

ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA - AESTHETICA 37 - 2011

**MUSICOLOGICA  
OLOMUCENSIA**

**13**

## **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 13 (June 2011):** Petr Lyko

The publication of this issue was supported by the research plan “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 April 30, 2011.  
Dieser Band wurde am 30. April 2011 in Druck gegeben.  
Předáno do tisku 30. dubna 2011.

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

**ISSN 1212-1193**

**Reg. no. MK ČR E 19473**

## CONTENTS

Jan BLÜML: <i>On the History of Modern Popular Music in Olomouc: Evolution of Folk, Country and Tramping Music before 1989</i> .....	9
Lucie BRÁZDOVÁ: <i>The Gradual of Česká Skalice 1567</i> .....	31
Alena BUREŠOVÁ: <i>Jaroslav Křička and Olomouc</i> .....	51
Jiří KOPECKÝ: <i>The Director Friedrich Blum in Olomouc Theater and the Revolutionary Year 1848</i> .....	71
Ingrid SILNÁ: <i>Watchtower Music in the 19th Century in Litovel</i> .....	81
Martina STRATILKOVÁ: <i>Music in Jean-Paul Sartre's Philosophy</i> .....	93
<i>Contributors</i> .....	107



## INHALT

Jan BLÜML: <i>Zur Geschichte der modernen Populärmusik in Olmütz: die Entwicklung der Countrymusik, Folkmusik und Wanderlieder vor dem Jahr 1989.....</i>	9
Lucie BRÁZDOVÁ: <i>Das Graduale aus Česká Skalice 1567 .....</i>	31
Alena BUREŠOVÁ: <i>Jaroslav Křička und Olmütz.....</i>	51
Jiří KOPECKÝ: <i>Der Direktor Friedrich Blum im Olmützer Theater und das Revolutionsjahr 1848 .....</i>	71
Ingrid SILNÁ: <i>Turmmusik im 19. Jahrhundert in Littau .....</i>	81
Martina STRATILKOVÁ: <i>Musik in der Philosophie Jean-Paul Sartres .....</i>	93
<i>Autoren.....</i>	107



## OBSAH

Jan BLÜML: <i>K historii moderní populární hudby v Olomouci: vývoj country, folku a trampské písně před rokem 1989</i> .....	9
Lucie BRÁZDOVÁ: <i>Českoskalický graduál 1567</i> .....	31
Alena BUREŠOVÁ: <i>Jaroslav Křička a Olomouc</i> .....	51
Jiří KOPECKÝ: <i>Ředitel Friedrich Blum v olomouckém divadle a revoluční rok 1848</i> .....	71
Ingrid SILNÁ: <i>Věžní hudba v 19. století v Litovli</i> .....	81
Martina STRATILKOVÁ: <i>Hudba ve filozofii Jeana-Paula Sartra</i> .....	93
Autoři .....	107





## **On the History of Modern Popular Music in Olomouc: Evolution of Folk, Country and Tramping Music before 1989**

Jan Blüml

The history of Czech modern popular music before 1989 includes a number of diverse style and genre spheres. As concerns their social significance, the folk, country and tramping music sphere was undoubtedly one of the most important ones<sup>1</sup>. Among the three musical genres, tramping music has undergone the longest evolution in the national setting, as its origins date back to the 1920s; the following three decades are termed the traditional phase of the history of the music type. The modern era of Czech tramping music began in the 1960s, a period when the domestic popular music scene welcomed new style and genre types besides the dominant Anglo-American rock music: country and folk music.<sup>2</sup> Although many of the momentous events associated with the constitution of the said musical spheres, i. e., folk, country and modern tramping music, took place in Prague, local, regional and district scenes started evolving in the sixties. Olomouc scene was no exception, and will be the subject matter of the following discussion.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Although the three music genres in questions are not entirely compatible in the historic sense, they share many common features: at the music and musical structure levels, the social functions, organizational and institutional bases, etc. In this sense, folk, country and tramping music form a specific style and genre sphere, defined versus other spheres such as jazz or rock. In this sense, discussing these three areas of popular music together is entirely justified.

<sup>2</sup> For general musical and historic characteristics of the said style and genre types, see for example Antonín Matzner, Ivan Poledňák and Igor Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, 1. díl, část věcná* [Encyclopedia of Jazz and Modern Popular Music, 1<sup>st</sup> Volume, Subject Section] (Prague, 1983); Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu, 2. díl, 1918–1968* [History of Czech Popular Music and Song] (Prague, 1998); Zdeněk R. Nešpor, *Děkuji za bolest: náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* [Thank You for the Pain: Religious Aspects in Czech Folk Music in the 1960s, 70s and 80s] (Brno, 2006).

<sup>3</sup> No paper directly dealing with the history of folk, country and tramping music in Olomouc has been published yet. Minor contributions to the understanding of the evolution of the scene before 1989 are contained in more aggregate works, such as Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legends of folk and country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* [Legends of Folk and Country: The

Similarly to other towns and regions in Bohemia and Moravia, the evolution of the style and genre sphere in question in 1960s Olomouc was based in the rich musical life of the local tramping settlements.<sup>4</sup> As concerns popularization of folk and country music in Olomouc, the increasing availability of records by prominent domestic and foreign musicians in the genre played an important role along with their live performances in the city. In this respect, the appearance of Pete Seeger, the legend of American folk and country music, in Fučík Hall on 24 March 1964, is certainly worth noting. It was one of the precious few concerts played by Seeger in Czechoslovakia at that time.<sup>5</sup> The growing popularity of folk, country and modern tramping music in Olomouc region, which generally corresponded with the nation-wide trend, resulted in a systemic expansion of the local institutional base for this music in the following decades.<sup>6</sup> Countless more or

---

Only and Nearly Exhaustive Story of Folk, Tramping and Country Song in Our Background] (Brno, 2004), and Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* [Porta Means a Gateway: ...also into the New Century?] (Prague, 2001), as well as the extensive television projects by Czech Television *Bigbít* [Big-Beat] (made in 1995–2000) and *Legendy folku a country* [Legends of Folk and Country] (made in 2001). Smaller-scale scholarly works include Helena Pavličíková's study *The History of Czech Modern Folk Music in: Ivan Poledňák and Helena Pavličíková (eds.), Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Musicologica Olomucensia V* (Olomouc, 2000), p. 113–122, and the summary of the sub-chapter *Hudební kultura – Nonartificiální hudba* [Musical Culture – Nonartificial Music] by Filip Hajdu, Petr Lyko and Karel Steinmetz in their collective monograph *Dějiny Olomouce, 2. díl* [History of Olomouc, 2<sup>nd</sup> Volume] (Olomouc, 2009), p. 428–429. Reflections on Olomouc music scene by way of portraits of its major exponents, particularly Karel Plíhal, can be found in Josef Prokeš' book *Eстетická výstavba české folkové písně v 60.–80. letech XX. století* [Aesthetic Conception of Czech Folk Song in the 1960s, 70s and 80s of the Twentieth Century] (Brno, 2003) and in Helena Pavličíková's diploma thesis *Český folk – fenomén hudební i sociální* [Czech Folk – Musical and Social Phenomenon] (Olomouc, 1998). In addition to the aforementioned sources, the present study, aiming at presenting basic facts about the evolution of folk, country and modern tramping music in Olomouc in the 1960s to 1980s is largely based on period press, chiefly Olomouc periodicals *Kdy, kde, co v Olomouci: kulturní zpravodaj* [When, Where, What in Olomouc: Cultural Bulletin] and *Stráž lidu: list Komunistické strany československé kraje olomouckého* [Guard of the People: Bulletin of the Communist Party of Czechoslovakia of the Olomouc Region].

<sup>4</sup> Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* (Brno, 2004), p. 43.

<sup>5</sup> The visit of one of the founders of folk and country music Pete Seeger to this country in 1964 is generally considered to have been one of the most important motions stimulating the emergence of the Czech folk and country scene. See for example Helena Pavličíková *Český folk – fenomén hudební i sociální* (Olomouc, 1998), p. 20.

<sup>6</sup> The mass popularity of the said music genres, especially folk, which culminated in the Czech context in the 1980s, is frequently associated, among other factors, with the communist cultural policy. In this period, the regime applied numerous repressive measures to systemically restrict the development of some music genres, especially rock music, whereby expanding the room for other style and genre types. An analysis of period press and other media then confirms the facts that the communists gave the style and genre sphere in question a preference over others to some extent in the 1980s; for example, the social and political criticism typical of folk music fitted well with the concept of the politically and socially committed singing promoted by the communists, which was

less significant festivals and song contests were held in the 1970s and 80s, new clubs were set up. Local cultural organizations also regularly held popularization lecture series and seminars on key characters, bands and styles of the music genres in question.

The first mass popular music festival organized in Olomouc region was the První Hanácký Folk & Country Festival in 1973. However, the event, to be held in the amphitheatre in Náměšť na Hané on 10–12 August and attended by first-class Czechoslovak performers and over twenty thousand listeners, did not eventually take place for political reasons.<sup>7</sup> For the most part, the festival was organized by performers from the Prague-based Šafrán musical association, headed by Olomouc-born singer-songwriter Jaroslav Hutka. The event, originally conceived as a festival of the young Czechoslovak musical scene, was officially sponsored by the North Moravian Services and Youth Enterprise. Concerning the dramaturgy, the festival concept was based on the Woodstock type of multi-genre events.<sup>8</sup> Therefore, although the name, První Hanácký Folk & Country Festival, defined a relatively narrow field of styles and genres, the performers invited came from many spheres of the domestic popular music, including jazz and rock. The posters advertised a rich programme.<sup>9</sup> The performers would include folk singers Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Petr Lutka, Zuzana Michnová, Petr Kalandra, Dagmar Voňková, Miroslav Paleček and Michael Janík; the folk duo Hogel and Vychodil from Olomouc, the folk bands Minnesengři and Jiří Traxler's Český Skiffle, the country bands Taxmeni, Golden Strings (Zlaté struny), Falešni hráči, Luboš Andršt's blues rock band Energit, Marian Varga's classical rock band Collegium musicum, Martin Kratochvíl's jazz rock band Jazz Q, and the art rock band Blue Effect (Modrý efekt).<sup>10</sup>

---

given room at official festivals such as Porta and Sokolov. See, for example, Czech Television series *Bigbít*. Part 20; Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písňe u nás* (Brno, 2004), p. 434–448.

<sup>7</sup> An administrative prohibition of a popular music event was nothing unusual in the so-called Normalization period. Until then, however, this type of repression mostly concerned rock music, which was more 'difficult' in the view of the communist state cultural policy. Although the festival had been banned, around five thousand music lovers converged in Olomouc and Prostějov on the day of its planned beginning. Security corps led them out of trains, interrogated and asked about the 'true' motive of the festival. See Tomáš Mazal, *Pisničkář: o Jaroslavu Hutkovi* [Singer-Songwriter: about Jaroslav Hutka] (Prague, 1981). Available online at <<http://www.hutka.cz/new/html/pisnickar.html>>.

<sup>8</sup> The legendary multi-genre music festival at Woodstock, New York, in 1969, became a model for organizers of popular music events world-wide.

<sup>9</sup> The posters, now deposited at Muzeum a archiv populární hudby (Popmuseum) in Prague, were made by Zorka Růžová, then wife of the singer-songwriter Jaroslav Hutka.

<sup>10</sup> Bands with English names were forced to change them as part of so-called Normalization. The paper quotes the original English names first; the Czech names under which the bands performed in the 1970s and 1980s follow in brackets.

As for its programme concept and scope, the První Hanácký Folk & Country Festival was a pioneering feat not only in the then North Moravian Region, but nation-wide.<sup>11</sup> A symbolic remembrance of the music festival that never happened is Jaroslav Hutka's *Náměšť (Krásný je vzduch)* [Náměšť – The Air is Fine], a song made by the singer-songwriter originally as the festival anthem and popularized in the following decades to become a 'classic' of the country's folk music repertoire.<sup>12</sup>

Porta was a festival inerasably associated with the history of Czech folk, country and tramping music, which also significantly contributed to the development of these style and genre types in Olomouc region in the latter half of the 1970s. The first year of the contest festival was held in Ústí nad Labem in 1967; the emergence of the new music festival focusing on country and western and tramping music was a natural response to the massive advent of new trends in modern popular music. In the course of the following twenty years, Porta grew into monumental proportions, rarely seen in the country's context. The social significance of the festival culminated in the latter half of the 1980s, when it was regularly visited by about thirty thousand listeners from all over Czechoslovakia and attracted extensive coverage by the country's mass media.<sup>13</sup>

The contribution of Porta to Czech popular music consisted by far not only in the public presentation of prominent performers of domestic folk, country and tramping music. As already suggested above, the scope and popularity of Porta defined the trend in these musical spheres to a significant degree. This was achieved due to the regular identification, awarding and media coverage of young talents. Karel Plíhal, a singer-songwriter from Olomouc, one of the most prominent members of the so-called second folk generation, started his career at Porta in the early 1980s.<sup>14</sup> Other performers of the genres in question from Olomouc, highlighted by Porta, include the bands Falešní hráči, Dostavnik, Bluegrass Nova, Hlvolam, and Damiján.<sup>15</sup> In light of other facts, such as the amalgamation of local scenes, their systematic contacting and musical confrontation, establishing contacts abroad, popularization and promotion of the musical genres in question among listeners as well as professionals, establishment of organizational facilities for the

---

<sup>11</sup> The organizers expected up to thirty thousand visitors; about twenty thousand tickets had been sold in advance. See Tomáš Mazal, *Pisníčkář: o Jaroslavu Hutkovi* (Prague, 1981). Available online at <<http://www.hutka.cz/new/html/pisnickar.html>>.

<sup>12</sup> For more on the festival, see e.g. Czech Television series *Bigbít*. Part 20.

<sup>13</sup> See the ePortyr website. Available online at <[www.portyr.porta-festival.cz](http://www.portyr.porta-festival.cz)>; Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písňe u nás* (Brno, 2004), p. 293–342; Helena Pavličíková, The History of Czech Modern Folk Music, in: Ivan Poledňák and Helena Pavličíková (eds.), *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Musicologica Olomucensia V* (Olomouc, 2000), p. 116; Czech Television series *Legendy folku a country*, parts 7, 8, 9.

<sup>14</sup> See e.g. Czech Television series *Bigbít*. Part 42.

<sup>15</sup> For example, the band Hlvolam, completely forgotten by now, entered the 'talking' history of Czech popular music with their song *Ztráty a nálezy* [Losses and Findings], included on the sound sampler of the national finals of Porta 1984 in Plzeň, where the band received an honorary mention of the jury. Today, you can find the song at YouTube.com, for instance.

genres, testing the capacities for open-air festivals in the country's context, etc., it can be concluded that the history of Czech folk, country and tramping music before 1989 was largely written by Porta.<sup>16</sup>

The Porta contest festival was not a one-off event, but consisted of a number of regional and, later on, provincial shortlisting concerts.<sup>17</sup> Performers successful at the shortlisters would present themselves in the national finals of Porta in early July every year, the format of which was a classical popular music festival lasting several days. Olomouc organized the important event in 1977, 1978 and 1979. As in the other towns and regions of Bohemia and Moravia that hosted the national finals, Olomouc music scene too was given a massive impulse for developing. Among others, the benefits can be seen in popularizing the folk, country and tramping music genres among Olomouc, or more broadly, Moravian audiences, the expanding local listener for the music, and the initiation of dozens of new music groups. The 'contest' aspect characteristic of the festival was of some importance too; according to musicians themselves, the musical confrontation led to more intense practising and deeper self-reflection, thus forming the base for artistic growth.<sup>18</sup>

The organization of the national finals of Porta in the capital of Haná was initiated by Vladimír Ludmila, a member of the local band Dostavník, along with Přemyslav Nevrla, the then Secretary of the Olomouc District Committee of the Socialist Youth Association (the SSM).<sup>19</sup> It was at a time when the councillors of Ústí nad Labem, to host the festival in that year, banned the event for political reasons at the last moment. 1977 Porta in Olomouc took place on in the traditional dates, from 7 to 10 July. The Moravian city hosted over 1,200 followers of folk, country and tramping music from all over Czechoslovakia to make an 'atmosphere unknown in Olomouc before'.<sup>20</sup> The main festival programme took place in the Šibeník sports hall, lent to the organizers by Dukla

---

<sup>16</sup> See Porta website at <[www.porta-festival.cz](http://www.porta-festival.cz)>; ePortyr website at <[www.portyr.porta-festival.cz](http://www.portyr.porta-festival.cz)>; Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* (Prague, 2001). However, it should be noted in this context that there were important musicians and associations of musicians who repudiated festivals such as Porta systemically. Their reasons included the connections of these music events to official communist institutions such as the Socialist Youth Association (SSM). These included predominantly singer-songwriters around the 1970s Prague Šafrán association. See Czech Television series *Bighít*. Part 19; Přemysl Houda, *Šafrán: kniha o sdružení písničkářů* [Šafrán: a Book about the Association of Folk Singers] (Prague, 2008).

<sup>17</sup> Regional and provincial rounds of Porta attended by Olomouc performers took place, among others, in Zábřeh na Moravě, Přerově, and Šternberku. They were organized by members of the local SSM offices. For Šternberk provincial rounds, these included Josef and Jarmila Nosek. See, e.g., "Šternberská Porta na výbornou: spojovala je hudba" [Successful Porta in Šternberk: They Were Connected by Music], *Stráž lidu*, 15 April 1983; "Oblastní kolo Porty ve Šternberku: svátek „mladé“ písničky" [Regional Stage of Porta in Šternberk: the Celebration of Young Song], *Stráž lidu*, 18 March 1984.

<sup>18</sup> See e.g. "Intercountry", *Stráž lidu*, 15 September 1986.

<sup>19</sup> Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* (Prague, 2001), p. 72–73. The discussion of the Olomouc finals of Porta festival is largely based on the quoted book.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 73.

Olomouc sports club. Accompanying music and cultural events were held in the Dvořák Hall and Geisler Brothers Hall, run by the local Culture and Recreation Park (PKO) branch, which co-organized Porta in that year with the Czech Central Committee and Regional Committee of SSM and printed the festival newsletter Portýr.

Musically speaking, the first Porta in Olomouc had a largely folk character. The chief award-winners, including the bands Brontosauři, Slzy, and Pepa Kadeřábek's Pytlík from Prague, Variace from České Budějovice and V modrém stínu from Frýdštejn, made no room for local bands in that year. Dostavník thus became the most successful local band, winning the Mention of the Jury along with several groups from elsewhere.<sup>21</sup> In light of the positive feedback on the festival among the city's councillors and public as well as the attending performers, deliberations on holding the following year's Porta in the same place began almost immediately after its end.

1978 Porta took place in Olomouc on 6–9 July. Although the organizers had made efforts to move the festival to the newly opened Slavie VŠ sports hall due to the increasing interest of listeners, the finals took place at Šibeník again, this time expanded with 300 additional seats, the capacity thus totalling around 1,500.<sup>22</sup> In addition to the main concerts in the sports hall, which took place from half past seven to eleven o'clock in the evenings, shows took place in the Dům čs. armády cinema. The cinema also hosted the finals of the songwriters' contest, featuring the 15 best songs selected by a jury from 153 songs made by over sixty authors. The song *Meditace* [Meditation] by Ivo Viktorin and Karel Markytán, played by Flek from Zlín, won the Songwriter's Porta award.<sup>23</sup> The programme Meet the Tramp Song, introducing both traditional and modern tramp songs played by tramping performers of every generation, was particularly popular with the audience that year. The sold-out Moravian Philharmonic Hall applauded in particular to the final unique performance by the 'tramping symphonic orchestra', composed of all the performers, featuring sixteen guitars, a mandolin, and four double basses, accompanied by a rich vocal choir of the performers and the audience.<sup>24</sup> Like in 1977, no domestic band made it to the highest positions on the winner's rostrum that year. Falešní hráči won a side award in the form of Honorary Mention by the Jury.<sup>25</sup>

1979 Porta in Olomouc was a smooth follow-up on the two previous successful years. Again, the performances took place in the traditional venues: the Dukla sports hall at Šibeník, the open-air cinema and the Dvořák and Geisler Brothers Halls run by the PKO.<sup>26</sup> The finals of the songwriters' contest as well as the new programme Tramping Calendar were shown in the Dům čs. armády cinema, which absolutely failed to accommodate the

---

<sup>21</sup> See festival history on the Porta website. Available online at <[www.porta-festival.cz](http://www.porta-festival.cz)>.

<sup>22</sup> "Finále Porty 78" [Porta Final 78], *Stráž lidu*, 16 July 1978.

<sup>23</sup> Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* (Prague, 2001), p. 75–78.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>25</sup> See festival history on the Porta website. Available online at <[www.porta-festival.cz](http://www.porta-festival.cz)>.

<sup>26</sup> "Porta opět v Olomouci" [Porta Again in Olomouc], *Kdy, kde, co*, June 1979; "Vítaný host: Porta 79" [Welcomed Guest: Porta 79], *Stráž lidu*, 5 July 1979.

massive audience.<sup>27</sup> Falešní hráči fared the best in the contest among the local bands, and won the top award: the Performer's Porta.<sup>28</sup> Live coverage of the festival by Czechoslovak Radio was an important component of the third Porta in Olomouc and a milestone of the festival history. A live show introduced the organizers of Porta and several of the bands played.<sup>29</sup> Although the general notion in 1979 was that Porta, one of the country's major popular music festivals, had definitively settled in Olomouc, the municipal authorities would not give consent to it in the following year. That was the end of the era of Portas in Olomouc, acclaimed by the period's critics in both artistic and organizations terms.<sup>30</sup> However, the festival had undoubtedly helped highlight Olomouc on the Czechoslovak popular music map and contributed to the development of the local folk, country and tramping scene.<sup>31</sup>

Zlatý olomoucký tvarůžek contest festival was an important music festival in 1980s Olomouc, focused largely on folk, but also on country and tramping music and other genres. The cultural event, comprising music, literature and drama, regularly hosted the country's top performers in the genres in question, and soon won a firm position among the domestic popular music festivals.<sup>32</sup> The popularity of Zlatý olomoucký tvarůžek was mainly thanks to the early interest of the media; Czechoslovak Radio and Czechoslovak Television Ostrava dedicated it regular room in its programme.

The festival of humour, as its initiators labelled it, was established in 1982. Besides the local PKO office, it was co-organized by the Municipal Committee of SSM and the Prague office of the Mladá fronta daily. The officially declared objective of the festival was to scout for young talented novelists, poets and playwrights and encourage them to produce humorist literature for SSM club activities. Another impetus for organizing the first year of Zlatý olomoucký tvarůžek was the one hundredth anniversary of the birth of author Jaroslav Hašek.<sup>33</sup>

The festival comprised two parts: a literary one and a club one. The literary contest was organized by the Mladá fronta office, which judged the literary pieces submitted and nominated participants for the Olomouc finals. The club art, guaranteed by the PKO and

---

<sup>27</sup> The theatre would hold around 400 spectators. Dozens of listeners were crowded by the theatre windows and around the building. Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* (Prague, 2001), p. 80.

<sup>28</sup> See festival history on the Porta website. Available online at <[www.porta-festival.cz](http://www.porta-festival.cz)>.

<sup>29</sup> Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* (Prague, 2001), p. 80.

<sup>30</sup> "Porta pro nás úspěšná" [Porta Was Successful for Us], *Stráž lidu*, 10 July 1981.

<sup>31</sup> See, e.g. "Intercountry", *Stráž lidu*, 15 September 1986.

<sup>32</sup> The festival frequently hosted famous persons of Czech popular culture. These included comedians Josef Dvořák, Jiří Wimmer, Jiří Lábus, Oldřich Kaiser, Jiří Císler, František Ringo Čech, Petr Novotný, Jiří Suchý, Jitka Molavcová, the musical duo Paleček and Janik, the singer-songwriter Pavel Dobeš, and others. See, e.g., Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* (Brno, 2004), p. 412-417; Czech Television series *Legendy folku a country*, part 9.

<sup>33</sup> "Zlatý olomoucký tvarůžek" [The Golden Olomouc Curd], *Kdy, kde, co*, October 1984.

Olomouc Municipal Committee in Olomouc, involved a broad range of drama, singing and musical genres. The contest accepted fragments of club programmes, cabarets, literary and music compositions, pantomime shows, sketches, small drama forms – monologues, dialogues, acted anecdotes – and songs with music accompaniment and authorial work of music bands.<sup>34</sup> The finals of the club art contest and the ceremonial presentation of the winners of the literary contest took place in Olomouc in October. The venue of the Zlatý olomoucký tvarůžek contest festival was the Zenit cultural centre; part of the programme moved to S Club in the latter half of the 1980s.

Olomouc folk singer Karel Plíhal was the biggest star of the first years of the festival, as the humorist format of the festival suited him perfectly. In 1982, the only competitor to Karel Plíhal artistically was the Brno band Barel Rock, which also drew great attention.<sup>35</sup> Karel Plíhal became the winner of the club component in the following year too. Ivo Jahelka and the Bratislava band LOJZO won the second place, the latter winning the greatest auditory response; Hop trop, a band from Prague, won the third place. In addition to the golden, silver and bronze tvarůžek, the jury also awarded honorary mentions as in Porta. Duo Potemník won one of them in that year. Other Olomouc performers, including the bands Hlavalam, Klubko, Piano, and Folk-lór, made more or less successful appearance in the following years of the festival.<sup>36</sup>

In addition to the above mentioned large-scale, nation-wide events, Olomouc hosted a number of smaller festivals and music displays, largely of local importance. Many of them focused primarily on folk music, the popularity of which culminated in the local context in the 1980s.<sup>37</sup> For example, Moravian folk artists met regularly at local committed song festival. One of them, the Olomouc 83 Committed Song Festival was organised by the local SSM office and the Factory Club of the Revolutionary Union Movement (the ROH) in November 1983. Among others, the two-day event hosted two of the most prominent performers of the emerging folk generation: Karel Plíhal of Olomouc and Jaromír Nohavica of Český Těšín.<sup>38</sup> The spring District Amateur Committed Arts Festival was another similar event, presenting the stars of Czech folk heaven besides beginning

---

<sup>34</sup> “Zlatý olomoucký tvarůžek 82” [The Golden Olomouc Curd 82], *Kdy, kde, co*, January 1982; “Tvarůžek už podruhé” [The Golden Olomouc Curd for the Second Time], *Stráž lidu*, 10 October 1983.

<sup>35</sup> “Zlatý olomoucký tvarůžek” [The Golden Olomouc Curd], *Kdy, kde, co*, December 1983.

<sup>36</sup> See, e.g. “Čtvrtý ročník soutěže „amatérského“ humoru: Zlatý olomoucký tvarůžek” [The Fourth Year of the Amateur Humor Competition: the Golden Olomouc Curd], *Stráž lidu*, 22 October 1985; “Skončil šestý ročník soutěže mladého humoru: zrání Olomouckého tvarůžku” [The Sixth Year of the Amateur Humor Competition Is Over: Curing of the Golden Olomouc Curd], *Stráž lidu*, 28 October 1989.

<sup>37</sup> In the 1980s, folk music was one of the socially most significant style and genre types of domestic popular music. In that period, the main folk music scene moved from Bohemia to Moravia, especially the cities of Ostrava, Brno and Zlín (then Gottwaldov), which were considered the central scenes for this type of music.

<sup>38</sup> “Angažovaná písňová tvorba” [Engaged Song Output], *Stráž lidu*, 3 November 1983.



performers. In 1984, they included Petr Lutka, a singer-songwriter from Prague, born in Hranice na Moravě.

The Vivat Viva festival, organized by the local PKO and SSM offices, was a specific musical rendezvous. From 1984 on, it regularly brought together physically handicapped folk and country artists from Olomouc and around. The festival became very popular in the 1980s, attested by the sold-out Čajkovského cultural centre as well as the interest of Czechoslovak Radio, which made several live recordings from it. The Vivat Viva festival also presented well-established folk bands from Olomouc, including Folk-lór and Plejády.<sup>39</sup>

Music festivals focusing on folk, country and tramping music were also organized in Olomouc on the occasion of various anniversaries, feast days, etc. From 1984, local cultural newsletter advertised the several-day festival called Folkový Mixuláš. The event, held at S Club in early December each year, was initially composed as a combination of short film screenings and folk songs. However, the style purity was not observed by even the first year, which is attested by the presence of the band Relaxace from Prague, difficult to classify into a genre, as it built on Oriental inspirations, jazz, rock, Renaissance music and domestic folk songs. The increasing style and genre variety and presence of rock bands resulted in the name of the festival changing and dropping the adjective 'folkový'. Regular musical rendezvous also took place during the Christmas period. These included the Folkové Vánoce, held by the ROH office at the M Club great hall, featuring new songs of Olomouc bands. In 1985, they included the bands M. O. P., Klubko, Plejády, and Folk-lór. Folk and country bands, such as Falešní hráči, were also fixed performers at annual Haná Harvest Home festivals, held at the turn of August. In the latter half of the 1980s, folk music followers in Olomouc also had the opportunity to visit events called Folkové léto. Performances by outstanding Czech folk musicians at the open-air cinema were organized by S Club. Similar events, called Folkový den, were organized by U Club on similar dates; the concerts took place in the Palackého University sports hall. A broad palette of musicians played for Olomouc public as part of performances at the summer stage in Smetana park every year starting from April. In addition to local bands, this was a frequent venue for nation-wide bands and musicians such as the Ulrychs' Javory and Bob Fridl.

The growing popularity of country music in Olomouc led in 1984 to the first Country Ball in local history. Its organizers were inspired by the repeated success of the country balls at Žofín in Prague.<sup>40</sup> The event, part of the celebrations on the twentieth anniversary of Olomouc PKO office, took place in the National House, accompanied by the bands Holátka, Ticho and Klubičko, the well-know dance teacher Jasan Bonuš, and the presenter Petr Novotný. The massive interest of the public and the success of the first Country Ball in Olomouc compelled its organizers, PKO staff, to soon start organizing regular

---

<sup>39</sup> "Zdařilá premiéra v Olomouci: Ať žije život" [A Successful Premiere in Olomouc: Hail Life], *Stráž lidu*, 20 October 1984; "Na čtvrtém ročníku písničkového festivalu Vivat Viva: Ať žije život" [Visitation of the Fourth Year of the Song Festival Vivat Viva: Hail Life], *Stráž lidu*, 13 October 1987.

<sup>40</sup> "1. country bál v Olomouci" [The First Country Ball in Olomouc], *Kdy, kde, co*, April 1984.

country dance evenings. Beginning in the autumn of that year, popular music followers in Olomouc were thus given an opportunity to spend one evening a month dancing and listening to country music as part of the programme Dancing Country, taking place at the Čajkovského, and later on Zenit cultural centres. The events were accompanied by local country music bands, primarily Heřmánek and its guests.<sup>41</sup>

Besides festivals, regular club activities played an important role in the development of folk, country and tramping music in the North Moravian Region before 1989. Like in all of Czechoslovakia, many small clubs were established in the 1970s and 1980s; they hosted local musicians as well as bands and players from neighbouring towns and national celebrities. New clubs were set up in Ostrava, Třinec, Frýdek-Místek, Mohelnice, and Jeseník, for example. Olomouc was no exception from the trend.<sup>42</sup>

The local Dex Club (Divadlo experimentu) offer opportunities to meet folk from the latter half of the 1960s. For some time, the institution, founded by the artistic trio Pavel Dostál, Jaroslav Göbel and Richard Pogoda in 1966, became the home scene to Karel Kryl, one of the best-known domestic folk singers to be. The young performers songs were played along with songs by local musicians, such as Pavel Dostál, Richard Pogoda, already mentioned, as well as Miroslav Nop and Jan Vičar, in programmes called *Písničkál* [Song Programme] and *Text-fórum* [Text-Forum].<sup>43</sup> In 1967 and 1968, Karel Kryl performed for Olomouc audiences in his first solo recitals, *Konfrontace s Dylanem* [Confrontation with Dylan] and *KK recitál, aneb království za koně* [KK Recital, the Kingdom for a Horse]. In the following years, the playing of folk, country and tramping music in Olomouc was also associated with the Tramp Club, an institution set up by the local SSM office. The music was also played at the Palackého University dormitories, where regular ‘Folk Thursdays’ were held from the 1970s.<sup>44</sup>

U Club and S Club became prominent Olomouc clubs before 1989. The students’ U Club was founded in 1984 with the support of Palackého University management. The University General Committee of SSM became its official sponsor. The dramaturgy of the club aimed to encompass the broadest possible spectrum of the young people’s interests. It included performances by both amateur and professional small-scale drama troupes, various types of audiovisual programmes, lectures, listening and dancing discotheques, and above all, popular music concerts.<sup>45</sup> In light of the nation-wide flowering of the folk genre in the 1980s, this type of music occupied a significant portion of the U Club pro-

---

<sup>41</sup> “Tančíme country” [We Are Dancing Country], *Kdy, kde, co*, December 1984.

<sup>42</sup> See, e.g. Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* (Brno, 2004), p. 391–448.

<sup>43</sup> Daniela Bakerová et al., *Karel Kryl s námi 1944–1999* [Karel Kryl with Us 1944–1999] (Prague, 1999), p. 16–18; Vojtěch Klímt, *Akorát, že mi zabili tátu: příběh Karla Kryla* [They Just Killed My Father: the Story of Karel Kryl] (Prague, 2010), p. 62–65.

<sup>44</sup> Helena Pavličíková, *Český folk - fenomén hudební i sociální* (Olomouc, 1998), p. 24.

<sup>45</sup> “U-klub: něco o nás” [U Club: Something about Us], *Kdy, kde, co*, July 1989; “U Club”, *Kdy, kde co*, July 1990.

gramme. The decade saw such well-known folk performers as Pavel Žalman Lohonka, Paleček and Janík, Jan Burian, and the band Bakaláři, as well as local bands M. O. P. and Piano, for instance. Dozens of first-rate performers in the styles and genres in question appeared for Olomouc audiences in S Club above all, which in the 1980s held prominent nation-wide events such as Zlatý olomoucký tvarůžek and national festivals of SSM club activities.<sup>46</sup> The performers who played here in the 1980s included Jaromír Nohavica, Marsyas, Nerez, Vladimír Mišík, Dagmar Voňková, Hradišťan, Kapitán Kid, Vladimír Merta, Pavel Dobeš, Petr Lutka, Wabi Daněk, Poutníci, Minnesengři, and many more. Locals included Karel Plíhal and Bluegrass Nova, of course.

Olomouc Music Theatre operated under the District Cultural Centre also played an important role in popularizing folk, country and tramping music with Olomouc audiences.<sup>47</sup> From the latter half of the 1960s onward, the institution organized regular concerts, musical events with playbacks, and lectures on prominent singers and bands in the genres concerned. Live music performances throughout the years included local bands and performers such as Golden Strings (Zlaté struny), Dostavník, Hogel and Vychodil, Falešní hráči, Plejády, H. L. T., Plíharmonyje, Karel Plíhal, and Na Ex. Guest artists included Rangers (Plavci), CK Vocal, Nerez, Bratři Ebenové, Jaroslav Hutka, and Jan Burian and Jiří Dědeček.

As mentioned above, live music was complemented with listening programmes with playback music and screenings on personalities such as Jim Reeves, Johnny Cash, Bob Dylan, Joan Baez, Simon and Garfunkel, Ray Charles, Joni Mitchell, and Neil Young. Jiří Grossmann's programme Golden Records in Country and Western – a selection of the greatest hits of American provenance – was re-run many times. Regular authors of the said programmes included Jiří Frišauf and Vít Hrubý. Jiří Černý also presented similarly arranged programmes in Olomouc. Seminars on the history of the style and genres types in question were presented by Miloš Langer, country music expert and author from Prague, in his Country and Western Wave.

Part of the programmes in Olomouc Music Theatre was arranged as reports from prominent music festivals. Miroslav Nop, for instance, introduced popular music followers in Olomouc to the final concerts at Porta and other musical events. The programmes included screenings of video recording from festivals abroad, such as the famous folk festival in Newport. Specific seminars on the emergence, history and play technique of the banjo, combined with singing American folk songs, were presented repeatedly in Olomouc by Jan Bican, member of the bluegrass band Zřídlo from České Budějovice.

The already repeatedly mentioned Culture and Recreation Park (PKO) was a key institution that affected the cultural life in Olomouc to a great extent. The local office

---

<sup>46</sup> In 1985, for example, Olomouc S Club was rated as the best professional youth club in North Moravian Region. See "Pestrá paleta pořadů pro všechny: Primát pro olomoucký S-klub" [Colorful Palette of Programmes for All: the Victory for Olomouc S Club], *Stráž lidu*, 15 May 1986.

<sup>47</sup> Olomouc Music Theatre was established in 1968 as a branch of Prague Music Theatre. Its founder and the first director was Rudolf Pogoda.

of the central state organization was established in 1964 after the existing institutional network of municipal public education establishment was restructured. From the mid 1960s onward, the PKO organized a number of significant festivals, concerts and music events, in addition to its numerous other activities. They included performances of well-established stars of Czechoslovak popular music, such as Greenhorns (Zelenáči), Rangers (Plavci), Naďa Urbánková and Jiří Brabec's Country Beat, Waldemar Matuška and KTO, Michal Tučný, Ivan Mládek, Spirituál Kvintet, etc. Among other properties, the PKO administrated the Zenith cultural centre, Čajkovskéhoho cultural centre, and the open-air cinema, where the said artists performed.

As in other towns of Bohemia and Moravia, Olomouc region too saw a relatively large community of followers and performers of the popular genres of folk, country and modern tramping song in the 1970s and 80s. In the course of the said period, a number of bands and solo performers appeared, some of whom even succeeded outside the district, or region's boundaries and made a pronounced contribution to the nation-wide popular music scene.

Bands that introduced country and western music to Olomouc audiences at the turn of the 1960s included Golden Strings (Zlaté struny) and Golden River Boys. Their programmes such as Country Matinee were to be seen at the Geisler Brothers and Dvořák Halls. Severní hvězdy were the top of local country and tramping music scene in the first half of the 1970s. The band, based in the rich musical culture of the local tramping settlements, introduced itself to a broader listening public at the national Folk and Country Festival in Jablonec in 1972.<sup>48</sup> They won the country music category at the North Moravian regional round of Porta in Karviná in the same year. A year later, the band was recognized at the same festival for its instrumental proficiency: their play on the banjo and mandolin in particular. Severní hvězdy frequently performed at the local Tramping Club music hall; they also presented their song programmes, such as the successful 1974 *Konkurs* [Audition], elsewhere, included the Geisler Brothers Hall under the auspices of the PKO, and in other venues.<sup>49</sup>

Speaking of the band Severní hvězdy, one must mention Bluegrass Nova, one of the most prominent country and bluegrass performers not only on the local scene, but in the whole Moravian context. Bluegrass Nova was established by ex-Severní hvězdy musicians Petr Schäfer, Aleš Kubis and Cyril Žádník in 1973. At their heyday at the turn of the 1970s, the band was composed by bandmaster Petr Schäfer, the mandolin player Pavel Šandera, the singer and bass player Aleš Kubis, the singer and guitar player Vladimír Bican, the violin player Vladimír Sýkora, the singer and mouth organ player Pavel Dokoupil, the banjo player Milan Žourek, and the singer Cyril Žádník. The bandmaster Petr Schäfer explained the band's general interest in bluegrass by a link to Moravian folklore: 'We find common denominators with our cimbalom music, we found the different

---

<sup>48</sup> Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* (Brno, 2004), p. 43.

<sup>49</sup> "Severní hvězdy opět na scéně" [Severní Hvězdy Again on the Scene], *Stráž lidu*, 8 December 1973.

instrumentation with an approximately identical function very attractive.<sup>50</sup> As suggested by the band's name, the ambition of its members was to overcome the existing boundaries of the style and shift them towards new musical possibilities. In that sense, the band's later inclination to rock music aspects somehow anticipated the new bluegrass style of the 1980s known as newgrass.<sup>51</sup>

Bluegrass Nova had a relatively broad and varied repertoire. In the early stages of its existence, the band did mostly adaption of Scottish and Irish folklore, which generally is an important starting point for American bluegrass. At 1979 Porta in Olomouc, the band surprised the listeners with an adaption of George Gershwin's *Summertime*. In the same year, the Porta jury gave Bluegrass Nova an award for instrumental proficiency, the play on the mouth organ in particular. The same happened at Porta in Sokolov the following year. A fundamental milestone for the band came with the fifteenth anniversary of Porta in Plzeň in 1981, when they won the main award for creative work as well as an award for instrumental proficiency for the guitar player Vladimír Bican's performance. The band won more proficiency awards at the national festival finals in 1983 and 1984. The numerous successes and increasing renown of Bluegrass Nova at the turn of the 1970s led the band to co-operate with Czechoslovak Radio, for which the band recorded several of its songs. The band also appeared in Ostrava TV programme *Čtyři, šest, dvanáct*.<sup>52</sup> In the mid 1980s, Bluegrass Nova was one of the precious few Czechoslovak popular bands that had an opportunity to present their arts in Western Europe. This was at the bluegrass festival in Toulouse, France, in 1984, where it was sent by representatives of the Institute for Cultural and Educational Activity of the Ministry of Culture in Prague, the Young Creativity Club, the Central Committee of SSM, and the Prague Porta headquarters, to represent Czechoslovak country music. The band was officially nominated for its long-standing high artistic quality.<sup>53</sup>

Besides participating at top local folk, country and tramping music events, such as Porta and Mohelnický dostavník, Bluegrass Nova regularly performed at smaller contest festivals and clubs. After 1985, it made regular performances in S Club in Olomouc with a programme called Studio BGN. It was a composed evening comprising several parts. The first was a presentation of novelties in international bluegrass music, then there

---

<sup>50</sup> Alena Divínová, "Úspěšný zájezd do Francie: hudba nezná hranic" [Successful Tour in France: the Music Without Boundaries], *Stráž lidu*, 15 June 1984.

<sup>51</sup> Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* (Prague, 2001), p. 81.

<sup>52</sup> Josef Nosek, "Bluegrass Nova desetiletá" [Bluegrass Nova is Ten Years Old], *Stráž lidu*, 3 October 1983.

<sup>53</sup> The one-hour-long recital was accepted by the international audience of the Toulouse festival very warmly. Bluegrass Nova was one of the few bands then that the audience made to play several encores. Festival contestants from the United States also showed interests in the band's recordings. After the three-day festival, aired on the local radio among others, Bluegrass Nova set out for a week-long French tour along with the local band Amazing Grass. Both the bands then performed together in Valašské Meziříčí, Olomouc S Club, and the Porta festival. See Alena Divínová, "Úspěšný zájezd do Francie: hudba nezná hranic", *Stráž lidu*, 15 June 1984.

was a concert of Bluegrass Nova and guest bands, including Kopr, Heřmánek, Modřina, and Terč. Bluegrass Nova popularizing club programmes with music tastings of records included a profile of the famous American banjo player Earl Scruggs.

Falešní hráči, founded by Palackého University students in the autumn of 1971, were one of the most prominent country music bands in Olomouc in the 1970s. Given the fact that the members of the band, performing under the PU Science Faculty, were mostly undergraduates, who would often leave Olomouc after graduation, the line-up of the band constantly fluctuated. In 1974, when Falešní hráči were an important component of the popular music scene in Olomouc, the line-up comprised the guitar player and singer Pavel Vodička, the mandolin player, singer, music and lyrics author Miroslav Novotný, the banjo player and lyricist Miroslav Nop, the violin player Radim Čermák, the bass player Pavel Kuchař, the singer Zdena Hustá, the percussionist and singer Jan Novotný, and the presenter Václav Frank.<sup>54</sup>

The band, which in the first phase of its existence focused on classic country and western as well as adaption of domestic and foreign folk songs, struck first major success in 1973. The band won the Pony Express contest in Příbor and the regional Porta in Karviná. At the national finals of 1973 Porta in Jablonec nad Nisou, Falešní hráči represented the North Moravian Region and won an honorary mention for a pure-style rendering of the Czech folk song *Hop hej, cibuláři*. In that period, the band also recorded several songs for Czechoslovak Radio and, later on, co-operated with Ostrava and Bratislava television studios. The year 1975 was a milestone in the band's musical evolution. Falešní hráči then focused exclusively on their own songs, authored by the collective of Miroslav Nop, Richard Pogoda and Karel Plíhal.<sup>55</sup> The distinct swing inspiration that penetrated the band's repertoire is later to be heard to a great extent in Karel Plíhal's solo works.

The band maintained its high professional quality throughout the 1970s. In 1978, Falešní hráči won the honorary mention of the jury at the national finals of Porta; and won the main award – the Performer's Porta. Winning the regional round of Political Song Festival in Opava in the same year cemented their presence at the national Political Song Festival in Sokolov.<sup>56</sup> Olomouc audiences had numerous opportunities to meet Falešní hráči. They included regular club performances; they appeared in drama performances by Oldřich Stibor Theatre such as *Touha pod jilmy* [Desire under the Elms], *Večer tříkrálový* [Twelfth-Night] and *Divotvorný klobouk* [Magical Hat] and at political and social/cultural events such as the traditional Haná festivals in Náměšť na Hané.

Dostavník was the competing band for Falešní hráči in 1970s country music. The band, headed by P. Voltner, won numerous awards in regional Portas throughout its

---

<sup>54</sup> “Olomoučtí Falešní hráči” [Falešní Hráči from Olomouc], *Stráž lidu*, 14 May 1974.

<sup>55</sup> “Rozdávají radost” [They Are Giving a Pleasure], *Stráž lidu*, 17 August 1979.

<sup>56</sup> The Political Song Festival in Sokolov was established in 1973. One of the impetuses for it was the successful Porta finals in Sokolov in 1972. For more on the Political Song Festival in Sokolov and its relation to Porta, see e. g. Jiří Vondrák, Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písně u nás* (Brno, 2004), p. 434–448.

existence. For example, at 1974 Porta in Ostrava, Dostavník won the second place and honorary mention for a socially committed song; they won the Mention of the Jury at 1977 Porta. As with Falešní hráči, Olomouc audiences met Dostavník regularly as part of club programmes. The members of the band, especially the bass player Vladimír Ludmila, also have a great merit for arranging the Porta finals in the capital of Haná in 1977, 1978, and 1979.<sup>57</sup>

The duo Hogel and Vychodil became relatively well-known in 1970s folk music in Olomouc. The co-operation of the singer, guitar and mouth organ player Pavel Hogel and the vocalist, keyboard and guitar player Ota Vychodil started in the first half of the 1970s. The duo performed not only on the club scene of the then North Moravian Region, but also in Prague. There, they maintained close co-operation with the Šafrán folk music association, containing singer-songwriters such as Jaroslav Hutka, Vladimír Merta and Vlastimil Třešňák.

A new folk band, Plejády, appeared in Olomouc in 1975. The band, formed by local SSM organization members, progressively worked from its first performances in local youth clubs and secondary schools and colleges to top-ranking national music events. In May 1978, the band presented itself at the fifth year of the regional protest song contest O černou růží 78, attended by the winning bands of the regional Political Song Festival in Opava, the regional 1978 Porta, and the regional Committed Work Festival in Ostrava. Eventually, Plejády won the contest in Karviná. Moreover, they won the Jury Awards for vocal work.<sup>58</sup> The band also struck great success at the 1979 national Political Song Festival in Sokolov, where Plejády were the first band from Olomouc District to arrive, having won the regional Political Song Festival. At the Sokolov festival, Plejády were among the most employed amateur bands: the band performed at three out of the eight concerts. The high acclaim of Plejády by the festival jury was also attested by the fact that one of their songs – *Čarostroj* [A Magical Machine] – was included in the Sokolov anthology *Písňe našich dnů* [The Songs of Our Days].<sup>59</sup> In addition to the Sokolov festival, where the band reappeared the following year, Plejády also attended the national Porta finals and the international folk music festival in Dresden. The band also made guest appearances at festivals in South Moravian and East Slovakian Regions. Listeners could also meet them at events such as youth meetings with exponents of the political and public life at Poustevny. Besides contest festival success, Plejády won numerous awards by district and regional authorities for their socially and politically committed songs; the band won the Regional Brontosaurus Award, the Bronze Medal for Socialist Upbringing, the Award for Cultural Growth in North Moravian Region, and many more. In its successful period at the turn of the 1970s, the band performed with the guitar player and singer L. Dobeš,

---

<sup>57</sup> See Miloslav J. Langer, Ivan Doležal, *Porta znamená brána: ...i do nového století?* (Prague, 2001).

<sup>58</sup> “Plejády nejlepší” [Plejády Are the Best], *Stráž lidu*, 16 May 1978.

<sup>59</sup> “Sokolov 79” [Sokolov 79], *Stráž lidu*, 17 April 1979.

the singer H. Kunčarová, the pianist M. Maruška, the flute player J. Dobešová, and the bass guitar player V. Křepský.<sup>60</sup>

For over a decade of their existence, Plejády won a number of followers in all age groups. Their composed events such as *Slavné postavy historie a pohádkové říše* [Great Characters in History and the Fairytale Kingdom], *Hvězdy a hvězdičky* [Stars and Starlets], *Od Darwina k Dänikenovi* [From Darwin to Däniken], and *Báječná rada* [Marvelous Word of Advice], were seen by hundreds of spectators from not only Olomouc and around, but all of Moravia, in the 1970s and 80s. The said programmes, largely authored by the bandmaster Ladislav Dobeš, combined modern folk music built on precise vocals and smart instrumentation with a wide range of non-musical performances: theatre gags and humorous speeches.<sup>61</sup> Some of Dobeš's successful songs were also recorded by Czechoslovak Radio Ostrava and Brno studios.

The modern tramping band Tuláci became popular among the broader Olomouc public in the latter half of the 1970s. The band was quite popular particularly in Olomouc countryside, where it performed frequently in co-operation with local Public Education Clubs and cultural centres. Their successful concerts included performances in Těšetice and Lutín. However, even the urban listeners could hear Tuláci, not only in Olomouc, but also Valašské Meziříčí and Ostrava, for example. The band's concert calendar often included special concerts for children and youth. One of these events was an entertaining morning contest with music and theatre, organized by the band regularly once a month in Hejčín Children's Home. Tuláci also performed at summer children's camps.<sup>62</sup>

The 1980s in folk music are associated with the advent of a new generation of performers. Karel Plíhal, Olomouc-born singer-songwriter is one of the most prominent members of this so-called second generation of Czech folk music. The singer and guitar player, today one of the 'classics' of the genre, began his music career in the 1970s. His first band was called Hučka, whose repertoire built on the music of Greenhorns, the founders of Czech country music.<sup>63</sup> It was superseded by country-swing Falešní hráči, with whom Plíhal won the 1979 Porta. At the turn of the seventies, he and two of his fellows from the latter band, the guitar player Luboš Schneider and bass player Vojslav Ketman, founded Pliharmonyje, which won Porta in 1981 and 1982.<sup>64</sup> In 1983, Plíhal – already a solo performer – won the first award in the performer contest of Porta for his song *Akordy* [Chords]. The said achievements in the early 1980s made Karel Plíhal one of the most closely watched persons in Czechoslovak folk music. In the following years, the singer-songwriter became an esteemed guest at many festivals, music shows and clubs all over the Czech Republic. Plíhal's noticeable musical and literary gift, far exceeding

<sup>60</sup> “Úspěšné Plejády” [Successful Plejády], *Stráž lidu*, 8 February 1985.

<sup>61</sup> See “Olomoucké Plejády slavily úspěch” [Plejády from Olomouc Were Celebrating a Success], *Stráž lidu*, 11 October 1976; “Plejády u vojáků” [Plejády Visited Soldiers], *Stráž lidu*, 16 November 1976.

<sup>62</sup> “Tuláci hrají pro radost” [Tuláci Are Playing for Fun], *Stráž lidu*, 25 June 1975.

<sup>63</sup> See Karel Plíhal's website. Available online at <[www.kareplihal.cz](http://www.kareplihal.cz)>.

<sup>64</sup> “Úspěšná hudební skupina” [Successful Music Band], *Stráž lidu*, 15 March 1982.



the borders of Olomouc scene, was first captured on a Supraphon long-play record (no name) in 1985. His albums released in the following years also achieved massive popularity among folk music followers. For example, the 1988 record *Karel Plíhal... Emil Pospíšil...* [Karel Plíhal... Emil Pospíšil...] was the result of Plíhal's co-operation with rock and folk singer and guitar player Emil Pospíšil from Olomouc.

Karel Plíhal's songs have always been acclaimed by domestic musical critics. Their lyrics are usually recognized for their original poetics, playfulness, wit, onomatopoeia, rich vocabulary and wide variety of original rhymes, metaphors and topics. His musical accompaniment captivates with its complex and imaginative guitar play, not entirely typical in folk music, showing many jazz and swing inspirations. Not only as a singer-songwriter, but also as the author of drama scores for the Moravian Theatre and music director and arranger, Plíhal has made a great contribution to the evolution of music culture in Olomouc.<sup>65</sup>

From 1981, the local folk music scene also welcomed H. L. T. The band, frequently hosting Karel Plíhal in the early 1980s, comprised M. Veselovský, P. Veselovský, M. Obenaus, and Z. Krňávková. Folk-lór was another reinforcement to the local folk music scene in the same period. The band, formed in 1982 by a merger of *Nenudí se* and bluegrass *Almara*, focused on Bohemian, Moravian and American folk songs. Their speciality was own adaptations of Haná folk songs. The band members took materials for their adaptations chiefly from Jan Poláček's and František Sušil's song anthologies. Its artistic concept made Folk-lór one of the few Czech bands of the 1980s that focused on stylized folk music, along with *Minnesengři* from České Budějovice and *Kantoři* from Hradec Králové. The latter band shared Folk-lór's liking for using instruments not quite typical for folk music, such as jingle bells, Jew's harp, cowbells, etc.

The band won many an award throughout its existence. In 1985, 1986 and 1987, Folk-lór won regional *Portas*. In 1988, they won the Performer's *Porta*, the main festival award. In their most successful period – the latter half of the eighties – Folk-lór line-up was the bandmaster, singer and flute player Soňa Vidličková, the guitar and mandolin player Milan Vidlička, the guitar player and singer Pavel Mazal, the violin player and singer Blanka Tkadlčíková, the guitar player and singer Jaroslava Hasalíková, and the double bass player Arnošt Šuba.<sup>66</sup>

Folk music follower in Olomouc as well as music-loving audiences in other Moravian regions and Bohemia had relatively frequent opportunities to meet Folk-lór. They included the following festivals and contests: *Folkové léto* in Telč, *Folkové prázdniny* in Náměšť nad Oslavou, *Folkové přástky* in Litomyšl, *Moravské folkové léto* in Lipník nad Bečvou, *Chvaletický širák*, *Horácký džbánek*, *Zpívající totem* in Karviná, and *Mohelnický dostavník*. As with other Olomouc bands, Folk-lór also recorded several of its songs for Czechoslovak Radio. Moreover, the band was allowed to perform in Czechoslovak

---

<sup>65</sup> Helena Pavličíková, *Český folk - fenomén hudební i sociální* (Olomouc, 1998), p. 110–113; Josef Prokeš, *Estetická výstavba české folkové písně v 60.–80. letech XX. století* (Brno, 2003).

<sup>66</sup> Marie Hovadíková, "S Folk-lórem o Portě" [With Folk-lór about Porta], *Stráž lidu*, 16 August 1988.

Television programmes *Zpívanky* and *Televizní klub mladých (TKM)*. Folk-lór performances in Olomouc frequently hosted the bands *Kopr* and *Amfora*, playing related styles.

Reviewers and observers of Olomouc music scene regarded the local folk band *Piano* as interesting music of high technical quality in the latter half of the 1980s. The band was formed in December 1983. The original duo gradually grew to a quartet of not quite typical instrumentation: the bass player Petr Čechák, the piano and bassoon player Richard Mlynář, the percussionist Milan Raška, and the guitar player Jan Švec. In 1987, the band succeeding in presenting itself at the provincial round of *Porta* in Šternberk and then the regional round in Šumperk. The response the concerts elicited won the band the ascent to authors' *Porta* in 1987, and an offer to perform in Ostrava Television programme *Aréna* and participation in *Mikrofórum Praha* live radio programme. In the same period, *Piano* received an honorary mention at *Akademická Praha* festival. The band also reaped success in the following year, having won the provincial *Porta* and the regional round of *Elementary Artistic Activity*. At the national finals of 1988 *Porta*, the band *Piano* was among the companies most acclaimed by the audience: the band won the *Spectators' Award* and the *Original Humour Award*. *Piano's* successful tracks included the song *Myslí* [Thinks].<sup>67</sup>

Olomouc folk music in the mid 1980s was also reinforced by the folk-swing band *M. O. P. (Malá olomoucká písnička)*, which declared its style as 'balcony house folk'. Although the company achieved no remarkable success at larger festivals such as *Porta*, they gradually built quite a listener base in their home territory. *M. O. P.'s* repertoire comprised simple songs reflecting on the difficulties of 'ordinary' life, authored by the bandmaster, guitar and flute player and singer Karel Löffler. The band's music was characterised by a rich sound with a noticeable presence of string instruments. The substance of the lyrics, dealing in a humorous form with issues such as alcoholism, bribery, promiscuity, disillusionment, marriage problems, etc., was largely supported by the suggestive and coarse singing of Karel Löffler and Jana Pešková. The band's dozens of original songs included *Kámoška samoška* [A Friend Samoška], *Šedá* [Grey], *Růžence* [Beads], and *Libye* [Libye].<sup>68</sup>

Other Olomouc folk music bands in the 1980s included *Hlavalam*, for example. The company entered history of Czech popular music especially when it attended the national *Porta* finals in Plzeň in 1984, where they received an honorary mention of the jury. Their song called *Ztráty a nálezy* became part of the festival sound sampler, whereby it was preserved for future listeners.<sup>69</sup> In the latter half of the 1980s, the band *Damiján* drew attention on the Olomouc as well as national festival scenes. The band, introducing successfully Leona Machálková, a prominent face of Czech pop music and the musical scene, was the discovery of the provincial *Porta* in 1987. The band members were recognized

<sup>67</sup> Daniela Nováková, "Piano", *Kdy, kde, co*, October 1989.

<sup>68</sup> "Tip na podvečer: Folk pro starší a pokročilé" [Evening Tip: Folk for Older and Advanced Ones], *Stráž lidu*, 17 September 1987.

<sup>69</sup> The song *Ztráty a nálezy* is currently available at YouTube.com, for instance.

for sensitively combining music, lyrics and performance in their song *Nedělní odpoledne na sesterské ubytovně* [Sunday Afternoon in the Sister's Hostel]. In the following year, Damiján won the main award in the national Porta finals in Plzeň.

Heřmánek was a country band that won a great popularity on Olomouc scene in the 1980s. The band, founded in Dolany in the autumn of 1983, achieved that largely thanks to regularly appearing in the programme Country Dancing. However, these events in the Zenit cultural centre were primarily dedicated to dancing lessons, organized by the local country dancing club Kroký. Besides Heřmánek, other bands accompanied the course, eagerly attended by Olomouc public for several years: Kopr, Brzdaři, Country motor, Bluegrass Nova, Bumerang, and Olešnica.

A more important appearance of Heřmánek was in the regular Thursday club programme known as Country Bazar, which involved many interesting guests as well. These included the band Poutníci from Brno, the banjo player and member of Zřídlo Jan Bican from České Budějovice, the local Bluegrass Nova, and Country Style from Police nad Metují. Among other things, the musical programme was accompanied by short cartoon films, reports from various folk and country festivals, such as the Banjo Jamboree and Porta, talking about music, etc. Jiří Pospíšil, the bandmaster, banjo player and song arranger for Heřmánek, was the successful presenter of the composed event. In addition to him, the band in the latter half of the 1980s comprised the bass player Radek Pospíšil, the singer and violin player Jaroslav Janšta, the singer, guitar and mouth organ player Ladislav Brix, and the percussionist Milan Grund.

Heřmánek was never an ambitious concert band that would collect awards from festivals such as Porta. The band members regarded their frequent appearances at dancing balls as positive. Besides the above mentioned programme Dancing Country, Olomouc audiences could meet the band at regular country balls and other similar events. In addition to their own songs, the band's repertoire drew mostly on 'classics' of country and bluegrass, such as Osborn Brothers, The Dillards, and Irish folk music.<sup>70</sup>

Modern tramping music was represented on Olomouc music scene in the 1980s by Klubko, for example. Although the band was officially established only in 1982, its history dated back to the sixties, when Miloš Krejzlík, future bandmaster of Klubko, and Václav Hřiva began co-operating on songs. Both the songwriters produced an extensive repertoire over the years, which became the basis for Klubko songs in the 1980s. Already in 1970, however, the duo Krejzlík-Hřiva published their own song anthology as part of the Tramping Songs series. Besides Miloš Krejzlík, the ambitious band was composed of three other experienced musicians: the ex-member of Pardubice tramping band Vodáci Jindřich Jung played the guitar, mandolin and mouth organ, the ex-member of successful Olomouc band Dostavník Miroslav Hampl played the double bass, and Brno musician Aleš Horák played the twelve-string guitar.<sup>71</sup> After its establishment, Klubko played in

---

<sup>70</sup> "Dolanský Heřmánek" [Heřmánek from Dolany], *Kdy, kde, co*, August 1988.

<sup>71</sup> Helena Čermáková, "Spojuje je společný zájem o trampskou píseň: Olomoucké Klubko" [They Are Connected by a Common Interest in Tramping Music], *Stráž lidu*, 6 August 1985.

many clubs all around the country and regularly attended Porta festivals. It was also a regular guest at festivals and music displays such as Svojšický slunovrat, Smiřický hrnec, and Mohelnický dostavník.

As already mentioned in the introduction, the origins of folk, country and modern tramping music in the chosen context date back to the 1960s. The situation was similar for other newly emergent genres in Czech modern popular music, such as rock music, and the institutional facilities for the style and genre sphere in question also began forming noticeably in the latter half of the decade. An example may be the emergence of the Porta festival in 1967, which largely dictated the history of folk, country and modern tramping music in the two following decades and is undoubtedly one of the country's most important popular music festivals in retrospective. Although many of the notable events associated with the constitution of Czech folk, country and modern tramping music took place in Prague, local, district and regional scenes also started evolving successfully in the sixties. Olomouc was no exception in this sense, with many interesting musicians and bands appearing in the 1970s and 80s. Examples may include the top-ranking domestic bluegrass band, Bluegrass Nova, and the star of the Czech folk heaven, singer-songwriter Karel Plíhal. Olomouc deserves an honorary mention in the history of folk, country and modern tramping music not only thanks to these and other musicians and bands, but also the fact that it organized the successful Portas in 1977, 1978, and 1979.

### **Zur Geschichte der modernen Populärmusik in Olmütz: die Entwicklung der Countrymusik, Folkmusik und Wanderlieder vor dem Jahr 1989**

#### **Zusammenfassung**

Die Geschichte der modernen tschechischen Populärmusik vor dem Jahr 1989 umfasst eine Vielzahl von vermischten Stilrichtungen. Aus der Sicht der gemeinschaftlichen Bedeutung gehören zu den wichtigsten von ihnen zweifellos die Bereiche der Folkmusik, Countrymusik und Wanderlieder. Obwohl viele bedeutende Ereignisse, die mit den Konstitutionen dieses Musikbereiches verbunden sind, sich in Prag abspielten, entwickelten sich seit den Sechzigerjahren erfolgreich insbesondere lokale Kreis- und Bezirksszenen. Nicht einmal die Olmützer Szene war eine Ausnahme, in der während der Sechziger und Achtziger Jahre eine Menge von bemerkenswerten Solisten und Gruppen erschienen. Ein Olmützer Künstler, der einen gesamtstaatlichen Erfolg erzielte, war Karel Plíhal. Der Volksmusikliedermacher begann seine Karriere in den Sechziger Jahren in der örtlichen Gruppen Hučka, Falešni Hráči und Pliharmonyje. Zu Anfang der Achtziger Jahre begab er sich auf Solokarriere. Dank seiner hohen originellen Werke reihte sich Plíhal zu den bedeutendsten Darstellern, der sogenannten zweiten Generation der tschechischen Folkmusik, ein. Eine Olmützer Countrygruppe, die deutlich in das gesamtstaatliche Geschehen eingriff, war beispielsweise Bluegrass Nova.

Parallel zur steigenden Beliebtheit der Folkmusik, Countrymusik und Wanderlieder bei dem Olmützer Publikum kam es zu einer Ausbreitung der örtlichen institutionalen Basis dieser Musik. Während der Sechziger und Achtziger Jahre in Olmütz fanden zahlreiche mehr oder weniger bedeutende Festivals und Musikschauen statt, und es entstanden neue Clubs. Die lokalen Kulturorganisationen veranstalteten ebenfalls regelmäßige Populärvortragszyklen und Seminare über die Schlüsselfiguren, Gruppen und Stile des inkriminierten Musikbereiches. Ein Ehrenplatz in der Geschichte der heimatlichen Populärmusik in Olmütz gebührt auch dank der Veranstaltung einem der bedeutendsten heimatlichen Festivals – Porta, das hier sehr erfolgreich in den Jahren 1977, 1978 und 1979 stattfand.

### **K historii moderní populární hudby v Olomouci: vývoj country, folku a trampské písně před rokem 1989**

#### **Resumé**

Historie české moderní populární hudby před rokem 1989 zahrnuje množství rozmanitých stylově žánrových okruhů. Z hlediska společenského významu k těm nejdůležitějším bezpochyby patřil okruh folku, country a trampské písně. Ačkoliv se mnoho významných událostí spojených s konstitucí těchto hudebních oblastí odehrávalo v Praze, od šedesátých let se úspěšně rozvíjely rovněž lokální krajské a okresní scény. Výjimkou nebyla ani olomoucká scéna, kde se během sedmdesátých a osmdesátých let objevilo množství pozoruhodných sólistů a skupin. Olomouckým umělcem, jenž dosáhl celorepublikového úspěchu, byl Karel Plíhal. Folkový písničkář zahájil svoji kariéru v sedmdesátých letech v místních skupinách Hučka, Falešní hráči a Plíharmonyje. Na počátku osmdesátých let se vydal na sólovou dráhu. Díky své vysoce originální tvorbě se Plíhal zařadil k nejvýznamnějším představitelům tzv. druhé generace českého folku. Olomouckou country skupinou, která výrazněji zasáhla do celorepublikového hudebního dění, byla například Bluegrass Nova.

Paralelně s rostoucí oblibou folku, country a trampské písně u olomouckého publika docházelo k rozšiřování místní institucionální základny této hudby. Během sedmdesátých a osmdesátých let v Olomouci proběhlo nespočet více či méně významných festivalů a hudebních přehlídek, vznikaly nové kluby. Místní kulturní organizace rovněž pravidelně pořádaly popularizační přednáškové cykly a semináře o klíčových postavách, skupinách a stylech inkriminovaných hudebních oblastí. Čestné místo v historii domácí populární hudby Olomouci náleží také díky pořadatelství jednoho z nejvýznamnějších domácích festivalů – Porty, která zde velmi úspěšně proběhla v letech 1977, 1978 a 1979.

### **Keywords**

Olomouc; popular music; folk music; country music; tramping music; Porta; Karel Plíhal; Bluegrass Nova.

### **Klíčová slova**

Olomouc; populární hudba; folk; country; trampská hudba; Porta; Karel Plíhal; Bluegrass Nova.

## Das Graduale aus Česká Skalice 1567

Lucie Brázdová

Das Graduale aus Česká Skalice [Böhmisch Skalitz] aus dem Jahre 1567 stellt ein bedeutsames handschriftliches Denkmal des Božena-Němcová-Museum in Česká Skalice in Böhmen dar.<sup>1</sup> Dieser in der tschechischen Sprache geschriebene Kodex gehört zu den überlieferten Gesangbüchern der Literarischen Bruderschaften der böhmischen Utraquisten.<sup>2</sup> Von äußeren Aussehen lässt es sich zu den repräsentativen Kodizes nicht einordnen.<sup>3</sup> Es handelt sich um einen sehr bescheiden dekorierten Papierkodex: bis auf ein paar Ornamente befinden sich in dieser Quelle weder Illuminationen noch künstlerisch ausgestaltete Initialbuchstaben. Wichtiger für uns ist sein Inhalt. Durch die Identifikation des Repertoire ist es aber möglich, zu dem Erkennungsprozess der Bohemisierung der utraquistischen Liturgie beizutragen. Mit der Idee der Bohemisierung der Liturgie und des Gesangs im Gottesdienst kam das Husitentum bereits in dem Jahre 1417. Diese Idee wurde später aktualisiert und 1524 wurde an der Synode der utraquistischen Kirche in Prag beschlossen, dass im Gottesdienst die tschechische Sprache benutzt wird. Dieses Vorhaben wurde allmählich realisiert und zur allgemeinen Verbreitung der tschechischen Sprache in utraquistischem Gottesdienst kam es erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Das Graduale befand sich im Besitz des Museums bereits seit Anfang des 20. Jh. Die erste Erwähnung seiner Existenz in den Museumslisten ist vom 10. Juli 1975. Česká Skalice befindet sich etwa 25 km von Königgrätz entfernt.

<sup>2</sup> Eine detaillierte Beschreibung der Quelle, die Identifikation ihres Repertoires inclusive Register, melodischer und textueller Incipits und ihr Vergleichen mit dem Graduale der Bibliothek vom Strahov aus den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts befinden sich in der Diplomarbeit: Lucie Petithanová, *Českoskalický graduál 1567, Příspěvek k procesu počestování utrakvistické liturgie* [Das Graduale aus Česká Skalice 1567. Ein Beitrag zum Prozess der Bohemisierung der utraquistischen Liturgie] (Olomouc, 2000 DA), 233 S.

<sup>3</sup> Für repräsentative Kodizes können zum Beispiel das Graduale von Strahov, das Graduale aus Chrudim (1570) oder Franus-Gesangbuch gehalten werden.

<sup>4</sup> Dadurch hat sich der utraquistische liturgische Gesang sprachlich von dem katholischen Gesang unterschieden. Jan Kouba, „Chrudimské graduály v dějinách české a evropské hudby“, in: Jarmila

In der Zeit der Entstehung des Graduale in Česká Skalice war bereits die Tschechische Sprache im Gottesdienst gängig benutzt.

Das Graduale befand sich im Eigentum der literarischen Bruderschaft in Česká Skalice. Diese wirkte bei der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt und war utraquistisch. Im 17. Jh wurde die Bruderschaft aufgelöst, denn 1651 wurde in Česká Skalice eine Pfarrei mit katholischem Pfarrer wieder errichtet.<sup>5</sup> Weitere Informationen über die Bruderschaft und über das Graduale sind lückenhaft. Regionale Zeitungen und Zeitschriften aus dem Ende des 19. Jahrhunderts (*Ratibor, Jaroměřské listy, Náchodsko*) beinhalten weder Erwähnungen über die Tätigkeit der literarischen Bruderschaft in Česká Skalice noch über das Graduale.

Antonín Rybička sagt, dass 1780 die Literarische Bruderschaft auch in Skalice und in Hradec und Umgebung wirkte.<sup>6</sup> Karel Konrád führt nur *Slaviček rájský* an und eine Bemerkung von noch einem älteren Gesangbuch.<sup>7</sup> *Československá vlastivěda* führt in der Liste der literarischen Bruderschaften an, dass in Česká Skalice die Bruderschaft im 16. und im 18. Jahrhundert wirkte, und dass ein Graduale vom 1567 erhalten ist.<sup>8</sup> Ludmila Vrkočová übernimmt die Liste der literarischen Bruderschaften wie auch die Belege über die Bruderschaft aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert von Karel Konrád.<sup>9</sup> Das Lexikon *Slovník české hudební kultury* bietet unter dem Stichwort *Česká Skalice* nur allgemeine Informationen, dass im 16. Jahrhundert die Bewohner utraquistisch waren, dass sich die Literarische Bruderschaft nach dem aus dem Jahre 1717 stammenden Regelbuch richtete, und dass die hangeschriebenen Gesangbücher ein Zeichen von einer lebendigen Tradition des kirchlichen Gesanges sind.<sup>10</sup> Unter dem Stichwort *Graduale* lassen sich jedoch als Beispiele des böhmischen Graduale das Graduale aus Česká Skalice (1567) und aus Žlutice (1558) zu finden.<sup>11</sup>

---

Doubrovová (Hrsg.), *Kulturní Chrudim minulosti a současnosti. Sborník studií, vzpomínek a dokumentů 1982–1998* [Kultur in Chrudim von Gestern und Heute. Ein Sammelband von Studien, Erinnerungen und Dokumente 1982–1998], (Chrudim, Hostouň bei Prag, 1999), S. 15.

<sup>5</sup> Erik Bouza – Ludvík Mühlstein, *Česká Skalice, Stručné dějiny města* [Česká Skalice, Kurze Geschichte der Stadt], (Česká Skalice, 1975), S. 8.

<sup>6</sup> Antonín Rybička, „O bývalých společnostech čili kůrech literátských“ [Über ehemalige Gesellschaften oder Literarsche Chöre], *Památky archeologické a místopisné 10* [Archeologische und topografische Denkmäler 10], 1874–7, S. 728.

<sup>7</sup> Karel Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského* [Geschichte des altböhmischen heiligen Gesanges], (Prag, 1893), Teil II., S. 324–325.

<sup>8</sup> Josef Bek et al, *Československá vlastivěda* [Böhmisch-Slowakische Landeskunde], (Prag, 1971), Teil IX Kunst, Bd. 3 Musik, S. 387.

<sup>9</sup> Ludmila Vrkočová, *Domovem hudby* [Durch die Heimat Musik], (Prag, 1988), S. 375.

<sup>10</sup> Ludmila Vrkočová, „Česká Skalice“, in: Jiří Fukač u. Jiří Vysloužil (Hrsg.), *Slovník české hudební kultury* [Wörterbuch der tschechischen Musikkultur], (Prag, 1997), Sp. 129.

<sup>11</sup> Jiří Fukač, „Graduál“, in: Jiří Fukač u. Jiří Vysloužil (Hrsg.), *Slovník české hudební kultury* (Prag, 1997), Sp. 240.



Eine konkrete Information über das Graduale ist eigentlich nur die äußere Beschreibung dieser Quelle.<sup>12</sup> Relativ umfassend wird das Graduale im Heimatalmanach *Rodným krajem* beschrieben.<sup>13</sup> Hier schreibt Jan Harvilko (Übersetzung aus dem Tschechischen): „Das Graduale aus Česká Skalice gehörte ursprünglich der Literarischen Bruderschaft (Kirchenchor) und diente zu den Zwecken des Gottesdienstes. Das Graduale, dessen Schreibstoff Papier ist, besteht aus von beiden Seiten beschriebenen 270 Blättern im Format von 33,5 × 23 cm und ist in Leder (Schweinsleder) gebunden, welches auf dem Umschlag aus Buchholz mit blindgeprägten Abbildungen der Heiligen profiliert ist. Die Texte wurden von zwei Schreibern in gotischer Minuskel in schwarzer Farbe, wichtiger Wörter rot oder blau geschrieben. Die Choralnoten im Fünf-Linien-Notensystem sind schwarz. Farbene Initialbuchstaben sind weder figural noch ornamental dekoriert. Eine mehr dekorierte ist ausgeschnitten worden und es ist nur ein Teil des spätgotischen Ornamentes an ihrem Rande in roter, blauer und grüner Farbe geblieben. Die Handschrift ist unvollkommen, fehlende Blätter wurden beim Restaurieren in 1968 durch leere Blätter ersetzt. Das Graduale aus Česká Skalice repräsentierte die Stadt an der böhmisch-slawischen Völkerkundlichen Ausstellung in Prag von 1895.“<sup>14</sup>

Weitere Tatsachen wurden durch die Bearbeitung der Quelle, durch die Bestätigung oder Wiederlegung der vorangehenden Behauptungen und durch die Suche nach neuen Informationen offenbart. Das Graduale entstand für die Bedürfnisse der böhmischen utraquistischen Literarischen Bruderschaft. Ein Beleg davon ist die in der Quelle erhaltene Rubrike Na den Mistra Jana Husa (p. 537) und das Lied *Památku utěšitele slavíce Mistra Jana z Husince* (p. 540).<sup>15</sup>

Nach der Auflösung der Bruderschaft wurde dieses utraquistische Graduale auch weiterhin benutzt. Sein Inhalt wurde jedoch dem katholischen Gottesdienst angepasst. Dies belegen zwei über dem ursprünglichem Text neu eingeschriebene Texte (p. 537–540, p. 512), gestrichene Rubriken (Na den Mistra Jana Husa) und leere Blätter als Ersetzung

<sup>12</sup> Zdeněk Wirth schreibt über die Stadt Česká Skalice folgendes: „Das Stadtmuseum wurde 1902 im neuen Rathaus gegründet ... aus den lokalen Denkmälern sind folgende zu nennen: Gesangbuch des Literarischen Chores, Papier, Format 33,5 × 23 cm, im Umschlag aus Buchholz, mit Schweinsleder mit Blindprägung bezogen (Abbildungen von Heiligen), hier ohne Beschlag. Anzahl der Blätter 270, von beiden Seiten beschrieben. Schrift schwarze Minuskel, bedeutsame Wörter blau oder rot, Noten schwarz aus roten Linien. Farbene Initialbuchstaben, nicht dekoriert, eine dekorative wurde ausgeschnitten, ein Teil des Randornamentes überliefert. Auf dem Umschlage die Jahresangabe 1567.“ Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století* [Inventar der historischen und künstlerischen Denkmälern in Königtum Böhmen vom Altertum bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts], (Prag, 1910), politischer Bezirk Náchod, S. 29.

<sup>13</sup> Jan Harvilko, „Českoskalický graduál z roku 1567“ [Das Graduale aus Česká Skalice aus dem Jahre 1567], *Rodným krajem, Vlastivědný sborník kraje Aloise Jiráka, Boženy Němcové a bratří Čapků, Durch die Heimat* [Landeskundliches Almanach der Heimat von Alois Jirásek, Božena Němcová und Gebrüder Čapek], 16 (1998), S. 42–43.

<sup>14</sup> *Ibid.*, S. 42–43.

<sup>15</sup> Das Fest des Magister Jan Hus ist das einzige Spezifikum, welches den Kelchnerischen Gottesdienst von dem katholischen unterscheidet.

der ausgerissenen Seiten der Handschrift. Diesen Gedanke über die ununterbrochene Benutzung des Graduale deutete bereits Karel Konrád bei der Zitierung aus dem bei der Auflösung der Literarischen Bruderschaften erlassenen Lizitationsprotokoll an.<sup>16</sup>

Das Graduale aus Česká Skalice repräsentierte die Stadt an der böhmisch-slawischen Völkerkundlichen Ausstellung in Prag von 1895. Die Stadt sendete zur Ausstellung insgesamt 110 Gegenstände, von denen das Graduale von 1567 die Nummer 1 trug.<sup>17</sup> Direkt in Česká Skalice wurde vorerst in den Tagen 14.–22. August 1894 eine kleine Völkerkundliche Ausstellung organisiert und danach war am 28. September desselben Jahres eine Liste der ausgestellten Gegenstände angefertigt. Ob sich das Graduale unter den ausgestellten Exponate an der Ausstellung in Česká Skalice befand, darüber gibt es keinen schriftlichen Beleg. Ähnlich ist es in dem zu dieser Angelegenheit abgegebenem Buch *Böhmisch-slawische Völkerkundliche Ausstellung in Prag von 1895*. Obwohl es sich um ein umfassendes Buch über die Ausstellung handelt, sind darin keine Erwähnungen über die Ausstellung des Graduale aus Česká Skalice zu finden.<sup>18</sup>

Als Schreibstoff des Graduale diente ein mit einem filigranen Muster verziertes Papier. Das Zeichen in Filigran ist nach Briquet ein Wildschwein – ein Eber.<sup>19</sup> Vom Typ her gehört es in die Gruppe der äußerst präzise bearbeiteten Eber-Filigran-Reproduktionen, d. h. mit Stoßzähnen und aufgestellten Haaren auf dem Rücken. Diese verschiedenen Bearbeitungen stammen aus dem Jagdrevier Svidnice (Polen).

Die ganze Quelle ist in schwarzer rhombischer Choralnotation geschrieben. Trotzdem lassen sich zwei Seiten finden, wo die weiße Notation auftaucht. Der Kodex ist nicht völlig foliert. Foliert ist nur das, was der Schreiber (P4) unter Registrum auf Officia herausgeschrieben hat (p. 29).<sup>20</sup> Zusätzlich wurde das Kodex zweimal mit einem Bleistift paginiert, wobei keine der Versionen der Paginierung der Wirklichkeit entspricht.

<sup>16</sup> „Das genannte Lizitationsprotokoll führt ein Gesangbuch an, es handelt sich um das mehrmals erwähnte *Slaviček rájský*, welches die Bruderschaft als Geschenk erst 1772 bekam. (Wahrscheinlich hatte sie also noch wenigstens ein Gesangbuch, nach dem sie vor dem Jahre gesungen hatten.) Seltsam! Sie lösten dafür in der Lizitation 1 Gulden 36 Kronen“ Karel Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského* (Prag, 1893), Teil II., S. 324–325.

<sup>17</sup> „Das (geschriebene) Bruderische Gesangbuch mit einer Renaissance-Bindung aus dem Jahre 1567, Inhaber – Literarischer chor in Česká Skalice, Sammler – Poličanský Jan, Schulleiter in Česká Skalice“ Eine Aufzeichnung von Gegenständen, die von der Ebeilung der Völkerkundlichen Ausstellung in Česká Skalice gesammelt worden sind, und welche an der böhmisch-slawischen Völkerkundlichen Ausstellung in Prag von 1895 ausgestellt werden, Bd. 7565–7581, Nr. 131. Völkerkundliche Abteilung des Nationalmuseum in Prag.

<sup>18</sup> In dem Buch werden die Gesangbücher nicht im Teil Musik (S. 447–459), sondern im Teil Miniaturmalerei (S. 339–342), wo die Kunst der Illumination beschrieben ist, behandelt. Das Graduale aus Česká Skalice war was Illumination angeht keinerlei außergewöhnlich, und aus diesem Grunde wird seine Existenz in dem Buch nicht reflektiert.

<sup>19</sup> C. M. Briquet, *Les Filigranes, dictionnaire historique des Marques du papier 1282–1600* (1907), Bd. 3, S. 374 und 675, Bild. Serie 13571–13594.

<sup>20</sup> Der Anfang der Handschrift bis zu der Seite p. 36 wie auch das Ende des Graduales von der Seite p. 529 sind nicht foliert.

Aus diesem Grunde wurde während der Digitalisation der Daten noch eine Paginierung gemacht, und zwar durch Beifügung weißer Kärtchen mit Nummern auf einzelne Seiten der Handschrift. Diese Paginierung ist in der digitalisierten Version der Quelle sichtbar und alle Seitenhinweise (p. X) stimmen mit dieser Paginierung überein.<sup>21</sup>

Die Texte wurden nicht von zwei, sondern von vier Schreibern geschrieben. Die Arbeit der ersten Schreibers (P1) sind die Seiten p. 3–12. Die Notenlinien haben eine orangen-rote Farbe, der Spiegel ist doppelt und grünfarbig. Die Noten sind braunschwarz mit klar umschriebener Form. Bei jedem Gesang befindet sich am Rande ein Incipit in Latein. Der zweite Schreiber (P2) hat vorwiegend Texte der Lieder geschrieben, die sich auf den Seiten p. 17–21 befinden. Bei diesen Liedern steht der melodische Ablauf nicht zur Verfügung, unter dem Titel gibt es die Angabe: „gesungen wie ...“. Unter einem der Texte befindet sich die Jahreszahl 1756. Der Schreiber (P3) hat die Texte und Melodien auf den Seiten p. 24–28 geschrieben. Das Notensystem ist schwarzfarbig, die Form der einzelnen Noten ist nicht klar umgeschrieben, die Noten und der einfache Spiegel sind auch schwarz. Der Schreiber fügte auch lateinische, ab und zu sowohl lateinische als auch tschechische Textincipits zu. Der Rest der Handschrift (p. 29–583) ist die Arbeit des vierten Schreibers (P4). Die Farbe des Notensystems ist rot, der Spiegel ist doppelt und auch in rot, die Noten sind schwarz.

Eine genauere Bestimmung der Zeit, wann die einzigen Schreiber arbeiteten zeigt, wie die Quelle allmählich entstand. Den ältesten Teil des Kodexes bilden die vom Schreiber P4 geschriebenen Gesänge. Der Text ist mit der Schrift *gotica semicursiva* geschrieben, welche im 16. Jahrhundert benutzt wurde. Etwas jünger ist der von dem Schreiber P1 geschriebene Teil, und zwar mit der Schrift *neogotica semicursiva*. Diese Schrift ist zu den Schriften des 17. Jahrhunderts einzuordnen. Dasselbe gilt auch für die von den Schreibern P2 und P3 geschriebenen Teile, welche ebenso mit der Schrift *neogotica semicursiva* oder *humanistica* geschrieben sind. Dadurch wird die Annahme bestätigt, dass der wichtigste und auch primäre Teil des Graduale das durch den Schreiber P4 ausgeschriebene Repertoire ist. Dieser Teil des Graduale kann noch in zwei Teile gegliedert werden: Es handelt sich um den ursprünglichen Teil, der auf Jemnades Beauftragung als erster geschrieben wurde. Den anderen Teil hat der Schreiber nach dem Beenden seiner ersten Aufgabe nachgeschrieben. Nach dem Registrum, welches erst nach dem Fertigstellen des Buches gebildet wurde, ist der erste, der ursprünglich beabsichtigte Teil nur das auf foliierten Blättern ausgeschriebene Repertoire. Es handelt sich um das Repertoire vom Advent bis Pfingsten. Der Schreiber (P4) stellte nach dem Beenden dieser Arbeit anscheinend fest, dass es noch genug freie Blätter zur Verfügung hat, sodass etwas nachgetragen werden konnte. Und aus diesem Grunde setzte er (wahrscheinlich nach Vereinbarung mit Jemnad, wen ihn mit der Arbeit beauftragte) hinter die foliierten Blätter noch weitere Gesänge wie

---

<sup>21</sup> Das CD-ROM mit der digitalisierten Version der Quelle bildet ein Bestandteil der Diplomarbeit von Lucie Petithanová, *Českoskalický graduál 1567, Příspěvek k procesu počezšování utrakvistické liturgie* [Das Graduale aus Česká Skalice 1567. Ein Beitrag zum Prozess der Bohemisierung der utraquistischen Liturgie], (Olomouc, 2000, DA), 233 S.

Officium für den Sonntag, für das Fest Mariä Himmelfahrt, für das Fest der Kirchweihe und für das Fest der Apostel. In diesem nachgetragenen Teil befinden sich Gesänge über Magister Jan Hus, die darauf hinweisen, dass es sich um ein Graduale für den Kelchner-Gottesdienst handelt. Der Schreiber P4 füllte auf diese Weise 58 übrig gebliebene Seiten. Andere, durch die Schreiber P1, P2 und P3 geschriebenen Gesänge wurden in den Kodex später, während des 17. Jahrhunderts als Ergänzung, wahrscheinlich aus praktischen Gründen, eingetragen. Die Abfolge, in der diese Teile eingetragen worden sind, stimmt mit ihrer Abfolge im Kodex überein.

Das Repertoire des Graduale aus Česká Skalice kann danach gegliedert werden, was und in welchem Umfang die einzigen Schreiber geschaffen haben. Die ersten drei Schreiber waren die Schöpfer kleinerer Teile des Kodexes, und deswegen ist ihr Werk ein konkreter und eng definierter Teil des Kirchenjahres. Das durch den vierten Schreiber geschaffene Repertoire, welches 95% der Gesänge bildet, lässt sich weiterhin in Bezug auf das Kirchenjahr in einzelne Teile aufteilen.

Der erste Teil des Repertoires (p. 3-12) – geschrieben von dem Schreiber P1 – ist dem **Palmsonntag** (Dominica de Palmis) gewidmet. Hierher gehören Antiphone zur Palmweihe, zum Umzug, zur Verteilung der Palmzweige und der Hymnus zur Prozession.<sup>22</sup>

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
Spaseni synem Davidovým	<b>Antiphon</b> Hosana filio David (Dominica in Palmis ad terciam)
Se jasnými ratoolestmi okažme se	x
Když pro spasení naše Hospodin	<b>Antiphon</b> Cum appropinquaret Dominus Jerosolymam (Dominica in Palmis ad processionem)
Když jesti uslyšel lid hostinský	<b>Antiphon</b> Cum audisset populus (Dominica in Palmis ad processionem)
Přede dnem šestým velikonočního hodu	<b>Antiphon</b> Ante sex dies solemnis Paschae (Dominica in Palmis ad processionem)
Dítky lidu židovského	<b>Antiphon</b> Pueri hebreorum (Dominica in Palmis)

<sup>22</sup> Das Repertopire wird in From von einer Tabelle dargestellt, wo der Name des Gesanges in der Quelle angegeben ist und rechts seine lateinische Vorlage. Verschiedene Fonts in der Tabelle unterscheiden und übermitteln folgende Informationen: **fett** – Titel des Gesanges und seine Repertoirebestimmung, *Kursive* – Alleluja-Vers, (Schrift Größe 10) – Fest im Kirchenjahr auf lateinisch, (**fett**) – Textvorlage im Messbuch, / / -im Original ist der Textinzipit ausgerissen, auf diese Weise werden Stellen markiert, die durch die Autorin nach einer anderen Vorlage ergänzt wurden, ??? – unauflösbarer Text oder Beischrift.

Dítky lidu židovského	<b>Antiphon</b> Pueri hebreorum (Dominica in Palmis)
Izraeli ty jsi král Azhamidova pokolení	<b>Hymnus</b> Gloria, laus et honor (Dominica in Palmis ad processionem)

Auf den Seiten 14–16 gibt es eine einzelne Stelle, wo weiße Notation vorkommt. Es handelt sich um einen einstimmigen Gesang *Raduj se každý nyní, pamatuje rozkříšení*.

Der Schreiber P2 gestaltete die Texte, nach denen die Angabe „gesungen wie ...“ steht. Es gibt hier nur zwei solche Gesänge: *Děkování Panu Bohu za tichý déšť*, gesungen wie *Nezapomínejž na nás všemohucí* (p. 17) und *Letania pěkná*, gesungen wie *Otče náš jenž v nebi bydlíš* (p. 18–21).

Der Schreiber P3 widmete sich den **Introiten für die Fastensonntage**:

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
Vzýval jest mne a já	<b>Introitus</b> Invocabit me (Dominica I. in Quadragesima)
Rozpomeň se na milosrdenství tvé Hospodine	<b>Introitus</b> Reminiscere miserationum tuarum (Dominica II. in Quadragesima)
Oči mé vždycky ku pánu Bohu	<b>Introitus</b> Oculi mei (Dominica III. in Quadragesima)
Veselež se Herusaleme a shromážděte se	<b>Introitus</b> Laetare Jerusalem (Dominica IV. in Quadragesima)
Sudiž mne Hospodine	<b>Introitus</b> Judica me Deus (Dominica de Passione)

Der Schreiber P4 fängt seine Arbeit mit dem Registrum für Officia an (p. 29).

**Registrum na Officia**, kteráž jsou tuto obzvláště na každou slavnost pořádně takž se zpívá notova najprv Introit. Kyrie. Alla. Prosa

A najprv Officium v Advent A I

O Božím narození C VII

O Božím Křtění C 24

Na Hromnice D XIb

Officia velikonoční F I

O vstoupení na nebe p. K. G XIII

O svatém duchu H XIII

Dyž postni cum Sanctificata D XVI  
 O svaté trojici J VIII  
 O Božím těle J XXI  
 Dyž v postě Pane de celo E III  
 O umučení p. K. In nomine d. E Xa  
 Nos autem gloriari E XX  
 Za hříchy ??, quitates K XX

Zur Vereinfachung der Suche setzte er hinter das Registrum die **Incipits Kyrie** (p. 31), **Patrem** (p. 32) und **Sanctus** (p. 33) mit betreffender Folierung.

Vor der eigentlichen Auflistung des Registrum ist eine **Antiphon vor der Mette** gesetzt. (p. 36).

tschechischer Text	Vorlage
Aj panno již počneš a porodíš syna	<b>Antiphon</b> Ecce virgo concipies

**Mit der Adventzeit** beginnt der eigentliche Inhalt der Handschrift. Ein Zeichen davon ist die an dieser Stelle beginnende Folierung. Aus dem Repertoire werden hier Introiten, mehrere Kyries, Alleluja, Sequenzen, ein Gloria, Credo und Sanktus genannt. Der ganze Advent beginnt genauso wie die Folierung auf der Seite p. 37 und endet auf der Seite p. 144. **Die Weihnachtszeit**, die mit dem Advent beginnt, ist auf den Seiten p. 37–210 ausgeschrieben.

tschechischer Text	Vorlage
I weißes Blatt für die fehlende Seite	
Mnozí spravedliví proroci i králi spasitele žádali (Vers des folgenden Introitus)	<b>Introitus</b>
Prorok svatý Izaiáš prorokoval	<b>Introitus</b> (Am Mittwoch der Quatembertage im Advent)
Vtělení Božího syna pamatuj	<b>Introitus</b> Rorate coeli desuper (Dominica IV. in Adventus)
Dnes počátek našeho spasení	<b>Kyrie Angelorum Domina</b>
Pane Bože otče všemohucí	<b>Kyrie</b>
Od početí křtitele Božího poslán archanděl	<b>Kyrie Angelorum Domina</b>
Pane Bože králi všemohucí	<b>Kyrie Angelorum Domina</b>
Sláva na výsostech Bohu	<b>Gloria</b>
Kyrie otče náš věčný, tvůj lid nestatečný	<b>Kyrie</b>
Aleluja stvořiteli mocnému <i>Mnozí králové i proroci</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
Aleluja Otcové svatí <i>Toho jsme my již dočetali</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>

Poslal Bůh anděla k panně	<b>Sequenz</b> Mittit ad virginem (De Beatae Mariae Virginis in Adventu)
Chvalmež všichni jednomyslně pannu Marii	<b>Sequenz</b> Area virga prime matris
Slovo dobré a lahodné	<b>Sequenz</b> Verbum bonum et suave
Zdráva panno blahoslavená	<b>Sequenz</b> Veni virgo virginum
Zdráva buď panno Maria	<b>Sequenz</b>
Pán Bůh všemohucí z veliké milosti poslal	<b>Sequenz</b> Mittit ad virginem (De Beatae Mariae Virginis in Adventu)
Z nebeské výsosti z nesmírné milosti	<b>Sequenz</b> Mittit ad virginem (De Beatae Mariae Virginis in Adventu)
Ježíši králi milostivý	<b>Sequenz</b> Ave praeclara maris stella
Otče všemohucího stvořitele	<b>Credo dominicale</b>
Najmocnější Bože Otče	<b>Sanctus</b>

Das **die Geburt Gottes** betreffende Repertoire befindet sich auf den Seiten p. 145–178 und beinhaltet Introitus, Kyrie, Alleluja, mehrere Sequenzen, Credo, Sanctus und Agnus.

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
/Dítě/ radostně narodilo se nám <b>(Děátko narodilo se nám)</b>	<b>Introitus</b> Puer natus est nobis (In Nativitate Domini)
Pane Bože otče všemohucí	<b>Kyrie summum Deus omnipotens</b>
Aleluja buď Bohu otci <i>Nebo dnešní den jest divnie posvieceni</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
Aleluja budiž chvála Bohu, otci <i>Tentoť jest den buď každý vděčen</i> <b>(Den posvěcený nám zasvitl)</b>	<b>Alleluja mit Vers</b> Dies sanctificatus (In Nativitate Domini ad tertiam missam)
Díky všichni a to vždy	<b>Sequenz</b> Grates nunc omnes redamus (In Nativitate Domini)
Vzdajmež dílu Panu Bohu všemohucímu	<b>Sequenz</b> Clare sanctorum senatus (De Apostolis)
Pane Jezu Kriste	<b>Sequenz</b> Mittit ad virginem (De Beatae Mariae Virginis in Adventu)
Všemohucího otce nebe i země	<b>Credo</b>
Svatý Pán Bůh otec od věčnosti	<b>Sanctus summum</b>
Beránku tichý synu Boží	<b>Agnus Dei</b>

**Der Taufe des Herrn** sind die Seiten p. 178–202 gewidmet und das Repertoire ist durch je einen Gesang von Introitus, Kyrie, Alleluja, Sequenz, Credo und Sanctus bestimmt.

tschechischer Text	Vorlage
Ježíš se po narození beře ke křtu ( <b>Hle, přišel jakožto vládce</b> )	<b>Introitus</b> Ecce advenit dominator Dominus (In Epiphania Domini)
Pane Bože králi nebeský	<b>Kyrie Fons Bonitatis</b>
Aleluja chvála otci i synu i duchu <i>Tři králové od východu</i> ( <b>Viděli jsme hvězdu</b> )	<b>Alleluja mit Vers</b> Videmus stellam (In Epiphania Domini)
Pana Krista svátky všecko křesťanstvo ctí slavně	<b>Sequenz</b> Festa Christi omnis Christianitas (In Epiphania Domini)
Otče všemohucího stvořitele	<b>Credo</b>
Všemohucí Bůh stvořitel	<b>Sanctus</b>

Es folgt ein Officium **zur Lichtmess** auf den Seiten p. 202–211, Introitus, Alleluja und Tractus beinhaltend. Damit endet auch die ganze Weihnachtszeit.

tschechischer Text	Vorlage
Poživali jsem otče nebeský syna tvého ( <b>Přijali jsme Bože milosrdenství tvé</b> )	<b>Introitus</b> Suscepimus, Deus (In Purificatione Beatae Mariae Virginis Festa Februarii II.)
Aleluja otci Bohu mocnému <i>Porodivši drahá panna</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
Zdráva Maria milosti plná	<b>Tractus</b> Ave Maria gratia plena

**Die Zeit der Ostern** ist ausführlich auf den Seiten p. 211–395 beschrieben und ist in kleinere Teile gegliedert. Die Liturgie **der Septuagesima und der Fastenzeit** führt die Osterzeit an (p. 211–248). Hierher gehören Introiten, Kyrie, Graduale, Tractus, Sanctus und Credo. Das Repertoire ist hier noch in die Gesänge **von Heiligem Geist** (p. 211–231) und Gesänge **an Fronleichnam** (p. 232–248) gegliedert.

tschechischer Text	Vorlage
Já Pán když posvěcen budu mezi Vámi ( <b>Až budu posvěcen mezi Vámi</b> )	<b>Introitus</b> Cum Sanctificatus fuero in vobis (Vigilia Pentecostes)
Pane Bože všemohucí	<b>Kyrie</b>
Blahoslaveni ti lidé ( <b>Blaze lidu</b> )	<b>Graduale</b> Beata gens (Feria III. post dominicam IV. Quadragesimae)



Vypustíš Pane Bože nás	<b>Tractus</b>
Otče všemohucího Stvořitele	<b>Credo Patrem dominicale</b>
Všemohucí Bůh a pán	<b>Kyrie</b>

Chléb z nebe dal jest <b>(Krmil je pšenici)</b>	<b>Introitus</b> Cibavit eos ex adipe (In Festo Corporis Christi)
O Bože otče nerozený	<b>Kyrie</b>
Voči všech Tvých milých	<b>Graduale</b> Oculi omnium in te sperant (In Festo Corporis Christi)
I weißes Blatt	
Text	
Pan Ježíš Kristus spasitel náš	<b>Tractus / Alleluja mit Vers</b> Caro mea vere (In Festo Corporis Christi)
Svatý Bůh otec všemohucí	<b>Sanctus</b>

Der folgende Teil listet das Repertoire am **Karfreitag** (p. 248–266) und am **Gründonnerstag** (p. 267–276) auf.

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
Ve jménu Pána Ježíše klekaj	<b>Introitus</b> In nomine Jesu omne genu flectatur (Festum Sanctissimi Nominis Jesu) (Feria IV. Majoris Hebdomadae)
Najmocnější pane náš králi	<b>Kyrie</b>
Řekli si nemilostiví židé sami	<b>Graduale</b>
O pane Ježíši Kriste pane náš	<b>Tractus</b>
Svatý Pán Bůh aby nás vykupil	<b>Sanctus</b>
My zajisté jenž jsme vykupeni	<b>Introitus</b> Nos autem gloriari (Feria V. in Coena Domini) (Feria III. Majoris Hebdomadae)
Smrt bolestná i žalostná	<b>Kyrie</b>
Kristus syn Boží milý a jednorozený	<b>Graduale</b> Christus factus est pro nobis (Feria V. in Coena Domini)

Die Liturgie des festlichen Teiles der Ostern bildet den größten Teil der ganzen Handschrift. Der Zeitraum **Post Pascha** ist auf den Seiten p. 277–348 ausgeschrieben. Das Repertoire ist umfangreich.

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
Syn Boží umřel z mrtvých vstal <b>(Vstal jsem a jsem teď s tebou)</b>	<b>Introitus</b> Resurrexi, et adhuc tecum sum (Dominica Resurrectionis)
Vstal jsem z mrtvých já pán jenž jsem syn tvůj sám	<b>Introitus</b> Resurrexi, et adhuc tecum sum (Dominica Resurrectionis)
Pane náš zvítězil za nás nad smrtí	<b>Kyrie</b>
Bože otče vzkřísils mocně	<b>Kyrie</b>
A na zemi natož jest na nebi	<b>Gloria</b>
Aleluja Hodové velikonoční <i>Beránek náš velikonoční tichý</i>	<b>Alleluja mit Vers</b> Pascha nostrum (Dominica Resurrectionis ad missam)
Tentof jest den slavný a veliké cti hodný	<b>Graduale</b> Haec dies quam fecit dominus (Dominica Resurrectionis)
Nuž velikonoční chválu křesťané vzdajme	<b>Sequenz</b> Victimae paschali laudes (Dominica Resurrectionis)
Otce všemohucího Pána Boha našeho	<b>Sequenz</b> Mane prima sabbati (In Resurrectione Domini)
Otče všemohucího stvořitele	<b>Credo summum</b>
Všemohucí stvořiteli	<b>Sanctus summum</b>
Kristus z mrtvých vstal	<b>Antifona</b> Beatae Mariae Virginis Regina coeli
Pane králi všech národů	Domine Rex Deus Abraham
1 weißes Blatt	
Der Text und die Melodie setzten fort	
Zdráv buď přeslavný a svatý den	x
Pane Bože stvořiteli všeho světa	<b>Kyrie</b>
Slavnost velikonoční radost	<b>Kyrie</b> Pane Bože stvořiteli všeho světa
A na zemi budiž lidem	<b>Gloria</b>
Vstal jest z mrtvých Kristus	<b>Introitus</b>

Die Osterzeit schließen die Gesänge zu **Christi Himmelfahrt** ab (p. 249–395).

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
Andělé řekli si galilejští muži co se divíte	<b>Introitus</b>
Muži Galilejští co se divíte <b>(Muži Galilejští proč hledíte s úžasem)</b>	<b>Introitus</b> Viri Galilaei (In Ascensione Domini)
Hospodine otče všemohucí	<b>Kyrie summum Deus omnipotens</b>
Sláva na výsostech Bohu	<b>Gloria summum</b>

Alleluja budiž chvála Bohu <i>Všemohucí Pán náš jenž</i> <b>(Pán přichází ze Sinaje do svatyně)</b>	<b>Alleluja mit Vers</b> Dominus in Sina in sancto (In Ascensione Domini)
Svrchovaného krále pochvalmež	<b>Sekvence</b> Summi triumphum regis (In Ascensione Domini)
Otče všemohucího stvořitele	<b>Credo</b>
Svatý otče náš jenžs stvořil nás	<b>Sanctus</b>
Dnešního dne Pan Kristus všemohucí	<b>Sekvenz</b> Rex omnipotens die hodierna (In Ascensione Domini)
/ /teli Boží Bohu otci i synu	x

**Die Zeit der Pfingsten** ist in die Liturgie zu Heiligem Geist, zu Heiliger Dreifaltigkeit und an Fronleichnam gegliedert. Da in diesem Teil der Handschrift einige Blätter ausgerissen worden sind, ist es nicht möglich eindeutig zu bestimmen, wo die Zeit der Pfingsten endet. Ebenso kann man die These, dass es sich dort auch weitere Gesänge befunden haben, die sich auf andere Kirchenfeste bezogen haben, nicht wiederlegen. Die Zeit der Pfingsten beginnt auf der Seite p. 395 und endet auf der Seite p. 503 (504). Der Grund zur Beendigung der Pfingstzeit auf der Seite p. 503 ist das Registrum zu Officia. Hier wird angegeben, dass auf K XX (503/504) das Votiv-Officium für die Sünden beginnt. Es lässt sich nicht ausschließen, dass es dort ursprünglich mehrere solche Votiv-Officien gab.

Die Liturgie zu **Pfingsten** (p. 395–430) beinhaltet Kyrie, Alleluja-Gesänge, Sequenzen, Patrem und Sanctus.

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
Hospodine studnice dobroty	<b>Kyrie Fons Bonitatis</b>
Alleluja mocný všemohucí pane <i>Zavítaj utěšiteli věrných</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
Alleluja buď chvála věčná <i>Zavítaj k nám</i> <b>(Sešli Ducha svého)</b>	<b>Alleluja mit Vers</b> Emitte Spiritum tuum (Festo Pentecostes)
Alleluja utěšitel z duše svatý <b>(Duch Svatý naučí Vás)</b>	<b>Alleluja mit Vers</b> Spiritus Sanctus docebit vos (Feria III. Post Pentecosten)
Svatého ducha milost ráčí býti s námi	<b>Sequenz</b> Sancti Spiritus assit nobis gratia (De Sancto Spiritu)
Navštiev nás duše svaty <b>(Duše Svatý, sestup v nás)</b>	<b>Sequenz</b> Veni Sancte Spiritus (Festo Pentecosten)
Stvořitele nebe i země	<b>Credo</b>
Stvořiteli otče Bože	<b>Sanctus Angelicum</b>

Auf die **Dreifaltigkeit** verweisen die Seiten p. 431–457.

tschechischer Text	Vorlage
//velehodná cti i chvály hodná Svatá Trojice <b>(Velebena buď sv. Trojice)</b>	<b>Introitus</b> Benedicta sit Sancta Trinitas (In Festo Sanctissimae Trinitatis)
Hospodine všemohucí	<b>Kyrie Magne Deus</b>
Aleluja chvála čest i sláva <i>Požehnaný, mocný, velebný, všemohoucí</i> <b>(Veleben buď Pane, jenž hledíš do propasti)</b>	<b>Graduale</b> Benedictus es, Domine, qui intueris (In Festo Sanctissimae Trinitatis)
Aleluja Bohu otci i synu <i>Požehnaný náš Bůh</i> <b>(Veleben buď Pane, Bože otců našich)</b>	<b>Alleluja mit Vers</b> Benedictus es, Domine Deus Patrum nostrum (In Festo Sanctissimae Trinitatis)
Požehnaná buď vždy Svatá Trojice	<b>Sequenz</b> Benedicta semper Sancta sit Unitas (De Sanctissimae Trinitate)
Otče všemohucího stvořitele	<b>Credo</b>
Všemohucí stvořiteli	<b>Sanctus summum</b>

Die Gesänge zu **Fronleichnam** folgen in den Seiten p. 457–503.

tschechischer Text	Vorlage
Kristus chléb živý jenž jest z nebe <b>(Krmil je nejlepší pšenici)</b>	<b>Introitus</b> Cibavit eos ex adipe frumenti (In Festo Corporis Christi) (Feria II. post Pentecosten)
Veselte se v Bohu (ein Vers des Introitus) <b>(Plesejte Bohu)</b>	<b>Introitus</b> Exsultate Deo (In Festo Corporis Christi)
Pane Bože otče nebeský	<b>Kyrie Fons Bonitatis</b>
Kyrie Bože věčný otče	<b>Kyrie Magne Deus potentiae</b>
Aleluja Pan Ježíš Kristus <i>Tělo mé pravě jest pokrm</i>	<b>Alleluja mit Vers</b> Cara mea vere est cibus (In Festo Corporis Christi)
Aleluja Bohu otci <i>O Ježíši pastýři</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
Chvalte Pána spasitele	<b>Sequenz</b> Lauda Sion (In Festo Corporis Christi)
Abychom hodně pamatovali	<b>Sequenz</b> (In Festo Corporis Christi)
Otče všemohucího stvořitele	<b>Credo</b>

Der Teil der möglichen **Votivmessen** befindet sich auf den Seiten p. 503–528, wo die Folierung endet. Hier sind einige Blätter ausgerissen worden und was überliefert ist, ist das Ende eines Textes und der als Sanctus in Septuagesima markierte Gesang *Svatý, svatý, svatý Pan Buoh*.

Von der Seite p. 529 wird die Handschrift nur paginiert. Aus dem Repertoire befinden sich hier **Officien für den Sonntag, für das Fest Mariä Himmelfahrt, für das Fest der Kirchweihe und für das Fest der Apostel.**

<b>tschechischer Text</b>	<b>Vorlage</b>
Lide věrný zasvěť svátky své Panu Bohu	<b>Introitus</b>
Aleluja budiž Bohu našemu <i>Požehnaný Bůh náš</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
Velebnosti tvé Pane daj	<b>Sequenz</b> Festa Christi omnis Christianitas Nedělní officium (In Epiphania Domini)
Radujme se všichni v Pánu	<b>Introitus</b> Gaudeamus omnes in Domino (In Assumptione Beatae Mariae Virginis, Festa Augusti 15)
Památku utěšitele slavíce Mistra Jana z Husince	<b>Kyrie summum Deus omnipotens</b>
4 weiße Blätter	
Beendung des Textes und Melodie	
Radujme se všichni aby to bylo	<b>Introitus</b> Gaudeamus omnes in Domino (In Assumptione Beatae Mariae Virginis, Festa Augusti 15)
Aleluja každá duše chváliti má Boha <i>Panna čistá</i> <b>(Vzata jest Maria do nebe)</b>	<b>Alleluja mit Vers</b> Assumpta est Maria in coelum (In Assumptione Beatae Mariae Virginis, Festa Augusti 15)
Radují se andělští kůrové ctíce syna Marie	<b>Sequenz</b> Congaudent angelorum Chori (In Assumptione Beatae Mariae Virginis)
O kterak velmi vzácné jest místo toto	x
Hospodine všemohuci pane	<b>Kyrie summum Deus omnipotens</b>
Aleluja chvála věčná buď Bohu otci <i>Hlas utěšení</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
Chválíš církev svatá matka	<b>Sequenz</b> Psallat ecclesia Mater illibata (De Dedicatione Ecclesiae)
V poctivosti mějme svaté apoštoly	<b>Introitus</b>
Pane Bože tvoji apoštoly příliš mají býti ctěni	<b>Kyrie</b> Pane Bože stvořiteli všeho světa
Aleluja dnešní den všichni křesťané <i>Neb skrze apoštoly svaté</i>	<b>Alleluja mit Vers</b>
V slavné paměti vždycky mějme svaté apoštoly	<b>Sequenz</b>

Aus der Übersicht der Repertoires der untersuchten Quelle ist ersichtlich, dass es sich um ein Graduale – eine Gesängesammlung zum Gottesdienst handelt. In böhmischem und mährischen Raum wurden Graduale bereits unter Dekan Vít besorgt. Die Bezeich-

nung *liber gradualis* ist vom Ende des 14. Jahrhunderts belegt.<sup>23</sup> Unter böhmischen und mährischen Quellen lassen sich Graduale mit rein liturgischem Inhalt wie auch Vertreter des Graduale mit Tropen, welches einen selbständigen Teil – den Sequentiar beinhaltet.

Das Graduale aus Česká Skalice unterscheidet sich in der Art und Weise der Anreihung der Gesänge von der üblichen Praxis. Das Repertoire ist im Rahmen der einzelnen Festtage und Officien zu diesen Festtagen folgend angereiht: Introitus, Kyrie, Alleluja mit Vers und Sequention. Dieses Basisschema wird dann um weitere Gesänge erweitert. Im Graduale aus Česká Skalice werden also im Rahmen des Officium zu dem gegebenen Festtag die Gesänge des Ordinarium und des Proprium gemischt.

Als Gesänge des Messe-Ordinarium lassen sich Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus finden. In der ganzen Quelle befinden sich 24 Kyrie-Gesänge. Neun von ihnen werden in Form von textuellen und melodischen Inzipites mit betreffender Folierung nach dem Register angeführt. Es wurden folgende lateinische Vorlagen benutzt: Kyrie Fons Bonitatis, Kyrie Angelorum Domina, Kyrie Magne Deus, Kyrie Deus omnipotens. Es gibt nur vier Gesänge des **Gloria**. Auf diese vier Gesänge wird in der ganzen Quelle durchlaufend verwiesen (Et in terra mit betreffender Folierung). **Credo** lässt sich neun mal finden, zwei Gesänge wurden als Credo dominale identifiziert. Die Gesänge des Credo verfügen genauso wie Kyrie über ein selbständiges Repertoire in Form von textuellen und melodischen Incipits (Patrem mit angeführter Folierung). Es werden insgesamt 10 Incipits angeführt. Auch **Sanctus** verfügt über einen extra Teil mit 11 angeführten Incipits. In der Quelle lassen sich nur 10 von diesen finden, denn eines wahrscheinlich durch das ausreisen des Blattes beseitigt wurde. Es gibt nur ein **Agnus Dei** im Graduale aus Česká Skalice.

Es lassen sich folgende Gesänge des Messe-Proprium finden: Introitus, Graduale, Alleluja mit Vers oder Tractus. Offertorium und communio fehlen völlig. Dieser Teil ist durch Sequenzen ergänzt, die keinen eigenen Teil bilden, sondern in den Formularen für die einzigen Festtage unter anderen Gesängen des Proprium distribuiert sind. Das Graduale beinhaltet 28 **Introiten**. Der Gesang des **Graduale** ist an fünf Stellen ausgeschrieben. Es gibt 19 **Alleluja** mit Vers. Diese tauchen in Form von Alleluja + Tropus und danach der Alleluja-Vers. Alleluja ohne Tropus befindet sich in der Quelle nur einmal. Für **Tractus** gibt es vier Belege und für **Sequenzen** insgesamt 25 Belege.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Die ersten Bücher dieser Art waren ziemlich differenziert. Das Repertoire setzte sich endlich in folgender Ordnung durch: Proprium de tempore (Introitus, Graduale, Tractus, Alleluia, Sequenz, Offertorium, Communio), Proprium sanctorum, Commune sanctorum, dem Mess-Ordinarium gewidmeter Teil, Gesänge nach der Messe und weitere Gottesdienste für die Gestorbenen, der Teil Toni communes Missae (melodische Formeln der rezitativen Messe-Gesänge) und sonstige Nachträge. Mittelalterliche Graduale wurden manchmal mit einem Teil von Sequenzen abgeschlossen. In einige Quellen wurden auch selbständige Teile mit Liedern eingeschrieben, in die Hussiten-Graduale wurden die Festtage des Magister Jan Hus eingetragen.

<sup>24</sup> Adventsequenzen unterscheiden sich von den anderen dadurch, dass sich bei ihnen vor der Initiale eine gemalter Hand befindet, welche den Anfang des Gesanges zeigt.

Aus den sonstigen Repertoire-Typen tauchen hier die Antiphon, der Hymnus und die Litanei auf. In betreffendem Graduale gibt es 8 **Antiphonen** und der **Hymnus** und die **Litanei** je einen Gesang. Die Litanei ordnen wir zu den Liedern, weil dabei die melodische Linie nicht eingetragen ist und unter dem Titel die angabe „gesungen wie ...“ steht. Als Vorlage für die Litanei dient das Lied *Otče náš jenž v nebi bydlíš*. Das einzige Lied ist *Děkování Panu Bohu za tichý déšť*, dem als Vorlage das Lied *Nezapomínej na nás všemohucí* dient.

Aus dem allgemeinen Repertoire der Graduale wurde in dem aus Česká Skalice nur das Elementare reflektiert. Es gibt das Proprium de tempore, also das Repertoire vom Advent bis zum Officium für die Sünden. Dazu wurden die Officien für das Fest der Kirchweihe, für das Fest Mariä Himmelfahrt, für den Sonntag und für das Fest der Apostel aus den Votiv-Messen zugeordnet. Im Repertoire fehlen Proprium de sanctis, Commune Sanctorum, die Votivmesse, Cantiones, Mehrstimmige Gesänge und Patriamina mit Mensural-Notation. Das betreffende Graduale beinhaltet zusätzlich Antiphonen für den Palmsonntag und Introite für die Fasten-Sonntage.

Das Repertoire wie auch weitere Tatsachen unterstützen die Behauptung, dass das Graduale aus Česká Skalice eine Angelegenheit von nur regionaler Bedeutung ist. Der Grund für die Entstehung des Graduale war nicht das Streben nach einem aufwendigem und reichlich ausgeschmücktem Gesangbuch, sondern das Streben nach so einem Gesangbuch, welcher vor allem zu praktischen Zwecken dienen würde. Deswegen kann er weder von der äußeren Seite noch vom Inhalt her zu den repräsentativen Kodizes nicht gezählt werden.

Durch diese monographische Bearbeitung des Graduale aus Česká Skalice und durch die Digitalisierung dieser Quelle wurde zu ihrer Zugänglichkeit und Überlieferbarkeit beigetragen. Die Bedeutung des Graduale aus Česká Skalice aus dem Jahre 1567 für die Region könnte man erst nach dem Vergleich mit anderen Quellen einschätzen. Manche der in der Region aufbewahrten Quellen sind wahrscheinlich aus der Sicht der Musikwissenschaft noch nicht verarbeitet, und deswegen bietet sich an dieser Stelle die Möglichkeit der weiteren Forschung sowohl auf dem Gebiet der liturgischen Kodizes, als auch im Bereich der Regionalistik.

Übersetzt von Petra Bačuvčíková

## The Gradual of Česká Skalice 1567

### Summary

The Gradual of Česká Skalice, dating back to 1567, is a significant hand-written record kept in the Museum of Božena Němcová, which is situated in Česká Skalice. This codex, which is written in Czech and is of a regional character, may be listed among all the other Czech sources. By analyzing it we may contribute to the recognition of the repertoire of utraquistic sources. However, the Gradual of Česká Skalice does not belong to such prestigious codices as the Gradual of Strahov, the Gradual of Chrudim, dating back to 1570, Franus' Hymnbook. The Gradual of Česká Skalice is merely a paper codex the decoration of which is very humble.

When reviewing the repertoire of the graduals, it is obvious that the Gradual of Česká Skalice contains only the most basic information. The *proprium de tempore* is announced; that is the repertoire covering the period from the advent to the office for sins. Offices on sanctification, the Ascension of the Virgin Mary, Sunday and on the Apostles are added to this from the votive masses. The repertoire lacks *proprium de sanctis*, *commune sanctorum*, votive masses, cantiones, polyphonic songs and diapason patriamina. To add to that, the Gradual of Česká Skalice contains written-out antiphons about Low Sunday and introits about the fasting Sundays.

It is without doubt that the Gradual of Česká Skalice is a matter of local character. The difference is also apparent in the very objective the source was created for. The origin of the Gradual of Česká Skalice was not stimulated by the effort to own an expensive and richly decorated hymnbook, but rather the effort to own such a codex, which would especially serve practical purposes. Therefore, we cannot add it to the prestigious codices when taking into consideration its external and internal characteristics.

## Českoskalický graduál 1567

### Shrnutí

Českoskalický graduál z roku 1567 je významnou rukopisnou památkou Muzea Boženy Němcové v České Skalici. Tento česky psaný kodex regionálního charakteru patří mezi dochované zpěvníky utrakvistických literátských bratrstev. Jedná se o papírový kodex, jehož výzdoba je velice skromná. Graduál se liší svým uspořádáním od běžné praxe. Repertoár je rozepsán v rámci jednotlivých svátků a officii na tyto svátky ve sledu: introitus, Kyrie, alelujatický verš a sekvence. Toto základní schéma je pak rozšířeno o další zpěvy. V Českoskalickém graduálu se tak v rámci officia na daný svátek mísí zpěvy ordinária a propria. Z repertoáru graduálů je zachyceno jen to nejzákladnější. Je vypsáno *proprium de tempore*, tedy repertoár od adventu po officium za hříchy. Z votivních mší jsou



k tomu přiřazena officia o posvěcení, o Nanebevzetí Panny Marie, o neděli a o apoštolech. V repertoáru chybí proprium de sanctis, commune sanctorum, votivní mše, cantiones, vícehlasé zpěvy a menzurovaná patriamina. Českokalický graduál má navíc vypsány antifony na Květnou neděli a introity na postní neděle. Repertoár stejně tak jako další skutečnosti potvrzují fakt, že Českokalický graduál je záležitostí regionálního charakteru. Podnětem pro jeho vznik nebyla snaha vlastnit nákladný a bohatě zdobený kancionál, nýbrž vlastnit takový kodex, který bude sloužit zejména praktickým účelům. A proto jej po stránce vnější ani vnitřní nemůžeme řadit mezi reprezentativní kodexy. Význam Českokalického graduálu z roku 1567 pro region můžeme posoudit až po srovnání s dalšími prameny. Mnohé z nich ještě nejsou z hudebního hlediska zpracovány, a proto se naskýtá možnost dalšího bádání jak v oblasti liturgických kodexů, tak v oblasti regionalistiky.

### **Keywords**

The Gradual of Česká Skalice; the repertoire of utraquistic sources; paper codex; Czech codex of the 16th Century.

### **Schlüsselwörter**

Das Graduale aus Česká Skalice; Repertoire der utraquistischen Quellen; Papierkodex; böhmischer Kodex des 16. Jahrhunderts.



## Jaroslav Křička und Olmütz

Alena Burešová



Jaroslav Křička  
(1882–1969)

Im Jahre 1927 wurde der Verband *Volné sdružení přátel moderní hudby v Olomouci* [Freier Verband der Freunde der modernen Musik in Olmütz] gegründet, und zwar mit dem Ziel, regelmäßige Kammerkonzerte mit zeitgenössischer Musik zu veranstalten.<sup>1</sup> Die Mitglieder des bis zum Jahre 1937 aktiven Vereins organisierten verschiedene thematische Abende mit begleitenden Vorträgen, Autorenabende, Konzerte zu Ehren der Klassiker des 20. Jahrhunderts sowie der bekannten aus Olmütz und der nahen Umgebung stammenden Künstler. Zur Interpretation wurden sowohl einheimische als auch ausländische Konzertkünstler sowie gute örtliche Musiker eingeladen.<sup>2</sup>

Gleich am dritten Veranstaltungs-Abend am 12. 12. 1927 standen im Saal des Offiziers-Kasinos<sup>3</sup> die Gebrüder Křička im Mittelpunkt. Die Poesie von Petr Křička stellte damals der

---

<sup>1</sup> Die Stadt Olmütz spiegelte am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Entwicklung wider, die mit der anderer größerer Städte in Europa sowie auf dem böhmischen Gebiet vergleichbar war. Der Anfang des Jahrhunderts stand unter anderem auch im Zeichen der politischen Aufteilung der Stadt in eine deutsche und eine tschechische Gesellschaft. Es waren hier mehrere Dutzend Vereine mit spezifischen musikalischen Tätigkeiten aktiv. Im Vordergrund standen der deutsche Musikverein und der tschechische Žerotín. Oft fanden auch sinfonische Konzerte statt, zu denen von den Vereinen beider Seiten Instrumentalisten aus exzellenten Regimentkapellen, der Stadtmusik-Kapelle sowie aus dem Theaterorchester mit engagiert wurden. Nach dem 1. Weltkrieg veränderten sich die Bedingungen sowohl auf Grund der neuen gesellschaftlichen Situation, als auch durch die unterschiedliche Ausdifferenzierung und Orientierung des Publikums in eine breitere Palette von Musikgattungen.

<sup>2</sup> Die Tätigkeit des Freien Verbands der Freunde der modernen Musik in Olmütz beschreibt Robert Smetana in dem Kapitel *Volné sdružení a moderní hudba* [Freier Verband und moderne Musik] (S. 34–67) in dem Fachbuch *O nový český hudební život* [Über das neue tschechische musikalische Leben] (Olomouc, 1947), 97 Seiten.

<sup>3</sup> Das heutige Armeehaus in der Straße 8. května, Nr. 5.

Direktor des Mädchengymnasiums Klement Králík vor, Gedichte wurden von dem Regisseur des Schauspiel-Ensembles des Olmützer Theaters František Walter rezitiert. In dem zweiten Teil leitete Jaroslav Křička persönlich seine eigenen Werke ein und begleitete die Opernsolistin Ludmila Borovičková bei der Interpretation seiner Zyklen am Klavier. Sein *Památník ze staré školy* [Gedenkbuch aus der alten Schule] (sein eigener Text, 1922) trägt autobiografische Züge.<sup>4</sup> In einem weiteren, damals hochgeschätzten und bahnbrechenden Strauß von Liedern mit humoristischen Themen wurde sein Zyklus *Tři bajky* [Drei Fabeln]<sup>5</sup> vorgestellt. Es fehlte auch nicht der wahrscheinlich bekannteste Vokalzyklus von Křička, nämlich *Severní noci* [Nördliche Nächte] mit dem beeindruckenden Lied *Albatros* (Text von Konstantin Balmont), interpretiert von einer weiteren Solistin der Olmützer Oper, nämlich von Marie Mazáková. Den Klavierzyklus *Veselé kousky* [Lustige Stücke] spielte S. Sýkorová. Der Abend wurde von der Olmützer Presse sowie im Geschäftsführerbuch des Vereins als erfolgreich geschildert.<sup>6</sup>

Jaroslav Křička kam damals als 45-jähriger, anerkannter Komponist und Pädagoge des Prager Konservatoriums nach Olmütz.<sup>7</sup> Bis zu dieser Zeit hatte er sich insbesondere bei dem Prager Publikum einen guten Namen gemacht, und zwar als Chormeister des zuerst in Vinohrady und dann direkt in Prag angesiedelten Vereins Hlahol, als Dirigent des philharmonischen Chors bei der Böhmisches Philharmonie, als Komponist der im Jahre 1917 am Nationaltheater aufgeführten Oper *Hipolyta* sowie als Komponist einer breit konzipierten, auf einen biblischen Text zurückgehenden Kantate mit dem Titel *Pokušení na poušti* [Versuchung in der Wüste] (1921/1922), die im Jahre 1922 aufgeführt wurde und für die er den Preis der tschechischen Akademie für Wissenschaften und Kunst erhielt (1923).

---

<sup>4</sup> Die Lieder erinnern an einige Erlebnisse aus der Kindheit, wovon auch deren Titel zeugen: *Když jsme se chystali*, *Dobrá žabka*, *Náš Petrynek*, *Vidění*, *Tatounek nám vypravoval*, *Čekali jsme na maminku z Vídne*. [Unsere Vorbereitungen, Ein guter kleiner Frosch, Unser kleiner Peter, Traumbild, Was uns unser Vati erzählte, Warten auf unsere aus Wien kommende Mutti]. Auf Wunsch des Komponisten wurde der Klavierpart des letzten Liedes dieses Zyklus' von Gustav Pivoňka, dem Direktor der Musikschule Žerotín, gespielt.

<sup>5</sup> *Tři bajky*. *Cyklus pro vyšší hlas s průvodem klavíru, s malým orchestrem*. [Drei Fabeln. Zyklus für eine höhere Stimme mit Klavierbegleitung, mit einem kleinen Orchester]. Herausgegeben von Umělecká beseda [Künstlerverein] 1917, 1921. Titel: *O neposlušných kůzlatech* [Über ungehorsame Zicklein]. Text Božena Němcová, 1912. *Jeřáb a volavka*. [Kranich und Graureiher]. Text einer Fabel von Afanasjev in der Übersetzung von Jeroným Holeček, 1917. *Pohádka o kohoutkovi a slepičce* [Das Märchen von einem kleinen Hahn und einer kleinen Henne]. Text: Božena Němcová, (1917).

<sup>6</sup> Vergl. Robert Smetana, *O nový český hudební život*. [Über das neue tschechische musikalische Leben] (Olomouc, 1947), S. 36.

<sup>7</sup> Jaroslav Křička (1882–1969) war in den Jahren 1919–1936 Professor für Komposition am Prager Konservatorium, danach in den Jahren 1936–1945 Professor in der Meisterklasse der Schule, darüber hinaus war er in den Jahren 1936–1945 auch als Rektor am Konservatorium tätig.

Weniger bekannt war damals seine Kinderoper *Ogaři* [Hirtenknaben]<sup>8</sup> (1918), die man im Repertoire gut besetzter Laien-Musikkörper erst später hören konnte. Noch weniger wusste man von der Kantate *Sedmdesát tisíc* [Siebzig tausend] zu dem bekannten Gedicht von Petr Bezruč (1905). Mit der Vertonung dieses Werkes war Křička seinem Komponistenkollegen Leoš Janáček um fünf Jahre voraus, und zwar im thematischen Bereich, nicht jedoch im schöpferischen Stil. Zur Illustration dessen ist zu erwähnen, dass schon im Jahre 1914 in Wien die Premiere seiner *Tři moravské písně* [Drei Mährische Lieder]<sup>9</sup> in einer orchestralen Bearbeitung und in der Interpretation von erstklassigen Ensembles – Philharmonischer Chor Wien, Wiener Tonkünstlerorchester unter der Leitung von Franz Schrecker – aufgeführt wurde. Bis zum Jahre 1948 gehörte er zu den im In- wie im Ausland viel und gern veröffentlichten Autoren. Křička komponierte auch szenische Musik, Filmmusik und die Musik zu Hörspielen.<sup>10</sup>

Im Jahre 1927, und zwar schon vor Křičkas Abend-Veranstaltung im Freien Verband, wurden einige Chorwerke des Komponisten vom Musik-Gesang-Verein Žerotín einstudiert und im Anschluss daran fand in der Musikschule Žerotín ein geselliger Kreis zu Ehren von Jaroslav Křička statt.<sup>11</sup>

Am 18. 3. 1929 wurde Křička wieder zu einer Veranstaltung des Freien Verbands eingeladen. Er kam mit der blutjungen Nelly Gaierová<sup>12</sup> zu einem thematischen Abend unter dem Titel *HUMOR am Klavier und in Liedern*. Im Programm waren verzeichnet *Křičkas* *Zyklen zu Seiferts Versen* (aus der Sammlung des Dichters mit dem Titel *Na vlnách TSF* [Auf den Wellen von TSF]) – *Je vaše piano dobře naladěno?* [Ist ihr Piano gut gestimmt?] (1927), ein neues Werk in der Handschrift *Satirikon* (1927–1928) und ferner *Daniny písničky* [Danas Lieder].<sup>13</sup>

Das Konzert hatte dem Vernehmen nach einen großen Erfolg, stellvertretend für alle Pressestimmen soll wenigstens ein Zitat über Nelly Gaierová aus dem Blatt *Olomoucký obzor* [Olmützer Rundschau]<sup>14</sup> wiedergegeben werden: „Ihre frische Stimme und insbesondere ihre natürliche Mimik und die zu den vorgetragenen Texten außerordentlich gut

<sup>8</sup> *Ogaři*, Libretto Jozef Kalda, 2 Handlungen, 1918. Zum ersten Mal wurde es im Jahre 1919 in Neustadt in Mähren [Nové město na Moravě] aufgeführt, Klavierauszug (1919).

<sup>9</sup> *Tři moravské písně* [Drei mährische Lieder] wurden im Verlag von F. Urbánek im Jahre 1914 herausgegeben.

<sup>10</sup> Was die Filmmusik betrifft, sind es zum Beispiel *Svatý Václav* [Hl. Wenzel] (1929/1930), *Naši furianti* [Unsere Furianten] (1937), *Cech panen kutnohorských* [Die Zunft der Kuttener Jungfrauen] (1938), *Barbora Hlavsová* (1942/1943), *Skalní plemeno* [Felsenstamm] (1943), *Nikola Šuhaj* (1946), hinsichtlich der szenischen Musik zum Beispiel *Zmoudření Dona Quijota* [Die Verwicklung des Don Quixote] (1947), *Penthesilea* (1914), *Ženský sněm* [Versammlung der Frauen] (1923).

<sup>11</sup> Der gesellige Kinderabend fand am 6. 5. 1929 statt.

<sup>12</sup> Nelly Gaierová (1927–1995) trat damals als Vertreterin für Marie Budíková auf.

<sup>13</sup> *Daniny písničky a říkadla* [Danas Lieder und Abzählreime] 10 Lieder für Gesang und Klavier zu Worten von Pavla Křičková und Leontina Mašinová (1928). Erstausgabe Prag, *Hudební matice Umělecké besedy* [Der Musikkulturverein der Kunstvereinigung] 1928, 2. Ausgabe 1957.

<sup>14</sup> *Olomoucký obzor*, 30. 3. 1929, S. 4. jr. (eine Chiffre von V. H. Jarka).

passende Gestikulation trugen dazu bei, aus den kleinen und netten Liedern Kříčka all das, was der Autor hineingelegt hatte, herauszuholen. Das Publikum, welches den Reduta-Saal ganz gefüllt hatte, forderte die Interpretin zu zahlreichen Zugaben heraus.“

Meister Kříčka gastierte auch am 5. 2. 1931 bei dem Freien Verband, wobei er bei dieser Gelegenheit ein Motiv aus dem *Památník ze staré školy* [Buch der Erinnerung an die alte Schule] vortrug, wie in der Geschäftsführerchronik vermerkt ist. Ein weiteres Konzert fand noch vor der Premiere der Oper *Hipolyta*<sup>15</sup> (31. 3. 1933) statt, und zwar wieder unter der Anwesenheit des Komponisten, der, wie im Blatt *Pozor* [Achtung]<sup>16</sup> stand, mit seiner „Nonchalance und Herzlichkeit der Interpretation hinreißend wirkte“. In derselben Rezension des Tagesblattes *Pozor* war zu lesen, dass Ladislav Švarc, der Darsteller des Mattheus, seufzend konstatiert habe, dass ihn die Erfahrungen am Krug teuer zu stehen kamen, um in der Lage zu sein, als ein wackerer Meister der Paduaner Maurerzunft möglichst überzeugend aufzutreten. Es wirkten auch weitere Solisten mit – Marie Formanová (Hipolyta), in der Rolle ihrer Freundin Anima Markéta Holznerová, Ferdinand Schwarz als Melagro, Jaroslav Pospíšil als Stazio Orsini, Bedřich Loidolt in der Rolle des verträumten degenerierten Adligen Alessander del Dando und Jaroslav Jaroš als Hirte Castracano. Alle wurden von dem Komponisten am Klavier begleitet.

Die Resonanz der Olmützer Premiere war durchwegs positiv. Es ist aber zu erwähnen, dass im *Kalendarium* von Vladimír Hudec<sup>17</sup> zu dieser Oper nicht korrigierte, fehlerhafte Angaben zu finden sind. Die Premiere fand nicht am 1. 4., sondern erst am 8. 4. 1933 statt, Regisseur war nicht Adolf Heller sondern Přemysl Pospíšil; zutreffende Angaben gab es hingegen zu dem Gestalter des Bühnenbildes, nämlich Josef Gabriel, und zu dem Dirigenten, nämlich Jaroslav Budík.

Die Oper wurde auch im Rundfunk übertragen. Von der Qualität von Jaroslav Kříčka und von seiner Kenntnis zeugt auch sein Schreiben an den Dirigenten Budík, das in der Olmützer Presse veröffentlicht wurde.<sup>18</sup>

Sehr geehrter Herr Kapellmeister,  
erst heute ist es mir möglich, Ihnen meinen herzlichen Dank für die gelungene Aufführung von *Hipolyta* zu sagen, die ich mit meiner Schwester am 17. d. M. in Neustadt in Mähren hören konnte. Bei der schönen Interpretation von Herrn Dr. Pospíšil wirkte das Stimmen der Instrumente sehr störend (man hat das Orchester wahrscheinlich nicht darauf aufmerksam gemacht). Danach kamen weitere Irritationen am Ende des I. und am Anfang des II. Aktes. Sonst gelang alles hervorragend. Bitte übermitteln sie meinen besten Dank an alle Solisten, an den Chor

<sup>15</sup> *Hipolyta* [Hippolyta] (das ursprüngliche Thema von Hewlet wurde von J. Munk bearbeitet). Handschrift (1916).

<sup>16</sup> *Kříčka mezi námi* [Kříčka in unserem Kreis], *Pozor*, 4. 4. 1933, S. 4, jr.

<sup>17</sup> Vladimír Hudec, „Kalendárium opery a operety“ [Kalendarium der Oper und Operette], in: *Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Musicologica Olomucensia VIII* (Olomouc, 2006), S. 170.

<sup>18</sup> „Jar. Kříčka Jar. Budíkovi“ [Jar. Kříčka an Jar. Budík], *Pozor*, 25. 4. 1933, S. 3.

sowie an das Orchester. Die nette Hipolyta sang wie ein Engel, sie sprach jedes Wort deutlich aus und Herrn Jarošs' Gesang klang in den Pastoralen besonders schön (die beste Stelle: "am Tage Sonne, in der Nacht ich...").

Ich war von Herrn Loidolt sehr freudig überrascht, der an der Partie wahrscheinlich weiter gearbeitet hatte. Seine Stimme klang besonders harmonisch und er hat alles genau getroffen - auch die Tiefen. Das Orchester setzte sich exzellent, farbig und deutlich vor allem in den einzelnen Sätzen in Szene. Alle instrumentalen Solopartien waren klar und effektiv zu hören.

Es ist nur bedauerlich, dass den Zuhörern, die die Bühne nicht sehen konnten, vieles ein Rätsel geblieben ist (zum Beispiel die Schaulustigen, dann die eindrucksvollen Ensembles, wie Hipolyta - Anima sowie die Verabschiedung im II. Akt usw.). Dies hätte man noch irgendwie gesondert im Voraus klären müssen.

Jetzt aber möchte ich nicht weiter von Problemen bei der Opern-Aufführung sprechen, sondern mich darüber freuen, dass ich die Möglichkeit hatte, meine *Hipolyta* neu zu genießen, und zwar viel besser als meine Familie in Prag, der das Zuhören durch lauter Störungen und Unterbrechungen an verschiedenen Stellen erschwert war.

Übermitteln Sie bitte meine Danksagungen an alle Beteiligten, wobei der größte und herzlichste Dank von mir, Ihrem ergebensten Jar. Kříčka, Ihnen gebührt.

Hipolyta wurde nur fünfmal aufgeführt. Zum Vergleich ist allerdings anzumerken, dass dies bei den zeitgenössischen Komponisten in der Regel so war. Nováks *Zvíkovský rarášek* [Der Burgkobold] stand 7 mal auf dem Programm einer Saison, *Lucerna* [Die Laterne] 5 mal, *Noc na Karlštejně* [Die Nacht auf Karlstein] 3 mal, Försters Eva 8 mal, *Ukradené štěstí* [Gestohlenes Glück] von Ambrož 5 mal, Ostrčil's *Poupě* [Die Knospe] 1 mal. Es gab jedoch auch Ausnahmen, von denen *Hundsköpfe* [Psohlavci] von Kovařovicov (19 mal), *Na Starém Bělidle* [An der alten Bleiche] (14 mal), und Janáčeks' *Její pastorkyně* [Jenufa] (51 mal) zu erwähnen sind. *Káťa Kabanová* [Katja Kabanova] wurde wiederum nur 6 mal aufgeführt.

Allmählich vertiefte sich auch der Kontakt von Jaroslav Kříčka mit dem Musik-Gesang-Verein Žerotín. Der Verein machte Anfang der dreißiger Jahre eine schwere Krise durch, als er trotz seines gesellschaftlichen Ansehens keine staatlichen Subventionen für seine Tätigkeit erhielt. Dessen ungeachtet veranstaltete der Verein Jubiläumskonzerte und organisierte viele weitere Veranstaltungen. So konnte man zum Beispiel während eines Konzertes zu Ehren von Josef Nešvera (2. 4. 1932) in dem zweiten Teil auch Kříčkas wahrscheinlich bevorzugte Chorkomposition *Zavazali ciganovi oči* [Des Zigeuners Augenbinde] hören.<sup>19</sup> Dieser Chorgesang wurde auch bei einer Rundfunkübertragung des Konzerts am 2. 4. 1932 übertragen.

Ein anderes Chorwerk von Kříčka, nämlich *Byli jsme a budem* [Wir waren und werden sein] gehörte zum Programm des Konzertes am 25. 4. 1932.

---

<sup>19</sup> Das Chorwerk war neu im Programm des Konzertes am 30. 5. 1932.

Am 21. 11. 1932 veranstaltete der Verein Žerotín mit seiner Musikschule einen feierlichen Abend zu Křičkas' fünfzigstem Geburtstag. Der anwesende Autor lauschte den gemischten, aus seinen Kompositionen zusammengesetzten, Chorwerken: *Byli jsme a budem, Svorně k cíli* [Einmütig zum Ziel] und *Píseň o dobrém knížeti Václavu* [Das Lied über den guten Fürsten Wenzel], welches dem „altehrwürdigen Žerotín in Olmütz“ gewidmet war, und *Tři bajky* [Drei Fabeln] (Lída Šulová in der Begleitung von Gustav Pivoňka).<sup>20</sup> Als Hauptattraktion wurde da jedoch die Kinderoper *Ogaři* aufgeführt. Die Schule verstärkte sich bei diesem Anlass auch durch einige Solisten der Olmützer Oper. Die Regie wurde R. Anton anvertraut, als Dirigent trat Ivo Milič (mit dem Eigennamen Cyril Pecháček) auf, die Tänze wurden von M. Paladinová einstudiert, über das Entstehen der Oper berichtete der Komponist selbst.<sup>21</sup>

Zu einer weiteren Aufführung der Kinderoper *Ogaři* in Olmütz kam es 24 Jahre später, also im Jahre 1959. Im Almanach des Mährischen Theaters erwähnt man den Regisseur František Vokálek. Die Inszenierung wurde mehrmals auf der Theaterbühne aufgeführt, wahrscheinlich allerdings außerhalb des Hauptprogramms der Saison.<sup>22</sup>

Die schon erwähnten Chorwerke wurden von Ivo Milič mit dem Žerotín-Chor während der Chorreste im Jahre 1934 aufgeführt. Gleichzeitig wurde auch ein abendfüllendes, aus Křičkas Kantaten- und Orchesterwerken zusammengesetztes Konzert am 29. 3. 1938 vorbereitet. Zur Einleitung des Konzertes spielte man die *Nostalgie, op. 4 pro smyčce a harfu* [Nostalgie, Op. 4 für Streichinstrumente und Harfe]. Als Hauptwerk des Abends wurde die *Moravská kantáta pro smíšený sbor, sóla a orchestr* [Mährische Kantate für einen gemischten Chor, Soli und Orchester], komponiert zu einem Text des Onkels des Komponisten, Jan Karník, aufgeführt.<sup>23</sup>

In der sechssätzigen Kantate wurden vier Hauptregionen von Mähren, nämlich Haná, Mährische Slowakei, Valašsko und Horácko charakterisiert. In dem Vorwort zum Werk bekennt sich Křička zu seinen Gefühlen und zu seiner das ganze Leben andauernden

<sup>20</sup> Zu den weiteren Kompositionen Křičkas, die dem Verein Žerotín gewidmet waren und von ihm jedoch nicht aufgeführt wurden, gehören *Moravská, pochodem* [Die Mährischen, marschieren marsch] (1932), *Vlaj, naše vlajko* [Wehe, unsere Flagge, wehe] (1950).

<sup>21</sup> Besetzung: Rozinka Skovajsová - Lída Šulová, Ozefek Gabajů - Zdeňka Chromcová, Tomšík Martinků - Jarmila Nedvědová, Janek Gabryšů - Marta Zapletalová, Förster - Viktor Skovajsa, Rosis Mutter - Anna Procházková, Hirtenmädchen - Marie Čecháková, Bote - Vladimír Nechyba. Die Oper wurde am 30. 11. 1932 wiederholt. Die Opernchorkompositionen wurden noch beim Konzert am 5. 12. 1932 aufgeführt. In der Publikation von M. Tichák *100 let ve službě múzám* [100 Jahre im Dienst für die Musen] (1888–1988). Volkskunstschnle Žerotín in Olmütz. (Olomouc, 1988), S. 33, wurde das Jahr 1935 genannt, wobei aber diese Angabe mit denen von anderen Dokumentationen nicht übereinstimmt.

<sup>22</sup> Es fehlt jedwede weitere Dokumentation zu dieser einstudierten Aufführung und im Theater sind dazu gleichfalls keinerlei Notizen erhalten. Auch in der örtlichen Presse gibt es keine Erwähnung. Die Oper *Ogaři* wurde im Jahre 2009 in einer repräsentativen Form mit einer sehr positiven Resonanz von der Kinderoper in Prag wieder aufgeführt.

<sup>23</sup> Das Werk entstand im Jahre 1936 und noch in demselben Jahr wurde es mit einer Ehrung der Tschechischen Akademie für Wissenschaften und der Kunst preisgekrönt.



Liebe zu Mähren: „...jede Heimat ist die wunderschönste von allen. Wie könnten wir Mährer über unser kleines, doch so zauberhaftes und wundervolles Land, wo sich so viele verschiedene Naturschönheiten und unterschiedliche Stammesbesonderheiten zu einem so angenehmen Ganzen vereinen, wie könnten wir anders sprechen?“

Kříčkas *Valašská jitřní mše* [Walachische Morgenmesse] (1941) zeigt einen anderen Bereich seiner Inspirationsquellen und seiner Kontakte mit Olmütz. Nach ihrer Herausgabe im Jahre 1942 wurde die Messe im Jahre 1943 von mehr als 150 Kirchenchören aufgeführt und sie wird bis heute interpretiert. Im Jahre 2009 fanden Aufführungen in Teplitz [Teplice] mit dem Dirigenten Tomáš Netopil und in Neuenburg [Nymburk] mit Martina Martincová statt.

Die Messe entstand auf Veranlassung von JUDr. Jaromír Fialka, dem Vorsitzenden des Gesangvereins Tregler in Bistritz am Hostein [Bystrice pod Hostýnem]. J. Fialka war in den Jahren 1920–1926 in Olmütz als Chormeister und Dirigent philharmonischer Konzerte von Žerotín tätig. Damals arbeitete er im Angestelltenverhältnis im Rechtsanwaltsbüro von JUDr. Ferdinand Tomek, dem Vorsitzenden des Ausschusses des Vereins Žerotín. In Bistritz am Hostein besaß er seine eigene Rechtsanwaltskanzlei. Die Messe war dem Olmützer Erzbischof Leopold Prečan gewidmet, welcher sich in der Zeit seiner Jugend im Rahmen seines Priesterberufes in Keltsch [Kelč] aufgehalten und dort freundschaftliche Kontakte mit Kříčkas Eltern gepflegt hatte.<sup>24</sup>

Zum Pastoralcharakter der Messe trug der tschechische Text von František Táborský bei. Kříčkas Vertonung bediente sich aus dem Schatz der Volksmelodien, die Messe setzt sich aus traditionellen Teilen einer Messe und weihnachtlichen Motiven zusammen.

In diesem Zusammenhang ist auch die Ernennung von J. Kříčka zum Ehrenmitglied des Vereins Žerotín im Jahre 1943 zu erwähnen. Der Komponist eignete bei dieser Gelegenheit dem Verein die Kantate *Zlatý kolovrat* [Das goldene Spinnrad] zu. Žerotín verfügte damals nicht über genügend Betriebspotenzial, um die Kantate aufzuführen. Aus diesem Grund nahm sich die *Filharmonická beseda* [Philharmonischer Kulturverein] in Brünn des Werkes an und führte es zum ersten Mal auf. Der Verein Žerotín brachte *Zlatý kolovrat* in Olmütz zusammen mit dem Orchester der Mährischen Philharmonie unter der Leitung des Komponisten erst am 30. 4. 1950 zur Aufführung.<sup>25</sup>

In der Zeit der Okkupation führte Žerotín weitere Chorkompositionen Kříčkas auf. Am 23. 10. 1944 waren es zum Beispiel die gemischten Chorwerke *V širém poli hruška stojí* [Auf freiem Felde steht eine Birne], *Nechod' Janku přes Polanku* [Janek, geh nicht durch Polanka], *V dobrém jsme se sešli* [In Freundschaft sind wir zusammengetroffen]. Im Jahre 1947 führte der Dirigent Evžen Kutal das Männerchorstück *Slovenčina* [Die slowakische Sprache] auf. Kříčka war häufig in Olmütz zu Gast, wovon auch seine Korrespondenz zeugt. In einem Brief steht, dass Olmütz für ihn „immer die Hauptstadt des

<sup>24</sup> Der Vater von Jaroslav Kříčka, František Kříčka, war in den Jahren 1877–1891 Schul- und Chordirektor in Keltsch.

<sup>25</sup> Auf dem Programm standen ferner die Kantaten *České jaro* [Böhmischer Frühling] von Zdeněk Folprecht und *Neustupujte* [Gebt nicht auf!] von Miloslav Kabeláč.

väterlichen Kreises“ sei. Diese Anmerkung scheint auch eine Erinnerung an das zweijährige Studium seines Vaters im Lehrerkurs in Olmütz zu sein. Seine erste Lehrstelle war in Stefansdorf [Horní Štěpánov]. Möglicherweise verweist dies jedoch auch auf einen tieferen Zusammenhang, denn die Familie Kříčka stammte aus Malá Haná, nämlich aus Zetkowitz [Cetkovice] und Uhritz [Uhřice] bei Gewitsch [Jevíčko].<sup>26</sup>

Von der Region Haná inspiriert sind auch die Chorkompositionen aus der Jugend des Komponisten. Er komponierte das Männerchorwerk *Jan Burda, mlynář ze Zvole* [Jan Burda, Müller von Swolla]<sup>27</sup> zu einem Gedicht seines Bruders Petr Kříčka. Dieses Chorwerk ordnete er dem Zyklus *Osudy prostých* [Schicksale einfacher Menschen] (1910, 1924) zu. Wichtiger und bedeutender war damals die Kantate *Zlodějka Jenny* [Die Diebin Jenny] mit einer unübersehbaren sozialen Prägung.<sup>28</sup> Die Kantate entstand im Jahre 1927 und im Jahre 1929 wurde sie mit dem Preis der Tschechischen Akademie für Wissenschaften und Kunst ausgezeichnet. Die Premiere fand am 30. 3. 1930 in Prag statt, und zwar mit dem Philharmonischen Chor, mit dem Orchester der Tschechischen Philharmonie und der Solistin Ada Nordenová unter der Leitung des Komponisten.

Über die Verbindung von J. Kříčka zu Olmütz mit seinem Gesangverein Nešvera (später mit einem Chor desselben Namens) schrieb Milan Kotouček.<sup>29</sup> Der Autor erwähnte auch Werke, die diesem Chor gewidmet waren – *Jiříčka* [Die Hausschwalbe] (Nikolaj Jevsejev), *Druhý břeh* [Jenseits] (Petr Bezruč), die sich im langfristigen Repertoire des Chors befanden. Der erste Chorleiter Jaroslav Talpa studierte mit dem Chor autorisierte A-cappella-Bearbeitungen aus dem Zyklus *První touhy – Tiše zpívá moje láska* [Die ersten Sehnsüchte – Stiller Gesang meiner Liebe], *Viktorie, Pták* [Der Vogel] ein. Dem hannakischen Trio dieses Ensembles war die Chorkomposition *Obitovská*<sup>30</sup> gewidmet.

Der lang andauernde freundschaftliche persönliche Kontakt mit diesem Chor und einigen seiner Mitglieder, insbesondere mit Prof. Václav Stratil,<sup>31</sup> führte zur Ernennung von J. Kříčka zum Ehrenmitglied (2. 10. 1960) des Männerchors Nešvera. Die Übergabe der Ernennungsurkunde gestaltete sich wegen einer Erkrankung Kříčkas allerdings kompliziert. Es kam dazu, dass der Chor das feierliche Konzert für Jaroslav Kříčka in Olmütz

<sup>26</sup> Stefansdorf befindet sich etwa 10 km von Olmütz entfernt, Zetkowitz und Uhritz bei Gewitsch sind etwa 20 km von Olmütz entfernt.

<sup>27</sup> Swolla [Zvole] ist ein Dorf bei Hohenstadt [Zábřeh na Moravě], in der Nähe von Olmütz.

<sup>28</sup> Das Sujet spielt in der Stadt Proßnitz [Prostějov], d.h. etwa 25 km von Olmütz entfernt.

<sup>29</sup> Milan Kotouček, „Jaroslav Kříčka a jeho vztah k Moravě“ [Jaroslav Kříčka und seine Beziehung zu Mähren], *Cantus*, 2 (2009), S. 9–10. „Vzpomínka na Jaroslava Kříčku“ [Erinnerung an Jaroslav Kříčka], *Cantus*, 4 (2007), S. 44–45.

<sup>30</sup> Im Repertoire des Gesangvereins Nešvera befanden sich folgende Kompositionen von Kříčka: *Ej, hory, hory* [Ej Berge, Berge], *Ej, tancovala bysom* [Ej, ich möchte tanzen], *Kdo má počernú galánku* [Wer hat eine schwarze Geliebte], *Mezi poháry* [Unter Bechern], *My celý svět jsme bili* [Wir kämpften mit der ganzen Welt], *Ocelka, Prešpurská kasárna* [Kasernen in Pressburg], *Valčice, Velický pan farář* [Herr Pfarrer aus Velice].

<sup>31</sup> Prof. Václav Stratil (1911–1993), ein Pädagoge, Kenner und Vermittler von Heimatkunde; er glosierte das Kulturleben in der regionalen Presse und editierte Heimatkunde-Sammelbände.

erst am 10. 6. 1961 bei dessen persönlicher Teilnahme veranstalten konnte. Dabei wirkten auch die Solisten der Olmützer Oper – Růžena Jelínková, Josef Šulista – und ferner auch die Solisten des Gesangsvereins *Pěvecké sdružení moravských učitelů* [Gesangsverein Mährischer Lehrer] – Jan Jokl, Josef Vaca – mit. Am nächsten Tag wurde die Feier in Křičkas Geburtsgemeinde Keltsch übertragen, wo der Chor zur feierlichen Eröffnung des Museums der Gebrüder Křička seinen Beitrag leistete.

Als eine bemerkenswerte Tatsache ist zu erwähnen, dass Svatava Šubrtová in der Klavierbegleitung von Josef Pícek während des Kammerkonzertes Musikfreundeskreises am 13. 12. 1982 Křičkas Zyklus *První touhy* [Die ersten Sehnsüchte] sang.<sup>32</sup>

Ein anderer Inspirationskreis ist durch Maeterlincks Märchen *Modrý pták* [Der blaue Vogel] gegeben, den Křička als Vorspiel für das große Orchester in Berlin im Jahre 1931 komponierte. Nach mehreren Jahren ließ sich Pavel Čotek, ein weiterer, auch aus der Nähe von Keltsch stammender mährischer Komponist, der durch ein schicksalhaftes Zusammentreffen von Umständen in Olmütz verwurzelt war, von diesem Thema fesseln. Er vertonte das Sujet im Jahre 1963 in Préverts Umdichtung als das Melodrama *Podobizna ptáka* [Bildnis eines Vogels].

Auch über die Konzerte hinaus setzte sich die Zusammenarbeit Křičkas mit dem Theater fort. Als Beleg kann auch eine Notiz aus dem Theater-Almanach zur Darbietung von Křičkas szenischer Musik zur Aufführung von *Zmoudření dona Quijota* [Die Verwicklung des Don Quixote] von Dyk aus dem Jahre 1947 dienen. In den Nachkriegsjahren standen neben anderem Operettenwerke im Mittelpunkt von Křičkas Schaffen. Dabei wollte er an die klassische tschechische Operettentradition, insbesondere an Oskar Nedbal, anknüpfen und bei der Verbreitung dieses Genres unter neuen gesellschaftlichen Umständen behilflich sein.

Schon im Jahre 1950 spielte man in dem damaligen Neuen Theater in Hodolany<sup>33</sup> *Záhořanský hon* [Die Jagd in Záhořany] zu einem Motiv von Alois Jirásek, dessen Erzählung szenisch von František Kožík bearbeitet wurde. Der Dirigent der Vorstellung war Oldřich Placar, auf der Szene, dessen Bühnenbild von Prokop Laichter stammt, spielten in der Regie von František Pavel bewährte Operetten-Solisten – Vlasta Tolarová, Eva Šenková, Ota Karen, Václav Kubiček, Ada Veselý sowie die immer wieder überaus geschätzten Herren René Hradecký und Vladimír Nechyba. Die Premiere fand am 19. 11. 1950 statt und die Vorstellung wurde 44 mal wiederholt. Statistisch gesehen handelt es sich dabei um eine ganz gewöhnliche Anzahl von Aufführungen, doch was die tschechischen Komponisten angeht, kann man da schon von einer außerordentlichen Menge von Wiederholungen sprechen.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> *První touhy*. Ursprünglich hatte es den Titel *Zelené a červené* [Grün und rot]. Zyklus von 13 Liebesliedern für höhere Stimmen zu eigenen Texten. Texte von St. Kovanda, O. J. Bierbaum. Komp. 1903. Edition: 1. Heft, Prag, K. J. Barvitiú (1918), 2. Ausgabe: ebd. 1933, 2. Heft, K. J. Barvitiú (1947).

<sup>33</sup> Hodolany ist ein Stadtviertel in Olmütz.

<sup>34</sup> J. Křička wurde damals insbesondere in Mähren ziemlich oft gespielt. Er schrieb die Operette *Záhořanský hon* im Jahre 1949 zu Ende. In einer neu bearbeiteten Form mit dem Titel *Kolébka*

Eine derartig wohlwollende Resonanz führte wahrscheinlich zu einem weiteren, vielversprechenden Titel, dem von dem Theater viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Die Operette *Cirkus Humberto* [Zirkus Humberto] hatte ihre landesweite (sowie weltweite) Premiere am 15. 4. 1956. Das Libretto nach dem bekannten tschechischen Roman von Eduard Bass wurde von Josef Königsmark bearbeitet, Regie führte Stanislav Regal, als Dirigent trat Josef Sedlář auf, die Ausstattung wurde Miloš Ditrich (als Gast) anvertraut, in der Choreographie von Ota F. Bernatik tanzte das Ballett-Ensemble mit Solisten. In den Hauptrollen wirkten folgende Künstler mit: Jan Dvorný (Petr Berwitz), Jarmila Šachlová (Helenka), Adolf Cášek (Antonín Karas), Stanislav Regal (Vašek), Miroslav Janda (Paolo Romeo) und weitere.

In der Zeit der Vorbereitungen nahm auch der 74-jährige Komponist an den Proben teil. Für die Premiere waren Direktübertragungen mit Drahtfunk<sup>35</sup> für die ganze Republik geplant. In allen Tagesblättern erschienen kurze Annoncen über die gerade sich in der Vorbereitung befindende Premiere.

In der bekannten Geschichte war damals die Verbindung von persönlichen Schicksalen mit der notwendigen Zusammenarbeit von allen sowie das optimistische Ende des Werkes vorhanden. Die Kritik<sup>36</sup> rühmte die Auffassung der Regie, alle Hauptprotagonisten, sowie auch die Schauspieler in den kleineren Rollen, wie zum Beispiel O. Pavlis (Gaudeamus), V. Florian (Bureš), Jarmila Novobilská (Alice). Man vermerkte auch das Vergnügen und den Erfolg beim Publikum. In der Zentralpresse wurde die Inszenierung nicht rezensiert. Die Vorstellung wurde sogar für eine selbständige Filmbearbeitung mit einer Adaptation in Außenkulissen für eine Fernsehsendung aufgenommen. Von dieser Filmaufzeichnung blieb bedauerlicherweise keine weitere Dokumentation erhalten, das Theater besitzt nur wenige zufällige Moment-Aufnahmen von Szenen. Im Theater-Almanach gibt man 32 Vorstellungen an, was einem statistischen Durchschnitt entspricht.

---

[Wiege] geschah dies im Jahre 1950, die Premiere fand im Jahre 1951 in Troppau [Opava] statt. Nach der Aufführung des Titels *Záhořanský hon* in Olmütz (1950) spielte man eine weitere Premiere in Troppau (1955), dann erfolgte wieder eine Neubearbeitung mit dem Titel *Zastaveničko aneb Nokturno* [Nocturno] (die Handschrift ist mit dem Jahr 1954 datiert). Die Premiere in Brünn fand im Jahre 1955 statt. Die letzte Bearbeitung betrifft den Titel *Polka vítězí* [Die Polka siegt] (1954). Für das Libretto sorgte immer der Librettist F. Kožík.

<sup>35</sup> Der Drahtfunk war ein System für die Verbreitung von Rundfunksendungen mit Hilfe einer Kabelverteilung ohne Inanspruchnahme der Funkübertragung. In der Tschechoslowakei gab es dies in den Jahren 1954–2000.

<sup>36</sup> Von der regionalen Berichterstattung waren folgende am ausführlichsten: V. Gregor, „Nová opereta J. Kříčky: Cirkus Humberto“ [Neue Operette von J. Kříčka: Cirkus Humberto], *Stráž lidu* [Volkswoche], 30. 3. 1956, S. 3, jkr., „Cirkus Humberto“, *Mladá fronta* [Junge Front], 10. 4. 1956, S. 3., „Kříčkova opereta Cirkus Humberto“ [Kříčkas Operette „Zirkus Humberto“]. Jd (Anm. AB. – Chiffre von Prof. Jaroslav Jedlička, einem langjährigen Rezensenten des musikalischen Lebens in Olmütz), *Práce* [Die Arbeit], 19. 4. 1956, „Ještě k premiéře operety Cirkus Humberto“ [Weiteres zu der Premiere der Operette „Zirkus Humberto“] – Art., *Svobodné slovo* [Freies Wort], 19. 4. 1956, S. 3.



*Cirkus Humberto* - Werbefoto mit Jan Dvorný als Prinzipal, Petr Berwitz und Otakar Pavlis als Gaudeamus



*Cirkus Humberto* - Blick auf das Bühnenbild von Miloš Ditrich



*Cirkus Humberto* - Bedřich Hrdý (Kerholec) und Jarmila Novobilská (Alice Harweyová)



*Cirkus Humberto* - Fotos von der Filmaufnahme an der Kapelle der Hl. Anna in Olomouc,  
von links: Josef Žid (Kapellmeister Selnicki), Otakar Pavlis (Gaudeamus),  
Josef Bourek (Kranz), Jan Dvorný (Petr Berwitz)

Nach dem Erfolg der Inszenierung *Cirkus Humberto* nahm sich das Theater einer weiteren Adaptation an – diesmal handelte es sich um *Malostranské povídky* [Kleinseitner Geschichten] von Jan Neruda, unter dem Titel *Tichý dům* [Das stille Haus]. Das Libretto wurde von J. Pakosta verfasst. Das Werk entstand im Jahre 1951, die Premiere fand im Jahre 1952 in Pilsen statt.

In Olmütz wurde *Tichý dům* in der Regie von Stanislav Regal einstudiert, als Dirigenten engagierte man Josef Sedlář, als bildender Künstler war dabei der akademische Architekt Jiří Procházka tätig, die Kostüme wurden von Bedřiška Utahalová (als Gast) gestaltet. Am 17. 10. 1962 fand wieder im Theater in Hodolany die Premiere statt. Vor allem folgende Künstler vertraten die ganze Breite der Figuren: Otakar Pavlis, Jarmila Novobilská, Vladimíra Hajerová, Marie Strnadová, Adolf Cásek, Ladislav Kramosil und Otakar Hájek. Weder in der regionalen noch in der überregionalen Presse wurde die Aufführung rezensiert.<sup>37</sup> Der Theaterstatistik ist zu entnehmen, dass die Vorstellung eine gute Resonanz hatte, denn es kam zu 46 Reprisen. Zum Vergleich ist zu vermerken, dass bei dem klassischen Repertoire nur unwesentlich mehr Reprisen üblich waren – bei *Die Csardasfürstin* waren es 54, bei *Die schöne Helena* 44, bei *Die Fledermaus* 57, bei *Die lustige Witwe* 71 und bei *Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka* [Fidlovačka oder kein Ärger und keine Prügelei] 45 Veranstaltungen.

Eine weitere Inszenierung gehört in den Bereich der stilisierten Volksspiele. Křička komponierte in den Jahren 1936–1937 das Weihnachts-Singspiel *České jesličky* [Tschechische Krippe], und zwar mit dem Libretto von Jan Port und Bohuš Stejskal nach tschechischen Volks-Weihnachtsspielen und -Liedern. Ursprünglich war das Werk für Kinderinterpreten gedacht, später wurde es umgearbeitet und am 15. 1. 1949 fand eine sehr festliche Prager Premiere in der Oper des 5. Mai in Prag statt.<sup>38</sup> Die Olmützer Aufführung verhalf mit einer Einstudierung nach 17 Jahren diesem Werk zum Durchbruch auf den Bühnen fast aller Theater in Böhmen und Mähren.

Die Premiere in dem damaligen Olmützer Staatstheater von Oldřich Stibor fand am 27. 11. 1968 statt. Mit der musikalischen Einstudierung wurde František Preisler beauftragt, Regie führte Emil František Vokálek, für die Choreografie war Josef Škoda zuständig, die poetische Szene wurde von Ing. arch. Jiří Procházka entworfen. Auch der Olmützer Kinderchor, geleitet von Karel und Jiří Klimeš, wirkte mit.

Die Poetik der Volksspiele wurde in dem vergangenen Jahrhundert zu einer Inspirationsquelle für mehrere Komponisten. In dem Werk *České jesličky* wird eher eine Serie von biblischen Szenen und Volkssitten vorgestellt, die mit der Weihnachtsgeschichte

---

<sup>37</sup> Angesichts dessen, dass es üblich war, dass Rezensionen zu den Operntiteln ganz regelmäßig veröffentlicht wurden, kann man schlussfolgern, dass die Rezensenten kein Interesse an der Oper hatten, was auch mit den Tendenzen der damaligen Kulturpolitik korrespondierte.

<sup>38</sup> Es handelt sich um das ursprünglich ‚Neues deutsches Theater‘ genannte Theatergebäude (gebaut im Jahre 1887), nach dem 2. Weltkrieg Divadlo 5. května [Theater des 5. Mai] genannt, seit dem Jahre 1949 Smetanovo divadlo [Smetana-Theater], ein Bestandteil von Gebäuden des Nationaltheaters, seit dem Jahre 1992 wieder eine Bühne mit einer selbständigen Dramaturgie mit dem Namen Státní opera Praha [Staatsoper Prag].



*Tichý dům* – Bühnenbild von Jiří Procházka, im Vordergrund Otakar Pavlis und Marie Strnadová



*Tichý dům* – Otakar Hájek in der Rolle eines Fotografen





*České jesličky* – Vlasta Ployharová als Maria in einer Inszenierung aus dem Jahre 1968



*České jesličky* – Bühnenbild von Jan Tobola aus dem Jahre 1990, im Vordergrund sind die Heiligen Drei Könige: Vladislav Zápražný, Petr Martínek und Vladimír Třebický

zu tun haben. Jaroslav Křička bemühte sich hier um eine Verbindung der spontanen Volkserzählung mit einer eigenen Interpretation. Es gibt hier auch typische Szenen aus böhmischen Volksspielen, also Stellen, bei denen eine Art der Patina der Frömmigkeit alter Kirchenspiele zu spüren ist, und Abschnitte, mit denen der Autor die Unmittelbarkeit der Melodik der kurzen Liedchen und Lieder mit einem breiten Arioso zu überwinden vermag. Křička lag die Frage der Urheberoriginalität wahrscheinlich nicht so sehr am Herzen, als dass er sich dadurch die Hände bei der kompositorischen Arbeit binden ließ. Das, was ihm bei anderen Autoren gefiel, übernahm er in seine Instrumentationen oder Harmonien (gelegentlich auch als ein melodisches Zitat). Jaroslav Křička verfügte aber neben diesen Eigenschaften auch über die Begabung, eine eindeutige dramatische Situation zu gestalten. Und man kann sagen, dass es gerade diese Fähigkeit ist, die, unabhängig von einer gewissen stilistischen Uneinheitlichkeit seinem Werk die Wirkungskraft auf der Bühne verleiht.

Die bedeutende Prager Theaterkritikerin Eva Hermannová vermerkte diese stilistische Ungereimtheit auch in der szenischen Umsetzung:

František Preisler musizierte am Dirigentenpult mit Freude, was die Leistung des Orchesters sowie des ganzen Ensembles positiv beeinflusste. Věra (Vlasta - Anmerkung des Autors) Ployharová war eine charmante Marie, František Šifta stellte den einfachen Josef dar. Der Auffassung des Volkes entsprach Alois Tesař in der Rolle des Versuchers. Die ambitionierten Leistungen aller Interpreten hätten aber viel besser wirken können, wenn die szenische Form des Werkes von einer festen Regiekonzeption getragen worden wäre. Da dies aber nicht der Fall war, erweckte die Inszenierung den Anschein einer gewissen stilistischen Beliebigkeit, in der neben den narrativen Elementen des optischen Theaters Motive des Illusionsspiels zu finden sind, in der neben den Mitteln der Andeutungen auch ganz realistische Mittel stehen. Neben dem Chor in stilisierten Volkstrachten sind Bajaderen, also Tänzerinnen einer traditionellen Opernprovenienz, zu sehen. Auf diese mag der Regisseur E.F. Vokálek wahrscheinlich nicht einmal in *České jesličky* verzichten.<sup>39</sup>

Die Resonanz der Vorstellung in den bewegten Tagen der gesellschaftlichen Veränderungen im Januar 1968 erfasst auch die Rezension in dem Tagesblatt *Stráž lidu*:<sup>40</sup>

... die Resonanz aus dem bis zum letzten Platz ausverkauften Zuschauerraum war wieder mehr als begeistert. ... Jaroslav Křička, der vor kurzem 85 wurde, stellt sich in *České jesličky* in seiner ganz einzigartigen Individualität dar. Man findet hier gleichzeitig seine typische Idylle wie den saftigen Humor. Die musikalische Struktur des Singspiels ist zwar aus ziemlich verschiedenen Materialien zusam-

<sup>39</sup> Eva Hermannová, „České jesličky po 17 letech“ [Tschechische Krippe nach 17 Jahren], *Divadelní noviny* [Theaterzeitung], 1 (1968), S. 12.

<sup>40</sup> „Vánoční opera v Olomouci“ [Weihnachtsoper in Olmütz] (zur), *Stráž lidu*, 5. 1. 1968, S. 3.

mengesetzt, trotzdem ist sie übersichtlich und im Ausdruck außergewöhnlich abgeschlossen. Allegorische Szenen aus der Bibel wechseln mit kleinen Volksliedern und Tänzen, der Vortrag wird mit Chorgesang usw. kombiniert. Kein Wunder, dass Křičkas Werk gerade bei Kindern einen so großen Zuspruch findet, denen es stilistisch besonders nah steht. Das Werk verfügt über eine charakteristische Einfachheit des Volksliedes sowie über eine Naivität und musikalische Unmittelbarkeit. Auch wenn das Werk nur aus einer freien Verbindung einer Reihe von Szenen besteht, bedeutet es nicht, dass es hier keine Stellen eines eigenen dramatischen Ausdrucks gäbe – stellvertretend für alle ist wenigstens die Szene Simons Erblindung zu nennen ...

Die Olmützer Vorstellung zeichnet sich durch eine exzellente stilistische Reinheit aus. Der Dirigent F. Preisler verlieh der musikalischen Einstudierung einen entsprechenden Ausdruck sowie die unmittelbare Wirkungskraft einer rein musikalischen Empfindung. Dasgleiche gelang dem Regisseur E. F. Vokálek, der von der Atmosphäre böhmischer Weihnachten ausging und zusammen mit dem bildenden Künstler J. Procházka eine Assoziation der Welt unserer Weihnachtslieder sowie der mit schlichten Augen gesehenen biblischen Geschichte sehr gut hervorrufen konnte .... Aus der Reihe der Solisten sind vor allem folgende zwei Leistungen hervorzuheben – V. Ployharová, welche die Jungfrau Maria mit reiner Zärtlichkeit und unverblühter Natürlichkeit im Ausdruck darstellte, und ferner A. Tesař, welcher in der Rolle des Verführers mit einem unerschöpflichen Reichtum des Volkshumors eine unvermittelte Ausstrahlung entfaltete. Von den weiteren Solisten, die insgesamt zum Erfolg des Abends beigetragen haben, sind zumindest noch F. Bartůněk als Schmied und die Darsteller der Heiligen Drei Könige – S. Zajíček, F. Šifta a V. Ereмиáš – zu erwähnen.

*České jesličky* wurde am 2. 12. 1990 in Olmütz neu einstudiert und aufgeführt – und wieder geschah dies in einer außergewöhnlichen gesellschaftlichen Situation. Mit der Regie der Vorstellung wurde Martin Dubovic beauftragt, als Dirigent trat hier Rostislav Hališka auf, das Bühnenbild wurde von Jan Tobola gestaltet, Růžena Švecová sorgte für die Kostüme und die Chöre schließlich wurden von Lubomíra Hellová geleitet.

In *České jesličky* treten 28 Solosänger auf, wobei es aber oft nur um kleine Auftritte im Rahmen einer Handlung geht. Ein Solist kann also mehrere Rollen übernehmen.

In der Rolle der Maria wechselten sich Jana Majtnerová mit Rita Schimkeová ab, die Rolle des Josef teilten sich František Šifta und Konrád Tuček. Auch Vladimír Třebický als Mönch Simon sowie als König Kaspar stellte herausragende Figuren dar. Bei der Vorstellung wirkte wieder der verlässliche und in der Intonation unübertroffene Olmützer Kinderchor mit.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Vergl.: Alena Burešová, „Opět České jesličky“ [Wieder Tschechische Krippe], *Hudební rozhledy* [Musikrundschau], 1 (1991), S. 24–25.

Die vielen Impulse, mit denen Jaroslav Křička die tschechische Musikkultur bereicherte, werden nicht genug geschätzt. Der Grund mag an der hohen Anzahl seiner Werke<sup>42</sup> oder aber auch an einer fehlenden festen Verankerung seines Stils liegen.<sup>43</sup> Es gilt aber, dass Křička in Olmütz immer sein Publikum sowie seine ihm geneigten Interpreten gefunden hat.

Übersetzt von Eva Kušová

## Jaroslav Křička and Olomouc

### Summary

Jaroslav Křička (27 August 1882 – 23 January 1969) was one of the renowned Czech composers who were attached to musical traditionalism. Apart from his profession as a composer, Křička also successfully followed career as a conductor, choirmaster, organiser, pedagogue, and publicist. His compositional output encompasses almost every musical style and genre. Křička also created a brand-new genre with his works for children.

Although native of Moravia, Křička spent most of his creative life in Prague. He was always in touch with many semi-professional and professional musicians for whom he gratuitously composed occasional musical pieces. In the old Olomouc – the city with traditional professional institutions as well as a solid culture of amateur musicianship –

---

<sup>42</sup> Das kompositorische Vermächtnis von Jaroslav Křička gehört zu den quantitativ umfangreichsten Nachlässen in der tschechischen Musik. Seine Bibliografie umfasst 916 Positionen, wobei 161 davon zu den instrumentalen Werken zu zählen sind (orchestrale Werke sowie Kammerwerke). Was die Vokalmusik betrifft, so gibt es hier Lieder (82 Zyklen), Chorkompositionen (111 Zyklen), Bearbeitungen von Volksliedern (15 Titel für Solostimme mit Begleitung), 51 Chorzyklen, ferner 12 Kantaten, 10 Opern und Ballette, 8 Operetten, 21 szenische Musikpartituren zu Schauspielen und Hörspielen, Musik zu 9 Filmen und zu einem Fernsehfilm, 5 Messen, 23 Zyklen von geistigen Liedern und Chorkompositionen.

<sup>43</sup> Ein näherer Blick auf Křičkas schöpferisches Profil zeigt, dass dieser talentierte Komponist nach einem vielversprechenden Vorstoß bis in die Kreise der damaligen kompositorischen Elite zahlreiche zeitgenössische Stilrichtungen aufnahm, wobei er aber in dem kompositorischen Bereich bei den Mitteln der Generation von V. Novák und J. Suk stehen blieb. Für die tschechische Musik erschloss er den Bereich des Humors und als Gattung die Werke für Kinder, insbesondere in den Liedern. Er fand neue Möglichkeiten der musikalischen Poetik, mit denen er die Grundlagen sowie die Inspirationsquelle für alle weiteren Komponisten und Interpreten im Laufe des ganzen zwanzigsten Jahrhunderts bereit stellte. Seine komischen Opern und Operetten wurden bis jetzt noch nicht musikwissenschaftlich reflektiert. Eine gewisse Verlegenheit in der Bewertung tschechischer repräsentativer Kompendien ist wahrscheinlich dadurch bedingt, dass sich Křička mit einem leichten Elan den Gattungen im Bereich der geistigen sowie der profanen Musik widmete und dass er auch, 'Gebrauchs-Musik' schuf. Nicht unerheblich sind seine Verdienste im Bereich der Musikpädagogik und Publizistik.

Křička found an accommodating background and performers. Křička's contacts with Olomouc are visible for practically the whole of the last century. A closer look reveals that Olomouc was not only the place where composer's works were performed, but the city also functioned as a deep source of inspiration, which epitomized to Křička relationship to home and his inner attitudes.

## **Jaroslav Křička a Olomouc**

### **Shrnutí**

Jaroslav Křička (27. 8. 1882 – 23. 1. 1969) patřil k renomovaným českým skladatelům, kteří se přiklonili k hudebnímu tradicionalismu. Vedle tvůrčí činnosti se výrazně uplatnil jako dirigent, sbormistr, organizátor, pedagog, publicista. Jeho dílo zahrnuje téměř všechny hudební druhy a žánry. Zcela nový žánr v české hudbě vytvořil svou tvorbou pro děti.

Ačkoliv pocházel z Moravy, působil většinu svého tvůrčího života v Praze. Po celý život udržoval kontakty s mnoha poloprofesionálními a amatérskými hudebníky, pro něž nezištně komponoval příležitostné skladby. V starobylé Olomouci, městě s tradičními profesionálními institucemi i většinou solidní hudební kulturou amatérských těles, našel vstřícné prostředí a interprety. Kontakty lze sledovat v průběhu takřka celého minulého století. Bližší pohled ukazuje, že šlo nejen o uvádění skladeb, ale také o hlubinný inspirační zdroj, který autorovi představoval vztah k domovu a jeho vnitřním postojům.

### **Keywords**

Jaroslav Křička; 20th century; inspirational sources; music in Olomouc.

### **Schlüsselwörter**

Jaroslav Křička; 20. Jahrhundert; Inspirationsquellen; Musik in Olomouc.



## Der Direktor Friedrich Blum im Olmützer Theater und das Revolutionsjahr 1848

Jiří Kopecký

Die Stadt Olmütz entwickelte sich während des 19. Jahrhunderts kontinuierlich von der Position einer sich am Rande des Interesses stehenden Stadt zu einem Zentrum des politischen Geschehens. Die Kultur musste, genauso wie weitere Bereiche des öffentlichen Lebens, den Zustand einer ständigen Bereitschaft, die höchsten strategischen und repräsentativen Ziele zu verfolgen, aufrecht erhalten, und zwar sowohl auf Grund ihrer offensichtlichen architektonischen Gegebenheiten (Militär-Festung sowie erzbischöfliche Residenz), als auch aus Sicht der geographischen Lage. Für die Routen der reisenden Künstler und Theatergruppen konnte Olmütz nämlich zu einer attraktiven Schnittstelle zwischen der Ost-West Richtung (z. B. Olmütz – Prag – Karlsbad [Karlovy Vary] – Dresden) und des Nord-Süd-Weges (z. B. Wien – Brünn – Olmütz – Troppau [Opava] – Krakau – Lemberg) werden. Es ist also kein Zufall, dass die „Stadt in einer Festung“ mehrmals die Schicksale der berühmtesten Persönlichkeiten „des langen 19. Jahrhunderts“ bedeutend beeinflusste und dass diese Wirkungsweise häufig den Charakter eines kurzen, traumatischen Erlebnisses trug (der Fall von Gustav Mahler ist zur Genüge bekannt). Dieser Zustand wurde am Fall des Olmützer Theaters, welches im Jahre 1830 eröffnet wurde, von Johann Kux zutreffend beschrieben: „Das ‚kgl. städtische Theater zu Olmütz‘ entwickelte sich seither zu der angesehensten Kunst- und Kulturstätte Nordmährens, aus welcher manch ein Stern aufgegangen, der nachmals leuchtend und über Europas und Amerikas Bühnen strahlend gezogen ist.“<sup>1</sup>

Dass sich diese Studie auf Ereignisse des Jahres 1848 konzentriert, folgt einerseits aus der beschränkten Anzahl von verlässlichen Forschungsleistungen,<sup>2</sup> andererseits jedoch auch

---

<sup>1</sup> Johann Kux, *Geschichte der königlichen Hauptstadt Olmütz bis zum Umsturz 1918*, (Reichenberg; Olmütz, 1937), S. 292.

<sup>2</sup> Auf die betreffende Literatur wird im Verlauf des Referats aufmerksam gemacht, an dieser Stelle ist wenigstens die CD-Rome von Jiří Štefanides *Divadlo v Olomouci* [Theater in Olmütz] oder die

aus der Tatsache, dass solche relativ abgeschlossene und „berühmte“ Etappen der Geschichte in Bezug auf Olmütz als eine typische Erscheinung gelten können. Die wichtigste Informationsquelle wird dabei das Blatt *Die neue Zeit* sein, welches in einem direkten Zusammenhang mit den explosiven Revolutionsereignissen des Jahres 1848 entstanden war.

Die Leitung des Olmützer Theaters wurde am 1. 9. 1847 von dem in Wien gut bekannten Friedrich Blum<sup>3</sup> übernommen (gleichzeitig mit J. Pohl), der sich bis zur Saison 1858/1859 in der hannakischen Metropole aufhielt. Der agile Bühnenschaffende wollte nichts dem Zufall überlassen und bot seinem Publikum in der kurzen Zeit bis zum Frühling 1848 insgesamt 18 Opern, 26 Lustspiele, 20 Possen mit Gesang, 6 Vaudevilles und 4 Ballette. Der entscheidende Moment in Blums Karriere kam aber mit dem März 1848. Die richtige und schnelle Orientierung im Rahmen der politischen und nationalen Umstände, die Verbindung des Theaters mit der von der Stadt geförderten Ideologie, die parallele Führung von mehreren Theatern, womit die Stabilität (aber auch das Stereotype) gesichert wurde und ein zwar vielleicht wenig transparentes, demgegenüber aber flexibles Umgehen mit Finanzmitteln möglich gemacht wurde, das alles trug dazu bei, dass F. Blum zu einem erfolgreichen Unternehmer der Bach-Epoche wurde. Mit solchen Vorgehensweisen hielt sich Blum bis zum Jahr seines Abtrittes im Jahre 1868, als ehemalige „Krieger“ laufend zu „Krächern“ wurden und demgegenüber die Menschen, die bis zu dieser Zeit am Rande des öffentlichen Interesses standen, sich nach dem Oktoberdiplom im Jahre 1860 zu der führenden, aus der Sicht der Politik und Nationalität eindeutiger festgelegten Schicht formierten (siehe die Beispiele Bedřich Smetana oder Richard Wagner).

Am 29. 3. 1848 erschien die erste Nummer von *Die neue Zeit* und der Redakteur J. J. Hanusch (Ignác Jan Hanuš) reagierte schlagfertig auf die Berichte aus Wien vom 15. 3. über die versprochene Konstitution. Er war „[...]durch den so plötzlichen Sonnenaufgang und Glanz der jüngsten Tage, der die tiefe Nacht früherer Zeit kraftvoll ver-

---

Studie von Jitka Balatková, „Einmalige Gastspiele der Mitglieder der Wiener Hofoper in Olmütz in den Jahren 1851 und 1853“, in: Jan Vičar (Hrsg.), *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Musicologica Olomucensia I* (Olomouc, 1993), S. 101–108 zu erwähnen. Eine Gesamtabhandlung über die Deutsche Oper in Olmütz bringt das Kapitel von Jitka Balatková, „Německá opera“ [Deutsche Oper], in: Jindřich Schulz (Red.), *Dějiny Olomouce 2* [Olmützer Geschichte 2] (Olomouc, 2009), S. 97–105.

<sup>3</sup> In den Jahren 1839–1847 konnte das Wiener Publikum etwa 30 Stücke von Blum sehen, in Brünn gibt es Belege für etwa 20 Stücke und Bearbeitungen. Blum feierte auch auf der Bühne des Prager Ständetheaters Erfolge. In der Zeit der vollen Blüte seiner Kräfte – in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts – leitete F. Blum oft mehrere Theater gleichzeitig (Olmütz, Krakau, Karlsbad, Troppau, Bielitz [Bielsko], Teschen [Tešín]). Seine Karriere als Theaterdirektor ging in der Saison 1867/1868 in Galizien zu Ende, nachdem sein deutsches Ensemble in Lviv/Lemberg einen finanziellen Niedergang erlitten hatte. Nach diesen Ereignissen wurde Blum von seiner ehemaligen Kollegin, Soubrette und Lokalsängerin Leopoldine von Lukatschi (von Lukacsy), die die Leitung der Theater in Teschen, Krakau und Bielitz übernommen hatte, engagiert. Siehe Jitka Bajgarová, „Friedrich Blum“, in: Jitka Ludvová (Hrsg.), *Musiktheater in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert. Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts* [Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století] (Academia, Prag 2006), S. 65–68.



scheuchte, [...]“ ergriffen und versicherte seinem Lese-Publikum: *Die neue Zeit* „[...]sieht im Publikum die lebendigste Teilnahme an dem geistigen **Werden der Zukunft**, welche aus Menschen, die früher in mancher Beziehung als **Sachen** galten, nun **selbstdenkende** und **selbstthätige Personen** zu entwickeln beginnt. Dieselbe Richtung hat auch die ‚neue Zeit‘. [...] Dem Menschen ist das Menschliche, das **Humane** sein Lebensendzweck, sein Lebensglück! – **Humanität** sei auch das Losungswort der ‚neuen Zeit‘! [...] Die ‚neue Zeit‘ will daher auch kein politisches Blatt im eigentlichen Sinne sein, sie will dies Lebens- Meer und seine Ströme, die Lebensadern der Humanität dem prüfenden Blicke des Publikums zeigen, sie will sich über Edles und Wahres darin mit dem Publikum freuen, über Verkehrtes und Falsches mit demselben trauern und zürnen.“<sup>4</sup> Hanuschs’ Idylle dauerte aber keine lange Zeit und schon ab der 7. Nummer (18. 4. 1848) wurde die Leitung der „Blätter für nationale Interessen“ von Andreas Jeitteles übernommen, der das nationaltolerante Programm zu Gunsten der großdeutschen Ideale ablehnte.<sup>5</sup>

Friedrich Blum erlebte jene erste euphorische Phase, offensichtlich gehörte er zu dem engsten Redaktionskreis. Ihm gelang, den „neuen“ Zuschauern seine Einstellung zu vermitteln und die offensichtliche Aufgabe des Theaters als einer öffentlichen Institution darzustellen, dank der es zu einer grundsätzlichen Änderung kommen soll: „Aus einer Drahtpuppe wurde ein selbständiger freier Mensch.“<sup>6</sup> Blum setzte sich mit dem Vor-März-Biedermeier erbarmungslos auseinander: „Die Aermste durfte sich im Blüthenthau baden, mit dem Blümlein auf der heimathlichen Wiese scherzen und lachen, auf Schmetterlings-Flügeln in den blauen Aether sich erheben, doch auf Adlers Schwingen im kühnen, freien Fluge empor zur Sonne der Wahrheit sich schwingen, das konnte sie nicht, denn der grausame harte Stockmeister Censur renkte ihr die Flügel aus. – Durch die Aufhebung der Censur und Bewilligung der Preßfreiheit erwächst für die Theater in Oesterreich’s Staaten wie für das Publikum unendlicher Vortheil in specieller und universeller Hinsicht.“<sup>7</sup> Mit dem Aufkommen eines konkurrierenden ausländischen Repertoires und dank der Aufhebung der Zensur, die nach Meinung des erfahrenen Direktors die einzelnen Stücke sowieso nur nach der Benennung und nach dem Ziel und Schluss überprüft habe, sollte es fast automatisch zu einer Verbesserung der Schauspielkunst kommen: „Die allgemeine Meinung, das Ausland habe bessere Schauspieler, wird sich in kurzer Zeit ändern. Ein besseres Repertoire hatte das Ausland, und dieses bessere Repertoire erzeugte bessere Schauspieler, und zog die wenigen guten, die wir hatten, ins Ausland. [...] Er [ein Schauspieler] kommt mit dem bloßen Memorieren seiner Rollen nicht mehr durch, er muß sie

---

<sup>4</sup> *Die neue Zeit*, 1, 29. 3. 1848, Nr. 1, S. 1. Das Periodikum *Die neue Zeit* ist aus den Webseiten <http://noviny.vkol.cz/kramerius> zugänglich (Dezember 2010).

<sup>5</sup> Viz Václav Nešpor, *Dějiny města Olomouce* [Geschichte der Stadt Olmütz] (Olomouc, 1934), S. 47.

<sup>6</sup> So definierte F. Blum in seinem witzig gefassten Konstitutionswörterbuch (Constitutionelles Lexikon) einen Bürger wie folgt: „Bürger. Eine glückliche Metamorphose in unsern Tagen.“ (Friedrich Blum, „Constitutionelles Lexikon“, *Die neue Zeit*, 1, 12. 4. 1848, Nr. 5, S. 3).

<sup>7</sup> Friedrich Blum, „Die Wirkungen der Konstitution in Bezug auf Belletristik und Theater“, *Die neue Zeit*, 1, 1. 4. 1848, Nr. 2, S. 3.

studieren, um den Charakter dieser oder jener historischen Person, die er darzustellen hat, getreu darzustellen.“<sup>8</sup> Blum bezeichnete seine Position als fatal, da er unter den Druck verschiedenartiger Forderungen geriet. Da waren die Ansprüche der Intelligenz und des „Zeitgeistes“,<sup>9</sup> die nach allem Guten und Großen der Thalia-Tempel riefen, und demgegenüber standen die Ansprüche der Repräsentanten der einflussreichen Aristokratie, für die es unangenehm war, das, was ist, anzuschauen, da es sie daran erinnerte, was war, und aus diesem Grund verzichteten sie lieber auf das Theater. Abgesehen davon schrieb er dem Theater mit seinem begeisterten Glauben an eine glückliche Zukunft fast eine staatsgestaltende Bedeutung zu: „Kathedr, Kanzel und Schaubühne sind die Organe der Oeffentlichkeit, von ihnen herab soll, kann und muß auf das Allgemeine gewirkt werden. Das konservative System hielt den Geist, hielt die Zungen in Fesseln! [...] Die Bühne wird durch die Censurfreiheit geadelt – sie kann und wird nun ihrer wahren schönen Bestimmung auch bei uns entgegen gehen, sie wird in baldiger Zukunft rücksichtlich ihres bedeutenden Einflusses auf Volksbildung und Volksaufklärung – Würdigung und Achtung gleich der Schaubühne des Auslandes sich erwerben.“<sup>10</sup>

Nach diesen Zeilen zog sich Blum aus der Zeitung, nicht aber aus dem öffentlichen Leben, zurück. Die Nachrichten vom 3. 5. 1848 informierten zum Beispiel darüber: „Dem hiesigen Theaterdirektor Herrn Friedrich Blum wurde dieser Tage vom mährisch-schlesischen Landes-Präsidium ein Belobungsdekret zugeschickt, das er sich durch die Bereitwilligkeit, mit der er für den im Brüner Redoutensaale zum Besten der unglück-

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Blum definierte auch diesen Begriff: „Zeitgeist. Ein lustiger Barbier, der die Aristokraten gehörig einseifte, das diplomatische Korps gehörig barbierte, und dem Staatsrat den Zopf abschchnitt. Nach Adern: Ein geschickter Drechsler, besonders im Resen drehen.“ (Friedrich Blum, „Constitutionelles Lexikon“, *Außerordentliche Beilage zu Nr. 8 der „neuen Zeit.“*, 1, 22. 4. 1848, S. 2).

<sup>10</sup> Friedrich Blum, „Die Wirkungen der Konstitution in Bezug auf Belletristik und Theater“, *Die neue Zeit*, 1, 5. 4. 1848, Nr. 3, S. 3. Blum scheute sich nicht, liberale und national tolerante Positionen nach vorne zu bringen. Davon zeugt auch die Wiedergabe seiner Rede aus dem März 1848: „Bratří! Němec přestal býti pánem, Čech otrokem; oba národové jsou nyní sobě rovni, oba nabyli vážnosti a platnosti. Styděli jsme se posud za řeč naši, bratří! za řeč našich předků slavných styděli jsme se, styděli jsme se za ni, poněvadž nebyla řeč panův. Stydě se, že jsme neměli dost velkodušnosti ujímati se pohromou časů zmrzačeného žebráka, že jsme jej vyháněli ze škol, z kostelů, z úřadů, ba i z vlastních domů.“ [„Meine Brüder! Der Deutsche ist kein Herr mehr, der Tscheche ist kein Sklave mehr. Beide Nationen sind jetzt gleichwertig, beide erwarben sich Achtung und Wertschätzung. Meine Brüder, wir schämten uns bis jetzt unserer Sprache! Wir empfanden Scham für die Sprache unserer berühmten Vorfahren, wir schämten uns ihrer, denn diese Sprache war nicht die Sprache der Herren. Wir sollen uns jetzt dafür schämen, dass wir nicht großherzig genug waren, sich des durch die Plagen der Zeit verkrüppelten Bettlers anzunehmen, dass wir daran gingen, ihn aus Schulen, Kirchen, Ämtern und sogar aus seinen eigenen Häusern zu vertreiben.“]. Die umfangreiche Rede Blums wurde in dem *Týdeník, listy poučné a zábavné* [Wochenblatt für Aufklärung und Unterhaltung] 1, 30. 3. 1848, Nr. 13, S. 103–104, veröffentlicht. Zitiert nach Jiří Fiala, „Královské městské divadlo v Olomouci za „Jara národů“ roku 1848“ [Königlich-städtisches Theater in Olmütz in der Zeit „des Frühlings der Nationen“ im Jahre 1848], in: Jana Kolářová (Hrsg.), *Bohemica Olomucensia 1, Litteraria* (Olomouc 2009), S. 111.

lichen Schlesier abgehaltenen Maskenball eine bedeutende Anzahl von Maskenanzügen und Costüms unentgeltlich nach Brünn sandte, verdient hatte.“ Blums Engagement konnte man nicht übersehen, es wurde auch vom Theaterpublikum positiv bewertet: „Dem Vernehmen nach findet noch vor dem Schluß der Saison eine Einnahme für eine hierortige Wohlthätigkeits-Anstalt statt.“<sup>11</sup> Der Theaterdirektor war gezwungen, sich der Tatsache bewusst zu werden, dass er in Zeiten, in denen sich „das Geschehen“ auf die Straßen verlagerte, ohne zu Zögern den Betrieb seiner Institution mit allen zugänglichen Mitteln retten musste. Der Artikel vom 27. 5. 1848, der über das Schließen kleiner Theaterbühnen und deutlichen Ermäßigungen des Eintrittsgeldes in Paris und in Wien informierte,<sup>12</sup> enthält ausführlichere Beschreibungen von Baretten, Kokarden oder Bändchen, deren Farben Auskunft über die Zugehörigkeit zu einer ideologischen Bewegung gaben.<sup>13</sup> Das im Vergleich zum 18. Jahrhundert „graue“ 19. Jahrhundert war in der Lage, sich in Umsturz-Momenten von einer ganz schön bunten Seite zu zeigen, denn zum Militär und zu den Adeligen gesellten sich noch Revolutionäre! Dass das „Volk selbst zu einem Schauspieler in einem großen Drama wurde“,<sup>14</sup> zeigte sich daran, dass Demonstrationen auffälligerweise aus dem Zentrum der Stadt zu den Zugbahnhöfen verlegt wurden, wo man verschiedene Deputationen unter dem Gesang des Liedes *Was ist des Deutschen Vaterland?* jubelnd begrüßte, oder wo man in anderen Fällen *Sláwa* rief.<sup>15</sup> Die stürmische Atmosphäre des Jahres 1848 wurde oft von der „Katzenmusik“ begleitet.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> *Die neue Zeit*, 1, 3. 5. 1848, Nr. 11, S. 4.

<sup>12</sup> „Die Theater haben jetzt eine böse Zeit. [...] Es wird jetzt auf der Weltbühne so viel Interessantes und Wundervolles aufgeführt, daß die Dichtung beschämt hinter der Wirklichkeit zurückbleibt.“ *Die neue Zeit*, 1, 27. 5. 1848, Nr. 18, S. 4.

<sup>13</sup> Zum Beispiel die Prager Studenten waren in 5 Klubs organisiert: Slawia – „eine weißrote Mütze, „Konföderatka“, mit blauer Feder“, Teutonia – schwarze Baretts, deutsche Farben, Hilarie „[...] nahm die Verbindungsfarben, hellblau mit Silber“, Praga – „grüne Baretts mit weißer Feder“, Mitglieder von Bohemia trugen „den rot-silberblauen Tricolor“. *Die neue Zeit*, 1, 27. 5. 1848, Nr. 18, S. 4. In Militärkreisen kam es zu einer „die Gesichtsreform“, als sich die oldenburgischen Offiziere Schnurbarte wachsen ließen. *Die neue Zeit*, 1, 13. 7. 1848, Nr. 33, S. 4. Ein ausführlicher Artikel über diese Problematik wurde von R. Ohm-Januschowsky geschrieben („Die Farben und Parteien“, *Die neue Zeit*, 1, 23. 9. 1848, Nr. 64, S. 1-2).

<sup>14</sup> In der Nummer 25, 1, 21. 6. 1848, S. 4 erschien z. B. der folgende Aphorismus: „Wir haben jetzt nicht Zeit Geschichte zu schreiben, weil wir selbst Geschichte machen.“

<sup>15</sup> Das Blatt *Die neue Zeit* zum Beispiel legte seinen Lesern als Beilage für das Jahr 1848 das „Deutsches Freiheitslied“ von J. Machanek bei.

<sup>16</sup> Die Olmützer Bürger wussten, dass in der Nacht vom 6. auf den 7. 7. in Wien eine Serenade für den Minister Pillersdorf gespielt wurde. *Die neue Zeit*, 1, 10. 6. 1848, Nr. 22, S. 1. F. Blum schrieb darüber einen Bericht in die Rubrik Wiener Neuigkeiten: „Dem Theater-Direktor Carl wurde am verflorbenen Sonnabende des Nachts von ½ 10 bis 11 Uhr unter einer solennen Katzenmusik alle Fenster eingeworfen.“ *Die neue Zeit*, 1, 20. 5. 1848, Nr. 16, S. 4. Er erheiterte seine Leser auch mit einem treffenden Kommentar: „Katzenmusiken waren in Wien an der Tagesordnung; im wahren Sinne des Wortes Katzenmusiken! – denn war irgendwo eine großartige Symphonie aufzuführen, so mußten diese armen Thiere thatsächlich als Instrumente dienen. Die Töne merden (sic!) ihnen, wie

Blum nutzte auf natürliche Art und Weise „den Hunger“ nach verständlichen lesbaren Stücken,<sup>17</sup> er führte sogar neue Werke von Kommentatoren von *Die neue Zeit* auf, und zwar das Trauerspiel (aufgeführt auch als ein dramatisches Gedicht) *Skjalfa* von J. F. Nitschner (Premiere am 20. 9. 1848), das Stück *Die Heimat* von demselben Autor (13. 10. 1848) oder das historische Drama in 4 Akten *Der Jude von Olmütz* von Ritter G. Ohm-Januschowsky (15. 10. 1848). Blum schenkte den kritischen Stimmen Gehör und hörte auf, seine schmerzlich süßen Possen, die voll von unwahrscheinlichen Umstürzen waren, aufzuführen.<sup>18</sup> Demgegenüber hat ihm ein allgegenwärtiges allegorisches „Lesen“ und Unterschiebung von aktuellen Bedeutungen geholfen. In diesem Zusammenhang leitete J. F. Nitschner Auftritte von Akrobaten auf dezente Art und Weise über zu einer Tröstung, „[...] daß die Finanz-Calamität bereits gehoben ist, und die Theater-Aktien steigen.“<sup>19</sup> und darüber hinaus veranlasste der Zirkus im Theater zu folgenden Überlegungen: Die vom Lachen halbtote Kritik, erheitert von der Leistung des Komikers Haller (auch das Publikum war „halb zu Tode“) empfiehlt den Beduinen Abdala für das Ministerium in Wien, da er

---

es bei der Carl'schen Musik der Fall war, dadurch entlockt, daß man sie unbarmherzig in den Schweif zwickte.“ *Die neue Zeit*, 1, 24. 5. 1848, Nr. 17, S. 4. Mit der Katzenmusik äußerte das Publikum seine Unzufriedenheit mit dem Repertoire, welches an die gehasste Metternich-Zeit erinnerte. *Die neue Zeit*, 1, 27. 5. 1848, Nr. 18, S. 4. Abgesehen von den ernsthaften gesellschaftlichen Auswirkungen dieser Straßensexzesse (siehe die Beschießungen von Prag von Windischgrätz, bei deren Anfängen die Katzenmusik beim Militärkommando am Obstmarkt am 12. 6. 1848 war, wobei sich Marie Eleonora Windischgrätz aus dem Fenster hinauslehnte und totgeschossen wurde; *Die neue Zeit*, 1, 17. 6. 1848, Nr. 24, S. 2) wurden die Katzenmusiken zu einer unerschöpflichen Quelle von Witzen: 1/ Aus Olmütz: „Der Präses der Assentierungskommission fragte einen, als Musiker gestellten Rekruten, welches Instrument er spiele. Der Gefragte zuckte verneinend mit den Achseln. – „Ihr versteht doch Musik?“ – „Ja! – Katzenmusik!“ – *Die neue Zeit*, 1, 4. 6. 1848, Nr. 20, S. 3. 2/ „Aus der Katzenmusikwelt. Die fremden Slawendeputationen erbauten sich am 3. Juni mehreren gelungenen Katzenmusiken, welche Prager-Universitätsmitgliedern dargebracht wurden. Die rauhen Südslawen sollen in dieser düsteren Zeit, wo es sich um die Lebensfrage der Völker und Staaten handelt, keinen Geschmack an derlei Schauspielen gefunden haben. [...] Eine höchst originelle Kampfszene fand kürzlich in Berlin statt. Eine Partie Katzenmusiker begegnete einem Ehrenständchen-Chore. Kaum erblickte man des Feindes verhaßte Gestalt, so schüttelte Eris ihre Schlägen, und jedes Instrument ward eine Waffe, welches dem Gegner blutige Wunden schlagend, seine zarte oder rauhe Tonseele aushauchte. – Es war eine Bruderfehde, gleich jener des Eteokles und Polinices, und würde einen eben so verderblichen Ausgang genommen haben, wenn die Olympier sich nicht nach dem Beispiele der Illias in den Kampf gemengt und die Göttin der Gerechtigkeit die feindlichen Brüder durch den bewaffneten Arm des Gesetzes getrennt hätte.“ *Die neue Zeit*, 1, 10. 6. 1848, Nr. 22, S. 4.

<sup>17</sup> Am 16. 12. 1848 wurde die dramatische Bearbeitung des Sujets von A. Dumas *Kean* von Dr. A. C. Wolheim aufgeführt.

<sup>18</sup> Siehe Aufführung der Stücke *Die Bettler von London* und *Die Russen sind da*, zu denen es eine anonyme Anmerkung gab: „[...] und wir bitten Herrn Blum in unserem, also gewiß auch in seinem Interesse, das Repertoire dem Geschmack der Theaterbesucher künftig mehr anzupassen.“ *Die neue Zeit*, 1, 26. 9. 1848, Nr. 65, S. 4.

<sup>19</sup> J. F. Nitschner, „Feuilleton. Königlich-städtisches Theater zu Olmütz“, *Die neue Zeit*, 1, 19. 9. 1848, Nr. 62, S. 4.

nie die Balance verliert, und wenn das Ministerium ihn nicht zu engagieren beabsichtigte, dann könne man den Eisenfresser nach Italien schicken, und zwar zur vermeintlichen Hilfe des Feldmarschalls Wenzel Radetzky. Die gymnastische Kunst von Arabern und Marokkanern hat man auch mit der Idee des Turnvereins und mit einem Wunsch zur Gründung einer Turnschule<sup>20</sup> in Verbindung gebracht. Der gleiche Autor unternahm auch den Versuch, nach dem Vorbild von Franzosen und Amerikanern die einheitliche Anrede „Bürger“ statt „Herr von“ oder „gnädige Frau“ einzuführen. Er wollte die zeitgenössische „Titel-Parforcejagd“ anhalten, da er viele „Tartüffe, Parvenüs und Parasiten“<sup>21</sup> um sich herum sah. Nitschners Sarkasmus wurde auch von automatischen Personen, die im Theater präsentiert wurden, gezeigt: Es ist doch bekannt, dass es Personen und Korporationen gibt, die viel offensichtlicher Automaten mit viel auffälligerer „Gedankenlosigkeit“ sind und die auch viel mehr kosten, als diese Wunder der empirischen Mechanik.<sup>22</sup>

Der Opernbetrieb wurde in einem nicht so großen Maße den Aktualisierungen unterzogen, vermutlich aufgrund der Annahme, dass die Oper teilweise eine Erinnerung an die guten alten Werte – verbunden mit Anmut, Niedlichkeit und Schönheit<sup>23</sup> – ist. Zu einer lebendigen Resonanz boten sich eher Couplets und auch beherzte Texte aus Rossinis Vilhelm Tell oder Verdis Opern an.<sup>24</sup> Signale des Anfangs vom Ende von Rossinis Repertoires sind dem Schluss des Berichtes über die Deputation der Vertreter der Olmützer Universität in Brünn zu entnehmen, wobei im Theater „ein Vorspiel ‚Licht und Freiheit‘ von Motloch“ gespielt wurde: „Die Wahl der darauf folgenden Oper ‚Die Nachtwandlerin‘ (von V. Bellini) war nicht eben die zweckmäßigste. (Sollte vielleicht die bis zum 13. März somnambule Jungfrau Austria damit gemeint sein?)“<sup>25</sup> In Olmütz hat man auch den Typus Grand Opéra gespielt, bei dem die Gefahr drohte, dass es zur Identifizierung der Chorauftritte und des Publikums/Volkes kommt. Das Niveau des Orchesters und des Chors ließ jedoch keine Chance zur Verwirklichung eines solchen Erlebnisses zu; *Die Jüdin* von

<sup>20</sup> J. F. Nitschner, „Feuilleton. Königlich-städtisches Theater zu Olmütz“, *Die neue Zeit*, 1, 16. 9. 1848, Nr. 61, S. 4.

<sup>21</sup> J. F. Nitschner, „Deutsche Titelsucht!“, *Die neue Zeit*, 1, 14. 9. 1848, Nr. 60, S. 2; 1, 16. 9. 1848, Nr. 61, S. 1.

<sup>22</sup> J. F. Nitschner, „Feuilleton. Königlich-städtisches Theater zu Olmütz“, *Die neue Zeit*, 1, 3. 10. 1848, Nr. 68, S. 4.

<sup>23</sup> Siehe zum Beispiel die Kritik der Aufführung von Martha von Flotow L., „Theater in Olmütz“, *Die neue Zeit*, 1, 12. 4. 1848, Nr. 5, S. 4.

<sup>24</sup> Anfang September spielte man zwar *Talisman* von dem „Altmeister“ Nestroy, wobei der Komiker Haller war mit wiederholtem Applaus für ein Lied mit dem folgenden Refrain belohnt wurde:

„O Freunderl, zieh' erst deinen Balken heraus,  
Du schenkst dem Staat Löffel, und stiehst ihm ein Haus“

J. F. Nitschner, „Feuilleton. Königlich-städtisches Theater zu Olmütz“, *Die neue Zeit*, 1, 7. 9. 1848, Nr. 57, S. 4.

<sup>25</sup> *Die neue Zeit*, 1, 29. 4. 1848, Nr. 10, S. 2.

Halévy wurde ohne Umschweife als eine „schwierige Aufgabe für eine Provinzbühne“<sup>26</sup> bezeichnet. Meyerbeers *Die Hugenotten* hat man immer in einer „harmlosen“ Zensurbearbeitung unter dem Titel *Guelfen und Ghibellinen* aufgeführt, wobei aber auch diese über die Möglichkeiten der Interpreten hinaus ging: „Die Chöre gingen größtenteils schlecht; beson. war das ‚Rataplan‘ im 3. Akte ein wahres Durcheinander. Auffallend war es, daß der Kapellmeister, so oft etwas mißlang, sich mit einer gewissen Bonhomie lächelnd auf den Orchesterdirektor und die übrigen Orchester-Glieder umseh. Das Haus war nur mäßig besucht.“<sup>27</sup> Und als dann *Die neue Zeit* über die Pariser Premiere von Meyerbeers *Prophet* berichtete und in dem Artikel sozialistische Tendenzen des Werkes, „wirksame Instrumentaleffekte“ und den Preis der Eintrittskarten, dessen Höhe von Spekulanten bis auf die Summe von 200 Frank hochgetrieben wurde, betont wurden, musste dem Olmützer Zuschauer klar sein, dass für ihn dieser Repertoirebereich unzugänglich bleiben wird.<sup>28</sup>

Nachdem Olmütz in das Zentrum der Aufmerksamkeit der europäischen Politik geraten war (im Oktober flüchtete der Kaiserhof aus Wien nach Olmütz, am 2. 12. 1848 dankte Kaiser Ferdinand ab),<sup>29</sup> legte F. Blum Zeugnis ab von seinem Vermögen, die Stadt ehrwürdig zu repräsentieren (im Repertoire waren zum Beispiel die *Zauberflöte* oder *Don Juan* von W. A. Mozart vertreten, als Konkurrenz zu Flotows *Martha* spielte man Donizettis *Lucrezia Borgia* und Bellinis *Norma*, das Ensemble wurde von gastierenden Sängern aus Wien, wie zum Beispiel Theresia Schwarz, unterstützt). Nicht der „konstitutionelle Kaiser“, sondern der Kaiser von „Gottes Gnaden“ Franz Josef II. offenbarte sichtbar seinen

---

<sup>26</sup> L. H., „Feuilleton. Königlich-städtisches Theater zu Olmütz“, *Die neue Zeit*, 1, 4. 11. 1848, Nr. 83, S. 4.

<sup>27</sup> X..., „Feuilleton. Königlich-städtisches Theater zu Olmütz“, *Die neue Zeit*, 1, 7. 10. 1848, Nr. 57, S. 4. Für ausführlichere Informationen über die Erweiterung Meyerbeers Werke in den böhmischen Ländern siehe die Studie von Marta Ottlová, Milan Pospíšil, „Meyerbeerovo divadlo světa v Čechách (Meyerbeers Theater der Welt in Böhmen“, in: Marta Ottlová, Milan Pospíšil (Hrsg.), *Umění a civilizace jako divadlo světa* [Die Kunst und die Zivilisation wie das Theater der Welt] (Pardubice 1993), S. 146–156.

<sup>28</sup> G. Hagen, „Feuilleton“, *Die neue Zeit*, 2, 12. 5. 1848, Nr. 109, S. 4. Trotzdem war Blum im Stande die Oper *Prophet* zu Beginn der 50er Jahre für Olmützer Bühne vorbereiten, obwohl der Zustand des Ensembles – im Vergleich mit der Saison 1848/1849 – nicht mehr gültig war: „Eine bessere Oper kann wohl Prag nicht haben!“ *Die neue Zeit*, 1, 26. 8. 1848, Nr. 52, S. 4. Eine ausführliche Rekonstruktion des künstlerischen Ensembles und des Repertoires im Olmützer Theater in der Saison 1847/1848 einschließlich kritischer Reflexionen wurde auf Grund von Recherchen der Zeitungen *Moravia* und *Die neue Zeit* von Jiří Fiala durchgeführt (man griff auch auf weitere Quellen zurück, insbesondere auf den *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847* und das *Theater-Journal auf das Jahr 1848*). Siehe Jiří Fiala, „Královské městské divadlo v Olomouci za ‚Jara národů‘ roku 1848“ [Königlich-städtisches Theater in Olmütz in der Zeit „des Frühlings der Nationen“ im Jahre 1848], in: Jana Kolářová (Hrsg.), *Bohemica Olomucensia 1, Litteraria* (Olomouc 2009), S. 102–131.

<sup>29</sup> Siehe Kollektiv von Autoren, *Dějiny zemí Koruny české II.* [Geschichte der Länder der böhmischen Krone] (Prag – Litomyšl 1999), S. 89.

harten politischen Kurs, mit der Gültigkeit für die ganze Monarchie – „China Europa“.<sup>30</sup> In dem Olmützer Theater wurde am 23. 4. 1849 J. F. Nitschner verhaftet und noch in der Nacht nach Wien abtransportiert.<sup>31</sup> Die großdeutsche Strömung wurde gedämpft, F. Blum handelte mit dem Stadtrat die kostenlose Vermietung des Theaters aus und als einem einflussreichen „Kulturpolitiker“ war es ihm möglich, in den Neoabsolutismus der 50er Jahre hineinzusegeln. Genauso wie „das Böse“ dieses Jahrzehntes nach dem Oktoberdiplom 1860 an Alexander Bach übertragen und Franz Josef I. endlich zu dem bekannten „Vater der Nationen“ wurde, musste sich auch F. Blum später mit einer nur teilweise berechtigten Kritik seitens des Schauspielers Carl König auseinandersetzen. Die Bitternis und gleichzeitig die unterhaltsame Form einer solchen Kritik spiegelten aber kein ganzheitliches Bild von Blums Tätigkeit wider.<sup>32</sup>

Übersetzt von Eva Kušová

## **The Director Friedrich Blum in Olomouc Theater and the Revolutionary Year 1848**

### Summary

Friedrich Blum became director of the Olomouc Theater in 1847, and the events of the revolution of 1848 strengthened his position there during the entire decade of the 1850s. Blum was able to integrate the theater into the community life of the town, and to profit by directing the theaters in Olomouc and Krakow simultaneously. He also took advantage of contacts in Lvov [Lemberg] and Karlovy Vary [Carlsbad]. Despite the rigid absolutism closely connected to the political realities of the time, Blum led artistic efforts with tolerance and vigor. But since these artistic accomplishments did not gain appreciation by specialists, and Blum was not able, for example, to rely on reserving free tickets to further the theater's role as an institution of cultural education, the ensemble eventually performed at only an average level. Blum became an undesirable person, and was not able to continue during the changes that followed the October Diploma of 1860.

---

<sup>30</sup> Jan Drábek, *Olmouc v revolučním roce 1848* [Olmütz im Revolutionsjahr 1948] (Nr. 4, Olomouc 1948), S. 21.

<sup>31</sup> *Die neue Zeit*, 2, 25. 4. 1849, Nr. 94, S. 1.

<sup>32</sup> Die Erinnerungen von Carl König wurden im Jahr 1868 veröffentlicht; Hinweis zur Edition von Jiří Štefanides (Hrsg.), *Carl König v Olomouci* [Carl König in Olmütz] (1856–1868), (Olomouc, 2009).

## **Ředitel Friedrich Blum v olomouckém divadle a revoluční rok 1848**

### **Shrnutí**

Friedrich Blum se ujal vedení olomouckého divadla v roce 1847 a revoluční události roku 1848 upevnily Blumovu pozici na celá padesátá léta 19. století. Blum dokázal včlenit divadlo do společenského života města a profitovat z paralelního vedení divadel v Olomouci a v Krakově. Využíval i kontaktů ve Lvově a v Karlových Varech. Umělecké podnikání v tuhém absolutismu, které se úzce dotýkalo politického života, prováděl F. Blum velkoryse a s vervou. Pokud ale nastalo specializované hodnocení uměleckých výkonů a Blum se nemohl např. spolehnout na neplacení pronájmu, jež obhajoval potřebností divadla jako osvětově vzdělávací instituce, vyšla najevo průměrná úroveň ansámbly. Blum se stal nežádoucí osobou, která neobstála ve změněných poměrech po Říjnovém diplomu 1860.

### **Keywords**

Friedrich Blum; revolutionary year 1848; history of opera in Olomouc.

### **Schlüsselwörter**

Friedrich Blum; Revolutionsjahr 1848; Geschichte der Oper in Olmütz.



## Turmmusik im 19. Jahrhundert in Littau

Ingrid Silná

Die Bezeichnung Turmmusik bezieht sich auf eine instrumentale musikalische, einstimmige oder mehrstimmige Darbietung, die vorwiegend in den deutschsprachigen Ländern, in Italien und in einem Teil von Skandinavien verbreitet war. Die Turmmusik wurde auf Rathaus-, Kirchen-, oder Schlosstürmen gespielt. Die Wurzeln der Turmmusik reichen bis ins Mittelalter zurück, als sie ursprünglich die Funktion des Warnsignal-Gebens hatte (Wächter in den Diensten der Stadt gaben mit dem Alarmsignal-Blasen auf dem Turm eine die Stadt bedrohende Gefahr, zum Beispiel Feuer, bekannt). Ungefähr seit dem 14. Jahrhundert etablierte sich allmählich in zahlreichen Städten der Dienst eines Turmbläusers mit erweiterten Pflichten: neben dem Melden von Gefahren kam noch das Verkünden der Uhrzeit sowie weitere, dann ausschließlich musikalisch-künstlerische Aufgaben hinzu, wie zum Beispiel das Musizieren während der Feiertage, ein musikalischer Gruß zum Empfang von Gästen sowie das Musik-Spielen anlässlich von Märkten und Gottesdiensten. In den mährischen Städten ist die Tätigkeit der Türmer, im Unterschied zu Böhmen, wo die Turmbläser in Prag oder Neuhaus [Jindřichův Hradec] schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ihren Dienst versahen, erst seit dem 16. Jahrhundert belegt.

Die Dienste des Türmers entwickelten sich im Laufe der Zeit zu dem gesellschaftlich anerkannten Beruf des Turmbläser-Meisters (Thurnermeister),<sup>1</sup> der nach dem Beispiel von Zünften seine Lehrlinge ausbildete und Thurnergesellen und Helfer (Wächter) beschäftigte. Die Ausbildung von Lehrlingen dauerte in Mähren üblicherweise fünf Jahre. Während dieser Zeit lernten sie das Spielen von Posaune, Trompete, Zink und Flöte (im 15. und 16. Jahrhundert), im 17. und 18. Jahrhundert kam neben dem Spielen von Posaune und Trompete auch das Beherrschen weiterer zeitgenössischer Instrumente, wie zum Beispiel Geige, Klarinette, Waldhorn und Kontrabass hinzu. Für Türmer galt nämlich die Regel, mehrere Musikinstrumente, vor allem Blasinstrumente, meisterhaft spielen zu

---

<sup>1</sup> Der deutsche Ausdruck für diesen Beruf „Thürmer“ wurde in den böhmischen Ländern etwa seit dem Jahre 1700 durch das Wort „Thurner“ (Thurnermeister, Stadthurner, tschechisiert „turněř“) ersetzt.

können. Nach dem Bestehen einer Prüfung erhielten die Bewerber einen Lehrbrief und wurden zu Gesellen erklärt. Nach den Gesellenjahren konnten sie Meister werden und ihrerseits nun Schüler unterrichten. In einer Stadt war nur ein Türmer (Türmermeister) tätig, der vom Stadtrat auf Grund seiner nachgewiesenen Qualifikation, die gegebenenfalls noch eigens mit einer Prüfung abgesichert wurde, engagiert wurde. Mit dem Türmermeister wurde dann ein selbständiger Vertrag geschlossen. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts nahm aus verschiedenen sozialen, politischen sowie ökonomischen Gründen die Bedeutung der Turmmusik ab und in der Folge wurde die Tätigkeit einzelner Turmbläser schrittweise eingestellt.<sup>2</sup>

Wie in anderen größeren Städten gab es auch in Littau (Littau – heute Litovel – befindet sich etwa 18 km von Olmütz entfernt), die Stelle eines Türmers. Die genaue Datierung des Anfangs des Türmer-Dienstes ist uns bis heute nicht bekannt. Wahrscheinlich war das etwas später als in Olmütz,<sup>3</sup> und zwar vermutlich im Zusammenhang mit dem Umbau oder Bau des Rathausturmes im Jahre 1572, auch wenn der Türmer schon im Jahre 1566 (in den diesbezüglichen Dokumenten nennt man ihn Hans – Turner<sup>4</sup>) zum erstenmal schriftlich erwähnt wurde.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Johann Sonnleiter (Sonnenleiter), der diese Stelle im Jahre 1749 angetreten hatte, als Türmermeister tätig. Ende des 18. Jahrhundert löste ihn der Türmermeister Franz Josef Schiebel (1754–1811) ab, wobei es bis jetzt nicht gelungen ist, eine genaue Jahreszahl zu seiner Dienstzeit festzustellen.

Im 18. Jahrhundert wurde in Mitteleuropa die sog. Türkische oder Janitscharen-Musik allgemein Mode und errang große Popularität.<sup>5</sup> Die Stadt Littau wollte in dieser Hinsicht nicht zurückstehen. Deswegen wurde hier eine Gesellschaft der Musikfreunde gegründet, die im Jahre 1793 eine solche Janitscharen-Musik einstudierte und die dazu fehlenden Musikinstrumente anschaffte. Der Türmermeister Franz Josef Schiebel übernahm das

---

<sup>2</sup> Bohumír Štědroň, „Společenské úkoly hudby v 18. století“ [Gesellschaftliche Aufgaben der Musik im 18. Jahrhundert], *Časopis Matice moravské* [Zeitschrift des mährischen Kulturvereins] 79, (1950), S. 300–313.

<sup>3</sup> Nach Jiří Sehnal und Olga Settari waren seit dem Jahre 1557 in Olmütz Turmmusiker tätig. Siehe Jiří Sehnal – Olga Settari, „Olomouc“ [Olmütz], in: Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (Hrsg.) *Slovník české hudební kultury* [Wörterbuch der tschechischen musikalischen Kultur], (Prag, 1997), S. 643. Eine andere Datierung, nämlich 1550, nennt Antonín Schindler bezüglich eines Vertrags mit dem Türmer und einer Aufstellung der im Rathausinventar aus demselben Jahr angegebenen Musikinstrumente. Diese Tatsachen bezeugen, dass Türmer schon vor dem Jahr 1550 am Ort tätig waren. Siehe Antonín Schindler, *O věžných* [Über die Türmer], *Tajemná Olomouc aneb Olomouc jak ji neznáte* [Die geheimnisvolle Stadt Olmütz oder Olmütz wie man sie nicht kennt] (Olomouc, 1998), S. 15–17.

<sup>4</sup> Staatsbezirksarchiv Olmütz (nachstehend SOKAO), der Fond des Archivs der Stadt Littau, Das Buch von Verträgen und Vergleichen aus den Jahren 1566–1574.

<sup>5</sup> Infolge der Kriege mit den Türken und der Expansion deren Truppen im 17. Jahrhundert (im Jahre 1663 stießen sie bis zu den Städten Brünn und Olmütz vor) trat in den böhmischen Ländern die Türkische oder Janitscharen-Musik in Erscheinung (Janitscharen – die „neue Truppe“, die Leibwache des Sultans). Ungefähr in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts kam es in Österreich zur Gründung von Militärkapellen nach diesem Vorbild.

Amt des Kapellmeisters. Am Anfang fanden jede Woche Proben statt und bereits im Sommer desselben Jahres bot die Kapelle auf dem Ring in Littau den Stadtbewohnern Musikstücke dieser Gattung dar. Die genannte Gesellschaft bestand bis zum Jahre 1809, bis sie während der napoleonischen Kriege ihre Tätigkeit einstellte.<sup>6</sup> Im Jahre 1808 hatte die Kapelle folgende personelle Besetzung:<sup>7</sup> Franz Schiebel (Türmermeister und Musik-Direktor), Johann Rusche und Franz Jordan – Klarinette, Franz Sonnleiter und Karl Sonnleiter<sup>8</sup> – Waldhorn, Josef Kunert,<sup>9</sup> Josef Sebastian, Johann Schmidt, Zacharias Walker und Franz Heinz – Trompete, Franz Kaufmann – Flöte, Franz Sonnleiter<sup>10</sup> – Pikkolo-flöte, Johann Jordan (Orgelspieler), Johann Krzeck und Franz Klopper – Fagott, Wenzl Teindel (Thurm-Wächter) – Bassposaune, Franz Kotersitz – große Trommel, Karl Klotzmann – kleine Trommel, Lambert Lang – Becken und Johann Zauder – Glockenspiel.

Wie es in diesem Bereich üblich war, erteilte F. J. Schiebel den zukünftigen Türmern auch Unterricht. Aus der Reihe seiner Schüler ist uns Josef Kunert (1778–1860) aus dem nicht weit entfernten Deutsch Hause [Německá Huzová] bekannt. In den Jahren 1794–1799 absolvierte er seine Lehre bei F. J. Schiebel und in dieser Zeit pflegte er auch als Lehrjunge in der oben angegebenen Kapelle Trompete zu spielen. Danach wurde er Geselle bei dem Olmützer Türmer Thomas Gschladt (1720?–1806) und seit dem Jahre 1802 versah er an demselben Ort das Amt des Türmermeisters.<sup>11</sup> Es ist möglich, dass auch sein Bruder Jan Leopold (1784–1865), der als Turmmeister, Kapellmeister, Pädagoge und Komponist in Kremsier [Kroměříž] tätig war, bei F. J. Schiebel in die Lehre ging.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Ulrich Donat, *Geschichte der Stadt Littau*. Maschinenschrift. Von der Handschrift des Autors getreu übertragen von Eugen Stoklas (1940), S. 83–85, SOKAO Sign. A 27.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Franz und Karl Sonnleitner waren Tuchmacher von Beruf. Ebd..

<sup>9</sup> Josef Kunert arbeitete seit dem Jahre 1799 als Geselle und seit dem Jahre 1802 war er als Türmermeister in Olmütz tätig; vermutlich war es ihm zu dieser Zeit (im Jahre 1808) nur ab und zu möglich, vor Ort zu erscheinen und als Aushilfe mit der Kapelle zu spielen.

<sup>10</sup> Franz Sonnleitner (1850–?) war Maler und Sohn des Türmers Johann Sonnleitner. Ulrich Donat, *Geschichte der Stadt Littau*. Maschinenschrift. Von der Handschrift des Autors getreu übertragen von Eugen Stoklas 1940, S. 83–85, SOKAO Sign. A 27.

<sup>11</sup> Ingrid Silná, „Poslední olomoucký vězný Josef Kunert“ [Der letzte Olmützer Türmer Josef Kunert], in: *Olomoucký Archivní sborník* [Olmützer Archiv-Sammelband] (Olomouc, 2008), S. 86–93.

<sup>12</sup> In dem Buch von Donat Ulrich *Geschichte der Stadt Littau* aus dem Jahre 1885 ist fälschlicherweise angegeben, dass Josef Kunert, ein Musiker aus Littau, das Signalhorn mit Klappe erfunden habe. Diese Information hat wahrscheinlich Jan Burian übernommen in seiner Studie Jan Burian, „Hudba na Litovelsku a Konicku“ [Die Musik in den Regionen Littau und Konitz], in: Studie z kulturních dějin střední a severní Moravy [Studie aus der Kulturgeschichte von Mittel- und Nordmähren] (Přerov, 1942), S. 651–666. Er veröffentlichte hier auch folgende irreführende Tatsachen: „Zu den Schülern von Josef Jiránek gehörte auch Kunert, der Erfinder des pneumatischen Signalhorns mit Klappen, der dann zum erzbischöflichen Kapellmeister in Kremsier wurde“. Die erwähnte Information erscheint auch Olga Settari im „Litovel“ Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (Hrsg.), *Slovník České hudební kultury* [Wörterbuch der tschechischen Musikkultur] (Prag, 1997), S. 522. Josef Kunert war aber nicht der Erfinder des Signalhorns mit Klappen, sondern dies war sein Bruder Jan Leopold Kunert,

Franz Josef Schiebel bekleidete die Position des Türmermeisters bis zu seinem Tod am 1. September 1811.<sup>13</sup> Ihm folgte am 21. Dezember 1811 Ignaz Bartl (1777-?), der bei Anton Reinzer (1756-1817), Türmermeister in Mährisch Schönberg [Šumperk] in die Lehre gegangen war. Für ihn wurde eine Instruktion verfasst, von der aber nur das Konzept mit dem Titel „Dienstes Instruktion und Spanzettel für den städtischen Türmer“ erhalten blieb, das von Bartl eigenhändig unterschrieben wurde. Das Konzept umfasste Instruktionen zum Wachtdienst, also zum Zeit- und Feuermelden, die Pflichten als Musiker sowie die Höhe seiner Entlohnung. Was die musikalischen Pflichten betrifft, stand dem Türmer zusammen mit seinen Gesellen die Pflicht zu, bei Festmessen, Kirchenfesten und Begräbnissen aufzutreten sowie alle Prozessionen mit Musik zu begleiten. In der Advents- und Fastenzeit sollte man um 5.30 Uhr von der Galerie des Rathausturms aus Posaune spielen und an Weihnachten, Ostern und Pfingsten und am Karsamstag war es die Aufgabe des Türmers, die Intrade vom Rathausturm aus zu spielen. Zu vier Jahresmärkten sollte er jeweils immer genau zur Mittagszeit sein Instrument ertönen lassen. Ferner oblag den Trompetern, den ersten Maitag schon um 4 Uhr früh morgens mit einer Intrade vom Turm aus zu begrüßen. Seit jenem Tag begann man auch Feldmusik zu spielen. Bis zum 29. September (Feiertag des Hl. Michael) spielte man jeden Dienstag und Donnerstag um 10 Uhr vormittags in zwei Richtungen der Rathaus-Parterregalerie, nämlich zum Norden und zum Süden hin. Für solche Dienste bekam ein Türmer eine Entlohnung von 144 Gulden und darüber hinaus Naturalien: Hartholz, Holz zum Beheizen des Turmraums sowie andere Deputate.<sup>14</sup> Für das Spielen in der Kirche bekam er vom Pfarramt eine weitere finanzielle Entlohnung.<sup>15</sup> Ähnlich wie in den Kirchen in anderen Städten spielte der Türmermeister mit seinen Musikern regelmäßig sonntags und an Feiertagen während der sogenannten heiligen Hauptmesse, die in Littau um 9 Uhr stattfand. Auf dem Chor der Pfarrkirche des Hl. Markus stellte man den Musikern folgende Blechinstrumente zur Verfügung: vier Trompeten, fünf Posaunen und zwei Waldhörner.<sup>16</sup> Weitere Einkommensquellen konnten

---

der das Instrument mit Klappen versehen hat. Auch konnten weder Josef Kunert noch sein Bruder Jan Leopold Schüler von Josef Jiránek sein, da dieser erst später, nämlich im Jahre 1800, geboren wurde.

<sup>13</sup> Landesarchiv Troppau, Niederlassung Olmütz [Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc] (nächst. ZAO) - Littau, Sterbematrikel, Inv.-Nr. 6394.

<sup>14</sup> Josef Bezděčka, „Z hudební historie Litovle“ [Aus der Littauer Musikgeschichte], in: *Vlastivědný věstník moravský 1991* [Mährischer Heimatkunden-Anzeiger 1991], Jahrg. 43, S. 186.

<sup>15</sup> Der Türmermeister bezog jährlich 5 Gulden 25 Kreuzer. Siehe die *Rechnung der Littauer Pfarrkirche Sancti Marci 1824-1835*. Ferner handelte es sich um Auftritte bei einem Requiem, bei festlichen Gottesdiensten, Posaune-Spielen bei nicht spezifizierten Gelegenheiten sowie um die sog. Feldmusik, die separat entlohnt wurden. Siehe *Spanzettel nachstehender Chordienner* aus dem Jahre 1811. SOKAO, Fond Pfarramt Littau, Signatur VI c.

<sup>16</sup> SOKAO, Fond Pfarramt Littau - Rechnung der Littauer Pfarrkirche Sancti Marci 1824-1835.

sich die Türmermeister durch das Aufspielen bei Hochzeiten, Begräbnissen und Tanzfesten<sup>17</sup> erschließen sowie durch den Instrumenten-Unterricht.

Am 4. April 1812 wurde ein Inventarbuch von Musikinstrumenten, die im Besitz der Stadt Littau waren und die dem Türmermeister Ignaz Bartl zur Verfügung standen, verfasst. Das Inventar umfasste folgende Positionen: ein Paar von Pauken mit Schlägel, eine kleine Trommel mit Schlägel, ein Paar von Messing-Becken, zwei Pikkoloflöten mit Klappen, C-Pikkolo mit Klappen, C-Pfeife aus Holz mit Messing-Oberfläche ohne Klappen, zwei Fagotte, zwei Klarinetten in B-Stimmung, einen türkischen Schellenbaum mit 20 Messingglocken, eine Trompete und ein Paar von Inventionshörnern aus Messing.<sup>18</sup>

Ignaz Bartl war fast vierzig Jahre lang in der Stellung eines Türmermeisters tätig. Von seiner Tätigkeit blieben jedoch weder nähere Nachrichten, noch Kompositionen, die er möglicherweise zu den oben angegebenen Gelegenheiten von der Rathausturm- und Orgelgalerie aus mit seinen Musikern gespielt hat, erhalten. Man kann nur vermuten, dass er bei seinen Auftritten auf dem Chor in der Kirche des Hl. Markus das übliche Repertoire von Kirchenkompositionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel die Werke von Josef Haydn, Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Eybler, Franz Bühler, Anton Diabelli, Karl Drobisch, Johann Baptist Schiedermayer, Josef Schnabel und eventuell auch des Olmützer Chorleiters Vilém Hybl gespielt haben dürfte. Beim Aufspielen zum Tanz war es üblich, dass die Türmer mit Gesellen (und möglicherweise auch mit anderen Musikern) ihre eigene, das zeitgenössische, zu dieser Zeit beliebte, Repertoire interpretierende Musikkapelle zusammenstellten. Ignáz Bartl hatte einen hervorragenden Ruf als ein guter Musiklehrer, bei welchem auch Leopold Růžička, ein Mitglied des Orchesters beim Landestheater in Zagreb,<sup>19</sup> Geige spielen lernte.

Am 29. Mai 1841 reichte I. Bartl beim Magistrat in Littau seinen Rücktritt ein. Er gab dabei an, dass er als 64 Jahre alter Witwer ganz alleinstehend sei und dass er zum 1. Juli 1841 zu seiner Tochter umziehen wolle (der Wohnort wurde nicht angegeben). Die Behörde entsprach Bartls Ersuchen. Bartl bat beim Magistrat um ein Arbeitszeugnis sowie ein Unbescholtenheitszeugnis zu seinem eigenen Bedarf. Der Magistrat in Littau stellte ihm die gewünschten Zeugnisse aus und bewertete seine Tätigkeit wie folgt: Während seiner ganzen Dienstzeit vom 21. Dezember 1811 bis heute (bis zu dem Jahre 1841) versah er seinen Dienst fleißig und ordentlich und handelte ehrlich und redlich. Der Magistrat verfasste auch am 28. Juni desselben Jahres zusammen mit Bartl ein Protokoll über die Übergabe von Musikinstrumenten, die sich im Besitz der Stadt befanden. An der Bestandsaufnahme und Übergabe der Instrumente nahmen neben dem Türmermeister Ignáz Bartl auch Johann Ulrich, Syndikus und Ratsherr sowie Anton Klein, Ratsherr, teil. Als

---

<sup>17</sup> Nach dem Jahre 1775 begann man in Littau Tanzfeste zu veranstalten. Siehe Josef Bezděčka, *Kulturní a společenský život města Litovle do roku 1948* [Das kulturelle und gesellschaftliche Leben der Stadt Littau bis zu dem Jahre 1948], Maschinenschrift 1988, S. 98. Deponiert in SOKAO, Signatur B 1812.

<sup>18</sup> SOKAO, Fond Archiv der Stadt Littau, Inv.-Nr. 2041, Karton 439.

<sup>19</sup> Josef Bezděčka, „Z hudební historie Litovle“, in: *Vlastivědný věstník moravský* 1991, Jahrg. 43, S. 186.

Übernehmende waren dort Ignaz Czermak, Kirchenwirtschaftler aus der Kirche der Hl. Philip und Jakob sowie der Kirche des Hl. Markus und ferner Josef Schromm anwesend. Die Übergabe von Instrumenten fand in der Wohnung des Türmermeisters I. Bartl statt. Man kontrollierte die Anzahl und den Zustand der der Stadt gehörenden Instrumente nach der Inventarliste aus dem Jahre 1812. Im Protokoll wurde auch erwähnt, dass im Jahre 1836 ein Paar von Inventionshörnern für die Kirche gekauft und dem örtlichen Kirchenwirtschaftler Johann Kružek ein Paar von alten Inventionshörnern aus Messing geschenkt worden waren. Bartl übergab dem Magistrat die Turmwohnung und ein als „Deposit“ bezeichnetes Zimmer. Danach kam es noch zur Übergabe der Instrumente in der Kirche des Hl. Markus, wo der Inventarliste zufolge folgende Instrumente zur Verfügung standen: ein Paar von Pauken, 4 lange alte C-Trompeten, 2 neue Klappentrompeten, 4 Posaunen, 2 nicht mehr verwendbare Oboen, 2 Zughörner, Violon mit Bogen und ein nicht mehr verwendbares Fagott. Ignáz Bartl schenkte der Kirche vier Trompeten.<sup>20</sup>

Ignaz Bartl zog von Littau an einen unbekanntenen Ort um, wo er höchstwahrscheinlich später auch verstarb. In der Folge veröffentlichte der Magistrat am 12. Juli 1841 eine Ausschreibung für die freigewordene Position, in deren Rahmen die Lohnbedingungen<sup>21</sup> und Berufsanforderungen, d.h. entsprechende Musikkenntnisse und ein unbescholtener Ruf sowie ein Zeugnis vom letzten Arbeitsplatz, genannt wurden. Es kamen drei Bewerber in Frage: František Saušek aus Dub an der March [Dub nad Moravou] (13 Jahre Berufserfahrung), der Türmer von St. Pölten, Johann Badstieber (1812-?), geboren in Deutsch Hause (er hatte am Wiener Konservatorium studiert und verfügte über drei Jahre Berufspraxis) und Josef Jiránek (1800-1885). Der letzte Kandidat stammte aus Eisenstadt [Železnice], wo ihm an der örtlichen Schule musikalische Grundlagen beigebracht worden waren. Zu seinem Ersuchen legte er folgende Zeugnisse bei: ein Dokument von Josef Kunert, bei welchem er eine Musikprüfung abgelegt hatte, ferner vom Olmützer Domkapellmeister Dominik Pilhatsch, vom Chorleiter an der Hl.-Mauritius-Kirche in Olmütz Augustin Kouřil, sowie vom Türmer in Mährisch Schönberg Engelbert Körner (1792-1856) und vom Olmützer Magistrat. Er gab an, dass er Streichinstrumente, Klavier und Gitarre beherrsche.<sup>22</sup>

Die Prüfung aller Bewerber fand am 26. August um 15 Uhr in der Kirche des Hl. Markus statt. Die Ratsherren von Littau entschieden sich dort mit Stimmenmehrheit für Josef Jiránek. Er erhielt auch eine zusammengefasste Instruktion, zu welcher ein Konzept vom 18. September 1841 mit der Benennung *Spanzettel musige Verpflichtungen des jeweiligen Littauer Thurmermeister* erhalten blieb. Dieses Dokument umfasst eine Aufstellung von Verpflichtungen: Verkünden der Zeit vom Rathausturm während des Tages, und zwar jede Stunde, indem er die Trompete ertönen lässt, in der Nacht jede Viertelstunde mit

<sup>20</sup> SOKAO, Fond Archiv der Stadt Littau, Inv.-Nr. 2041, Karton 439.

<sup>21</sup> Es ging um eine Lohnhöhe von 276 Gulden jährlich, übliche Stollengebühren für Beerdigungen, 5 Gulden als Nebeneinkommen von der Kirche und 5 Gulden 15 Kreuzer für 4 Requien, dann 4 Klafter Holzscheite und 4 Klafter Blockholz für die Turmbeheizung.

<sup>22</sup> SOKAO, Fond Archiv der Stadt Littau, L 1 - 1, Inv.-Nr. 2041, Karton 439.

einer Pfeife. Der Dienst hatte vermutlich einen ähnlichen Ablauf wie in anderen Städten: Nach dem Schlagen einer Stunde auf der Rathausturm-Uhr ging der Türmer um die ganze Turmgalerie herum und spielte in jede Richtung eine kurze Fanfare im Prinzipalregister der Naturtrompete. Melodisch basierte sie auf Tönen des Dur-Dreiklangs. Eine der bei dieser Gelegenheit gespielten Melodien blieb erhalten.<sup>23</sup>



Die weiteren Pflichten des Türmermeisters waren auch mit denen seines Vorgängers fast identisch – bei Ausbruch eines Feuers während des Tages sollte er eine entsprechende Feuerfahne in Richtung des Feuers hinaushängen, nachts musste er eine angesteckte Laterne hochheben und dabei auf die dazu bestimmte Feuerglocke schlagen und mit dem Trompetenspiel Feuer melden. Am Tage hatte er diese Tatsache noch dem Bürgermeister oder der Polizeibehörde zu melden. Am 1. Mai oblag ihm die Aufgabe, um vier Uhr morgens früh Intraden zu spielen und danach zwei Stunden lang die sog. „Feldmusik“ von allen vier Turmseiten ertönen zu lassen. Zu Ostern, Pfingsten, Weihnachten und zum Weißen Sonntag, dem Sonntag nach der Auferstehung, sollte er eine halbe Stunde lang Intraden vom Rathausturm herab spielen; er wurde beauftragt, anlässlich der vier Jahresmärkte genau zur Mittagszeit zu blasen und bei den üblichen Prozessionen mitzuwirken. Zu dieser Musiktätigkeit standen ihm die städtischen und kirchlichen Musikinstrumente entsprechend dem Inventar zur Verfügung, die er auch in einem guten Zustand verwahren sollte.<sup>24</sup>

Von der Tätigkeit von Josef Jiránek blieben auch keine genaueren Nachrichten erhalten, allerdings hat man seine pädagogische Tätigkeit offensichtlich sehr hoch geschätzt.<sup>25</sup> Die Schwerpunkte seiner Arbeit bestanden im Kammer- oder Orchesterspiel, also in Aufführungen von Kompositionen für Blechinstrumente vom Rathausturm herab (diese blieben leider nicht erhalten), in zweiter Linie das Spiel zu den oben angegebenen Gelegenheiten und natürlich auch Darbietungen während der Figuralmusik in der Kirche des Hl. Markus. Auch wenn die Beschäftigung als Türmermeister an J. Jiránek hohe Ansprüche gestellt haben dürfte, übte er diesen Dienst vermutlich mit großer Verantwortung aus.

Der Türmer-Dienst in Littau wurde während des Preußisch-Deutschen Krieges im Jahre 1866 beendet. Die Erkundungsgruppe der preußischen Armee drang am 10. August in das Rathaus ein und besetzte dieses einschließlich des Turmes. Die Soldaten verbannten

<sup>23</sup> Die Intrade wurde von Jiráneks Schüler Adolf Bürgel eingetragen. Siehe: Josef Bezděčka, „Z hudební historie Litovle“, in: *Vlastivědný věstník moravský* 1991, Jahrg. 43, S. 186.

<sup>24</sup> SOKAO, Fond Archiv der Stadt Littau, L 1 – 1, Inv.-Nr. 2041, Karton 439.

<sup>25</sup> Seine Musikschule genoss einen guten Ruf und bildete mehrere erfolgreiche Musiker aus. Siehe Jan Burian, „Hudba na Litovelsku a Konicku“, in: *Studie z kulturních dějin střední a severní Moravy* [Studie aus der Kulturgeschichte von Mittel- und Nordmähren] (Přerov, 1942), S. 652.

den Türmer und errichteten hier einen Beobachtungsstand.<sup>26</sup> Dieses Ereignis setzte dem dort seit fast 300 Jahren ohne Unterbrechung ausgeübten Dienst des Türmers ein Ende.

Die Pflichten der Türmer in Littau im 19. Jahrhundert ähnelten denen in den Städten in der Umgebung offensichtlich in hohem Maße. Den Ausbruch eines Feuers zum Beispiel gab man auf die gleiche Art und Weise bekannt. Kleinere Unterschiede wies zum Beispiel das Verkünden der Zeit während der Nacht auf. In Littau und in Olmütz fand dies jede Viertelstunde statt, in Brünn und in Kremsier jede volle Stunde. Weitere Modifikationen traten in Bezug auf die Pflicht zu Tage, auf dem Rathausturm zu musizieren. Regelmäßig spielte man (mit Ausnahme der Fastentage) an den großen Kirchenfeiertagen und im Advent morgens früh vor der Mette. Was den Alltag betrifft, so wurde in Littau dienstags und donnerstags (jeweils um zehn Uhr) Turmmusik gespielt. In Olmütz spielte man montags, dienstags, mittwochs und donnerstags (um halb zwölf vor dem Mittag), in Kremsier<sup>27</sup> und in Brünn fand dies um zehn Uhr und nachmittags um vier Uhr statt. Das Mitwirken während der Gottesdienste in der Kirche war nur in dem Sinne unterschiedlich, dass den Türmern nicht die gleichen Instrumente zur Verfügung standen und dass deshalb die an sie gestellten Ansprüche auch nicht die gleichen sein konnten. In Wischau [Vyškov] verfügte man über Blasinstrumente,<sup>28</sup> in Olmütz und Kremsier spielten die Türmermeister (Josef Kunert und Jan Leopold Kunert) Geige, genauso wie in Brünn der Türmer Karel Gabriel. Auch I. Bartl und J. Jiránek in Littau waren gute Geigenspieler und höchstwahrscheinlich spielten sie dieses Instrument in der Kirche des Hl. Markus.

Die Entlohnung der Türmer und die Beendigung ihrer Tätigkeit waren in den einzelnen Städten ziemlich unterschiedlich. Auch wenn in Littau der Türmermeister ebenso wie wohl in anderen Städten als eine gesellschaftlich anerkannte Persönlichkeit galt, war doch die Honorarhöhe ziemlich durchschnittlich festgelegt – Ignáz Bartl bezog seit dem Jahre 1811 von der Stadt 144 Gulden und Naturalien, fast genauso viel wie Jan Leopold Kunert in Kremsier (144 Gulden 25 Kreuzer).<sup>29</sup> Noch geringer war das Einkommen des Türmers Anton Reinzer in Mährisch Schönberg, der in den Jahren 1790–1817 mit 104 Gulden und Naturalien entlohnt wurde. Beim Vergleich dieser Jahresgehälter mit denen von anderen Türmern aus dieser Zeit, zum Beispiel Karel Gabriel in Brünn (373 Gulden 40 Kreuzer und Naturalien), Josef Kunert in Olmütz (269 Gulden und Naturalien) oder Engelbert Körner in Mährisch Schönberg mit seinem Stellenantritt im Jahre 1818 (214 Gulden und Naturalien), lässt sich feststellen, dass diese wesentlich höher als in Littau waren. Nicht einmal das Gehalt des letzten Türmermeisters in Littau, Josef Jiránek, aus dem Jahre 1841

---

<sup>26</sup> Josef Bezděčka: *Dějiny města Litovle od počátku do února 1948* [Geschichte der Stadt Littau von ihren Anfängen bis zum Februar 1948], II. Teil (1843–1948), Maschinenschrift 1993.

<sup>27</sup> Staatsbezirksarchiv Kremsier [Státní okresní archiv Kroměříž], Fond Archiv der Stadt Kremsier, Ev.-Nr. 2136 – Türmer, Karton Nr. 50.

<sup>28</sup> „...der am Chore die blasenden Instrumente besorgen musz“ – siehe Bohumír Štědroň, *Vyškovsko v hudbě a zpěvu* [Die Wischauer Region in der Musik und im Gesang]. (Vyškov, 1934), S. 14.

<sup>29</sup> Staatsbezirksarchiv Kremsier – Fond Archiv der Stadt Kremsier, Ev.-Nr. 2136 – Türmer, Karton Nr. 50.



(276 Gulden jährlich) erreichte eine ansehnliche Höhe und ähnelte eher dem Gehalt des Türmers aus Mährisch Schönberg Engelbert Körner (214 Gulden). Der Letztgenannte war aber darüber hinaus gleichzeitig seit dem Jahre 1831 als Lehrer der 1. Klasse der örtlichen Volksschule mit einem weiteren Gehalt von 50 Gulden pro Jahr beschäftigt.<sup>30</sup>

Eine Fortführung oder eine Beendigung der Türmer-Tätigkeit hing von den finanziellen Möglichkeiten der Stadt und vom Interesse des Stadtrates an der Unterhaltung dieser Profession ab. In Littau fand im Jahre 1841 eine erneute Ausschreibung für die Besetzung der Position eines Türmermeisters statt, während in Brünn schon am Ende des 18. Jahrhunderts diskutiert wurde, ob man die Position des Türmers überhaupt noch weiter führen möchte. Der letzte Türmer von Brünn war der im Jahre 1838 verstorbene Karel Gabriel. In Olmütz wurde im Jahre 1851 der Türmermeister Josef Kunert pensioniert. In eine dem Türmer ähnliche Position berief die Stadt daraufhin den Stadtkapellmeister Josef Amenth, der mit seiner Kapelle die Musik für den städtischen Bedarf spielte und die instrumentalen Begleitungen für die Kirchenmusik in der Mauritius-Kirche sicherstellte.<sup>31</sup> In Kremsier<sup>32</sup> genau wie in Littau wurde der Turmdienst während des Preußisch-Deutschen Krieges im Jahre 1866 abgeschafft. Nach der Beendigung der Tätigkeit der Türmer stellten die Städte in der Regel noch für eine gewisse Zeit zwei Turmwächter an. In Wischau blieb die Funktion eines Türmermeisters mit der Bezeichnung „turnér“ noch bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts erhalten. Während des 19. Jahrhunderts wandelte sich aber dieser Beruf in den Status eines dem Chordirektor untergeordneten Kapellmeisters an der Pfarrkirche der Maria-Heimsuchung in Wischau um.

Von der Tätigkeit der Türmer in Littau im 19. Jahrhundert blieben nur wenige Dokumente erhalten. Bis heute konnte man bedauerlicherweise noch nicht die Namen der Turmgesellen und Lehrjungen, also der Schüler, feststellen. Aus praktischer Sicht war für die Stadt das Versehen des Wachdienstes bedeutsam, worum der Magistrat sich sehr konsequent kümmerte. Die Zeitverkündung und Gefahrenmeldung mit einer kurzen Intrade gehörten nicht zu den im engeren Sinne musikalischen Aufgaben. Für wichtig hält man auch die pädagogische Tätigkeit der Türmer, die ein Bestandteil ihrer Dienstpflichten war und zur Kontinuität des musikalischen Lebens in der Stadt beitrug. Die Interpretations-tätigkeit der Türmer im Bereich der profanen Musik bereicherte das musikalische Leben noch wesentlich, und zwar sowohl beim dreimal wöchentlich stattfindenden Musizieren vom Rathausturm aus als auch im Rahmen von Tanzveranstaltungen oder anderen Gelegenheiten. Nicht unerheblich war auch ihre Tätigkeit im Bereich der Kirchenmusik in der Pfarrkirche des Hl. Markus, wo auch die breitesten Schichten der Bevölkerung mit der Musik in Kontakt kamen. Auf Grund der oben angegebenen Tatsachen kann man die

---

<sup>30</sup> Staatsbezirksarchiv Mährisch Schönberg [Státní okresní archiv Šumperk] – Archiv der Stadt Mährisch Schönberg – Rentamts-Rechnungs-Hauptbuch - Ev.-Nr. 1830-1849.

<sup>31</sup> SOKAO, Fond Archiv der Stadt Olmütz, M 1 - 1, Sign. 1460 (Sitzungsprotokolle der Stadtvertretung aus dem Jahre 1851).

<sup>32</sup> Der letzte Türmer in Kremsier war Josef Vojtek.

Tätigkeit der Türmer als einen wichtigen Beitrag zur damaligen zeitgenössischen Musik bezeichnen.

## Quellen und Literatur

- Josef Bezděčka, *Dějiny města Litovle od počátku do února 1948* [Geschichte der Stadt Littau von ihren Anfängen bis zum Februar 1948], II. Teil (1843–1948), Maschinenschrift aus dem Jahre 1993, hinterlegt im Staatsbezirksarchiv Olmütz, Signatur B 1842.
- Josef Bezděčka, „Z hudební historie Litovle“ [Aus der Littauer Musikgeschichte], in: *Vlastivědný věstník moravský 1991* [Mährischer Heimatkunden-Anzeiger 1991], Jahrg. 43, S. 185–194.
- Jan Burian, „Hudba na Litovelsku a Konicku“ [Die Musik in den Regionen Littau und Konitz], in: *Studie z kulturních dějin střední a severní Moravy* [Studie aus der Kulturgeschichte von Mittel- und Nordmähren] (Přerov, 1942), S. 651–666.
- Donat Ulrich, *Geschichte der Stadt Littau*. Maschinenschrift. Von der Handschrift des Autors getreu übertragen von Eugen Stoklas 1940, S. 83–85. SOKAO Sign. A 27.
- Olga Settari, „Litovel“ [Littau], in Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (Hrsg.), *Slovník české hudební kultury* [Wörterbuch der tschechischen Musikkultur], (Prag 1997), S. 522.
- Ingrid Silná, *Jan Leopold Kunert*. Dissertationsarbeit. FFUP (Olomouc, 2005).
- Ingrid Silná, „Poslední olomoucký věžný Josef Kunert“ [Der letzte Olmützer Türmer Josef Kunert], in: *Olomoucký Archivní sborník* [Olmützer Archiv-Sammelband] (Olomouc, 2008), S. 86–93.
- Antonín Schindler, *O věžných* [Über die Türmer], *Tajemná Olomouc aneb Olomouc jak ji neznáte* [Die geheimnisvolle Stadt Olmütz oder Olmütz wie man es nicht kennt] (Olomouc, 1998), S. 15–17.
- Staatsbezirksarchiv Kremsier [Státní okresní archiv Kroměříž] – Archiv der Stadt Kremsier, Ev.-Nr. 2136 – Türmer, Karton Nr. 50.
- Staatsbezirksarchiv Olmütz [Státní okresní archiv Olomouc]– Fond Archiv der Stadt Litovel, L 1 – 1, Inv.-Nr. 2041, Karton 439, Fond Pfarramt Litovel (nicht bearbeitet), Fond Archiv der Stadt Olmütz, M 1 – 1, Sign. 1460, Sign. P2, Kart. 1194.
- Staatsbezirksarchiv Mährisch Schönberg [Státní okresní archiv Šumperk] – Archiv der Stadt Mährisch Schönberg – Rentamts-Rechnungs- Hauptbuch, Ev.-Nr. 1830–1849.
- Bohumír Štědroň, „Společenské úkoly hudby v 18. století“ [Gesellschaftliche Aufgaben der Musik im 18. Jahrhundert], in: *Časopis Matice moravské* [Zeitschrift des mährischen Kulturvereins] 1950, Jahrg. 79, S. 300–313.
- Bohumír Štědroň, *Vyškovsko v hudbě a zpěvu* [Die Wischauer Region in der Musik und im Gesang] (Vyškov, 1934).
- Landesarchiv Troppau, Niederlassung Olmütz [Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc] – Personenstandsbücher des Pfarrsprengels zu Hl. Markus in Litovel, Sterbematrikel, Inventarnummer 6394 (1781–1826) und 6395 (1827–1862).

Übersetzt von Eva Kušová

## Watchtower Music in the 19th Century in Litovel

### Summary

The study deals with the tower masters in Litovel (Moravia) in their last period of activity, i. e. 19th century. The tower musicians were acting there from about 1566. They were associated, like in other towns, in artisan corporations. The main person, paid by municipal authorities, was the tower master, who employed a journeyman and some helpers (guards), and also educated some apprentices. During the 19th century, three musicians worked, one after another, as the tower masters. From the end of the 18th century to 1811, it was Franz Josef Schiebel, then, from 1811 to 1841, Ignaz Bartl (1777-?), and finally, from 1841 to 1866, Josef Jiránek (1800-1885).

From the practical point of view, they were important as watchmen, i. e. they announced time or danger by means of a short Intrada.

Their performing activities in the sphere of secular music enriched musical life, they played both from the town hall tower, and at dances, as well as within other occasions.

However, the significant sphere of their performances was also the temple music within masses in the St. Mark's parish church. The educational activities were required only from the tower master as a part of his duty, and it contributed to the continuity of musical life in the town. The above mentioned musical activities of tower masters contributed to the cultural life not only in the 19th century but during the whole three hundred year period of their activities in the town.

## Věžní hudba v 19. století v Litovli

### Shrnutí

Studie pojednává o litovelských věžních v jejich posledním období činnosti, tj. v 19. století. Věžní hudebníci zde působili přibližně od roku 1566. Organizování byli podobně jako v jiných městech po vzoru řemeslných cechů. Hlavní osobností, placenou magistrátem, byl věžní mistr (Thurnermeister), který zaměstnával tovaryše (Thurnergesell) a pomocníky (hlídače) a také hudebně vzdělával „učně“ (Lehrjunge). V 19. století se v Litovli postupně vystřídali ve funkci věžního mistra tři hudebníci. Od konce 18. století do roku 1811 zde působil Franz Josef Schiebl (1754-1811), v letech 1811 až 1841 Ignaz Bartl (1777-?) a v letech 1841-1866 Josef Jiránek (1800-1885). Z praktického hlediska byla pro město důležitá jejich služba strážní, tedy oznamování času a nebezpečí krátkou intradou. Činnost věžních v oblasti světské hudby obohacovala hudební život jak hraním skladeb z radniční věže, tak účinkováním v rámci tanečních zábav či jiných příležitostí. Nezanedbatelné bylo také jejich působení na poli hudby chrámové při figurálních mších ve farním kostele sv. Marka. Pedagogická činnost byla vyžadována pouze od věžního mi-

stra jako součást jeho služebních povinností a přispívala ke kontinuitě hudebního života ve městě. Těmito výše uvedenými hudebními činnostmi přispívali věžní ke kulturnímu životu nejen v 19. století, ale po celou dobu svého téměř třístaletého působení v tomto městě.

### **Keywords**

Litovel; watchtower music; 19th century; Franz Josef Schiebel; Ignaz Bartl; Josef Jiránek.

### **Schlüsselwörter**

Littau; Turmmusik; 19. Jahrhundert; Franz Josef Schiebel; Ignaz Bartl; Josef Jiránek.

## Music in Jean-Paul Sartre's Philosophy

Martina Stratilková

Jean-Paul Sartre (1905–1980) was an outstanding writer and an existentialist-oriented phenomenologist, who was close to the arts and also expressed his opinions on this subject. Among his philosophical publications, the early works in particular are relevant to music, and besides, we can find direct reference to music or we can presume likewise if we consider the significance of themes like the feeling<sup>1</sup> or the function of consciousness in formation of ideas.<sup>2</sup> In this context, we will try to outline the nature and development of Sartre's views of music and its meaning, whereas we will start from his work **L'Imaginaire**, where Sartre suggested his own concept of imagination after he had introduced a critique of various concepts of imagination in his book *L'Imagination* in 1936.

Sartre viewed the nature of imagination (imaging consciousness) particularly through its distinction from perception (perceptive consciousness). He presumes that perceptive and imaging consciousness are different states, whereas one excludes another, and “the image as image is describable only by a second-order act”,<sup>3</sup> it is a reflection of the perceived object. Sartre makes further determination of imagination. Essential poverty of the image results from its origin in consciousness and not in the world. What appears in perception and in imagination, although the original object could be the same, is processed in a different way or with different intentionality in consciousness: “Only, in one of the cases, the chair is ‘encountered’ by consciousness; in the other, it is not.”<sup>4</sup> If I perceive an object, it stands in front of me, but if I imagine the object, I must bring it to presence, call it into consciousness, because the object itself is otherwise not present in the consciousness. And non-presence of the object means that the consciousness posits

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (Paris, 1939). Here as *Sketch for a Theory of the Emotions* (London – New York, 2002).

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (Paris, 1940). Here as *The Imaginary* (London – New York, 2004).

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *The Imaginary* (London – New York, 2004).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

its object as a nothingness (the object does not exist, it is not anywhere, it is somewhere else, it is neutralised in its existence).

If consciousness is not tied to the form of the object, by which it is fully given to the senses, its own activity becomes more independent. Thus Sartre places passivity of perception in contrast to spontaneity of imagination and stresses that image is not a thing but an act. Perception is clogged with abundance of perceived aspects, through which the thing is appearing, as it conforms to Husserl's theory of adumbration, and therefore it is constituted gradually and it principally remains unfinished. But imagination, as a spontaneous act, does not constitute its object with such necessity, which is peculiar to perception. Imagination, which has not been awakened by some external object, is invoked by an internal cause and cannot add anything to the object (it is therefore essentially poor). Objects emancipate from the boundaries of binding constitution, because "the imagined objects are seen from several sides at once".<sup>5</sup> Imagined objects do not fulfil abundance of aspects, through which the object manifests in consciousness, nor do they choose any of the positions, from which the object was viewed. Instead, they "are 'presentified' under a totalitarian aspect".<sup>6</sup> Although Sartre adds that also in the imagination the objects present themselves in a specific position, such manifestation is only accidental and it dissolves, respectively "gathers" particular positions of the elements of the object into "invariable synthesis".<sup>7</sup>

Applying this postulate of so-called immanent consciousness (with intention focused on the act of relation to the object) to the whole sphere of the Arts is rather daring as it does not distinguish an aesthetic object from a work of art and therefore does not presume (in Ingarden's words) concretisation of the work, even though it places the work in contrast to a real object (analogon). But analogon represents rather an inanimate substrate, for example "work-thing" in Jan Mukařovský's terminology. Image could also be regarded as a sign gifted by a reference originating outside itself. But Sartre is more careful. In his opinion, the image is "symbolic in essence and in its very structure".<sup>8</sup> It functions mainly on the basis of similarity and therefore it is a natural sign. The conveyed meaning can be envisaged as understanding, which is uncompleted. B contrary signification using conventional stable-based expressions stands out as "simple intuition of a naked thought".<sup>9</sup>

The recipient of the work of art is thus confronted with meanings that are, in a certain sense, nontransparent and that is also why Sartre claims that through imagination we enter the sphere of magic: "The act of imagination, ..., is a magical act. It is an incantation destined to make the object of one's thought, the thing one desires, appear in such a way, that one can take possession of it. There is always in that act, something of the

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 116.

imperious and the infantile, a refusal to take account of distance and difficulties.”<sup>10</sup> In imagination we adjust the world according to our own perception; the intended object loses its stimulating power, which can be tenacious. So, imagination is “an escape from all the constraints of the World”, “a negation of the condition of being in the world”, “an anti-world”.<sup>11</sup> The world, or better said, the unrealized world, presents objects and situations according to a known schedule – how else, when imaging consciousness does not wait for the configuration of outer conditions, but constitutes the world from its own sources, created on the basis of previous perceptions. The way in which the world is experienced is more or less under the control of consciousness, Sartre can say about the imagined objects: “Only the ‘essential poverty’ of objects as imaged can satisfy the feeling docilely, without ever surprising it, deceiving it or guiding it.”<sup>12</sup>

In comparison with sensual objects, imagined objects, which are “quasi-sensible things”,<sup>13</sup> are more attractive due to simple presentation of the object, although it is at the same time depleting if compared to the perception: “None of its qualities are pushed to the limit.”<sup>14</sup> The object loses its fully depicted individualized form and becomes ambiguous. Since it is absolutised as an imagined object in the sense that it includes all possible positions as a whole and in unity, it loses relation to its environment, bears its own time and space and is self-contained. Therefore we cannot speak of an imaginary world; if the imagined objects break their mutual bonds, they have no horizon.

At this point we could start a significant discussion about the connection between imagination and art. Because Sartre himself mentions this connection, it is clear that he regards art as one of the domains of imagination. Sartre sees art objects as images that are revealed through a sensory accessible analogon. If Sartre thinks of the relation between the image and the depicted object as of inner relation, resulting from the character of the material, then it is odd that he specifies this inner relation as resemblance applicable, apart from other things, to all Arts.<sup>15</sup> What do tones relate to on the base of this resemblance? In music, we can identify some parameters, for example that of movement or intensity, and link these quantitative characteristics to different spheres of extra-musical reality; however, these spheres can hardly be specified by the music structure itself. At first, Sartre doubts if music relates to anything irreal and he is satisfied with the evidence of our awareness of the fact that the musical work is not identical to the sounds bearing the work. Music thus also constitutes an irreal object. Sartre does not specify the nature of musical image, he just points out the conditions of its constitution (out of the real time and space; with a feeling of being given personally, although it is not present). But Sartre

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, p. 188–194.

himself says: "A melody, for example, refers to nothing but itself."<sup>16</sup> It is therefore hard to view music as an analogon through which an image appears. Sartre is inconsistent in determining when a real object refers to something by its own structure and on the base of resemblance with the represented object, and he is also inconsistent on the other side: he speaks of an analogon in the case of literature, which however refers (almost entirely) on the basis of signs, that have conventionally stabilised meanings. If Sartre sets against each other a "sign" and an "image" according to the form of representation – resemblance or convention – what does the term "verbal analogon" (resp. "verbal analogons"<sup>17</sup>) mean?

Let's return to the imaginative nature of works of art and music. According to Sartre, the imaginary cannot constitute the whole world, only particular images that are independent of one another and disconnected. But works of art are formations with a strong inner structure, they are composed of parts, which somehow connect to one another and also imply some kind of sequence, which the consciousness should respect to be able to understand the work of art through the sensory data. They therefore represent a certain world, which has its rules. Maybe it would be exaggerating to mention musical writers of the 19<sup>th</sup> century, who appreciated the beautiful world created by music, which is so different to our ordinary world. But it seems that in the world of arts, the price we have to pay for the gift of unreality (essential poverty), which enables us to consider things in the imaginative attitude, is rather low; on the contrary the fragmental and indistinct form of imaginary objects, which usually takes away their beauty, is overcome here.

And music in particular does really well among other arts. This idea cannot be found in Sartre's work, but we can mention phenomenologist aesthetician Mikel Dufrenne<sup>18</sup>, who was significantly inspired by Sartre in some points. Dufrenne stressed that aesthetic objects of works of art connect impermeable sensuality with spiritual meaning, imprinted into physical material. This leap in meaning endows the sensory matter with inwardness, which is why Dufrenne denoted an aesthetic object as a quasi-subject and pointed out that music in particular is able to detach an aesthetic object from its surroundings and penetrate into its depth. In his opinion, music has no meaning outside its own world (as formalistic oriented aestheticians would eagerly agree).

Sartre applied his theory of imagination to a group of artforms rather indistinguishably and, although he dealt with polarity of the physical bearer and unfolding meaning in a similar way to other authors of phenomenological works on music (Conrad, Ingarden), his work on imagination is an interesting contribution especially to the issue of experiencing an artwork. Here Sartre arrives at the existentialistic conclusion that a man is endowed with freedom of consciousness, which ultimately distances him from the world. And the very imaginative acts express the freedom of consciousness – they are endowed with high spontaneity. Sartre presumes that to be able to posit the world, we must be able to stand back from it (for example through imaginative acts), by which means we deny or "negate"

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>18</sup> Mikel Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston, 1973).



the world. But imaginative acts represent rather a training of such move, because escape from the world happens in close sequence to perception, which remains overpowered by reality. In addition, we can agree with Eugen Kaelin,<sup>19</sup> who claims that non-figural artistic objects can hardly be viewed as images, able to depict another object through their resemblance. But this is different in the case of irrealizing function, on which some of Sartre's interesting observations on the acts of consciousness are based and which is therefore relevant for conceiving aesthetic experience.

At the time when Sartre worked on his imagination theory, he also wrote his work **Esquisse d'une théorie des émotions**. Here we can find a range of similar thoughts as in the book *L'Imaginaire*, written only a short time later. Similarly as in the case of imagination, Sartre stresses that emotions represent mainly a certain attitude, certain meaning appointed to objects and our way of comprehension. Much like the imaginary, emotion also enables us to escape the constraints and worries of the real world, but especially its reality and actuality. Emotion is according to Sartre "transformation of the world"<sup>20</sup>, which has become unbearable: "All ways out being barred, the consciousness leaps into the magical world of emotion, plunges wholly into it by debasing itself."<sup>21</sup> The consciousness loses its "point of view upon the world" and "an obscuration of the conscious point of view upon the world"<sup>22</sup> is approaching instead. The consciousness leaves the area where it takes views and changes to living in direct behaviour. It surrenders to the magic of the object as if it was falling asleep, it loses power over itself: "It does not dominate the belief that it is doing its utmost to live, and this precisely because it is living that belief and is absorbed in living it."<sup>23</sup> Also in *L'Imaginaire* Sartre says: "Aesthetic contemplation is an induced dream and the passage to the real is an authentic awakening."<sup>24</sup> The outer world appears to be unfavourable and as such it is unacceptable for the consciousness; we can try to change it or to do something about it. But the repertoire of common attitude might not always be sufficient. Then comes the magic quality of emotion, which "attributes to the object something that infinitely transcends it".<sup>25</sup> But emotion cannot change the world. It can only influence assigning of significance: it can proceed to the "change of intention",<sup>26</sup> which can "annihilate" the world. If we cannot change the world, we must at least try to change its perception, assign it a "lesser existence or a lesser presence".<sup>27</sup> Emotion will then change the consciousness itself and its fundamental approach – it will deny it, bring

---

<sup>19</sup> Eugene Kaelin, *An Existentialist Aesthetic* (Madison, 1962), p. 83-86.

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (London - New York, 2002), p. 39.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>24</sup> Jean-Paul Sartre, *The Imaginary* (London - New York, 2004), p. 193.

<sup>25</sup> Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (London - New York, 2002), p. 53.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 41.

it to nothingness, remove it. The consciousness will deny itself and only secondarily and indirectly will it deny the inconvenient world.

If we seek some parallel to Sartre's work on the imaginary on a general level, we can claim that the magic quality of emotion resonates with the magic quality of imaging consciousness in the intentionality which is absolute and not adumbrating. We have defined the difference between imagination and perception based on, among other things, the following: while perception handles an object in many aspects and in a process, which is basically endless, imagination calls the object into consciousness in a single act as if it concentrated all its aspects and moments into an integrated, although not very clear form. Sartre also ascribes emotions to "passing over to the infinite", because emotional experience represents "the units of an infinity of real and possible *abschattungen*". The consciousness for example handles the horror of a certain object "suddenly", whereas the horror appears to be "an overwhelming and definitive quality of the thing".<sup>28</sup>

We, of course, associate music with high values and levels of emotional sensation. And although it is often repeatedly pointed out that emotions awakened through listening to music are not specific towards the music structure, there is a considerable consent over the presumption that we must understand the musical structure, we must come to an understanding.<sup>29</sup> Such understanding does not strictly constitute rational quality, considering the non-discursive nature of music, but it should be regarded as an overall understanding, that is experiencing the meaning, which includes an experience component. The idea of conceiving emotions in close relation to understanding music therefore does not lose justness, besides according to Sartre, emotion is defined by its meaning, appointed to an object: "Emotion is a specific manner of apprehending the world."<sup>30</sup>

With the view of musical artistic context, Sartre's distinction of the two forms of emotion is very important. On one hand there is a subjective constitution of a magic world, (we have watched the emotion's character in this example), and on the other hand there is the magic of the world itself. Magic is also connected with things "inasmuch as they may present themselves as human ... or bear the imprint of the psychic".<sup>31</sup> The second meaning in particular, magic dwelling in the world itself, offers an opportunity to view musical manifestations, because they belong to highly spirited objects, already by the intention to create them and by placing them into a context, from which the spirituality is expected. We must also note that Sartre set apart refined emotions, which he characterizes as "slight oscillation of our physical condition"<sup>32</sup> and which deal with the objective quality of the object. In such case, the emotion itself can be deep in its meaning, important and strong,

---

<sup>28</sup> All *ibid.*, p. 54.

<sup>29</sup> Cf. Otakar Zich, "Hodnocení estetické a umělecké" [Aesthetic and Artistic Evaluation], *Česká mysl* [Czech Mind], 16 (1917), Vol. 3-4, p. 129-165. Zich discusses intuitive understanding of a work of art.

<sup>30</sup> Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (London - New York, 2002), p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 55.

but the consciousness has not yet been affected to such point as to be able to change the world completely; the change is only implied. While strong emotions strike the body, the bodily accompaniment of refined emotions is only moderate. Aesthetic condition can also be specified by a shift of consciousness in the sense of giving oneself up to the object. Moritz Geiger for example mentions forgetting oneself when encountering a work of art (“Selbstvergessenheit”<sup>33</sup>), Mikel Dufrenne speaks of self-alienation: “alienation of the subject in the object”<sup>34</sup>. Although Sartre uses a rather pejorative language<sup>35</sup>, when referring to degradation of consciousness, his conception of falling for the aura of the object with consequences for the self-consciousness is analogical.

Sartre’s definition of the transition to the magic world, which could be compared to the transition to the aesthetic attitude, also deserves our attention. Under normal circumstances, the consciousness remains in the world, which appears to be a complex of resources. In the case of an extraordinary situation, the consciousness analyses the situation and its various parameters and subsequently takes corrective measures by effecting on specific moments of the situation. Transition to the magic world represents a fundamental change of attitude, which copes with emotional flooding of situations when the world affects the consciousness imminently, “at no distance and without means”.<sup>36</sup> The change in the world itself offers resemblance to the aesthetic attitude as under such conditions we give up the world of resources and at the same time we don’t need to feel the emotion through our bodily behaviour, which is given by the fact that “the emotion has no finality”.<sup>37</sup> Sartre, for example, spoke about situations of sudden fright or admiration – about absorption in the experienced object. These situations contain a high stimulating value of the object, which causes invasion of the emotional world, emotional flooding and a kind of desinterestedness.

Both mentioned early works of Sartre are truly very close not only considering the time of their creation, but also regarding the presented opinions. Further detailed specification of Sartre’s work on emotions for the field of music would have to be suggested. In the first half of the 20<sup>th</sup> century (in consequence to formalistic aesthetics), we can find numerous contributions in which their authors distinguished among ways of aesthetic perception of music, while the adequacy of the perception emerging correlatively to the musical structure became an important device. Some of these aestheticians or theorists see music as an art form, which is more open to emotionality and which is, due to this

---

<sup>33</sup> Moritz Geiger, “Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses”, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 1 (1913), p. 567–684, here p. 652.

<sup>34</sup> Mikel Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston, 1973), p. 56.

<sup>35</sup> Consciousness should be able to realise a free positing of the world. This presumes the possibility to step out of the world, to posit it as a whole. And in the case of a situation that cannot be controlled by the consciousness, as when flooded with emotions, such condition is very unlikely.

<sup>36</sup> Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (London – New York, 2002), p. 60.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 55.

primacy, perceived emotionally to the prejudice of artistic message.<sup>38</sup> So music could be a sphere, probably together with literature, which easily and strongly evokes the magic world of emotions.

In Sartre's aforementioned early works, preliminary to his main philosophical treatise *L'Être et le néant*, we encounter a coherent explanation of the structures of consciousness, which free the consciousness by rising from the world, which up to now seemed to be significant. Also, artistic objects can participate in such rising, especially music, which embodies significant potency of the imaginative world and strong emotional magic. A few years later Sartre wrote about literature: **Qu'est-ce que la littérature?**,<sup>39</sup> and he tried to define its communicative potential in contrast to other kinds of art. In this work we can identify just a very general connection to Sartre's general philosophical issues, but the importance of this work rises especially due to relation to music. Not because of its specificity but because of the conceptuality that is relevant especially in art. Comments on music are expressed as part of an argument, comparing poetry, painting and music on one side – art – and literature on the other side.

Sartre mainly deals with relationship between poetry and prose, which is amplified by conceiving poetry in a similar way as music or painting. Only literature can refer to some other reality: "The art of prose is employed in discourse; its substance is by nature significative; that is, the words are first of all not objects but designations for objects [...]."<sup>40</sup> The sign is transparent; it lets the intention pass through it to the meaning. The artist stops by the very sensory quality and is charmed by it. He cannot step over the sensory material: "And it is one thing to work with colour and sound, and another to express oneself by means of words. Notes, colours, and forms are not signs. They refer to nothing exterior to themselves."<sup>41</sup> Sartre proceeds to a clear polarity, although it is strange that such a visual type of art as the fine arts does not admit reference. Sartre clearly associates the reference as bound to its verbal meaning and posits it against signs, while denoting is based on the character of the sign itself according to the semantic theory. He himself clarifies that sensory bound arts have no "definable significance" and do not "refer particularly to another object".<sup>42</sup> As if in the case of this specifically structured thesis Sartre was afraid to say plainly what he otherwise keeps repeating in the text – that music or fine arts simply have no meaning. The truth is that he sometimes denies himself: "One does not

---

<sup>38</sup> Moritz Geiger, "Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses", *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 1 (1913), p. 567–684; Herbert Eimert, "Zur Phänomenologie der Musik", *Melos*, 5 (1926), Vol. 7, p. 238–245; Roman Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego* [The Cognition of the Literary Work of Art] (Lwów, 1937); Otakar Zich, "Hodnocení estetické a umělecké", *Česká mysl*, 16 (1917), Vol. 3–4, p. 129–165.

<sup>39</sup> *Qu'est-ce que la littérature?* Published as a serial in 1947 in the magazine *Les Temps Modernes*. Here: Jean-Paul Sartre, *What is literature?* (London, 1993).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 2.

paint meanings; one does not put them to music.“ „On the other hand, the writer deals with meanings.”<sup>43</sup> On the other hand, music uses only such sensory qualities that do not refer the receiver anywhere else; it is therefore not transparency but the thing itself and the thing is impenetrable. A literature writer can illustrate emotion, but there is no such possibility in the poet’s repertoire. Although the poet puts his emotions into a poem, he does it in such manner that they melt into a substance and cease to be emotions, because a physical object bears the “opacity of things”.<sup>44</sup>

Therefore Sartre carefully claims that meanings cannot be defined in these artforms and they do not clearly refer to any reality. On the other hand he must directly admit a certain significance of the sensory material itself, when he says that colours have “something like a meaning” and defines his thought valid for music: “Doubtless the composition is also inhabited by a soul [...]”.<sup>45</sup> Nevertheless, we must acknowledge the difference between the inability of reference and a reference that cannot be set to words. Sartre privileges the strictly limited language meaning to such an extent that beyond its sphere he ceases to differentiate or he oscillates between acknowledging some meaning overleaping physical media and negating this possibility: “Similarly, the significance of melody – if one still can speak of significance – is nothing outside the melody itself, unlike ideas, which can be adequately rendered in several ways. Call it joyous or sad.”<sup>46</sup> It is surely possible to claim that meaning represents the quality that the recipient experiences when he perceives the work of art and which, in the case of music, is created by some processing of the sensory ground (at least as a “form” – organisation of the sound substance), by some meaning subtraction. Yet still, if Sartre wants to acknowledge some meaning and at the same time refrain from speaking about the meaning, he speaks about magic: “The words-things are grouped by magical associations of fitness and incongruity, like colours and sounds.”<sup>47</sup> Artistic manifestation therefore evokes certain magic, awakens something that outgrows it, something magic. But in the case of imagination and emotions this difference carried above all some kind of intentionality vertigo, dazing timbre relative to the world, while in this context he expresses the presence of certain contentual moments, we may say, it is truly an emergency denotation.

Sartre then acknowledges that aesthetic value is tied to sensory moments, when he says for the main that the aesthetic value in literature loses its meaning: “Beauty is in this case only a gentle and imperceptible force. In a painting it shines forth at the very first sight; [...]” “In prose the aesthetic pleasure is pure only if it is thrown in into the bargain.”<sup>48</sup> Sensuality therefore carries aesthetic value, but it brings up the question of what would create artistic value, because it should be defined through certain non-sensory moments

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 13.

and definition of such moments in the form of magic associations does not create a particularly strong conceptual framework.

In his work of 1947, Sartre arrives at a theoretically more competent concept, which is not truly sensitive in several aspects. Right within the fundamental distinction between literature and poetry, he mentions relevant accents of poetry and prose, but he absolutises their differences, when he demotes the meaning of words in poetry to a vague sensory quality, which has the same significance as a tone in music. On the other hand he absolutely denies reference in music. We can still find a rudiment of a more sophisticated conception – expression. While well defined signs (in Peirce’s semantic we would say symbols) refer to something not present in the material itself, expressive signs are more based on presentation. Mikel Dufrenne<sup>49</sup> will later speak about conveying feelings through the sensory material itself, which induces a feeling of vivid presence of the object. Sartre comes close to this solution, when he denies that music has the ability to speak through conventional signs. Although he says that sensory material can be processed just by introducing the imaginary mode, by this he only means stepping out of the reality mode. In addition, Sartre did not prove that positing music in the context of images (referring through resemblance) would be appropriate in his work *L’Imaginaire*. Both sign and image act likewise on a general level of signification: intention of consciousness proceeds towards “a matter that it transforms” and its result is “an object aimed at that is not present”.<sup>50</sup> So transformation of the material intends some new object. When Sartre later confronts literature with other arts, he mentions their perception in relation to the imaginary, but all of a sudden, they do not convey anything, do not refer to anything, they are just their own presentations.<sup>51</sup> Thomas R. Flynn<sup>52</sup> hoped that the emphasized absence of potential to denote another object through the work of art could be conceived as a third strength of arts, along with expression and representation. It is a shame that he did not confront his opinions on Sartre with Dufrenne, who assigned a very important role to the concept of presence as a primary form of perception, which takes place on a pre-reflexive level, basically on the sensuality level. But perception cannot be left entirely behind the gates of consciousness; in further phases it therefore reaches up to expressive strength of the aesthetic object. Nevertheless, we can notice that in his work on literature, Sartre describes certain music as sadness or happiness – mood characteristics explainable mainly as expressivity.

---

<sup>49</sup> Mikel Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston, 1973), p. 335–344.

<sup>50</sup> Jean-Paul Sartre, *The Imaginary* (London – New York, 2004), p. 21.

<sup>51</sup> Catherine Rau sees direct continuity between *L’Imaginaire* and *Qu’est-ce que la littérature?*, but we cannot agree with her. Distinguishing between art forms according to conventional or natural sign is coherent, but Sartre comes to different consequences – in his later work, he radicalises the polarity and implicit classification of art is different in the mentioned works. Cf. Catherine Rau, “The Aesthetic Views of Jean-Paul Sartre”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9 (1950), p. 139–147, here p. 146.

<sup>52</sup> Thomas R. Flynn, “The Role of the Image in Sartre’s Aesthetic”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1975), p. 431–442.

In 1950 Sartre wrote his **foreword** to René Leibowitz's book *L'Artiste et sa conscience*.<sup>53</sup> He responded to Leibowitz's vision of possible music involvement and also to a proclamation on involved music originating in the Eastern Bloc. Sartre directly mentions outcomes of the international congress of music composers and critics in Prague, but also the influential Soviet promoters of Ždanov and Stalin. At first, Sartre responds to a question based on his consideration of the possible communicative potential of music. But he specifies the communicative possibilities of music in closer detail. Signification is a procedure occurring when we can think of another object through a relatively transparent original object. Music cannot denote, but it has sense that never diverts from the object which it occupies. This sense is embodiment of reality in the object, which it transcends, but which is not imaginable outside the object and because of its endlessness it cannot be captured by any sign system.<sup>54</sup> The solution pertains in the form of presumption claiming that music does not refer to any object, it is an object itself and it can denote only when it is accompanied by words. We can try to accompany one composition with completely different and contradictory words, use the music on fundamentally different social occasions and yet we will find out that the music has not been damaged in any way. Although Sartre acknowledges that sometimes we can claim more convenience when certain music is composed to accompany a certain text, it is rather an indication and, what is more, there is an extensive repertoire of instrumental music that would have to be simply ignored.

In his argument Sartre also mentions the immanent development of musical structuring, which started by simple forms and gradually led to a higher complexity. Promoters of musical involvement would like music composers to return to obsolete music tools. This is of course inadmissible: "L'œuvre musicale n'est pas *par elle-même* négativité, refus des traditions, mouvement libérateur: elle set la conséquence positive de ce refus et de cette négativité."<sup>55</sup> Music creation should grow organically from the current state of music structuring, therefore the current composition principles must be overcome, they cannot be ignored and future development cannot be dictated, because the musician's task is to find the future, after all "pour le musicien il est déjà fait".<sup>56</sup> The future is in the past. Music involvement can be understood as a coherence of the music and the time of its origin and this is the only possible form of music involvement imaginable for Sartre. It must be included into the composition in a way that arises from musical aspects and does not rest upon factual parallels, author's intention, etc. It is a discreet presence of the epoch in all its musical manifestations, recasting the overall world perception into tones: "tout est là, donné dans les sons".<sup>57</sup> The composer's work acts as a witness of its era, although unintentionally, and this fact cannot be changed. The only thing that could be added is perhaps awareness to changes in musical thinking and sensitivity to their value, which

---

<sup>53</sup> Jean-Paul Sartre, "Preface", in: René Leibowitz, *L'Artiste et sa conscience* (Paris 1950), p. 9–38.

<sup>54</sup> Cf. *ibid.*, p. 27.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 29.

only time shall prove. In this way Sartre is willing to come to terms with a demand for involved music, which can be regarded as a silent manifestation of a sensitive composer and not as separate category of works, compositions, etc. The idea of involved music was not strange to Sartre, although he was privileged in the area of literature, the domain of reliable denotation.

Sartre commented on music in his autobiography and also in his novels. In a current study we, nevertheless, focuses on articles of theoretical reflexion. To this group we can add some of Sartre's later works, most likely the **interview on 20<sup>th</sup> century music**.<sup>58</sup> In this interview Sartre expresses his preferences of the 20<sup>th</sup> century composers and he also tries to give reasons for his views. In some statements we can identify more general views on music. Sartre appears to be instructed in approaches to composition and based on listening exploration he further evaluates particular authors. Sensitivity to the composer's point of view is very typical for Sartre's aesthetically relevant opinions.<sup>59</sup> Sartre appears to be a listener, who is very open to complicated musical structuring typical for the 20<sup>th</sup> century, but he critically distinguishes. Although he quite appreciates Schönberg's compositions, he regards their strict rationality as inappropriate, especially with respect to the use of traditional music forms. In Xenakis' compositions he finds purposeless, quasi-scientific rationality and he likewise evaluates Stockhausen, who combined various themes (tunes from different parts of the world) in an inconsistent symphony, whereas the composition loses its unity.

In this case Sartre appreciates the spontaneity of the expression, for example the use of human voice, which always keeps a certain meaning and sense. He detests when the voice is used as an instrument. He is able to evaluate the technical progress and his own musical experience is, to a great extent, focused on description of music structures: as a listener he observes the music flow and he likes to be surprised by the coming musical forms. He is also aware of the significant change in music of the 20<sup>th</sup> century – partly in the shift from tones to non-tonal sounds, which in his opinion diminishes the beauty of music, and partly in loosening the temporal structure, which is acceptable, once it is not total and it does not ruin the form. The closest connection to his philosophical works comes in the form of reasoning about the expression: “Je pense que la musique est une construction, mais où chaque donnée construite représente quelque chose de l'univers humain quotidien, en particulier l'affectivité.”<sup>60</sup> So according to Sartre music is a construction, a form, and its structure refers to the everyday life, especially to affectivity. If then Sartre does not speak from the point of view of a philosophically aimed theory of art, he claims

---

<sup>58</sup> Sartre commented on music on several other occasions, but only the most extensive version of his views relates to our issue. It was published in an interview: Jean-Yves Bosseur, Jean-Paul Sartre, Michel Sicard, “Sartre et la musique”, *Magazine littéraire*, 149 (1978), June, p. 70–80.

<sup>59</sup> As already stressed out by Eugene Kaelin, *An Existentialist Aesthetic* (Madison 1962), p. 57. As Sartre himself was a writer, it is quite understandable, besides Kaelin pays remarkable attention to Sartre's opinions on literature in the quoted work.

<sup>60</sup> Jean-Yves Bosseur, Jean-Paul Sartre, Michel Sicard, “Sartre et la musique”, *Magazine littéraire*, 149 (1978), June, p. 77.



that music expresses emotions and moods. To give his general statement more gravity, he emphasizes that Stravinsky musicalizes emotions (“musicalisation d’émotion”<sup>61</sup>). When Sartre is not interested in the technique, he can appreciate the emotional aspect of music, for example when speaking of Berg, who can express “effet dramatique, effet affectif”.<sup>62</sup>

We have observed Sartre’s philosophical concepts, which we have treated as musically relevant and also Sartre’s opinions on music, especially with respect to its possibility to refer to non-musical reality. Throughout our reading, the role of the philosophical basis grew weaker but the support of Sartre’s own experience with art grew stronger. The text did not fully comply with its original proclaimed focus, nevertheless the philosophical works we have been working with revealed the concept of Sartre’s significant work *L’Être et le néant* (1943) and fit into Sartre’s central philosophical conception. His work on emotions appears to be quite inspiring, as it builds upon the same presumptions as his work on the imaginary, but without the controversial implications of conceiving music as an image. Sartre’s later opinions focused on art and also on music. They allow a certain revision of the opinions mentioned in various contexts and support some conclusions. Sartre emphasized that consciousness must, in order to refer to the world, deny the world at the same time – it must escape the world, it must not stay in it. Imagination and emotions have high affinity to art and specifically to music; they allow such nothingness, as they change our attitude towards the world.

## **Musik in der Philosophie Jean-Paul Sartres**

### Zusammenfassung

Jean-Paul Sartre (1905–1980), ein bedeutender Schriftsteller und existenzialisch-orientierter Phänomenologe, hatte eine enge Beziehung zur Kunst und hatte sich sehr oft über künstlerische Fragen geäußert. Seine philosophischen Erstlingswerke über die Bedeutung des emotionalen Erlebens oder über die Funktionen des Bewusstseins bei Vorstellungsgestaltung sind für Musik relevant, und zwar sowohl dank ihren direkten Hinweisen auf Musik als auch mit Ansichten, die das Hauptwerk *Sein und Nichtsein* (1943) antizipieren und zur zentralen philosophischen Konzeption Sartres gehören. Meine Studie behandelt das Wesen und die Verwandlungen der Anschauung Sartres auf Musik und musikalische Bedeutung, vor allem was die Fähigkeit der Musik auf außermusikalische Realität hinzuweisen betrifft. Mein Text berücksichtigt auch – neben philosophischen Entwürfen – Sartres eigene Erfahrungen mit der Kunst.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

## **Hudba ve filozofii Jeana-Paula Sartra**

### **Shrnutí**

Jean-Paul Sartre (1905–1980), významný spisovatel a existencialisticky orientovaný fenomenolog, měl k umění blízko a také se k němu vyjadřoval. Pro hudbu jsou relevantní především jeho raná filozofická díla o významu tématu emočního prožívání či fungování vědomí při utváření představ, a to nejen přímými odkazy na hudbu, nýbrž také názory, které předjímají závažné dílo *Bytí a nicota* (1943) a zapadají tak do centrální Sartrovy filozofické koncepce. Studie nastiňuje povahu a proměny Sartrova nahlížení na hudbu a její význam, především z hlediska jejich možností odkazovat k mimohudební realitě, vedle filozofických konceptů přihlíží rovněž k Sartrovým vlastním zkušenostem s uměním.

### **Key words**

Jean-Paul Sartre; imagination; inner and outer perception; nothingness; emotion; musical meaning.

### **Klíčová slova**

Jean-Paul Sartre; představivost, vnitřní a vnější vnímání, nicota, emoce, hudební význam.

## Contributors

### Autoren

### Autoři

**Jan Blüml** (1980) graduated in Musicology at the Philosophical Faculty, Palacký University, Olomouc (Mgr. based on the M.A. thesis *Art Rock: A Style-genre Type and its Czech Variants*) and is now a postgraduate student in the same Department. In his dissertation thesis he deals with issues of progressive rock in the 1970s in his country and in the world. The principal areas of his professional interest are history, music analysis and general theory connected with Czech and world popular music of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

Mgr. Jan Blüml  
Braníšovská 48  
370 05 České Budějovice  
Czech Republic  
e-mail: janbluml@centrum.cz

**Lucie Brázdová** (1977) In 1995 she was accepted for daily studied musicology at the Palacký University in Olomouc. During the study she took part in several competitions organized by the University. She won the competition named Student and Science with my bachelor work *The Miners' Band from Svatoňovice* and she received The Prize of the Chancellor of the Palacký University. For her diploma work named *Gradual from Česká Skalice 1567 - The contribution for the recognition of the process during which the Utraquist liturgy Czechisized was criticized* she received The Chancellor's Prize. After finishing her study at the University in June 2000, she started to work as a research worker at the research project named The Research of History and Culture in Moravia at the Department of Musicology. She has been studying Theory and history of music since September

2000. The theme of her dissertation is *The Musicians of Cardinal Dietrichstein (1570-1636)*. She completed the study of Theory and History of Music in 2007. At the Department of Musicology, she participate in the project called: Moravia and the World: Art in the Open Multicultural Space.

Mgr. Lucie Brázdová, Ph.D.

Lesní 1146/6

785 01 Šternberk

Czech Republic

e-mail: luc.bra@seznam.cz

**Alena Burešová** (1947) studierte bis 1970 Musikwissenschaft an der Palacký-Universität zu Olomouc, 1971 legte sie Staatsexamen im Bereich Klavier – Sologesang erfolgreich ab. Seit 1974 PhDr., 1982 schloss sie ihr Doktorstudium im Bereich der Musiktheorie an der Akademie der Musik zu Prag, 1985 bekam sie den Titel CSc. an der Karlsuniversität zu Prag, Dozentur 1994, Professur 2006. Studienaufenthalte in Leipzig, Berlin, Wien, Moskau, aktive Teilnahme an Konferenzen in ganz Europa. Seit 1971 wirkt sie an der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität. Sie orientiert sich auf Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, v. a. Ästhetik und Geschichte des Chorgesangs, Zusammenhang von Musik und Wort, Musikpädagogik. Fachpublizieren und Editionstätigkeit im Bereich des Chorgesangs. Die bedeutendsten Monographien: *Pavel Bořkovec* (1994), *Cantus iuventutis* (2003), mehr als 100 Studien in Sammelchriften und Fachzeitschriften, mehr als 300 Rezensionen sowie organisatorische Tätigkeit und verschiedene Funktionen im Musikleben.

Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

Katedra muzikologie

FF UP v Olomouci

Univerzitní 3

771 80 Olomouc

Tschechische Republik

e-mail: alburessova@centrum.cz

**Jiří Kopecký** (1978) studied musicology at the Palacký University in Olomouc. He spent the summer term in 2000 at the St. Cloud State University in Minnesota. He entered his doctoral studies at the Philosophical Faculty of the Masaryk University in Brno in 2002. He studied for the winter term in 2003/2004 at the Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg. As a scholarship holder of the Richard-Wagner-Stiftung he took part in

the Bayreuther Festspiele in 2003. His dissertation *Zdeněk Fibich's Operas on the Libretti by Anežka Schulzová* was written under the supervision of Jiří Vysloužil (PhD in 2005). Since 2005 he has been an assistant professor at the Department of Musicology of the Palacký University. He is the author of three books, and he has given seminars and conferences in Poland, Germany, France, Ireland etc.

PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.  
Katedra muzikologie  
FF UP v Olomouci  
Univerzitní 3  
771 80 Olomouc  
Czech Republic  
e-mail: jiri.kopecky@upol.cz

**Ingrid Silná** (1962) kommt aus Prostějov. Sie studierte am Konservatorium in Brün die Fächer Orgelspiel (bei Prof. Vratislav Bělský) und Komposition (bei JUDr. Jan Dučaň); ihr Studium setzte sie an der Janáček-Akademie für Musik und Darstellende Kunst fort (bei Prof. Dr. Zdeněk Zouhar). In den Jahren 2000–2005 nahm sie am Doktoranden-Studium Musikwissenschaften und Musiktheorie am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olmütz teil. In ihren Diplomarbeiten befasste sie sich mit den Themen - Francesco Carlo Müller (1729–1803) - Lateinische Pastoralmissen und Jan Leopold Kunert (1784–1865). Forschungsschwerpunkt der Autorin ist das musikalische Leben im 18. und 19. Jahrhundert in Mähren. Sie ist Mitglied des Projektteams mit dem Forschungsvorhaben Mähren und die Welt. Neben ihrer Tätigkeit am Lehrstuhl der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität unterrichtet sie die Fächer Musiktheorie und Musikgeschichte am Konservatorium von Pavel Josef Vejvanovský in Kremsier und am Konservatorium der Evangelischen Akademie in Olmütz.

PhDr. Ingrid Silná, Ph.D.  
Katedra muzikologie  
FF UP v Olomouci  
Univerzitní 3  
771 80 Olomouc  
Tschechische Republik  
e-mail: IngridSilna@sezman.cz

**Martina Stratilková** (1979) studied musicology (2003 M.A., 2011 PhD) and psychology (2010 M.A.) at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc (1997–2003). Her B.A. thesis was focused on Josef Suk's first string quartet and her M.A. thesis discusses musical aesthetics of Jaroslav Volek. Her dissertation deals with phenomenological philosophy and possibilities of its application to aesthetics and analysis of music. At present time she is an assistant professor at the Department of Musicology in Olomouc.

Mgr. Martina Stratilková, Ph.D.

Žerotínova 433/III

566 01 Vysoké Mýto

Czech Republic

e-mail: mstratilkova@yahoo.com



### **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](mailto: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](http://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 37 - 2011

### **Musicologica Olomucensia 13 (June 2011)**

Editor-in-chief: Jan Vičar  
Executive editor of Volume 13: Petr Lyko  
Cover: Ivana Perůtková  
Technical editor: Jitka Bednaříková

Publisher:  
Palacký University, Olomouc  
Křížkovského 8  
771 47 Olomouc  
Czech Republic  
[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)

[musicologicaolomucensia@upol.cz](mailto:musicologicaolomucensia@upol.cz)  
[www.musicologicaolomucensia.upol.cz](http://www.musicologicaolomucensia.upol.cz)