

Nach dem großen Erfolg von *Mozarts Kammermusik* (2001) folgt nunmehr der zweite Band dieser Reihe. Er ist der Tschechischen Kammermusik (Smetana – Dvořák – Janáček) gewidmet. Beide Bände zeichnen sich durch sorgfältige Berücksichtigung des vorhandenen Schrifttums aus. Die wiederum zahlreichen Notenbeispiele sollen die Musik auch unmittelbar vergegenwärtigen. Abbildungen veranschaulichen den Text.

Die tschechische Kammermusik des Zeitraums 1824–1928 entsteht im bikulturellen Böhmen, in einer Jahrhunderte währenden, mehr oder weniger friedlichen, musikalischen österreichisch-tschechischen Symbiose, deren Ende erst durch den Nationalismus des 19. Jahrhunderts eingeläutet wird. Doch läßt Musik sich in der Regel kaum für politische Zwecke mißbrauchen. Trotz ihrer Verwurzelung im jeweiligen Volk greift sie – will sie bedeutend sein und universelle Anerkennung und Geltung finden – stets darüber hinaus. Das trifft für die Kammermusik Smetanas, Dvořáks und Janáčeks in besonderem Maße zu. Ihre hervorragendste Eigenschaft ist das ursprüngliche Musikantentum, das Spieler wie Hörer von jeher in seinen Bann zieht. Wie sehr die Feder des Verfassers wieder von intensiven eigenen Erleben der geliebten Musik geprägt wurde, ist auf jeder Seite zu spüren.

BP 2171

ISBN 3-905049-92-9



Der Verfasser wurde am 9. Juni 1933 in Heide/Holstein geboren. Jurist, Dr. iur.; nach abgelegtem Assessor-Examen wissenschaftlicher Assistent an der Universität Kiel, Tätigkeit in schleswig-holsteinischen Landesministerien, im Bundesministerium des Innern, beim Bundesbeauftragten für den Datenschutz, in der Deutschen NATO-Vertretung in Brüssel; nunmehr im Ruhestand. Zahlreiche Veröffentlichungen im Staats-, Verwaltungs- und Völkerrecht.

Geigenunterricht ab zehn Jahren.

Lebenslange Passion für die Kammermusik, Mitwirkung als Geiger, Bratscher oder Cellist in zahlreichen Konzerten.

Nach dem ersten Band über *Mozarts Kammermusik* liegt nunmehr der zweite Band über die *Tschechische Kammermusik* vor. Eine weitere Arbeit über die Kammermusik der Romantik – Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms – ist geplant.

## Vorwort

„Das Böhmen ist ein eigenes Land.  
Ich bin dort immer gern gewesen.“  
Goethe

Die drei großen tschechischen<sup>1</sup> Meister aus Böhmen<sup>2</sup> und Mähren<sup>3</sup>, denen dieses Buch gewidmet ist, sind nur die Gipfel einer ruhmvollen musikalischen und Kunstlandschaft Europas mit denkwürdiger Geschichte unter verschiedenen, vor-(nicht-)nationalen Dynastien.<sup>4</sup> Hier waren von alters her alle Stände der Musik besonders zugetan. Soweit der Dienst am Hofe (meist in Wien) ihn nicht davon abhält, wird vor allem der Adel – u. a. die Familien Clam-Gallas, Czernin,

1 *Tschechisch* und *böhmisch* lassen sich nach Honolka (Janáček S. 22) nur auf deutsch differenzieren. *Böhmisch* bedeutet(e) klar zweierlei: einmal die Zugehörigkeit zu einer Nation, der tschechischen, zum anderen die Ansässigkeit, die Heimat im Lande Böhmen, ob man nun deutsch oder tschechisch sprach. Das tschechische Wort *česky* kann nicht ebenso deutlich *böhmisch* und *tschechisch* unterscheiden. Es steht für beides, für die Ansässigkeit in Böhmen, die bis 1945 auch etwa ein Drittel Deutsche einschloß, wie für das nationaltschechische Bekenntnis, das deutschsprachige Böhmen und Mähren aus-, die tschechischen Einwohner Mährens und des einst österreichischen Schlesiens hingegen einschloß. Das (die Ansässigkeit betonende) *Böhmische Streichquartett* und das (das nationaltschechische Bekenntnis betonende) *České kvarteto* sind identisch. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Dvořák vom „Böhmischen“, nicht vom „Tschechischen“ Quartett spricht, wenn er dieses Ensemble in seinen deutschen Briefen erwähnt, und in seinen Schreiben an Simrock *böhmische* Titel verlangt, wenn er – nach heutigem Sprachgebrauch – *tschechische* meint. Das hin und wieder in Tschechien anzutreffende, etwas verkrampft wirkende Verhalten, die sechs Jahrhunderte währende Verbindung mit der luxemburgisch-habsburgischen, mehrsprachigen (mindestens lateinisch, deutsch und tschechisch) Geschichte zu leugnen und/oder zu verdrängen, ist unhistorisch. Nationalismus ist ein Kind des 19. Jahrhunderts, der – auf deutscher wie tschechischer Seite – genügend Schaden angerichtet hat und sich hoffentlich mit zunehmender Entwicklung Europas von selbst erledigen wird. Allerdings reicht die beschwörende Formel, Prag, „die Mutter aller Städte“, liege im Herzen Europas, nicht aus, wenn dort nur ein national(istisch)es tschechisches, aber kein europäisches Herz schlagen sollte.

2 Nach der Goldenen Bulle Kaiser Karls IV. von 1356 ist der König von Böhmen (Bohemia) der Inhaber der höchsten weltlichen Kurwürde des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Die richtige Bezeichnung lautet: „die Lande der böhmischen Krone“, nicht: die „tschechischen Lande“.

3 Durch Kaiser Friedrich I. (Barbarossa) 1182 reichsrechtlich zur Markgrafschaft erhoben, bleibt Mähren (Moravia) lehnsrechtlich unter der Krone Böhmens und erkennt – wie diese – 1526 die Habsburger als Landesherren an.

4 Ca. 750–1306 Přemysliden, 1310–1437 Luxemburger, 1471–1526 Jagiellonen, 1526–1918 Habsburger.

Kinsky, Kolowrat, Lichnowsky, Lobkowitz, Martinitz, Michna, Morzin, Schwarzenberg, Sporck, Sternberg, Thun – seiner Rolle als Mäzen wirkungsvoll gerecht. Es sei daran erinnert, daß Graf Franz Anton Sporck (1662–1738), Statthalter Böhmens, der sich in Kucus (Kuks, Ostböhmen) eine der prächtigsten Residenzen des böhmischen Barocks schafft und der Jagd besonders huldigt, alle von ihm geförderten Künste in den Dienst dieser seiner Leidenschaft stellt. Auf einer Kavaliereise (1680–1682) hört er am Hofe Ludwigs XIV. zu Versailles erstmals das Horn à la Dampierre (Waldhorn), das außerhalb Frankreichs noch unbekannt ist. Sporck ist von dessen Klang so begeistert, daß er zwei seiner Untertanen, Wenzel Svejda (aus der Herrschaft Lissa a. d. Elbe/Lysá nad Labem) und Peter Röhlich (Herrschaft Konoged/Konojed) zum Erlernen des Instruments nach Versailles schickt. Er hütet diese beiden Waldhornbläser als Kostbarkeit und gibt sie auch nicht her, als er vom Ausland um ihre Überlassung gebeten wird. Der unglückliche schlesische Dichter Johann Christian Günther (1695–1723) besingt den von Sporck geschaffenen *genius loci* in den Versen:

„Ist der Welt die gold'ne Zeit entflohen?  
O nein! Sie hat sich nur ins Kucusbad gezogen.  
Hier hat das Waldhorn einen andern Klang.“

Das von Sporcks Hofpoeten Hancke gedichtete, vom Leiter seiner Hauskapelle Seemann vertonte Jägerlied *Auf, auf, zum fröhlichen Jagen*, das bis heute beliebt geblieben ist, verwendet J. S. Bach im Jahre 1737 in der von Picander verfaßten, von ihm komponierten Burleske, der Bauernkantate, in der er das Waldhorn in Nr. 16 einsetzt. Für den vielleicht größten (böhmischen) Hornisten aller Zeiten, Johann Wenzel (Jan Václav) Stich (nach dem Zeitgeschmack italienisiert: Giovanni Punto), über den Mozart am 5. April 1778 schreibt: „er bläst magnifique“ und dessen virtuose Werke allen Hornisten Respekt einflößen, komponieren Mozart (Sinfonia concertante KV 297 B – verloren) und Beethoven (Sonate op. 17). Dem der Welt der Romantik besonders nahen Instrument widmet Schumann sein op. 70. Vor allem Brahms setzt ihm mit dem Trio op. 40, dessen Finale ein Jagdstück *par excellence* ist, ein einmaliges Denkmal. Janáček verwendet das Horn in seinem Bläsersextett *Jugend* (s. u. Nr. 66); im *Moderato* des *Concertino* (s. u. Nr. 67) läßt er es gar die Rolle eines Igels spielen.

Über die angeborene Musikalität des böhmischen Volkes schreibt Charles Burney am Beginn des 3. Bandes seines „Tagebuchs einer musikalischen Reise 1770–1772“, er habe oftmals sagen hören,

„daß die Böhmen unter allen Nationen (sic) in Deutschland (sic), ja vielleicht in ganz Europa, am meisten musikalisch wären, und ein berühmter deutscher Komponist, welcher gegenwärtig in London ist, hatte mich versichert, daß sie, wenn man ihnen nur gleiche Vorteile mit den Italienern verschaffte, diese gewiß übertreffen würden.“ – Ähnlich Berlioz in seinen *Mémoires*, bei Erismann, Smetana, S. 81.

Böhmen gilt im 18. Jahrhundert als das Konservatorium Europas (*Burney?*) und stellt neben Italien eine Fülle musikantischer Begabungen. *Il divino boëmo* ist der zeitgenössische Ehrentitel Josef Mysliweczeks (= Myslivečeks, 1737–1781) in Italien, der nicht nur in der Operngeschichte ein gewichtiges Wort gesprochen, sondern auch in der Kammermusik seine Visitenkarte abgegeben hat. Groß ist die Zahl der aus Böhmen stammenden (Kammermusik)Komponisten dieses Jahrhunderts; es wäre allerdings unhistorisch, sie für die deutsche oder tschechische Nation in Anspruch nehmen zu wollen – der Nation(alität)enstreit wird erst später, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert, wirklich virulent, und ein typisch deutsches oder typisch tschechisches musikalisches Idiom findet sich vorher erst vereinzelt, und wohl vor allem aus retrospektiver, nicht aus zeitgenössischer Sicht. Hierzu schreibt der sicher unvoreingenommene Alfred Einstein, *Die Romantik in der Musik*, Wien 1950, S. 347:

„Es gibt vor der Zeit der Romantik keine wirkliche tschechische Musik ... es fehlt weit daran, daß man ... auch nur von einem böhmischen Dialekt sprechen dürfte: Johann Stamitz ist ein italienischer Meister und noch mehr ist es Mysliveczek; und L. Kozeluch und J. W. Tomaschek sind ‚Wiener‘ Musiker, wenn auch tschechischer Herkunft.“

Wäre dieses Buch während des in ihm behandelten Zeitraums 1824–1928, z. B. im Jahre 1900, erschienen, so lautete sein Titel (wahrscheinlich): „Böhmische Kammermusik“.

Es seien genannt: Florian Leopold Gassmann (1729–1774), Johann Baptist Wanhal (= Jan Křtitel Vaňhal, 1739–1813), Franz (František) Adam Miča (Míca, 1746–1811), Leopold Anton Kozeluch (= Koželuh, 1747–1818), Kammerkapellmeister und Hofkompositeur in Wien, Paul Wranitzky (= Pavel Vranický, 1756–1808), Logenbruder Mozarts, Anton(in) Wranitzky (1761–1820), Josef Jelínek (1758–1825), Franz Vinzenz Krommer (= František Vincenc Kramář, 1759–1831), Franz Xaver Duschek (= Dušek, 1731–1799), Freund Mozarts, der Gast in seiner Villa Bertramka in Prag ist, Adalbert Gyrowetz (= Vojtěch Jíroveč, 1763–1850). Von den *Mannheimern* kommen Franz (František) Xaver Richter (1709–1789), Johann Wenzel Stamitz (= Jan Václav Stamic, 1717–1757) und dessen Söhne Carl (1745–1801) und Anton (1750–1796) sowie der mit Mozart und Beethoven befreundete Johann Wenzel (Jan Václav) Stich (s. o.) aus Böhmen, ebenso der zur Berliner Schule gehörende Franz Benda (1709–1786), sein Bruder Georg (= Jiří Antonín, 1722–1795) am Hofe zu Gotha und der zur französischen Musik rechnende Anton Reicha (= Antonín Rejcha, 1770–1836).

Unter dem Einfluß der Ideen Rousseaus – „Retour à la nature“ – und Herders – „Volksgeist“, „Stimmen der Völker in Liedern“ – tragen mit Anbruch der nationalen Bewegung und verstärkt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Böhmen und Mähren einmalig zur Blüte der romantischen und postromantischen Musik bei. Auch wenn die Reaktion nach der Revolution von 1848 das geschriebene

und gesprochene Wort unterdrücken kann – die Sprache der Töne läßt sich nicht zum Verstummen bringen. Smetana, Dvořák und Janáček sind die Namen, in denen diese Entwicklung ihre unbestrittenen Höhepunkte erlebt.

Nur mit schlechtem Gewissen werden bedeutende Komponisten wie Zdeněk Fibich (1850–1900), Josef Bohušlav Foerster (1859–1951), Vítězslav Novák (1870–1949), Josef Suk (1874–1935) oder Bohušlav Martinů (1890–1959) – um nur einige wichtige Namen zu nennen – bloß am Rande erwähnt. Sie alle – und andere – haben wesentliche Beiträge zur Kammermusik geleistet und sind mir von Kindheit an durch eigenes Musizieren vertraut. Aber trotz der Bedeutung ihres Schaffens und der Schönheit einzelner ihrer Kompositionen erreichen sie doch nicht die Bedeutung und den Ruhm der drei Großen. Es bleibe liebevoller Entdeckerfreude des Musizierers überlassen, einzelne der schlummernden Schätze zu heben.

Wegen des Anliegens dieser Reihe im allgemeinen sei auf das Vorwort zu *Mozarts Kammermusik* (Winterthur 2001) verwiesen. Es ist in beiden Bänden dasselbe, auch wenn es sicher Unterschiede zwischen ihnen gibt. Ein wesentlicher besteht darin, daß statt nur eines nunmehr drei Komponisten unter einem Titel vereint werden. Sie sind zwar durch ihre gemeinsame tschechische Nationalität verbunden, doch trotzdem sehr eigenständige Künstlerpersönlichkeiten mit je besonderen Schwerpunkten ihres Schaffens.

Wenn dieses Buch ohne gründliche Kenntnis des Tschechischen geschrieben wurde, so deshalb, weil gerade das Musikantentum Smetanas, Dvořáks und Janáčeks mich ein Leben lang begleitet und beglückt hat. Die Liebe zu ihrem Werk, zu deren „(Klang-)Sprache“ jeder, der „Musik im Leibe“ spürt, unmittelbar Zugang hat, führte die Feder. Sie ermutigte mich, den Mangel in Kauf zu nehmen, literarisch oft aus zweiter Hand schöpfen zu müssen; die Dankbarkeit gegenüber diesen Großen der Musik war ausschlaggebend.

Dem Lokalkolorit, der *Ambiance*, dem *genius loci* ihres Lebens habe ich auf Reisen zu den Erinnerungsstätten in Prag, Nelahozeves (Mühlhausen), Vysoká bei Příbram, Brünn usw. nachzuspüren versucht; etwas von den dort gewonnenen Eindrücken hat hoffentlich Eingang in das Buch gefunden. Schwieriger war es bisweilen, ihren *Geist* im heutigen Tschechien zu entdecken. Ein Beispiel möge das verdeutlichen: das Prager Ständetheater ist 1787 Ort der Uraufführung des *Don Giovanni*, in italienischer Sprache – damals ist Prag, nicht Wien, die „Mozartstadt“; die erste deutschsprachige Aufführung findet erst 20 Jahre später, die erste tschechische Aufführung 1825 statt. 1887 läßt der *Deutsche Männergesangsverein in Prag* anlässlich der Centenarfeierlichkeiten eine Gedenktafel anbringen, der 1937 während des Mozartfestes ein tschechisches Pendant folgt. 1945 wird die deutsche Tafel entfernt, 1987 zur 200-Jahrfeier eine Tafel in tschechischer und englischer Sprache angebracht (im einzelnen: Harald Salfellner, *Mozart und Prag*. Prag 2000). Niemand wird die Bedeutung des Englischen für die heutige Wirtschaft Tschechiens leugnen wollen, aber Wirtschaft und Kultur-

(geschichte) sind „zwei Paar Stiefel“. Daß vielen Touristen, die einer Hammelherde gleich hinter einer „Schirm-Herrin“ herlaufen, der Eindruck vermittelt wird, Mozart sei ein tschechischer oder englischer Komponist, wirft die von einem Ausländer nicht beantwortbare Frage auf, ob hier Ignoranz oder Geschichtsklitterung (J. Fischart – 1582) am Werke ist. Gerade in einer Stadt wie Prag – auf Schritt und Tritt als Hauptstadt des Königreichs Böhmen, des Kaiserreichs (Karl IV., Rudolf II.) und von 1526 bis 1918 als Teil der Wiener Habsburger-Monarchie von deren Kultur und Geschichte geprägt und sie mitprägend, enttäuscht es den an objektiver Belehrung interessierten Besucher, daß selbst Fachleute in Nationalmuseen oder vergleichbaren Einrichtungen mit einmaligen Sammlungen nicht immer korrekt arbeiten. Wenn der englische Text über den großartigen Hofmaler *Theodoricus* Kaiser Karls IV. Führungszeichen verwendet, obwohl die Quelle – lateinisch, französisch, deutsch, tschechisch? – nicht einmal erwähnt wird, oder wenn in ein und derselben englischen Erläuterung mal Nürnberg, mal Nuremberg, mal tschechisch Zygmont, mal deutsch Siegmund zu lesen ist, „dann staunt der Laie, und der Fachmann wundert sich“. Solche Beispiele ließen sich leider beliebig vermehren. Eine Institution mit wissenschaftlichem Anspruch muß nach fehlerfreier Unterrichtung streben; doch der den tschechischen Text nicht verstehende Leser wird auf Grund des englischen nur manchmal näher an die historisch richtige Information herangeführt; aber da die englische Übersetzung nicht immer frei von Mängeln, ist nicht einmal das sicher. Einem Menschen, der einen wesentlichen Teil seiner Vita zu verleugnen oder zu verdrängen sucht, droht Krankheit; und um die Selbstsicherheit, die Identität einer Nation, die einen Jahrhunderte währenden Teil ihrer – mindestens zweisprachigen – (Kultur-)Geschichte nicht wahrnehmen kann oder will, sondern verdrängt, dürfte es nicht zum Besten bestellt sein. Ob hier eine „Vergangenheitsbewältigung“ eigenartiger Prägung mitspielt – nach der „ethnischen Säuberung“ am Ende des Zweiten Weltkrieges eine fragwürdige „Entgermanisierung“ der Geschichte und Kultur Böhmens? Das bewundernswürdige selbstbewußte Verhalten der Polen gegenüber den Deutschen sei einigen Tschechen als leuchtendes Beispiel vorgehalten. Es ist zu hoffen, daß die Normalisierung weitere Fortschritte macht – im Interesse der tschechischen Nation und eines toleranten, offenen Europa. Der Haß, den unter den drei Komponisten dieses Buches nur Janáček – in abstoßender Weise – vorgeführt hat, ist zum Glück nicht allgemein. Nicht Unwahrhaftigkeit oder Lüge sind zukunftsträchtig; Versöhnung – auf der Basis vieler Brückenschläge – ist möglich und notwendig, und als ein solcher sieht sich auch dieses Buch und verstehen es seine tschechischen Freunde.

Wenn der Spielplan des ehrwürdigen Prager Nationaltheaters, welches „das Volk sich selbst“ (*Národ sobě*) geweiht hat, zahlreiche Opern, die man überall hören kann, aufweist, die zu erwartenden Meisterwerke Smetanas, Dvořáks, Fibichs, Janáčeks und anderer Tschechen, die doch hier am besten interpretiert

werden sollten, dagegen nur selten, um sie womöglich bald darauf wieder abzusetzen, dann stimmt etwas nicht. Die Schwärme von Touristen, die größtenteils zu Hause derartige Veranstaltungen nicht besuchen und in Prag vor allem deshalb, weil sie etwas gegen die Langeweile auf Reisen tun wollen? – oder weil es dort „so viel billiger“ ist?, sind zwar unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten für das Überleben von Opernhäusern und Konzertsälen wichtig. Nur sollte niemand dem Trugschluß erliegen, mit ihnen sei ein kulturelles Niveau zu halten oder zu gewinnen. Der Vergleich mit Aufführungen in der viel gescholtenen „Provinz“, z. B. in Brünn, zu Preisen, die im Gegensatz zu Prag auch für Tschechen erschwinglich bleiben, zeigt, wie das Engagement der ausführenden, schlecht bezahlten Künstler vor einem motivierten und sie motivierenden Publikum dort zu Leistungen führt, die von ihren entmotivierten Kollegen vor einem entmotivierenden Publikum in Prag kaum zu erwarten und daher dort leider seltener anzutreffen sind.

Wollen Tschechen den Beitrag Rilkes, Kafkas, Max Brods, Urzidils – um nur wenige Namen zu nennen – zur Literatur und Kultur(-Geschichte) ihrer Heimat wirklich verleugnen, sie – trotz deren unverwechselbarer Verwurzelung in Böhmen – zu Ausländern machen und ihre Werke nur noch aus Übersetzungen – also aus zweiter Hand – kennenlernen? Jede Übersetzung ist eine Interpretation, die andere Interpretationen ausschließt und ihrerseits Anlaß zu neuen Interpretationen gibt, die sich immer weiter vom Original entfernen können. Jeder mehr als oberflächlich Interessierte wird das Original studieren wollen. Die hiermit angesprochene bi-kulturelle Eigenart Böhmens wird anschaulich in der Antwort des altadligen Mathias von Thun, der 1845 bekennt: „Ich bin weder Tscheche noch Deutscher, sondern Böhme“ (bei Erismann, 2001, S. 22). Mein Bemühen, mich innerhalb einer zweisprachigen Kultur der Jahre 1824–1928 stets nur einer Sprache, oder durchgehend einer Sprache an erster, der anderen an zweiter Stelle zu bedienen, war zum Scheitern verurteilt, da nicht einmal die Träger dieser Kultur selbst stets nur eine von beiden verwenden. Das ist schon im 18. Jahrhundert nicht der Fall, z. B. bei Mozarts Freund und Gastgeber in der Bertramka Franz Xaver Duschek (= František X. Dušek, 1731–1799); der böhmische Komponist Vojtěch Jírovec (1763–1850) schreibt sich selbst Adalbert Gyrowetz. Im 19. Jahrhundert nennt Smetanas Frau Katharina in ihrem Tagebuch ihre Tochter „Fritzchen“, Smetana, Dvořák wie Janáček korrespondieren deutsch und tschechisch, Zeitgenossen verfahren mal so, mal anders, usw. – wer will und kann da eine einheitliche Linie einhalten? Man nehme zur Verdeutlichung die Titel zweier Opern Janáčeks: Die Ausflüge des Herrn *Broutschek* – oder *Brouček* – und Katja Kabanowa – oder *Kat'a Kabanová*, erstere Schreibung deutsch, letztere tschechisch; „richtig“ oder „falsch“ gibt es hier nicht; beide Schreibweisen finden sich, bisweilen sogar nebeneinander, bei demselben Autor. In einem in deutscher Sprache verfaßten Buch sind der Verwendung tschechischer Wörter auf jeden Fall enge Grenzen gesetzt, will der Verfasser seinen deutschen Lesern, für die es vor allem geschrieben ist, verständlich bleiben.

Deshalb stehen die deutschen Ortsnamen, die im größten Teil des behandelten Zeitraums (1824–1928) die amtlichen und damit historisch richtigen waren, in der Regel an erster, die tschechischen an zweiter Stelle – dies gilt allerdings nicht für Prag, Brünn und ähnlich bekannte Orte, bei denen nur der deutsche verwendet wird. Niemand sollte aus der getroffenen Entscheidung aber den falschen Schluß ziehen wollen, es werde damit eine „Germanisierung“ beabsichtigt. Wäre dieses Buch in erster Linie für tschechische Leser bestimmt, wäre die Reihenfolge umgekehrt. Jeder, der heute nach Böhmen und Mähren reist, ist darauf angewiesen, die jetzigen tschechischen Namen zu kennen. Aber die Bezeichnungen der Vergangenheit bleiben als Teil derselben und ihrer Quellen bestehen – das zu leugnen, wäre unhistorisch. Daß niemand auf die Idee kommt zu erklären, warum er Rom, nicht Roma, Kopenhagen, nicht Cøpenhavn schreibt, zeigt indes, wie viel auf dem erfolgreich beschrittenen Wege zur Normalität gerade zwischen Tschechen und Deutschen zu tun bleibt.

Umso mehr freue ich mich, hilfreichen tschechischen Freunden danken zu können, die mich in vielerlei Hinsicht, auch bei der Beschaffung von Bildvorlagen, herzlich unterstützt haben: Frau Dr. Jana Soucková-Siegelová, Prag, Národní Muzeum, Direktorin des Náprstkovo Muzeum, Frau Vladimíra Splíchaková, Direktorin der Dvořák-Gedächtnisstätte in Vysoká bei Příbram, Herr Petr Dvořák, ein Urenkel Dvořáks, der mir die Villa Rusalka ebenda zeigte, Herr Prof. Dr. Jiří Matousek, Technische Universität Brünn, Frau Jitka Buriánková, Janáček-Gedächtnisstätte Brünn, Frau Olga Mojžišová, Direktorin des wunderschön gelegenen Smetana-Museums in Prag, Frau Dr. Jarmila Tauerová, Direktorin des herrlichen, von Kilian Ignaz Dientzenhofer um 1720 erbauten, nach einem darin 1826 eröffneten Gartenlokal *Villa Amerika* genannten Dvořák-Museums, die mich auch zur Dvořák-Gedächtnisstätte in Nelahozeves (Mühlhausen) führte, und Frau Dr. Svatava Přibánová, Mährisches Landesmuseum, Janáček-Forschungstelle, Brünn. Die sorgfältige Hilfe der drei zuletzt genannten Musikologinnen bedarf besonderer Erwähnung und Anerkennung: sie unterzogen sich mit großer Sorgfalt der Mühe, mein Manuskript auf die richtige Schreibweise tschechischer Namen und Wörter – und nicht nur darauf – durchzusehen. Die Verantwortung für dennoch verbliebene Fehler liegt aber allein bei mir.

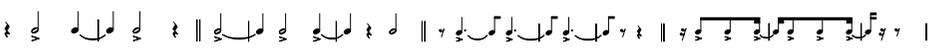
Ob Leser dieses Buches – wie des vorangegangenen über *Mozarts Kammermusik* – vermissen werden, daß ich im Gegensatz zu zahlreichen klugen Köpfen, deren Arbeiten für mich von unschätzbbarer Hilfe waren, *Compositionswissenschaft* – um ein Wort Josef Haydns zu gebrauchen<sup>5</sup> – nicht oder nur ausnahmsweise behandelt habe? Diese Unterlassung sei kurz begründet: Der mir vorschwebende Leser- und Benutzerkreis setzt sich nicht in erster Linie aus Studenten der Harmonie-, der Melodie-, der Formenlehre, des Kontrapunktes

5 S. Leopold Mozart, Brief vom 16. Februar 1785 an seine Tochter, a. a. O., S. 154.

usw. – kurz all des für einen Komponisten oder Berufsmusiker notwendigen Handwerkszeuges – zusammen, sondern aus allen Liebhabern der Kammermusik (einschließlich obiger Studenten), die im Glücksfall selbst musizieren oder aber eifrige Hörer – in Konzerten oder im trauten Heim – sind. Sie werden zwar bei hinlänglicher Erfahrung erkennen, ob ein Wechsel des Tongeschlechts erfolgt, weniger aber, ob das ein Wechsel von As-Dur nach as-Moll ist. Sie werden wahrnehmen, ob ein Dreier- oder Vierer-Takt, ob forte oder piano gespielt wird, ob Synkopen oder Akzente zu hören sind usw. Dagegen werden ihnen kaum sofort Besonderheiten der Form, der Struktur, der Modulation usw. auffallen, deren Studium am Instrument oder anhand einer Partitur erfolgen muß. Auf Grund jahrzehntelangen Musizierens mit Hunderten von Gleichgesinnten komme ich zu dem Schluß, daß sie sich nur in Zweifelsfällen, z. B. bei einem Verdacht auf Druckfehler, für diese – sicher wichtigen – musiktheoretischen Probleme interessieren. Die Zeit, die auf die Diskussion derartiger Themen bei Musizierabenden verwendet wird, ist jedoch minimal, selbst wenn Berufsmusiker daran teilnehmen. Fragen der praktischen Musikausübung und Interpretation stehen eindeutig im Vordergrund.

In manchen Veröffentlichungen kommen zwei in jedem Menschenleben wichtige Agenden zu kurz: Eros und Politik. Zwar sollte ein Genie sich zuvörderst seiner Kunst weihen, ebenso die sich mit ihm befassenden Literaten. Soweit aber für sein Schaffen von Bedeutung, dürfen beide Themen nicht vernachlässigt werden. Für die drei Komponisten, denen dieses Buch gewidmet ist, sind Eros wie Politik unmittelbar erkennbar und wesentlich.

*Synkopen* (gr. „Zusammen-Schnitt“ = rhythmische Bindung von durch Taktstrich oder dgl. getrennte Hälften eines Tones, Zusammenbinden zweier Noten gleicher Tonhöhe mit dem Haltebogen zu einem Ton über einen Takt oder betonten Taktteil hinweg) werden in der tschechischen Musik – aber nicht nur dort – häufig eingesetzt. Daher ist ihre richtige Ausführung wichtig. Die Rück- und (besonders) die Vorverschiebung von Tönen um die Hälfte (selten um ein Viertel) ihres Wertes unter Mitverlagerung des Akzents – von H. J. Moser als „pathetische Antizipation“ (Vorgriff) bezeichnet – ist ein wichtiges Darstellungsmittel leidenschaftlichen Ausdrucks. Synkopen sollen etwas Aufregendes oder – weniger oft, z. B. Schumannsche Synkopen – etwas Verunklarendes, in tschechischer Musik – oder im Jazz – etwas Aufpeitschendes haben. Phrasierung oder Artikulation sind synkopiert, wenn sie – statt der nach dem vorgegebenen Metrum an sich zu betonenden Zählzeit – gleichmäßig davor oder danach – auf der schwachen Zählzeit oder zwischen zweien – betonen, um so eine Spannung gegenüber dem Metrum herbeizuführen. Einige Beispiele:



Moser Musiklexikon. 4. Aufl. Hamburg 1955, II S. 1261; Grove Bd. 18 S. 469.

Rhythmisch „unsichere Kantonisten“ verraten ihre Schwierigkeiten, indem sie die Synkope zwar rechtzeitig, aber ohne Akzent beginnen, den sie der zweiten Hälfte des Tons (der an sich betonten Taktzeit) geben, womit der Sinn der Synkope ins Gegenteil verkehrt wird.

Um bei Verweisungen ein rasches Auffinden zu ermöglichen, tragen die einzelnen Kammermusikwerke Nummern in der Reihenfolge ihrer Darstellung. Dur-Tonarten werden mit großen, Moll-Tonarten mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet. Erläuternde Zusätze des Verfassers innerhalb eines Zitats stehen in eckigen Klammern. Römische Zahlen bezeichnen Sätze eines Werkes, arabische Zahlen vor einem Schrägstrich (z. B. 8/1878) den Monat des danach angegebenen Jahres. Die Notenbeispiele können klingende Musik nicht ersetzen, sollen aber eine kleine Hilfe für den Zugang zu den behandelten Kompositionen bieten. Hierzu sei an Robert Schumanns Ausspruch beim Blättern in einem Musikstück erinnert: „dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches“ (AMZ 1831).

Das Verzeichnis des Schrifttums soll nicht nur – einem Gebot der Ehrlichkeit folgend – die Quellen nachweisen, aus denen ich geschöpft habe. Es soll zugleich dazu anregen – und dem Leser die Sucharbeit erleichtern, selbst auf Entdeckungsreise zu gehen.

Herrn Hans Hogeweg, Brüssel, danke ich herzlich, mich als einen Laien ohne ausgeprägtes technisches Verständnis mit unermüdlicher Geduld in die Geheimnisse eines Computers eingeführt zu haben. Ohne ihn wäre meine Arbeit viel mühsamer gewesen.

In Herrn Bernhard Päuler fand ich wiederum einen Wahlverwandten, für den musikalisch-ästhetische Gesichtspunkte genauso wichtig, wenn nicht ausschlaggebender sind als kaufmännisch-verlegerische. So trafen wir uns erneut in unserer gemeinsamen Passion für die Kammermusik. Ihm sei auch an dieser Stelle wiederum herzlich gedankt.

Brüssel, 17. Februar 2003

Walter Wiese