

Vysloužilová, Milena

Václav Jan Tomášeks Lieder zu tschechischen Texten

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1974, vol. 23, iss. H9, pp. [47]-65

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112110>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILENA VYSLOUŽILOVÁ

VÁCLAV JAN TOMÁŠEKS LIEDER ZU TSCHECHISCHEN TEXTEN

Der deutsche Musikgeschichtsschreiber Rudolf Quoika, aus Žatec in Böhmen gebürtig, behandelt in seiner Arbeit *„Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren“* (Berlin 1956) auch V. J. Tomášek. Er hält ihn für einen „Utraquisten“, d. h. für einen „*Tschechen von Geburt und Patriot*“, aber zugleich für einen Künstler mit „*deutscher Ausbildung*“.¹⁾

Nach Quoika sind es vor allem Tomášeks Lieder zu Original-Texten deutscher Dichter, die seine „*Stellung im deutschen Lager*“, also anders ausgedrückt seine Zugehörigkeit zur „*deutschen Musik*“ klar bestimmen. „*Als echter Romantiker*“, schreibt Quoika, „*griff Tomaschek zu den besten Dichtungen der Zeit: 140 deutsche Lieder (43 Dichtungen von Goethe, 17 Gedichte Schillers, ferner Gedichte von Hölty, Bürger, Gellert, Pichler, K. E. Ebert, U. Horn, H. Heine u. a.) stehen 20 tschechischen gegenüber, ein Zeichen für die Stellung des Meisters im deutschen Lager*“.²⁾

Mit der Einreihung Tomášeks in „*das deutsche Lager*“ aufgrund eines nicht sehr genau durchgeführten statistischen Verzeichnisses und einer zahlenmäßigen Vergleichung³⁾ verfolgt Quoika tendenziöse nationale Ziele. Er hat vor allem die spezifische historische, gesellschaftliche und kulturelle Situation der tschechischen Bevölkerung der Länder der „*Böhmischen Krone*“ überhaupt nicht erwogen, die auch Tomášek dazu geführt hatte, in solchem Maße Texte deutscher (oder deutsch schreibender) Dichter zu vertonen. Diese tendenziöse Ansicht Quoikas mißachtet die Tatsache, daß für tschechische Komponisten der Zeit und Generation Tomášeks die deutsche Sprache vor allem eine kulturelle und gesellschaftliche und keine nationale Erscheinung war, ähnlich wie den tschechischen Komponisten der

¹⁾ Quoika (S. 104) schreibt: „*Tscheche von Geburt und Patriot, bekam er eine deutsche Ausbildung, bediente sich beider Sprachen...*“.

²⁾ R. Quoika: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, S. 107.

³⁾ Was die tschechischen Kunstlieder Tomášeks anbelangt, so gibt es 24 und nicht 20, wie Quoika anführt. Tomášek trug weiter mit seinen tschechischen gesellschaftlichen Liedern auch zu „*Věvec ze zpěvů vlastenských*“ (Kranz patriotischer Gesänge – siehe weiter) bei und schrieb gelegentlich tschechische Chöre und Lieder.

Autor	Titel des Liedes (Sammlung) Entstehung (Ausgabe)	Autoren des Textes	Anzahl der Lieder
1. Ryba Jan Jakub (1755–1816)	Zwölf böhmische Lieder (1800) Neue böhmische Lieder (1808) andere einzelne Lieder	A. Huth Š. Hněvkovský T. Mnich V. Nejedlý J. Palkovič J. Puchmajer J. Rautenkranz J. Zabranský	12 12 3 <hr/> 27
2. Vitásek Jan August (1700–1839)*	Žalostná píseň na smrt milenky (1806) (Klagelied zum Tod der Geliebten) Marš každého Čecha ctného (1809?) Marsch jedes tugendhaften Tschechen) Vzhůru Češi, pojďme směle (Auf, Tschechen, gehen wir tapfer)	J. Nejedlý F. Vavák Meinert–J. Nejedlý	1 1 1 <hr/> 3
3. Doležálek Jan Emanuel (1780–1858)**	České písně v hudbu uvedené (1812) (Böhmische Lieder in Musik eingeführt)	Š. Hněvkovský B. J. Dlačák V. Nejedlý J. Palkovič M. Raulovský	15 <hr/> 15
4. Tomášek Václav Jan Křtitel (1774–1850) *) **)	Šestero písní (Sechs böhmische Lieder) op. 48 (1813) Šestero písní (Sechs böhmische Lieder) op. 50 (1814) Šestero písní Hankových (Sechs böhmische Lieder von Hanka) op. 71 (1823) Starožitné písně (Altböhmische Lieder aus der Königinhofer Handschrift) op. 82 (1823)	V. Hanka A. Marek V. Nejedlý	6 6 6 6 <hr/> 24
5. Kniže František (1784–1840)	Šestero písní pro jeden hlas (Sechs böhmische Lieder für eine Stimme) Patero písní pro jeden hlas (Fünf böhmische Lieder für eine Stimme) op. 18 (1819) Patero českých písní pro jeden hlas (Fünf böhmische Lieder für eine Stimme) op. 21 (1819)	V. Hanka V. Hanka Štěpnička J. Hukal V. Hanka	6 5 5 <hr/> 16

(Fortsetzung der Tabellenübersicht)

Autor	Titel des Liedes (Sammlung) Entstehung (Ausgabe)	Autoren des Textes	Anzahl der Lieder
6. Voříšek Jan Hugo (1791–1825)	Zastaveničko (Ständchen)	V. Hanka	1 <hr/> 1
7. Held Jan Theobald (1770–1851) **)	Na Pinku (An Pinka) Šestero selských písní (Sechs böhmische Bauernlieder) (1847)	V. Nejedlý K. A. Šnaidr	1 6 <hr/> 7

*) In „Věvec ze zpěvů vlastenských“ (Kranz patriotischer Gesänge), 1835–1843 (Herausgeber F. Škroup, mit Unterbrechung) vertretene Autoren.

***) Autoren, die Goethes Texte im Original vertonten.

Generation und Zeit Segers die lateinische und italienische Sprache nicht als nationale Äußerung galt.⁴⁾

Nach den bekannten Theresianischen Schul- und Administrationsreformen wurde die deutsche Sprache von Amts wegen in ganz Österreich zur Staatssprache und beherrschte als solche dann das gesellschaftliche und kulturelle Leben der höheren und mittleren Schichten (des Adels und der gesellschaftlich situierten Bürgerschaft) auch in den Ländern der „Böhmischen Krone“. Das Deutsche als stilistisch und semantisch entwickelte Sprache begannen in reichlichem Maße auch tschechische Gebildete und Patrioten zu verwenden, da sie daran zweifelten, ob die Sprache, derer sich nur mehr gesellschaftliche Grundschichten (Landvolk, Bewohner kleinerer Städte) bedienten, wieder zu einer lebendigen wissenschaftlichen und literarischen (künstlerischen) Sprache werden konnte.⁵⁾

Tomášek selbst verfiel zwar nie dieser Skepsis, aber in der Zeit, als die tschechische Dichtung erst ihr eigenes Wesen suchte und auch die Prager adeligen und bürgerlichen Salons, für die Tomášek seine Lieder komponierte, überwiegend zur deutschen Literatur und Kultur orientiert waren, zögerte er nicht nach den Gedichten Goethes und Schillers zu greifen, ähnlich wie dies in der gleichen Zeit die Tschechen J. T. Held

⁴⁾ Josef Ferdinand Norbert Seger (auch Segert, Seeger), böhmischer Komponist und Organist (1717–1782), Lehrer von Josef Mysliveček, Václav Pichl u. a. Nach dem Zeugnis Ch. Burneys (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 1773) verwendete Seger als Verständigungssprache Italienisch; Deutsch konnte er gar nicht.

⁵⁾ Die Auseinandersetzung verlief zwischen dem Begründer der modernen Slawistik Josef Dobrovský, der seine Werke lateinisch und deutsch schrieb, und dem Begründer der modernen tschechischen Literatur Josef Jungmann, der seine wissenschaftlichen Schriften und literarischen Werke in tschechischer Sprache verfaßte. Ihr Streit erweckte auch Zweifel, ob sich die tschechische Sprache als dichterische Unterlage für vokale und dramatische Kompositionen eigne.

und J. E. Doležálek, aber auch Franz Schubert getan haben. Tomášeks Stellung im „*deutschen Lager*“ hat also nichts mit dem neuzeitlichen deutschen Nationalismus gemeinsam. Nicht einmal in Tomášeks Verlassenschaft oder in seiner deutsch geschriebenen Autobiographie (siehe Prager Almanach „*Libussa*“ 1845–50) finden wir ein Wort darüber, daß er sich mit seinen „deutschen“ Liedern etwa zum „deutschen Lager“ bekennen und so seine Nationalität kundgeben wollte. Dafür spiegelt sich aber in der zahlenmäßig kleineren Gruppe von Tomášeks Liedern zu Texten tschechischer Dichter sehr deutlich sein bewußtes Tschechentum und möglicherweise auch Slawentum wider.

Quoika stützte seine Auslegung der Lieder Tomášeks auf quantitative Weise. Wir glauben nicht, daß diese Methode fähig wäre eine befriedigende Antwort auf eine so komplizierte Frage zu geben wie die Bestimmung des gesellschaftlichen, künstlerischen und nationalen Wesens, des Sinnes und Wertes der Lieder Tomášeks. Wir verwenden jedoch diese Methode auch bei der Untersuchung der Rolle Tomášeks im Entstehungsprozeß des tschechischen Kunstliedes und seiner eigenartigen bewußten Verankerung in der sich herauskristallisierenden neuzeitlichen tschechischen Nationalität. Diese ausnahmsweise Rolle Tomášeks dokumentiert folgende übersichtliche Tabelle der Häufigkeit und Chronologie des tschechischen Kunstliedes (vergl. S. 48–49).

Die Tabelle zeigt deutlich den ausdrucksvollen quantitativen Anteil Tomášeks am Entstehen des tschechischen Liedes in der Zeit vor Smetana (nicht nur von Tomášek selbst, sondern auch den Einfluß und das Beispiel auf seine Schüler J. H. Voříšek und F. Kníže). Nur Ryba, der in der tschechischen Stadt Rožmitál lebte und schuf, und der teilweise in der tschechischen und slawischen Enklave Wiens lebende und schaffende Doležálek können hinsichtlich der Anzahl ihrer tschechischen Kunstlieder mit Tomášek verglichen werden. Tomášek gehörte auch zu den ersten tschechischen Komponisten der Zeit vor Smetana, die begonnen haben Lieder zu Texten tschechischer Dichter zu schreiben. Er war einer der Bahnbrecher dieser Form!

„*Šestero písní v hudbu uvedených*“ (Sechs böhmische Lieder in Musik eingeführt) op. 48 (1813) sind samt „*Šestery písně pro jeden hlas*“ (Sechs böhmische Lieder für eine Stimme) op. 50 (1814) die ersten umfangreicheren Liedersammlungen Tomášeks, die zwei Jahre vor seiner gipfelnden achtbändigen Sammlung von Liedern zu Gedichten J. W. Goethes (op. 53–61) entstanden.

Tomášeks Opus 48 äußert aber auf eine beachtenswerte Weise auch die eigentliche gesellschaftliche und künstlerische Intention seiner tschechischen Lieder, die im tschechisch gedruckten Titel und in der kurzen Vorrede zur Sammlung enthalten ist. Wir lesen dort: „*Šestero písní v hudbu uvedených a vysoce urozeným slečnám Augustě a Krystýáně, hraběnkám ze Šternberků okrasám jazyka vlastenského obětovaných od Václava J. Tomáška, skladatele hudby u p. hraběte Jiřího Bukwy. V Praze u K. W. Endersa knihkupce v malé Jezuitské ulici Nr. 154*“ (Sechs Lieder in Musik eingeführt und den hochedlen Fräulein Augusta und Christine, Gräfinnen von Sternberg, Zierden in patriotischer Sprache geopfert von Václav J. Tomášek, Tonsetzer bei L. Grafen Georg Bukwa. In Prag bei K. W. Enders, Buchhändler in der kleinen Jesuitengasse Nr. 154). Und in der Vorrede: „*Slovo k vlastencům.* –

Povinnen jazyku svému, dávno již po nějaké oběti toužím a děkuji neodrodilým jinochům vlasti své, že mně podali příležitosti, vykonati povinnosti té, zvlášt v nynější době, an cizozemci vzdělávajice a vychovávající jazyky své, každému svůj donutiti usilovali. Blaze, že spisovatelé naši, cizích jazyků znali, důkladnost a zvučnou líbeznost svého jazyka seznali a se přesvědčili, že jazykové cizinců líbeznosti toliko od hudby vypůjčují; jazyk ale český v hudbu uvedený, sladkost se sladkostí spojuje. W. J. Tomášek“. (Ein Wort zu den Patrioten. — Meiner Sprache verpflichtet sehe ich mich schon lange nach einem Opfer und danke den nicht entarteten Jünglingen meiner Heimat, daß sie mir Gelegenheit gegeben haben, diese Pflicht zu vollführen, überhaupt in der jetzigen Zeit, wann Ausländer, ihre Sprache bildend und erziehend, jedem die ihre aufzuzwingen streben. Ein Glück, daß unsere Schriftsteller fremde Sprachen beherrschend die Gründlichkeit und klingende Lieblichkeit ihrer Sprache erkannten und sich davon überzeugten, daß die Sprachen der Ausländer die Anmut nur von der Musik ausborgten; die böhmische Sprache aber in Musik eingeführt verbindet Süße mit Süße. W. J. Tomášek.)

Tomášek äußert sich also gleich in seinem ersten „tschechischen Opus“ eindeutig als nationalbewußter Patriot. An dieser bürgerlichen und künstlerischen Konfession Tomášeks ist aber vor allem bemerkenswert, daß er die tschechische Sprache für ein überzeugendes Merkmal der Nationalität hält und seinen Glauben an die Lebenskraft der tschechischen Sprache als Sprache der Dichtkunst proklamiert, die vereinigt mit Musik „Süße mit Süße verbindet“. Tomášek teilte also hinsichtlich der Frage der Zweckmäßigkeit des Tschechischen als lebendige künstlerische Sprache nicht die Skepsis des Kreises um Dobrovský; er stand eher auf der Seite Jungmanns. Wertvoll war dabei, daß diese Stellung Tomášeks nicht nur durch seinen „Patriotismus“ motiviert war, sondern daß er sich auf tiefere philologische und prosodische Beobachtungen und Kenntnisse stützte. Über diese seine Betrachtungen informiert Tomášek auch in seinem weiteren Vokalwerk op. 49 (1814) in zwei Liedern Maria Stuarts Abschied von Frankreich und Klage aus dem Kerker auf einen Text der Königin, den sie angeblich französisch und englisch auf die Fenstertafeln geschrieben hat. In der deutschen Vorrede Tomášeks zu diesem Werk lesen wir: *„Die deutsche Übersetzung von Herrn Hanslick, und die böhmische von Herrn Hanka sind schön und getreu. Ich wählte sie deshalb, damit dieser schöne Nachlaß allen, besonders den für Musik so empfänglichen slawischen Nationen bekannt werde. Meine Musik habe ich zwar nur zu dem deutschen Texte gedichtet, allein dabei auch auf den böhmischen alle mögliche Rücksicht genommen. Der ersten Melodie kann der französische Urtext leicht unterlegt werden; weil bekanntlich die Franzosen beim Gesange die letzten Silben aussprechen. Nicht so dürfte es bei der zweiten Melodie mit dem englischen Texte geschehen, weil in dem selben nicht das Metrum, so wie in der deutschen und böhmischen Übersetzung, beobachtet ist. Tomaschek“.*

Beide kurzen Vorreden Tomášeks bestätigen also die späteren Zeugenschaften der Zeitgenossen, die Tomášek als Verehrer und sogar Kenner der tschechischen Sprache und Prosodie schildern und dieses Interesse mit seinem nationalen Bewußtsein begründen.

Das nationale Bewußtsein Tomášeks fand seinen künstlerischen Ausdruck

in vier Liedersammlungen, außer den erwähnten Werken op. 48 und 50⁶⁾ noch in den neuen „*Šestero českých písní od Václava Hanky*“ (Sechs böhmische Lieder von Václav Hanka) op. 71 aus dem Jahre 1823 und „*Starožitné písně Kralovodvorského rukopisu*“ op. 82 (Altböhmische Lieder der Königinhofer Handschrift). Zweiundzwanzig von den vierundzwanzig in diesen vier Sammlungen enthaltenen Liedern Tomášeks sind zu Worten seines jüngeren Freundes, des tschechischen Dichters, Historikers und Musikamateurs V á c l a v H a n k a (1791—1861) komponiert, der zu dem Fälscherkreis der berühmt gewordenen „*Altböhmischen Handschriften*“ „*Rukopis Královédvorský*“ (Königinhofer Handschrift) und „*Rukopis Zelenohorský*“ (Grünberger Handschrift) gehörte und ein glühender tschechischer Patriot und Slawenfreund (Slawjanophile) war. Der starke Anteil Hankas an der Liederproduktion Tomášeks und die langjährige Freundschaft beider dokumentierten direkte Verbindungen Tomášeks mit der tschechischen Wiedergeburtsbewegung, die der Komponist noch später durch seine Mitarbeit an „*Věvec ze zpěvu vlastenských*“ (Patriotischer Liederkranz) bezeugte.⁷⁾

Die Vertonung der Texte Hankas bereicherte Tomášeks künstlerisches Nationalgefühl noch um einen weiteren Zug. Hanka komponierte seine Gedichte im volkstümlichen Geist und gehörte zu den tschechischen Literaten, die im tschechischen und slawischen Volkslied einen der grundlegenden Ausgangswerte der tschechischen und slawischen Dichtung und Musik sahen.⁸⁾

Die Auswirkung von Hankas Auffassung der tschechischen Nationalkunst auf Tomášek war zweifellos stark. Denn in seinen ersten drei Sammlungen tschechischer Lieder vertonte er überwiegend die im Volkston geschriebenen Gedichte Hankas. Mit dem Namen Hankas ist auch indirekt das Entstehen der letzten tschechischen Liedersammlung Tomášeks „*Starožitné písně Kralovodvorského rukopisu*“ (Altböhmische Lieder aus der Königinhofer Handschrift), op. 82 (1823)⁹⁾ verbunden, zu lyrischen Texten der erwähnten Hand-

⁶⁾ Wir erkannten, daß Tomášek an sein tschechisches Publikum auch bei Liedern dachte, die er zu deutschen Übersetzungen komponierte. Mit tschechischem Text sind schon *Vier italienische Canzonetten für Gesang und Klavier* (Čtyři italské kanzonety pro zpěv a klavír), op. 28 (1806) versehen. Den deutschen und tschechischen Text dieser Liedersammlung schrieb W. A. S v o b o d a.

⁷⁾ Tomášeks Kompositionen für den „Kranz“ kann man vom stilistischen Standpunkt kaum als Kunstliederproduktion qualifizieren. Der funktionale Aspekt verdeutlicht aber die Angehörigkeit Tomášeks zum „tschechischen Lager“.

⁸⁾ Die tschechischen Literaten schätzten schon diese Initiative Hankas, der als Dichter und Theoretiker zu den Vorgängern der „*Poesie im Volkston*“ (sogenannte „ohlasy“) F. L. Č e l a k o v s k ý s und zu den Initiatoren der Folkloresammlertätigkeit in den böhmischen Ländern gehörte. Čelakovský widmete auch Hanka den ersten Teil seiner „*Slovanské národní písně*“ (Slawische Volkslieder) aus dem Jahre 1822 als Beweis, daß er sich dieser Initiative bewußt war. Die Abhandlungen Hankas betreffen indirekt auch die Musik. Er rezensierte z. B. in „*Prvotiny*“ von H r o m á d k a (1817) die berühmte Sammlung P r á č s „*Sobranije russkich narodnich pesen s ich golosami*“ (Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen). Vergleiche K. Dvořák in: „*Studie a poznámky ke kritickému vydání F. L. Čelakovského Slovanských národních písní*“ (Studien und Bemerkungen zur kritischen Herausgabe der Slawischen Volkslieder F. L. Čelakovskýs), Prag, o. D., besonders S. 574.

⁹⁾ Der volle Titel der Sammlung lautet: „*Starožitné písně Královodvorského rukopisu v hudbu uvedl a vysoce urozenému Pánu Panu Lwowi Hraběti Thunovi z Hohenštejna na důkaz upřímné pocty obětuje Václav Jan Tomášek*“ (Altböhmische Lieder der Köni-

schrift geschrieben, die später von der tschechischen Wissenschaft als Falsifikat Hankas identifiziert wurde¹⁰); Tomášek sah aber wie viele andere tschechische Volksaufklärer und Künstler des 19. Jahrhunderts¹¹) in dieser Sammlung wertvolle alttschechische Literaturdenkmäler, die daher als solche von ihm vertont wurden.

In den Ergänzungen zu Tomášeks Autobiographie in der Zeitschrift *Li-bussa* wurde ein interessantes Dokument von Pavel Alois Kl ar veröffentlicht (Pamětní list Václava Tomáška — Denkblatt V. J. Tomášek), das Tomášeks „sehr feines Gefühl und Sinn für die Nationalmusik“ und seine Überzeugung schilderte, daß „in der böhmischen Musik eine bestimmte Tradition lebt, die die vorherigen Jahrhunderte mit der Gegenwart vereinigt, und die ihre slawische Herkunft nicht verleugnet.“¹²)

Klar veröffentlichte in dem Denkblatt auch die deutsche Übersetzung eines umfangreichen Briefes Tomášeks an Václav Hanka, „den Verleger und Ausleger der Königinhofer Handschrift“ („vydavatelí a vykladači Královédvorského rukopisu“), der die beachtenswerte Bemühung Tomášeks illustriert, die künstlerische Basis der Volksmusik und damit auch den tschechischen Nationalcharakter seiner Kunst zu entdecken. Dieser Brief sei hier wegen seiner inhaltlichen Bedeutung zitiert:

„Wenn wir das in die Volksmusik niedergelegte Reich der Töne überschauen, so glauben wir uns in einem Göttertempel zu befinden, und wir schwelgen mit unsteter Begier in dem Ocean von Modulationen, die sich doch nimmer erschöpfen und in einen Zusammenklang nimmer auflösen wollen. In der Poesie hat man „Stimmen der Völker“ aufgefunden, in der Malerei unterscheidet man verschiedenerlei Schulen, in der Baukunst bestimmte Stylformen: wer aber hat die Musik nach Nationen geordnet? Und doch ist die Musik eine der ältesten Künste, die ihre eigene Geschichte und die noch heute aus derselben Urquelle schöpft, wie vor Jahrhunderten. Der

ginhofer Handschrift verteutscht von Professor W. A. Svoboda. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes von W. J. Tomaschek, 82stes Werk).

¹⁰) Die ersten skeptischen Stimmen über die Echtheit der Handschriften wurden gleich nach der Veröffentlichung der Grünberger Handschrift „*Rukopis Zelenohorský*“ laut (J. Dobrovský). Eine grundsätzliche kritische Widerlegung der Echtheit der Handschriften brachten die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts (der Philologe Jan Gebauer, Soziologe T. G. Masaryk und Historiker Jaroslav Goll). Die tschechische Wissenschaft kam dann zur Frage der Handschriften noch mehrmals zurück. Die Geschichte dieser Auseinandersetzungen umfaßt die kritische Gesamtausgabe der Handschriften „*Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání.*“ (Die Königinhofer und Grünberger Handschrift. Der heutiger Stand der Erkenntnis). In: *Sborník Národního muzea v Praze. Reihe C — Literatur-Historie — Bd. XIII—XIV. Academia, nakladatelství ČSAV, Praha 1969.* Siehe auch Miroslav Ivanov: *Tajemství RKZ* (Geheimnis des RKZ), Praha 1969 und *Záhada Rukopisu královédvorského* (Rätsel des RK), Praha 1970.

¹¹) Lyrische Texte aus den „Handschriften“ vertonten außer Tomášek folgende Komponisten: F. Z. Skuherský (1850), L. Želeňski (1862), A. Dvořák (1872), Z. Fibich (1871), dazu siehe auch Fibichs symphonische Dichtung „*Záboj, Slavoj a Luděk*“ (1873), K. Bendl (1875). Epische Texte der Handschriften wurden zur Unterlage folgender Werke: F. Škroup's Oper „*Libušin sňatek*“ (Libussas Hochzeit), 1835, J. R. Rozkošný's Kantate „*Lumír*“, 1881, J. L. Zvonář's Oper „*Záboj*“, 1862, B. Smetanas Oper „*Libuše*“, 1872, E. Chválas Oper „*Záboj*“, 1906—1907.

¹²) Tschechisch in „*Vlastní životopis Václava Jana Tomáška*“ (Autobiographie V. J. Tomášeks), übersetzt und herausgegeben von Zdeněk Němec, Praha 1941, S. 282 u. f.

gothische Baustyl und die altdeutsche Malerkunst haben sich durch das ganze Mittelalter fortgepflanzt; sollten wir denn von der Musik unserer Vorfahren nichts geerbt haben? Die Klänge der Musik verrauschen zwar mit dem Augenblicke, in welchem sie uns vernehmlich werden und unsere musikalischen Patriarchen, welche die ersten (und natürlich bloß kirchlichen) Tonsätze aufgezeichnet haben, beginnen vor dem vierzehnten Jahrhunderte kaum. Wie die Bardiette der Germanen, wie die Lieder der Nibelungen, wie die Dichtungen Ossians, die Romanzen des Cid etc. geklungen, wissen wir nicht mehr. Und wer hat die Melodien vernommen, welche einst unsere Königinhofer lyrischen und epischen Dichtungen begleitet haben? Und diese Dichtungen waren doch Gesänge? Sei es, daß diese Melodien gleichzeitig mit dem in modernde Archive geworfenen Texte verschollen sind, — untergegangen können sie nicht sein! Auch in der Musik lebt eine Überlieferung; aber sie ist bloß das Vorrecht des Landvolkes, der Hirten, Sennen, Schnitterinnen und Winzer. Man muß ihnen nur aufmerksam zuhören, wie ihre Tonsteigerungen und Tonfälle regelmäßig und charakteristisch wiederkehren, um an das Alter, gleichsam an die Gothik solcher Gesänge zu glauben. Manche böhmische Volksmelodie dauert in edler Transfiguration, umgestaltet zu Chorälen und geistlichen Gesängen, noch immer fort, und von manchen alten vaterländischen Schlachtliedern dürften sich noch in den Märchen unserer Feldmusik Anklänge genug vorfinden.

Es kommt nur darauf an, das böhmisch-nationale Element mit einem kunstbegabten Ohre überall herauszuhören. Und da es eine vieljährige Liebhaberei, ja ein integrierender Theil des Kunststudiums von mir war, jenem nationalen Elemente in der Musik meines Vaterlandes nachzuspüren: so glaube ich mich befähigt, dem böhmischen Texte der Königinhofer Handschrift eine gleichfalls spezifisch-böhmische Melodie und Harmonie unterlegen und aneignen zu können. Ich kann mich hierbei nur auf mein wohlgeübtes Ohr und auf mein ungetrübtes Nationalgefühl berufen; aber Beide sagen mir: »Du hast richtig gehört, und wahr empfunden!«¹³⁾

Tomášek war bestimmt nicht der einzige tschechische Musiker der Zeit vor Smetana, der so dachte und fühlte. Wenigstens theoretisch gleich gesinnt und fühlend war einer seiner Schüler, Ludvík Ritter z Rittersberku, dessen „*Myšlenky o slovanském zpěvu*“ (Gedanken über den slawischen Gesang, deutsch und tschechisch 1843) der zitierte Brief Tomášeks im wesentlichen antizipiert hat (unter der Voraussetzung, daß er vor 1843 geschrieben wurde). Als tschechischer Liederkomponist hatte aber Tomášek einen bedeutenden Vorgänger im Lehrer (sog. Kantor) Jakub Jan Ryba aus Rožmitál. Zwei Liedersammlungen zu tschechischen Texten dieses Komponisten, *Zwölf böhmische Lieder* (1800) und *Neue böhmische Lieder* (1808), besitzen für die tschechische Musik der Zeit vor Smetana wesentliche Bedeutung. Sie sind ein Musikpendant der ersten neuzeitlichen tschechischen Dichterschule Puchmajers und ihres qualitativen Prinzips der Metrik und Rhythmik und zugleich der erste Versuch einer Synthese der klassischen Musikstilistik mit

¹³⁾ Das Original dieses Briefes ist verschollen. Trotzdem kann man in dem Dokument einen interessanten Beleg der ästhetischen Ansichten aus der Zeit vor Smetana sehen.

tschechischen rhythmisch-melodischen Volksidiomen, und bedeuten als solche auch den Anfang der neuzeitlichen tschechischen Vokalmusik artifizierlicher Art.¹⁴⁾

Den künstlerischen Wert der Kompositionen Rybas erhöhen auch die Frische der Invention und der Einklang der melodischen Linie des Gesangspartes mit dem Text.¹⁵⁾

Von den tschechischen Liedern Rybas führt eine gerade Linie zu V. J. Tomášek. Diese Linie ist vor allem durch die chronologische Kontinuität gegeben. Nach der zweiten Liedersammlung Rybas (1808) war es eben Tomášek, der die nächste Sammlung tschechischer Lieder geschrieben hat, zuerst in den Jahren 1813–14 „*Šestero písní v hudbu uvedených*“ (Sechs böhmische Lieder in die Musik eingeführt), op. 48 und „*Šestero písní pro jeden hlas při fortepianu*“ (Sechs böhmische Lieder für eine Stimme und Fortepiano), op. 50¹⁶⁾, beiläufig um zehn Jahre später dann „*Šestero písní Hankových pro jeden hlas při fortepianu*“ (Sechs böhmische Lieder von Hanka für eine Stimme und Fortepiano), op. 71 und „*Starožitné písně Kralodvorského rukopisu*“ (Altböhmische Lieder der Königinhofer Handschrift), op. 82.

Zwischen den Liedern Rybas und Tomášeks gibt es aber auch eine bestimmte innere Entwicklungskontinuität.

Ryba schuf den Typ des schlichten strophischen einstimmigen Lieds zu tschechischen Texten mit Klavierbegleitung. Die stilistischen Grundeigenschaften dieses Liedertyps sind folgende:

- a) Periodizität der Melodie und Form.
- b) Diatonischer Charakter der Melodie und Harmonie, die sich auf harmonische Grundfunktionen stützt.
- c) Rhythmisch lapidarer Charakter und Syllabilität, die aus der direkten Gebundenheit der Musik an den Text hervorgehen. Ryba empfindet dabei instinktiv die Bedeutung des Wortakzentes als grundlegende prosodische Norm der tschechischen Sprache.
- d) Das Wort ist in der Beziehung zur Musik in diesem Liedertypus eher ein phonetisches und metrorhythmisches Phänomen als ein semantisches. Das ist unter anderem auch aus der Rolle des Klaviers sichtbar, das in den Liedern Rybas nicht zum gehaltigen Unterstreichen des Sinnes und der Bestandteile der Gedichte dient, sondern

¹⁴⁾ Ein Anfang, jedoch sehr bescheiden in seinem Ausmaß und in der künstlerischen Durcharbeitung der Singstimme und des Klavierpartes. Rybas tschechische Lieder haben öfters den Charakter schlichter Liedchen. Sein Biograph Jan Němeček sieht diesen Charakter in der syllabischen Melodik ohne Verzierungen, im strophischen und einfachen Aufbau nach dem Muster der Volkslieder („*v sylabické melodicé bez ozdoby a příkras, ve strofičnosti a jednoduchosti stavby dle vzoru lidových písní*“). Siehe J. Němeček: *Jan Jakub Ryba*, Praha 1963, S. 221.

¹⁵⁾ Dies sind die Eigenschaften, mit denen Rybas tschechische Lieder den künstlerischen Wert der Lieder „*České písně v hudbu uvedené a svému obzvláště váženému příteli a vlastenci Janu Drtinovi Čechu znamenitému laskavě obětované od Jana Emanuela Doležálka*“ (Böhmische Lieder in die Musik eingeführt und meinem besonders geehrten Freund und Patrioten Jan Drtina, einem ausgezeichneten Böhmen, liebevoll gewidmet von J. E. Doležálek) übertreffen.

¹⁶⁾ „*České písně*“ (Böhmische Lieder) von Doležálek (1812) entstanden in Wien und wurden dort auch herausgegeben.

rein musikalisch geführt wird. Diese Eigenschaften entsprechen im Grunde den musikalischen Normen der Klassik, man könnte aber sagen, daß sie auch dem tschechischen Volkslied eigen sind, das Ryba sicherlich gut kannte und auch ausnützte.

In mehreren Liedern Tomášeks findet man übereinstimmende oder ähnliche stilistische Eigenschaften. Eine ganze Hälfte der ersten zwei Liedersammlungen Tomášeks ist strophisch geschrieben. Strophisch ist z. B. auch das Lied „*Měj se dobře*“ (Das Lebewohl) aus op. 71 und „*Jahody*“ (Erdbeeren) aus op. 82. Die klassischen stilistischen Ausgangspunkte der ersten tschechischen Lieder Tomášeks werden auch durch den diatonischen, syllabischen und periodischen Charakter der Melodie und das statische diatonische Gepräge der Harmonie der Klavierbegleitung gegeben. Die Melodie des strophischen Liedes „*Nevěsta*“ (Die Braut) aus op. 48, eine der anmutigsten Liederminiaturen Tomášeks, besteht aus einem periodisch gegliederten musikalischen Satz mit einem erweiterten Nachsatz:

Allegretto

Notenbeispiel 1

Pre - sli - čko má mi - lá, skoč si honem, skoč, nitky pěkné
len - ce k swadbě pro mládence pro panenku toč.

Weder Melodie, noch Harmonie dieses Liedes weicht von der Tonart G-Dur und ihrer Funktionsharmonie ab. Zu den kennzeichnenden stilistischen Eigenschaften des Liedes „*Nevěsta*“ (Die Braut) gehört auch die musikalische Deklamation und Rhythmik, die im Grunde dem syllabotonischen Charakter des fünf- und sechssilbigen trochäischen Verses des Gedichtes von Nejedlý entspricht.¹⁷⁾

Tomášek respektiert also gleich in einem seiner ersten Lieder zu tschechischen Texten die prosodische Hauptnorm der tschechischen Sprache, anders ausgedrückt, er deklamiert musikalisch richtig. Etwas schwerfällig wirken nur die Daktylusrhythmen im ersten und zweiten Takt der ersten Strophe (siehe Notenbeispiel 1). Die prosodische Akzentnorm der tschechischen Sprache stört Tomášek an einer einzigen Stelle, im Vordersatz der dritten Strophe:

Notenbeispiel 2

Wyg - de štěstí mé - ho zla - ta denni - ce,

¹⁷⁾ Wie bekannt, sind Trochäus und Daktylus als typisch tschechische Versfüße anzusehen. Nejedlýs „*Nevěsta*“ (Die Braut) ist in diesen Versfüßen geschrieben. Nach den statistischen Auswertungen aller fünf Strophen sieht das metrische Schema des Gedichtes folgendermaßen aus:

1., 3. und 4. Vers
x'x | x'x | x'x
2. und 5. Vers
'xx | x'x | x'
[| x'xx]

sechssilbiger syllabotonischer Vers

fünfsilbiger syllabotonischer Vers
mit unvollständigem letztem Versfuß

Hier respektiert er das trochäische Metrum des Verses nicht, situiert die unbetonte Silbe des Adjektivs „*zlatá*“ (goldene) auf die schwere Zeit des dritten Taktes und verschiebt so auch gleichzeitig die dritte (unbetonte) Silbe des dreisilbigen Wortes „*dennice*“ (Morgenstern) auf die schwere Zeit des Taktes.

Tomášek deklamiert natürlich nicht in allen tschechischen Liedern seiner Sammlungen so gut. Beispiele der richtigen tschechischen Musikdeklamation gibt es aber genug. Sehr gut sind auch folgende Lieder deklamiert: „*Dívka plachá*“ (Das scheue Mädchen) und „*Zastaveničko*“ (Das Ständchen) aus op. 48, „*Plavba*“ (Die Schifffahrt), „*Hněv*“ (Der Groll) und „*Nářek*“ (Die Klage) aus op. 50, „*Slaviček*“ (Die Nachtigall), „*Pomsta*“ (Die Rache) und „*Modré oči*“ (Die blauen Augen) aus op. 71. In anderen Liedern findet man wieder Verstöße gegen die prosodischen Grundnormen der tschechischen Sprache. Das erste Lied Tomášeks zu einem tschechischen Text „*Hospodářství*“ (Die Wirtschaft) aus op. 48, beginnt mit der leichten Zeit (Auftakt) und dieses typisch deutsche metrorhythmische Element wiederholt sich dann im ganzen Lied am Anfang jeder melodischen Phrase. Der Komponist, der vorher einige Lieder zu Texten deutscher Dichter komponierte, war sich offenbar dessen noch nicht ganz bewußt (das Lied „Wirtschaft“ entstand auch früher als die weiteren Nummern von op. 48), daß er in die tschechische Vokalmusik ein Element übertragen hat, das dem Wesen der tschechischen Sprache und auch der tschechischen Vokalmusik fremd ist.¹⁸⁾

Zur Zeit, in der die tschechischen Literaten in zwei feindliche Lager zerfielen, in die Anhänger der Zeitmaßprosodie und die der Betonungsprosodie, spiegelt diese Inkonsequenz Tomášeks die Widersprüche und Uneinheitlichkeit der prosodischen Konzeption wider, die damals in der tschechischen Poetik herrschten. Zugunsten Tomášeks kann man trotzdem sagen, daß er sich der einflußreichen Partei der Zeitmaßprosodisten nicht anschloß, die im Betonungsprinzip ganz irrtümlich ein Eindringen des deutschen Einflusses in das prosodische System der tschechischen Sprache sahen und das Zeitmaßprinzip für die der tschechischen Sprache gemäße prosodische Basis hielten, wobei sie sich auf die tschechische humanistische Poesie und Musik als Muster berufen konnten.

Das Komponieren nach dem Zeitmaßprinzip steht völlig am Rande von Tomášeks Liederschaffen. Von zwölf Liedern der Sammlung „*Šestero písní*“ (Sechs böhmische Lieder), op. 48 und 50 inkliniert dazu bloß das Lied „*Hospodářství*“ (Die Wirtschaft) aus op. 48, d. i. das erwähnte Lied mit dem Auftakt.¹⁹⁾

Der trochäische Charakter des Gedichtes wird nur im ersten Vers der ersten Strophe „*Přesličko má milá*“ (Spindel, mein liebe – doppelversfüßiger Daktylus) und im zweiten Vers der dritten Strophe „*Zlatá dennice*“ (Goldener Morgenstern – doppelversfüßiger Daktylotrochäus) gestört.

¹⁸⁾ Der deutsche Auftakt hängt mit den prosodischen Eigenschaften der deutschen Sprache zusammen, hauptsächlich mit ihrer Neigung zum jambischen Metrum, das damit gegeben ist, daß der Akzent in Substantivwortgruppen ebenso wie in der tschechischen Sprache auf die erste Silbe des Wortes fällt, aber erst nach dem nichtbetonten Artikel, den die tschechische Sprache nicht kennt.

¹⁹⁾ In diesem Lied fangen alle melodischen Phrasen mit der zweiten Taktzeit (mit

Tomášek wurde auch dann zu keinem Anhänger des Zeitmaßprinzips, als es nach der Veröffentlichung der Arbeit „*Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie*“ (1818, Die Anfänge der tschechischen Dichtkunst, besonders der Prosodie) von František Palacký und Pavel Josef Šafařík schien, daß zumindest in der Theorie der tschechischen Dichtkunst und von hier aus auch im tschechischen vokalen und musikdramatischen Schaffen das Zeitmaßprinzip siegen werde.²⁰

Im Gegensatz dazu belegen elf von zwölf (op. 48 und 50) mit Berücksichtigung des Wortakzentes komponierte Lieder und drei Lieder aus „*Šestero písní Hankových*“ (Sechs böhmische Lieder von Hanka), op. 71 („*Slavíček*“ — Die Nachtigall, „*Fialinka*“ — Das Veilchen, „*Modré oči*“ — Die blauen Augen) überzeugend Tomášeks Übergang in das Lager der Betonungsprosodisten. Wir können voraussetzen, daß dies nicht bloß instinktiv geschah. Das bezeugt schon die Zahl der tschechischen Lieder Tomášeks, die er nach dem Wortakzent vertonte, aber auch eine kleine interessante Anmerkung aus der Vorrede zu zwei Liedern über „*Maria Stuarts Abschied von Frankreich*“, op. 49, beide Lieder seien zwar zu deutschen Texten komponiert, aber namentlich in dem zweiten Lied „*Vergebens seufzt und klagt mein Herz*“ (tschechisch „*Ach darmo pláč a soužení*“) habe er soweit es möglich war, auf den tschechischen Text Rücksicht genommen. Angesichts des unterschiedlichen prosodischen und phonologischen Systems der deutschen und tschechischen Sprache war das nicht einfach; die deutsche Sprache neigt zu aufsteigenden (Jambus, Anapäst), die tschechische eher zu absteigenden Metren (Trochäus, Daktylus). Tomášek löste dieses heikle Deklamationsproblem, indem er mit Hanka nach Möglichkeit an den Anfang der Verse und der musikalischen Phrasen einsilbige Worte stellte, um die betonten Silben der Worte von Hankas tschechischer Übersetzung auf die schwere (erste) Taktzeit zu bekommen. Anders gesagt: Tomášek wertete den deutschen Jambus des Gedichtes

Ver - ge - bens seufzt und klagt mein Herz

x x' | x x' | x x' | x x'

in den tschechischen Trochäus mit Anakrusis um:

Ach dar - mo pláč a sou - že - ní

x | x' x | x' x | x' x | x

Tomášek reihte sich also mit seinen nach dem Wortakzent deklamierten

dem dritten und vierten Achtel) des Zweivierteltaktes mit der sichtlichen Tendenz an, auf die erste (schwere) Taktzeit lange Silben der Wörter zu situieren, so daß in diesem Lied charakteristische „Aufakte“ entstanden. Das Zeitmaß führte hier also zur Verwendung einer metrorhythmischen Formel, die mit dem prosodischen System der tschechischen Sprache und der richtigen tschechischen Musikdeklamation im Widerspruch steht.

²⁰ Im Zeitmaßprinzip komponierte z. B. František Škroup, der mit seiner Oper „*Dráteník*“ (Rastelbinder) 1826, als Schöpfer der ersten tschechischen Oper gilt. Auf dieselbe Weise sind auch die Beiträge zu „*Věvec ze zpěvů vlastenských*“ (Kranz patriotischer Gesänge) komponiert. In dieser Sammlung sind auch nach dem Zeitmaß vertonte Lieder Tomášeks abgedruckt, die er zu Worten von Škroups Librettisten Josef Krasoslav Chmelenský schrieb. Zwei dieser Lieder („*Píseň při víně*“ — Lied beim Wein, „*Jaro lásky*“ — Frühling der Liebe) gab Josef Plavec in seiner neuen Ausgabe des Liederkranzes heraus (Praha 1960, S. 36 und 56), nahm aber in seine Edition das dritte im Zeitmaß vertonte Lied Tomášeks zu Worten Chmelenskýs nicht auf, „*Píseň českého národa*“ (Lied des böhmischen Volkes).

Liedern zu tschechischen Texten in die Linie ein, die in der tschechischen Vokalmusik auch stilistisch von J. J. Ryba begründet wurde. Zum gemeinsamen Nenner dieser stilistischen Einheit wurde die Ansicht über das prosodische System der tschechischen Sprache, wie sie sich bei den beiden Autoren durch die musikalische Deklamation auf Grund des Wortakzentprinzips äußerte. Auch den klassischen stilistischen Ausgangspunkt teilte Tomášek mit Ryba, obwohl Tomášeks reifste Lieder hinsichtlich des musikalischen Gehalts und des gesamten Kompositionsniveaus eher mit den Liedern Schuberts zu vergleichen wären.²²⁾

Der Vergleich mit Schubert ist auch deshalb berechtigt, weil Tomášek die klassischen Normen seiner tschechischen Lieder ebenfalls mit inhaltlichen und stilistischen Phänomenen des romantischen Typs erfüllte. Als äußere Merkmale dieser dynamischen Entwicklung können die Modulationsbeweglichkeit der Melodie und der harmonischen Klavierbegleitung gelten. Schon im Lied „*Dívka plachá*“ (Das scheue Mädchen) aus op. 48 stört Tomášek die Normen der strengen klassischen Diatonik der Modulation aus der Moll-Tonart (a-Moll) in die parallele Dur-Tonart (C-dur). Diese Oszillation zwischen Dur- und Moll-Tonarten wird bereits von den tschechischen Volksaufklärern, wie wir noch sehen werden, für eines der Merkmale der slawischen Volksmusik gehalten. Die Tatsache, daß sie auch in weiteren tschechischen Liedern Tomášeks vorkommt, beweist, daß er dieses stilistische Verfahren bewußt anwendete (im Lied „*Čekáni*“ – Die Erwartung aus op. 50 in umgekehrtem Sinne moduliert der musikalische Satz von Es-Dur in die parallele Tonart c-moll).

Von grundsätzlicher Bedeutung ist in Tomášeks tschechischen Liedern die veränderliche Beziehung der Musik und des Textes. Schon in einigen der ersten Lieder Tomášeks ist der Text nicht nur ein phonologisches und prosodisches Phänomen, sondern er beginnt als bedeutsamer semantischer Wert zu fungieren. Von diesem inhaltlichen Gesichtspunkt aus erweitert und bereichert Tomášek die Typologie des tschechischen Kunstlieds. Die Titel „*Dívka plachá*“ (Das scheue Mädchen), „*Zastaveničko*“ (Das Ständchen), „*Nárek*“ (Die Klage), „*Plavba*“ (Die Schifffahrt), „*Hněv*“ (Der Groll), „*Slaviček*“ (Die Nachtigall), „*Měj se dobře*“ (Das Lebewohl) sind nicht nur metaphorisch gemeint, sondern stellen mit dem Text des Gedichtes auch reale inhaltliche Werte der tschechischen Lieder Tomášeks dar. Von hier aus gesehen hören diese Motive und Themen auf den Charakter „klassischer“ (reiner, absoluter) Motive und Themen zu tragen und bilden eher integrale semantischstrukturelle Lieder-Bestandteile im Sinne der romantischen Ausdrucksfähigkeit.²³⁾

²²⁾ Als Anakrusis kann man auch die musikalische Deklamation weiterer Lieder Tomášeks auslegen, z. B. des Liedes „*Plavba*“ (Die Schifffahrt) aus *Šestero písní* (Sechs böhmische Lieder), op. 50, „*Pomsta*“ (Rache) aus op. 71 u. a.

²³⁾ Lieder „*Nevěsta*“ (Die Braut), „*Dívka plachá*“ (Das scheue Mädchen), „*Zastaveničko*“ (Das Ständchen), „*Vyprovázení*“ (Die Begleitung) aus op. 48, „*Čekáni*“ (Die Erwartung), „*Zastaveničko*“ (Das Ständchen), „*Plavba*“ (Die Schifffahrt), „*Nárek*“ (Die Klage) aus op. 50 und „*Slaviček*“ (Die Nachtigall), „*Měj se dobře*“ (Das Lebewohl) und „*Fialinka*“ (Das Veilchen) aus op. 71.

²³⁾ Für Tomášeks tschechische Kunstlieder beginnt das zu gelten, was Thrasylbulos

Das Zweitaktmotiv des Klavierpartes des Lieds „*Měj se dobře*“ (Das Lebewohl) aus op. 71.

Notenbeispiel 3a

eines der tschechischen Lieder Tomášeks, denen ein deutscher Text unterlegt wurde und die eher prosodische Normen der deutschen als der tschechischen Sprache respektieren²⁴⁾, ist von dem ausdrucksvollen Moll-Thema des Vokalpartes abgeleitet:

Notenbeispiel 3b

G. Georgiades über das Wort-Ton-Verhältnis in der romantischen Epoche sagte: „Das Wort ist für sie (d. i. für die Musik, Bemerkung M. V.) Ausdruck nur des Inneren. Anders gesagt: Das Wort existiert hier musikalisch nicht als Vergegenständlichung, sondern als Gefühl. Die Gefühle, die Stimmungen, die der Text auslöst, werden in Musik verwandelt. Die Sprache wird wie eine bloße Inhaltsangabe verwendet. Der Weg zur späteren Programmmusik wird freigelegt“ (Musik und Sprache, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, S. 122).

²⁴⁾ Das ist kein Einzelfall. Die qualitative prosodische Norm der deutschen Sprache respektieren noch „*Zastaveničko*“ (Das Ständchen) aus op. 50 und einige Lieder aus op. 82. In diesen Liedern findet man so viele Verstöße gegen den Geist der tschechischen Musikdeklamation, daß sich die Meinung anbietet, Tomášek habe den deutschen und nicht den tschechischen Text vertont.

Seinen Gehalt und Sinn kann man kaum anders begreifen als eine musikalische Verkörperung der resignierenden Trauer (musikalischer Affekt „Trauer-Resignation“).

Von „*Šestero písni*“ (Sechs böhmische Lieder), op. 50 an beginnt diese romantische musikalische Poetik zu einem stilistischen Wert der tschechischen Lieder Tomášeks zu werden, obwohl der Komponist auch nicht ganz auf die klassischen Stilverfahren verzichtete. Er verwendete sie aber nur dann, wenn er einen den einfachen lyrischen Gedichten angemessenen Musikgehalt suchte. Den klassischen volkstümlichen Liedertyp stellt z. B. „*Fialinka*“ (Das Veilchen) aus „*Šestero písni Hankových*“ (Sechs böhmische Lieder von Hanka), op. 71 vor. Aber gleich das nächste Lied dieser Sammlung, „*Pomsta*“ (Rache), ist eine Komposition, in der sich romantische Stilelemente geltend machen. Die schnelle, „*stürmische*“ und bündig rhythmisierte Melodie des Gesangspartes (Allegro furioso) begleiten beunruhigende Triolen-Akkordzerlegungen, in denen unmittelbar Dur- und Moll-Harmonien wechseln (in der ersten Strophe in der Tonartenfolge d-Moll, g-Moll, d-Moll, A-Dur, F-Dur, B-dur, g-Moll, F-Dur). In die diatonischen Grundrisse der Melodie und der Akkorde mischen sich auch chromatische Töne, die im Lied eine besondere Spannung hervorrufen (z. B. fis und gis in F dur, vermindert – kleiner Septakord g – hes – des – f ausgeführt in einen Dominant-Septakord von F-Dur aus dem Nachsatz). Das Lied „*Pomsta*“ (Rache) ist auch mit seiner unklassischen inneren Motivgliederung bemerkenswert. Die Zweitakter-Motive bleiben zwar grundlegende Bauelemente, sind aber im musikalischen Satz so gegliedert, daß sie einen Zehntakt-Vorsatz in d ($2 + 2 - 2 + 2 + 2$) und einen Elftakt-Nachsatz in F ($2 + 2 - 2 + 2 + 3$) bilden.²⁵⁾

Einen ganz besonderen Typ stellen alle sechs Lieder aus der vierten tschechischen Sammlung Tomášeks „*Starožitné písně Kralovského rukopisu*“ (Altböhmische Lieder der Königinhofer Handschrift), op. 82, vor. Die Ausnahmestellung dieses Liedertyps ist vor allem durch die Texte der Gedichte gegeben, die einen syllabischen altschechischen Gesangsvers frei imitieren²⁶⁾ und außerdem einen tendenziösen nationalen Sinn bergen. Wie Tomášeks Brief an V Hanka (siehe S. 000) zeigt, war sich der Autor der „Altböhmischen Lieder“ dieser Eigenschaften der Gedichtvorlagen seiner Kompositionen gut bewußt, und man kann sagen, daß es diese Qualitäten waren, die ihn die „Altböhmischen Lieder“ der erwähnten Handschrift vertonen ließen.

Die musikalische und historische Bedeutung der „*Altböhmischen Lieder*“ beruht aber hauptsächlich in der Tatsache, daß Tomášek die „altböhmischen“ Texte der Mystifikation Hankas mit einer Musik versehen wollte, deren

²⁵⁾ Diese Tendenz zur Asymmetrie findet man schon in der Sammlung op. 50. Eine neuntaktige Klavierintroduktion zum Lied „*Čekáni*“ (Die Erwartung) gliedert sich innerlich in Fünftakt-, Eintakt- und Dreitakteile. Die Perioden dieses Liedes bestehen aus fünf und nicht aus vier Takten.

²⁶⁾ Sein Wesen liegt darin, daß er an die Musik (Gesang) gebunden ist und daß man in ihm die Betonung nicht als hauptsächlich prosodische und metrische Norm verspürt. Hier wird das Metrische durch die Silbenzahl und die Musik ersetzt. Im gesangsmäßigen syllabischen Vers ist z. B. das Hussitenlied von Jan Čapek „*Ve jménu božie počneme*“ (Im Namen Gottes fangt an) komponiert. Dazu vergleiche J. Hrabák „*Úvod do teorie verše*“ (Einführung in die Theorie des Verses), Praha 1958, S. 102.

„spezifische böhmische Melodie und Harmonie“ jener Musik entsprechen könnte, die „einst die altböhmischen lyrischen und epischen Königinhofer Lieder begleitete“. Auch im Falle Tomášeks handelte es sich also um typische frühromantische Vorstellungen von der nationalen Kunst. Bei der Realisierung dieser Idee konnte sich der Komponist nur auf geringe zeitgebundene Kenntnisse des historischen Musikmaterials stützen, verwendete aber in seinen „Altböhmischen Liedern“ letzten Endes doch einige kennzeichnende slawische Musikidiome, hauptsächlich die auf dem Wechsel von Moll und Dur begründete Tonalität.

Die bewußte Ausnützung dieses Phänomens als Stilwert, der den „tschechischen“ (bzw. slawischen) Charakter der Melodik und der Harmonie der „Altböhmischen Lieder“ bestimmt, wird auch durch sein Vorkommen bewiesen. In Moll beginnen alle Melodien der Sammlung (e-Moll, b-Moll, f-Moll, gis-Moll, a-Moll, h-Moll) und alle Melodien oszillieren auch zwischen Moll- und Dur-Tonarten. Gleich im Eintrittslied der Sammlung „Kytice“ (Das Sträußchen) erscheint dieses Phänomen in der Melodie und in der harmonischen Begleitung, die in der ersten Strophe aus der Tonart e-Moll in die parallele G-Dur mündet und wieder nach e-Moll zurückkehrt. Der tonmäßige und tonale Inhalt dieser „klar weichen“ Melodie²⁷⁾ wird noch durch die Erhöhung der vierten Stufe (Triton – ais) bereichert, die in der ausdrucksvollen Begleitakkordfigur gleich im ersten Takt ertönt:

Notenbeispiel 4



Tomášek unterlag dem suggestiven Einfluß Hankas noch in einer anderen Hinsicht, nämlich in der Auffassung der Prosodie und Phonologie des Textes. Wir haben schon Gelegenheit gehabt zu beweisen, daß Tomášek in seinen ersten drei Sammlungen tschechischer Lieder im Grund den Akzentcharakter der tschechischen Sprache respektierte und deshalb auch richtig tschechisch deklamierte. Im Lied „*Měj se dobře*“ (Das Lebewohl) aus op. 71 verließ aber Tomášek plötzlich diesen festen Boden. In den „Altböhmischen Liedern“ op. 82 wird schon kein einziges Lied folgerichtig „wortakzentmäßig“

²⁷⁾ Wenigstens einer Bemerkung ist die Feststellung wert, daß erst der mährische Volksaufklärer und Volksliedersammler František Sušil die Moll-Dur-Tonalität als charakteristisches Merkmal des „*musikalischen Slawismus*“ bezeichnet. In dem Vorwort (1832) seiner Sammlung „*Moravské národní písně*“ (Mährische Volkslieder – 1835) schreibt er, daß der Übergang aus der weichen in die klare Tonart in der Mitte der Melodie, und wieder zurück in die weiche, den Slawen gefällt. Er findet dieses Phänomen tatsächlich in den Volksliedern slawischer Völker (auch in Mähren) und nennt es „klare Weichheit“ (*Jasná měkkost, mollezza dura*).

dekliert! Im Vergleich zu den früheren Sammlungen zeichnen sich aber die „Altböhmischen Lieder“ durch eine ungewöhnliche rhythmische Lebhaftigkeit und Vielfältigkeit aus, die auf den ersten Blick im Widerspruch mit den klassischen prosodischen Normen steht (seien sie nun betonungs- oder zeitmäßig verstanden), jedoch ihre eigene musikalische Logik hat.

Der Sinn dieser Logik liegt höchstwahrscheinlich darin, daß sie den Gesang und die Poesie von der metrischen und motivischen Schematik der Klassik befreien will. Tomášek gelangt so wieder in die Nähe Hankas, der in „*Připomenutí*“ (Bemerkung) zu der unter dem Titel „*Hankovy písně*“ (Hankas Lieder) herausgegebenen Sammlung (2. vergrößerte Ausgabe, Bd. 1, Prag 1819) behauptete: „*Žádost moje při Písniích byla, pouhý Zpěv; pročez je nebudou Prosodisti naši ani přizvukem, ani časoměrou měřiti; sluch jediné byl vůdcem mým, a někde i z jeho stezičky sem sklouzl, nemoha nucenost řeči přeskočiti. Žádost ta se vyplnila; málo kdo se honositi může Tomáškem a jeho výbornými žáky Voříškem a Knížetem*“... (Mich verlangte bei den Liedern bloßer Gesang; darum werden sie unsere Prosodisten weder nach dem Akzent, noch nach dem Zeitmaß messen; das Gehör allein war mein Führer und manchmal glitt ich auch von seinem schmalen Stege ab, da ich den Drang der Sprache nicht zu überspringen vermochte. Mein Verlangen erfüllte sich; wenige können sich eines Tomášek und seiner ausgezeichneten Schüler Voříšek und Kníže rühmen).

Hier spricht nicht nur der Autor der Sammlung „*Hankovy písně*“ (Hankas Lieder), sondern wahrscheinlich auch einer von den Falsifikatoren der „*Handschriften*“, der Tomášek mit seinem syllabischen gesangsmäßigen Vers inspirierte. Tomášek folgte in seinen „*Altböhmischen Liedern*“ der theoretischen Losung Hankas, befreite sich in den Gesangsparten seiner Lieder von klassischen metrischen Schemen, entkam ihnen aber nicht ganz, denn er hörte nicht auf, in seiner harmonischen Klavierbegleitung klassisch, d. h. in einfachen Takten zu denken. Aus diesem Widerspruch geht auch die metrische und rhythmische Heterogenität der beiden Komponenten der „*Altböhmischen Lieder*“ hervor, des eigentlichen Gesanges und der instrumentalen Begleitung (vergl. S. 64, Notenbeispiel 5).

Und diesem Widerspruch entspricht auch die Deklamationslabilität der „*Altböhmischen Lieder*“, die wir immer dort als Mangel verspüren, wo Tomášek latente tschechische Metren (Trochäus und Daktylus) der Verse Hankas als verbindliche Deklamationsnorm nicht respektiert.²⁸⁾

Tomášeks tschechische Kunstlieder sind nicht nur ein wertvolles kunsthistorisches Dokument, in dem sich Tomášeks Patriotismus und Nationalität äußerten. Sie sind gleichzeitig ein Werk, das dem Streben nach einer tschechischen Nationalmusik und stilistischen Lösung dieses Problems entsprochen hat. In dieser Einheit der gesellschaftlichen

²⁸⁾ Diese Eigenschaft vermindert selbstverständlich den künstlerischen Wert von Tomášeks „*Altböhmischen Liedern*“. A. Dvořák in seinen „*Písně z Rukopisu královédvorského*“ (Lieder aus der Königinhofer Handschrift), op. 7 und Z. Fibich in „*Patěro zpěvů*“ (Fünf Gesänge), Nr. 3, deklamierten richtig nach der Betonung. Bei der Beurteilung der Deklamationsverstöße Tomášeks muß man selbstverständlich auch die Zeit in Betracht ziehen, der die „*Altböhmischen Lieder*“ entstammten. Damals komponierte F. Škroup streng nach dem Zeitmaß, also vom Standpunkt der tschechischen musikalischen Deklamation aus völlig zweifelhaft.

Notenbeispiel 5

(Andante)

Rá-da bych jáz ne-pla-ka-la, ne-mú-li-la srd-

ce; a řek-nie-te, do-brí bu-die, kloby ne-pla-ka-l zdie?

(Opuštěná, Die Verlassene, op. 82, Nr. 4)

(national-aufklärenden) Funktion mit dem ästhetischen Wert gewinnen sie eine besondere Stellung nicht nur im Schaffen Tomášeks, sondern auch in der tschechischen Musik der Epoche vor Smetana. Tomášeks tschechische Lieder sind also nicht nur als Bestandteil seines „nationalen Utraquismus“, sondern auch als künstlerischer und menschlicher Ausdruck eines Tschechentums zu verstehen, zu dem er sich immer bekannte.

Den sprachlichen „Utraquismus“ Tomášeks kann man höchstens als eine historische bedingte kulturelle Tatsache gelten lassen, als eine der Formen der gesellschaftlichen und künstlerischen Kommunikation, zu der ihm auch die Sprache einer anderen entwickelten Nationalgemeinschaft diente.²⁹⁾

PÍSNĚ V. J. TOMÁŠKA NA ČESKÉ TEXTY

Nejvýraznější skladatelská osobnost předsmetanovské hudební Prahy, Václav Jan Tomášek (1774–1850), napsal více než 160 písní. Většinu těchto písní složil na texty německých básníků, mimo jiné J. W. Goetha a F. Schillera. Ve dvacetičtyřech Tomáškových pís-

²⁹⁾ Als Autor von Liedern zu Texten deutscher Dichter gehört Tomášek natürlich in die Geschichte des deutschen Lieds im Sinne der Hauptthese des Buches von Wiora „Das deutsche Lied“ (Wolfenbüttel–Zürich 1971): „Das deutsche wird hier im Sinn des deutschsprachigen Liedes verstanden“. Im Buch Wioras erscheint aber Tomášek nicht als einer der Gründer des frühromantischen Lieds, obwohl hier sein Landsmann, der Gründer des Wiener deutschen Kunstlieds, Josef Antonín Štěpán (Steffan), erwähnt wird.

ních jsou zhudebněny texty českých básníků, z tohoto počtu prokazatelně šestnáct básní Václava Hanky a šest básní z tzv. Královédvorského rukopisu, ve skutečnosti básnické mystifikace Hankovy. Německé písně Tomáškovy (německé z hlediska jazykového) náležejí k vrcholům raně romantické písně nejenom české předsmetanovské hudby, ale i evropské umělecké písně vůbec. To vedlo tendenční německé historiografy (R. Quoika) k tomu, že spatřují v Tomáškových „německých“ písničkách důkazy jeho příslušnosti k „německému táboru“. Tomášek sám takto svou písňovou tvorbu nikdy nechápal, používal němčinu jako vyspělého kulturního a dorozumivacího jazyka v době, kdy byla bez ohledu na národnostní citění a původ státním a kulturním jazykem vzdělanců a vyšších společenských tříd českých a moravských měst. Naproti tomu Tomáškovy písně na české texty představují nacionálně, kulturně i esteticky významný doklad jeho vlastenectví, jehož výraznou složku tvořila česká národnost. Tento národní smysl „českých“ písniček Tomáškových určuje především jejich funkce i volba textů. Z dedikací „českých“ písniček Tomáškových víme, že v nich myslel především na vlastencky se obrozující českou šlechtu, která se znovu začala učit češtině a která v ní viděla jeden z výrazných projevů „českého“ vlastenectví. Tomáškovy vnitřní sblížení s českým obrozením je dokumentováno mimo jiné jeho dlouholeté přátelství s V. Hankou, které bylo umělecky zpečetěno i tím, že Hanka se stal Tomáškovým oblíbeným básníkem i hlavním autorem textů jeho „českých“ písniček. „České“ písně Tomáškovy jsou hodné pozornosti i tím, že se v nich odrážejí i dobové názory na prozodii českého jazyka. V prudkých názorových bojích mezi prozodisty časoměrnými (Palacký, Jungmann, Šafařík) a prozodisty přízvuknými (Dobrovský) Tomášek sice nezaujal jednoznačné stanovisko, ale v zásadě lze říci, že až do svého op. 72 komponoval „české písně“ podobně jako před ním J. J. Ryba, tj. přízvukně. Časoměrnou prozodii Tomášek přijal jenom v několika málo písničkách, které napsal na slova J. K. Chmelenického pro Věnc ze zpěvů vlastenských. Ve své vrcholné sbírce „českých“ písniček, ve Starožitných písničkách Královédvorského rukopisu op. 82, však Tomášek stanul zřejmě pod vlivem Hankova sylabického zpěvného verše, který byl umnou imitací staročeského zpěvného sylabického verše. Tento prozodický názor přivedl Tomáška k asymetričnosti vokální melodie, v níž opouští klasickou periodičnost a diatoničnost a již se spíše blíží k romantické hudební stylistice (tento normě také odpovídá romanticky, tzn. ve smyslu výrazové estetiky řešený vztah hudby a slova). Pod sugestivním vlivem Hankovým však Tomášek ve Starožitných písničkách opustil přízvukná prosodická východiska svých prvních sbírek „českých“ písniček (op. 48, 50, 71), necítil často přízvuknost jako elementární prozodickou normu češtiny ani v těch zpěvných sylabických verších „Rukopisu“, v nichž je evidentně obsažena. Tím si vysvětlíme deklamační labilitu „Starožitných písniček“ Tomáškových, kterou musíme posuzovat jako estetický poklesek, jako hrubé porušení základní normy české hudební deklamacce. To sice uměleckou hodnotu Tomáškovy poslední sbírky „českých“ písniček snižuje (například ve srovnání s přízvukně komponovanými Dvořákovými Písničkami z Rukopisu královédvorského op. 7), ale na druhé straně tento Tomáškův pokus zmocnit se hudebně charakteristického českého sylabického zpěvného verše dokumentuje účast jeho osobnosti i díla v zápase o vytvoření české vokální hudby jako estetické hodnoty svého druhu. V tomto spojení estetické hodnoty a nacionální funkčnosti spočívá zvláštnost „českých“ písniček Tomáškových. A těmito vlastnostmi se také tyto písně odlišují od jeho „německých“ písniček, které můžeme chápat jako „německé“ jenom v úzkém jazykovém smyslu toho slova (tedy nikoli nacionálně).

