

Vysloužil, Jiří

Meine musikalische Anamnese

Musicologica Brunensia. 2009, vol. 44, iss. 1-2, pp. 10-15

ISBN 978-80-210-4992-5

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115224>

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.

MEINE MUSIKALISCHE ANAMNESE

Sie datiert vom Anfang des Jahres 1939, als ich mit meinen Eltern und der Schwester Eva aus Košice (Kaschau) nach Brünn kam. Kaschau mussten wir nach der sog. Wiener Arbitrage, als meine Geburtsstadt dem Horthyschen Ungarn zugefallen war, verlassen. Mein Vater war ein tschechischer Mährer, meine Mutter eine assimilierte zweisprachige Kaschauerin. Unser Weg nach der ungewollten Aussiedlung konnte also nicht anderswohin führen als nach Mähren und in seine Metropole Brünn. Ich erinnere mich, auch nach so vielen Jahren, an meine musikalischen Anfänge in Kaschau: an meinen ersten Lehrer des Violinspiels Professor Bohumil Jelinek, der mich zusammen mit drei anderen seinen Schülern zum Quartettspiel hinführte, sowie zum Besuch von Konzerten der ersten Musik im Schalkház (heute Slovan), gelegentlich auch zum Besuch von Opernvorstellungen im Stadttheater anregte. Im Studentenchor des Gymnasiums in der Kováčská-Straße habe ich gemeinsam mit Jaroslav Volek, dem künftigen bedeutenden Ästhetiker und Theoretiker der Kunst, gesungen.

In Brünn war aber, vor allem in nationaler Hinsicht, alles anders. Es lebte hier eine zahlreiche deutsche Minderheit, die nach der Besetzung Böhmens und Mährens am 15. März 1939 durch die deutsche nationalsozialistische Armee das Ihre erreicht hatte: durch Entlassungen der Tschechen von ihren leitenden Stellen in Behörden, durch Internierungen der bedeutenden Repräsentanten des tschechischen kulturellen und politischen Lebens. Die gewaltsame Einführung der deutschen Verwaltung der Stadt bedeutete den Verlust demokratischer Freiheiten nicht allein für die Tschechen, sondern selbst für einen Teil der Deutschen, soweit sie sich dazu bekannten. Die Brünnener Deutschen kehrten zu Opernvorstellungen und Schauspielen ins Stadttheater wieder, am heutigen Moravské náměstí (Mährischer Platz) hatten sie ihr Deutsches Haus mit einem mit der Orgel ausgestatteten Konzertsaal. Dort fanden auch während des Krieges Konzerte statt, doch ich habe sie nie besucht. In dem von den Deutschen verwalteten Theater Na hradbách (An der Schanz) habe ich immerhin fast den ganzen Wagner gesehen. Ich habe mir in dieser Zeit auch Noten mit Ausschnitten aus Wagners Opern verschafft. Ich war damals schon im Stande, Wagners künstlerische Genialität von seiner etwas widersprüchlichen Persönlichkeit zu unterscheiden.

Die deutsche Stadtverwaltung ließ bis zur Erklärung des totalen Krieges im August 1944 tschechische Opernvorstellungen zu, die sie jedoch in das denkwürdige Divadlo na Veveří (Theater in der Eichhörnchenstraße) auswies. Das

Konservatorium, der Klub mährischer Komponisten, der Philharmonische Verein der Brüner Beseda, die Gesangvereinigung der mährischen Lehrer und Bakalas Symphonisches Orchester des Brüner Rundfunks veranstalteten Konzerte. Sie fanden im Beseda-Haus und im Stadion bis Anfang April 1945 statt. Ich besuchte sie fleißig, auch nachdem ich zu Zwangsarbeiten zunächst nach Kuřim (Gurim) und dann in die unterirdischen Keller der Bierbrauerei in Rájec Jestřabí (Raitz Habichtstein) einberufen wurde. Mit Miroslav Matyáš, dem späteren Sekundisten des Janáček-Quartetts, arbeiteten wir, in Tag- und Nachtschichten, zwölf Stunden täglich. Der Zug nach Brünn fuhr immer fünfzehn Minuten nach sechs aus Raitz ab. Wenn ich seine Abkunft nicht versäumen wollte, blieb mir nichts anderes übrig, als die Ein-Kilometer-Strecke zu laufen. Weil ich schneller war, als die damaligen Brüner Straßenbahnen, lief ich auch vom Brüner Hauptbahnhof, um die Konzerte und Theatervorstellungen, die um halb acht begannen, zu schaffen.

Ich begründete ein Streichquartett, ich wollte es dem viel entwickelteren Mirek Matyáš, sowie weiteren Mitspielern, künftigen Professionellen, gleich tun. Nach 1945 habe ich kurz auch mit Karel Krafka, dem späteren Mitglied des weltberühmten Janáček-Quartetts, gespielt. Um mein Bratschespiel zu vervollkommen, nahm ich Stunden bei Václav Jenč, dem Mitglied des Bakala-Orchesters. Bei der Gattin des Hussowitzer Regenschori Bretfeld versuchte ich, die ersten Seiten von Janáčeks Harmonielehre zu entziffern, zugleich kam ich in Klavierstunden. Bei weitem mehr hat mich jedoch die Musikologie angezogen. Ich las viel über Musik und baute allmählich meine eigene musikologische Bibliothek auf. Dankbar erinnere ich mich an den Musikverleger Oldřich Pazdírek und an sein Geschäft mit Musikalien in der Česká-Straße. Ich wurde bald sein fleißiger Kunde, er hat mir unter anderem „unter dem Pult“ den ersten Teil von Helferts ursprünglich als umfangreich geplante *Janáček-Monographie* (1936), die *Česká moderní hudba* (*Tschechische moderne Musik*, 1936) und den ersten Band der *Musikologie* verkauft. Zur Zeit der Verhaftung Professor Vladimír Helferts war es nicht ohne Risiko. Zur ersten Janáček-Vorstellung hat mich meine musikalisch veranlagte Mutter geschickt. Die *Jenůfa* (Její pastorkyňa) habe ich schon 1939 in der Einstudierung Rafael Kubeliks und des Regisseurs Miloš Wasserbauer erlebt. Im Handwörterbuch aus der bescheidenen Bibliothek meines Vaters habe ich die Belehrung über unbekannte Dinge gesucht.

Die Jahre 1945-1949 bedeuteten für mich das musikwissenschaftliche Studium an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität, bei den Professoren Jan Racek und Bohumír Štědroň, die Musiktheorie studierte ich beim Komponisten Václav Kaprál. Die Philosophie hörte ich bei Mirko Novák und bei Arnošt Inocenc Bláha, die Geschichte bei Josef Macůrek, die Theatrologie bei Frank Wollman. Die Vorlesungen und Seminare fanden im Geiste und auf dem Niveau der ersten Republik statt. Meine Promotionsdankrede im Herbst 1949 habe ich noch mit Danksagungen an den Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk geendet, wie es damals eine gute Sitte war. Im Studienbuch des letzten Jahrgangs hatte ich jedoch schon Vorlesungen aus Marxismus-Leninismus eingeschrieben.

Auf Anregung meines Lehrers Professor Jan Racek habe ich als Stipendist im damaligen Institut fürs Volkslied gearbeitet. Meine Interessen haben jedoch schon damals den Bereich des Volkslieds, und zwar nicht nur der Musik, überreicht. Als Abiturient des Jahrgangs 1943 habe ich mir Kants *Kritik der reinen Vernunft*, Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und andere Schriften gekauft. In Philosophie und Ästhetik habe ich in den Vorlesungen und im Seminar Mirko Nováks eine systematischere Bildung erlangt. In die Brüner Konzerte und in die Oper gelangte zur Zeit meines Studiums auch neuere Musik, nach und nach fast der ganze Janáček (1948). Ich war ihr regelmäßiger Besucher. Im Jahre 1947 unternahm ich, nicht als Stipendiat, sondern als Ferienarbeiter bei der Weinlese, eine Reise nach Frankreich. Von den ersparten Franken besuchte ich die Pariser Grand Opéra. In der Opéra comique erlebte ich einen Schock in der Vorstellung von Schönbergs „atonalem“ Monodrama *Erwartung*. Mehr war ich von Debussys opéra lyrique *Pelléas et Mélisande* eingenommen, deren Klavierauszug ich mir gekauft habe. Mein Interesse für die Philosophie ließ nicht nach. Meine französische Freundin hatte es sich gemerkt und schickte mir nach Brünn das eben erschienene Buch von Jean Paul Sartre *L'existentialisme est un humanisme* mit einer Widmung *A mon ami tchèque qu'il puisse discuter de Sartre comme il en a le désir*. Das Wahrnehmen, Erleben, Kennenlernen verlief in einem unreifen Alter, jedoch mit Hoffnung auf weitere Entfaltung der Persönlichkeit.

Nach der Promotion im Herbst 1949 trat ich im Herbst 1950 in die ostslowanische Stadt Prešov den zweijährigen Militärdienst an, in die emotive Beziehung zur Slowakei schlichen sich derbe Erlebnisse vom Übungsplatz Horemomráz und Kremnický štít (Kremnitzer Spitze) ein. Als ehemaliger Violinist begründete ich beim Regiment eine kleine Folklorekapelle. Musikalische Kultureinlagen pflegte man überall. Wir mussten, eigentlich durften, anstatt in den Dienst zu gehen, unsere Aufführungen einstudieren. Wir spielten auch für die Zivilisten. Als Lohn für unsere Leistungen für die Armee kamen wir mit Lob ins Tagblatt *Naše vojsko* (Unsere Armee). Die letzten Monate meines Militärdienstes absolvierte ich in Prag gemeinsam mit den Komponisten Svatopluk Havelka und Jiří Matys im Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého (Künstlerisches Armeensemble des Vít Nejedlý). Wir unterrichteten Musik in Kursen für Leiter der künstlerischen Armeensembles. Mir fielen Vorträge über die Musikgeschichte und Ästhetik zu (dem Dogmatismus bin ich nie verfallen).

Nach der Rückkehr ins Zivil habe ich das Angebot des Rektors der JAMU (Janáčeks Akademie der musischen Künste) Ludvík Kundera auf eine musikologische Stelle angenommen. Ich las Musikgeschichte und Theorie des Volkslieds. In den Vorlesungen über die Musikgeschichte habe ich bald die Klippe erkannt. Es war für mich schwer, an den erfahrenen Professor Gracian Černušák anzuknüpfen. Ich entdeckte jedoch auch Lücken im Wissen der Hörer aller Fächer, hauptsächlich in der Kenntnis der neueren Musik. Bei künftigen Komponisten, Dirigenten und Chorleitern erschien dieser Mangel als besonders ernst. Ich selbst musste mich umorientieren. Nach dem Jahr 1948 ist der Musiker in der von Ideologen des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes moderierten Umwelt

hängen geblieben. Schikanen für Botmäßigkeit dem musikalischen „Formalismus“ mieden nicht einmal das Kunstschulwesen. Es wurden Wege gesucht, wie aus dem verschlossenen Kreise, in und außerhalb der Schule, hinauszukommen. Im Jahre 1956 habe ich eine Privatreise zum Festival Béla Bartóks in Budapest unternommen. Ich habe dort alle Etappen des Musikschaffens des ungarischen Meisters, auch seine szenischen Werke (*Herzog Blaubarts Burg*, *Der holzgeschnitzte Prinz*, *Der wunderbare Mandarin*) kennengelernt. Meine ungarischen Freunde vermittelten mir eine Begegnung mit György Ligeti. Es war noch nicht der Ligeti von der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seiner Privatwohnung beim Parlament habe ich mir jedoch viele freundschaftliche Belehrungen, auch über Bartóks *Musik für Streicher*, *Schlaginstrumente und Celesta*, anhören können. Erst später habe ich verstanden, warum Theodor Wiesengrund Adorno Bartók (und Janáček) den Avantgardisten des exterritorialen Europa zugeordnet hatte. Einen Tag nach meiner Rückkehr in die Tschechoslowakei ist in Budapest die Revolution ausgebrochen. Ich hatte in einer der Hauptstraßen gewohnt. Nach Hause kam ich mit heller Haut.

Im Jahre 1956 wurde ich Redakteur der *Hudební rozhledy* (Musikalische Rundschau) für Mähren. Über die Musik der Brüner Komponisten, namentlich der antretenden Generation, begann man in der Zeitschrift anders als früher zu schreiben. Im Jahre 1958 wurde ich von der Prager Zentralredaktion der *Hudební rozhledy* zu den Wiener Festwochen delegiert. Endlich habe ich in der Staatsoper den *Wozzeck* von Alban Berg gesehen und gehört. Eine wirkliche Offenbarung war für mich Karajans Vorstellung des *Otello*, deren Regie er auch führte. Ich habe auch an die Schule, an meine Vorlesungen und an die Bibliothek, die ich verwaltete, gedacht. Von den ersparten Tagegeldern habe ich mir einige Bücher über die Musik des 20. Jahrhunderts gekauft. Es ist mir gelungen, im Verlag Universal Edition die Lieferung von Partituren der zweiten Wiener Schule und anderer Modernisten für die Bibliothek der JAMU zu gewinnen. Es schrieben sich noch immer die Fünfzigerjahre, und ich werde hier nicht schildern, auf welche Weise die „modernistischen“ Partituren über die Grenze kamen. Den *Wozzeck* habe ich selbst mitgebracht. Zur pädagogischen Ausnutzung des Materials von einem Musikologen mit Universitätsbildung konnte es nur in Zusammenarbeit mit einem Komponisten kommen. Den habe ich in meinem Freund Ctirad Kohoutek gefunden. Die Vorlesungen über die Musikgeschichte habe ich allein bewältigt. Mit Ctirad Kohoutek haben wir das Seminar der Neuen Musik begründet. Erst dann kamen Initiativen von anderen Seiten, zuerst zu einer Wanderung zum Warschauer Herbst, dann auch nach Darmstadt.

Auf die Aufforderung Professor Jan Raceks habe ich mich zum Konkurs auf die freigewordene Stelle eines Fachassistenten am Lehrstuhl der Musikwissenschaft und der bildenden Kunst der Philosophischen Fakultät der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität im Brunn angemeldet. Unter ziemlich komplizierten Obstruktionen von Seiten des damaligen Dekans und der anderen wurde ich nach einem Jahr Scherereien aufgenommen. Im Jahre 1964 habe ich mich auf Grund meiner Schrift *Hudebníci 20. století* (Musiker des 20. Jahrhunderts), die später

im Druck erschien, ordentlich habilitiert. Die ersten Vorlesungen hielt ich aus Ethnomusikologie und über die zweite Wiener Schule, das Werk Anton Weberns eingeschlossen. An der JAMU war es ihr Rektor Ludvík Kundera, an der philosophischen Fakultät Professor Jan Racek, die die Neue Musik förderten. Mit dem letzten habe ich wie mit meinesgleichen im musikologischen Seminar mitgearbeitet. Es waren einige schöne Jahre Zusammenarbeit von Lehrer und Schüler. Als Raceks Nachfolger habe ich das Projekt des musikwissenschaftlichen Seminars unter Beteiligung aller Pädagogen fortgesetzt, allerdings in einer völlig anderen Situation, als es diejenige vor 1968 war. Während meines bedeutenden Stipendiumaufenthalts in der Bundesrepublik Deutschland im Frühjahr 1968 habe ich u. a. Professor Hans Heinrich Eggebrecht, den Redakteur des *Sachteils des Riemann Musik-Lexikons* (1967), kennengelernt. Im Jahre 1969 folgten Einladungen zu Beratungen des Arbeitsteams des gerade entstehenden *Slovník české hudební kultury* (*Lexikon der tschechischen Musikkultur*).

Nach dem Eintritt der sog. politischen Konsolidierung im Jahre 1970, in der Atmosphäre politischer Schikanen, Befürchtungen und heimtückischer Schlingen, sowie unter unaufhörlicher Gefährdung unseres Faches, haben wir die schwere Zeit in einstimmiger Arbeit und Freundschaft an der Fakultät und an anderen Stellen letzten Endes überstanden. Mit uns hat auch die neu integrierte Abteilung der Theater- und Filmwissenschaft überlebt. Im Unterricht haben wir nie die wissenschaftlichen Kriterien des Faches aufgegeben. Gemeinsam haben wir uns mit einigen bedeutenden musikologischen Projekten befasst, wie der kritischen Ausgabe des Musikwerkes Leoš Janáček, der Musiklexikografie u. a. Beide Projekte bewiesen und beweisen nach den überstandenen Peripetien ihre Lebensfähigkeit. Die Beendigung der Janáček-Monographie Vladimír Helferts ist leider im Stadium der ersten Vorbereitungen geblieben, die in der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre im Gang waren. Wir organisierten musikwissenschaftliche Kolloquien auf tschechischem (tschechoslowakischem) Boden, aber auf internationalem Niveau, deren die repräsentative Wiener *Österreichische Musikzeitschrift* (5/2009) anlässlich meines diesjährigen Lebensjubiläums als der *legendären Kolloquien der europäischen Musikwissenschaft* gedachte.

Nach meiner Emeritierung 1990 haben mehrere von meinen pädagogischen und organisatorischen Pflichten Jiří Fukač und Rudolf Pečman übernommen. Mit Dankbarkeit denke ich an die produktiven Jahre zurück, die ich als Forscher, Kollege und Lehrer an ihrer Seite verbrachte und dabei viel mehr Zeit als früher der wissenschaftlichen Arbeit widmen konnte. Ich habe *Tematický katalog skladeb Aloise Háby* (*Thematischer Katalog der Musikwerke Alois Hábas*) mit Analysen aller seiner hundertdrei Opusse und mit ausführlicher Bibliographie geschrieben (1993–1995). Dabei habe ich ein seltenes Verständnis bei meiner Frau Věra gefunden. Wir haben an einigen Projekten zusammengearbeitet, als Beispiel führe ich die Pflege des theoretischen Werkes von Alois Hába, dessen zweiteilige *Harmonielehre aus Jahren 1943–1944* ich entschlüsselt habe, und meine Frau übersetzte sie dann ins Deutsche. Nach unglaublichen Komplikationen erschien sie im Jahr 2007, mit Unterstützung des Richter-Herf-Instituts des Salzburger

Mozarteum, in Deutschland, im Verlag Books on Demand GmbH, Norderstedt. Meine Frau übersetzte ins Deutsche auch meine umfangreiche Monographie *Musik in Mähren und Schlesien vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Jahr 1945*, deren Herausgabe sich in Vorbereitung befindet. Gemeinsam reisten wir zu Vorträgen auf ausländische Konferenzen und Universitäten, ich erwähne nur unser fünfzehnjähriges Mitwirken bei den internationalen interdisziplinären (musikwissenschaftlichen und teatrologischen) Symposien, die alljährlich bei den Salzburger Festspielen veranstaltet wurden. Ich habe ein modern orientiertes zweiteiliges Handwörterbuch *Hudební slovník pro každého*, (*Musiklexikon für jederman*, I-1995, II-1999) herausgegeben. Ich bin so weit, eine Monographie über Karel Husa, nach Smetana, Dvořák, Janáček und Martinů einen Komponisten von internationalem Ruf, zu beenden. Ich freue mich im Herbst meines Lebens über Werte, die ich geschaffen habe und an deren weiterer Entstehung und Entfaltung mich zu beteiligen mir gegönnt ist.

Mai 2009

Übersetzt von Věra Vysloužilová

