. Ph. Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert I.* Magdeburg 1983, S. 81–88.
Musikinteressen des Königsrichters in Uherské Hradiště im Jahre 1632. In: *HV* 24, 1987, S. 63–72 [*Hudební zájmy královského rychtáře v Uherském Hradišti v roce 1632*].
Die Trompeter und das Naturtrompetenspiel in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: *ČMM* 73, 1988, S. 175–207; 74, 1989, S. 255–268 [*Trubači a hra na přirozenou trompetu na Moravě v 17. a 18. století*].

- Trompetenmusik im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren.* In: ČMM 75, 1990, S. 173–203 [Hra na trompetu v 17. a 18. století na Moravě].
- Jüdische Tanzkapellen in Mähren.* In: HV 34, 1997, S. 292–302 [Židovské taneční kapely na Moravě].
- Musik in Böhmen in der Zeit des jungen Heinrich Biber.* In: Heinrich Franz Biber – Kirchen und Instrumentalmusik. Salzburg 1997, S. 11–25.
- Die erste in Prag gedruckte Kammermusik.* In: Österreichische Musik – Musik in Österreich. T. Antonicek zum 60. Geburtstag. Tutzing 1998, S. 165–169.
- Weltliche Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert in Mähren.* In: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik Jahrbuch 2004. Beeskow, Ortus Musikverlag 2005, S. 197–206. ISBN 3-937788-03-4.
- Warum verliessen die böhmischen Musiker im 17. und 18. Jahrhundert ihre Heimat.* In: Evropská mobilita – politické a společenské vlivy v evropské hudbě dříve a dnes. Ed. Barbara Maria Willi. Brno, Hudební fakulta JAMU 2005. S. 12–15 [Proč čeští hudebníci v 17. a 18. století odcházeli z vlasti].
- Militärmusik in böhmischen Musikquellen des 17. und 18. Jahrhunderts.* In: Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí. Ed. Jitka Bajgarová. Praha, Etnologický ústav AV ČR 2007, S. 11–21 [Vojenská hudba v českých hudebních pramenech 17. a 18. století].
- Stadtmusiker in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert.* Im Druck [Městští hudebníci na Moravě v 17. a 18. století].

7. Kapellen des weltlichen Adels

- Das Musikleben in Manětín in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts.* In: OM 1, 1969, S. 147–154 [Hudební život v Manětíně v první polovině 18. století].
- Aus der kulturhistorischen Geschichte des Schlosses Nová Horka bei Studénka.* In: VVM 37, 1985, S. 171–178 [Z kulturněhistorické minulosti zámku Nová Horka u Studénky].
- Gluck im Repertoire des Schlosstheaters des Grafen Haugwitz in Náměšť nad Oslavou.* In: Kongreßbericht Gluck in Wien. Kassel 1989, S. 171–177.
- Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren.* In: Studies in Music History presented to H. C. Robbins Landon on his 70th birthday, London 1996, S. 195–217, 266–269.
- Verhältnis des böhmischen barocken Adels zur Musik und Musikern.* In: Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750). České Budějovice 1996, S. 535–547. Opera historica 5, 1996 [Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům].
- Das Theater vom Graf Haugwitz in Náměšť nad Oslavou und seine Anfänge.* In: OM 32, 2000, S. 23–29 [Divadlo hraběte Haugvice v Náměšti nad Oslavou a jeho počátky].
- Die musikalischen Liebhabereien des Grafen Jan Jáchym von Žerotín.* In: MO 5, 2000, S. 135–142.
- Tagebücher von Jan Jáchym von Žerotín.* In: ČMM 119, 2000, S. 367–389 [Deníky Jana Jáchyma ze Žerotína].

Die Musiker von Jindřich Vilém Haugwitz. In: Haugwitzové a hudba. Náměšť nad Oslavou 2003, S. 53–72 [*Hudebníci Jindřicha Viléma Haugwitze*].

8. Regionale musikalische Heimatkunde

Die Kantorenmusik in Slovácko im 17. und 18. Jahrhundert. In: Slovácko 1962–1963. Uher-
ské Hradiště 1964, S. 124–137 [*Kantorská hudba na Slovácku v 17. a 18. století*].

Die Musik in der Region Břeclav in der Geschichte. In: Břeclavsko. Brno 1969, S. 283–289
[*Hudba na Břeclavsku v minulosti*].

Aus der Musikgeschichte in Veselí nad Moravou. In: Veselsko. Brno 1999, S. 273–285 [*Z mi-
nulosti hudby ve Veselí nad Moravou*].

Aus der Musikgeschichte in Valtice. In: Stadt Valtice. Břeclav 2001, S. 337–354 [*Z minulosti
hudby ve Valticích*].

Die Musik in Geschichte. In: Moravskotřebovsko – Svitavsko. Brno 2002, S. 419–445 [*Hud-
ba v minulosti*].

Die Musik in der Region Vsetín in der Geschichte. In: Okres Vsetín. Valašské Meziříčí 2002,
S. 577–584 [*Hudba na Vsetínsku v minulosti*].

Das Kantorentum in Vranovice in den Erinnerungen von František Sehnal. In: Obec Vra-
novice. Ed. E. Kordiovský, B. Pražák. Břeclav, Malovaný kraj 2007, S. 183–191
[*Učitelování ve Vranovicích ve vzpomínkách Františka Sehnala*].

Die Musikgeschichte der Kirche in Drnholec. Im Druck [*Hudební minulost kostela v Drn-
holci*].

9. Lexikografie

Schlagwörter in Wörterbüchern und Enzyklopädien:

The New Grove Dictionary of Music and Musicians;

Musik in Geschichte und Gegenwart;

Wörterbuch der tschechischen Musikkultur [Slovník české hudební kultury];

Tschechisches Theaterwörterbuch [Český divadelní slovník];

Lexikon der deutschen Musikkultur in Böhmen, Mähren und Schlesien;

Österreichisches Musiklexikon.

10. Varia

Neue Beiträge zur Musikgeschichte in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: ČMM 60,
1975, S. 159–180 [*Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě v 17. a 18. století*].

Der Musikalienkatalog eines Olmützer Buchhändlers aus dem Jahr 1757. In: *Fontes artis
musicae* 25, 1978, S. 243–249. Dasselbe auf Tschechisch: *Der Musikalienkatalog eines*

- Olmützer Buchhändlers aus dem Jahr 1757.* In: Regionales Archiv in Olomouc 1979. Olomouc 1980, S. 80–85 [*Katalog hudebnin olomouckého knihkupce z roku 1757*].
- Die Änderungen im Sozialstatus der Musiker in Mähren im 17. Jahrhundert.* In: Mittel-europäische Kontexte der Barockmusik. Bratislava 1997, S. 41–45. Dasselbe auf Slovenisch: *Spremembe v socialnem položaju glasbenikov na Moravskem v 17. stoletju.* In: Glasbeni barok na Slovenskem in Evropska glasba, Ljubljana 1997, S. 151–155.
- Erinnerung an den Professoren Robert Smetana.* In: Musicologia Brunensis. Ad honorem Jan Racek, Bohumír Štědroň et Zdeněk Blažek. Ed. Pater Macek, Rudolf Pečman. Praha, Koniasch Latin Press 2005, S. 124–127 [*Vzpomínka na profesora Roberta Smetanu*].
- Janovka, Tomáš Baltazar: *Schlüssel zum Schatz der großen Musikunst.* Zur Ausgabe vorbereitet, kommentiert und durch Testimonie besorgt und aus dem lateinischen Original übersetzt von J. Matl. Mitarbeiter M. Pospíšil, J. Sehnal. Praha, Koniasch Latin Press 2006. 387 S. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B 1. ISBN 80-85917-93-9 [*Klíč k pokladu velikého umění hudebního*].
- Erfahrungen mit dem Schreiben der Musikgeschichte.* In: Miscellanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu 2006 a 2007. Praha, Česká společnost pro hudební vědu 2008, S. 54–57 [*Zkušenosti s psaním hudebních dějin*].
- Renaissance-Musik; Barockmusik; geistliche Musik.* In: Dějiny Olomouce 1. Olomouc, Město Olomouc a Univerzita Palackého v Olomouci 2009, S. 308–311; S. 425–430; S. 510–514 [*Renesanční hudba; Barokní hudba; Duchovní hudba*].
- Ein Ideenentwurf aufs Verziern des großen Saals des Schlosses zu Kroměříž aus dem Jahre 1691.* In: VVM 62, 2010, S. 24–28 [*Ideový návrh na výzdobu velkého sálu kroměřížského zámku z roku 1691*].
- Janáček Vincenc: Das Gedenkbuch der Familie Janáček.* Zur Ausgabe vorbereitet von Milan Myška. Mitarbeiter Jiří Sehnal und Petr Hlaváček. Albrechticky 2011. ISBN 978-80-260-0386-1 [*Pamětní kniha rodiny Janáčkovy*].
- Das Tschechische in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts früher und heute.* In: De musica disserenda 7, 2012. Im Druck.
- Der Einfluss der Hofmusikkapelle auf das Musikleben in Mähren und Böhmen.* In: Die Wiener Hofmusikkapelle III. Hrsg. von H. Krones u.a. Wien, Böhlau-Verlag 2011. S. 175–193. ISBN 978-3-205-78330-5.
- Franz Xaver Richter und Mähren.* Im Druck.

Liste der benutzten Verkürzungen

AMC = Adam Michna Compositiones

AO = Acta Organologica

AUPO = Acta Universitatis Palackianae Olomucensis

ČMM = Zeitschrift des Mährischen Museums – Geisteswissenschaften [Časopis Moravského musea – vědy společenské]

DMS = Denkmäler der Musik in Salzburg
DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich
HO = Historisches Olomouc und dessen heutigen Probleme [Historická Olomouc a její současné problémy]
HR = Musikalische Rundschau [Hudební rozhledy]
HV = Musikwissenschaft [Hudební věda]
Kchm. Jb. = Kirchenmusikalisches Jahrbuch
MAB = Musica Antiqua Bohemica
MO = Musicologica Olomucensia
MZ = Muzikološki zbornik
SM = Nordmähren [Severní Morava]
Of = Das Orgelforum
OM = Opus musicum
SbPFFBU = Sammelschrift der Werke der Philosophischen Fakultät der Universität zu Brno [Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university]
US = Kunst und Welt [Umění a svět]
VVM = Heimatkundliches mährisches Informatorium [Vlastivědný věstník moravský]
ZVÚO = Nachrichten des Institutes für Heimatkunde in Olomouc [Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci]

Übersetzt von Markéta Koptová

Shrnutí

Publikační výstupy celoživotního badatelského díla Jiřího Sehnala reprezentují několik stěžejních tematických celků. Patrně největší část produkce připadá na dějiny hudební kultury 17. a 18. století na Moravě, tedy hlavní sféru Sehnalova odborného zájmu. V rámci této skupiny je pak nemalý prostor věnován chrámové a duchovní katolické hudbě, hymnologii, světské hudbě uvedeného období, a to nezřídka se zaměřením na šlechtické kapely, či hudební regionalistiku. Další oblast prací pak tvoří odborná literatura vztahující se k varhanám a varhanářství na Moravě zejména v 17. a 18. století. Nemalý je také počet edic staré hudby. Jiří Sehnal je autorem a spoluautorem několika významných monografií a samostatně vydaných prací, stejně jako tvůrcem řady hesel v předních muzikologických aj. encyklopediích. Značná část prací byla vydána v německém jazyce, opomenout však nelze ani některé mimořádně závažné a odbornou veřejností vysoce hodnocené tituly v angličtině, jako např. monografii o P. J. Vejvanovském a kroměřížské hudební sbírce.

Summary

Published outputs of Jiří Sehnal's lifelong research in the field of musicology cover several important thematic areas. Presumably, the majority of his publications deal with the history of musical culture in Moravia in the 17th and 18th century, which is the main topic of Sehnal's scholarly concern. Within this group one can find a great amount of writings devoted to church and sacred Catholic music, hymnology, secular music of that historical period – mostly concerning the music of aristocratic court bands –, or regional musicological research. The next category of Sehnal's academic publications relates to the issues of pipe organs and pipe organ building in Moravia, especially in the 17th and 18th centuries. Last but not least, it is necessary to mention Sehnal's editions of early music. Jiří Sehnal is also the author or co-author of several important monographs and individually published books, as well as the writer of a wide range of entries in prestigious musicological and other encyclopedias. A great deal of Sehnal's scholarly work was published in German. However, one should not forget a number of writings of great importance published in English – for instance the monograph on the composer P. J. Vejvanovský and the Kroměříž music collection, which was highly appraised by the scholarly community.

Keywords

Jiří Sehnal (1931); 17th and 18th century music; Moravia; Catholic sacred music; pipe organs and pipe organ building; pontifical orchestras in Kroměříž; editions of musical monuments.

Schlüsselwörter

Jiří Sehnal(1931); die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts; katholische Kirchenmusik; Orgel und Orgelbau; Bischofskapellen in Kroměříž; Edition der Musikdenkmäler.

Zu Kirchenmusikern und zur Kirchenmusik-Geschichte in Mähren

Otto Biba

Im Jahr 1966 habe ich mich als junger Student erstmals brieflich mit einer wissenschaftlichen Anfrage an Prof. Dr. Jiří Sehnal gewandt. In den seither vergangenen 45 Jahren hat sich zwischen uns nicht nur ein reger wissenschaftlichen Gedanken- und Informationsaustausch, sondern auch eine kollegiale Freundschaft entwickelt, für die ich sehr dankbar bin. Eine kleine Auswahl aus jenen Themen, über die wir in dieser Zeit in wissenschaftlichem Kontakt waren, sei ihm zu Ehren und einem größeren Kollegen-Kreis zum Nutzen hier dargelegt, angereichert mit Hinweisen, über die wir noch nicht gemeinsam gesprochen haben.

Einige Miszellen aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Der Industrielle und Gutsbesitzer Dr. h. c. Emanuel Ritter von Proskowetz jun. (1849–1944) lebte sowohl auf seinem Gut in Kvasice [Kwasitz] in Mähren wie in seiner Wiener Stadtwohnung und war von 1909 bis zur Auflösung durch das NS-Regime im Jahr 1938 Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und in diesem Zeitraum auch einige Jahre als ihr Vizepräsident tätig. Als großer Musikfreund hat er sich um die Gesellschaft vielfach verdient gemacht, weshalb er 1932 zu deren Ehrenmitglied ernannt wurde.¹ Mehrmals hat er als Mäzen Ankäufe von Musikautographen für das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien getätigt. Im April 1915² gelangte als sein Geschenk ein von dem Brünner Orgelbauer Franz Harbich signierter zweimanualiger Orgel-Spieltisch in die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, der von Jiří Sehnal als Spieltisch der vormaligen Orgel in der Pfarrkirche zu Kvasice identifiziert werden konnte. Er trägt in der Musikinstrumentensammlung die Inventarnummer 359. Ferner konnte als Geschenk von ihm eine Viola in die Sammlungen aufgenommen werden (Inventarnummer 345),

¹ Carl Lafite, *Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1912–1937* (Wien 1937), S. 92, 94.

² Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Gesellschaftsakten 198 ex 1914/15.

auf deren Boden im Corpus ein Zettel mit folgendem Besitznachweis geklebt ist: „Instrumentum Ecclesiae Parochialis Quassicensis“. Die ungewöhnlich große Mensur des Instruments – Länge 75 cm, maximale Breite 28 cm, Zargenhöhe 5,5 cm – stellt es wohl in die Nachfolge der Tenorgeigen. Ferner kam als Geschenk von Emanuel Ritter von Proskowetz ohne Provenienzangabe ein beschädigtes und unspielbares fünfstimmiges Orgelpositiv in die Musikinstrumentensammlung der Gesellschaft der Musikfreunde (Inventarnummer 348), dessen Restaurierung zur Zeit vorbereitet wird. Es ist nicht signiert und wohl in die erste Hälfte oder Mitte des 18. Jahrhundert zu datieren. Bemerkenswerterweise besitzt es keinen Prospekt, ist also offensichtlich als Prozessionsorgel gebaut worden; für diesen Zweck sind auch Tragevorrichtungen am Untergehäuse angebracht. Die Disposition lautet: Fleta major, Fleta minor, Principal, Quinta, Octava.³ Jiří Sehnal wies darauf hin, daß man es mit einem Positiv in Zusammenhang bringen könnte, das in einem Inventar der Pfarrkirche zu Kvasice aus dem Jahr 1757 genannt ist.⁴

Die Zahl der aus dem Kronland Mähren in die K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien gezogenen Musiker ist bekannt groß. Auf einen, namens Philipp Opatřil, sei hier hingewiesen, weil er in Brünn Kirchenmusiker war, bevor er sich mit der beginnenden Friedenszeit nach dem Wiener Kongreß in Wien als Musiklehrer niederließ. Man kann ihn hier mit einer unter den annoncierenden Musiklehrern fast unvergleichlich großen Zahl von Anzeigen in der Wiener Zeitung erschienenen Anzeigen belegen (was darauf schließen lässt, dass ihm für diese Anzeigen genug Geld zur Verfügung stand), wie zum Beispiel⁵: „Lekzionen in der Musik. Unterzeichneter gibt sich die Ehre, eine Lekzion im Generalbaß, Fortepiano, Flaute und Violin ertheilen zu können. Sein Aufenthalt ist in der Schwertgasse Nr. 388 im zweyten Stock, die Thüre rechts, zu erfragen. Philipp Opatřil, gewester Choralist und Organist bey der Brünner Domkirche“.

Bald änderte er die Schreibweise seines Namens und bot sich auch als Klavierstimmer an⁶: „Philipp Opatřschill gibt sich die Ehre, Lekzion im Generalbaß, Fortepiano, Flauten und Violin zu ertheilen; auch kann derselbe regelmässig ein Fortepiano stimmen.“ Als Adresse ist nunmehr „Kumpfgasse im Becherlhof Nr. 878 im ersten Stock, die Stiege rechts, die Thüre links, das zweyte Zimmer“ angegeben. Ein Fortepiano regelmäßig zu stimmen, bedeutete damals eine mehr oder weniger gleichschwebende Temperatur zu legen. In einer am 26. November 1816 erschienenen Anzeige bringt er das mit folgenden

³ ZU beiden Instrumenten vgl. [Eusebius Madyczewski:] Ergänzungen zum Verzeichnis der Sammlungen der Gesellschaft im „Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien 1912“, in: *Jahresbericht der Direktion für das 106. Vereinsjahr (1917/18) [...]* (Wien 1918), S. 80 f.

⁴ Theodora Straková, „Kvasický inventář z r. 1757“ [Das Inventar in Kwasitz aus dem Jahre 1757], in: *Časopis Moravského Musea v Brně, Acta Musei Moraviae* [Die Zeitschrift des Mährischen Muzeums in Brünn], 38(1953), S. 109.

⁵ Allgemeines Intelligenzblatt zur Oesterreichisch-Kaiserlichen privilegirten Wiener Zeitung, 8. Juli 1816, S. 51.

⁶ *Ebd.*, S. 351. In einer Anzeige vom 23. Juli (*Ebd.*, S. 157) schrieb er sich noch Opatřil und gab als Adresse noch jene in der Schwertgasse an.

Worten zum Ausdruck:⁷ „Philipp Opatschill gibt sich die Ehre, eine Lekzion im Generalbaß, Fortepiano, Flauten und Violin zu geben. Besitzt auch eigene Art, ein Fortepiano rein zu stimmen.“ 1818 nennt er sich in seinen Anzeigen „Tonkünstler und Klaviermeister“; er empfiehlt sich zusätzlich zum Generalbaß- und Instrumentalunterricht auch für den Gesangsunterricht und versichert, er „besitzt auch die Kunst, ein Fortepiano rein zu stimmen“.⁸ Die angebotene eigene Art der reinen Stimmung ist also nunmehr dem Versprechen gewichen, die Kunst der reinen Stimmung zu beherrschen. Ob man darunter eine mathematisch genaue gleichschwebende Stimmung verstehen soll, bleibe aber dahingestellt, weil eine solche damals nur selten als erstrebenswert galt. Das kann hier aber nicht weiter diskutiert werden. Jedenfalls sind Opatschills Anzeigen ein Hinweis unter vielen, wie damals (relativ) ungleichschwebende und (relativ) gleichschwebende Stimmung zur Wahl und in Diskussion standen.⁹ Auch wenn sich Opatschills Spuren in Wien verlieren, ist er abgesehen von diesen Hinweisen auf die Stimmungstemperatur noch aus einem anderen Grund interessant. Er gab – aus welchem Grund auch immer – eine sichere Position in Brünn auf, um freischaffend – also ohne jede Sicherheit – in Wien zu leben. Man mag dies mit emanzipatorischen Gefühlen des Künstlers erklären, aber auch mit der ungeheuren Anziehungskraft der Kaiserlich – Königlichen Haupt- und Residenzstadt und ihrer florierenden Musikszene auf Künstler erklären. Deshalb kann man ihn als spätes Beispiel dafür heranziehen, dass Wolfgang Amadeus Mozart bei weitem nicht der einzige war, der die sichere Position in einer Kleinstadt zugunsten einer unsicheren Selbständigkeit in Wien aufgegeben hat, weil auch Mozart überzeugt war, hier die Basis seines Lebensunterhalts als Klavierlehrer finden zu können. Wenn auch eine Generation zwischen der Entscheidung des Salzburger und des Brünner Domorganisten liegt, in Wien ein neues Künstlerleben zu beginnen, so haben beide eine vergleichbare Entscheidung getroffen, die musiksoziologisch vielsagend ist. Als sich Mozart 1781 für Wien entschied und dem Vater vorrechnete, mit welchen Einnahmen er hier als Klavierlehrer rechnen könne, begann sich eben der neue Berufsstand der Klavierlehrer zu etablieren, die Interpretationsunterricht und nicht Elementarunterricht zu geben und für die Schüler(innen) auch zu komponieren hatten.¹⁰ Opatschill gehörte schon der nächsten Generation an, die bereits auch zum Elementarunterricht herangezogen wurden und am besten eine ganze Palette von Instrumenten zu unterrichten, dafür aber nicht mehr zu komponieren hatten.¹¹

⁷ *Ebd.*, S. 1043.

⁸ *Ebd.*, 1818, 18. Jänner, S. 120. Seine Adresse ist nunmehr „in der Krebsgasse Nr. 482 im dritten Stock rechts“.

⁹ Otto Biba – Ingrid Fuchs, „*Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann*“. *Carl Czerny (1791–1857) Komponist, Pianist und Pädagoge* (Kassel-Basel-London-New York-Praha, 2009).

¹⁰ Otto Biba, „Die Wiener Klavierszene um 1800. Klavierunterricht, Klavierspiel, Klaviermusik, Klavierbau“, in: *La Cultura del Fortepiano. Die Kultur des Hammerklaviers 1770–1830*, Richard Bösel (Hrsg.), (Bologna 2009), S. 231–259.

¹¹ Auf die eingangs erwähnten Instrumente und auf Opatschill habe ich – ohne alle Details – mit ganz kurzen Bemerkungen bereits 1987 hingewiesen. Vgl. Otto Biba, *Zur Mährischen Musikgeschichte. Marginalien aus Österreich*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 42(1987), S. 147–158.

Josef Nešvera (1842–1914) war Domkapellmeister zu Olmütz mit einem in der Kirchenmusikszene überregionalen Ruf. Ein schöner Beleg dafür ist ein Brief, den Nešvera am 17. Oktober 1899 an den prominenten Wiener Klavierbauer Ludwig Bösendorfer geschrieben hat.¹²

„Euer Hochwohlgeboren! Erlaube mir mitzutheilen, dass ich ein Piano für einen Herrn aussuchen soll. Ich habe ihm angerathen ein Mignon superieur Modell II a um 650 f [= Gulden]. Bitte mir gefälligst mitzutheilen, ob ein solches u[nd] gutes vorrätzig am Lager ist. Ich soll in kurzer Zeit meine Preis gekrönte Messe, welche dem H[errn] Erzherzog Eugen gewidmet u[nd] beim Rörich erschienen ist, in Wien dirigieren. Vielleicht lässt sich beides unter einem verbinden. Mit dem Ausdruck meiner Hochachtung

Josef Nešvera, Domkapellmeister Uferstr[abe] 2
Olmütz 18 17/10 99“

Daß anerkannte Musiker von nahe stehenden Personen gebeten wurden, für sie ein Klavier auszusuchen, ist eine seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nachweisbare und bis heute zu beobachtende Praxis. Der Wiener Musikverlag F. Rörich, der auf eine bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende Geschäfts-Tradition verweisen konnte, war in besonderer Weise für das Kirchenmusikrepertoire engagiert; in seinem Verlag als Komponist vertreten zu sein, war in hohem Maße zufrieden stellend. Der Widmungsträger dieser Messe, Erzherzog Eugen von Österreich, hat selbst aktiv musiziert und war ein anerkannter Musikfreund, durch lange Jahre auch – wie einst Erzherzog Rudolph von Österreich – Kaiserlicher Protektor der Gesellschaft der Musikfreunde. Wenn er die Widmung einer Komposition angenommen hat, so sprach dies für das Werk wie für den Komponisten. Um welche Messe es sich gehandelt hat und mit welchem Preis sie ausgezeichnet wurde, war nicht festzustellen, ebenso wenig, wann sie Nešvera in welcher Wiener Kirche dirigiert hat. Begnügen wir uns mit der Feststellung, dass dieser Brief auf mehrfache Weise die Präsenz und das Ansehen des Olmützer Domkapellmeisters in Wien beweist.

*

1825 beschloß die Gesellschaft der Musikfreunde über einen Antrag ihres Gründers Joseph Sonnleithner eine „Sammlung der Daten über das Leben und Wirken der vaterländischen Tonsetzer, Tonkünstler u[nd] a[nderer]“ anzulegen, um dieses biographische Material schließlich „als Ergänzung des Gerber’schen Lexikons“ zu veröffentlichen.¹³ Zu dieser Veröffentlichung kam es nicht, aber die Sammlung der erarbeiteten bzw. eingelangten Biographien ist zu einem für die Musikwissenschaft unentbehrlichen Quellen-

¹² Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Briefe, Josef Nešvera 1.

¹³ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Gesellschaftsakten, 439 ex 1825; 486 ex 1826. Zur Geschichte dieses Unterfangens vgl. Otto Biba, „Nachrichten über Joseph Haydn, Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart in der Sammlung handschriftlicher Biographien der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, in: *Studies in Music History presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, edited by Otto Biba & David Wyn Jones, (London–New York 1996), S. 152–154.

material geworden. Es wurde und wird in reichem Maße ausgewertet. Oft mindestens ebenso interessant wie die inhaltliche Aussage dieser handschriftlichen Biographien ist die Art und Weise, wie sie ausgewählt und zustande gekommen sind. Aus einem Zwischenbericht vom 20. Juli 1826 erfahren wir, dass damals 90 Biographien vorlagen; 63 waren von Joseph Sonnleithner verfasst, 15 von Johann Baptist Geißler, der Rest von verschiedenen Autoren.¹⁴

Hier ist auch davon die Rede, dass Kontakte in verschiedene Kronländer geknüpft wurden, um von dort weitere Biographien zu erhalten. „Aus Böhmen sind viele Biographien theils eingegangen, theils werden sie erwartet“, heißt es in diesem Bericht. Mähren ist nicht erwähnt, also entweder unter Böhmen subsumiert oder es gab zu diesem Zeitpunkt noch keine Kontakte dorthin.

*

P. Augustin Koch OSB, Abt des Benediktinerstiftes Rajhrad [Raigern] in Mähren, hat der Gesellschaft der Musikfreunde für dieses Projekt zu einem unbekanntem Zeitpunkt, der aber jedenfalls nach dem 20. Juli 1826 gelegen sein muß, die Biographie des Stiftskonventualen P. Maurus Joseph Haberhauer OSB (1746–1799) übersandt und dazu auch ein thematisches Verzeichnis der im Stift vorhandenen Kompositionen Haberhauers. Diese Biographie wurde von Johann Baptist Geißler mit einem entsprechenden Vermerk ins reine geschrieben.¹⁵ Die übersandte Textvorlage hat er nicht aufbewahrt, wohl aber das Verzeichnis.

„Maurus Joseph Haberhauer wurde den 13. März 1746 zu Zwickau im Markgrathume Mähren gebohren. Nach zurück gelegten philosophischen Studien trat er 1763 in das Benediktinerkloster zu Raygern, wo er 1764 die Gelübde am 25. November ablegte, und nach vollendeten theologischen Studien zum Priester geweiht ward. Er las den 21. Oktober 1770 die erste Messe. Im Jahre 1774 dirigitte er sowohl den Chorgesang seiner Mitbrüder als Cantor, als auch die Kirchenmusik mit vielen Beyfalle. Er war auch Subprior, vom Jahre 1779 bis 1782 Lektor des canonischen Rechtes im Kloster, dann Prediger bey der Stiftskirche, welches Amt er bekleidete, bis ihm eine Gichtkrankheit befel, die ihn durch volle 13 Jahre an sein Zimmer band. Er starb den 18. Februar 1799. So kläglich sein körperlicher Zustand war, so blieb sein Geist doch immer rege, und er fuhr selbst im Bette noch fort, die Tonkunst auszuüben. Diese Nachricht und ein Verzeichniß seiner im Stifte aufbewahrten Kompositionen hat der dermahlige (1826) H[ochwürdige] Abt, Augustin Koch, dem Sekretär der Gesellschaft mitgetheilt.“

¹⁴ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Gesellschaftsakten, 531 ex 1826.

¹⁵ Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 10907/134.

Das beigelegte thematische Verzeichnis ist von älterer Hand geschrieben; ob es ein Autograph sein könnte, kann ohne Vergleichsmaterial nicht entschieden werden. Es ist in der Literatur bekannt,¹⁶ wird hier aber zum ersten Mal komplett wiedergegeben.

War es die besondere Wertschätzung von Abt Augustin Koch für Maurus Joseph Haberhauer oder war es sein Bemühen, sein Stift mit einem Musiker in dieser Biographien-Sammlung vertreten zu haben? Ersteres würde in besonderer Weise für Haberhauer sprechen, letzteres für das musikalische Selbstbewusstsein des vom Abt repräsentierten Stiftes. Denn nur noch ein anderes Stift hat diesem Unternehmen der Gesellschaft der Musikfreunde biographisches Material seiner Musiker zur Verfügung gestellt, das Benediktinerstift Admont in der Steiermark.

Thomas Anton Albertini (um 1660–1735), Domkapellmeister in Olmütz, ist im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien mit einer „Pastorella. A Violino, Violis 2.^{bus} Con Organo. Del. Sig[no]re Thoma Albertini. 1699.“ vertreten.¹⁷ Diesen Titel trägt ein Partiturmanuskript, das am Ende mit „6^{ta} Xbris [= Decembris] 1730.“ datiert ist. Es handelt sich um die Reinschrift wohl eines Berufskopisten auf acht Seiten (zwei Doppelblättern) eines lokalen mährischen oder böhmischen Papiers ohne Wasserzeichen. Der wiedergegebene Titel steht auf der ersten Seite ober dem ersten System, darüber noch die Bemerkung: „Der allgemeine deutsche Halter in Nativitate“. Halter bedeutet Hirte; damit bezieht sich die Bemerkung wohl auf einen allgemein bekannten deutschen Hirtengesang, dessen Melodie in dem Werk verwendet ist. So interessant es auch ist, ihr nachzugehen, soll hier doch nicht eine Monographie dieser Komposition versucht, sondern ihre Überlieferung dargelegt und diskutiert werden. Es ist nämlich sehr interessant, dass es jemand im Jahr 1730 für notwendig erachtet hat, eine Partitur dieses demnach 1699 entstandenen Werkes abzuschreiben oder abschreiben zu lassen. Die Partitur muß früh nach Wien gelangt sein, denn ihr liegen Stimmen bei, die am Beginn des 19. Jahrhunderts von einem Wiener Berufskopisten geschrieben wurden. Damit drängt sich die weitere Frage auf, wer in dieser Zeit an einer Aufführung dieser Pastorella interessiert war. Als Vorbesitzer von Partitur wie Stimmen ist mit einiger Wahrscheinlichkeit Simon Molitor (1766–1848) anzunehmen, einer der Interessenten an alter Musik im biedermeierlichen Wien.

Partitur und Stimmen wurden unter derselben Signatur gemeinsam mit einer weiteren Partitur einer Pastorella inventarisiert. Diese Partitur ist vom selben Schreiben auf gleichem Papier geschrieben und am Ende mit „15. Xbris [= Decembris] 1730.“ datiert. Der Titel lautet: „Pastorella. A 2.^{bus} Violinis, Viola, Con Organo. Del Sig[no]re Prentner.“ Der Umfang umfaßt wieder acht Seiten auf zwei Doppelblättern. Stimmen liegen nicht bei. In seinem in der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ Joseph

¹⁶ Václav Kapsa, „Haberhauer, Habelhauer, Maurus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Ludwig Finscher (Hrsg.), Personenteil*, 8. Bd. (Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart-Weimar 2002), Sp. 353.

¹⁷ Signatur IX 23569.

Brentner (Brenntner, Brendner, Brendtner, Prentner, 1689–1742) gewidmeten Artikel¹⁸ hat Jaroslav Bužga dieses Werk mit dieser Quelle erwähnt und – wie die meisten angeführten Instrumentalwerke – ohne Begründung als zweifelhaft bezeichnet. Die Authentizität bzw. die möglichen Gründe für Bužgas Zweifel können wir hier nicht diskutieren. Weit darüber hinausgehend ist es hochinteressant, dass knapp vor Weihnachten 1730 jemand Bedarf an Partituren dieser beiden Pastorellen von dem Olmützer Domkapellmeister und dem böhmischen Kirchenmusiker hatte. Partituren waren damals ja nicht Voraussetzungen für Aufführungen, sondern Studienobjekte, und man mag sich fragen, was an diesen beiden Pastorellen zu studieren war.

Wie auch immer, in der Thematik, der dieser Artikel gewidmet ist, mag diese Partiturabschrift der Pastorella von Thomas Albertini als Beispiel für die überregionale Rezeption des Schaffens des Olmützer Domkapellmeisters und die praktische Beschäftigung damit im frühen 19. Jahrhundert stehen.

On the History of Sacred Music and Musicians in Moravia

Summary

This text points to serious issues in the history of sacred music in Moravia, the source being the archives of the Society of Friends of Music in Vienna:

Three instruments (organ table, organ positive and viola) from the parish church in Kvasice: Organ table made by Franz Harbicha (Brno) five voices positive organ from the 18th century, viola Mensur large (in the tradition of tenor violin), blank, from late 17th or the 18th century.

Activities of earlier singers and organists in Brno Cathedral, Philipp Opatřil since 1816 in Vienna.

Letter to the Director of Olomouc Cathedral's choir, Joseph Nešvera (1842–1914), to Ludwig Bösendorfer piano manufacturers (1835–1919), in which, inter alia, he announce the performance of his Mass in Vienna, dedicated to Archduke Eugene.

Biography of the composer from Rajhrad monastery, Joseph P. Maurus Haberhauer OSB (1746–1799), by the local abbot Augustine P. Koch OSB in 1826 sent to the Society of the Friends of Music in Vienna.

Pastorale for Strings and Organ from the year 1830 by the Olomouc Director of the Cathedral's choir Albertini Anton Thomas (about 1660–1735), and the Czech composer Josef Brentner (1689–1742).

¹⁸ *Ebd.*, *Zweite, neubearbeitete Auflage*, Ludwig Finscher (Hrsg.), *Personenteil*, 3. Bd. (Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart-Weimar 2000), Sp. 851 f.

K dějinám chrámové hudby a chrámových hudebníků na Moravě

Shrnutí

V této stati je poukázáno na závažná témata týkající se dějin chrámové hudby na Moravě z archivu Společnosti přátel hudby ve Vídni:

Tři nástroje (varhanní stůl, varhanní positív a viola) z farního kostela v Kvasicích: varhanní stůl pochází od Franze Harbicha (Brno); pětihlasý varhanní positív z 18. století; viola velké mensury (z tradice tenorových houslí), nepopsána, z konce 17. nebo z 18. století.

Činnost dřívějších choralistů a varhaníků v brněnské katedrále, Philipp Opatřil od roku 1816 ve Vídni.

Dopis olomouckého ředitele dómského kúru Josefa Nešvery (1842–1914) výrobci klavírů Ludwigu Bösendorferovi (1835–1919), v němž mimo jiné oznamuje uvedení jeho mše ve Vídni věnované arcivévodovi Evženovi.

Biografie skladatele rajhradského kláštera P. Mauruse Josepha Haberhauera OSB (1746–1799) od tamního opata P. Augustina Kocho OSB 1826 zaslanou Společnosti přátel hudby ve Vídni.

Pastorely pro smyčce a varhany z roku 1830 olomouckého ředitele dómského kúru Thomase Antona Albertiniho (okolo 1660–1735) a českého skladatele Josefa Brentnera (1689–1742).

Keywords

Jiří Sehnal (1931); Moravia; Society of the Friends of Music in Vienna; church music history.

Schlüsselwörter

Jiří Sehnal (1931); Mähren; Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Kirchenmusik-Geschichte.

Orgel in der Olmützer Kathedrale nach dem 2. Weltkrieg im Lichte aktueller heuristischer Reflexion

Petr Lyko

Der grundsätzlichsste Anlass zur Erforschung der Orgel in der Olmützer Kathedrale nach dem Zweiten Weltkrieg (resp. im Kontext einer langfristigeren Reflexion auch in den früheren Dekaden) war die Entdeckung neuer, bisher nicht bearbeiteter und erforschter Quellen im Fond des Metropolitankapitels Olmütz (MCO), aufbewahrt in der Olmützer Zweigstelle des Landesarchivs Troppau, Niederlassung Olmütz [Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc] (ZAOpOl), die einen Überblick besonders über den Zeitraum vom Zweiten Weltkrieg bis zum Ende der fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts geben (im kleineren Maße befinden sich hier auch ältere Quellen, die ca. aus dem Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts stammen). Der betreffende Karton ist im Archiv unter der Bezeichnung *Oprava varhan metropolitního kostela v Olomouci od roku 1931 a starší* [Reparatur der Orgel der Metropolitankirche in Olmütz ab dem Jahr 1931 und ältere] und Nummer 34 aufbewahrt. Der Umfang der angeführten Quellen zu der Domorgel ist beachtlich, es handelt sich in Größenordnung um Hunderte von Dokumenten.

Aus der formellen und inhaltlichen typologischen Sicht umfasst der genannte Karton im größten Maße die Handelskorrespondenz zwischen den Orgelbaufirmen und dem Metropolitankapitel in Olmütz oder anderen kirchlichen evtl. auch weltlichen Ämtern und Institutionen (z.B. der Zentraler Direktion der erzbischöflichen Güter in Kremsier [Kroměříž], der Legiobank u.Ä.) und ferner interne Korrespondenz der Kirche, meistens zwischen dem Metropolitankapitel und dem Erzbischöflichen Ordinariat zu Olmütz, aber auch anderen Subjekten. Hierher gehören die Mitteilungen über vorgenommene Schritte hinsichtlich der Orgelreparaturen, Anforderungen der Finanzinvestitionen, Freigabe der belangvolleren Entscheidungen durch höhere Instanzen u.Ä. Ein großer Teil der Briefe ist vor allem an den Dom-Chorregenten Gustav Pivoňka gerichtet bzw. von ihm geschrieben.

Die Korrespondenz zwischen den Orgelbaufirmen und dem Kapitel ist außerordentlich detailliert, und zwar insbesondere im Bereich der Abrechnung der durchgeführten Orgelreparaturen, des Eintragens der Finanzdeckung von konkreten Investitionsprojekten, Nachverfolgen der geleisteten Arbeit im Bezug auf den ausgezahlten Lohn, also allgemein

im Bereich der ökonomischen und Verwaltungsangelegenheiten. Auf diese Weise können ausführlich die Zahl, der Umfang sowie Inhalt der einzelnen Rekonstruktionen, aber auch kleinerer Reparaturen oder nur der mit alltäglichem Betrieb der Orgel verbundenen Tätigkeiten ermittelt werden. Seltener erscheinen hier hingegen Dokumente, die primär zeitgenössische ästhetische, künstlerische oder Geschmacksurteile erfassen, so wie sie manchmal z.B. in Anlagen von Kollaudationsberichten, in Vorschlägen einer Rekonstruktion der Orgel oder weiteren Quellen ähnlichen Charakters aufgezeichnet werden. Sind diese Erkenntnisse in den Materialien doch angeführt, handelt es sich mehr oder weniger um sekundäre Mitteilung in einer impliziten Form, die aus dem Text anderer Berichte hervorgeht. Ein Grund für diese Tatsache besteht vor allem im amtlichen und stark standardisierten oder formalisierten Charakter der überlieferten Materialien.¹

Für den Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg und besonders nach dem Jahr 1948 stellt sich natürlich die Frage, wie sich der Wandel in politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen auf die Beziehungen zwischen den Orgelbauern, der Kirche und staatlichen Institutionen, auf den Zutritt zu den Instrumenten in sakralen Objekten und deren Pflege auswirkte; also in Konkretisierung auf die untersuchte Quellenbasis; d.h. ob sich auch im Karton über die Domorgel eine von den oben angedeuteten Tendenzen unmittelbar belegende Materialien befinden, oder ob die überlieferten Dokumente zumindest sekundär ein Zeugnis über den gesellschaftlichen Hintergrund der Zeit mit Hinsicht auf die Funktion und den Betrieb der Orgel in der Olmützer Kathedrale zu bringen vermögen. Mit Rücksicht auf die schon früher erwähnte Tatsache des stark formalisierten Charakters der Korrespondenz, sowohl seitens der kirchlichen Organe als auch der Orgelbauanstalten, kann der hier beschriebene Kreis von Informationen wieder eher aus den ökonomisch-administrativen Materialien entnommen werden. Als ein anschaulicher Beleg dieses Typs von Quelle, die zeitgenössische Einstellungen im Bereich der Investitionsplanung und Organisation der Orgelrekonstruktionen seitens der staatlichen Organe erwähnt, kann z.B. der Brief des I. Referats – der Kirchenabteilung des Einheitlichen Nationalausschusses in Olmütz aus dem 5. Februar 1953 an die unter den Bezirk Olmütz fallenden Pfarrämter, Kirchen und religiöse Gesellschaften dienen. Im Dokument werden kirchliche Organisationen zur Durchführung einer allgemeinen Inventarisierung ihrer Instrumente und Anfertigung eines Plans deren Reparatur aufgefordert, inkl. vorausgesetzter Finanzierungsbilanz: „Um sowohl den Bau als auch die Reparaturen und Wartung der Orgeln planmäßig leiten zu können, ist es notwendig, dass die Pfarrämter eine ordentliche Übersicht über den Bedarf und Umbauten der Orgeln, eventuell über Reparaturen oder Bau neuer

¹ Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, dass eine Reihe von Informationen über Orgeln in Mähren oder sogar direkt in Olmütz sich insbesondere in den Fonds des Erzbischöflichen Konsistoriums Olmütz (Archiepiscopale Consistorium Olomucense, Abkürzung ACO) befindet, und zwar namentlich in den sich auf die Kirchen- und Kapellenausstattung beziehenden Materialien (Sign. G1, im kleineren Maße auch G2 und G3). Hier sind auch einige Kollaudationsberichte evtl. weitere Korrespondenz über Orgeln zwischen den Pfarrgemeinden, dem Konsistorium, dem Diezösenorgelrevisor u.Ä. umfasst. Der Fond ACO ist zur Zeit vom Landesarchiv in Troppau, Zweigstelle Olmütz verwaltet.

Orgeln machen. Zu diesem Zweck ersucht die Kirchenabteilung des Einheitlichen Nationalausschusses in Olmütz um Mitteilung, in welchem Zustand die Orgeln heutzutage sind und ob sie in nächster Zeit irgendwelche Reparaturen erfordern würden und in welchem Umfang. Teilen Sie bis den 14. Februar 1953 den Gesamtaufwand auf die Reparatur oder den Umbau der Orgeln mit. Teilen Sie ferner mit, wie viel von dem kirchlichen Vermögen vergütet werden konnte und mit welchem Betrag der Staat beitragen sollte. Diese Aktion ist eine Untersuchung, in welchem Zustand heutzutage die Orgeln in allen Gemeinden unseres Bezirks sind. Die ganze Aktion ist als Voraussetzung für eventuelle Planung zu nehmen.“² Unterschreiben J. Brunclik in Vertretung des kirchlichen Sekretärs des EVA.

Stellungnahme zu dieser Aufforderung formulierte am 10. Februar 1953 der Domkapellmeister Gustav Pivoňka (in Form einer offiziellen Antwort am 12. Februar 1953 abgeschickt), der die Zahl der Instrumente in der Kathedrale zusammenfasste: d.h. große dreimanualige Orgel auf der Hauptempore³ (Gebüder Rieger 1886, Opus 145 bzw. 180 – Tisch),⁴ weiter führte er eine zweimanualige Orgel in der Chorkapelle an – diese Angabe ist jedoch falsch, es handelt sich um eine einmanualige Orgel der Firma Gebrüder Rieger aus dem Jahr 1904, Opus 1087⁵ (es ist anzunehmen, dass es sich in der Quelle nur um

² Reparatur der Orgel der Metropolitankirche in Olmütz vom Jahr 1931 und ältere, ZAOpOl. Sign.: MCO, Kart. Nr. 34.

³ **I. Man. C-g3:** Prinzipal 16', Bourdon 16', Prinzipal 8', Bourdon 8', Fugara 8', Gemshorn 8', Concertflöte 8', Dolce 8', Quinte 5 1/3', Octave 4', Flauto douce 4', Fugara 4', Salicet 4', Octave 2', Cornet 3-5fach 2 2/3', Mixtura 5fach 4', Trompete 8'

II. Man. C-g3: Bourdon 16', Prinzipal 8', Bourdon 8', Gamba 8', Salizional 8', Flüte harmonique 8', Spitzflöte 8', Quintatön 8', Octave 4', Dolce 4', Gemshorn 4', Octave 2', Mixtura 4fach 2 2/3', Basson Oboe 8'

III. Man. C-g3: Lieblich Gedeckt 16', Geigenprinzipal 8', Zartflöte 8', Violine 8', Aeoline 8', Octave 4', Flauto traverso 4', Flautino 2', Vox humana 8'

Pedal C-fl: Bourdon 32', Prinzipalbass 16', Violon 16', Subbass 16', Bourdon 16', Quintbass 10 2/3', Octavbass 8', Cello 8', Bombarde 32', Posaune 16'

Spielhilfen: Koppel II-I, Koppel III-I, Koppel I zum Pedal, Koppel II zum Pedal, Rohrwerk-Koppel (Ansteller der Zungenstimmen in Crescendo und feste Kombinationen), Mezzoforte I. Man., Forte I. Man., Mezzoforte II. Man., Forte II. Man., Forte III. Man., Forte Pedal, Fortissimo volles Werk, Crescendo-Decrescendo, Schweller zur Vox humana, Tremolo zur Vox humana, Calcantenruf.

Die Orgel hat mechanische Spiel- und Registertraktur, der Spielbereich ist mit Barkermaschine ausgestattet. Das Instrument hat Kegelladen. Der Spieltisch ist freistehend, Das Orgelgehäuse ist neogothisch, mit reichlichen Schnitzereien in Form von Zierblättern, Fialen usw. Den Prospekt bilden drei Pfeifentürme (der mittlere Turm ist am größten) und kleinere, horizontal und vertikal gegliederte Verbindungsfelder. Dokumentierung der Orgel durchgeführt vom Autor am 8. Juli 2008. Vgl. Jiří Sehnal, „Vývoj varhanářství na Moravě do roku 1900“ [Entwicklung des Orgelbaus in Mähren bis das Jahr 1900], *Hudební věda* [Die Musikwissenschaft], 1 (1980), S. 32; Jiří Sehnal, „Die Orgel in der Olmützer Kathedrale“, *Acta Organologica*, 15 (1981), S. 69–71.

⁴ Opusverzeichnis der Firma Gebrüder Rieger (Rieger): *Orgelbau-Anstalt Gebrüder Rieger Jägerndorf: Vollständiges Verzeichnis der seit Gründung des Etablissements (1873) neuerbauten Orgelwerke (opus 1-2159)* (Jägerndorf, 1924), S. 4.

⁵ *Ebd.*, S. 10.

einen Tippfehler handelt, denn Pivoňka kannte das Instrument zweifelsohne detailliert),⁶ im Dokument ist auch die einmanualige Orgel in der St.-Anna-Kapelle⁷ (Gebrüder Rieger, Opus 682 aus dem Jahr 1898)⁸ und ein ebenso in der Chorkapelle befindliches vierregistriges Positiv. Zum Erhaltungsstand der Instrumente und Vorschlägen der zu treffenden Maßnahmen führte Pivoňka eine Anforderung an regelmäßige jährliche Wartung aller Orgeln, für die eine Summe von 5 000 Kčs/Jahr ausreichen sollte, und den Bedarf der Durchführung kleinerer Reparaturen, die annähernd 60 000 Kčs kosten würden.

Der letzte Punkt in der Antwort des Kapellmeisters ist für den heutigen Forscher um so wertvoller, dass er in sich einen nicht einmal im bearbeiteten Karton sehr oft schriftlich aufgenommenen Hinblick auf künstlerische Qualität und Geschmackpräferenzen in Beziehung auf die große Orgel auf der Hauptempore einschließt. Pivoňka führt wörtlich an: „Es wäre aus künstlerischer Hinsicht wünschenswert, einen Umbau und Modernisierung der großen Orgel auf der Hauptempore zu planen, die von dem Klang und Material her ein sehr schönes Instrument ist. Es geht hier vor allem um Anschaffung eines neuen modernen Spieltisches, wovon dann auch der restliche Umbau und Ergänzung des Instruments hervorgehen würden. Aufwand etwa 500 000 Kčs.“⁹ Ein großer Vorteil ist, dass Pivoňka den hohen künstlerischen Wert der einzigartigen Domorgel zu erfassen und zu schätzen vermochte, und sogar in der Zeit, als die Instrumente aus dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts allgemein für minderwertig gehalten wurden. Bei gleichzeitiger Berücksichtigung einer anderen Mitteilung von Pivoňka, die sich im Kollaudierungsbericht zu der Hauptorgel im Jahr 1947 befindet, (siehe weiter unten) ist vorauszusetzen, dass der Bedarf an einem neuen Spieltisch konkret auf das Erbauen einer größeren Zahl von Spielhilfen und freien Kombinationen ausgerichtet war, die die Registrierung dieses fünfzigregistrigen Instruments erleichtern würden. Obwohl es möglich war, aus dem Gesichtspunkt des funktionellen Betriebs diese Bestrebung zu verstehen, ist es deutlich, dass die Durchführung

⁶ **Man. C-f3:** Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Aeoline 8', Vox coelestis 8', Violine 4', Octave 4'
Pedal C-d1: Subbass 16'

Spielhilfen: Pedalkoppel, Octavkoppel, Piano, Mezzoforte, Forte, Absteller, Registerschweller
Die Orgel hat pneumatische Spiel- und Registertraktur und Kegelladen. Den neogotischen Orgelprospekt bilden zwei große seitliche Pfeifentürme, die durch drei kleinere Felder verbunden sind. Jiří Sehnal, „Die Orgel in der Olmützer Kathedrale“, *Acta Organologica*, 15 (1981), S. 71. Dokumentierung der Orgel durchgeführt vom Autor am 8. Juli 2008.

⁷ **Man.: C-f3:** Principal 8', Rohrflöte 8', Salicional 8', Octave 4', Dolce 4'
Pedal C-d1: Subbass 16', Cello 8'

Spielhilfen: Forte, Pedalcoppel
Die Orgel hat mechanische Spiel- und Registertraktur und Kegelladen. Dokumentierung der Orgel durchgeführt vom Autor am 8. Juli 2008.

⁸ Opusverzeichnis der Firma Gebrüder Rieger (Rieger): *Orgelbau-Anstalt Gebrüder Rieger Jägerndorf: Vollständiges Verzeichnis der seit Gründung des Etablissements (1873) neuerbauten Orgelwerke (opus 1-2159)* (Jägerndorf, 1924), S. 7.

⁹ *Oprava varhan metropolitního kostela v Olomouci od roku 1931 a starší* [Reparatur der Orgel der Metropolitankirche in Olmütz ab dem Jahr 1931 und ältere], ZAOPOI, Sign.: MCO, Kart. Nr. 34.

jeglichen Eingriffs in der gezeigten Richtung eine grobe Beeinträchtigung des historischen und künstlerischen Wertes der Hauptorgel bedeuten würde.

Unter den Orgelbaufirmen, deren Korrespondenz im Karton aufbewahrt ist, überwiegt eindeutig die Firma Rieger aus Jägerndorf [Krnov]. Der Grund dafür ist nicht nur die Tatsache, dass es sich damals um den größten Betrieb auf unserem Gebiet handelte und dessen territoriale Nähe zu Olmütz, sondern vor allem die Tatsache, dass gerade diese Firma mit Ausnahme des kleinen Positivs Autor aller Instrumente in der Domkirche war, und es daher selbstverständlich ist, dass der überwiegende Teil der Serviceleistungen gerade an sie vergeben wurde. Im Jahr 1947 führte diese Firma eine größere Reparatur der Hauptorgel und der Orgel in der Chorkapelle durch. Der ganze Verlauf der Rekonstruktion, was die vorgenommenen Eingriffe, fachliche Vorschläge oder Berechnung und Auswertung der Aktion betrifft, ist hier detailliert aufgenommen.

In der gegebenen Menge von Materialien ist vor allem der Bericht über Kollaudierung dieser Instrumente nennenswert, den Gustav Pivoňka für das Metropolitankapitel am 21. September 1947 herausarbeitete. Das Kollaudierungsverfahren fand an den Tagen 19. und 20. September genannten Jahres statt. Pivoňka führt zuerst die Zusammensetzung des Kollaudierungskomitees an, das außer den Jägerndorfer Orgelbauern Richard Petr (Vorstandsvorsitzender), Arnošt Rottr und Rudolf Holoubek aus dem Domvikar Stanislav Vlček und dem Domorganisten Stanislav Vrbik bestand. Weiter beschreibt er die Registerdisposition beider Instrumente, fasst ihre wichtigsten historischen Daten zusammen und ergänzt Informationen über den Vorgang der Rekonstruktion. Für eine kontinuierliche Erfassung des Charakters von Reparaturen der Domorgeln ist hier von großem Wert die konkrete detaillierte Auflistung von konkreten Eingriffen und Verfahren. Bei der Rekonstruktion des Hauptinstrumentes der Kathedrale wurden fünf Bälgenapparate für alle Manual- und Pedalregister auseinandergelöst und in die Fabrik zum Ausputzen und Erneuerung vom Leder geschickt. Nach neuem Einbauen erfolgte dann deren Regulierung. Komplett geputzt wurde auch das gesamte Instrument, inklusive aller seiner Pfeifen, die Prospektpfeifen hat die Firma dann poliert. Weiter wurden die Zinnpfeifen (es handelte sich um ihr Zusammenlöten und Ausrichten) und mechanische Traktur repariert. Im Rahmen der Rekonstruktion des Spieltisches kam es zu seinem Ausputzen, Ausregelung der Manualtastaturen und Anbringen vom Anschlagfilz. Repariert wurde auch die Pedalklaviatur. Für den Ton *cis*² bei den Registern Aeolina und Violina stellte die Fabrik neue Pfeifen her. Das Instrument wurde natürlich nach Durchführung der Reparatur komplett gestimmt.

Die gesamte Einstellung Gustav Pivoňkas zum Resultat der Rekonstruktion ist sehr anerkennend, in Einzelheiten fand er natürlich kleine Mängel, auf die er auch im Bericht aufmerksam machte. Konkret erwähnt er einige Unausgewogenheiten in der Intonierung und einen verhältnismäßig starken Verschleiß der Zungenregister. Der Chorregent sprach sich hier sehr anerkennend über den Zustand und Qualität der verwendeten Materialien aus, was sich auch auf einen zuverlässigen Gang der Windladen und der Traktur auswirkte. Aus dem Text geht hervor, wie sehr Pivoňka die hohen künstlerischen Qualitäten dieses Instruments schätzte, sein einzelner Einwand war gegen die nach seiner Meinung schwierigeren Möglichkeiten der Registrierung am Spieltisch gerichtet.

Die kleine Orgel in der Chorkapelle wurde bei dieser Rekonstruktion auch völlig geputzt, der Spieltisch repariert, die Firma ersetzte im Instrument 40 pneumatische Bälgen, lieferte den Windkanal zum Gebläse und ein Holzschränkchen zum Regulator und regulierte, neu stimmte und intonierte das ganze Instrument. Der Schlussabsatz in diesem Bericht weist jedoch auf Probleme in der Arbeitsabrechnung hin, die mit der Zeit noch zunahm. Pivoňka machte besonders auf die Tatsache aufmerksam, dass die Firma keine konkrete Auflistung einzelner Leistungen geliefert hatte, so dass keine eindeutige Finanzrevision der ganzen Rekonstruktion durchgeführt werden konnte.

Die chronologisch folgende Korrespondenz zwischen der Jägerndorfer Fabrik und dem Kapitel belegt dann eine Reihe von Streitigkeiten eben in der Frage der angeforderten Zahlungen, das Kapitel reklamierte mehrmals die Berechnung der in Wirklichkeit nicht durchgeführten Reparaturen, oder andere Ungenauigkeiten in den Finanzausweisen. Die Wichtigkeit dieses Streitfalls bezeugt auch die erhebliche Zahl von Dokumenten, die das angedeutete Problem lösen, besonders aber die Stellungnahme Gustav Pivoňkas, die am 11. April für das Kapitel erarbeitet wurde, in dem er sich zum Brief der Fabrik vom 2. April gleichen Jahres äußert. Die Firma bot hier Durchführung einer Revision und Stimmung der Domorgel zum Zweck der Beibehaltung ihres zuverlässigen Gangs. Der Domkapellmeister reagierte mit einer verhältnismäßig scharfen Äußerung: „Die Domorgel bedarf bisher keiner Revision. Entsteht der Bedarf, dann empfehle ich auch andere Orgelbaufirmen zu fragen, zu welchen Konditionen sie die Revision durchführen würden. Der Firma Gebrüder Rieger muss auf ihre Fragen nicht geantwortet werden“.¹⁰

Nicht weniger detailliert ist im bearbeiteten Karton auch die Korrespondenz mit der Firma Mölzer aus Kuttenberg [Kutná Hora] bzw. genauer Orgelbauergenossenschaft „Organa“ erhalten, dass sich im Jahr 1949 auf den Grundlagen der genannten Firma formierte. Organa führte im Jahr 1950 eine Reparatur des Dompositivs aus den ca. fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch,¹¹ das von einem unbekanntem Autor stammt. Im Zusammenhang mit dieser Aktion blieb u.A. Gustav Pivoňkas Brief vom 10. Juni 1949 an das Metropolitankapitel erhalten, in dem der Autor relativ ausführlich die Konstruktion sowie den gegenwärtigen Zustand des Instruments beschreibt und um Genehmigung der Durchführung dessen Restaurierung durch die Firma Mölzer (im Text ist also noch der ursprüngliche Name des Betriebs angeführt) bittet. Weiter erwähnte er, dass er in dieser Angelegenheit schon mit Vertretern der Firma handelte, die eine kostenlose Durchführung der Reparatur zusprachen, nur gegen Vergütung von Reisekosten und der Kosten für die Stimmung. Pivoňka erhielt am 22. Juni vom Kapitel eine zustimmende Antwort, die in den Materialien auch erhalten ist. Weitere Quellen, die sich auf das Dompositiv beziehen, vermerken dann die Mitteilung der Kuttenberger Orgelbauer über die Beendigung der Generalrekonstruktion (im Brief an das Kapitel vom 12. April 1950) und über die

¹⁰ *Ebd.*

¹¹ Siehe Jiří Sehnal, *Barokní varhanářství na Moravě, díl II. Varhany* [Der barocke Orgelbau in Mähren, Teil II. Orgelbauer] (Brno, 2004), S. 158.

Zeitverteilung der nachfolgenden Revision und Neustimmung des Positivs (im Brief an das Olmützer Kapitel vom 16. Mai 1950).

Im Karton befindet sich auch ein heute wenig bekanntes Dokument, das sich zwar nicht unmittelbar auf die Orgel in der Olmützer Kathedrale bezieht, das nicht desto weniger einen großen Wert für die Geschichte des Orgelbaus in Mähren nach dem Zweiten Weltkrieg hat, und zwar die Erklärung des Kuttenberger Orgelbauers Jan Tuček, die seine Ernennung zum Verwalter der Firma Rieger – Továrny na varhany Krnov [Orgelbau-fabrik Jägerndorf] durch das Ministerium für Industrie anbelangt. Der Text wurde unter dem Titel „Der tschechischen musikalischen Öffentlichkeit“ im Januar 1946 geschrieben. Er enthält die Gründe für diesen Schritt, schattiert die Absicht einer Verwandlung des früher deutschen Betriebs zu einer tschechischen Fabrik und bittet die breiteste tschechische kulturelle Öffentlichkeit um Unterstützung. Die Bewertung wirklicher Gründe für Tučeks Verhalten sowie Bewertung seiner Rolle in der Position des Nationalverwalters der größten Orgelbaufabrik auf unserem Gebiet ist relativ kompliziert, genauso wie auch seine Situation bei Ausübung dieser Funktion war. Dieses Thema stellt daher eher einen potenziellen Entwurf einer selbstständigen Forschungssonde dar.

Die Bedeutung der überlieferten Quellen für die organologische Reflexion beruht auf mehreren Punkten. Vor allem allein schon selbst die Feststellung und Veröffentlichung der neu erworbenen faktografischen Angaben kann erheblich zu Ergänzung des Bilds über die Geschichte der Domorgel, zu einer detaillierten Erfassung der durchgeführten Eingriffe und dadurch des Stands der originellen Erhaltung beitragen; ferner lassen dann die Materialien, die eine konkretere Form der Handels- und administrativen Organisation der Arbeit der beteiligten Orgelbaufirmen im gegebenen Zeitraum oder allgemein zeitgenössische Spezifitäten des Orgelbau-Marktes durchblicken, und schließlich auch der entgegengesetzte Blick – also der Standpunkt der kirchlichen Institutionen, verhilft rückgängig die gegenseitige Bindung zwischen dem Lieferanten und dem Abnehmer, die Form von Angebot und Anfrage, aktuelle Anforderungen auf die Funktion der Orgel und viele weitere Informationen zu rekonstruieren.

Es ist eine nette Pflicht des Autors dieser Studie, sich bei der Mitarbeiterin der olmützer Zweigstelle des Landesarchivs in Troppau, Niederlassung Olmütz – Frau PhDr. Jitka Balatková für ihre nicht geringe Hilfe bei der Bearbeitung des angeführten Materials zu bedanken.

The Organ in the Cathedral of Olomouc after World War II in the Light of the Current Heuristic Reflection

Summary

The paper reflects a newly discovered resource in the Olomouc branch of Municipal Archive in Opava – Revision of organ in Olomouc Metropolitan church since 1931 and

older, ZA OpOl, sign.: MCO, card. n. 34, in the relation to the organ of the chapter house in Olomouc. The source mostly contains business correspondence between organ firms and Metropolitan chapter house in Olomouc or other church event. also secular authorities and institutions. Also internal church correspondence can be found here, where notifications of adopted steps concerning organ reparations are included, as well as demands for financial investments, approval of substantial decisions by superior authorities etc. A great amount of the letters is addressed mostly to the director of the Cathedral choir Gustav Pivoňka or is written by him.

Varhany v olomoucké katedrále po 2. světové válce ve světle aktuální heuristické reflexe

Shrnutí

Studie reflektuje nově objevený pramen v olomoucké pobočce Zemského archivu v Opavě – *Oprava varhan metropolitního kostela v Olomouci od roku 1931 a starší, ZAOpOl*, sign.: MCO, kart. č. 34, a to ve vztahu k varhanám olomoucké katedrály. Zdroj obsahuje v největší míře obchodní korespondenci mezi varhanářskými firmami a Metropolitní kapitulou v Olomouci či dalšími církevními event. i světskými úřady a institucemi. Dále se zde nachází interní církevní korespondence, ponejvíce mezi Metropolitní kapitulou a Arcibiskupským ordinariátem olomouckým, ale i dalšími subjekty. Zde pak spadají oznámení o učiněných krocích ohledně oprav varhan, požadavky na finanční investice, schválení závažnějších rozhodnutí vyššími instancemi atp. Velká část dopisů je adresována především řediteli dómského kůru Gustavu Pivoňkovi, resp. je jím napsána.

Keywords

Olomouc; organ; Olomouc Cathedral; resource research.

Schlüsselwörter

Olmütz; Orgel; Olmützer Kathedrale; Quellenforschung.

Professor Dr. Jiří Sehnal - Ein Leben für die Musikgeschichte Mährens

Friedrich Wilhelm Riedel

Meine erste Begegnung mit Jiří Sehnal hatte ich auf einer Busfahrt von Brünn nach Kremsier am 24. Mai 1965. Für wissenschaftliche und persönliche Kontakte über den „eisernen Vorhang“ war es damals eine schwierige Zeit. Ich hatte das Glück, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzielle Hilfe für eine Studienreise nach Prag, Brünn, Kremsier und zu Wien bekommen mit dem Zweck der Ermittlung von Quellen für meine Habilitationsschrift über Kirchenmusik am Hofe Kaiser Karls VI. (1711-1740).

Die weiteren wissenschaftlichen und persönlichen Kontakte ergaben sich aus unseren beruflichen Positionen. Jiří Sehnal war seit 1964 Assistent an der Musikabteilung des Mährischen Museums in Brno, ich selbst seit 1961 Leiter des Zentralsekretariats für das Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM) in Kassel.

Das Schwergewicht von Sehnals beruflichen und wissenschaftlichen Tätigkeiten und Leistungen lässt sich in folgenden Bereichen erkennen:

- I. Rettung, Zentralisierung, Konservierung und Katalogisierung der musikalischen Quellen aus mährischen Klöstern, Kirchen und Schlössern.
- II. Grundlegende Beiträge zur Erforschung der Musikgeschichte Mährens.
- III. Langjährige Tätigkeit als amtlicher Orgelsachverständiger für das Bistum Brno sowie grundlegende organologische Veröffentlichungen zur Geschichte des mährischen Orgelbaues.

I.

Als der deutsche Musikforscher und Musikbibliograph Robert Eitner in den Jahren 1900 bis 1904 sein „Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts“ herausgab, fanden Musikbibliotheken und Musikarchive in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie mit Ausnahme weniger zentraler Orte nur geringe Beachtung, am wenigsten die mährischen Quellenbestände. Lediglich die von Guido Adler 1894 begründeten „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ lenkten die Aufmerksamkeit auf wichtige mährische Quellen. Die politischen Ereignisse während der nationalsozialistischen (1938-1945) und



Professor Riedel und Professor Sehnal, Göttweig Mai 2011

der kommunistischen Herrschaft (seit 1945) führten zur Unterbrechung der Studien und seit 1950 sogar zur Enteignung von Kloster- und Adels Sammlungen. Um die Gefahr einer Zerstörung oder Zerstreuung der wichtigen wissenschaftlichen Sammlungen zu verhindern, empfahlen erfahrene und gelehrte Konservatoren die Zentralisierung der Bestände in Museen der Länder oder in anderen öffentlichen Gebäuden. Die Aufgabe der Leiter oder Mitarbeiter dieser Institutionen bestand in der Konservierung, Inventarisierung und wissenschaftlichen Katalogisierung, speziell im Kontakt mit dem Zentralsekretariat für das Internationale Quellenlexikon der Musik in Kassel (später in Frankfurt). Frau Dr. Theodora Straková, die Leiterin der Musikabteilung des Moravské Museums, und ihr damaliger Assistent Jiří Sehnal erfüllten die genannten Aufgaben in vorbildlicher Weise.

Vom 22.-24. 7. 1967 reiste Jiří Sehnal nach Kassel, um im RISM-Zentralsekretariat die wichtigsten Probleme der Zusammenarbeit zu besprechen. Der Kontakt und die Diskussionen wurden im folgenden Jahr nach dem „Prager Frühling“ während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Mainz vom 25.-30. 9. 1968 fortgesetzt. Dabei kam auch die Frage der Übernahme großer Werkverzeichnisse mährischer Komponisten als gesonderte Beiträge in das Lexikon aufzunehmen, ins Gespräch.

Eine wichtige Aufgabe im Rahmen der Korrespondenz war der Vergleich von Konkordanzanzen, um die Wünsche zahlreicher Wissenschaftler und Editoren über die internatio-

nale Korrespondenz zu erfüllen. So entwickelten sich die ursprünglich für die Sammlung und Komprimierung von Katalogzetteln gegründeten Büros zu wichtigen Zentralen für den internationalen quellenkundlichen Austausch.

Als Krönung der persönlichen musikbibliographischen Leistung entstand 1998 der gemeinsam mit Jitřenka Pešková herausgegebene zweibändige Katalog „Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis Operum Artis Musicae Collectio Cremsirii reservata“ (Praha 1998).

II.

1967 wurde Jiří Sehnal an der Brünner Universität zum PhDr. promoviert, 1992 habilitierte er sich dort an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brno. Friedrich Riedel hatte sich 1971 habilitiert, von 1972 bis 1995 lehrte er als Professor für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Die gemeinsamen Interessen an der Barockmusik Mitteleuropas führten zu weiteren Kontakten und gemeinsamen Unternehmungen, beginnend mit dem Symposium in Oberschützen (Burgenland) über „Musik in Adelssitzen rund um Wien“ vom 17.-19. 7. 1975 bis zum Symposium „Klösterliche Musiksammlung – Widerspiegelung der Musik im Leben der monastischen Gemeinschaften in der ehemaligen Donaumonarchie“ vom 15.-18. 5. 2011 im Stift Göttweig (Niederösterreich). Veranstalter waren jeweils entweder die Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung, die Gesellschaften für Bayerische Musikgeschichte und Klostermusik in Schwaben sowie die Bayerische Benediktinerakademie, die Slowakische Akademie der Wissenschaften und die Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs.

Jiří Sehnals erste umfangreiche historische Arbeit „Hudba v Olomoucké katedrále v 17. a 18. století“ [Musik im Dom zu Olomouc im 17. und 18. Jahrhundert], (Brno 1988), basiert auf gründlichen archivalischen Untersuchungen über jene Kathedrale, die sich nach der schwierigen Zeit unter Fürstbischof Erzherzog Leopold Wilhelm durch die Bestrebungen des Fürstbischofs Karl von Liechtenstein-Kastelkorn, schließlich während der Regierungszeit des hochmusikalischen (Beethovenschülers) Fürstbischofs Kardinal Erzherzog Rudolph zu einem wichtigen Zentrum der Kirchenmusik entwickelte.

Innerhalb der 2001 in Brno erschienenen „Musikgeschichte Mährens“ [Dějiny hudby na Moravě] verfasste Sehnal die Kapitel 1-4, das heißt die Anfangszeit bis zum frühes 19. Jahrhundert). Hier sind die wichtigsten Gattungen der Komposition und der Musikpflege behandelt, dazu ein detailliertes Literaturverzeichnis mit zahlreichen speziellen Arbeiten von Sehnal selbst beigefügt.

In den letzten Jahren konzentrierte Sehnal seine musikgeschichtlichen Forschungen auf die Person und das Schaffen von Pavel Vejvanovský, dem Trompeter und Kapellmeister am fürstbischöflichen Hof zu Olmütz beziehungsweise Kroměříž. 1993 veröffentlichte Sehnal eine reich illustrierte Schrift „Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži“ [Pavel Vejvanovský und die Bischofskapelle in Kroměříž]. Sie bildete den „Auftakt“ zu dem von Sehnal initiierten und organisierten internationalen Symposium „Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský“, das vom 6.-9. September 1993 in Kroměříž stattfand. Diese

glänzende Veranstaltung mit einem reichhaltigen Rahmenprogramm stellte bisher den Höhepunkt in Sehnals wissenschaftlicher Laufbahn dar. Die hoch qualifizierten Beiträge der Referenten erschienen im folgenden Jahr in Brno unter dem Titel des Symposiums.

Den Abschluss der Trilogie über Pavel Vejvanovský bildete Sehnals umfangreiche Studie „Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection. Perspectives on theseventeenth-century music in Moravia“ (Olomouc 2008). Hier fasst der Autor seine Forschungsergebnisse über die Musik in Mähren während des 17. Jahrhunderts in einer „Summa“ zusammen.

Mit den zahlreichen Beiträgen, die Sehnal innerhalb von mehr als drei Jahrzehnten auf internationalen Tagungen mit einem erweiterten Themenkreis und zumeist in deutscher Sprache referierte, trug er in besonderer Weise dazu bei, die bedeutende Musikgeschichte Mährens weltweit bekannt zu machen, z.B.:

1991 Hannover, Hochschule für Musik und Theater, 13.-15. Mai 1991,

„Johann Joseph Fux und seine Zeit – Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock“ (Druck Laaber 1996), Jiří Sehnal, „Johann Joseph Fux und die kirchenmusikalische Praxis seiner Zeit in Mähren“;

1992 Bratislava, 23.-25. März 1992 „Musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (Druck: Bratislava 1993);

1994 Bratislava, 23.-25. März 1994 „Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik“ (Druck: Bratislava 1997),

Sehnal, „Die Änderungen im Sozialstatus der Musiker in Mähren im 17. Jahrhundert“;

1996 Trnava, 16.-19. Oktober 1996,

„Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus“ (Druck: Bratislava 1997),

Sehnal, „Musikalische Aspekte der Besuche erhabener Persönlichkeiten im Prämonstratenserkloster Hradisko bei Olmütz“, 1999 Bratislava, 18.-20. Oktober 1999, „Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa/in der Slowakei“ (Druck: Bratislava 2000),

Sehnal, „Der katholische Kirchengesang im Rekatologisierungsprozeß Mährens“;

2001 Tübingen/Rottenburg, Hochschulen für Kirchenmusik, 24.-27. Mai 2001,

Tagung. „Die Entwicklung der Orgelbegleitung zum Kirchenlied und Gregorianischen *Choral* (bis 1930)“ (Veröffentlichung geplant),

Sehnal, „Die Begleitung des katholischen Kirchenliedes in Böhmen“;

2003 Abtei Ottobeuren (Schwaben), 1.-5. Oktober 2003,

Tagung „Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration“ (Druck: Sinzig 2006);

2004 Bratislava, 4.-6. Oktober 2004,

„Plaude turba paupercula – Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst“ (Druck: Bratislava 2005),

Sehnal, „Musikpraxis bei den Brünner Minoriten im 18. Jahrhundert“,

Sehnal, „Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinal Erzherzog Rudolph“;

2007 Bratislava, 26.-29. September 2007 „Aurora Musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.-18. Jahrhundert“ (Druck: Bratislava 2008),

Sehnal, „Was haben tschechische Komponisten in den Jesuitenschulen erlernt?“;

2009 Kempten, Pfarrzentrum St. Lorenz – Basilika St. Lorenz, 30. April–3. Mai 2009, „Franz Xaver Richter (1709–1789) – Kompositorisches Schaffen zwischen Wien und Straßburg am Ende des Heiligen Römischen Reiches“ (Druck in Vorbereitung), Sehnal, „Musikpflege im vermuteten Geburtsort Holešov, im Jesuitenkolleg Uherské Hradiště, in der Residenz Kremsier und am Wiener Kaiserhof“.

III.

Ein spezieller Forschungsbereich verbindet Jiří Sehnal mit dem Verfasser dieses Berichtes in besonderer Weise: Die Organologie (Orgelkunde). Wir beide haben das Orgelspiel erlernt und gründliche Kenntnisse über die Geschichte und Praxis des Orgelbaues erworben. Beide wirkten wir als Orgelrevisoren oder Orgelsachverständige, Sehnal für das Bistum Brno, Riedel für das deutsche Bundesland Rheinland-Pfalz.

In den Jahren 2003/2003 veröffentlichte Sehnal zwei bemerkenswerte Bücher über den Orgelbau des Barock in Mähren: „Barokní varhanářství na Moravě, 1. Varhanáři“ [Der barocke Orgelbau in Mähren. Teil 1. Die Orgelbauer], (Brno 2003) – „Barokní varhanářství na Moravě, 2. Varhany“ [Der barocke Orgelbau in Mähren. Teil 2. Die Orgel], (Brno 2004).

Wer aus Erfahrung weiß, wie mühevoll, zeitraubend und mitunter auch halsbrecherisch derartige Untersuchungen an den Instrumenten sind, abgesehen von der zeitraubenden Suche und Entschlüsselung der Archivalien, kann die Leistung des Verfassers neben der reichen Illustration durch Abbildungen, Zeichnungen und andere Dokumenten richtig einschätzen und bewundern. Wird im ersten Band systematisch die Entwicklung des Orgelbaus in Mähren in technischer, wirtschaftlicher und architektonischer Hinsicht historisch dargestellt, so enthält der zweite Band Monographien der einzelnen Instrumente mit den Dispositionen, Messuren, historischen Daten, Abbildungen von Gehäusen, Dekorationen und vielen anderen Details. In jeder Hinsicht die vorbildliche Arbeit eines herausragenden Experten!

Hingewiesen sei abschließend auf einen Aufsatz von grundsätzlicher Bedeutung, den Jiří Sehnal für den vom Verfasser dieses Artikels herausgegebenen Kongressbericht „Die Orgel als sakrales Kunstwerk“, Band III: „Orgelbau und Orgelspiel in ihren Beziehungen zur Liturgie und zur Architektur der Kirche“ (Mainz 1995) zur Verfügung gestellt hatte: „Das Klangideal der Orgel und die Musikpraxis in Böhmen im 17. und 18. Jahrhundert“. Auch hier eine „Summa“ über einen zentralen Forschungsbereich.

Professor Dr. Jiří Sehnal – A Life for the History of Music in Moravia

Summary

The importance of the organizational and scholarly work of Jiří Sehnal can be found in the following areas:

- I. Rescue, centralization, preservation and cataloging of musical sources of the leading collections of Moravian monasteries, churches.
- II. Numerous publications and surveys, which Sehnal presented during more than thirty years at conferences and published, extraordinarily he contributed to the international awareness of the important history of music in Moravia.
- III. Research and display of technical, economic, architectural and acoustic organ development in Moravia.

Profesor PhDr. Jiří Sehnal – život pro hudební historii Moravy

Shrnutí

Stěžejní oblast organizační a vědecké práce Jiřího Sehnala můžeme shrnout v následujících bodech:

- I. Záchrana, centralizace, konzervace a katalogizace hudebních pramenů předních sbírek moravských klášterů, kostelů a zámků.
- II. Četné publikace a referáty. Sehnal jimi v průběhu více jak třiceti let přispěl významným způsobem k mezinárodnímu povědomí o dějinách hudby na Moravě.
- III. Výzkum a zobrazení technického, hospodářského, architektonického a akustického vývoje varhanářství na Moravě.

Keywords

Conservation; musical sources; publications; history of music; organ.

Schlüsselwörter

Konservierung; musikalische Quellen; Publikationen; Musikgeschichte; Orgelbau.

Josef Nešvera a hudba v olomoucké katedrále v letech 1884–1914

Eva Vičarová

V srpnu roku 1884 byl postaven do čela kůru Dómu sv. Václava v Olomouci Josef Nešvera, v českých zemích uznávaný skladatel, sbormistr a cyrilista. Stal se důstojným nástupcem P. Pavla Křížkovského (1820–1885), nejvýznamnějšího představitele české sborové hudby předsmetanovské a neúnavného prosazovatele myšlenek ceciliánské reformy církevní hudby na Moravě, jenž řídil hudbu v olomoucké katedrále v letech 1872–1883 a měl pro novodobou historii zdejší chrámové hudby zakladatelský význam.

Tato monografická studie vznikla jako součást připravované publikace o hlavních představitelích a hudbě provozované na kůru Dómu svatého Václava v Olomouci v letech 1872–1985. Výzkum byl inspirován a motivován knihou Jiřího Sehnala *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* (Brno 1988), na níž navazuje. Vzhledem k tomu, že právě Josef Nešvera patřil ke kapelníkům nejvýznamnějším a od jeho narození uplyne v roce 2012 sto sedmdesát let, rozhodla jsem se přispět k oslavě Jiřího Sehnala pojednáním právě o této hudební osobnosti.

Život

Josef Nešvera se narodil 24. října 1842 v Praskolesích u Hořovic jako nejstarší ze sedmi dětí.¹ Základní hudební vědomosti získal od svého otce, učitele a varhaníka Františka Nešvery. Ten učil chlapce hrát na klavír, varhany a vysvětlil mu základy harmonie. Roku 1866 absolvoval učitelský ústav v Praze. Zároveň bral soukromé lekce klavírní a varhanní hry

¹ Z nejvýznamnější nešverovské literatury stojí za zmínku: Štědroň, Bohumír: „Nešvera Josef“, in: G. Černušák, B. Štědroň a Z. Nováček (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha, 1965, s. 172–173, Remeš, Mořic: „Josef Nešvera (k jeho 90. výročí narození)“, in: *Vlastivědný spolek muzejní v Olomouci*, Olomouc, 1932, Remeš, Mořic: „Josef Nešvera“. *Zvláštní otisk z časopisu Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci*, 55, sv. 22 – duchovědný, Olomouc, 1946 a Kotouček, Milan: „Josef Nešvera a Olomouc“, in: E. Vičarová (ed.), *Hudba v Olomouci a na střední Moravě I. In memoriam Vladimír Hudec*, Olomouc, 2007, s. 155–161.

u ředitele pražské konzervatoře Josefa Krejčího (1821-1881), v hudební teorii a skladbě se vzdělával u Josefa Förstra (1833-1907) a pedagoga varhanické školy Františka Blažka (1814-1900). Státní zkoušku z harmonie, hry na varhany, sólového a figurálního zpěvu složil roku 1868.



Josef Nešvera

Své první místo získal jako podučitel ve Zbirohu, poté vyučoval krátce v Lítni a Velké Vísce (dnešní Hořovice). Po úspěšném konkurzu složeném 19. prosince 1868 odešel řídit kůr do kostela sv. Jakuba v Berouně. Zde navázal hudební spolupráci s houslistou Václavem Koptou a koncertoval s ním nejen ve svém působišti, ale také v dalších městech, například pražském Karlíně a v Plzni. V Berouně se Nešvera ujal i řízení zdejšího pěveckého spolku Slavoš a provozoval svou hudební školu.

Na výzvu Václava Červeného a Josefa Krasoslava Chmelenského podstoupil roku 1878 úspěšný konkurz na místo ředitele kůru při biskupském Dómu sv. Ducha v Hradci Králové. Po dalších šest let zde působil nejen jako vyhlášený regenschori, ale také učitel zpěvu v biskupském semináři a na reálné škole, příležitostný sbormistr pěvecké jednoty Slavjan a místní hudební Besedy.

Dómským kapelníkem v Olomouci byl jmenován v srpnu 1884. Jeho působení v olomouckém hudebním životě potvrzuje pestrá škála způsobilosti církevních kapelníků a jejich vliv na světskou sféru i na rozvoj regionální hudební kultury: Nešvera dával soukromé hodiny zpěvu a také učil chorální zpěv v arcibiskupském kněžském semináři. Nejčastější umělecké příležitosti mimo dómský kůr přirozeně nalézal v aktivitách spolku Žerotín, s nímž navázal plodnou a oboustranně výhodnou spolupráci hned po svém příchodu do Olomouce. Prostřednictvím žerotínských zábav, akademií i koncertů se Olomouckým představoval jako sólový pianista a pohotový klavírní doprovod, dirigent orchestrálních i kantátových děl a skladatel. Josef Nešvera se stal po Pavlu Křížkovském, Karlu Bendlovi a Antonínu Dvořákovi roku 1905 čestným členem Žerotína. Na oplátku věnoval spolku některé ze svých skladeb. Například sbor na slova Jana Havelky *Moravě* (1886) se stal neoficiální hymnou všech moravských pěveckých těles a figuruje dodnes v jejich repertoárech.

Nešvera byl v kontaktu s řadou významných osobností: Stýkal se s dramatikem Františkem Šubrtem, Zdeňkem Fibichem, Josefem Försterem a jeho synem Josefem Bohuslavem Foerstem. V době svého berounského působení dojížděl každý týden do Prahy za Bedřichem Smetanou, s nímž se scházel v kavárně Slavia a přinášel mu k posouzení své skladby. V Olomouci se sblížil s Antonínem Dvořákem či Karlem Bendlem, během dovolených v luhačovických lázních pak navázal kontakt s Leošem Janáčkem a Adolfem Heydukem.

Josef Nešvera pronikl také do vysokých vídeňských církevních a státních kruhů a dostalo se mu několik mimořádných poct: Byl zvolen členem římské akademie pro vědu a umění Arcadia (přijal umělecké jméno Flegelio), stal se nositelem vyznamenání rytířského řádu císaře Františka Josefa, získal „záslužný kříž“ od papeže Lva XIII., byl jmenován profesorem hudby arcivévody Petra Ferdinanda a čestným členem České Akademie pro vědy, slovesnost, umění (1909). Plnil zároveň funkci odborného znalce a kolaudátora varhan olomoucké diecéze. Přibližně 60 procent varhan zhotovených u různých firem v letech 1884–1914 je postaveno podle Nešverových návrhů.

Josef Nešvera byl dvakrát ženatý. S manželkou Annou (zemřela 1898) měl syna Karla, s druhou manželkou Antonii (zemřela 1937) dvě dcery, Pavlu a Janu. Zemřel v Olomouci 12. dubna 1914 ve věku 72 let.

Dómský kapelník

Pozici „Regenschori an der Metropolitankirche“ získal Josef Nešvera vítězstvím v konkurzu uskutečněném 14. května 1884. Klání se tehdy zúčastnilo osmnáct adeptů.² Jak napovídá jejich počet i stávající působiště, uvolněné místo po Pavlu Křížkovském znamenalo prestižní uměleckou příležitost a vědělo se o něm prakticky po celé monarchii. Metropolitní kapitula tehdy zaslala inzeráty do významných českých a německých novin, například *Wiener Zeitung*.³ Z článku „Místo řídícího kůru uprázdněno“ publikovaného v pražských novinách *Čech* se dozvídáme, jaké finanční podmínky byly kapelníkovi nabídnuty: Roční honorář byl stanoven na 1 000 zlatých, „Musicum adjutum“ ročně 170 zl. 9 krejcarů, pohyblivá část příjmu vycházela z nadací a poplatků za pohřby. Kapelník měl dále přísliby prostředky k vydržování fundatistů, k tomu nadační užítky a bezplatné užívání bytu. Smlouva měla být podepsána na roční zkušební dobu, pak na dobu neurčitou. Uchazeč o místo se naopak musel prokázat kromě křestního listu, vysvědčení z mravů, fyzické zachovalosti a doporučení o hudební způsobilosti také dokladem o hudebním vzdělání, přičemž bylo požadováno bezpečné ovládnutí gregoriánského chorálu.⁴ Doporučení o hudební způsobilosti Nešverovi vystavil biskup královéhradecký, P. Haise.

V přehledové tabulce vyhotovené pro potřeby výběrové komise figuruje řada jmen osobností známých v tehdejší hudební světě. O místo v olomoucké katedrále projevil zájem například Jindřich Káan z Albestů, pozdější ředitel pražské konzervatoře, přerovský regenschori Josef Čapka Drahlovský, ředitel kůru ve Staré Boleslavi Josef Cyril Sychra, kapelníci z Vídně – Julius Böhm, Anton Klatovský, Otto Müller či August Werich, August Starý a Jan Zelinka z Prahy i z dalších míst rakouské monarchie.⁵ Není bez zajímavosti, že do konkurzu se rovněž přihlásili i dva stávající zaměstnanci dómského kůru. Jednalo se o varhaníka Karla Strnada, který údajně Josefa Nešveru na uvolněné místo upozornil proto, aby zkomplikoval zdánlivě jednoznačný postup na kapelnické místo dosavadnímu sborovému prefektovi a choralistovi Mathiasi Heitlovi, který byl rovněž mezi uchazeči.

Do funkce Josef Nešvera nastoupil v červenci roku 1884. Jeho třicetileté působení na dómském kůru spadá do pontifikátu arcibiskupa Bedřicha landkraběte Fürstenberka (pontifikát 1853–1892), Theodora Kohna (1892–1904) a Františka Sáleského Bauera (1904–1915).

Za jeden z Nešverových olomouckých debutů, určených publiku i mimo okruh Dómu, lze považovat událost, která se odehrála 14. září 1884. Tehdy Nešvera přizval k posílení dómského sboru pěvecké síly spolku Žerotín a provedl s nimi svou *Mši Es dur*.⁶

² Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Metropolitní kapitula Olomouc (dále ZAOO, Fond MCO), inv. č. 6311, sign. 78/6 – Osobní spis dómského kapelníka Josefa Nešvera a penze pro jeho vdovu, karton 1474.

³ *Wiener Zeitung*, č. 51, 1. 3. 1884.

⁴ Tamtéž.

⁵ Tamtéž.

⁶ Státní okresní archiv Olomouc, fond Žerotín, M6 – 113 1, inv. č. 1 – Kronika pěvecko-hudebního spolku Žerotína v Olomouci od r. 1880–1886, číslo fasc. 1, s. 94.

První komplexní zprávu o působení nového kapelníka ve funkci zaznamenáváme v časopise *Cyrl*, kam poslal Nešvera přehled o repertoáru uvedeném v roce 1885. Informace sestává z výčtu konkrétních položek:

„S průvodem varhan provozovány byly mše pro smíšené hlasy: 1. Förster, Sc. Adalberti, 2. Witt, „*Exulet*“, Sc. *Luciae*, 3. Stehle, „*Salve Regina*“, de *Spiritu sancto*, 4. Greith, op. XII, op. V, 5. Nešvera, in hon. *Spiritus Sancti*, Sc. *Procopii*. Pro mužské hlasy s průvodem varhan: 1. Haller, *Missa III.*, IV. *Assumpta est*, 2. Könen, *Es dur*, 3. Witt, in hon. Sc. *Fran. Xav.*, *Septimi Toni et Secundi Toni*. 4. Nešvera, in. Hon. Sc. *Franc. Seraph.* – Bez průvodu pro smíšené hlasy: 1. Palestrina, *Missa brevis*, 2. Witt, Sc. *Raphael*, Sc. *Augustini*, 3. Skuherský, *Missa IV*, 4. Stehle, *Laetentur coeli*, 5. Kaim, „*Jesu Redemptor*“, 6. Hamma, *F dur*, 7. Haller, *Missa 7 et 8*, 8. Nešvera, B. M. V., a I., II., III., IV. – Bez průvodu pro mužské hlasy: 1. Jaspers, *G moll*, 2. Kewitsch, de *Spiritu Sancto*, 3. Wiltberger, in hon. Sc. *Augustini*, 4. Förster, Sc. *Methodii*, 5. Nešvera, Sc. *Vincentii*.“⁷

Tento soupis je doplněn upřesněním, jaké typy produkcí se na Dómě konaly a jak vypadala jejich hudební složka:

„Při ‚solemnitách‘ pějí se všedního dne chorální mše jakožto i při všech konventních. Requiem obyčejně chorální. Při slavnějších – Křížkovský, Witt, Haller, Nešvera, Hanisch, Kothe vždy pro mužské hlasy. Sequence vždy chorálně. V pašijovém témdni jako vždy všechny ceremonie dle přísného římského ritu. Při matutinu atd. Responsoria z „*Musica Divina*“ od Croce, *Viadana*, *Zoilo*, *Ferrario*, *Handl* atd... Při vzkříšení „*Te Deum*“, jakož i „*Regina coeli*“ od Förstera. Jiné „*Te Deum*“ zpívá se od Witta a Křížkovského. Při „*laudes*“ chorálně. Vložky vždy na den připadající: z „*liber motteorum*“ od Stehle, ze Skuherského aneb jiná od Benze, *Palestriny*, *Victoria*, *Brosiga*, *Sychry*, *Hrušky* atd., všední dny vždy chorálně, neslouží-li nějaký p. prelát, jinak vždy čtverhlasně. *Pange lingua* bývá málo kdy, obyčejně jen při požehnání aneb v oktávě Božího těla. *Litanie* dle *Orlanda Lassa*, *Witta*, *Křížkovského* a *Lehnera*. *Introit*, jakož i *Comunio* vždy chorálně. *Odpovědky* čtverhlasné.“⁸

Jak patrně, cyrilista Nešvera čerpal repertoár, stejně jako jeho předchůdce, z renesance (*Handl-Gallus*, *Lasso*, *Palestrina*, *Victoria*), od představitelů německé proreformní školy Wittovy (*Benz*, *Greith*, *Haller*, *Stehle*, *Witt*), dále reprezentantů cyrilismu mimo německý okruh (*Brosig*) a v neposlední řadě skladatelského okruhu domácího (*Förster*, *Hruška*, *Skuherský*, *Sychra*). Jistě také interpretační způsoby dómského sboru plně odpovídaly zásadám reformního hnutí.

Hudební provoz katedrálních obřadů se řídil systémem pobožností každodenních, nedělních a svátečních. Prakticky to vypadalo tak, že Nešvera měl celkem k dispozici kolem dvaceti zpěváků. Jádro tělesa tvořili choralisté, tři tenoristé a tři basisté. Ti se účastnili každého obřadu, tedy mši ve všední dny i o svátcích, někdy také odpoledních nešpor, a obstarávali všechny hudební vstupy jednohlasým zpěvem. Choralisty posilovali chlapci fundatisté a v případě mimořádných událostí je doplňovali stipendisté z řad bohoslovců

⁷ *Cyrl* 1886, 13, č. 1, s. 6–7.

⁸ Tamtéž, s. 28.

či světských hudebních těles, jako například divadelního sboru, spolku Žerotín apod. V tomto případě se zpívalo vícehlasně. Všechny obřady na Dómě doprovázel varhaník.

Své názory na církevní hudbu i kapelnické řemeslo deklaroval Josef Nešvera prostřednictvím tří fejetonů nazvaných *Listy o hudbě církevní*, k jejichž sepsání byl po nástupu do funkce vyzván redakcí hudebního časopisu *Dalibor*. Články pak následně převzaly i olomoucké regionální noviny *Pozor*.⁹ Zastavme se u některých pasáží. Celé pojednání stylizovaného do podoby dopisu příteli, v němž autor odpovídá na jeho odborné dotazy, Nešvera zahajuje pokusem o definici církevní hudby:

„Mám vám napsati, co jest hudba církevní, a která je ta pravá?... Dle mého zdání jest ta hudba v pravdě církevní, které nikde jinde mimo kostel zaznívati neuslyšíte, jež na nic světského, smyslného nebo profánního Vás neupomíná, místu a času příslušná při pobožnosti Vás nevytrhuje, nýbrž k ní povzbuzuje.“

Nešvera se tak dostává k jádru svého přesvědčení, když prohlašuje, že *„...pravou hudbou tou jest v první řadě choral (zpěv gregoriánský)“* a že *„...hudba, která má největší podobnost s chorem, jest ta nejlepší hudba církevní.“*¹⁰

Text pokračuje předestřením interpretačních zásad nezbytných při provozování liturgického jednohlasu. Autor přitom odkazuje na Haberleho příručku *Magister choralis*: *„Choral zpívá se třeba dosti správně nota za notou, ale řemeslnicky, beze vzletu, bez přednesu. A přece těch pravidel není tak mnoho. Kráčí-li melodie nahoru, přidávej zpěváku síly, kráčí-li dolů, ubírej na síle, ber zřetel na noty hlavní a okrasné, měj zření na deklamaci, na obsah slovní a na oddychy.“*¹¹

Nešvera je toho názoru, že k reformě církevní hudby muselo zákonitě dojít. Uvádí konkrétní autory, jejichž dílo je pro kostel nanejvýš nevhodné, a sice Schiedermaiera, Taschkeho, Bühlera a Lohra. Naopak vzorem chrámové hudby jsou dle jeho mínění skladby Greithovy a Wittovy.

Kritizuje však ty ředitele kůrů, kteří se zdánlivě k reformě připojili, ale v interpretaci nových skladeb používají staré způsoby. Připojuje svou vlastní negativní zkušenost: *„Zpěváci hulákali, až se červenali, varhaník hrál s oktávou, aby v boji nepodlehl, ostatně hrál stále o jednu osminu pozadu. Byla to hudba nebeská!“*,¹² zakončuje ironicky líčení svého zážitku z návštěvy nejmenovaného kostela.

Z článků dále vyplývá, že při výuce zpěvu se Nešvera opíral o *Návod ke zpěvu* Františka Pivody. Dále se hlásil k metodice Jindřicha Pechy prezentované v článku *O tvoření krásného tónu* (*Dalibor* 1878). Z jeho dalších pedagogických zásad stojí za ocitování následující pasáž:

„Kde vzítí zpěváků pro kůr? ...Jako v každém balvanu vězí Apollo, tak v každém skoro Čechu vězí zpěvák... Nejlépe jest započítati se cvičením školní mládeže, ale i u dospělých lze dosíci utěšených výsledků... Vyučování hromadné není účelu na závalu... Nikdy nebudte před

⁹ Citováno podle: Nešvera, Josef: „Listy o hudbě církevní, in: *Pozor*, 3. 3., 5. 3., 7. 3. 1885, vždy s. 1.

¹⁰ *Pozor*, 3. 3. 1885, s. 1.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž.

*žáky mrzutým a nevrlym nad nezdařilými pokusy jejich... Žerty aneb vtipy na účet slabých nikdy sobě nedovolujte.*¹³

Z listů je v neposlední řadě možné získat konkrétní představu o tom, jak jednotlivé hudební vstupy v liturgických obřadech na Dómě vypadaly a jejich prostřednictvím se můžeme přiblížit každodenní realitě v olomoucké katedrále:

Pouze chorálně, tedy bez doprovodu varhan, doporučuje Nešvera uvádět Asperges, dále sponsoria – tedy graduale, aleluja či tractus –, i všechny antifonální části mešního propria, tedy introitus, offertorium i communium. V případě sponsoriálních částí připouští, že mohou být interpretovány i tak, že začnou jednohlasně s doprovodem varhan a později přejdou do čtyřhlasé podoby. O úloze varhan pak soudí:

„Varhany mají mimo přede hry a dohry podporovati a vésti zpěv umělý neb obecný. Retové rejstříky mají dáti celku barvu, co se sólových rejstříků týče, těch neužívejte, aspoň ne často. Když se vymýtily tromby, klarinetty a oboe z kůru, proč se jejich surogáty mají ozývati z varhan?“¹⁴

V případě varhanika považuje Nešvera za nezbytnou znalost starých církevních tónin, aby mohl „rozumně“ doprovodit gregoriánský chorál. Za naprosto nevhodný pak považuje takový varhanní doprovod, v němž hráč podkládá každý tón chorální melodie akordem.

V *Cyrilu* 1886 nalezneme na straně 88 lakonickou zprávu z arcidiecéze olomoucké, v níž kapelník Nešvera informuje o tom, že jubilejní slavnost jeho eminencí dopadla šťastně. Radost prosakuje skrze řádky o nových varhanách. Nový nástroj z dílny bratří Riegrů byl slavnostně instalován 19. září 1886. Téhož dne byl zkoušen za přítomnosti mnohých znalců a byla mu přiznána nejen vysoká hodnota funkční, ale i umělecká. Varhany disponovaly třemi manuály, padesáti rejstříky a nad pedálem patnácti kopulami.¹⁵

Velice záhy dosáhl dómský sbor takové umělecké úrovně, že inspiroval ostatní kůry nejen olomoucké diecéze, ale býval považován za nejslavnější moravské chrámové těleso. Následující hodnocení Františka Čermáka publikované v časopise *Cyril* v roce 1886 dosvědčuje předešlá slova i vliv, jaký měla hudba pěstovaná v dómské katedrále na své okolí: *„Příchod byl uvítán Wittovým Ecce sacerdos magnus (Hes dur), přede mší se zpívalo Te Deum od Förstera, po chorálním Introitu započala vlastní mše k tomu dni složená od Josefa Nešvery... Ze vložek bylo Graduale ‚Locus iste‘ od Benze, Offertorium ‚Domine Deus‘ od téhož. Častá cvičení a dvojí zkouška generální, průvod překrásných varhan a jejich mistrné ovládání, obezřelé řízení a výtečné celkem síly... Obyčejný sbor posilovali p. ze Žerotína a bohoslovci, celkem 100 zpěváků... Kdyby tak bylo, když již ne ve všech kostelích, aspoň ve všech velechrámech, jako jsem zakusil 17. října 1886 na dómě v Olomouci... Ještě pořád nám zaznívají slova mnohých pp. farářů: Toť ta reforma zpěvu církevního? Posud jsem věru myslil, že bez trub*

¹³ *Pozor*, 5. 3. 1885, s. 1.

¹⁴ *Pozor*, 3. 3. 1885, s. 1.

¹⁵ *Cyril* 1886, 13, č. 11, s. 88. Tento nástroj detailně popisuje Petr Lyko ve své publikaci *Die Orgel im Gebiet von Jeseník, Olomouc, Prostějov, Přerov und Šumperk in den Jahren 1860–1960. Eine Modellsonde zur Entwicklung ihrer Konstruktions- und künstlerischen Spezifität auf dem Hintergrund des mittel-europäischen Orgelbau der gegebenen Zeit*, Olomouc, 2011, s. 77–79.

*a jiných fanfar kostel se neobejde; teď teprve jsem poznal, co se do chrámu nejen sluší, ale i mocně ku pravé zbožnosti povzbuzuje. Musíme hned totéž u nás podobně začít.*¹⁶

V dalších letech nám zprávy o dómském kůru chybějí. Až z roku 1892 pochází vyjádření arcivévodý Eugena, který se při olomoucké návštěvě zúčastnil také dómských ceremonií. Zpráva v *Daliboru* je zakončena parafrází jeho výroku, totiž že na zdejší chrámovou hudbu nikdy nezapomene.¹⁷

V témže období hodnotí v časopise *Cyril* Ferdinand Lehner činnost cyrilistů a v souvislosti s olomouckou katedrálou opět cituje repertoár z roku 1885.¹⁸ Můžeme se tedy domnívat, že v letech, o nichž nám chybí jakékoliv informace, se zaběhlý řád ani repertoárový fond výrazně neměnil. V uváděném repertoáru figurovali kromě Witta především renesanční autoři doplnění o reprezentanty české skladatelské školy: G. Allegri, G. P. Palestrina, O. Lasso, J. Horák, J. Förster, P. Křížkovský, F. Picka, J. C. Sychra, V. Říhový a F. Tregler. V souladu s vývojovým trendem v českých zemích se začalo ustupovat od autorů německých.

Roku 1896 byl Josef Nešvera vyznamenán výše zmíněným arcivévodou Eugenem za své zásluhy o hudbu chrámovou zlatou jehlicí s písmenem E s korunou a velkou podobiznou arcivévodý s věnováním.¹⁹

Nešvera občas angažoval dómský sbor také k příležitostem mimokatedrálním, jak to dokládá zpráva ze dne 24. října 1897, kdy provedl k oslavě čtvrtstoletí trvání matice sokolské společně se sborem Žerotína v kostele u kapucínů svou *Mši ke cti sv. Františka Serafinského*.²⁰

Datem 29. prosince 1897 opatřil Josef Nešvera dopis zpravující kapitolu o nákupu hudebnin za stávající kalendářní rok. Kapelník zakoupil skladby Johanna Haberta, rakouského skladatele, který bojoval proti cecilianistům a prosazoval návrat instrumentální hudby do chrámů. Jakkoliv může působit tato Nešverova volba překvapivě, připomeňme, že na přelomu 19. a 20. století se začalo od striktních zásad cecilianismu ustupovat ve prospěch svobodnějšího hudebního výrazu. Nešvera od Haberta zakoupil čtyři mešní cykly (g moll, in F, in D, in Es), dvě knihy *Loretánských litaní* 1–9, dále litanie F dur a A dur.²¹

O tom, že úroveň dómského hudebního tělesa nestagnovala ani v dalších letech, svědčí vyjádření arcibiskupa Theodora 7. ledna 1901, podle nějž kapelník, sbor i varhaník účinkují tak, že jejich sláva se nese i mimo arcidiecézi.

Počet dómských zpěváků ani jejich funkce se po celou třicetiletou Nešverovu éru výrazně neměnil. Skupina choralistů byla většinou šestičlenná, dělila se na tenoristy a basisty, přičemž každá podskupina měla jednoho vedoucího, prvního tenoristu či prvního

¹⁶ *Cyril* 1886, 13, č. 12, s. 92

¹⁷ *Dalibor* 1892, 11, č. 31, rubrika „Činnost našich spolků v a ruch náš hudební. Olomouc“, s. 153.

¹⁸ *Cyril* 1892, 19, č. 1, s. 17.

¹⁹ *Dalibor* 1896, 18, č. 16–17, s. 121, rubrika „Osobní“.

²⁰ Tomek, Ferdinand: *Padesát let olomouckého Žerotína*, Olomouc 1931, s. 37.

²¹ ZAOO, fond MCO, inv. č. 6323, sign. 79/11 – Opatřování hudebnin a hudebních nástrojů pro dómský kostel 1840–1898, karton 1479.

basistu. Zpěváci setrvali ve sboru řadu let. Například J. M. Heitel zastával svou pozici v letech 1884–1918, choralista Václav Holovský v rozmezí 1898–1922, Josef Loštický úctyhodných jednačtyřicet let (1866–1907).²² V dobách Nešverovy nepřítomnosti – tedy letních dovolených, nebo v případě nemoci – kapelníka zastupoval sborový prefekt J. M. Heitel a choralista M. Smolka.²³

Rovněž Nešverova fundace se těšila dobrému jménu. Obvyklý počet hochů, kteří bydleli v kapelníkově bytě v prvním patře domu zvaného „Na vikárce“ – v rohovém domě na Komenského 13 a nábřeží Přemyslovců 6 –, byl šest. Fundaci prošla celá řada studentů, kteří později vynikli v nejrůznějších uměleckých oborech: Historik a kritik Hubert Doležil (1876–1945), dirigent a pedagog Metod Doležil (1885–1971), pianista, skladatel a dirigent Jaroslav Kvapil (1892–1958), koncertní pěvec Stanislav Tauber (1878–1959) aj.²⁴

Vzhledem k tomu, že kapelník každoročně podával kapitule přehled o nákladech spojených s jejím chodem, můžeme z těchto dokumentů vyčíst nejen jména většiny fundatistů, ale občas se i dozvědět něco o jejím chodu. Ve zprávě z 28. prosince 1902 například čteme, že fundatisté vstávali v pět hodin ráno a denně zpívali při mši svaté.²⁵ Pak šli hoši do školy. Většinou se jednalo o studenty primy, sekundy, tercie a kvarty gymnázia.

Další střípky do pomyslné mozaiky obrazu dómské fundace vnesly vzpomínky Jaroslava Kvapila. Ten uvádí, že chlapani se po vyučování opět sešli ve čtyři hodiny odpoledne ve studovně vybavené jednorejstříkovým harmoniem na hodinovou zkoušku, na které se nacvičovaly mše. Ještě další zkoušky se konaly i s tzv. Chorknaben, tedy malými chlapani před mutací, kteří obstarávali nejvyšší hlasové polohy místo žen a doplňovali obsazení sboru v případě slavnostních příležitostí. Jednalo se o Olomoučany, pro něž byl zpěv v kostele příležitostí k získání hudebního vzdělání i drobného příjmu. Již od dob Pavla Křížkovského měl kapelník k dispozici také sumu 315 zlatých ročně, aby za tyto prostředky mohl najmout tzv. stipendisty, kteří by sboru vypomáhali o nedělích a svátcích.²⁶

Metod Doležil je autorem následující vzpomínky:

„Malý obrázek: Každodenně po 4. hod. odpolední naplní se cvičební místnost olomoucké fundace 40 až 50 studentiky-pěvci. Archivář fundatista rozdává noty, mistr zasedá k harmoniu, po stručných, ale přesných návodech fraseování, regulace dechu a zvláště pečlivé výslovnosti zazní Kyrie. Bezvadnou intonaci drží starší zkušenější ročníky. Práce jde rychle ku předu, hoši i mistr necítí únavy. Pojednou přeruší hru a odvádí stranou některého ze svých sousvěřenců, který mu ustrašeným pohledem, snad i vlhkýma očima stal se nápadným. Počne výslech, jehož thematem je pravidelně přiznání se studentikovo k ‚nezaviněnému‘ poklesku v nějaké řečtině

²² Původním jménem Josef Volek.

²³ ZAOO, fond MCO, inv. č. 6311, sign. 78/6 – Osobní spis dómského kapelníka Josefa Nešvery a penze pro jeho vdovu 1884–1937, karton 1474.

²⁴ Šifra „eš“: „Nejslavnější kůr chrámový“, in: *Našinec*, 29. 8. 1941, s. 7.

²⁵ ZAOO, fond MCO, inv. č. 6321, sign. 79/9 – Výroční zprávy o zpěvu na kůru, o chování chlapanů zpěváků a choralistů 1829–1905, karton 1479.

²⁶ Tomková, Svatava: *Hudební korespondence Josefa Nešvery*, diplomová práce, Olomouc, 1968, dopis z Kroměříže 1. března 1930.

*nebo fysice. Tvář mistrova, zprvu vážná a přísná, mění se však hned po dokončeném napomenutí ve známý dobrosrdečný výraz, měkká ruka pohladí tvář nešťastného - příští den zcela jistě i v nejpilnější práci kráčí N. ke gymnasiu, by požádal p. profesora o nové zkoušení.*²⁷

Jaroslav Kvapil dále uvedl, že se zpívalo čtyřhlasně i vícehlasně. Své vzpomínání ukončil tímto konstatováním:

„...Fundace olomoucká nebyla sice tak slavná a starobylá jako brněnská, zejména nebyli tu žáci uváděni do hudební teorie a netvořili orchestr, nýbrž byli celkem úplně ponecháni sami sobě. Pod svědomitým vedením Nešvery naučili se hoši výborně zpívat z listu a byli proto vítaným doplňkem jiných sborových souborů.“²⁸

Je jisté, že ani chodu fundace se nevyhnuly události, které patří ke každodennímu životu. Čas od času hoši onemocněli, jak dokládá informace z října 1902, kdy fundaci schvátla epidemie,²⁹ určitě se řešily i kázeňské přestupky. Tyto „provozní záležitosti“ šly samozřejmě na bedra kapelníka, ale také jeho ženy.³⁰

Funkci varhaníka zastával do roku 1885 Karel Strnad, zvítězivší v konkurzu ze 14 kandidátů v roce 1880. Po krátkém mezidobí, kdy na varhany zřejmě hrál některý z choralistů či samotný Nešvera, nastoupil v září 1886 do varhanické funkce Antonín Petzold³¹ a setrval v ní až do roku 1914. V dobách nepřítomnosti jej zastupovali bratři Doležilové, Metod či Hubert.

Vraťme se k repertoáru dómského tělesa. Můžeme shrnout, že jeho hlavní a osvědčené položky byly každým rokem osvěžovány. Je to pochopitelné i vzhledem k tomu, že fundatisté se v řadách chrámového sboru často střídali a Nešvera musel věnovat hodně času kultivování nových hlasů. O to méně času přirozeně zbývalo na nacvičování skladeb nových. Naši domněnku potvrzuje i krátká zmínka v již zmíněné vzpomínce Jaroslava Kvapila. Autor knihy Ludvík Kundera se zmiňuje o Kvapilově „prvním hlubokém dojmu hudebním“, kterým na něj zapůsobila chrámová hudba velikonočního týdne roku 1903, kdy byly provedeny Palestrinovy *Improprie*, Allegriho *Miserere* a duchovní skladby františkána Viadany.³² Projdeme-li si položky uvedené na Velikonoce 1885, zjistíme, že sbor měl na repertoáru úplně stejné skladby.

Rubrika Činnost cyrilská v *Cyrilu* z roku 1913 přináší referát Adolfa Parmy o velikonočním týdnu v olomouckém Dómu. Po mnoha letech se tak konečně opět dostáváme

²⁷ Doležil, Metod: „Josef Nešvera - k sedmdesátým narozeninám,“ in: *Cyril* 1912, 39, č. 6 (dále Doležil), s. 82.

²⁸ Kundera, Ludvík: *Jaroslav Kvapil (Život a dílo)*, Praha, 1944 (dále Kundera), s. 15.

²⁹ ZAOO, fond MCO, inv. č. 6321, sign. 79/9 - Výroční zprávy o zpěvu na kůru, o chování chlapců zpěváků a choralistů 1829-1905, karton 1479.

³⁰ ZAOO, fond MCO, inv. č. 6311, sign. 78/6 - Osobní spis dómského kapelníka Josefa Nešvery a penze pro jeho vdovu 1884-1937, karton 1474.

³¹ ZAOO, fond MCO, inv. č. 6305, sign. 77/1 - Osobní spisy varhaníků u metropolitního kostela v Olomouci 1872-1883, karton 1472; Karel Strnad 1880-1885, karton 1472. Není bez zajímavosti, že o toto místo se ucházel i Josef Čapka Drahlavský.

³² Kundera, s. 15-16.

k výčtu repertoáru. Uvedme jej proto v plném znění: „*Středa, čtvrtek a pátek - teologové pěli Matutinum - lamentace. Responsoria zpíval kůr od mistrů Groce, Viadany, Zoilo Ferrario Galluse, Palestriny, Benedictus v Laudes kůr in falso bordone, Christus factus od Anerio. Miserere ve středu od Naniniho, ve čtvrtek od Allegriho, v pátek od Anerio. Na Zelený čtvrtek dopoledne slavná mše od Witta, Pange lingua od Orlando di Lasso. Na Veliký pátek chorální pašije. Popule meus od Palestriny, Vexilla regis od Roselli, Ecce od Galluse. Na Bílou sobotu po odbytých obřadech mše a Magnificat od Witta. Při Vzkříšení Páně Pange lingua od Witta, při Matutinum Responsoria od Křížkovského. Te Deum od Petzolda, Regina coeli od Schnabla a Tantum ergo od Palestriny. Na Hod boží: Ecce sacerdos od Foerster, Missa sol. B dur od J. Nešvery, Graduale od Zangla, Offertorium od Zangla. V pondělí velikonoční Ecce sacerdos od Kotheho, Missa solemnis od K. Doušy. Proměnlivé části od Skuherského.*“³³ Tento repertoár dosvědčuje, že Nešvera zůstal po celou dobu vykonávání své funkce příkladným cyrilistou.

Podle poslední zprávy, která byla nalezena o olomoucké kapelnické činnosti Josefa Nešvery, řídil kapelník naposledy hudbu na dómském kůru 19. července 1913.³⁴ Pak převzal provizorní vedení tělesa stávající varhaník Antonín Petzold (1854–1931).

Kompoziční činnost

J. Nešvera je autorem asi tři set dvaceti světských skladeb.³⁵ V skladatelově duchovní tvorbě tvoří vrchol dvě oratoria – *De profundis* (1888) a *Job* (1912).³⁶ Autorovo liturgické dílo čítá více než čtyři sta položek. Velké liturgické formy reprezentuje jednatřicet mešních cyklů a čtyři requiem. Většina chrámových skladeb vznikla pro potřeby těles, která Nešvera řídil.

Kompoziční styl Josefa Nešvery se samozřejmě vyvíjel a vymaňoval se ze závislosti na prvotních vzorech, reagoval na trendy doby, ohlas veřejnosti a odborné kritiky. Rané Nešverovy kompozice vzniklé v době řízení kůru v Hradci Králové většinou nepostrádají bohatě vybavený nástrojový doprovod. Příkladem budiž *Graduale B-dur* pro sólový soprán a tenor s průvodem orchestru, *Meditabor in mandatis tuis* pro sólový soprán, alt s průvo-

³³ Cyril 1913, 40, č. 4, s. 86.

³⁴ Cyril 1914, 41, č. 2, s. 18. Autorem zprávy je Adolf Parma.

³⁵ Komponoval sbory ženské (například *Krásná česká vlasti, Stříbrné lesa praménky, Ten boží svět tak daleký, Ženám českým*), mužské (*Bodlák, České písní, Moravě, Naší písní, Píseň česká*) a smíšené, písně (*Staročeské písničky*), opery (*Černokněžník, Bratránek, Lesní vzduch a Perdita, Lesní vzduch*), vokální symfonii (*První májová noc*), díla klavírní (*Aquarelly, Česká legenda vánoční, Dvě koncertní polonézy, Hudební obrázky, Oříšky, Lístky do památníku, Plumlovské motivy, Tři arabsky*), varhanní (*Črty, Serenata*), houslová (*Polonézy*) i komorní (*Deset eklog, Klavírní trio E dur, Nocturno, Pohádky, Smyčcový kvartet D dur, Tři koncertní polonézy, Ukolébavka*) a orchestrální skladby (*Houslový koncert D dur, Pochod Zulův, Slovanská rapsodie, Suita pro velký orchestr, Symfonie C dur, Symfonieta*).

³⁶ Oratorium *Job* bývá hodnoceno jako kompozičně vyspělejší a stylově kompaktnější než *De profundis*, obě skladby sledují formální půdorys i styl velkých Dvořákových kantát.

dem smyčcového kvarteta, či *Benedictus sit Deus Pater* pro sopránové sólo s průvodem smyčcového orchestru.

Velký zlom lze v Nešverově tvorbě vysledovat poté, co se skladatel v průběhu osmdesátých let přiklonil k cyrilskému reformnímu hnutí. Vzhledem k tomu, že se tento předěl udál v podstatě ve stejné době, kdy skladatel přišel do Olomouce, můžeme Nešverovu celou olomouckou tvorbu pojímat již jako dílo uvědomělého, stylově vyhraněného autora reprezentující českou proreformně orientovanou skladatelskou školu. Ze stejného období, z roku 1885, pochází již zmíněné pojednání *Listy o hudbě církevní*, v nichž Nešvera mimo jiné kritizuje některé tehdejší skladatele z Německa, kteří skrývali „kompoziční impotenci“ za proklamovaný purismus cecilského hnutí. Autor článků čtenářům předestřel kompoziční projevy, kterými nejvíce opovrhoval:

„Celou skladbou zní pouze harmonie toniky, obou dominant, někde nějaký klamný závěr cestičkou dobře vyšlapanou, někdy zaslechneme nějakou frázi, z které hledí tvář staré dobré známé, ale opět nic více. V ‚Credú‘ jest potíž skladatelova nejpatrnější. Tam se válí něco akordů bez ladu a skladu. O melodii není ani řeči. Všude poušť, prázdnota, šroubovanost a fadnost. Někde ve mších s průvodem jest patrně znáti, že skladatel dříve psal průvod a k tomu ‚dělal‘ po zpěv melodii. Necht’ žádný skladatel nemyslí, že může svou impotenci zamaskovati! Taci skladatelé byli by zajisté lepšími ‚skladníky‘. Co pochází z Německa, není pro nás stravou spasitelnou.“³⁷

Nešverovy reformované skladby jsou na první pohled rozpoznatelné již svým obsazením. Většinou se jedná o jednohlasou či vícehlasou sazbu a cappella či jen s průvodem varhan.

K Nešverovu dílu se vyjádřilo několik hudebních odborníků. Kromě K. Steckera také Metod Doležil, Nešverův žák. Například v článku ke skladatelovým sedmdesátinám vyjmenovává aspekty, které mu v oslavencově tvorbě nejvíce imponují.³⁸ Jednalo se o „*onen vznešený klid, čistou hudebnost, vyhýbání se dráždivým efektům, po stránce technické vysoké umění polyfonní...*“³⁹ Naopak Karel Hoffmeister charakterizoval v článku „Sto let varhannické školy pražské“ Nešveru jako „*velmi plodného, zdravé a prostě bez mnoha svérázu muzicírujícího eklektika.*“⁴⁰ Nejucelenější pohled na Nešverovo církevní dílo do počátku 20. století prezentoval v obsáhlé reflexi „Obrana církevní hudby“ otištěné v časopise *Cyryl F. Jirásek*, nejsoustavněji a nejdůkladněji je však zkoumal Cyril Sychra a pojednal o něm v několika analytických studiích.⁴¹

³⁷ *Pozor*, 7. 3. 1885, s. 1.

³⁸ Doležil, s. 82.

³⁹ *Cyryl* 1912, 39, č. 6, s. 82.

⁴⁰ *Hudební výchova* 1931, 12, č. 1, s. 89.

⁴¹ První z nich nese název „Josefa Nešvery hudba církevní“ a její tři části vycházely na pokračování v časopise *Cyryl* v roce 1923. Tyto texty pak vyšly v témže roce jako samostatná publikace u Obecné jednoty cyrilské. C. Sychra se Nešverovu dílu věnoval i prostřednictvím rozboru jednotlivých skladeb a znovu se k němu vrátil v článku s názvem „Josef Nešvera“, kterým časopis *Cyryl* uctil roku 1942 sté výročí skladatelova narození.

Sychra autorovu církevní tvorbu periodizoval. Všiml si, že v Nešverově první skladatel-
ské periodě dominuje melodie vázaná na chorální vzor a v podstatě velmi chudá harmonie.
Tuto etapu reprezentuje jednohlasá *Missa in honorem sancti Procopii* op. 18 s průvodem
varhan, *Missa in honorem Beatissimae Mariae Virginis* op. 16 pro dva ženské či dva mužské
hlasy, nebo smíšený čtyřhlasý sbor, jednohlasá *Missa in honorem spiritus Sancti* op. 19
s průvodem varhan, *Missa in honorem sancti Vincentii* (1886) pro čtyři mužské hlasy bez
doprovodu, *Missa in honorem sancti Gustavi*, op. 36 (1887)⁴² pro smíšený sbor s doprovo-
dem varhan a *Missa pro defunctis* op. 38 pro čtyři stejné hlasy s průvodem varhan.

Druhou periodu Nešverova liturgického díla tvoří trojice mší *Missa in honorem sancti
Theodori B dur* op. 67 pro čtyřhlasý smíšený sbor a varhany zkomponovaná v roce 1893,
Missa in honorem sancti Josephi op. 73 pro smíšený sbor a varhany z roku 1887 a *Missa
in honorem sancti Eugenii* op. 74 pro pětihlasý smíšený sbor a varhany z roku 1894 pub-
likovaná u Röricha ve Vídni.

Josef Nešvera: *Missa in honorem sancti Theodori B dur* op. 67
pro čtyřhlasý smíšený sbor a varhany (1893), část Gloria, takty 25–36

⁴² Sychra skladbě přiděluje opus 32 a uvádí rok vydání 1882. Viz Sychra, Cyril: in: *Cybil* 1923, 49, č. 2, s. 18.

Podrobme *Mši op. 67* detailnější analýze. Část *Kyrie eleison* má 40 taktů. První „*Kyrie*“ je koncipováno polyfonně, přičemž v sopránové melodii je zřejmá její inspirace gregoriánským chorálem. Ve vertikální vazbě se na lehké době objevuje triton (takt 9). Harmonie přechází z B dur do F dur. „*Christe eleison*“ pojal autor v zájmu kontrastu homofonně. Než ovšem dospěl k čtyřhlasé sazbě, uplatnil techniku tzv. bicinií. Tuto techniku známe již z třetí generace frankoflámské polyfonie, často ji používal například Josquin. Jde o rozdělení zpěvních hlasů do dvojic, které si odpovídají, tedy o uplatnění antifonální techniky na principu střídání dvou prvků. Třetí část „*Kyrie eleison*“ je opět polyfonní. Nevrací se ale sazba úvodního *Kyrie*, nýbrž autor vytváří fugato s reperkusí bas, tenor, alt a soprán, přičemž hlasy nastupují v tonálních odpovědích – tedy v horní kvintě, oktávě a opět v kvintě.

Také v devadesátitaktovém *Gloria* se střídá homofonní a polyfonní faktura. V této části Nešvera často využívá řetězového řazení motivů, které vypadá tak, že po kadenci jedné části následuje pauza a do ní vpadá jeden sólový hlas s anticipací nového motivu. Rozšiřuje se také počet hlasů ze čtyř na šest (takty 6–14). Slova „*Gratis agimus tibi*“ provází tenorové sólo. Působivé jsou takty 27–32, v nichž autor pracuje s opakováním výrazného jednotaktového motivu „*Domine Deus*“, jehož účinek je zvýšen homofonní sazbou a klesavě stoupajícím melodickým průběhem. Tato pasáž je vystřídána imitační sazbou středních hlasů na slova „*Jesu Christe*“, přičemž krajní hlasy kráčeji syrrytmicky v intervalovém poměru velké septimy, i když v dvouoktávové vzdálenosti (viz notová ukázka). Druhá část *Gloria* je založena na responsoriální technice – soprán nese melodii, ostatní hlasy odpovídají. Třetí část končí fugatem.

Rovněž v *Credo* autor postupuje v souladu s tradicí. Na 144 taktech střídá sazbu, důležitá slova zhudebňuje homofonně, podtrhuje jejich význam melodickým průběhem, takže např. „*crucifixus*“ nese melodii sestupnou, „*resurexit*“ vzestupnou, některé pasáže jsou zpracovány fugátově. Oproti tradičnímu dělení *Creda* je toto Nešverovo *Credo* dokonce rozděleno na části čtyři: Autor oddělil od předchozího bloku už pasáže slovy „*Et in Spiritum sanctum*“: zpomalil tempo a změnil metrum z lichého na sudé. Na slovech „*Et in unam sanctam Catholicam*“ zpívají dva vrchní hlasy unisono. Koda vystavěná na závěrečném „*Amen*“ je opět šestihlasá a hudebně „květnatá“.

Hosana čtyřřidvacetitaktového *Sanctus* staví na přísné a těsné imitaci, kdy je motiv přenášen s půltaktovým zpožděním, navíc se autor v této pasáži opět rozhodl pro uplatnění bicinií a v páry spojil dva horní a dva spodní hlasy. V *Benedictus* se střídá sazba imitační s homofonní. Tradici se vymkl tak, že fugato užil již na začátku této hudební věty a naopak Hosana pojal homofonně. Celá část je tvořena 26 takty.

Agnus Dei má 38 taktů. Trojí zvolání „*Agnus Dei*“ je založeno na opakování stejné stoupavě klesající melodické formule. Přesto je pokaždé stylizována trochu jinak. Poprvé začíná v sólovém basu, podruhé v sólovém sopránu a teprve potřetí je zvolání obsazeno všemi hlasy a zpíváno unisono. Prosba o pokoj, kterou celá mše končí, je nejprve pojata homofonně s tím, že se její motiv sekvenčně přesune vždy o tercii výš. Pak se zvuková hladina sníží, sbor se ztiší a jen a cappella dozpívá „*dona nobis pacem*“. Celá skladba končí v ppp.

Mše má jednotný styl. Autor se v ní opravdu projevuje jako poučený cyrilista, který zároveň reprezentuje sloh doby, v níž žije, a dosahuje silného „romantického“ výrazu řazením hudebně kontrastních úseků tvořených pestrou škálou tempových, tonálních a dynamických odstínů. Varhanní doprovod je veden v melodické závislosti na zpěvních hlasech, ale zároveň dotváří atmosféru celé skladby a v některých místech vnáší do celé sazby barevné prvky docílené chromatickými klesajícími postupy některých hlasů a častými průtahy.

Poslední periodu Nešverova liturgického díla zahajuje *Missa in honorem sancti Leoninis* op. 94 pro pěťhlasý smíšený sbor a varhany zkomponovaná roku 1904, *Missa jubilea* op. 105 pro smíšený sbor a varhany z roku 1910 a poslední autorova mešní (číslovanou) skladbou, *Missa dolorosa* op. 116, která vznikla v roce 1913.

Nešverovo dílo se jako dobová norma šířilo do ostatních kostelů olomoucké arcidiecéze. V této souvislosti není žádným překvapením, že například na kůru v Tovačově se dochovaly opisy několika Nešverových skladeb. Naopak s podivem je nutno přijmout informaci, že zůstaly fakticky bez provedení.⁴³ Nelíbily se snad regenschorimu? Nebo byly pro místní hudební těleso příliš obtížné?

V archivu dómského kůru je uloženo dvacet Nešverových mešních autografů či opisů. Mezi nimi jsou jednak některé mše, o nichž bylo pojednáno výše, soupis ovšem obsahuje také mše bez opusových čísel, které vznikly pro potřeby dómského tělesa a až na výjimky nebyly vydány. Jedná se například o tituly *Missa in tono feriali*, *Missa sine nomine*, *Missa prima*, *Missa in honorem sancti Vincentii*, *Missa in honorem sancti Caroli Borromaei* či *Missa angelorum*. Archiv ve svatováclavské katedrále dále obsahuje čtyři requiem, kromě výše zmíněného opusu op. 13 také *Requiem Es dur, e moll a d moll*, osmdesát šest gradualií, osmdesát pět offertorií, jednu sekvenci (*Dies irae*), jeden tractus (*Adjuva nos*), jedno vánoční responsorium a *Te Deum*, dvě velikonoční *Miserere*, jedno *Te Deum*, několik drobných forem (*Asperges me*, *Ecce sacerdos magnus*, *Tantum ergo*), jednu antifonu (*Salve Regina*), jeden žalm (*Laudate Dominum omnes gentes*) a příležitostné skladby (*Ad multos annos* I, II, kantáta *Svatý Václave*).

Pojednání o Nešverově díle ukončíme detailnějším pohledem do partitury kantáty *Svatý Václave!* zvané někdy také jako *Kantáta slavnostní*, která vznikla pravděpodobně na konci 80. let 19. století. Tato skladba má vztah nejen k Olomouci, ale také k její katedrále a hlavnímu patronu. Autorem textu je dr. Kachník. Zhruba sedmiminutový útvar je určen smíšenému sboru s doprovodem varhan. Nešvera se v něm projevuje jako zkušený sborový skladatel, osvědčený autor čtvero zpěvů, harmonizátor lidových písní, ale také vlastenecky orientovaný šířitel národního ducha a představitel tehdejší moderní národní hudby.

⁴³ Jednalo se o tři mše, tři graduale a offertorium. Provedeno bylo podle záznamů 11. prosince 1887 jen graduale *Suscipimus Deus*. Viz Silná, Ingrid: „Chrámová hudba v Tovačově v 19. století“, in: E. Vičarová, (ed.), *Hudba v Olomouci a na střední Moravě II*, Olomouc, 2008, s. 85.

se hovoří o noční stráži, poprvé se objeví chromatický klesající postup, předobraz útrap a hoře, jimiž si musel český národ projít. Kontrastní střední část B je tvořena basovým sólem, v němž je melodicky zprvu obkružován kvintakord, posléze se do melodie opět vkrádá klesající chromatický sestup (ukázka). Charakteristická je opět triola a také užití tečkovaného rytmu. Vzápětí se ke slovu opět dostává sbor, který ve čtyřhlasé sazbě opakuje melodii basového sóla. Dlužno podotknout, že z melodie části B cítíme stejného „českého ducha“ jako ze Smetanových národních zpěvoher. Ve sborové sazbě části B využil Nešvera také svých znalostí renesanční hudby, kterou uplatňoval v církevních skladbách. Přestože homofonní faktura není opuštěna, Nešvera dodává pasáži plastický výraz tím, že úseky melodie znějí responsoriálně, tedy střídavě sólově a v tutti, jakoby si odpovídali předzpěvák se sborem a výsledný dojem budí dojem echa. Podobnou techniku předávání motivu mezi sborem a sólem Nešvera využívá i v části A'. Je příznačné, že jí podkládá text, v němž hovoří o boji a bitvě, v níž sv. Václav „má nás vést jak dědy vodil“. Bojová nálada je dále umocněna zrychlením tempa (accelerando), nárůstem dynamiky (crescendem), důrazy a ritardandem. Celá kantáta končí zvoláním „Svatý Václave“. Většinou diatonické melodie sestávají převážně z melodických kroků a jsou stavěny periodicky. Pokud je melodie opakována, pak je harmonizována rozdílně.

Z dalších charakteristických prostředků této kantáty stojí za zmínku zvukomalba. Když se například v textu hovoří o vlnách a o moři, stoupavě klesající melodie opravdu sleduje pohyb vln a rytmus tomu napomáhá střídáním triol a osmin s šestnáctkami. Z renesanční polyfonie Nešvera v neposlední řadě přenáší praxi rétorických figur – když textová předloha hovoří o hlasech, které se pozvedají nad hvězdnatou říši, melodie má stoupající ráz, když se hovoří o hořkostech, objeví se klesající chromatická figura *passus duriusculus*, atmosféra hoře a běd je ve varhanním doprovodu ilustrována úderným triolovým motivem a chromatickými akordickými sledy atd.

Závěrem

Josef Nešvera měl velký význam pro rozvoj české hudební kultury Olomouce na přelomu 19. a 20. století a patřil k nejvýznamnějším osobnostem moravské chrámové hudby. Jeho odkaz je stále živý: Na domě, kde bydlel (dnes Komenského 13), je umístěna od roku 1972 pamětní deska, předsálí Arcidiecézního muzea pro změnu zdobí plaketa Karla Linharta s jeho portrétem. Jeho význam pro hudební rozvoj připomíná také Nešverova ulice a Mužský pěvecký sbor Nešvera fungující již od roku 1947.

Josef Nešvera und Musik im Wenzelsdom in Olmütz in den Jahren 1884–1914

Zusammenfassung

Josef Nešvera (1842, Hořovice – 1914, Olomouc), ein bedeutender Repräsentant der kompositorischen Schule von Smetana und Dvořák, Chormeister, renommierter Pädagoge und Interpret, Ehrenmitglied vieler böhmischer und mährischer Verbände sowie mehrfach mit Preisen und Ehrungen ausgezeichnet, stand dreißig Jahre lang an der Spitze des Chors am Dom des Hl. Wenzel in Olomouc (1884–1914). Bei der Durchsetzung der kyrillischen Reform setzte er die Bemühungen seines Vorgängers Pavel Křížkovský (1820–1885) fort. Für seine Epoche war die Stabilisierung der Organisation sowie des Repertoires kennzeichnend. Der Chor setzte sich aus sechs Choralisten und der gleichen Anzahl von Fundatisten zusammen und wurde sonntags und an Feiertagen von eigens angeworbenen Stipendisten ergänzt. In seinem Repertoire fanden sich neben Werken von Křížkovský und zahlreichen eigenen Werken auch Kompositionen von Renaissance-Autoren (J. Handl-Gallus, O. di Lasso, G. P. da Palestrina oder T. L. de Victoria), von Repräsentanten der deutschen Reformschule (F. X. Witt, E. Stehle, J. B. Benz und M. Brosig) und nicht zuletzt des einheimischen Komponisten-Kreises (J. B. Foerster, K. Stecker, F. Picka, F. Hruška, J. C. Sychra und andere). Auch Nešveras Stiftung erfreute sich eines guten Namens und brachte eine Reihe von Persönlichkeiten hervor, die dann mit Erfolg ihren Weg in der Szene der Berufsmusiker gingen (S. Tauber, H. a M. Doležil oder J. Kvapil). Unter Nešveras Wirken gehörte der Olmoucer Domchor zu den qualitativ besten Chorensembles in Mähren.

Die Studie beschäftigt sich auch mit der kompositorischen Tätigkeit von Josef Nešvera. Von mehr als 400 liturgischen Kompositionen erreichten 31 Messe-Kompositionen und 4 Requien eine sehr große Bedeutung. Nešveras kompositorische Sprache lässt sich anhand der Analyse von *Missa in honorem sancti Theodori B dur* op. 67 (1893) und der geistigen Kantate *Svatý Václave! (Heiliger Wenzel!)* (Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts) darstellen.

Josef Nešvera and Music at St. Wenceslas' Cathedral in Olomouc in the Years 1884–1914

Summary

Nešvera Josef (1842, Hořovice – 1914, Olomouc), a major representative of Smetana and Dvořák composer's school, choir director, a much sought-after teacher and performer, an honorary member of many Czech and Moravian associations and the holder of state honors, conducted the orchestra of the Cathedral of St. Wenceslas in Olomouc for thirty years (1884–1914). In promoting the Cyrillic reforms he relied on his predecessor Pavel Křížkovský (1820–1885).

His period meant the stabilization of organization and repertoire. The choir consisted of six singers and an equal number of pupils of the foundation school, it was strengthened by hiring scholars on Sundays and holidays.

In his repertoire - except Křížkovský and numerous Nešvera's works - occurred compositions by Renaissance authors (J. Handl-Gallus, O. di Lasso, G. P. da Palestrina and T. L. de Victoria), representatives from the German reform-oriented schools (F. X. Witt, E. Stehle, J. B. Benz and M. Brosig) and finally compositional domestic range (J. B. Foerster, K. Stecker, F. Picka, F. Hruška, J. C. Sychra, etc.). Nešvera's foundation also enjoyed good reputation and it produced many celebrities who were also applied in the professional music sector (S. Tauber, H. and M. Doležil and J. Kvapil). During Nešvera's tenure, Olomouc Dom choir ranked among the best church ensembles in Moravia.

The study deals with the compositional activities of Josef Nešvera. From more than 400 liturgical songs the sacramental significance reached 31 compositions and 4 requiems. Nešvera's compositional language is introduced through the analysis *Missa sancti Theodori honorem* in B flat major, Op. 67 (1893) and sacred cantatas *St. Wenceslas* (end of 80th of the 19th century).

Keywords

Josef Nešvera (1842-1914); Olomouc; Cyrillic reform; St. Wenceslas Cathedral; compositions.

Schlüsselwörter

Josef Nešvera (1842-1914); Olmütz; die Kyrilische Reform; Wenzelsdom in Olmütz; Kompositionen.

Jiří Sehnal – ein Musikhistoriker Mährens aus Mähren

Jiří Vysloužil

Der Begriff Morava ist in mehrerer Hinsicht mit dem bedeutenden, auch im Ausland anerkannten Musikhistoriker, Professor der Palacký-Universität in Olmütz Jiří Sehnal, CSc., verbunden. Er wurde am 15. Februar 1931 in Radslavice bei Přerov [Prerau] geboren. Er studierte am Prerauer Realgymnasium, Klavier und Musiktheorie lernte er bei Karel Mařík, dem Direktor der Musikschule des Prerauer Sängervereins Přerub. Die Musikwissenschaft absolvierte Jiří Sehnal an der Olmützer Universität, wo er Schüler Robert Smetanas war. Nach der Absolvierung des Hochschulstudiums wirkte Jiří Sehnal in Kroměříž [Kremsier] und Olomouc [Olmütz]. Er begann sich mit der Musikgeschichte Mährens zu befassen, die er zu seinem Lebensthema gemacht hatte. Im Jahre 1964 kam er nach Brno [Brünn], wo er die Stelle des Fachassistenten der musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums bekleidete, deren Leiter er im Jahre 1978 (bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1994) wurde.

Sehnals Universitätslehrer Robert Smetana studierte Musikwissenschaft bei Professor Vladimír Helfert an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brünn (Abs. 1929). In den Jahren 1924–1932 arbeitete Smetana als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Helferts musikhistorischem Seminar. Nach zweijähriger Arbeitslosigkeit trat er die Stelle eines Stipendiaten im damaligen Staatsinstitut für Volklied (1934) an. Im selben Jahr promovierte er mit der Dissertation Über die melodischen Idiome im Volklied, in der er nach der von Vladimír Helfert innovierten vergleichenden Methode Otakar Hostinskýs verfuhr. Im Jahre 1936 kam Robert Smetana nach Olmütz. Nach dem Jahr 1945 beteiligte er sich an der Erneuerung der Olmützer Universität, wo er das heutige Musikwissenschaftliche Institut [Ústav muzikologie] begründete. Seine Schule richtete er auf tschechische neuzeitliche (National-)Musik und auf Musik des gegenwärtigen Olmütz.aus. Zu Smetanas Schülern der ersten Generation gehörte der künftige bedeutende Fibich-Forscher, sein Nachfolger und Fortsetzer Vladimír Hudec. Der erste Schüler Smetanas überhaupt war Jiří Sehnal.

Jiří Sehnal stand mit seinem Verhalten und seinen Forschungsinteressen gleichsam außerhalb Smetanas Schule. Schon als Student veröffentlichte er in der Zeitschrift Hudební rozhledy [Musikalische Rundschau] die musikhistorische Studie *Černohorský oder Frober-*

ger. Ich kann mich erinnern, welchen Beifall er mit dieser Studie, und zwar auch bei viel erfahreneren Musikhistorikern, erweckt hat, bei Robert Smetana war es aber eher eine Verwunderung. Er hatte jedoch zu guter Letzt die besonderen Interessen seines Schülers toleriert. Mit der weiteren musikhistorischen Arbeit *Starý český kontrapunkt instrumentální* [Der alte tschechische instrumentale Kontrapunkt] (1955) hat Jiří Sehnal promoviert. Nach der Beendigung des Universitätsstudiums ist Jiří Sehnal bei der alten Musik geblieben. Er widmete sich der Musikgeschichte Mährens, vorwiegend in der Barockzeit. Dazu kam dann ein weiteres wichtiges historisches Thema, das Musikwerk des *Adam Michna z Otradovic*.

Von seiner zweiundzwanzig Bände zählenden Edition alter Musik widmete Jiří Sehnal mehr als die Hälfte den Musikwerken Michnas. Seine *Missa Sancti Wenzeslai* war in der Reihe von Sehnals Editionen die erste. Sie erschien in der Sammlung *Musica antiqua bohemica* (MAB) im heutigen Prager Verlag Bärenreiter, der während seiner langjährigen Existenz einige Male seinen Namen änderte. Jiří Sehnal kehrte in zweiter korrigierter und ergänzter Ausgabe zu Michnas *Missa Sancti Wenzeslai*, diesmal in der Auflage der Palacký-Universität (Olomouc 2010), zurück. In Sehnals repräsentativem Editionsverzeichnis sind auch weitere bedeutende Namen, wie Jiří Antonín Benda, Josef Antonín Plánický, Heinrich Franz Biber, Georg Muffat vertreten. Der Ruf eines fundierten Editors alter Musik hat ihm die Einladung zur Mitarbeit an bedeutenden ausländischen Editionsprojekten, wie sie zum Beispiel die Denkmäler der Tonkunst in Österreich darstellten, erbracht. Er wurde zum Mitglied österreichischer und deutscher musikwissenschaftlicher Gesellschaften (Gesellschaft für Musikforschung, Akademie für Musikforschung u.a.) gewählt. Er publizierte in ausländischen Zeitschriften, hielt Vorträge auf internationalen Konferenzen. Er repräsentierte die tschechische (historische) Wissenschaft im Ausland.

Die Professionalität des Musikhistorikers Mährens erwarb sich Jiří Sehnal durch intensive Forschungsarbeit im Terrain und in den Musikzentren. Ihre Ergebnisse hatte er fachkundig dokumentiert und in einer Riesenmenge von Titeln in Regional- und Fachzeitschriften herausgegeben. Sehnals handschriftliches *Übersichtliches Werkverzeichnis* (2010) verhilft zur Orientierung in Hunderten von gedruckten Artikeln und Studien, die er in folgende Gruppen geteilt hat: *Chrámová hudba obecně* [Die Kirchenmusik allgemein], *Hymnologie*, *Hudba duchovních řádů* [Die Musik geistlicher Orden], *Biskupské kapely v Kroměříži* [Die bischöflichen Kapellen in Kremsier], *Varhaníci a varhanáři* [Organisten und Orgelbauer], *Světská hudba obecně* [Profane Musik allgemein], *Kapely světské šlechty* [Kapellen des weltlichen Adels], *Regionální hudební vlastivěda* [Regionale Musikheimatkunde]. Aus der Anordnung der einzelnen Gruppen (der musikalischen Genres und Gattungen) stellen sich die Prioritäten von Sehnals Auffassung der Musikgeschichte heraus. Die Unterschiede betreffen keineswegs das Fachliche der Darlegung. Aus den Benennungen der Gruppen geht nicht das Maß der künstlerischen Authentizität der Musikprodukte hervor, so wie es zum Beispiel Vladimír Helfert in seinen Ausführungen über die Barockmusik in böhmischen Schlössern gemacht hat. In der Aufzählung der Gruppen fehlt das weltliche Volkslied, das in Mähren und in Schlesien zu authentischen Musikprodukten gehört, deren Entstehung und Entwicklung die Theoretiker des Volkslieds (auch Leoš Janáček) vorwiegend ins 17. und 18. Jahrhundert datierten.

In den regionalen Teilansichten verloren sich die Konturen der Musikgeschichte. Seit der Mitte der Achtzigerjahre überwindet Jiří Sehnal diesen Mangel in synthetisierenden Monographien. Es sind folgende Werke: *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* [Musik in der Olmützer Kathedrale im 17. und 18. Jahrhundert, 1988], *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži* [P. V. und die bischöfliche Kapelle in Kremsier, 1993], *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata* (hrsg. gemeinsam mit J. Pešková, 1998), *Barokní varhanářství na Moravě. Díl I. Varhanáři* [Der Orgelbau des Barocks in Mähren. Teil I. Orgelbauer. 2003], *Barokní varhanářství na Moravě. Díl II. Varhany* [Der Orgelbau des Barocks in Mähren. Teil II. Orgel. 2004], *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music. Perspectives on the seventeenth-century music in Moravia* (2008).

Ein synthetisches musikhistorisches Werk stellt auch *Dějiny hudby na Moravě* [Geschichte der Musik in Mähren, 2001] dar. Für seinen neueren Teil versuchte Jiří Sehnal Mitarbeiter, zunächst Jan Trojan, dann Jiří Fukač, zu gewinnen. Beide, jeder aus anderen Gründen, haben jedoch zu guter Letzt die Zusammenarbeit abgelehnt. In dieser kritischen Situation wendete sich Jiří Sehnal mit der Bitte an mich. Mit Jiří Sehnal stand ich seit seiner Ankunft in Brünn in sehr guten menschlichen und Arbeitsbeziehungen. Als Redakteur veröffentlichte ich seine musikhistorischen Studien im *Sborník Prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, řada H* [Sammelband von Arbeiten der Philosophischen Fakultät der Brünner Universität, Reihe H]. Das Thema Musikgeschichte Mährens der neuen Zeit hatte mich schon immer interessiert. Sehnals Angebot habe ich angenommen, besonders als er mir für die Wahl der Zeitgrenze, die ich gegen seine ursprüngliche Absicht bis ans Ende des zwanzigsten Jahrhunderts festsetzte, freie Hand ließ. Völlige Freiheit garantierte er mir in den ideellen Fragen. So ist *Dějiny hudby na Moravě* [Die Musikgeschichte Mährens] eigentlich ein zweiteiliges Werk zweier Autoren, die im Postulat der Beteiligung der tschechischen und der deutschen Nationalität an der Musikgeschichte, sowie im Historismus als Methode, übereinstimmten. Ich selbst konnte mir jedoch nicht vorstellen, dass das Buch mit einem zusammenfassenden Kapitel über die geistliche Musik enden sollte, wie es Sehnal ursprünglich beabsichtigte und das er später an einer anderen Stelle publizierte. Es steht mir nicht zu, mich als Mitautor über Sehnals Teil unserer „Geschichte“ auszudrücken. Ich kann jedoch nicht mein Bedauern verschweigen, dass ich trotz meiner Kompetenz bei der Abhandlung über das Volkslied übergangen wurde, was mir dann von Jan Trojan in seiner kleinlichen, subjektiv voreingenommenen Kritik als Mangel vorgeworfen wurde. Heute muss ich über die Invektiven, mit denen ich von einigen Repräsentanten der Brünner „Neuen Musik“ überhäuft wurde, lächeln. Ich erinnerte mich an ähnliche Attacken, die von einem anderen Winkel und in einer anderen Zeit gegen Vladimír Helfert geführt wurden, dessen *Česká moderní hudba*, 1936 [Tschechische moderne Musik] für mich als Vorbild galt und an deren Teile über die Musik in Mähren ich mehr oder weniger angeknüpft habe.

Übersetzt von Věra Vysloužilová

Jiří Sehnal – hudební historik Moravy z Moravy

Shrnutí

Profesi hudebního historika z Moravy a na Moravě Jiří Sehnal získal usilovnou výzkumnou práci v terénu a v hudebních centrech. Její výsledky odborně dokumentoval a v obrovském množství studií vydal v regionálních i odborných časopisech. Věnoval se dějinám hudby na Moravě, převážně barokní doby, k nimž neustále přibývala další témata, např. dílo Adama Michny z Otradovic, varhaníci a varhanáři aj. Jeho bibliografie je rozdělena do mnoha skupin: Chránová hudba obecně, Hymnologie, Hudba duchovních řádů, Biskupské kapely v Kroměříži, Varhaníci a varhanáři, Světská hudba obecně, Kapely světské šlechty, Regionální hudební vlastivěda.

Jiří Sehnal – a Music Historian of Moravia, Coming from Moravia

Summary

The professional reputation of the music historian of Moravia, Jiří Sehnal, a native of Moravia, was acquired by his large-scale research done in the field as well as in music centres. The findings are documented with expertise in innumerable studies published in regional and professional journals. He was interested in the history of music in Moravia, notably from the Baroque era, but gradually he adopted other topics, such as the work of Adam Michna of Otradovice, or Organists and organ builders. His bibliography is comprised of the following sections: Sacred music in general, Hymnology, Music of religious orders, Episcopal kapelle in Kroměříž, Organists and organ builders, Secular music in general, Ensembles in the service of secular nobility, Study of regional music.

Keywords

Jiří Sehnal (1931); Moravia; the music history of Moravia; Olomouc; Brno, early music.

Schlüsselwörter

Jiří Sehnal (1931); Musikgeschichte Mährens; Olmütz; Brünn; alte Musik.

Jiří Sehnal und seine Kollegen in Fotografien



Seminar für Ästhetik der Palacký Universität in Olmütz, 1951.
Bohumil Markalous-John, Jiří Sehnal, Vilém Jůza.
Mit dem Rücken Rudolf Chadraba, Zora Pořická



Dokumentationsabteilung des Forschungsinstituts für Gemüsebau in Olmütz, 1959.
Karel Floss, Antonín Pacas, Jaroslava Loudová, Jiří Sehnal



Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Ljubljana, 1967.
Exkursion nach Postojna. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Jiří Sehnal



Organologisches Treffen der Orgelsektion des Brünner Museenvereins in Prag, 1980.
Alice Wurmová, Jiří Sehnal, Helena Sehnalová, Karol Wurm



Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums in Brünn, 1981.
Vojtěch Kyas, Eleonora Doležalová, Svatava Přibáňová, Jiří Sehnal, Teodora Straková



Lektoren am Treffen der Mitarbeiter der Orgeldokumentation in Telč, 1990.
Marek Čihař, Petr Koukal, Jiří Sehnal, Zdeněk Fridrich



Präsentation des Buches Musik des 17. Jahrhunderts und P. Vejvanovský in Brünn, 1995.
Jana Stárková, Rudolf Pečman, Jaroslav Mezník, Jiří Sehnal



Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft der Palacký Universität in Olmütz, 2000.
Stanislav Běhal, Pavel Čotek, Vladimír Hudec, Zdenka Slámová, Jan Vičar, Ivan Poledňák,
Jiří Sehnal, Eva Slavičková, Stanislav Tesař, František Havelka, Václav Kučera,
Lenka Křupková, Alena Burešová



Internationales Symposium über die Orgelbegleitung in Tübingen, 2001.
Jiří Sehnal, Friedrich Wilhelm Riedel, Martin Balz



Vor der Opernaufführung im Schloss Vranov nad Dyjí (Frain), 2005.
Jiří Sehnal, Otto Biba



Tagung der Akademie für Mozart-Forschung in Salzburg, 2007.
Ernst Hintermaier, Jiří Sehnal



Erteilung der Anerkennung der tschechischen bischöflichen Konferenz in Velehrad, 2007.
Helena Sehnalová, Radovan Lukavský, Jiří Sehnal

VARIA

Vítězslav Novák als Tourist

Lenka Křupková

Das Thema meines Beitrags - Vítězslav Novák als Tourist - klingt sicherlich reichlich ungewohnt und fremd im Kontext der Musikwissenschaft. Ich versuche den Kern des Problems meines Textes schrittweise entwickle.



Vítězslav Novák als Tourist

Zu den im Zusammenhang mit Novák am häufigsten behandelten Themen gehört zweifellos seine Beziehung zu der mährischen Volksmusik. Während Zdeněk Nejedlý in seiner im Jahre 1921 herausgegebenen Monografie Novák für eine zu deskriptive ethnographische Schreibweise kritisierte, wird in den meisten anderen Interpretationen die Einbeziehung der Volksmusik in Nováks Kompositionssprache oder in den Bereich der Sujets seiner Werke positiv betrachtet. Vladimír Lébl, Jan Trojan oder Miloš Schnierer untersuchten analytisch konkrete folkloristische Idiome in Nováks Werken und gleichzeitig versuchten sie, Nováks Position in den Traditionen des tschechischen Folklorismus zu benennen oder Nováks Stellenwert in dem europäischen Neofolklorismus des 20. Jahrhunderts zu definieren. Die völkerkundlichen Bestrebungen, die sich für ein Verständnis für die eigenen Quellen der Volkskultur einsetzten, erreichten auch in den tschechischen Ländern, wie in anderen europäischen Kulturen, ihren Höhepunkt in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Die zeitgenössische Atmosphäre beeinflusste eine ganze Reihe von künstlerischen Persönlichkeiten, die sich der folkloristischen Bewegung aktiv anschlossen oder wenigstens Anregungen aus der Volkskultur in ihr Schaffenswerk einfließen ließen. In diesem Beitrag versuche ich auch, den oft in der Literatur behandelten Folklorismus Nováks typologisch zu bewerten, und zwar auf Grund eines Vergleichs mit einigen weiteren Repräsentanten der durch Folklore inspirierten Kunst in böhmischen Ländern. Der Maler Joža Uprka, der Architekt Dušan Jurkovič und der Komponist Leoš Janáček waren Nováks Zeitgenossen, die auf eine ähnliche Art wie Novák gerade am Ende des 19. Jahrhunderts die Volkskultur für sich entdeckt haben, und zwar vor allem in den mährischen und slowakischen Gebieten. Ich versuche, zuerst ihr Lebens- und Kunstprofil darzulegen und dann Ähnlichkeiten oder Verschiedenheiten zwischen ihren künstlerischen Leistungen herauszuarbeiten.

Joža Uprka (1861–1940) gehört zu einer den Älteren der Generation von Malern der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Im Unterschied zu weiteren Repräsentanten dieser Generation geht sein Werk über die Grenzen der traditionellen Gemäldekunst des 19. Jahrhunderts in dem Sinne hinaus, dass er auch in dem zeitgenössischen Impressionismus oder im Jugendstil seine Inspiration findet. Nach seinen Studienjahren an der Akademie in Prag und in München kehrte er in seinen Heimatort in die Mährische Slowakei zurück. Anfang der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts reiste der Maler noch nach Paris, mit dem Ziel, moderne künstlerische Richtungen kennen zu lernen. Seine Beziehung zur Volkskunst war tief. Er wuchs in dieser Region auf und im Grunde genommen lebte er das ganze Leben auf die Art und Weise seines Volks. Als Maler, der sich mit den jeweiligen europäischen Trends vertraut gemacht hatte, war er gleichzeitig intensiv darum bemüht, die ländliche Thematik aus dem Bereich einer reinen Volkskunde zu befreien, obwohl er mit dem Realismus seiner Bilder das Ziel verfolgte, sein Werk der breiten Öffentlichkeit nahe zu bringen.¹ Dies ist ihm in seiner Kunst vor allem gerade um die Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts gelungen. In seiner späteren Schaffensperiode

¹ Ludmila Jedličková, *Katalog výstavy Joža Uprka* [Katalog der Ausstellung Joža Uprka] (Gottwaldov, 1972), S. 9.

überwog eher das volkskundliche Verhältniss zum Material, das er ursprünglich überwinden wollte. In der erwähnten Zeit konzentrierte er seine gesamte Aufmerksamkeit auf eine sorgfältige Darstellung von Details von Volkstrachten mit dem Ziel, genaue volkskundliche Unterscheidungen festzuhalten.² Anfang der dreißiger Jahre zog Uprka in die Slowakei und hegte dabei die Hoffnung, in diesem Land das Volksleben noch in der Gestalt, wie er es noch bis vor kurzem in der Mährischen Slowakei erleben konnte, zu finden. Er war aber in dem gleichen Maße gezwungen, das äußere Volksmilieu nur bloß zu rekonstruieren, da es das Leben, welches er früher künstlerisch festzuhalten pflegte, nicht mehr gab.³ Man kann feststellen, dass Uprkas Spätwerk sich überraschenderweise dem Frühwerk Janáčeks ähnelt – es geht eher um volkskundliche Aufzeichnungen – als um primäre artifizielle Werke.

Der Vater von Dušan Jurkovič (1868–1947) war ein slowakischer Patriot in Turá Lúka. Jurkovič kam also aus der mährisch-slowakischen Grenzenregion, wo die nationale Erweckung durch das Bewusstsein der Verwandtschaft mit dem tschechischen Volk ernährt wurde. Während seines Studiums an der Staatsgewerbeschule in Wien lernte er den Wiener Historismus kennen. Er machte sich auch mit den Grundlagen der britischen Bewegung Arts and Crafts vertraut, die die moderne Auffassung der Architektur in einer Integration der einheimischen oder volkstümlichen Tradition, aus der handwerklichen Basis kommend, zu finden pflegte.⁴ Durch die damalige europäische Kunstszene zog sich auch der Gedanke des sogenannten nationalen Gesamtkunstwerks, der in der bildenden Kunst als eine Paraphrase des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes in dem Musikdrama aufgenommen wurde.⁵ Die Auffassung des Historismus als Rückkehr zu den Wurzeln, interpretiert als eine Rückkehr zu der Volkstradition, sprach den jungen Jurkovič an. Er war vom reinen Charakter des Volksbauwesens, von seiner historischen Originalität sowie vom Überleben eines Archetyps der slawischen Architektur in Form von Bauholz-Gebäuden überzeugt. Jurkovič war vor allem nach dem Besuch der Jubiläums-Ausstellung in Prag im Jahre 1891, in deren Rahmen tschechische Landhäuser als Konglomerat verschiedener Elemente der tschechischen Volksarchitektur ausgestellt wurden, von der volkstümlichen Bewegung vollkommen beeinflusst. Um während der Tschechisch-Slawischen volkskundlichen Ausstellung in Prag im Jahre 1895 die Komposition eines walachischen Dorfes präsentieren zu können, lebte Jurkovič im Rahmen seiner Vorbereitungen fast ein Jahr in Prag. Zu der damaligen Zeit war Jurkovič auch als Publizist sehr aktiv tätig. Er erklärte in tschechischen sowie ausländischen Zeitschriften und Fachpublikationen, dass auch der Weg zu einer neuen Architektur in der Orientierung auf das ursprüngliche volkstümliche Schaffen möglich ist. Ähnlich wie František Sušil oder František Bartoš, die Volkslieder-Sammlungen publizierten, gab auch Jurkovič mit der Zeit 14 Hefte des Zyklus *Die Arbeit*

² *Ebd.*, S. 10.

³ *Ebd.*, S. 11.

⁴ Dana Bořutová-Debnárová, *Dušan Samo Jurkovič. Osobnosť a dielo* [Dušan Samo Jurkovič. Persönlichkeit und Werk] (Bratislava, 1993), S. 12.

⁵ *Ebd.*, S. 14.

unseres Volkes (in Wien in den Jahren 1905–1913) heraus. Die grundsätzliche Methode der Gebäude, die Jurkovič zur Zeit der Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts unter dem Einfluss der genannten Ideen gestaltete, besteht im Prinzip des Zusammenlegens und Kombinierens verschiedener Elemente und Motive des Volksbauwesens, die aus einzelnen Orten der mährischen Walachei und der Slowakei stammen. Es geht also um die Technik der Kombination von abstrahierten typischen Elementen des Volksbauwesens verschiedener Regionen.⁶

Leoš Janáček (1854–1928) verließ seinen Heimatort Hukvaldy schon früh, nämlich mit elf Jahren, und kehrte erst als vierunddreißigjähriger Mann wieder dorthin zurück. Auch wenn man oft in der Geschichte von Janáčeks Leben und Werk diesen Moment seiner Herkunft aus dem Volk, die später seine Hinwendung zur Völkerkunde grundsätzlich beeinflussen sollte, hervorzuheben pflegt, muss man sich der Tatsache bewusst sein, dass er im Unterschied zu Uprka und Jurkovič einen entscheidenden Teil seiner jungen Jahre und seiner künstlerischen Reifung in einem höchst kultivierten, von Volkseinflüssen entfernten, Milieu erlebte. Er lebte nie langfristiger, auch nicht in seinen späteren Lebensjahren, in einem Folkloremilieu, er pflegte lediglich als Feriengast nach Hukvaldy zu kommen. Auch Janáček begann sich unter dem Einfluss einer allgemeinen Begeisterung für die völkerkundliche Bewegung und als musikalischer Mitarbeiter von František Bartoš mit der Volksmusik zu beschäftigen. Seine Entwicklung zu einem Folkloristen wurde auf ähnliche Weise wie bei Jurkovič durch einen Impuls von außen beschleunigt – nämlich durch die Veranstaltung der Jubiläums-Ausstellung in Prag im Jahre 1891, für die er das Ballett *Rákocž Rákoczy*, oder eher einen ethnographisch nicht ganz reinen Reigen von Volkstänzen und Liedern, schuf. Janáček selbst bezeichnete dieses Werk als das Ergebnis seines bisherigen Studiums. Er drang allerdings erst nach mehreren Jahren der Geländeuntersuchung tiefer in die Volkskultur ein. Auch wenn wir von Vítězslav Novák später die Kritik an Janáček in der Form kennen, dass die Hukvalder Musikanten unvergleichbar schlechtere Musiker seien als diejenigen aus der Mährischen Slowakei oder aus der Slowakei, und dass Janáček „in dem mährischen Volkslied keine unfehlbare Autorität war“,⁷ so spielte doch dessen persönlicher Anteil an dem Sammeln von Liedern, die in den Büchern von František Bartoš erfasst wurden, eine bedeutsame Rolle. Janáčeks Vorwort zu diesen Sammlungen, insbesondere das zu den zweiteiligen *Národní písně moravské v nově nasbírané* [Mährischen Nationalliedern, neue Sammlung] aus den Jahren 1899 und 1901 stellte dann die erste tschechische tatsächlich ethno-musikwissenschaftliche Abhandlung dar, in der auch seine Theorie von Sprechmelodien und Rhythmus dargelegt wurde.

Der Weg von Vítězslav Novák (1870–1949) zur Folklore entwickelte sich anders, als dies bei den oben vorgestellten Persönlichkeiten der Fall war. Novák stammte aus Südböhmen und lebte seit seinen Studien am Konservatorium ununterbrochen in Prag. Die völkerkundlichen Ereignisse der neunziger Jahre, die ihren Höhepunkt mit der Tschechisch-Slawischen volkskundlichen Ausstellung im Jahre 1895 hatten, bewegten ihn nicht.

⁶ *Ebd.*, S. 21.

⁷ Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* [Über sich selbst und über die Anderen] (Prag, 1970), S. 93.

Der junge Komponist bekundete fast ostentativ sein Desinteresse an der gesamten Volkskunst. Zu einer Wende kam es im Jahre 1896, als er auf Veranlassung seines Freundes aus dem Prager Konservatorium, Rudolf Reissig, zum ersten Mal während der Ferien das walachische Velké Karlovice besuchte. Dieser Ort beeinflusste ihn insofern, dass er innerhalb der folgenden zehn Jahren immer einen gewissen Teil seiner Ferien an diesem Ort verbrachte. Da er mehr von der hiesigen Natur und von Land und Leuten als von der Musik selbst gefesselt war, begab er sich dann auch in andere mährische und danach auch slowakische Regionen. Ein Jahr später besuchte er so erstmals auch die Mährische Slowakei und verbrachte hier einige Tage im Haus des Malers Joža Uprka. In demselben Jahr besuchte er auch Janáček in Hukvaldy. Bei seinen sportlich geprägten Ausflügen ins Gebirge führte Novák Geländeuntersuchungen durch, er sprach Ortsansässige an und bat sie um Musikvorführungen. Während Janáček in seiner ethnographischen Phase vor allem von der Aufgabe geleitet war, mit seiner Tätigkeit möglichst viele Volks-Lieder und Tänze zu bewahren, wurde für Novák die Volksmusik von Anfang an vor allem zu einer Quelle der künstlerischen Inspiration. In seiner Bearbeitung der Volkslieder näherte sich Novák am deutlichsten Janáčeks, eventuell auch Bartóks Auffassung. Abgesehen von einem gewissen Maß an kompositorischer Stilisierung gestaltete Novák die Begleitungen für Volkslieder in der Weise, dass sie dem Original-Fiedler- oder Zimbel-Spiel möglichst nahe kamen. Auch wenn die Art der Bearbeitung bei den genannten Komponisten deutlich unterschiedlich ist, und abgesehen von der Tatsache, dass deren Werke sich auch von den romantisch stilisierten Salonbearbeitungen tschechischer Volksmelodien von Bedřich Smetana unterscheiden, so stellen sie doch nur eine weitere Stufe einer im Grunde genommen gleichen Erscheinung dar.

Für Vítězslav Novák bedeutete aber das Kennen Lernen der Folklore vor allem eine Möglichkeit, die melodisch-rhythmische Schicht seiner Kompositionsstruktur zu gestalten, und zwar nicht nur in den Werken der sogenannten mährisch-slowakischen Periode, in der eine Reihe Kompositionen entstand, deren Sujets aus dem Volksmilieu stammten, sondern in seinem ganzen späteren Schaffen. Die Melodik seiner Kompositionen wurde modal gefärbt und im Sinne der Folklore rhythmisiert, er verwendete also Synkopen, Lombard-Rhythmen und Geiger-Zierfigurationen. Im Unterschied zu Bartók oder Janáček, der es, nach der Oper Jenufa, ablehnte, das Volkslied zu zitieren, ließ Novák in seine Kompositionen Zitationen ursprünglicher Volkslieder oder deren Teile einfließen. Novák arbeitete nie mit Methoden, wie sie manche Komponisten des 20. Jahrhunderts verwendeten, die man in der Musikgeschichte als Neofolkloristen zu bezeichnen pflegt. Janáček wie auch Bartók abstrahierten auch danach, nachdem sie die Folklore-Sujetebene ihrer Kompositionen verlassen hatten, von der Volksmusik gewisse melodische, harmonische, rhythmische und weitere Verfahrensweisen, die sie dann in die moderne Kompositionssprache einkomponierten. Diese Methode der Abstraktion, die zum Beispiel in der Architektur, wie es auch im Fall von Jurkovič zu sehen ist, schon am Anfang des 20. Jahrhunderts angewandt wurde, machte sich Novák in seinem Schaffen nie zu eigen.

Béla Bartók und Zoltán Kodály studierten und analysierten während ihrer Reisen durch Europa mit wissenschaftlichem Respekt die Volksmusik mehrerer Nationen. Auf

ähnliche Weise ist auf Grund seiner Bestrebungen auch Leoš Janáček als Folklorist der modernen Zeit zu betrachten. Nováks Wissen auf dem Gebiet der Volksmusik basierte aber nicht auf einer breiteren theoretischen Grundlage. Novák hielt sich während der Ferien in Mähren und in der Slowakei auf, um Abenteuer zu erleben, was er so lange tat, bis es ihm langweilig wurde, bis „mich mein unruhiges Blut ins Ausland verschlug“.⁸ Später verfügte er auch über ausreichende finanzielle Möglichkeiten, die es ihm erlaubten, großzügigere oder exotischere Reisen ins Hochgebirge, ans Meer, auf den Spuren der Geschichte und zu Sehenswürdigkeiten anzutreten. Der Komponist unternahm seine Reisen nicht aus wissenschaftlich geleiteten Interessen, sondern mit dem Ziel, sein Leben mitindrücken und Erlebnissen zu bereichern. Nach der Rückkehr pflegte er seinen Nächsten, also seiner Mutter, seiner Schwester und seinen Freunden, von dem Erlebten zu erzählen. Später erinnerte es dieses in seinen Memoiren:

Es war gerade der erste Eindruck aus einem für mich vollkommen neuen Milieu, der sich mir auf Dauer tief ins Gedächtnis einprägte: interessante Kontakte mit einem gutmütigen Volk, welches so nett mit seiner walachischen Mundart zu sprechen pflegte, die ersten mährischen Lieder, langgezogene Erntelieder, gesungen von Frauen auf Hügeln, oder waghalsige und witzige Lieder in Gasthäusern, die ich von Männern hörte.⁹

Oder an einer anderen Stelle seiner Memoiren gab er an:

Als Rekonvaleszent höre ich einem kurzen Liedchen eines kleinen Gänsemädchens zu, welches unter blühenden Apfelbäumen, deren zierliche rosafarbene Blütenblätter vom zarten Wind auf eine grüne Rasenfläche verweht werden, singt – ich vernehme die weit entfernte Stimme eines Kuckucks am Rande eines Waldes, durchflutet von der angenehmen Frühlingssonne, ich lasse mich von einem leidenschaftlichen Lied eines verliebten Mädchens bezaubern, welches zum klaren, blauen Himmel emporsteigt, ich sehe dem lustigen Tanztreiben der Dorfjugend, begleitet von einem rauschenden Dudelsack und tobenden Geigen, zu.¹⁰

Als Novák während der Ferien im Jahre 1897 keinen Mut fand, zurück nach Velké Karlovice zu kommen, wo er sich ein Jahr zuvor im Verlaufe seines ersten Besuches zum ersten Mal in seinem Leben wirklich verliebt hatte und stattdessen die Zeit bei seinem Vetter in Třebíč verbrachte, beschwerte er sich in einem Brief an seinen Freund Reissig: „Hier geht es mir zwar sehr gut, nur fehlt mir die ganze Romantik und wenn ich mich

⁸ Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* [Über sich selbst und über die Anderen] (Prag, 1970), S. 82.

⁹ „Byl to právě ten první dojem z prostředí zcela mně nového, který se mi trvale vryl v paměť: Zajímavý styk s dobrosrdečným lidem, který ve svém lahodném valašském nářečí tak pěkně dovedl hovořit; první moravské písničky, táhlé žňové, zpívané ženami na kopcích, nebo odvážně žertovné v hospodě, od chlapů poslechnuté.“ *Ebd.*, S. 82.

¹⁰ „Jako rekonvalescent naslouchám zde krátkému popěvku malé husopasky, prozpěvující si pod kvetoucími jabloněmi, jejichž růžové lističky odvívá lehounký vánek na zelený trávník – naslouchám vzdálenému volání kukačky na pokraji lesa, podřimujícího v milém jarním slunko, naslouchám toužebné písni zamilované divčice, nesoucí se k jasné modré obloze, přihlížím veselému tanečnímu rejci mladé chasy, doprovázenému hučícími gajdami a dovádějícími housličkami.“ *Ebd.*, S. 96.



Vítězslav Novák in den Bergen

an die hohen Berge, an das kalte Wasser erinnere, dann bangt es mir sehr.“¹¹ Und in dem anderen Brief bittet er seinen Freund, für ihn einen günstigen Ferienort ausfindig zu machen: „Ich mache darauf aufmerksam, dass die Landschaft malerisch und gesund sein soll und der Aufenthalt hier angenehm; das Essen soll wenigstens zufriedenstellend sein und die Menschen da mögen etwas häufiger singen als in Karlovice.“¹² Novák sehnte sich nach romantischen Bildern. Musikalische Erlebnisse sind für ihn unerlässlich – um von einem Ort einen umfassenden Eindruck zu gewinnen. Vítězslav Novák entspricht dem Typ eines „Touristen“, wie ihn Zygmunt Baumann beschrieb. Der Tourist pflegt von Zuhause zu solchen Orten aufzubrechen, die sich von seiner eigenen Umgebung sehr unterscheiden, um neue Erfahrungen zu machen, die ganz anders sind, als der eigene

¹¹ „Zde se mám velice dobře, jenže zde schází všechna romantika, vzpomenu-li si na ty vysoké vrchy, na chladnou vodu, stýská se mi nemálo.“ Der Brief von Vítězslav Novák an Rudolf Reissig vom 15. 7. 1897.

¹² „Připomínám, že krajina musí být malebná, zdravá, pobyt příjemný, strava alespoň slušná a lidi tam musí trochu více zpívatí nežli v Karlovicích.“ Der Brief von Vítězslav Novák an Rudolf Reissig vom 22. 6. 1897.

erlebte Alltag.¹³ Novák findet hier „äußerst interessante mährisch-slowakische Typen“.¹⁴ Als ein echter Tourist trat er gegenüber den in der Musiktheorie unausgebildeten einheimischen Musikern ein wenig arrogant auf. Allerdings gegen Entgelt – in Form von einem Glas Schnaps – erwartete er authentische Vorstellungen, Gesang und Instrumentenspiel.¹⁵ Novák verhielt sich während seiner Reise durch Mähren im Kleinen wie ein britischer Gebildeter im großen Maßstab, der im 19. Jahrhundert Orient entdeckte. Ähnlich wie das Interesse am Osten für junge gebildete Westeuropäer zu einer „unwiderstehlichen Leidenschaft“ wurde,¹⁶ wird es für junge Prager Intellektuelle zu einer Sache der Mode, Ostmähren kennen zu lernen. Zivilisierte Besucher aus Prag, also die Besucher aus dem Westen, zeigten oft ihre Überlegenheit gegenüber dem mährischen Orient, dem gegenüber sie einen natürlichen Anspruch zu haben glaubten, genauso wie Europa bis zum Ende des 19. Jahrhunderts den Anspruch erhob, sich gegenüber nicht-europäischen Nationen und Kulturen erhaben zu fühlen.¹⁷ Das Volksmilieu von Mähren leistete gegen diese von außen vorgetragene Angriffe der Zivilisation vom Landeszentrum keinen Widerstand, genauso wie sich auch der Orient, in den Worten von Edward Said ausgedrückt, nicht dagegen wehrte, „zum orientalischen Westen geformt zu werden“.¹⁸ Praktisch bedeutete dies, dass das dabei entstandene Bild der mährischen Volkskultur ein Konglomerat von Projektionen und Wünschen der Menschen war, die dieses Bild gestalteten und welches nicht immer dem empirisch feststellbaren Zustand entsprechen musste. Es lässt sich nicht abstreiten, dass die Folkloristen Janáček, Kodály oder Bartók ehrlich danach trachteten, durch grundsätzliche Erkenntnisse das zu verstehen, „was offensichtlich eine andere (oder auch alternative und neue) Welt sei“.¹⁹ Vítězslav Novák beschrieb jedoch diese Welt nur von außen, auf die Art eines touristischen Reiseführers oder eines Reiseberichtes. Er verfasste keine fachlichen Studien und konzipierte keine wissenschaftlichen Abhandlungen.

Der Maler Uprka und der Architekt Jurkovič verließen nur kurz, und zwar zum Zweck ihrer Studien, ihr Volksmilieu, mit dem sie immer und anhaltend verbunden blieben. Ihre Rückkehr war übrigens von dauerhaftem Charakter. Bereichert um das Wissen der westlichen Kultur, bauten sie ihr Schaffenswerk auf Fundamenten auf, die ihnen wesentlich vertrauter waren. Anders war es bei Janáček der Fall, der das Folkloremilieu sehr früh verließ. Mehrmaliges späteres Zurückkehren in seine Sommerwohnung in Hukvaldy trug immer einen leichten Hauch einer gewissen Koketterie mit dem Folklore-Milieu eines Künstlers, dessen Wunderlichkeit und Originalität bekannt waren, der aber sonst auf eine ganz bür-

¹³ Zygmunt Baumann, *Úvahy o postmoderní době* [Reflexionen der postmodernen Zeit] (Prag, 1995), S. 50.

¹⁴ Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* [Über sich selbst und über die Anderen] (Prag, 1970), S. 94.

¹⁵ *Ebd.*, S. 98.

¹⁶ Edward W. Said, *Orientalismus. Západní koncepce orientalismu* [Orientalismus. Die westliche Orientalismus-Konzeption] (Prag, 2008), S. 15.

¹⁷ *Ebd.*, S. 17.

¹⁸ *Ebd.*, S. 16.

¹⁹ *Ebd.*, S. 21.

gerliche Art und Weise in der damals überwiegend deutschsprachigen Stadt Brünn lebte und arbeitete. Der Realismus des Volksmilieus war aber dem künstlerischen Naturell Janáčeks sehr nah und schlug sich in seinem musikalisch-dramatischen Schaffen ganz grundsätzlich nieder. Joža Uprka war trotz der Einflüsse der zeitgenössischen Richtungen nicht in der Lage, sich von den Mitteln der romantischen Malerei loszusagen, was besonders für das Ende seines Schaffens gilt. Der Musiker Janáček und der Architekt Jurkovič griffen in ihren Werken Anregungen der Volkskultur mit einer Abstraktionsmethode auf, also mit einer Methode, die für das künstlerische Schaffen des 20. Jahrhunderts typisch war. In diesem Vergleich steht aber Vítězslav Novák mit seiner Art der Arbeit dem Maler Joža Uprka näher. Während Janáček und Jurkovič in der Form der Materialbehandlung das erfüllen, was man meistens als Inhalt des Begriffes Neofolklorismus zu bezeichnen pflegt, wurde Vítězslav Novák nie zu einem Repräsentanten der Neuen Musik, zu der Bartók sowie Janáček zweifellos gehörten. Novák war nie ein echter Folklorist. Die Mittel, mit denen er das Folklore-Material bearbeitet, unterscheiden sich trotz moderner, harmonischer Verfahrensweisen im Prinzip nicht von den Methoden, die die Komponisten des 19. Jahrhunderts beim Umgang mit der Volksmusik üblicherweise nutzten. Novák hält von dem Volk den Abstand eines bloßen Beobachters, eines kurzfristigen Besuchers eines hinsichtlich der Folklore interessanten Bereiches, also eines Touristen, der nach seiner Rückkehr auf seine gewohnte Weise lebt und komponiert. Als Souvenir brachte Novák von diesen Reisen aufgezeichnete Lieder und folkloristische Intonationen mit nach Hause, die er dann in seine Werke implantierte.

Vítězslav Novák as Tourist

Summary

In her paper, the author focuses on the folklorism of Novák in comparison with other Czech artists of the period. At the end of the 19th century, the painter Joža Uprka, the architect Dušan Jurkovič, and the composer Leoš Janáček were also looking for inspiration in the folk art and culture of Moravia and Slovakia. The author presents their biographical profiles and identifies similarities and differences of their artistic techniques.

Vítězslav Novák jako turista

Shrnutí

Ve své studii se autorka pokouší zhodnotit Novákův folklorismus na základě srovnání s několika dalšími představiteli české kultury. Malíř Joža Uprka, architekt Dušan Jurkovič

a skladatel Leoš Janáček byli Novákovi současníci, kteří se podobně jako Novák právě na konci 19. století přimkli k lidové kultuře a to především moravských a slovenských oblastí. Autorka nejprve představuje jejich životní a umělecký profil a poté hledá styčné body či odlišnosti mezi jejich uměleckými přístupy.

Keywords

Vítězslav Novák (1870–1949); Czech folklorism; Joža Uprka (1861–1940); Dušan Jurkovič (1868–1947); Leoš Janáček (1854–1928).

Schlüsselwörter

Vítězslav Novák (1870–1949); Der tschechische Folklorismus; Joža Uprka (1861–1940); Dušan Jurkovič (1868–1947); Leoš Janáček (1854–1928).

The Case of the Most Ancient Music – Notes on Evolutionary Ethnomusicology

Kristián Nosál

Rousseau, Darwin and the great hunger for knowledge

Academic writing on the origins of music has a long tradition. We may find some earlier contributions¹ to the issue than the *Essai sur l'origine des langues* (1781)² by **Jean Jacques Rousseau** (1712–1778), yet the work of J. J. Rousseau had the most significant impact on later development within this field. For some peculiar reasons this subject of discussion – the origins of music – always emerges with greater urgency at the turn of the century. Just a little was published regarding the origins of music during first half of 19th century, but we can find dozens of texts related to the matter published around 1900.³ And again, more texts on the origins of music were published at the beginning of 21st century than ever before.

Most scholars would probably explain this as a reaction to paradigmatic changes. Though it sounds rational, it does not have to be true. Work by **Charles Darwin** (1809–1882) surely brought paradigmatic change and has set up new development within the field of evolutionary studies. Surprisingly, opposite to linguistic studies, the majority of early writings on the origins of music make no mention of Charles Darwin's famous *On the Origins of Species* (published 1859) or *Descent of Man* (published 1871).⁴ It may

¹ e.g.: Étienne Bonnot de Condillac, *An essay on the origin of human knowledge* (J. Nourse, 1756).

² “Essay on the Origin of Languages” published posthumously in 1781; compare with: Jean-Jacques Rousseau and John T. Scott, *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music* (University Press of New England, 2009).

³ Most notably – Carl Engel: *The Music of the Most Ancient Nations* (Murray, 1884); Edmund Gurney: *The Power of Sound* (Smith, 1880); Herbert Spencer: *On the Origin of Music* (1890); Richard Wallaschek: *Primitive Music* (1893).

⁴ The story of banning all discussions concerning the origins of language in 1866 by the *Societe de Linguistique de Paris* for intolerable number of irrational linguistic studies written in reaction to Charles Darwin's theory, is well known and it gives us a perfect illustration of the situation at the end of 19th century.

look a bit shallow in the world of 21st century – world full of evolutionary theories and Darwinism, especially for those who are familiar with Charles Darwin’s work and know that both mentioned books contain many notes regarding the origins of music. The origin of music, however, has been a central issue for many philosophers since the ancient world and Charles Darwin did not raise any innovative idea within the field of the origins of music which would require reflection in contemporary literature.⁵ Freshly born musicology was focused on aesthetics and historiography which already had some of a two thousand year long tradition. Ideas on biological basis of music were already argued by **Herbert Spencer** (1820–1903) and **Heinrich Helmholtz** (1821–1894). No wonder that musicologist felt no need to pay any attention to such controversial matters of contemporary science as natural selection was. On the other hand, interest in the origins of music at the beginning of 21st century was surely boosted by an enormous rise in popularity of evolutionary studies in the wide public, and evolution certainly is a kind of paradigmatic magic formula of today.

So why is there such a great interest in the origins of music? Who are the people writing about this particular issue? And what audience do they have?

Music – that obscure object of desire

Music is common to all people. It is inseparable part of all known human societies. Music is able to express and transmit emotions; identifies personal and social status; is sexual attraction; balances neurological and physical activity of human body... the number of music functions is endless. No wonder many theories have evolved to comprehend the importance of music in life of recent people. Given its complexity, music can be used to study nearly any psychological or sociological phenomena.⁶

Analysing enormous lists of bibliography, we would easily find that most material on the origins of music is written by anthropologists, linguists and psycho-neurologists. This is probably because of the research on the origins of music does not actually tell us much about music itself (about harmony, melody or form – structures in which lies the interest of best part of musicologists) as it gives us information about early humans and their culture. Simply, understanding the origins of music would bring recognition of the origins of humanity, or perhaps comprehension of humanity itself. This specific motivation elucidates the question on who are the recipients of these ideas too. Knowledge of the essence of humanity is surely relevant to all human beings. How else one could be human without knowing what humanity is?

⁵ For example, Charles Darwin makes 42 notes on the origins of music in his *Descend of Man*. All are based upon citations of other authors (e.g., Herbert Spencer’s essay *The Origin and Function of Music* from 1857) and all lead to a relation between music and language and behavioural elements of music.

⁶ Music is widely used in art and group therapies for its lasting effects on brain processes. Music seems to be of great help to neural science in understanding brain functions.

Sciences of music – what can they say on the origins of music?

Ethnomusicology and musicology could be generally defined as “sciences of music”. Though they both are highly interdisciplinary studies, similar in many aspects, they are different in methodology. It is a radical solution; nonetheless there is no other way but to simplify the definitions of these fields in order to express the very basic yet infinitesimal difference between the two. As it has been mentioned already, musicology investigates the music-immanent phenomenon in order to understand its characteristics. There are musicologists interested in aesthetics, psychology, sociology or philosophy of music, however, the musical structure is always the core of musicological research.⁷ Musicology analyses formal bases of music in the context of musical culture. This is the exact opposite to ethnomusicology, which investigates the anthropological, sociological and behavioural aspects of musical cultures in order to understand the role and characteristics of a musical structure which is being performed inside the musical culture – so the performance is always the main object of ethnomusicological research.

As discussed previously, origins of music cannot tell us much about the music itself. There is undoubtedly truth in the premise that a recording or notation of the most early music production could never be found.⁸ So the study of the origins of music can always provide only general information on musical culture – about humans producing music.⁹ Influenced by these ideas, one can say that study of the origins of music qualifies well as a subfield of ethnomusicology. Once again the logic fails as the academic world seems to think in other ways.

Evolutionary ethnomusicology?

Most scholars consider the study of the origins of music as part of evolutionary musicology. Evolutionary musicology perhaps sounds as a proper name for the field, however, it is very confusing from the historical and methodological point of view. The term “evolutionary musicology” was most likely coined by **Nils Lennart Wallin** (1924–2002) around 1990 and further developed by **Björn Merker** (born 1943) and **Steven Brown** (born

⁷ There of course is a great deal of historiography in musicology which often turns its attention to biography of historic figures, yet compositional practice and hence musical structure plays the dominant role within this particular field too.

⁸ The use of cuneiform script (one of the earliest known forms of written expression) as musical notation is still a controversial issue and its research is ongoing, yet all the known forms of written expression are much younger than the oldest musical instruments discovered in archaeological sites. Idea that sound of prehistoric musical performances could somehow affect natural materials from which could be restored is more than frivolous.

⁹ With one slight exception perhaps – the tonal systems (modes and scales) as some of these might be reconstructed from archaeological artifacts. Yet the question remains – How archetypal they might be regarding the origins of music?

1942) at the beginning of the 21st century.¹⁰ **Alan Parkhurst Merriam**'s (1923–1980) unique insight into the history of ethnomusicology, however, tell us that the evolution of music was part of ethnomusicology much more earlier: “*Those who were interested in the study of evolution as a theory of culture also tended to place much emphasis on the ultimate origins of aspects of human culture, and this preoccupation has also characterised certain periods and approaches in ethnomusicology.*”¹¹ Yet the ethnomusicology has not defined the subfield of evolutionary ethnomusicology. Nevertheless, many scholars have no problem to fit the evolutionary musicology into contemporary world of ethnomusicology.

A bizarre dichotomy and ambivalence of evolutionary musicology used as a term within ethnomusicology is most apparent in **Bruno Nettl**'s (born 1930) recent book called *Nettl's Elephant*.¹² Definition, methods and objectives seems to be of no interest to **Bruno Nettl** in the seventh chapter *On the Concepts of Evolution in the History of Ethnomusicology*. Nettl automatically transfers the term “evolutionary musicology” into the world of ethnomusicology and uses it mechanically ever since it appeared in the first paragraph of his text.

Such terminological issues may seem to be of a little relevance to ethnomusicological research; however, the obscurity of this term may lead into considerable problems in the future. Sometimes the term “evolutionary” in connection with derivations of the word “music” is used to represent completely different fields of musicology – for example the computational musicology.¹³

Yet there are far more serious concerns. Terminological uncertainty may have some impact on the character and quality of research outputs and education regarding the origins of music. As there is quite a significant difference between musicology and ethnomusicology, treating the evolutionary musicology as part of musicology may subvert the field as it clearly requires ethnomusicological approach. The whole problem is made even more complicated by the existence of a new field called *biomusicology*, which is for many scholars the parent study to the *evolutionary musicology*. Biomusicology fights for its independence among other academic studies, however, it is not well recognised in all cultural regions. In the Czech Republic for example the terms such as “evolutionary musicology”, “computational musicology” or “biomusicology” are little known to most scholars and students of musicology. Another problem with biomusicology is that it is often confused with *zoomusicology* to which many scholars would raise strictly dismissive comments.

The core of the problem lies in the interdisciplinary character of evolutionary (ethno) musicology. Biomusicology would most probably not enter the academic sphere to the

¹⁰ Compare – Steve Brown, Björn Merker and Nils L. Wallin, “An Introduction to Evolutionary Musicology”, *The origins of music* (MIT Press, 2001) p. 3–25.

¹¹ Alan Parkhurst Merriam, *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press, 1964), p. 284.

¹² Bruno Nettl, “On the concept of evolution in the history of ethnomusicology”, *Nettl's elephant* (University of Illinois Press, 2010), pp. 108–118.

¹³ Eduardo R. Miranda and Peter M. Todd and Al Biles, *Evolutionary Computer Music* (Springer, 2007).

extent to be recognized as independent academic study and the dichotomy of two studies involving scientific comprehension of musical phenomenon – musicology and ethnomusicology – will most likely continue for many decades. Investigating available literature, musicologists and ethnomusicologist does not seem to care much about the character and role of evolutionary studies penetrating their field, but they surely should.

Problem of “being the oldest”

Questioning the origins and evolution, one necessarily has to deal with determining the earliest appearance of the investigated phenomenon. In the world of musicology, this would be, traditionally, the role of historical musicology. Expectably, historical musicology fails completely when dealing with the origins of music. Following physical documents (sheet music, books on music and archival materials related to musical culture), music history does not bring suitable methods for investigating the origins of music as they must have originated in the prehistoric era. Moreover, depending on physical documents, music history does not bring many useful methods applicable within ethnomusicological research, especially when societies of less developed technology are involved.¹⁴ From this point of view it is understandable that most musicologists and ethnomusicologists never write about prehistoric music at all (as majority of them were introduced to the field through the history of music). Fortunately enough, evolutionary musicology may avail of other methods and techniques as well.

Archaeology and iconography, introduced into the study of music history later, in modern development of musicology, showed that there surely was a fruitful musical life prior to the age of Antiquity. Still, after enormous progress within the archaeology of music, experimental archaeology and music iconography, it seems that physical documents on prehistoric music are rather very rare. So again, most authors on archaeology and iconography of music are not able to cover older cultures than those of the Ancient World.

Radical change came along with increasing interest in the neuropsychology of music and biomusicology in the 1990's suggesting new methods and techniques that may elucidate our view of the origins of music. Much attention was brought to comparative studies

¹⁴ There is a longtime ongoing discussion on this matter, compare with:
Bruno Nettl, “Historical Aspects of Ethnomusicology”, *American Anthropologist*, Vol. 60 (1958), p. 518-532;
Walter Wiora, “Ethnomusicology and the History of Music”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (1965), p. 187-193;
Kay Kaufman Shelemay, “Historical Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, Vol. 24 (May, 1980), No. 2, p. 233-258;
Ludwik Bielawski and Ludwik Wiewiorkowski, “History in Ethnomusicology”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 17 (1985), p. 8-15;
Helen Myers, *Ethnomusicology: historical and regional studies* (W. W. Norton, 1993);
Vesa Kurkela, “The Historical Approach and Applied Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, Vol. 38 (1994), No. 3, p. 402-405.

of the evolution of auditory and vocal systems, comparative studies of music, language and sound production in animals or study of the evolution of the mind in general. Though these approaches have brought fresh air into the research in the origins of music, they are often criticised for the quality of information they provide. Rather than the essence of music, it is the physical background of music that is being examined by these studies. So biomusicology, for example, may prove that all biological and physical requirements for existence of music were present in early humans, yet it cannot exemplify its social/anthropological dimension, which is so essential for understanding what the music was like and when, with some degree of precision and probability, it could have appeared.

Interest in the sociology and anthropology of music has been around for many decades, in its basic shapes even prior to **Alan P. Merriam**, who coined this term for what is now known as ethnomusicology. Until World War II, many scholars suggested that study of (non-European) technologically-less advanced cultures and their music is similar to studying prehistoric music itself. This, of course, was neglected during the second half of the 20th century by the majority of scholars for two reasons: 1. it is eurocentric and even almost racist; 2. there is no scientific evidence that cultures with less advanced technology did not experience radical cultural development altering their character.

Uncertainty, apprehension and scepticism are always present in the research in the origins of music. So modern science made great efforts to uncover the origins of music and has developed many multifarious approaches. None of them, however, proved to be a suitable tool for determining the earliest manifestation of music. Nevertheless, recent activity within the field of global genetic mapping and comparative linguistic studies brought distinct and inspiring stimulation within the research into the origins of music. Specific groups of African people are now considered to possess the most archaic genome. Their complex languages and high level of technological/cultural preservation suggest that these cultures may be a mirror to prehistoric human cultures. If proved to be true, modern science might be enhanced by an enormous body of evidence relevant to the research into the origins of music.

Hunting dinosaurs in 21st century

A number of successful projects focused on mapping the mitochondrial DNA and evolution of haplotypes at the beginning of 21st century.¹⁵ All these projects introduced similar maps of human genetic evolution. Along with this general match on the progression of genetic evolution of humankind, other surprising information was brought to the public attention. There still are people on the Earth carrying the archetypal form of

¹⁵ 2002 – *Mitomap* (<http://www.mitomap.org>) published first global map of mitochondrial DNA evolution and *HapMap* (<http://hapmap.ncbi.nlm.nih.gov>) project started describing evolution of haplotypes; 2003 – *Human Genome Project* (http://www.ornl.gov/sci/techresources/Human_Genome/home.shtml) concluded; 2005 – *The Genographic Project* launched (genographic.national-geographic.com).

genome which all modern humans are descend of. Even more surprisingly, these people occupy areas in Africa from which, most probably, people populated the Earth.

Since 19th century researchers has been strongly interested in biological background of music and music-related social phenomenon. However, the genetics seems to have had just a little impact on musicology and ethnomusicology up till very recently. Linguistics is the field which was first from all social sciences strongly influenced by genetics.¹⁶ We can trace genetic linguistics as early as to the middle of 20th century. Notwithstanding the enthusiasm of pioneers of this field, genetics supported linguists with limited space for research only. Recent results of genetic mapping finally allowed linguists to broaden their ideas on evolution of language and related research.

One of the most interesting ideas involving genetics and linguistics is questioning the possibility of language surviving at the level of its most early stage of development. If there are people with the genetic profile very closely related to that of early modern humans, occupying the very same area where early modern people first appeared and preserving technology-less developed style of living, might there be a culture using language similar to that one spoken by early modern people? Many theories of origins of music claim that music has the same roots as language, therefore answering this question may be of enormous value for ethnomusicology.

But what is the oldest language? Based on written documentation, for the oldest still living languages may be considered Tamil or Georgian-Svanetian language possibly. These cultures, however, are just of a little importance for ethnomusicologists interested in finding the still living musical culture (hopefully) similar to culture of earliest modern humans. Tamils and Georgians passed through enormous cultural development and there is no doubt that musical culture of early modern people was completely different from music that is performed in Georgia or India at the beginning of 21st century. Despite the question of how well their culture may be preserved, it cannot be measured with still living unwritten languages estimated to be thousands years old.

Languages of so-called “Bushmen” are particularly interesting among all unwritten languages. Theoretical reflection of these languages is so complicated issue that even separate branch of linguistics has been established to study them. For a critical lack of space, we must overlook all details and linguistic problems at the moment and focused on importance of these languages in contemporary research. By comparing world genetic maps with the distribution of “Bushmen” languages, we would find that language of San and Hadza people may be the oldest in the world.¹⁷ Both language families are located in South-Eastern Africa. To be more precise, San could be found in Great Rift Valley and South Africa and Hadza around the Lake Eyasi – areas rich in *Australopithecus*

¹⁶ Genetic linguistics does not strictly mean “the linguistic research based on genetics”, however, some modern linguists use results of genetic research in their work.

¹⁷ Compare with work of Dr. Joanna L. Mountain from Department of Anthropological Sciences and Department of Genetics at Stanford University (http://www.stanford.edu/group/mountainlab/people/joanna_mountain.html).

afarensis, *Chororapithecus abyssinicus* and *Nakalipithecus nakayamai* fossils. There are about 40.000 San and 950 Hadza people at the moment, but only few subgroups still keep the traditional way of living.

Hadza and San are a great problem for ethnomusicology. Given that their language seems to be thousands of years old and they are living at the technological level of development equal to prehistory, may their music be similar to that of early modern people? If yes, how may we prove such a hypothesis? As these are Vanishing Cultures it is nearly impossible to find archetypal or even representative musical performances today.

One may think that African music is of the main interest to ethnomusicologist and there has to be many sources on Hadza and San people music. Certainly, a great number of relevant recordings and information on this issue exist, but unfortunately, most of it is hidden under shallow names of Bushmen Music, or Music of South and Central Africa, eventually Hunter Gathers' Music or similar. To find out what the San and Hadza music was, a wide research is needed. Recently available recordings must be compared with older archival materials and then (based on linguistic, cultural and regional criteria) all references to San and Hadza music must be extracted from the literature and analysed. Only then may we get a glimpse of the shadows of San and Hadza musical culture.

Phonogram archives and notes made by explorers, anthropologists and early song collectors would not definitely allow us to gain any specific information on San or Hadza people music prior to the 19th century. Most probably, the majority of material will be from the second half of the 20th century. So how can we find out whether the music produced by San or Hadza people may have some prehistoric features? Or better, how is their music more prehistoric than any other musical culture?

Genetics, Linguistics & Evolutionary Ethnomusicology

Music and language (manifested through speech, whistles or clicks) are intrinsically bound together.¹⁸ Both are, basically, sound production in humans able to express and transmit emotions, having artificial and communicative character and are common to all known societies of modern humans. No wonder, ethnomusicology and linguistics had undertaken similar pathways in research.

Great effort was made to investigate the relationship between language and music. This kind of study, descending the **George Herzog's** (1901–1983) work primarily, seems to reach its peak during 1950's.¹⁹ According to **Steven Feld** the 1960's and 70's was

¹⁸ In “our modern culture” and the way we think about language and music, yet one must ask – is it always like that? Is this idea common to all people? And is there a biological relation between the language and music?

¹⁹ George Herzog, “Speech melody and primitive music”, *Musical Quarterly*, Vol. 20 (1934), No. 4, p. 452–466; George Herzog, “Text and melody in primitive music”, *Bulletin of the American Musicological Society*, Vol. 6 (1942), p. 10–11; R. H. Robins, Norma Mcleod, “Five Yurok songs: A musical and textual analysis”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 18

the era of *Linguistic Models in Ethnomusicology*. As he stated: “There is another logical relationship of language and music quite distinct from that of their mutual overlap. Namely, language and music are the two principal ways by which humans pattern sound for social communication. For this reason it has been argued that language and music are both open to analyses of a general semiotic character, and, hence, that they may benefit from uniformities in analytic approach.”²⁰

Relation between ethnomusicology and linguistics does not necessarily have to be limited by interest in semiotic or epistemology. As **Derek Bickerton** (1926) convincingly argued in his article *Can Biomusicology Learn from Language Evolution Studies?*²¹, later used in his book *Adam’s Tongue*,²² evolutionary linguistics may be of great value for study of the origin of music.

Linguistic research is extremely valuable for ethnomusicology especially as its extensive material and methodology are suitable for comparison regional, ethnical and historical parameters of the investigated phenomena. For example, it would be very difficult and most probably unverifiable for ethnomusicologists to say that Hadza or San people are old and coherent cultures, even to specify their musical culture itself. Based on genetics and linguistics, however, ethnomusicologists may comfortably claim that there are ethnically specific Hadza and San people preserving old languages and genome and raise the basic ethnomusicological question about the character of their music. Genetic linguistics may be of great inspiration to ethnomusicology in the way it deals with taxonomy of languages and methods used in the attempt to constitute the system of related and nonrelated cultures.

Modern people expressing prehistoric music?

This rather philosophical issue takes us back to the beginnings of comparative musicology as it was the first place where this question was raised. Comparative musicology was product of 19th century philosophy and has not been a vital field of study for many decades.²³ The problem of comparative musicology was its unequal treatment of European and non-European or western classical and non-classical music. Comparative

(1956), No. 3, p. 592–609; George Springer, “Language and music: parallels and divergences”, in *For Roman Jakobson* (Mouton, 1956), pp. 504–513; Bruno Nettl, “Some linguistic approaches to musical analysis”, *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 10 (1958), p. 37–41.

²⁰ Steven Feld, “Linguistic Models in Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, Vol. 18 (May, 1974), No. 2, pp. 197–217.

²¹ In N. L. Wallin (ed.), *The Origins of Music* (MIT Press, 2001).

²² Derek Bickerton, *Adam’s Tongue: How Humans Made Language, How Language Made Humans* (Farrar, Straus and Giroux, 2010).

²³ Compare – Bruno Nettl and Philip Vilas Bohlman, *Comparative musicology and anthropology of music* (University of Chicago Press, 1991).

musicologists marked non-European music as “primitive” and “ancient”. It was illogical and misleading, nevertheless influential and important. But what does it actually mean if one is about to assign some primitive attributes to a recent musical culture? Does it mean that the music is somehow less musical than the other music is? This would imply that there are more than one music, which, of course, most scholars find very difficult to accept. Over the fact that most non-classical music is very complicated, in terms of musical structures and use of instruments (like Indian or Chinese music), musical cultures less-developed in music theory and use of musical instruments are incredibly complicated at the social and psychological levels. So we have to deny most of the comparative musicology. On the other hand, we should admit that some non-European cultures might have a longer tradition than others.

Anthropology and archaeology taught us that people have hardly changed in the last 40000 years. Society itself has changed in a very specific way only. Human emotions, social needs, abstract abilities and skills are literally the same. Given the corresponding education and social background, African hunter-gatherer from 40000 years ago would be capable of the same achievements as any other recent people.²⁴ Still, 40000 years ago is utmost prehistory for us.

Modern and prehistoric human cultures are diverse namely in scale of population, social structure, and use of technology. From this point of view, Hadza and San people preserved prehistoric culture. They live in small family-based social groups in the way hunter-gatherers lived some 40000 years ago.

The hypothesis is clear: Hadza and San have the same physical, sociological and linguistic characteristics that we associate with prehistoric African hunter-gatherers from many thousands years ago; hence their music is of the same prehistoric character.

As we have just a limited idea about music of prehistory, it would be far easier to think why Hadza and San peoples’ music is not modern music. To do so, we must formulate basic characteristics of modern music and turn them into questions applicable on music of Hadza and San people:

- Modern music typically uses complex musical instruments. What musical instruments do the Hadza and San people use?
- There is a great deal of music theory, rules and schemes in modern music involving manipulation with structure and form. Is there music theory and compositional process in Hadza and San musical culture?
- Modern music is performed by musicians and received by audiences. Is there diversification of musicians and audience in performances by Hadza or San people?
- Gender and stylistic changes in modern music are based upon the knowledge of prior historical progress. Is there a conception of musical styles and historical reflection in Hadza or San people?

²⁴ Das-Naglieri Cognitive Assessment System test used to prove differences in learning abilities of different ethnic groups (and hence for some people possibly applicable to determine differences in genetically distant populations) is highly controversial.

Probably nobody is able to answer these questions objectively since sources on music of Hadza and San people are very limited. Intensive research must be done. We may only speculate at the moment, however, it seems that answers to all of these questions would be negative.

These characteristics would be common to more musical cultures than to the Hadza and San people. However, there are no other tribes with such a strong archaeological, linguistic and genetic evidence of their close relation to early modern humans. Or perhaps Andamanese²⁵ people are in the same situation; however, being marked as “uncontacted people”, nobody can study their culture at the moment.

It is not possible to make a clear cut and proclaim music of San and Hadza people to be of prehistoric shape. None the less, it is a great starting point and inspiration for evolutionary ethnomusicologists to conduct a proper research and investigate this particular phenomenon. Such a research cannot be accomplished without the assistance of archaeological musicology, biomusicology and neuropsychology of music.

There is still far more to ask

If music of Hadza and San people is preserving old musical culture, how much and how quickly did their music change during the time when scholars are interested in it? Might it be possible that Hadza or San people had a completely different musical culture in the past, which changed just very recently? Or otherwise, might it be possible that the music did not change at all, that the music was extremely complicated right from its beginning? What is the relationship between the music of Hadza and San people and the musical cultures it is surrounded by? As the numbers of ethnomusicologists rise every year, we may know answers very soon.

The Chicken or the egg dilemma - language of early modern people?

As contemporary science seems not to be able to find out from where the music originates exactly, some serious questions must be raised regarding the importance and relevance of linguistics penetrating evolutionary (ethno)musicology. All sciences mentioned within this text deal with modern people and modern cultures. Technically, they are focussed on the world of *Homo sapiens*. But what if music originated prior to the emergence of *Homo sapiens* or even before the first manifestation of hominids?

Though our ability to answer this question is highly limited, we are free to turn it into several antagonistic hypotheses and discuss its potential.

²⁵ Compare with <http://www.andaman.org/>.

Thesis		Contra-thesis
Music is a specific sound production found in humans only.	×	Music is common to more than one species having complex neurological structures, living in social groups and possessing vocal and auditory systems.
There is one music only.	×	There are many mutually different and incomparable phenomenons which may be considered as music.
Music is a communication. (Music is language.)	×	Music is beyond comparison to any other mental and social activity.

It is a tricky question indeed to ask whether music is exclusive to humans only or whether it may be universal, including other animals. Much has been said and written upon this issue; however, one idea seems to remain not discussed. Modern humans are of the *Homo sapiens* species, they are genetically different from the predecessors of the same genus, such as *Homo heidelbergensis*, *Homo rhodesiensis*, *Gawis cranium* and *Homo neanderthalensis*. The Neanderthals were known as simple speechless animalistic creatures for a long time, yet now it was proved they had vocal tract able to produce speech and song, and culture producing art artefacts as well.²⁶ Discoveries like those about *Homo neanderthalensis* may raise the question if other early hominid species shared similar competences. Considering currently available information there is a chance that there was music (other conscious sound production than signals and speech) in *Homo sapiens*' predecessors.

This would imply that music is not genetically exclusive to *Homo sapiens*. Or if it is, there must be more than one music – at least one for modern humans and at least one for others. If music is not that genetically dependant as it was thought, it may be potentially found anywhere in animal world.²⁷

Consider music in deaf people and music of mentally disabled persons.²⁸ Their way of comprehending music is completely different from that common in “normal” people. It is often so different that other people cannot understand it at all, because the function of music is different. For most people music is just entertainment, but for people with the Williams syndrome or for autistic people music is a completely different space. Even

²⁶ Professor Chris Henshilwood (African Heritage Research Institute) and doctor Francesco D’Errico (University of Bordeaux) for example are ones of many who successfully look for art objects in archaeological sites dated over seventy thousands years back. Steven J. Mithen summarizes research within this field and broadens it with his own hypothesis (compare with Steven J. Mithen, *The singing neanderthals: the origins of music, language, mind, and body* (Harvard University Press, 2006).

²⁷ It would require a whole book to discuss music in plants, but surprisingly there is a great possibility there is something like music in plants.

²⁸ Work by neuropsychologists Oliver Sacks and Daniel Levitin is surely well known among general public.

among “normal” people music has different tastes and shapes. Musically trained people receive music in different ways than musically untrained people. Music is common to all people, but is not just one phenomenon; it is a great abstraction depending on individual interpretation.

Differences in individual interpretations of music prove that music is not language. Language must be known to all participators. The relation between music and language is bizarre. Music may have some communicative aspects indeed. However, music is something quite different from language.²⁹

Even though it is hard to prove, we have to accept the possibility that music may have originated much earlier than first humans emerged. Music may have had completely different character it first appeared, so by tracing the origins of music as we know music today we may lose the track soon and discover its real origins. As music is not language or communication only, it might had followed different path of evolution than language and so linguistically well preserved cultures may not reflect anything relevant to the origin of its musical culture. Provided the most optimistic scenario, however, genetic linguistics can help us to understand better the music of a last few thousand years, yet probably not to uncover the origins of music itself. Ethnomusicology has to face the radical progress within evolutionary linguistics and genetics. Now and again ethnomusicology under the pressure of related sciences continues to redefine and formulate its methodology, terminology and probably definition of the field itself. Together with the success of genetic mapping and evolutionary linguistics, ethnomusicology is given an excellent chance to investigate the evolution of music in new ways. Will there be generally recognized evolutionary ethnomusicology in near future? Will ethnomusicologists undertake the uneasy research of genetically and linguistically oldest modern human cultures?

Umstände der Forschung im Bereich der ältesten Musik – Anmerkungen zu einer evolutionären Ethnomusikologie

Zusammenfassung

Das Interesse von Akademikern an einer wissenschaftlichen Erkenntnis der Ursprünge der Musik hat seine Wurzeln schon am Anfang des 18. Jahrhunderts. Es ist allerdings zu erwähnen, dass das Werk von Charles Darwin die Entwicklung der Musikwissenschaft nur in einem überraschend geringen Maße beeinflusste. Man braucht sich demzufolge nicht zu wundern, dass die evolutionsorientierte Musikwissenschaft eher vom Interesse von Wissenschaftlern von anderen als musikwissenschaftlichen Bereichen ausging. Trotz-

²⁹ Most striking difference between music and language is rhythm – rhythm is essential base of music from ethnomusicological standpoint, yet rhythm has just a limited importance in language and even in speech (very interesting is comparison of music and whistle, drum or click languages).

dem ist es wichtig, die Notwendigkeit des ethnomusikologischen Ansatzes zur Forschung im Bereich der Ursprünge der Musik und deren Evolution zu bekräftigen. Die Musik hat ihre Quellen wahrscheinlich schon in einem Zeitraum vor dem Entstehen des modernen Menschen. Es scheint so zu sein, dass die Musik in der Zeit ihrer Ursprünge in ihrem Charakter ganz anders als heute wahrgenommen wurde. In dem Bestreben, die Ursprünge der Musik, und zwar in der Auffassung, wie wir diese heute kennen, zu entdecken, kann man also in Bezug auf die Entwicklung ganz andere Erscheinungen feststellen, als diejenigen, die zum Entstehen der modernen Musik führten. Die Musik ist kein reines Kommunikationsmittel und nicht einmal eine Sprache, weswegen sie einen ganz anderen Entwicklungsweg als die Sprache genommen hat. Die aus der Sicht der Sprache uralten Kulturen müssen also nicht unbedingt auch in musikalischer Hinsicht uralt sein. Dessen ungeachtet könnte die evolutionsorientierte Linguistik behilflich sein für ein viel tieferes Verständnis der Musikentwicklung in den vergangenen Jahrtausenden. Die Ethnomusikologie ist dazu gezwungen, sich mit dem radikalen Fortschritt im Bereich der Genetik-Forschung sowie der evolutionären Linguistik auseinander zu setzen, grundlegende methodologische Parameter der Forschung neu zu definieren, eine Terminologie zu entwickeln und wahrscheinlich auch die Definition ihres eigenen Faches neu vorzunehmen. Die Erfolge im Bereich der genetischen Untersuchungen sowie der evolutionären Linguistik bieten den Ethno-Musikwissenschaftlern eine Chance, die Evolution der Musik auf ganz neuen Wegen zu untersuchen.

Okolnosti výzkumu nejstarší hudby – poznámky k evoluční etnomuzikologii

Shrnutí

Zájem akademiků o vědecké poznání původu hudby pramení již začátkem 18. století. Dílo Charlese Darwina však mělo překvapivě malý vliv na vývoj muzikologie. Není s podivem, že evoluční muzikologie leží spíše v zájmu vědců z jiných než muzikologických oborů, přesto je důležité zdůraznit nutnost etnomuzikologického přístupu k výzkumu původu a evoluce hudby. Hudba pravděpodobně pramení z dob před vznikem moderního člověka a zdá se, že v době svého vzniku mohla mít zcela odlišný charakter, než jak jí dnes vnímáme. Ve snaze odhalit původ hudby, tak jak ji známe dnes, můžeme tedy sledovat vývojově zcela jiné jevy než ty, které vedly ke vzniku moderní hudby. Hudba není pouhou komunikací nebo jazykem, mohla tak sledovat zcela odlišnou vývojovou cestu než jazyk. Jazykově prastaré kultury tedy nutně nemusí být prastaré také po hudební stránce. Přesto evoluční lingvistika může napomoci k daleko hlubšímu pochopení vývoje hudby v posledních tisíciletích. Etnomuzikologie je nucena čelit radikálnímu pokroku v oblasti výzkumu genetiky a evoluční lingvistiky, znovu definovat základní metodologické parametry výzkumu, rozvíjet terminologii a pravděpodobně také přehodnotit vlastní definici

oboru. Úspěchy genetického mapování a evoluční lingvistiky nabízejí etnomuzikologům šanci studovat evoluci hudby zcela novými způsoby.

Keywords

Evolution; ethnomusicology; evolutionary ethnomusicology; the origins of music; genetic linguistics; Hadza; San.

Schlüsselwörter

Evolution; Musikethnologie; evolutionäre Musikethnologie; Ursprünge der Musik; genetische Verwandtschaft; Hadza; San.

Erinnerungen an Dozent Miroslav Karel Černý

Jan Vičar

Im diesjährigen heißen Sommer, am Sonntag, dem 10. Juli 2011, ist Miroslav Karel Černý (geboren am 11. Dezember 1924 in Prag) nach kurzer schwerer Krankheit, in Stille und fern von der Aufmerksamkeit der Allgemeinheit gestorben.¹

Von 1962 bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1985 war er hauptsächlich am Institut für Musikwissenschaft der Tschechoslowakischen Musikakademie (später Institut für Theorie der Kunst und Kunstgeschichte) tätig, wo er in der ersten Phase der Entwicklung dieser Institution als Leiter der Abteilung für Geschichte arbeitete.

Als Dozent habilitierte er sich im Jahre 1968 an der Palacký-Universität in Olomouc und war seit dem Jahre 1991 fast zwanzig Jahre lang an dem wieder eingerichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft in Olomouc tätig, wo er verschiedene interne sowie externe Teilzeit-Aufgaben als Pädagoge, Ausbilder von Doktoranden sowie Rezensent verschiedener Schriften übernahm. Seine Rezension zu den in dem 13. Band von *AUPO Musicologica Olomucensia* zusammengestellten Studien im Frühjahr des Jahres 2011 konnte er nicht mehr zu Ende führen.

Weniger bekannt sind heute Aktivitäten von Černý in Prag, die im Zusammenhang mit der Musik-Fakultät der Akademie für musische Künste in Prag stehen. In den Jahren 1953–1956 war er Aspirant unter der Leitung von Antonín Sychra und in den Jahren 1957–1962 arbeitete er pädagogisch und wissenschaftlich als Fachassistent an dem Lehrstuhl für die Musiktheorie und -Geschichte HAMU mit dem Schwerpunkt „Allgemeine Musikgeschichte“. Nach seinem Wechsel an die neu gegründete wissenschaftliche Anstalt ČSAV (Tschechoslowakische Akademie für Wissenschaften), was auf Grund eines Ange-

¹ Das wissenschaftliche Profil von M. K. Černý und die Bibliographie seiner Arbeiten sind ausführlich unter dem umfangreichen Schlagwort „Miroslav Karel Černý“ in dem Internetwörterbuch mit dem Namen *Český hudební slovník osob a institucí* [Das tschechische musikalische Wörterbuch von Personen und Institutionen] verzeichnet, verfasst im Jahre 2008 von Ivan Poledňák (siehe <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník>). Die Auswahlbibliografie von M. K. Černý erschien im Druck auch im Rahmen des deutschen Artikels von Jaroslav Jiránek, „Miroslav K. Černý siebzigjährig“, *AUPO, Musicologica Olomucensia* 2 (Olomouc 1995), S. 119–125.

botes von Jaroslav Jiránek geschah, übernahm Jaroslav Smolka dessen Position. Für die Darstellung der Lebensentwicklung von Černý im persönlichen sowie wissenschaftlichen Bereich ist bezeichnend, dass der AMU-Verlag gerade in diesem Jahr die Herausgabe seines letzten Buches *Dvořák a sonátová forma* [Dvořák und Sonatenform] vorbereitete. Dieses Werk ist bedauerlicherweise noch nicht über den Stand einer ersten Korrektur hinausgekommen, auch die Notenbeilagen fehlen noch. Das noch nicht fertige Werk harret einer technischen Ergänzung.

M. K. Černý – so unterzeichnete er sich zumeist – war ein bedeutender tschechischer marxistisch orientierter Musikwissenschaftler, Historiker und Publizist, der während seines langen Lebens eine große Menge von Studien, Konferenzen-Vorträgen, Buchrezensionen und Kritiken vorlegte, die vor allem von der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, vom Werk Antonín Dvořáks und von der Musik der Antike handelten. Diese Fülle von Publikationen ist schier unvorstellbar, vor allem, wenn wir uns bewusst machen, dass Dozent Černý an einem schweren Sehfehler litt. Er brauchte außerordentlich dicke Augengläser, in der Kindheit wurde ihm sogar ein (nie in Anspruch genommener) Blindenstock verschrieben. Dieses Handicap machte er, so gut es ging, wett mit seinem phänomenalen Gedächtnis, mit seiner Beharrlichkeit, mit seinem Fleiß, seiner Fähigkeit viel zu lesen und auf Konferenzen in mehreren Weltsprachen zu diskutieren sowie mit seiner außerordentlichen physischen Vitalität, dank der er die meisten seiner Zeitgenossen etwa um zwanzig Jahre überlebte und die er einmal sogar dafür eingesetzt haben soll, um an seinem Arbeitsplatz Streitigkeiten mit seinem Instituts-Kollegen Oldřich Pukl handgreiflich zu lösen.

Es sind viele Geschichten über seine intellektuellen Fähigkeiten im Umlauf. Man erzählt sich die Anekdote, dass er im Jahre 1951 nicht nur sein Rigorosum mit einem ausgezeichneten Ergebnis absolvierte, sondern kurz zuvor auch die Prüfung in der Allgemeinen Geschichte ablegte, da er als schlecht Sehender in einen falschen Prüfungsraum eingetreten war. Die Fach-Kommission der Historiker dort glaubte auf Grund des mit einem anderen Kandidaten identischen Zunamens den erwarteten Prüfling in Geschichte vor sich zu haben, führte die Prüfung durch, sprach ihre Anerkennung aus und stellte die entsprechende Bestätigung aus. Er beherrschte die Thematik der allgemeinen Geschichte hervorragend, auch wenn er dieses Fach nicht studiert hatte. Erst dann stellte man fest, dass man aus Versehen jemand anderen examiniert hatte. Der Kandidat Černý wurde in den Nebenraum begleitet, wo die richtige Kommission schon ungeduldig auf ihn wartete. Er absolvierte nochmals eine Prüfung, diesmal die richtige in Musikwissenschaft.

Ein andermal soll M. K. Černý auf Grund eines Missverständnisses bei einer internationalen Kommunikation auf institutioneller Ebene sein Referat für eine internationale Konferenz auf Deutsch vorbereitet haben und erst im Konferenzsaal festgestellt haben, dass die Verhandlungssprache Französisch war. Es blieb ihm also nichts anderes übrig, als das ganze in Deutsch geschriebene Referat auf Französisch vorzutragen. Einmal soll es zu einem Zwischenfall gekommen sein, als der englisch vortragende Referent Černý ein festgelegtes Zeitlimit überschritten und die dringlichen Signale des Vorsitzenden nicht vernommen hatte. Sein Referat wurde zuerst durch das Ausschalten des Mikrofons abgebrochen, bevor die Organisatoren dann den Vortrag durch das unsanfte Wegführen des

noch immer begeistert sprechenden Redners vom Rednerpult beendeten. Zuweilen sollen auch die Zuhörer und Studenten, welche die breite Skala von Ausführungen, Exkursen und Assoziationen nicht mehr aufnehmen konnten, unauffällig den Saal verlassen haben, ohne dass er es gesehen hätte.



Dozent Miroslav K. Černý in 2005

Die Studenten der Musikwissenschaft in Olomouc sowie die examinierenden jüngeren Pädagogen begrüßten einerseits M. K. Černýs Mitarbeit in Prüfungskommissionen, da er als sehr menschlich und gutmütig galt, schreckten andererseits jedoch vor seinen enzyklopädischen Kenntnissen geradezu angsterfüllt zurück. Welcher Prüfungsgegenstand auch immer verhandelt wurde, war es die allgemeine Geschichte der europäischen Musik, oder die Musikanalyse, Musikästhetik, Jazz- oder Rockgeschichte, oder auch spezielle Fragen aus dem Bereich Psychologie, Soziologie, Ethnomusikologie oder Akustik, immer war es Dozent Černý, der etwas dazu beizutragen hatte, der immer wieder etwas präziserte, etwas einwand und etwas argumentierend zuspitzte, und zwar entweder in Form von ergänzenden Fragen, oder nur halblaut vor sich hin.

Im Jahre 1974 lernte ich M. K. Černý während meiner rigorosen Prüfung an der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc kennen (die Kommission

bestand aus Robert Smetana, Vladimír Hudec, Miloš Jůzl und M. K. Černý). Damals wurde ich von ihm aufgefordert, einige Periodisierungssysteme der Musikgeschichte zu vergleichen. Zu dieser Zeit bevorzugte ich auf dem Hintergrund der seinerzeit gerade erst veröffentlichten Periodisierung von Robert Smetana in *Hudební vývoj a jeho členění* [Musikalische Entwicklung und ihre Gliederung] die nicht traditionelle Periodisierung von Ctirad Kohoutek, wie diese in seinem Werk *Hudební styly z hlediska skladatele* [Musikalische Stile aus Sicht des Komponisten] vorgelegt worden war. Das stellte ihn allerdings nur teilweise zufrieden und ich erlebte zum erstenmal seine kritischen Anmerkungen und sein kontinuierliches „Murmeln in seinen Bart“ bei jeder Ungenauigkeit im Formulieren.

In der Zeit meiner Tätigkeit in der Leitung von *Hudební rozhledy* [Musikalische Rundschau] in den Jahren 1986–1989 hatte ich mit ihm zu tun und erlebte ihn als einen aufopferungsvollen und stets hilfsbereiten häufig etwas Beitragenden und als Autor von Kritiken sowie wissenschaftlichen Artikeln. Auf der Grundlage eines Stipendiums für kreative Tätigkeiten des Tschechischen musikalischen Fonds bat ich ihn im Jahre 1986 um eine Studie mit einer Beurteilung, in der die Entwicklung von *Hudební rozhledy* seit der Gründung im Jahre 1948 bis zur Gegenwart reflektiert werden sollte. Das Ziel war, eine Unterstützung für die beabsichtigten Innovationen zu erhalten. Es entstand daraufhin eine überaus wertvolle, etwa hundertsechzig Seiten umfassende Niederschrift, mit Maschine geschrieben, die allerdings nach meinem Weggang von der Zeitschrift verloren ging. Es ist mir bedauerlicherweise nicht gelungen, irgendwo eine Kopie davon zu finden.

Ich schätzte die fachlichen Kenntnisse von M. K. Černý sehr hoch. Als ich im Jahre 1989 mein Buch über den Komponisten Václav Trojan beendete, beantragte ich über den gewöhnlichen Rahmen hinaus durch die Vermittlung der Panton-Redaktion seine Beurteilung als die eines vierten Lektors. Anders als andere Kollegen, die seine Beurteilungen von fachlichen Texten fürchteten, war ich ihm für seine Einwände sehr dankbar. Ich stellte fest, dass seine Hinweise als eines Zeitgenossen der jeweiligen Epoche viel genauer und inspirierender waren als alle Anmerkungen der drei übrigen Lektoren.

Als man nach dem September 1990 die Musikwissenschaft in Olomouc wieder aufbaute und dazu auch qualifizierte Fachkräfte brauchte, die dieser Abteilung mit der Bedeutung ihrer Titel und mit ihrer Autorität ein Profil geben sollten, sprach ich ohne zu zaudern den „freien“ Doc. PhDr. M. K. Černý, CSc. an. Er publizierte damals mit vollen physischen und geistigen Kräften in Olomouc einige seiner Schriften, für die in Prag kein Interesse bestand. Als eine einzigartige Monografie von europäischer Bedeutung ist insbesondere seine *Hudba antických kultur* [Musik der antiken Kulturen] (1995) anzusehen.² Die ganze Auflage wurde aber im Jahre 1997 vom Hochwasser vernichtet, so dass man einen Nachdruck herstellen musste. Dazu kamen noch seine zwei Hochschul-Lehrtexte *Kapitoly z metodologie hudební vědy* [Kapiteln aus der Methodologie der Musikwissenschaft]

² Miroslav K. Černý, *Hudba antických kultur* [Musik der antiken Kulturen] (Olomouc, 1995, 2. ergänzte Ausgabe, Prag, 2006).

(1998)³ und *Nástin vývoje symfonie* [Abriss der Sinfonie-Entwicklung] (2002).⁴ An den Korrekturarbeiten beteiligten sich mitunter auch Studenten. Ich erinnere mich, dass zum Beispiel der *Nástin vývoje symfonie* von den heute schon bekannten jungen Musikwissenschaftlerinnen Lucie Berná und Martina Stratilková redigiert wurde. Sie beklagten sich über vertauschte Buchstaben oder auch ganze Zeilen sowie über unvollendete Sätze, was von den Augenproblemen des Autors herrührte.

Seine geistige Beweglichkeit zeigte sich darin, dass er, als ich im Jahre 1997 die tschechische Übersetzung von *Finale. Učebnice počítačové notace* [Lehrbuch der Computernotation] herausgab, mich zu meiner Überraschung um ein Exemplar bat.⁵ Er machte sich dieses Notationsprogramm mit seinen dreiundsiebzig Jahren mit Hilfe des genannten Handbuchs schnell zu eigen und begann Notenbeispiele zu seinen Studien auf seinem eigenen Computer schnell und selbständig zu schreiben.

Ich schließe meine Reminiscenz an M. K. Černý mit einer netten Erinnerung an ein Musikfestival und eine Konferenz im Jahre 1988 im Irak ab.⁶ Er wohnte damals in einem anderen Hotel in Bagdad als ich. Nachdem ich ihn allein mit einem Fotoapparat in dem Ishtar-Tempel auf dem Boden des altertümlichen Babylon getroffen habe und heimlich seinem Selbstgespräch: „Zwar sehe ich nichts, doch ich halte es wenigstens mit einem Foto fest, um es mir zuhause anzusehen“ gelauscht habe, versuchte ich, ihm ein wenig als sein Begleiter zu helfen. Damals erlebte ich mit M. K. Černý auch seinen großen wissenschaftlichen Erfolg und neben anderem auch die internationale Resonanz auf seine Theorie „Harfe versus Lyra von Ugarit“.

Es ist sinnvoll, wenn die musikalische Praxis die Musiktheorie beeinflusst wie auch umgekehrt, wenn ein Musikwissenschaftler einem Komponisten mit einem interessanten Thema einen Impuls für seine Komposition gibt. Deswegen gestehe ich gerne, dass die während des gemeinsamen Besuchs in Babylon kennen gelernte Theorie von M. K. Černý direkt eine meiner Kompositionen inspirierte. Ich erlaube mir, dazu vom Booklet der CD *Präludien/Fantasien* zu zitieren.

„Das Entstehen der Komposition *Poučení Šuruppakovo* [Schuruppaks Lehre] für Kontratenor (oder Bariton oder Mezzosopran) und Harfe ist einem Besuch in Babylon zu verdanken, wohin ich im Jahre 1988 als Musikjournalist anlässlich eines internationalen Musikfestivals delegiert worden war. Als Grundlage dienten mir auch Anregungen von Dr. Miroslav K. Černý, eines Spezialisten für die Musik der antiken Kulturen sowie die des Sumerologie-Fachmanns Dr. Blahoslav Hruška. Die Figur eines gewissermaßen

³ Miroslav K. Černý, *Kapitoly z metodologie hudební vědy* [Kapiteln aus der Methodologie der Musikwissenschaft] (Olomouc, 1998).

⁴ Miroslav K. Černý, *Nástin vývoje symfonie* [Abriss der Sinfonie-Entwicklung] (Olomouc, 2002).

⁵ *Finale. Učebnice počítačové notace* [Lehrbuch der Computernotation]. [Übersetzung und Adaptierung des amerikanischen Originals David Pogue, *Finale. The Art of Music Notation. Volume I*, Jan Vičar und Studenten] (Prag, 1997), 188 S.

⁶ Siehe dazu ausführlicher in Jan Vičar, „Hudba v Babylonu“ [Musik in Babylon], *Hudební rozhledy* [Musikalische Rundschau], 42 (1989), Nr. 1, S. 43–44 (ISSN 0018-6996).

geheimnisvollen Schuruppak, der seinen Sohn zum guten Tun ermahnt und ihn auf der anderen Seite vor den Gefahren des Lebens warnt und der auch den Sonnengott Shamash anbetet, ist auf den Keilschrifttabellen schon im 26. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung belegt. Das gewählte Fragment VAT 10151, publiziert im Buch Wilfried G. Lambert *Babylonian Wisdom Literature*, stammt aus der Kassiten-Zeit, also ungefähr aus der Mitte des 2. Jahrtausends vor Christi. Gerade der Fragmentcharakter dieses akkadischen Textes (den vokalen Part kann man entweder akkadisch oder in der tschechischen oder englischen Übersetzung aufführen) ermöglichte eine deutliche Freiheit der musikalischen Bearbeitung. Die mit der Harfe zitierte Passage des Kultusliedes von Ugarit, rekonstruiert in den siebziger Jahren von der kalifornischen Assyriologin Anne Drafkorn Kilmer (allerdings unrichtig, wie Černý nachweist!), soll an die Tatsache erinnern, dass die Harfe schon vor mehreren Tausenden von Jahren diatonisch gestimmt wurde und dass mit ihr auch Einklänge von Tertien und Sexten gespielt wurden.⁷

Diese Komposition diente mir heute⁸ als Ausgangspunkt für Erinnerungen an den bedeutenden tschechischen Musikhistoriker Miroslav K. Černý, einen verehrten älteren Kollegen am Lehrstuhl für die Musiktheorie und Musikgeschichte der Musikalischen Fakultät der Akademie für musische Künste (AMU), wo wir uns freilich um achtzehn Jahre verfehlt haben, sowie am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc, wo wir uns hingegen ziemlich regelmäßig begegnet sind...

Übersetzt von Eva Kušová

Recollections on Miroslav Karel Černý

Summary

An important Czech music historian, Miroslav Karel Černý (December 11, 1924 – July 10, 2011) died in Prague after a short disease. He worked as a lecturer at the Faculty of Education of Charles University, later at the Department of Music Theory and History in the Academy of Performing Arts in Prague, as a researcher at the Institute of Musicology of the Czechoslovak Academy of Science (1962–1985), and as an associated professor at the Department of Musicology of Palacký University in Olomouc (since 1991). In defiance of

⁷ Jan Vičar, *Přeludya* [Die Präludien/Fantasiën], CD, Radioservis (Prag, 2009), CR0454-2.

⁸ Am 5. Dezember 2011 veranstaltete der Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc in der Kapelle des künstlerischen Zentrums der UP ein Gedenkkonzert unter dem Titel „Ehrung an Dozent M. K. Černý“, an dem auch die Witwe JUDr. Libuše Černá teilgenommen hat. Während des Konzerts wurde von der Mezzosopranistin Barbora Polášková und der Harfenspielerin Ivana Dohnalová die Komposition von Jan Vičar *Poučení Šuruppakovo* [Schuruppaks Lehre] aufgeführt.

his serious eye defect, his scholarly work is extensive. He was oriented to European 19th and 20th century music, methodology of musicology, and symphonies of Antonín Dvořák. His monograph *Hudba antických kultur* [Music of Ancient Cultures] (Olomouc, 1995; 2nd enlarged edition, Prague, 2006) is a book of international significance.

Vzpomínky na docenta Miroslava Karla Černého

Shrnutí

Po krátké těžké nemoci zemřel v Praze významný český hudební historik doc. PhDr. Miroslav Karel Černý, CSc. (11. prosince 1924 – 10. července 2011). Působil jako pedagog na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, později na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze, jako vědecký pracovník v Ústavu hudební vědy Československé akademie věd (1962–1985) a docent na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (od 1991). Přes obtíže způsobené těžkou oční vadou vytvořil rozsáhlé muzikologické dílo. Zabýval se evropskou hudbou 19. a 20. století, metodologií hudební vědy a symfoniemi Antonína Dvořáka. Dílem mezinárodního významu je jeho monografie *Hudba antických kultur* (Olomouc, 1995, 2. doplněné vydání Praha, 2006).

Keywords

Miroslav Karel Černý (1924–2011); Czech musicology; Antonín Dvořák (1841–1904); music of antiquity.

Schlüsselwörter

Miroslav Karel Černý (1924–2011); tschechische Musikwissenschaft; Antonín Dvořák (1841–1904); antike Musik.

Contributors

Autoren

Autoři

Otto Biba (1946) in Wien geboren; Studien an der Universität Wien. Direktor von Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Lehrtätigkeit an der Wiener Universität, von 1972 bis 2002 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Durch fast dreißig Jahre Gutachter des Österreichischen Bundesdenkmalamtes für musikalische Belange, vor allem für Orgeln. Regelmäßige wissenschaftliche Vortragstätigkeit in Europa und Übersee sowie bei verschiedenen medialen Projekten. Gestalter von Gesprächskonzerten. Zahlreiche Publikationen, vornehmlich zur altösterreichischen Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, Herausgeber wissenschaftlicher Publikationsreihen. Editionen von über 120 Kompositionen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Seit 1978 Kurator von zahlreichen Musik-Ausstellungen in Wien, verschiedenen europäischen Ländern, den USA und Japan.

Prof. Dr. Dr. h. c. Otto Biba
Josefstädterstraße 29/17
1080 Wien
Austria
e-mail: otto.biba@aon.at

Lenka Krůpková (1970) studied piano at the conservatory in Ostrava (1984–1990) and continued her music studies at the Department of Musicology of the Philosophical Faculty of Palacký University (1990–1995, M.A. thesis *On the Musico-dramaturgical Structure of Janáček's Opera Věc Makropulos*). She completed her postgraduate studies with her dissertation thesis *The Chamber Works of Vítězslav Novák* (2001). At the same faculty she studied journalism (1994–1997). Since 1995 she has been working at the Department of Musicology of Palacký University in Olomouc, where she qualified as university lecturer

(2009). Her main areas of research interest are Czech music of the 19th and 20th centuries, particularly the work of Vítězslav Novák and Leoš Janáček, Czech and European chamber music, sociology of music, music editing, and history of the German Opera in Olomouc. She has published a number of articles and two books—Studies of Life and Work of Vítězslav Novák (2006) and Vítězslav Novák—Universal Edition Vienna. The correspondence 1910–1935 (2007).

Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.
Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra muzikologie
Univerzitní 3
771 80 Olomouc
Czech Republic
e-mail: lenka.krupkova@upol.cz

Petr Lyko (1981) graduated in Musicology at the Philosophical Faculty, Palacký University in Olomouc (1999–2004, Mgr. with the diploma work Jaroslav Volek – Musical Critic). There he also finished doctoral study programme (Ph.D. in 2009 with the dissertation: Organs in Jeseník, Olomouc, Prostějov, Přerov and Šumperk areas in 1860–1960; Model probe into the development of their construction and artistic specificity against the background of Central European organ-building in the period). At the Department of Musicology he works as an assistant professor, he has also been the vice-head of the department since 2007. In his professional work he concentrates on problems of organs and organ building, research in music in Olomouc and other regions etc. Since 2010 he has been a Vice-chair of the Czech Musicological Society. In the past years he was also working as an external associate of the National Institution for Preservation of Historical Monuments – a territorial research establishment in Olomouc, where he worked on the documentation of listed organs (2005–2006), or as a teacher of Higher School of Organ Building in Krnov, where he was teaching the subject History of arts and organ building (2004–2005).

Mgr. Petr Lyko, Ph.D.
Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra muzikologie
FF UP v Olomouci
Univerzitní 3
771 80 Olomouc
e-mail: lyko@email.cz

Kristián Nosál (1986) obtained his BA in Musicology from the Palacký University Olomouc in 2010, working on The Theory and History of Intonation in Alois Složil's Work and is currently working on his MA thesis on Evolutionary Theories in Ethnomusicology at the same department under the supervision of Dr. Gregory Hurworth. He studied Music Technology at the National University of Ireland in Maynooth in 2009 and 2010; enrolled Biophysics at the Department of experimental physics at the Palacký University Olomouc in 2010 and since the same time he works as Dean's advisor for science and research at the Philosophical Faculty Palacký University Olomouc and cooperates with number of NGO's as Project and Creative Manager (including theaters, film festivals, orchestras, independent publishers, psychological laboratories and art ateliers).

Bc. Kristián Nosál
U Kasáren 1266/5
790 01 Jeseník
e-mail: kristian.nosal@gmail.com

Friedrich Wilhelm Riedel (1929) Emeritus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Deutscher Musikwissenschaftler. Promotion in Kiel 1957 mit Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland), Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. X, Kassel 1960, zweite, erweiterte Auflage: München 1990; Habilitation in Mainz 1971 mit Kirchenmusik am Hof Karls VI. (1711-1740), Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. I, München 1977.

Univ. Professor Dr. Friedrich Riedel
Altstädter Straße 6 a
D-87527 Sonthofen
Germany
e-mail: friedrich.riedel@gmx.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 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 in Alabama

(2005). He is the author of sixty diverse compositions – from orchestral pieces to cyclic works for children’s choirs.

Prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.
Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra muzikologie
Univerzitní 3
771 47 Olomouc
Czech Republic
e-mail: jan.vicar@upol.cz

Eva Vičarová (1973) studied musicology (Mgr., 1996) and journalism (Bc., 1996) at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc. During her post-graduate studies (Ph.D., 1999) she spent one term at the Royal Holloway College, University in London (1996), and one term at Viena University (1997). From 2000 she works as an assistant professor at the Department of Musicology, Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc. She teaches history of music, music analysis and music criticism. In her research, she is focused on military music of 19th and 20th centuries (book *Austrian Military Music of the 19th Century and Olomouc*, Olomouc 2002), the church music and history of musical culture in Olomouc.

PhDr. Eva Vičarová, Ph.D.
Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra muzikologie
Univerzitní 3
771 80 Olomouc
Czech Republic
e-mail: eva.vicarova@upol.cz

Jiří Vysloužil (1924) studied at the Philosophical Faculty of Brno University (1945–1949) under Jan Racek (musicology), Arnošt Bláha (philosophy and sociology), and Josef Macůrek (history). He was awarded the doctorate in 1949 with a dissertation on music ethnography. Until 1952 he was on the staff of the Department of Ethnography and folklore in Brno, later at the Janáček Academy as lecturer and vice-dean. Next he moved to the Department of Musicology at the Philosophical Faculty, Brno University, serving as assistant lecturer (1961–1964), senior lecturer, and finally professor (1973), in 1963–1990 being Head of the Department. He obtained the CSc. degree in 1959 with a dissertation on Janáček and the folk song, and the DrSc. degree in 1974 with a monograph on Hába. He was an active

organiser of the Czechoslovak Composers' Union, president of the Brno International Musical Festival (1976–1990), and chairman of the Brno International colloquia (1976–1995). His research was at first directed towards the study of the Moravian folk song. Later his interests covered also Janáček and 20th century Czech music and earlier music. He has been president of the Janáček Society since 1974 and has supervised the critical edition of Janáček's works. He was co-editor of *Slovník české hudební kultury* (1997).

Prof. PhDr. Jiří Vysloužil, DrSc.

Herčíkova 4

612 00 Brno

e-mail: lettre@volny.cz

Submissions

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

Subscription

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

ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
PHILOSOPHICA - AESTHETICA 38 - 2011

Musicologica Olomucensia 14 (December 2011)

Editor-in-chief: Jan Vičar
Executive editor of Volume 14: Alice Ondřejková
Cover: Ivana Perůtková
Technical editor: Anna Petřiková
The component part of the book is a DVD

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

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