

Fukač, Jiří

Zur Frage der neuromantischen Stilmerkmale in der Musikentwicklung Mährens

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná.* 1970, vol. 19, iss. H5, pp. [63]-90

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112172>

Access Date: 17. 02. 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.

J I R Í F U K A Č

**ZUR FRAGE DER NEUROMANTISCHEN
STILMERKMALE IN DER MUSIKENTWICKLUNG
MÄHRENS**

Das mährische Gebiet scheint im Laufe des 19. Jahrhunderts keine ethnisch oder stilistisch ausgeprägte Musikkultur gebildet zu haben. Während die verhältnismäßig reiche Musik Böhmens aus der Zeit des Barocks und des Klassizismus als eine mit immer stärkeren nationalen und territorialen Akzenten gekennzeichnete Kultur in das 19. Jahrhundert eintrat, zeigte Mähren einen geistig atomisierten Charakter. In Böhmen spielte Prag für die Tschechen ebenso wie für die Deutschen die Rolle eines Musikzentrums. Die bedeutendsten mährischen Städte Brünn und Olmütz wirkten aber eher als mehr oder weniger treue Kopien Wiens und konnten nicht eine solche zentrale Stellung einnehmen. Jene Orientierung war dabei nicht die einzige: mit Recht behauptet Vladimír Helfert, Mittelmähren (Umgebung von Kremsier), Brünn und Westmähren seien seit 1700 zum Wiener Barock orientiert gewesen, während Ostmähren und der zu Österreich gehörende Teil Schlesiens kulturelle Einflüsse vor allem aus den schlesischen Städten Teschen und Troppau empfangen hätten.¹ Eine ähnliche Charakteristik gilt auch für den Bereich der Volksmusik. Im 19. Jahrhundert war es in Mähren noch möglich, völlig unterschiedliche, regional begrenzte Typen der tschechischen Musikfolklore zu finden, so daß kein allgemein mährischer Musikdialekt entstehen konnte. In Mähren konnte kein allgemeines „Volksmusik-Ideal“ zum bindenden Muster werden, wie es z. B. in Böhmen war, wo der übliche, durch die Einflüsse der hohen Musikkultur des 18. Jahrhunderts durchdrungene Volksliedertyp mindestens theoretisch für den Grund der nationalen Romantik gehalten wurde. Die urwüchsigen mährischen Lieder klangen für die Generation, die sich um die Entwicklung der Nationalmusik bemüht hat, eher exotisch und konnten also keinen stilistischen Integrationsprozeß hervorrufen. Das galt auch für die Geschmacksebene der Umgangsmusik. Die folkloristische Bewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich u. a. auch im Schaffen Pavel Křížkovskýs und Leoš Janáček's geäußert hat und im Vergleich zu üblichen romantischen folklorisierenden Mustern ganz

¹ V. Helfert: *Leoš Janáček I.*, Brno 1939, S. 15.

spezifisch war, konnte also kaum etwas Höheres bringen, als interessante Experimente mit einzelnen volkstümlichen Impulsen.²

Bei diesen Verhältnissen in Mähren den Weg zur professionellen Musikkultur richtig zu erklären, ist nicht leicht. Die den letzten hundertfünfzig Jahren entsprechenden Formen des modernen gesellschaftlichen Musiklebens machten sich hier mit einer deutlichen Verspätung geltend. Erst seit dem Jahre 1947 hat Brünn ein eigenes Musikhochschulwesen. In jenem Jahr ist die sgn. Janáček-Akademie entstanden; das Brünner Konservatorium, als mittlere Stufe des Musikschulwesens, besteht seit 1919; die Brüner „Meisterklasse“ von Leoš Janáček wurde aber dem Prager Konservatorium untergeordnet. Die tschechischen Musiker mußten bis zum Ende des ersten Weltkriegs warten, um die professionellen Voraussetzungen für ihre künstlerische Tätigkeit schaffen zu können. Aber auch das deutsche Musikleben entbehrte vieler Anstalten, ohne die das moderne Musikleben eines Landes unvorstellbar ist. Die erste Komponistenschule Mährens im Sinne einer Gruppe mit einem formulierten ästhetischen Ziel entstand um 1900 (Janáček war ihre führende Persönlichkeit)³ und trug also einen ganz anderen Charakter als die nationalen Schulen, die den romantischen Musikstil in fast allen europäischen Ländern durchsetzten. Man kann sagen, die mährische Musik hatte den richtigen Augenblick versäumt, in dem es möglich war, aufgrund der nationalen Idee eine eigenständige Musikkultur zu bilden. Janáček, der aus der Ideenwelt des bürgerlichen Nationalismus hervorgegangen war, schuf schließlich einen durchaus postromantischen Organismus des mährischen Musikwesens.

Die Ansicht, die Musikromantik sei in Mähren lediglich schwach entwickelt gewesen, ist heute in der tschechischen Musikgeschichtsschreibung allgemein eingebürgert. Die Entstehung einer modernen Stilqualität im späteren Schaffen Janáčeks wird eben für einen Beweis der antiromantischen Einstellung der mährischen Musik gehalten. Aber auch der junge Janáček konnte sich mit den romantischen Idealen nicht versöhnen.⁴ Man nimmt an, daß die unterentwickelte Musikromantik viele abnormale Dinge verursacht hat, z. B. den zersplitterten Charakter der mährischen Musik des 19. Jahrhunderts, das lange Ausklingen der neu- und spätromantischen

² Vgl. die von J. Vysloužil redigierte Schrift L. Janáček: *O lidové písni a lidové hudbě* (Prag 1955). Volkstümlicher Provenienz ist offenbar auch die originale Modalität Janáčeks. Siehe: B. Štědroň, *Janáčkův Zápisník zmizelého*, in *Tempo XX — 1947/48*, S. 241; M. Štědroň: *K problému kvartové melodiky a harmonie u L. Janáčka*, in: *Hudební rozhledy XVIII — 1965*, S. 7; J. Vysloužil: *Über die Bedeutung der sgn. modalen Strukturen bei der Entstehung von Janáčeks musikdramatischen Stil* (Acta Janáčkiana I — 1968).

³ Siehe: J. Racek: *Leoš Janáček a současní moravští skladatelé* (Brno 1940); J. Trojan: *Skladebné prostředky generace tzv. Janáčkovy školy* (Maschinenschrift, Brno 1965); J. Fukač: *Moravská skladatelská škola po Janáčkově* (in: *Hudební věda IV — 1967*).

⁴ Der junge Komponist äußerte sich als Gegner der Romantik und vor allem ihrer wagnerischen Richtung in seiner Zeitschrift *Hudební listy* (1884—1888), wo er kritisch über Wagner und Smetana geschrieben hat.

Tendenzen im Schaffen der Schüler Janáček's noch um 1950⁵ und dergleichen. Natürlich wäre es falsch, die Situation so zu schildern, als wenn es in Mähren keine Romantik gegeben habe. Man findet hier viele Spuren, die der ausländischen (und auch der böhmischen) Frühromantik entsprechen. Mehrere romantische Stilmerkmale sind übrigens schon in der Musik der Klassik enthalten und solche neue gesellschaftliche Phänomene, wie z. B. der bürgerliche Dilettantismus und die Kollektivbewegung (Liedertafel, Gesangsvereine), trugen wesentlich zur Ausbreitung der aktuellsten musikalischen Umgangstypen bei. Das Problem der mährischen Musikentwicklung beruht aber keinesfalls in der bloßen Vorkommenshäufigkeit der einzelnen romantischen Erscheinungen, sondern in wichtigeren qualitativen Aspekten. Eine eigene Komponistenschule konnte nicht entstehen, weil die sozialen und kulturellen Bedingungen Mährens keine konsequente neuromantische Eroberung erlaubten. Dabei brachte erst die europäische Neuromantik in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts aufgeklärte Bestrebungen nach solch schöpferischer Individualität, die die dynamischen Kräfte des gesellschaftlichen Lebens widerspiegeln wollte und zugleich die Geschichte als ein aktiver Faktor zu bestimmen voraussetzte.

In dieser Hinsicht müssen wir aber gleich unsere Aufmerksamkeit einer allgemeineren methodologisch-terminologischen Frage zuwenden, nämlich der, ob der heutige Musikwissenschaftler überhaupt berechtigt ist, den Begriff „Neuromantik“ zu benutzen. Die neue lexikographische Literatur mit der älteren vergleichend, gelangt man zu der Ansicht, dieser Begriff sei etwas Veraltetes und Überwundenes. Die 12. Auflage des Riemann-Musik-Lexikons (Sachteil, Mainz 1967) enthält z. B. nur das Stichwort „Romantik“. in welchem praktisch kein Wort über die Neuromantik (auch nicht im Sinne einer bloßen Generationswelle) erwähnt steht.⁶ Auch Friedrich Blume behandelt den Begriff „Romantik“ (MGG 11, Bärenreiter 1963) als eine mehrdeutige und nicht nur rein stilistische Kategorie. Deshalb ist seine Auslegung der „Romantik als musikgeschichtliche Epoche“ ausdrucksvoll kürzer als die eigene Schilderung des Stils jener Zeitetappe, der als „klassisch-romantischer“ charakterisiert wird.

Andrerseits unterscheidet noch die von Alfred Einstein bearbeitete 11. Auflage des „Hugo Riemanns Musiklexikon“⁷ die „Neuromantik“ (S. 1264) und das Stichwort „romantisch“ (S. 1539–40), wobei Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner und Strauß als Neuromantiker bezeichnet werden. Diese Ansicht hat sich im deutschen und tschechischen Schrifttum eingebürgert. E. Bücken⁸ beschreibt z. B. die Entwicklung vom romantischen Realismus zur Neuromantik (Berlioz, Liszt, Wagner und deren Umkreis, aber auch

⁵ Solche Tendenzen zeigen sich z. B. im Schaffen Josef Blatnýs (geb. 1891) und Jaroslav Kvapils (1892–1958). Osvald Chlubna (geb. 1893), der zwischen den beiden Kriegen interessante moderne Impulse brachte, wendet sich um 1950 zur Form der symphonischen Dichtung und verbindet seine Inspirationsquelle mit romantischen Stereotypen (Natur, Geschichte).

⁶ Vergleiche S. 814–815.

⁷ II. Band, Berlin 1929.

⁸ *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Wildpark-Potsdam 1929.

Brahms und Bruckner treten fast automatisch hinzu), der tschechische Musikhistoriker G. Černušák unterscheidet den deutschen Frühromantismus (Schubert bis Schumann) vom neuromantischen Dreigestirn Berlioz - Liszt - Wagner und vom Spätromantismus⁹ und auch V. Helfert spricht in seinem Stichwort „Romantismus“¹⁰ einerseits vom eigentlichen Romanismus, andererseits von der Neuromantik, die als eine aufgeklärtere und konsequentere Bestrebung gegen den Klassizismus angesehen werden soll. Die übliche Auffassung der neuromantischen Problematik ist natürlich von der mechanischen Schichtung der romantischen Entwicklung ableitbar (Neuromantik als Negation der Frühromantik).¹¹ Darum ist auch die Interpretation dieser Frage in der lexikographischen und allgemeinen Literatur manchmal so wenig überzeugend. Aus der älteren Literatur bringt nur der Aufsatz Scherings „Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik“¹² eine wirklich tiefe Analyse des sozialen Verhaltens und der ästhetischen Normen, durch die der neuromantische Künstlerumkreis von den anderen damaligen Strömungen überhaupt abgrenzbar ist.¹³ Die Meinung, der Begriff „Neuromantik“ habe sich wissenschaftlich nicht besonders bewährt, äußert sich auch in der tschechischen Literatur, die ihn trotz seiner Verbreitung in Lexika und ähnlichen Schriften nur selten anwendet, wenn sie etwas Konkretes löst, was zeitlich mit der Epoche der Neuromantik zusammenhängt.¹⁴ Je schwächer dann der Stil der mährischen Musik entwickelt ist, desto schwieriger scheint auch die Applizierung des Begriffes „Neuromantik“ in unserem Fall zu sein.

Natürlich findet man schon in der mährischen-schlesischen Kulturge-

⁹ Vgl. den 2. Teil der Schrift „*Dějepis hudby*“ (Brno 1925), vor allem aber die Neuausgabe „*Dějepis evropské hudby*“ aus dem Jahre 1964 (S. 230, 247 und 262).

¹⁰ In: *Pazdírkův hudební slovník naučný* I. Sachteil, Brno 1929, S. 346–347.

¹¹ Der Termin „Frühromantik“ erschien z. B. im Jahre 1911 (im Titel der Arbeit „*Die Musikästhetik der Frühromantik*“ von W. Hilbert).

¹² Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917, S. 45–63.

¹³ Zum Problem des Begriffes „Romantismus“ siehe weiter: A. Schering: *Kritik des romantischen Musikbegriffs* (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1937).

¹⁴ So benützt z. B. V. Helfert zur Charakteristik der Erscheinung Smetanas in seiner aus dem Jahre 1917 stammenden Schrift „*Smetanovské kapitoly*“ (vgl. neue Ausgabe, Praha 1954) praktisch keine Stilkategorien dieser Art und reicht nur mit Begriffen wie „Nationalität“, „Fortschritt“, „künstlerisches Wachsen“, „Musikindividualität“, „intensive Lyrik“ oder „nationale Konzeption“ aus. Otakar Hostinský, der die Entwicklung Smetanas Jahrzehnte lang beobachtete, charakterisierte üblich die neuen Stilmerkmale des Komponisten als „wagnerianische“ im positiven Sinne des Wortes (Hostinský hat z. B. geschrieben, daß die Verkaufte Braut im Jahre 1866 die „wagnerianischeste“ komische Oper der Welt war – O. Hostinský: *B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941, S. 115). Die tiefste Analyse finden wir in der unvollendeten Monographie Helferts „*Tvářící rozvoj B. Smetany I.*“ (Praha 1924), wo der Autor die klassizistisch-romantische Synthese als den Ausweg der Entwicklung des Meisters bezeichnet und zugleich den Weg Smetanas zur Neuromantik schildert.

schichte des 18. Jahrhunderts viele Anzeichen, die die romantischen Ansichten der Zukunft vorbereiten. Das barocke Questenbergsche Schloß in Jaroměřice und vor allem die schlesische Residenz Roßwald trugen in ihrer architektonisch-urbanistischen Konzeption viele exotische und historisierende Elemente, die sich zweifellos auch im Musik- und Theaterleben beider Lokalitäten widerspiegeln.¹⁵ Leider entwickelte diese Tendenz keine tiefere Kontinuität. Der maßgebende soziale Auftrag, der die neue Musik ins Leben rufen konnte, mußte von einer anderen Seite kommen. Der Typ einer voll entwickelten romantischen Musikkultur mit reichem Konzert- und Opernwesen konnte nur auf der Basis einer städtischen Kultur realisiert werden. Eben diese war aber fast in allen mährischen und schlesischen Städten unterentwickelt. Die Initiative lag praktisch in den Händen von Dilettanten, und das Brüner Musiktheater machte nur mühevoll die ersten Schritte zum nationalen deutschen oder tschechischen Singspielstil. Die Wiener Einflüsse waren zu stark und erlaubten den mährischen Künstlern keine Selbstverwirklichung.¹⁶ Es ist sicher lehrreich, anhand einer Tabelle die Karriere der besten aus Mähren stammenden Musiker schematisch aufzuzeigen, die im Ausland zur Entfaltung der romantischen Musik beigetragen haben:

¹⁵ Christian Ritter d'Elvert charakterisiert die Roßwalder Kultur in seiner „Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien“ (Brünn 1873, S. 181) mit folgenden Sätzen: „Der geniale Sonderling Albert Joseph Graf von Hoditz († 1778) hatte in seinem Feensitze Roßwald auch ein regelmäßiges Theater. Wie durch einen Zauberschlag verwandelte er Roßwald in einen Vereinigungspunkt aller nur erdenklichen Lustanstalten, die Kunst und Natur nur immer hervorzubringen vermochten, alles in der wunderlichsten Mischung, alte Ruinen, Höhlen der Druiden mit Altären, in Höhlen gehauene geheimnißvolle Grotten, christliche Einsiedeleien, indianische Pagoden, chinesische Altäre, antike Mausoläen, eine Lilliputaner-Stadt, an 6000 Wasserkünste, römische Opfer- und Hirtenfeste, unterirdische Illuminationen mit Tänzen und Concerten, Spiele der Meergötter und Najaden auf dem Wasser, chinesische und Feste der amerikanischen Wilden, musikalische Darstellungen, opera buffa, deutsche Schauspiele usw. Und dies Alles mit seinen Bauern und Bäuerinnen, die er selbst zu Schauspielern, Musikanten, Tänzern, Malern, Bildhauern, Feuerwerkern, Wasserkünstlern und Gärtnern schuf.“

¹⁶ Eine ausführliche Übersicht der Geschichte des mährischen Musiktheaters bringt d'Elvert (l. c., S. 193 und folgende). Die schwierige Lage des tschechischen Theaters schildert E. Axman: *Morava v české hudbě XIX. století* (Praha 1920). V. Helfert charakterisiert dann die Repertoireverhältnisse in Brünn um 1880 (*Leoš Janáček I*, S. 264 und folgende). Axman spricht mit Recht von den „mährischen Rezidiven der italienischen Musik“, wenn er zeigt, wie hartnäckig sich manche italienische Operngesellschaften (Morelli, Romani) noch nach dem Jahre 1840, d. h. fast vierzig Jahre nach dem Untergang des italienischen Theaters in Prag, in mährischen Städten durchgesetzt haben. Ein italienisches Referat in der Zeitschrift *Moravia* 1843 (170) bedeutet dann nach seiner Meinung (S. 21) eine interessante Fortsetzung dieser verspäteten Konventionen.

Name	Lebensdaten	Aufenthalt in Mähren	Aufenthalt im Ausland	Schaffen
Jan Karel Hanke	1748–1835	Roßwald	Berlin, Flensburg	Dramat. Musik
Ferdinand Kauer	1751–1831	Umgebung von Znaim	Wien	Singspiel, instr. Musik
Pavel Vranický	1756–1808	Nová Říše, Iglau, Olmütz	Wien	Instr. Musik, Ballett, Singspiel
František Vincenc Krommer	1759–1831	Umgebung von Třebíč	Wien	Instr. Musik
Wenzel Müller	1759–1835	Raigern, Brünn	Wien	Singspiel
Antonín Vranický	1761–1820	Nová Říše	Wien	Instr. Musik, Kirchenmusik
Joseph Benesch	1795–1873	Umgebung von Iglau	Wien, Laibach	Instr. Musik, Violinkompositionen
Jan Ev. Bedřich Hořalka	1796–1860	Umgebung von Iglau	Wien	Klavierkompositio- nen, Theatermusik
František Hořalka	1798–1871	Umgebung von Iglau	Wien	Tanzmusik, Theatermusik
Ondřej Němec	1799–1846	Chvalko- vice, Kremsier	Wien	Militärmusik, Pädag. Schriften
František X. Chotek	1800–1852	Umgebung von Nový Jičín	Wien	Klaviermusik, Kirchenmusik
Joseph Fischhof	1804–1857	Bučovice Brünn	Wien	Klavier, Theorie
Antonín Emil Titl	1809–1882	Pernstein, Brünn	Prag, Wien	Lieder, instr. Musik, dramat. Musik
Heinrich Wilhelm Ernst	1814–1865	Brünn	Wien, Pa- ris, Holand	Violinkompositionen
Joseph Adalbert Pacher	1818–?	Olmütz, Brünn	Wien	Klavierkompositio- nen
Maxmilian Mareček	1821–1897	Brünn	Paris, London, New York	Opern, Operetten
Hynek Vojáček	1825–1916	Zlín, Brünn	Wien, Petersburg	Universaler Komponist
Bohumil Pázdírek- Gotthard	1839–1919	Olmütz	Wien	Universaler Komponist

Die Kräfte all dieser Musiker waren selbstverständlich für die mährische Entwicklung verloren. In den hiesigen Verhältnissen konnte lange keine eigenständige „Generation“ oder sogar Komponistengruppe entstehen, weil die Mehrzahl der begabtesten jungen Komponisten früh die mährischen Städte verließ.¹⁷ Die übrigbleibenden Musiker wurden oft Opfer der alltäglichen provinziellen Praxis. Die Situation der mährischen Musik wird noch anschaulicher, wenn man eine kurze Übersicht der heimischen Komponisten hinzufügt, die qualitativ mit den erwähnten Emigranten mindestens teilweise vergleichbar sind:

Name	Lebensdaten	Aufenthalt in Mähren	Schaffen
Gottfried Rieger	1764—1855	Schlesien, Náměšť, Brünn	Singspiel, Klavierkompositionen
Josef Ondřej Novotný	1778—1856	böhmischer Herkunft, Náměšť, Brünn	Lieder, Kirchenmusik
Jan Hnojil	1795—1852	böhmischer Herkunft, Brünn	instrum. Musik, Theatermusik
Ludvík Dietrich	1803—1858	Brünn, Olmütz	Lieder, Chorkompositionen, instrum. Musik
František Bedřich Kott	1808—1884	böhmischer Herkunft, Brünn	Opern, Klaviermusik
Pavel Křížkovský	1820—1885	Schlesien, Brünn, Olmütz	Chorkompositionen, Kirchenmusik
Arnošt Förchtgott Tovačovský	1825—1874	Olmütz, in Wien pflegte er die slawische Vokalmusik	Chorkompositionen, Kantaten
Agnes Tyrrell	1846—1883	Brünn	Universale Komponistin
Josef Čapka Dražlovský	1847—1926	Olmütz, Přerov	Universaler Komponist

Es handelt sich natürlich um keinen statistischen Vergleich, da jede Komparativistik auf dem Gebiet kompositorischer Tätigkeit ein kompliziertes axiologisches Problem darstellt. Wir müssen uns auch der Tatsache bewußt sein, daß man einzelne Persönlichkeiten keinesfalls als Konstante einsetzen darf. Ein Künstler, der sich im Ausland voll „realisierte“, konnte zu Hause nur eine mittelmäßige Erscheinung werden und viele, die in Mähren ihren Ruf erlangten, hätten offenbar unter den ausländischen

¹⁷ Sehr interessant war z. B. das Schicksal der Familie Vranický. Während der ältere Paul in einigen mährischen Städten studiert hatte, bevor er nach Wien gekommen ist, konnte sein Bruder Anton durch Brünn gleich in die Hauptstadt gehen, weil er das Beispiel Pauls vor seinen Augen gehabt hat.

Konkurrenzbedingungen keine Entwicklungsaussichten gehabt. Trotzdem zeigt der quantitative Unterschied zwischen den beiden Gruppen auffallend, wie die Potenz der mährischen Musiker zu Hause nur schwierig breiteren gesellschaftlichen Anklang finden konnte. In Mähren blieben im Laufe des 19. Jahrhunderts hauptsächlich die tschechischen Musiker, die beruflich (Dietrich, Kott, Křížkovský, Drahlovský) mit dem heimischen Leben verbunden waren und auf einen anderen Karriereweg verzichteten. Unsere Tabelle schließt auch die Möglichkeit aus, die heimischen Namen in irgendwelche Gruppen (romantische Schulen) zu ordnen. Es genügt, die Lebensdaten und die topographischen Angaben behutsam zu vergleichen, um ein höchst unkompaktes Bild zu erhalten. Die Tätigkeit der mährischen Komponisten war nur unter einem einzigen Gesichtspunkt für die weitere Entwicklung wichtig: im Gegensatz zum alten Verhaltenstyp der mährischen Musiker (Studium oder Tätigkeit im Ausland) hat sich allmählich durch die Beispiele der in Mähren bleibenden Komponisten ein anderes Modell durchgesetzt; schon für Leoš Janáček (1854–1928) war die Wahl der Karriere eigentlich keine Entscheidung mehr. Er blieb in Brünn, obwohl er zuvor die Möglichkeit gehabt hatte, drei europäische Zentren der Musikromantik näher kennenzulernen, Prag, Leipzig und Wien.

Gehen wir nun aber zur positiven Formulierung des Problems über, das wir bisher negativ charakterisiert haben. Gibt es überhaupt in der mährischen Entwicklung einige Merkmale, die die neuromantischen Tendenzen repräsentieren würden? Nach unserem Versuch einer terminologischen Bestimmung des Begriffes „Neuromantik“ ist es klar, daß wir dieses Wort, besonders mit Rücksicht auf die komplizierte Entwicklungssituation Mährens im 19. Jahrhundert, nur sehr selten anwenden können; praktisch lediglich dann, wenn wir in der Musik die Züge einer neuen, den Typ der Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überschreitenden Strukturqualität feststellen. Mit der zweiten Möglichkeit, d. h. mit einer neuen ästhetischen Einstellung, die die übliche Praxis überwinden will, kann man in Mähren nicht rechnen. Der erste „unzufriedene“ Künstler war erst Janáček, dessen Protest sich bereits gegen jedwede Form der Romantik richtete. Grundsätzlich ist klar, daß keine neuromantische Strömung dort entstehen konnte, wo es keine reife und hochentwickelte Romantik zu überwinden gab. Man muß also die ganze Problematik in mehrere Teilbereiche trennen und in diesen das Vorkommen der neuromantischen Elemente konstatieren.

Aus der ganzen Emigrantengruppe kommen als Neuromantiker nur vier Komponisten in Frage: Titl, Mareček, Vojáček und Ernst (der letzte nur im eingeschränkten Sinn des Virtuostyps, der um 1850 üblich war). Leider kann zu diesem Problem nur ein Satz geäußert werden: es gibt keinen Beweis für eine Voraussetzung, daß die erwähnten Musiker schon im heimischen Milieu die Kontakte mit den neuromantischen Vorbildern hatten.¹⁸ So ist das weitere Verfolgen dieser Erscheinungen für unsere

¹⁸ Die einzelnen Ereignisse des mährischen Konzertwesens, wie z. B. die Konzerte Franz Liszts (1840, 1846) oder Clara Schumanns (1847), waren verhältnismäßig selten und stellten dem Publikum in einigen mährischen Städten (Brünn, Olmütz) nur die äußere virtuose Seite der neuen romantischen Bestrebungen vor. Siehe Axman, l. c., S. 17.

Frage wertlos. Die in Mähren lebenden tschechischen Komponisten haben, mit Pavel Křížkovský als einziger Ausnahme, die allgemeine Situation nicht beeinflußt und können darum auch ausgelassen werden. Die anspruchsvolle thematische Arbeit, die Křížkovský in seinen Chorkompositionen seit den fünfziger Jahren anwendet, stellt zwar eine neue stilistische Erscheinung dar, aber in ihrer strukturellen Geschlossenheit und mit ihrem formal festen und strengen Bau hat sie sehr wenig mit dem freien Prinzip der Neuromantik zu tun.¹⁹

Die zweite mögliche Quelle neuromantischer Ideen bildet das außermusikalische Gebiet des Theaters. Auch im Sujet einer nach konventionellen Mustern komponierten Oper kamen oft neue dramatische Momente zu Wort, und das Theater hatte besonders in der deutschen und tschechischen frühbürgerlichen Gesellschaft sehr enge Beziehungen zum politischen Denken, also zu einem Gebiet, das den Start neuer künstlerischer Richtungen in der romantischen Zeitepoche beschleunigte. Ein patriotisches Pathos kennzeichnete das mährische Theaterwesen verhältnismäßig früh. Der Komponist Titl wollte z. B. mit seiner Oper „Die Burgfrau auf dem Schlosse Pernstein“ im Jahre 1832 eine romantische Huldigung an die mährische Geschichte und Mythologie schreiben, und einige Nachrichten führen uns bis zum 17. März 1797 zurück, an dem die vaterländische Kantate „Mährens Brüderbund“ von Rieger aufgeführt wurde.²⁰

¹⁹ J. Racek, *Moravská hudební kultura v době příchodu Pavla Křížkovského na Moravu* (In: Slezský sborník 48 — 1950, Nr. 1, S. 25—48). Derselbe: *Pavel Křížkovský. Prameny, literatura a ikonografie* (Olomouc 1946). Eine präzise Stilcharakteristik des Musikschaffens Křížkovskýs bringt Hubert Doležil in seinem älteren Aufsatz „*Za Pavlem Křížkovským*“ (In: Hudební revue III — 1910, S. 249 bis 255). Der Verfasser hält die vokalen Werke dieses mährischen Komponisten für den Höhepunkt der vorsmetanischen Epoche und lehnt die Ansicht ab, Křížkovský habe die Entwicklung Smetanas beeinflußt. Es ist bekannt, daß der alte Komponist den Wunsch hatte, seine Fähigkeiten in einer monumentalen Kantatenform zu bewahren, aber es ist nur bei dieser Sehnsucht geblieben. Křížkovský war nicht imstande eine größere Form zu bilden und gelangte deshalb nicht zur stilistischen Ebene der monumentalen Neuromantik Smetanas, obgleich seine mährischen Anhänger und Verteidiger (vgl. z. B. die anonyme, mit Doležil polemisierende Stimme des Aufsatzes „*O národní hudbě*“ in: *Moravské hudební noviny II — 1910/11, Nr. 11, S. 163—164*) die Tatsache betonten, daß Smetana die fertige Stilqualität der tschechischen nationalen Musik bei Křížkovský kennengelernt hatte. Siehe weiter H. Doležil: *Za Pavlem Křížkovským* (9. výroční zpráva II. čes. stát. gymnasia v Brně za šk. rok 1909—10) und L. Kožušníček: *Hubert Doležil o Křížkovském* (in: *Moravské hudební noviny II, 21. V. 1910*). Natürlich darf man diese Frage nur sehr behutsam beurteilen. In der kritischen Tätigkeit Smetanas finden wir einzelne Zeugnisse des positiven Verhältnisses des großen tschechischen Romantikers zu Křížkovský (vgl. V. H. Jarka: *Kritické dílo B. Smetany 1858—1865, Praha 1948, S. 47—48*), aber die Progressivität des Stils Křížkovskýs kann man mit J. Racek (*Pavel Křížkovský tvůrce českého sborového slohu, Opava 1955, S. 15—16*) nur in der Monumentalisierung der vokalen Volkselemente, beziehungsweise in einem konsequenten Variationsprinzip sehen.

²⁰ Vgl. d'Elvert, l. c., S. 223. In dieser Kantate traten fast theatralisch allegorische Wesen auf, wie Moravia — Svatopluk's Geist, die Muse der Geschichte, die Vaterlandsliebe und verschiedene Stände des Landes. Es scheint, dieses Werk sei durch damalige politische Ereignisse bedingt worden, weil der gewonnene Ertrag von 646 fl. 8¼ kr. als ein Beitrag zum Kriegsfond benützt worden ist. Siehe auch K. Vetterl: *Bohumír Rieger a jeho doba* (in: *Časopis Matice moravské 53—1929, besonders S. 63—64*). Vor der Kantate sang man auch die österreichische Hymne.

Diese Tendenz darf natürlich nicht mit der tschechischen nationalen Bewegung verwechselt werden. Die realen Anfänge der tschechischen Musikkultur Mährens waren sehr konservativ und standen lange am Rand einer halbdilettantischen Tätigkeit. Die ursprüngliche Form des mährischen Patriotismus war anfangs national fast neutral, was eben die erwähnte politisch loyale Kantate des deutsch fühlenden Komponisten aus dem Jahre 1797 zeigt, in der der altslawische Fürst Svatopluk zum Grundsymbol erhoben wird. Aber auch später, als bereits das Programm der tschechischen Nationalbefreiung sich herauskristallisierte, war die tschechische patriotische Oper F. B. Kotts „Žižkův dub“ in ihrer deutschen Version „Žižkas Eiche“ für das deutsche Publikum annehmbar, weil sie offenbar dem üblichen romantischen Geschmacksniveau entsprach.²¹ Der Kulturkampf beider Nationen ist also erst eine geschichtlich neuere Angelegenheit.²² Als interessante Episode der mährischen Musiktheaterentwicklung ist auch die Aufführung der Oper „Hamlet“ von Marezek im Jahre 1840 zu erwähnen. Der in Brünn geborene Komponist schrieb das Werk als Siebzehnjähriger, was der Darbietung im Brünnner Kulturleben einen sensationellen Charakter verlieh. Der effektvolle Start des jungen, bei Ignaz Seyfried gut gebildeten Künstlers und das anspruchsvolle shakespeare'sche Thema lassen die Ansicht zu, in der Persönlichkeit Marezeks einer dynamischen Kraft neuromantischer Prägung zu begegnen. Leider kennen wir die Musik der Oper Hamlet nicht, so daß wir unsere Stilcharakteristik nur auf einige Analogien stützen können. Aus der Tatsache, daß das Werk den Geschmacksnormen des damaligen Brünnner konservativen Publikums entsprach und daß der Komponist noch während der vierziger Jahre in verschiedenen europäischen Städten wirkte, wobei er stark mit dem konventionellen Musik- und Theaterleben verbunden war, ist zu schließen, daß auch die Marezeks Anfänge nur schwerlich die gewöhnlichen Normen hinsichtlich eines Fortschritts verschieben konnten. Die Wahl eines Themas von Shakespeare gewährleistete übrigens keine unkonventionelle künstlerische Lösung: eben die Geschichte Hamlets konnte als ein altromantisches Ritterstück bearbeitet werden.²³ Die Beziehung des mährischen Musiktheaters zu den geistigen Strömungen des 19.

²¹ Die Oper wurde sogar in Brünn zuerst deutsch (28. X. 1841), dann tschechisch (2. I. 1842) aufgeführt. Eine nähere Charakteristik des Werks bringt Axman (l. c., S. 27–28). Wenn die Musik einige altromantische Einflüsse weberischer Prägung erweist, ist das Libretto durchaus naiv, wobei die romantischen Momente als bloße Requisiten funktionieren. Kott bewährte seine „operistische“ Routine auch im interessanten vaterländischen Männerchor „*Hlas z Blaníka*“, in welchem Klavier und Bläser den Ausdruck steigern.

²² Noch im Jahre 1848 haben die mährischen Politiker (zwischen ihnen auch tschechische) gegen die politische Einheit ihres Landes mit Böhmen protestiert. Der mährische Patriotismus blieb also sehr lang eine territoriale Angelegenheit (viele mährische Leute fühlten sich als österreichische Patrioten), was natürlich auch zur Entnationalisierung der Kultur beigetragen hat. Vgl. H. Traub: *Moravané roku 1848 po říšský sněm ve Vidzi se zvláštním zřetelem na poměr Moravy k Čechám* (in: Časopis Matice moravské 35 – 1907, S. 176 und folg.). V. Helfert: *L. Janáček*, S. 59.

²³ D'Elvert, l. c., Beilagen, S. 139–140 informiert im Stichwort „Mareček“ sehr ausführlich über die Schicksale des Komponisten. Den Anklang der Oper „*Hamlet*“ bezeugt Moravia 1840 (Nr. 90, 94).

Jahrhunderts zeigt sich also als quantitativ nicht so entfaltet, wie es damals in anderen Ländern üblich war. Die seltenen Versuche, eine romantische Entwicklungslinie zu gründen, verblieben meistens in einer rein provinzieller Praxis, so daß kein neues System der Ausdrucksmittel entstehen konnte. Ein solches hätte die Komponisten z. B. zum ästhetischen Ideal der Programmmusik oder überhaupt zu einer großzügigen zeitgemäßen Lösung des für die Früh- und Neuromantik so wichtigen Wort-Ton Verhältnisses (beziehungsweise Verhältnisses Literatur-Musik) führen können. Das Musiktheater und verwandte Formen haben also im schwach entwickelten Musikleben Mährens keine wesentlichen stilistischen Umwandlungen verursacht.

Wenn sich auch diese erwogene potenzielle Quelle der Neuromantik nur als eine vermutliche gezeigt hat, müssen wir unsere Aufmerksamkeit der Erscheinung Janáčeks zuwenden. Zwar wissen wir bereits, daß Janáček in seiner publizistischen Tätigkeit den Wagnerischen Weg zur Romantik und seine tschechischen Varianten schroff ablehnte, aber der musikgeschichtlichen Forschung obliegt es, den größten Repräsentanten der tschechischen Musik in Mähren auch vom Standpunkt unseres Themas aus zu betrachten, besonders da Janáček, dessen Laufbahn sich durch fast die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, also durch die Blütezeit der Romantik erstreckt, eine parallele Erscheinung zur romantischen Musik bildet. Es ist übrigens bekannt, daß einige deutsche romantische Vorbilder den jungen Janáček beeinflußt haben. Diese Tatsache gibt aber eher jenen Stimmen Argumente in die Hand, die den Zusammenhang Janáčeks mit der musikalischen Neuromantik verleugnen und die heute in der Überzahl sind. Es kann z. B. für ihre Ansicht kein überzeugenderes Beispiel geben als das Schicksal des aus Leipzig nach Wien kommenden jungen Komponisten: mit der konservativen romantischen Doktrin, die Janáček als fleißiger Student des Leipziger Konservatoriums gut gelernt hatte, konnte er in Wien keinen Anklang finden.²⁴ Trotzdem muß man die gestellte Frage breiter auffassen. So scheint z. B. die negative Beziehung Janáček – Smetana bei näherer Untersuchung nicht so eindeutig zu sein, wie manche kritische Aussprüche des mährischen Meisters zeigen. Jan Racek hat überzeugend darauf hingewiesen, daß Janáček sehr tief und aufmerksam das Werk Smetanas studierte.²⁵ Auch die bekannte Vorliebe

²⁴ V. Helfert (*L. Janáček I.*, S. 139 und folgende) zeigt, daß Janáček in Leipzig 1879–80 im Geist des historisierenden Repertoires, höchstens im Umkreis der romantischen Richtung Mendelssohns wuchs. Beide Leipziger Lehrer Janáčeks, Oskar Paul und Leo Grill, beeinflussten dann den jungen Künstler im konservativen Sinn. Janáček lehnte jede freie Arbeit ab, was seine Worte aus der Korrespondenz (3. XI. 1879) bezeugen: „Ein formunbewuster (!) Geist, wenn er auch gross und talentisch ist, ist ein wahres Unglück: gerade so, wie ein wildes Pferd, das überall ausreißt“. Den Wiener Aufenthalt Janáčeks beschreibt Helfert (l. c., S. 161 u. f.). Janáček war dort Schüler von Franz Krenn, dessen Klasse schon zur wagnerischen Neuromantik inklinierte. Janáček hat sich sofort nach der ersten Stunde bei Krenn entschieden (3. 4. 1880), sich „durch diese Wagnersche Schwülste“ nicht beeinflussen zu lassen. Am 28. Mai ist dann Janáčeks Violinsonate von der Konkurskommission des Wiener Konservatoriums als akademische kritisiert worden.

²⁵ Vgl. J. Racek: *Leoš Janáček a Bedřich Smetana* (in: *Slezský sborník* 49–1951, Nr. 4, S. 433–484).

Janáčeks für Dvořák, die die gegen Smetana gerichtete Einstellung des Brüner Künstlers der damaligen tschechischen Öffentlichkeit demonstrieren sollte, ist heute kein direkter Beweis einer ausgesprochenen antiroman-tischen Ansicht. Dvořák war nämlich ein Vertreter der tschechischen hochromantischen nationalen Schule, die mit den europäischen neuroman-tischen Strömungen sehr eng zusammenhing. Entscheidend sind aber erst die Ergebnisse der analytischen Arbeit. Natürlich führt uns jede Analyse von Janáčeks eigenem Stil zu der Erkenntnis, beide Stilqualitäten, die neu-romantische und die, die man im Schaffen Janáčeks seit Jenufa entdecken und nachweisen kann, seien antinom. Auch Janáčeks Werke der neunziger Jahre, die im Geist einer orthodoxen folkloristischen Doktrin verharren, haben mit den neuromantischen Stilmerkmalen gar nichts zu tun. Im Ge-genteil: die folklorisierende Tätigkeit war für Janáček ein Mittel, mit dessen Hilfe er alle Verbindungen zu der vorgehenden Epoche und zu ihren romantischen Konventionen abbrechen konnte. Die Urwüchsigkeit dieses Schrittes liegt darin, daß Janáček die Last der romantischen Erb-schaft für sich selbst und für die künftige mährische Komponistenschule auf eine Weise überwunden hat, wie sie nicht nur im tschechischen, son-derm auch im ganzen mitteleuropäischen Kontext eigenartig ist. Der Stil, der bei Janáček unmittelbar an seine traditionellen Anfänge anknüpft, also der folkloristische Stil der neunziger Jahre, bedeutet nämlich keine flies-sende Fortsetzung, stilistische Kultivierung oder Steigerung der von den Neuromantikern entdeckten Mittel, sondern eine fast primitive Reduzie-rung, so daß manche Verfahren von der heimischen Kritik als eine absicht-liche Rückkehr zum vorsmetanischen Entwicklungsstadium bezeichnet werden konnten.²⁶ Man sieht nun, daß sich die praktische schöpferische Auseinandersetzung Janáčeks mit der Neuromantik nur in seiner Früh-etappe abspielen konnte. Wenn auch der Komponist diesen Stil für seinen Ausweg nicht ausgewählt hat, müssen doch einige mit der neuromantischen Kompositionsart zusammenhängende Spuren seines Strebens nach einer Veränderung der älteren konventionellen Normen existieren. Ein Künstler, der seinen persönlichen Stil zu bilden versucht, arbeitet doch in keinem Vakuum.

Um diese Frage zu beantworten, müssen wir zur berühmten Janáček-Monographie von Helfert zurückgehen, die bisher die einzige historische mit einer Analyse verbundene Auslegung sämtlicher früher Werke des Meisters enthält.²⁷ Nur schwerlich können wir Merkmale jener Art in der Kirchenmusik oder in der Mehrzahl der Chorkompositionen dieser Zeit finden. Janáček war hier überall von den üblichen Mustern abhängig, wenn auch Helfert bei ihm eine absichtliche, durch den Einfluß der geist-lichen Musik vermittelte Neigung zum bewußten Historismus und Ar-

²⁶ Mit der Problematik der Widerspiegelung der Erscheinung Janáčeks in der Kritik befasse ich mich spezieller im Aufsatz „*Leoš Janáček a Zdeněk Nejedlý. K proble-maticke vztahu české kritiky k tvorbě počátku 20. století*“ (in: Sborník prací filos. fakulty brněnské university XII—1963, F 7).

²⁷ Siehe V. Helfert: *L. Janáček* I., 1. c.; dieses unvollendete Werk reicht thematis-chesch ungefähr bis zum Jahre 1888.

chaismus festgestellt hat.²⁸ Die während des Leipziger Studiums geschriebenen Sachen vertiefen sehr auffallend eine Eigenschaft, die sich bei Janáček schon früher in einem Teil seines Schaffens geäußert hat: den Willen, das klassizistische Handwerk, vor allem die Form, verlässlich zu beherrschen. Trotzdem kommen beim jungen Janáček auch entgegengesetzte Tendenzen vor. Der Komponist hat z. B. im Jahre 1876 ein Melodram „Tod“ zum Text Lermontows zu schreiben versucht. Die damalige Kritik hat sogar über „Wagnerianismus“ bei Janáček gesprochen.²⁹ Auch die orchestralen Kompositionen (Suite für Streichorchester 1877, Idylle 1878 – ein Werk in Form einer Suite für Streicher), die von der Kritik keinesfalls für neue Errungenschaften gehalten werden konnten, verbinden den historisierenden Zutritt zur Problematik ihrer formalen Lösung mit einigen Spuren wagnerischer Provenienz (Helfert spricht im Fall der Suite buchstäblich von Merkmalen, die an die Musik Lohengrins gemahnen)³⁰ und spielen als verhältnismäßig umfangreiche Kompositionen für größeres Ensemble in Janáčeks Entwicklung die Rolle einer Eroberung, die nach Klangmonumentalität trachtet, d. h. nach einem Phänomen, das auch für die Neuromantik sehr typisch ist. Wie man aber sieht, ist die Häufigkeit dieser Erscheinungen bei Janáček verhältnismäßig gering. Der Komponist suchte zweifellos einen anderen Weg. Doch kann man diese Tatsache nicht mit den rein ästhetischen oder subjektiv-psychologischen Ursachen belegen. Man muß ebenso eingestehen, daß auch die objektiven Bedingungen, die in Mähren für die volle Entwicklung einer neuromantischen Musikkultur nicht günstig waren, zur Kristallisierung des Komponistenstyps wesentlich beigetragen haben.

Der permanente Drang der sgn. sozialen Nachfrage bedeutete eine Beschränkung auch für eine solche Persönlichkeit, die ganz konsequent ihre schöpferischen Pläne durchdachte. Der Mangel an kühnen und monumentalen Konzeptionen im Frühschaffen Janáčeks belegt das sehr ausdrucksvoll. Einerseits entbehrte also die mährische Musik der Komponisten, die imstande waren, ihr einen progressiven Charakter zu verleihen, andererseits gingen aus diesem künstlerisch unreifen Milieu traditionell empfindende Künstler hervor, die in den heimischen Bedingungen nur wenige Impulse gewinnen konnten. Und wenn jemand mit einem Versuch kam, konnte er sich nicht genügend durchsetzen: die Kapazität des mährischen Musiklebens hat nur selten eine zeitige und großartige Realisierung zugelassen.

²⁸ I. c., S. 318–319. Helfert spricht hier hauptsächlich vom Einfluß der Musik des 16. Jahrhunderts. Nach unserer Meinung stehen die Kategorien des Historismus (im Sinne eines der angewandten Stilmittel) und der Neuromantik in keinem unveröhnlichen Gegensatz. In der Musik Janáčeks spielen aber die historisierenden Merkmale eine andere, offenbar traditionellere Rolle als bei anderen Komponisten dieser Epoche.

²⁹ Siehe Helfert, I. c., S. 348. Das Blatt „Moravská Orlice“ hat z. B. 15. 12. 1878 an die Adresse der Sarabande für Streichquartett von Janáček Beifall geäußert, weil Janáček hier angeblich das Gebiet des „stürmischen Wagnerianismus“ zugunsten der „slawischen Musik“ verlassen hat. Helfert selbst hat dann sogar in der Chorfaktur Janáčeks (um 1877) einige lohengrinische Reminiszenzen erfahren (S. 338–339). Diese Tatsache spielte natürlich in der Entwicklung Janáčeks nur die Rolle einer Episode.

³⁰ Helfert, I. c., s. 343–344.

Als Beispiel kann uns wieder Janáček dienen, nämlich dessen erste Oper „Šárka“, die zwar im Laufe der Jahre 1887 und 1888 entstand, aber erst am Ende des Jahres 1925 in Brünn aufgeführt wurde. Dieses dramatische Werk, dessen Sujet vom tschechischen romantischen Dichter Julius Zeyer (1841–1901) unter dem Einfluß Wagners als eine ausgesprochen mythologische Angelegenheit aufgefaßt wurde, nähert sich ebenso dramatisch wie musikalisch am auffallendsten der neuromantischen Kompositionstechnik und nimmt deshalb im Schaffen Janáčeks eine eigenartige Stellung ein. Wie bereits Helfert gezeigt hat,³¹ nützt hier Janáček nicht nur die Praxis der wagnerischen Leitmotive aus, sondern er arbeitet auch mit den Ausdrucksmitteln so konsequent, als wenn er absichtlich an die musikdramatische Entwicklungslinie Gluck – Wagner – Smetana anknüpfen wollte. Die Bedeutung dieser Komposition im Rahmen der tschechischen romantischen Musikkultur ist verhältnismäßig groß, weil die Oper Janáčeks fast um zehn Jahre früher entstanden ist als das gleichnamige Opernwerk des erfahrenen tschechischen musikdramatischen Schöpfers Zdeněk Fibich (1850–1900), der ein orthodoxer Romantiker war. Können wir uns heute überhaupt vorstellen, was für eine Ermunterung es für Janáček gewesen wäre, wenn seine erste Oper bereits aufgeführt worden wäre? Die Oper blieb jedoch liegen und Janáček konnte seine nächsten Versuche auf keine praktischen Erfahrungen stützen. Es ist daher begreiflich, daß die mit „Šárka“ begonnene Richtung nicht weiter verfolgt wurde: die neunziger Jahre brachten auch im musikdramatischen Schaffen Janáčeks einen überraschenden Bruch, als Janáček im Jahre 1891, also bloß 3–4 Jahre nach der monumentalen „Šárka“, ein naives folkloristisches Stück „Počátek románu“ („Der Anfang eines Romans“) schrieb. Das Paradoxon daran ist, daß eben diese schwache Oper den niedrigen Ansprüchen Brünns genügte und fast als eine Erlösung der tschechischen Opernkunst in Mähren von der mährischen Kritik (1894) begrüßt wurde.³² Man kann natürlich einwenden, daß die folkloristische Tendenz den Komponisten auch zur Jenufa geführt hat. Das stimmt zwar, aber andererseits ist zu beachten, daß zwischen „Šárka“ und der vollendeten Jenufa eine sechzehnjährige Epoche liegt, die praktisch eine Stagnation bedeutet. Die lähmende Wirkung der mährischen Verhältnisse zeigt sich also bei Janáček ganz anschaulich. Wir können übrigens diese Erkenntnis auch verallgemeinern: Die relativ neuen künstlerischen Tendenzen, deren Realisierung nicht nur den subjektiven Mut des Komponisten beziehungsweise seine frische Inspiration und intellektuelle Potenz, sondern auch eine unkonventionell denkende Hörerschaft, eine neue Aufführungspraxis und eine großzügige Organisationsbasis verlangte, hatten in Mähren des 19. Jahrhunderts keine Chance. Darum gelangte auch die neuromantische Bewegung zu keinem ausgeprägten Profil.

Daß es sich wirklich um eine Gesetzmäßigkeit handelt, bezeugt das Schicksal der Komponistin Agnes Tyrrell (1846–1883),³³ die nach unserer

³¹ Helfert, l. c., S. 364–369.

³² L. Firkušný: *L. Janáček a Brněnské divadlo* (Praha 1939, S. 5–7).

³³ Die Komponistin ist nach d'Elvert (l. c., Beilagen, S. 185–186) in Brünn als Tochter des englischen Sprachlehrers Heinrich Tyrrell geboren. Seit 1854 hatte ihr Musikstudium begonnen und am Ende der fünfziger Jahre machte sie sich als Pianistin geltend. Tyrrell hat weitere Erfahrungen in Wien gewonnen, aber ihr

Auffassung die einzige noch übrigbleibende Quelle der Neuromantik darstellen kann. Wenn sie auch mit dem tschechischen Musikleben Brünns in gutem Kontakt war,³⁴ vertrat sie die deutsch sprechende und fühlende Gruppe Brüner Musiker und ist sogar zu ihrem repräsentativsten Typ geworden. Die nähere Untersuchung der Laufbahn und des Werks von A. Tyrrell führt uns vor allem zur Beantwortung der Frage, ob mindestens ein deutsch-mährischer Komponist die Möglichkeit hatte, in Brünn eine kompromißlose neuromantische Richtung geltend zu machen. Die Deutschen konnten hier nämlich die Naivität der tschechischen kulturellen Nationalbewegung umgehen und als mährisch-österreichische Patrioten hatten sie immer die Möglichkeit, eine bewußte, auf die Muster der deutschen Neuromantik gestützte Musikkultur zu entwickeln.

Das Resultat kennen wir schon im voraus: ein Blick auf die Musikgeschichte Mährens überzeugt uns davon, daß keine solche Schule oder zumindest Bewegung entstand. Agnes Tyrrell ist auch in der deutschmährischen Gesellschaft eine isolierte Erscheinung geblieben und wenn sie verhältnismäßig reife neuromantische Versuche unternommen hat, reichten diese nicht dazu, eine Tradition der mährischen Neuromantik zu bilden, wie schon Helfert scharfsinnig bemerkte.³⁵

Die Persönlichkeit A. Tyrrells trägt Eigenschaften, die ihren künstlerischen Typ mit manchen Zeitidealen der Romantik verbinden. Die Künstlerin ist unverheiratet geblieben und faßte ihre eigene Sendung so auf, wie es bei ihren Zeitgenossen üblich war: sie glaubte, daß die vornehmste Aufgabe eines Künstlers der altruistische „Dienst“ seiner Fachdisziplin ist. Das Leben mit allen privaten Annehmlichkeiten wird geopfert, wobei sich hinter diesem altruistischen Ideal ein ausgeprägt romantischer, tief egozentrischer Subjektivismus verbirgt. Man kann sogar sagen, daß diese vermutlich bescheidene Einstellung nur die Maske eines sich stark autostilisierenden Subjekts ist. Man findet also im Verhalten dieser Brüner Künstlerin viele Züge des Ideals eines unabhängigen Künstlers, der seine Selbständigkeit betont und hütet, zugleich aber sehr schwer für seine reale Geltendmachung in der Welt kämpfen muß.

In der damaligen kleinbürgerlichen Gesellschaft Brünns mußte die majestätische Schönheit einer physisch zarten, geistig hoch intellektuellen Frau ganz extravagant wirken. Agnes Tyrrell war auch gut philologisch gebildet, was ihr literarischer Nachlaß (deutsche Gedichte und Prosa, eine

Schicksal ist auch später mit Brünn verbunden. Die interessante Erscheinung dieser mährischen Komponistin ist ungenügend musikwissenschaftlich bearbeitet. Sogar ihr neues Stichwort in *Ceskoslovenský hudební slovník II.* (Praha 1965, S. 806) bringt wesentliche Fehler, wenn es z. B. behauptet, Tyrrell habe die Oper *Jessonda* (nach C. H. Meyer; Leipzig, Peters) geschrieben. In der Wirklichkeit ist in der musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums in Brünn (Sign. A 655) ein Sammelwerk erhalten, das einige Lieder von A. Tyrrell, ein handschriftliches Klavierschule-Fragment und das bei C. F. Peters gedruckte Exemplar des Werkes „*Jessonda*“ von Louis Spöhr „für das Piano-Forte allein“ bringt. Auch die Existenz des im Stichwort erwähnten Klavierkonzertes ist strittig.

³⁴ Helfert (l. c., S. 182, 185) erwähnt ihre Konzerte aus den Jahren 1862–68 und schätzt auch sehr hoch ihr Repertoire, so daß er ihren Namen in dieser Hinsicht in die Nachbarschaft Smetanas stellt. Helfert charakterisiert Tyrrell als eine „aufgeklärte Interpretin“.

³⁵ Helfert (l. c., S. 305).

englische Übersetzung Egmonts) bezeugt.³⁶ Schon von ihrer Kindheit an war sie gezwungen gewesen die Rolle eines Wunderkinds zu spielen und der Ruhm wuchs automatisch immer weiter mit ihr.³⁷ Es genügt den begeisterten Ton des Stichworts bei einem solch objektiven Beurteiler wie d'Elvert zu analysieren,³⁸ um festzustellen, welche Hoffnung die junge Künstlerin für die mährische Musikkultur bedeutete. Die junge Agnes wollte Pianistin werden, mußte aber wegen ihrer Krankheit diese Tätigkeit beschränken.³⁹ Sie wählte eine für ihr Milieu ganz untypische Lösung. Obzwar es für ein junges bürgerliches Fräulein kein gesellschaftlich peinlicher Ausweg gewesen wäre die Musik weiter nur halbamateurlisch oder salonweise zu pflegen, verharrte sie bei ihrem ernsten Trachten und setzte alle ihre Kräfte ins kompositorische Gebiet ein, was ihre erhaltenen und sehr systematisch geführten Kompositionsaufgaben bezeugen, die bis zu vielfältigen kontrapunktischen Verfahren und Formen gelangten.⁴⁰

In ihrer Hinterlassenschaft findet man auch die erhaltene Korrespondenz mit ihrer Schwester Bertha; am interessantesten sind die aus dem Schloß Náměšť abgesandten Briefe.⁴¹ Die Korrespondenz ist von großem kulturhistorischem Wert, da sie zeigt, wie diese halbliterarische Form die Autostilisierung der Künstler ermöglichte. In ihrer Schwester, die musikalisch gut gebildet war und in Brünn zu einem bekannten Namen wurde,⁴² wollte Agnes Tyrrell eine vertraute Seele haben, die ebenso die

³⁶ Die literarischen Werke A. Tyrrells sind in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums in Brünn erhalten (Sign. G 14).

³⁷ Die Persönlichkeit der verhältnismäßig bald verstorbenen Künstlerin wurde selbstverständlich in der damaligen Publizistik romantisch geschildert. So bringt z. B. die Leipziger Musikzeitung I. (1. Juli 1891) einen Aufsatz von A. Benfey-Schuppe, der die frühe Begabung Tyrrells sehr hoch schätzt und eben auf dieser Ebene die Erscheinung der Künstlerin erklärt, was man für eine typische Konvention dieser Zeit halten kann.

³⁸ D'Elvert, l. c., Beilagen, S. 185–186. Der Autor lobt die Eigenschaften des Klavierspiels von Tyrrell ebenso wie ihre Beschaffenheit („Bescheidenheit und Innerlichkeit“). Während manche andere Künstler bei d'Elvert nur eine kurze Charakteristik haben, erwähnt der Schriftsteller im Fall Tyrrells auch solche Auskünfte, die nicht voll überprüft sind (z. B. die Information, daß die Komponistin „mit einer Wiener Firma“ wegen der Veröffentlichung ihrer Werke „dem Vernehmen nach mit günstigem Erfolge in Verhandlung steht“). Es geht daraus hervor, daß d'Elvert mit Tyrrell sympathisiert.

³⁹ Auch der schlechte Gesundheitszustand Tyrrells verleiht ihr eine für die Romaniker so typische Eigenschaft. Die Kunst wird trotz der Krankheit betrieben. A. Tyrrell ist verhältnismäßig jung am 18. IV. 1883 nach längerem Leiden verstorben.

⁴⁰ Siehe Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn, Sign. A 836.

⁴¹ Siehe Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn, Sign. G 44.

⁴² Bertha Tyrrell hat sogar folgende Kompositionen geschrieben: *Polka tremblante* für das Pianoforte, *Mädchenlied* op. 2 (Gesang u. Klavier), *Liebestraum* (Gesang u. Klavier), *Polkatänze* für Klavier (*La Mignonette, Forever*), *Impromptu* für Klavier, *Italienische Ziegenhirten* op. 6. (Gesang u. Klavier), *Heimathsglockenklang* (Lied für eine Singstimme nach Thomas Moore, op. 10), *Es lockt in blauer Ferne* (Lied), *Klaviertänze* (*La Flateuse, Mazurka; Isabella, Polka tremblante; Moosröschen, Polka*). Ihre Kompositionsart ist natürlich qualitativ unvergleichbar mit dem Stil von Agnes. Die Tänze sind typische Salonstücke, die Faktur der Liederkompositionen wirkt homophon (manchmal wie eine Chorkomposition), die melodische Haltung ist schwerfällig. Das Impromptu setzt sich offenbar sehr unglücklich mit dem Einfluß Chopins auseinander und nur das Lied „*Es lockt in blauer*

Rolle eines Beichtvaters für das Intimste, wie auch die Sendung eines Antipoden für Auseinandersetzungen spielen und erfüllen sollte. Es ist offenbar kein Zufall, daß die Künstlerin den Partner im engen Umkreis ihrer Familie suchen mußte. In der kleinstädtischen Umwelt des Brünner Kulturlebens war sie sicher isoliert. Agnes Tyrrell mußte und wollte also allein bleiben. Auch ihre, an die Schwester gesandten Mitteilungen stellen übrigens eher eine autostilistische Auseinandersetzung mit sich selbst, als mit einem nicht — Ich dar.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Ort Náměšť, die Residenz der adeligen Familie Haugwitz. Náměšť dieser Zeit war zwar nicht mehr so musikalisch reich wie am Anfang des 19. Jahrhunderts, als hier Heinrich Wilhelm Haugwitz (1770—1842) als Besitzer und Gottfried Rieger als Kapellmeister der Schloßkapelle gute Musik aufführen ließen.⁴³ Der Nachfolger Karl Wilhelm Haugwitz (1797—1874) war schon ein bloßer Dilettant. Das Orchester seines Vaters hat ihm der übliche Klang eines Klaviers, einer Harfe oder sogar einer bürgerlichen Zither ersetzt. Anstatt der Kompositionen von Gluck und Händel sammelte er das Trivialste seiner Zeit. Ein adeliger Sonderling träumte unter diesem Einfluß seinen merkwürdigen romantischen Traum: er dachte ein Komponist zu sein, schrieb seine Abend- und Alpenlieder, Liedertafel und arrangierte Kompositionen für Gitarre und dergleichen.⁴⁴ Die trivialen Grundlagen der

Ferne“ ist eine gediegene balladische Komposition. Vgl. die Sammlungen der Musikgeschichte. Abteilung des Mährischen Museums Brünn.

- ⁴³ G. Rieger wirkte in Náměšť in den Jahren 1804—1808. Vgl. K. Vetterl: *Bohumir Rieger a jeho doba* (in: Casopis Matice moravské 53 — 1929, besonders S. 435 u. f.). Siehe auch J. Racek: *Oratorien und Kantaten von G. Fr. Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšť* (in: Sborník prací fil. fakulty brněnské university VIII—1959, F 3). Derselbe: *Oratorien und Kantaten von Georg Friedrich Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšť* (in: Händel — Jahrbuch VI—1960).
- ⁴⁴ Die Kompositionen von K. W. Haugwitz sind in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums Brünn (die Sammlung von Náměšť) vorhanden. Der Autor verbirgt sich oft unter verschiedenen Namen (z. B. K. W. H., Charles Guillaume Ztiwguah). Wir bringen hier eine kurze Übersicht seines Schaffens, dessen ungewöhnliche Proportionen ein Zeugnis für die Abnormität dieser Persönlichkeit sind. Lieder, Duette: *An Ida; Des Freudes (!) Ruf; Der Abend sinkt; Die Frühlingsnacht; Die Lebenswiege* (T+B+Klav.); *Die letzte Stunde; Die Pilger* (T+B+Klav.); *Die verpflanzte Rosenknospe; Dueto aus der Oper Veroni; Lied der Freundschaft; Fröhlichkeit* (Jodler Bass); *Fünf Gesänge; Lied aus der Ferne; Lob der Thären; Marie* (Romance); *Tharanto Ruinen; Zur Abendstunde*. Chorkompositionen: *Abendlied* (S, T, 2 B); *Alpenlied* (S, T, 2 B); *Am Strome* (A, T, 2 B); *Auf den See* (2 S, 2 T, 2 B); *Dank Gebeth* (2 S, 2 T, B mit Harfe); *Die Blumen* (2 S, 2 T, 2 B); *Erinnerung; Flattr kleiner Vogel; Nachtgesang; Nacht und Träume; Sechs Quartetten* (Männerstimmen); *2 Schlummerlieder; Sing Quartetten* (Männerstimmen); *8 Quartetten*. Instrumentalmusik: *Andantino Varié* (2 Gitarres); *Arrangement* (Salonstücke für 2 Zither u. Harfe); *Arrang. und Kompositionen* für Harfe (auch Motive der Opernkomponisten); *Caprice* (2 Gitarres), *Bagatelle* für die Zither; *Das grüne Thal* (Zither); *Divertissement* (Zither); *Die Vergangenheit* (Zither); *Duette* für Klavier und Harfe; *Fuga* (2 Gitarres); *Harfenquatuor; Choralcadenz* (Zither); *Jagd Signale, Marsch, Quatuor* (Walddörner); *Morgenlied* No. 4 (Zither); *Ouverture* (2 Gitarres); *Präludium I—III* (2 Gitarres); *Präludium III*. (Gitarre); *Quartetto I*. (Gitarres — Arrang.); *Schubert-Reminiscenzen* (Harfe); *Ritornel, Etude* No. 2 (Zither); *Schäferlied* (Zither); *Reminiscenzen* für Harfe (nach verschiedenen Autoren); *Klavierkompositionen; Klavierremniscenzen; Sammlung der Klavierkompositionen; Souvenir* (Zither); *Souvenir de Carlsbad* (2 Gitarres); *Trio I—II* (Gitarres).

Musikromantik äußerten sich in dieser gesunkenen Ebene ganz ausdrucksvoll. Die kleine Musikaliensammlung von Náměšť sollte ein Musik-Universum vorstellen und in der von der Salon- und Tanzmusik abgeleiteten Musiksprache des „Komponisten“ Haugwitz spielten sich in einer entstellten Miniaturform jene Prozesse ab, die damals das europäische Musikwesen bestimmten. Die Eintragung einer üblichen Salonkomposition in einen der Schloßkataloge war für Haugwitz eine Gelegenheit die Ästhetik der Programmmusik zu manifestieren. Nach der Angabe des Titels und des Themas der Komposition „Aeolsharfe“ (von Kuhe) begann er z. B. die Programmvorstellungen mit Wort zu schildern, so daß der Katalogvermerk einer Komposition nicht mehr eine Zeile, sondern eine ganze Seite einnehmen konnte.⁴⁵ Diese fast komische Tätigkeit spiegelte aber das ernste Problem Mährens wider, den Mangel an Realisierungskapazitäten. Die Musikromantik konnte hier nur in mehr oder weniger entstellten Bedingungen gedeihen. Die Idee des Musikprogramms blühte am stärksten und freiesten im Denken eines wunderlichen und einsamen Dilettanten. Die Problematik des Aufenthaltes A. Tyrrells in Náměšť ist also in dieser Hinsicht sehr wichtig. Es scheint, daß Haugwitz die Rolle eines Mäzens der mährischen Romantik spielen wollte, es ist aber auch möglich, daß im Gegenteil die junge Komponistin zur Persönlichkeit des geheimnisvollen adeligen Komponisten und Repräsentanten einer großen musikalischen Tradition neigte. Leider kann man die Zeit ihres Náměšter Aufenthaltes nicht genau feststellen. Vielleicht war es um 1867, da ein Brief von dort das Datum 10. 9. 1867 trägt. Jedenfalls hat die Brüner Komponistin K. W. Haugwitz fast am Ende seines Lebens angetroffen.⁴⁶ Diese romantische Episode verlieh der Künstlerin einen weiteren zeitgemäßen Zug, wenn sie auch ihr Denken mit einer gesunkenen Sphäre der trivialisierten Romantik verband.

Die interessanteste romantische Eigenschaft der Komponistin ist aber ihr Kontakt mit Franz Liszt. In der Musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums Brünn sind sogar zwei Briefe F. Liszts erhalten, die die Existenz des Briefwechsels zwischen der jungen Brüner Künstlerin und dem großen Meister der Romantik bezeugen. Der Text beider in der Beilage II zitierten Quellen überzeugt uns davon, daß jene Beziehung äußerlich war. Die Komponistin wendete sich irgendwann vor dem Februar 1874 an Liszt, wobei sie ihm offenbar beiliegend die Handschrift ihrer

⁴⁵ Vergleiche die unter der Signatur G 67–68 vorhandenen Musikkataloge von Náměšť (Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn), besonders den „Catalog über die vorhandenen Harfenstücke“. Die „Aeolsharfe“ trägt die Nummer 63 und wird mit folgender Charakteristik versehen: „Aeolsharfe. Darstellung. Die Aeolsharfe befindet sich in einer Ruine, allwo der Andrang der Luft abwechselnd starke und schwache Töne hervorruft; zu Zeiten greift der Sturm in die Saiten, und bildet das Majestätische Forte, – dagegen weht ein lindes Lüftchen und lispelt uns das zarte Piano und Pianissimo lieblich zu.“ Haugwitz ordnet die Programm-Kompositionen in verschiedene Reihen, deutet immer den Übergang an und appliziert hier eine Montage-Technik.

⁴⁶ Es ist interessant, daß in der Musiksammlung von Náměšť der Name von Bertha Tyrrell dreimal vorkommt (vgl. „Catalog. Divertissements pour la harpe“ und „Catalog Piano-Salon-Stücke“, Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn, Sign. G 67).

Zwölf großen Studien gesandt hat. Liszt bedankt sich in seiner Antwort (9. 2. 1874) sogar für die Widmung dieses Zyklus. Seine kritische Beurteilung der „Studien“ klang für die Komponistin sehr positiv aus. Die ausführliche Korrektur einiger Stellen des Zyklus, die sogar durch praktische Beispiele veranschaulicht wurde, ist ein Beweis dafür, daß Liszt diese Angelegenheit ernst genommen hat. Im gedruckten Exemplar der Zwölf großen Studien respektiert Tyrrell die erste, von Liszt entworfene Fingersatzalternative der Etüde I und auch in den Nummern VII und XI übernahm sie die Meinung des Meisters.⁴⁷ Es ist möglich, daß im November 1874 Liszt von A. Tyrrell den Druck erhalten hat, was die in Rom geschriebene Bestätigung andeutet (vgl. Beilage II.).

Dieses Ereignis ist leicht zu verstehen. A. Tyrrell hat in ihren sorgfältig durchgearbeiteten Etüden eine Huldigung an das größte Vorbild der romantischen Klaviermusik geschrieben, was auch die Widmung bezeugt. Es war übrigens üblich sich auf diese Weise in der Musikwelt bekannt zu machen. Auch Smetana und Dvořák haben ihren künstlerischen Start mit Hilfe ihrer Patrone gemacht (Liszt, Brahms). Dadurch wird aber die Verbindung Liszt – Tyrrell teilweise entromantisiert. Hinter dem Gedankenverhältnis verbirgt sich ein sozial bedingtes Betriebsverfahren, das für die Jungen unerlässlich war und von den Alten wohlwollend als ein Spiel, das man spielen muß, anerkannt wurde. Die Widmung und die günstige Kritik Liszts sollte dem Werk die Türen in die Verlage öffnen. Wir wissen, daß schon d'Elvert um 1873 die Tatsache erwähnt hat, Agnes Tyrrell habe eine hoffnungsvolle Handlung mit einem Wiener Verlag geführt.⁴⁸ Es ist auch interessant, warum Tyrrell an Liszt eben eine Etüdensammlung geschickt hat, die besonders in ihrer technischen Haltung einer lisztschen Prägung ist. Man will nicht sagen, daß es sich um eine bloße Kalkulation handelte, andererseits aber ist es klar, daß ein nach entscheidendem Erfolg trachtender Künstler auch solche feine Gegebenheiten taktisch einkalkulieren mußte. Wie wichtig dieser Schritt für die 28jährige Komponistin war, bezeugt die Postskriptum-Bemerkung Liszts (9. 2. 1874), er habe eben einen neuen Brief von A. Tyrrell bekommen, der offensichtlich die Antwort des zu lang schweigenden Meisters beschleunigen sollte.

⁴⁷ Zur Etüde I hat Liszt zwei Fingersatzalternativen entworfen, weil es ihm um einen ziemlich „kräftigen Fingersatz“ ging. Die Steigerung des Eindrucks führte ihn bei der Etüde VII zum Vorschlag, die Grundfigur durch Terzen zu ergänzen. In der Etüde XI handelte es sich wieder um Fingersatzentwürfe. Zum Verhältnis Liszt – Brünn siehe J. Raček: *Liszt a Brno*. (in: Lid. noviny 2. XI. 1941). Der „*Katalog výstavy Hudebního archivu Zemského musea v Brně*“ (Brno 1930, S. 40–41) interpretiert die Briefe von Liszt und behauptet auch, daß Tyrrell die empfohlenen Korrekturen respektierte, was die Handschrift „*Zwölf große Studien*“ zeigte. Der große Brief wird hier aber falsch datiert (9. 2. 1879), was offenbar die undeutliche Schrift Liszts in der Datumangabe verursacht hat. Richtig ist unsere Interpretation (1874), was auch die Vergleichung mit dem Buch La Mara: *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein IV.* (Leipzig 1902) bezeugt. Am Ende Januars und am Anfang Februars 1874 wurden die Briefe aus Horpacs (bei Oedenburg, Station Schützen, Ungarn) abgesandt. Die Edition enthält sogar einen Brief (S. 57), der das Datum Horpacs 9. 2. 1874 trägt. Nach derselben Edition (S. 242–243) wurde die Korrespondenz vom Februar 1879 aus Budapest abgesandt. Am Ende des Jahres 1874 war Liszt tatsächlich in Rom.

⁴⁸ Siehe Anmerkung ³⁸.

In der Hinterlassenschaft A. Tyrrells (Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn, vgl. z. B. Sign. G 3) sind auch weitere interessante Dokumente erhalten, die ihren ununterbrochenen und leider fast vergeblichen Kampf um die Geltendmachung ihres Werks bezeugen. Wie schwer es war, aus Brünn einen entscheidenden Schritt zu machen, zeigt ein Brief des deutschen Prager Theaters aus dem Jahre 1882.⁴⁹ Die Oper „Bertran de Born“ ist der Komponistin mit dem Argument zurückgegeben worden, daß die Musik zwar gut geschätzt worden war, der Inhalt schien aber als dramatisch erfolglos. Mit dieser Mitteilung ist das für Tyrrell so wichtige Problem erledigt worden. Das Verhältnis der Musikwelt zur provinziellen Kultur Mährens war hier eben so ablehnend wie im Fall des jungen Janáček. Janáček und Tyrrell sind zwar zwei unvergleichbare Erscheinungen, sie wurden aber denselben negativen gesellschaftlichen Bedingungen unterzogen. Große Schwierigkeiten hatte Tyrrell auch bei den Handlungen mit den Verlagen. Im Jahre 1874 hat sie z. B. Kontakte mit dem Verlag Rózsavölgyi és Társa in Pest und mit der Leipziger Firma Rieter – Biedermann angeknüpft, wobei sie einen Brief von Liszt als Beweis ihrer künstlerischen Qualität verwendet hat (man kann nicht behaupten, daß es eben das erhaltene Exemplar war).⁵⁰ A. Tyrrell kann uns also als Beispiel eines Typs dienen, der die Widerspruchsvölligkeit des Verhaltens einer zur romantischen Kunst zielenden Individualität im mährischen Milieu des 19. Jahrhunderts äußert.

Einen ähnlichen Eindruck gewinnt man bei der analytischen Untersuchung ihres Schaffens. Wir können hier zwar diese Problematik nur ganz kurz andeuten, aber die musikgeschichtlich noch nicht erörterte Erscheinung der Künstlerin erlaubt uns auch im Rahmen eines allgemeinen Aufsatzes mindestens einige Beispiele zu erwähnen. Vor allem kann man konstatieren, daß die erschienenen Sachen (mit einer einzigen Ausnahme der Zwölf großen Studien)⁵¹ nicht nur ungenügend, sondern auch untypisch das umfassende Schaffen Tyrrells vertraten. Wir müssen also unsere kritische Beurteilung auf die handschriftliche, in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums Brünn erhaltene Sammlung der Kompositionen Tyrrells stützen. Die Unmöglichkeit größere Konzeptionen gesellschaftlich geltend zu machen, äußert sich im Mangel an großen Werken. Das Oratorium Die Könige in Israel ist im Fragment geblieben und die orchestralen Werke neigen selbstverständlich zu älteren Mustern. Tyrrell hat verhältnismäßig bald eine Instrumentationsroutine gewonnen, aber auch diese überschreitet nicht die Errungenschaften der Zeit Beethovens,

⁴⁹ Brief der „Direction des deutschen k. Landestheaters Prag“, 27. März 1882.

⁵⁰ Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn, Sign. G 3. Der Brief von Rieter-Biedermann stammt vom 27. März 1874; das Schreiben aus Pest vom 2. April 1874. Beide Verleger senden der Komponistin eine Abschrift des Briefs von Liszt zurück. Es ist also möglich, daß Tyrrell die Abschrift des Briefes vom 9. Februar 1874 verwendete. So wäre unsere Voraussetzung bestätigt, Tyrrell habe die Anerkennung ihres Schaffens von einer Persönlichkeit zu ihrer praktischen Geltendmachung gebraucht.

⁵¹ A. Tyrrell ist es gelungen nur folgende Werke herauszugeben (siehe Beilage I.): das Lied „Ich trag' auf dem Herz einen Blumenstrauß“, Klavierkompositionen „Mazurka“ op. 15, „Nocturne“ op. 16, „Nocturne“ op. 17, „Zwölf grosse Studien“ op. 48 und „Phantasiestück“.

wie z. B. das im Klang reiche und findige Scherzo (dritter Allegro-Satz der I. Symphonie C dur) zeigt.⁵² Die Oper *Bertran de Born* ankert ganz ausdrucksvoll in der Thematik, die starke konventionelle Merkmale des romantischen Geschmacks trägt und bringt keine musikalisch oder dramatisch neue Lösung. Sie stellt nur den Beweis dar, daß die Komponistin fähig war die anspruchsvolle musikdramatische Form zu bilden, wobei es undenkbar war, in der ersten und unaufgeführten Oper die Konvention zu brechen. Die Eroberungen mußten sich also bei Tyrrell im Gebiet der Klavier- und Vokalmusik abspielen.

Die Anfänge hängen bei Tyrrell ebenso wie bei Janáček mit der klassizistischen Arbeitstechnik zusammen. Tyrrell konnte einen kompakten Bau bilden (Streichquartett), aber es war für sie kein Problem auch die Tektonik durch kontrapunktische Elemente zu festigen. Darum findet man zwischen ihren Chorkompositionen nicht nur eine Vokalfuge, sondern auch Werke, die aus der üblichen Ebene des Liedertafelstils und der durch die Vertonung konventioneller romantischer Gedichte vermittelten Ausdrucksnorm⁵³ eben mittels der kontrapunktischen Verfahren erhoben werden. Und so begegnet man bei Tyrrell den üblichen Vorstellungsumkreis eines Romantikers, aber in einem unerwarteten Kontext taucht auf einmal ein mehrstimmiges Verfahren auf, das nicht nur die breite, sangbare und zum Text passende melodische Haltung bricht, sondern auch den harmonischen Inhalt modulationsweise bereichert und den Ausdruck verfremdet, wie es in dem in G dur verharrenden Männerchor „Schnelle Blüthe“ aus „Fünf Gesängen“ bei der Vertonung der Worte „Flattert es dahin im Wind“ vorkommt.

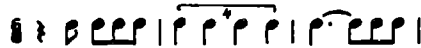
Hag, doch als sie das Käselein brach, flattert es dahin im flattert es dahin im
wind flattert es dahin im flattert es dahin im wind im wind, wie blüest du so geschwind,
flattert es dahin im wind
flattert es dahin im wind

⁵² Die orchestrale *Ouverture* Es dur bringt ebenso wie der erste und zweite Satz der *Symphonie* C dur einen klassizistischen Melodie-Typ.

⁵³ Es genügt die charakteristische Thematik des Vokalschaffens Tyrrells zu beurteilen. Man begegnet hier vielen Vaterlands- und Naturelementen. Häufig wurden auch die mit der subjektiven romantischen Emotionalität zusammenhängenden Texte vertont. Sehr typisch sind auch die Wandermotive (hauptsächlich in Liedern).

Die Anwendung dieser Technik ist also kein konservatives Element, sondern ein Mittel des Besonderwerdens.

Weitere Bestrebungen der Komponistin um die Originalität äußerten sich hauptsächlich in der metro-rhythmischen Seite einiger Kompositionen. Diese Tendenz kann man natürlich nicht vom melodischen Bau trennen, der im romantischen Stil (besonders im Vokalschaffen) die wichtigste Rolle spielt. Man stellt in mehreren Kompositionen Tyrrells die Neigung zu einer breiten melodischen Wölbung fest: ein Bogen soll viele einzelne rhythmische Verhältnisse eingliedern, wozu der übliche $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Lauf nicht geeignet ist. In dieser Situation zieht also die Komponistin den $\frac{6}{8}$ oder noch lieber den $\frac{9}{8}$ Takt vor, was die Lieder „Die Berge der Heimat“ ($\frac{6}{8}$), „Mägdlein im Wald“ ($\frac{9}{8}$) und „Lieder des Mirza-Schaffy Nr. 1“ ($\frac{9}{8}$) bezeugen können. Sehr charakteristisch ist auch der Übergang vom $\frac{4}{4}$ zum $\frac{9}{8}$ Takt im „Lied des Wanderburschen im Walde“ (op. 41). Die Steigerung der innerlichen melodischen Spannung ruft hier die Notwendigkeit hervor das Schema zugunsten der melodischen Breite zu dehnen (im Lied „An den Mond“ mit Text von Goethe begegnet man einer umgekehrten Folge: vom $\frac{9}{8}$ zum $\frac{4}{4}$ Takt). Manchmal reicht es aber nicht; die Komponistin wählt dann eine unregelmäßige rhythmische Bewegung, die als Komplikationsmittel die Wirkung verstärkt. Diese Rhythmen treten z. B. im Männerchor „Schlaflied“ auf:



Interessant ist auch die Etüde 5 aus den „Zwölf großen Studien“ für Klavier, die eine Quintolenbewegung bringt, während die Etüde 6 im Mittelteil den $\frac{12}{8}$ Typ anwendet. Diese Merkmale können wir also für neue Errungenschaften des Stils A. Tyrrells halten, da sie zeigen, daß die Komponistin die gewöhnliche motorische Bewegung des klassizistischen Stils überwinden wollte.

Andere Äußerungen des Willens, alte Regeln zu brechen, findet man in der Faktur und im Klang einiger Kompositionen Tyrrells, die nach den Gattungen, zu denen sie gehören, untersucht werden müssen. Unter allen Chorkompositionen wirkt am auffallendsten die Gruppe der Männerchöre; hier sind vor allem „Fünf Gesänge“ und „Schlaflied“ (Männerchor und Klavierbegleitung mit interessanten Klangdifferenzen) die wichtigsten Beispiele einer unkonventionellen Arbeitsart. Die romantische Beschaffenheit der Künstlerin äußert sich natürlich auch in zahlreichen Liederkompositionen, die eigentlich die stärkste Gruppe ihres Schaffens darstellen. Tyrrell hat verschiedenste Textvorlagen vertont. Interessant sind z. B. die englischen Lieder (Song, Weepon, Go not, happy day, 5 Lieder op. 11 auf englische und deutsche Texte), die oft mit einer einfachen Begleitung versehen sind und manchmal nur einen auffallend primitiven strophischen Charakter haben. Einen sehr konventionellen Eindruck ruft das Lied „Die Berge der Heimat“ (op. 1) hervor, wobei z. B. schon der „Hymnus“ (op. 7) reich durchkomponiert ist und den Klang mit kühnem Arpeggio steigert. Man kann voraussetzen, dieses Verhältnis beider Werke sei die Folge der natürlichen Entwicklung Tyrrells. Leider kann man diese Erkenntnis nicht verallgemeinern: es ist fast unmöglich die chrono-

logische Folge der Werke festzustellen und auch die, durch die Opuszahl bestimmbare Reihe entspricht der Chronologie offenbar nur ganz beiläufig. Die höheren Nummern müssen also nicht unbedingt eine reifere Stilqualität bringen. Eine entfaltete Form hat weiter „Der erfrorrene Knabe“ (op. 30). Eine freie Auffassung eines konventionellen Prototyps bedeutet die Verntonung des Textes „O salutaris hostia“ (die Form eines Liedes mit Pianoforte und Harmonium). Das erste Stück aus den „Drei Liedern“ (op. 51) enthält reiche Modulationen. Die Begleitung in den Liederkompositionen Tyrrells appliziert manchmal die Veränderung der ruhigen, regelmäßigen und harmonisch voll klingenden Viertelnotenbewegung in Triolen und charakteristisch ist auch die konsequente Anwendung des Orgelpunkts („Die Liebende schreibt“).

In dieser Hinsicht ist es auch wichtig die Weise zu beobachten, auf die sich die neuen Stilmerkmale in den Klavierwerken Tyrrells geltendgemacht haben. Der Ausgangspunkt war ein konservativer, zwischen Beethoven, Schubert und Mendelssohn stehender Typ der Klavierkomposition. Sehr bald wird aber dieser struktureller Typ mit einigen Zügen chopinscher Provenienz ausgerüstet. Drei Klavierstücke (vor allem die „Walzerphantasie“) bringen z. B. eine typische, mit Chopin zusammenhängende Phrasierung; die Walzerform entwickelt sich eigentlich als eine reiche Modulationskette (f moll, fis moll, G dur, gis moll, a moll, Es dur, f moll). Für ein neues Mittel kann man auch die Tatsache halten, daß die linke Hand oft synkopisch auftritt. Die Ähnlichkeit der Faktur und ihrer technischen Realisierung bei der Polonaise A dur von A. Tyrrell mit den Chopin-Mustern kann uns natürlich nicht überraschen und im ähnlichen Verhältnis zu Chopin stehen auch das gedruckte „Nocturno“ (op. 17) und die virtuose „Ballade“ Nr. 1. Andererseits entbehren wir jene Orientierung bei Kompositionen, deren Form uns berechtigen könnte die Beeinflussung von manchen romantischen Vorbildern vorauszusetzen (die fast klassizistisch eingestellte „Sonate“ op. 66, „Impromptu“ op. 11–12). Durchaus konventionell klingt auch das „Thema mit Variationen“ (op. 8).

Viele neue Impulse hat Tyrell auch bei Liszt gewonnen. Ganz eindeutig äußert sich diese Orientierung in der folgerichtigen technischen Lösung des Etüdenzyklus („Zwölf grosse Studien“), dessen Bedeutung für die Stilproblematik Mährens wichtig ist, wenn man erwägt, daß es um das Jahr 1874 eine reine neuromantische Richtung im Schaffen einer in Brünn lebenden Künstlerin gab. Wir wissen doch, daß Janáček noch um fünf bis sechs Jahre später, als er analogische Probleme (d. h. im Gebiet des Liedes und der Klavier- und Kammerkomposition) bearbeitete, schroff neuromantische Merkmale abgelehnt hat.⁵⁴ Natürlich gelangte Tyrrell nur in einzelnen Fällen zu einem Niveau, das die weiteren Wege, beziehungsweise Umriss eines originellen persönlichen Stils andeutete (im Etüdenzyklus besonders die Quintolenetüde Nr. 5 und die von Liszt geschätzte „Trilleretüde“ Nr. 10). Zum Strom der neuromantischen Virtuosität gehören auch beide Rapsodien (die zweite macht eine freie Formanlage geltend, so daß sie fast den Charakter einer romantischen improvisatorischen Konzertkadenz trägt).

⁵⁴ Siehe Anmerkung ²⁴.

Schließlich kristallisierte sich im Klavierschaffenden Tyrrells ein charakteristischer, mit dem harmonischen Denken eng zusammenhängender Typ, der am treuesten die Entwicklungstendenz des instrumentalen Satzes Tyrrells äußerte. Was sich in ihren orchestralen Werken nicht zeigen konnte, das hat Tyrrell auf dem ihr so gut bekannten Gebiet des Klavierklangs erreicht. Den Anfang einer von konventioneller Haltung unabhängigen melodischen Vorstellungskraft kann man eigentlich schon im Lied „Vöglein im Walde“ (op. 2) bemerken. Diese A dur Komposition beginnt auf der VII. Stufe, die mit einem Dominanterzquart-Akkord begleitet wird. Harmonisch freier entfaltete sich aber das melodische Element in den Klavierwerken. Man kann hier sogar einige Formeln feststellen, die markant die funktionellen Grundwerte kombinieren oder einzelne von ihnen wesentlich betonen, wie es z. B. Nr. 1 aus den „Sechs Charakterstücken“ (op. 32) bezeugt.



Die wechselnde Spannung in den ersten zwei Takten wird durch das Akkordmaterial verursacht, das zur stets klingenden Dominante auf jeder Zählzeit hinzutritt. Eine kompliziertere Formel bringt dann das „Phantasiestück“ Nr. 3, das überhaupt zu den besten Kompositionen Tyrrells gehört.

In diesem Aufsatz haben wir verschiedene methodische Verfahren geltend gemacht, um zu zeigen, was für ein kompliziertes Problem die Entdeckung der stilistischen Gründe und Merkmale der Neuromantik in der Musikkultur Mährens ist. Ein Land, in welchem sich eine bestimmte Kultur tendenz nicht einbürgern konnte, soll vom Standpunkte der kunstwissenschaftlichen Forschung als ein geschichtliches Problem beobachtet werden, dessen soziologische Grundlage für die Feststellung der stilistischen Bedeutung einzelner struktureller Merkmale ebenso wichtig ist als die Anwendung gewöhnlicher analytischer Verfahren der theoretischen Disziplin. Das Werk Janáčeks bedeutet mit seinen hochspezifischen Reaktionen auf die Impulse der Romantik in der gegebenen Hinsicht eine Quelle, die eben die Abnormalität der mährischen Bedingungen widerspiegelt. Eine verhältnismäßig große Aufmerksamkeit wurde von uns der bisher wenig bekannten Komponistin A. Tyrrell gewidmet, weil ihr Leben und fast gänzlich isoliertes Schaffen die Problematik der Stilentwicklung Mährens zur neuromantischen ästhetischen Haltung auf einer anderen Materialbasis anschaulicher machen kann. Andere Phänomene können dann nur als vergleichende Nebensachen der Forschung dienen. Die qualitativ neuen Stilmerkmale neuromantischen Charakters scheinen jetzt ausgesprochene Einzelheiten zu sein. Die künftige Forschung kann diese Bilanz durch weitere Details ergänzen, aber die geschichtliche Rolle der Neuromantik in Mähren ist schon nun klar und kann nicht überschätzt werden.

BEILAGE I.

Verzeichnis der Kompositionen von Agnes Tyrrell

Das folgende Werkverzeichnis ist ganz einfach konstruiert. Es bringt die übliche Ordnung der Gattungen nach der Art und der Kompositionen-Besetzung, wobei die so entstandenen Gruppen weiter geteilt werden können: zuerst führen wir die mit der Opuszahl bezeichneten Werke auf, dann folgen in alphabetischer Ordnung Werke, bei denen die Opuszahl fehlt. Die originelle Numerierung war aber nicht ganz konsequent; wir respektieren also alle ursprüngliche Angaben, da diese die Tatsache äußern, daß sich die Komponistin nur gelegentlich um das richtige Zusammenfassen ihres Werkverzeichnisses gekümmert hat. Noch größere Schwierigkeiten bestehen bei den unnummerierten Werken. A. Tyrrell hat sehr oft einzelne Stücke in verschiedene Reihen eingegliedert, die aber nur selten den Charakter eines wirklichen Zyklus trugen. Wenn also bei solchen Werke-Reihen kein Zyklustitel angegeben ist, respektieren wir die originelle Zusammensetzung der Gruppe und halten uns an den Titel der ersten Komposition. Die gedruckten Werke sind in unserem Verzeichnis bezeichnet; wo die Angaben fehlen, handelt es sich um Handschriften.

LIEDER

Mit Opuszahl

- Die Berge der Heimat. Künftiger Frühling. Op. 1.
 Vöglein im Walde. Op. 2.
 Zwei Lieder für eine Singstimme. Hymnus. Vom wilden Röschen.
 Op. 7.
 Betheuerung. Op. 9.
 Vom wilden Röschen. Op. 10.
 Fünf Lieder. Op. 11.
 Zwei Lieder. Text von Hermann Goldschmidt. Op. 19.
 Vier Lieder für eine Singstimme. Gewidmet Hedwig Wenzel. Op. 20.

Ruhe in der Geliebten. Für Tenor und Klavier. Op. 21.
 Drei Lieder. Op. 24.
 Mägdlein im Wald. Text von Hermann Goldschmidt. Op. 25.
 Winter. Text von Hermann Goldschmidt. Op. 26.
 Drei Lieder aus Hammerlings „Sinnen und Minnen“. Op. 28.
 Der erfrorene Knabe. Op. 30.
 Wanderlied. Text von Robert Hammerling. Op. 31.
 Lieder des Mirza - Schaffy. Nr. 1. Op. 33.
 Abschied. Text — eigenes Gedicht. Op. 36.
 Sehnsucht. Op. 37.
 Abendfeier. Op. 40.
 Lied des Wanderburschen im Walde. Op. 41.
 Das Mädchen im Radboot. Text von König Oskar von Schweden. Op. 50.
 Drei Lieder. Op. 51.
 An den Mond. Text von Goethe. Op. 53.
 Beim Wandern. Lenzspruch. Op. 55.
 Fünf Liedervon Franz Keim. Op. 59.
 Trübe wird's die Wolken eilen. Text von N. Lenau. Op. 62.

Ohne Opuszahl

Beim Wandern. Nur das Lied. Italienische Serenade. Die Hir-
 tin in Mora. Fliesse hin mein stilles Liedchen. Mein Herz das
 schlummert so tief. Wanderlied (Lebe wohl). Linde im Thal.
 Der Greifenstein. Wanderlieder. Lebewohl. Text von L. Uhland.
 Morgenlied. Text von L. Uhland. Abreise. Text von L. Uhland.
 Die Liebende schreibt. Text von Goethe.
 Ein Glöcklein hör ich läuten. Für zwei Stimmen und Klavier.
 Go not, happy day... Für höhere Stimme und Klavier.
 Ich trag' auf dem Herz einen Blumenstrauß. Druck-Beilage zur
 Leipziger Musikzeitung. I. Jahrg., Nr. 7.
 Jagdlied. Wenn sich zwei Herzen scheiden.
 O salutaris hostia. Solostimme mit Klavierbegleitung.
 Song.
 Vier Lieder für eine Singstimme. Text von König Oscar von Schweden.
 Weder Mond noch Sterne. Text von Georg Scheuerlin. Ave Maria. Ge-
 dicht von Karl Schultes.
 Weepon.

CHORKOMPOSITIONEN

MÄNNERCHÖRE

Auf dem See. Text von Goethe. Lied vom Rhein. Text von Chr. J. Maze-
 rath.
 Das zerbrochene Ringlein. Zwei Männerstimmen mit Klavier.
 Fünf Gesänge.
 Mailied. Text von Goethe. Gewidmet dem Brünner Männergesangverein.
 Schlaflied. Männerchor mit Klavierbegleitung.
 Sehnsucht. Lied vom Rhein.

FRAUENCHÖRE

Zwei Gesänge. Für zwei Soprane und Alt mit Klavierbegleitung. Mondnacht.
 Text von Jos. v. Eichendorff. Im Walde. Text von Moritz Horn. Op. 33.

GEMISCHTE CHÖRE

Mit Opuszahl

Fünf Gesänge. Op. 7.

Ohne Opuszahl

Fuge.
 Gebet.
 Mutterthänen. Gedicht von Karl Siebel.
 Sommerfrühe. Sonntags am Rhein. Vorüber.
 Winterlied.

ORATORIEN

Die Könige in Israel. Fragment eines Oratoriums.
 Ouverture (und 1. Teil) zu dem Oratorium Die Könige in Israel.
 Für Chor und großes Orchester.

OPER

Bertran de Born. Oper in zwei Akten. Text nach Uhland's gleichnamiger Ballade, frei bearbeitet von Franz Keim.

KLAVIER

Mit Opuszahl

Andante pour le Piano. Op. 6.
 Clavierstück. Op. 7.
 Thema mit Variationen. Op. 8.
 Allegro di bravura. Op. 9.
 Sonate für das Pianoforte. Op. 10.
 Impromptu Nr. I. Op. 11.
 Impromptu Nr. II. Op. 12.
 Mazurka. Druck — Wien, C. A. Spina, Ed. N. 22567. Op. 15.
 Nocturne. Druck — Wien, C. A. Spina, Ed. N. 22568. Op. 16.
 Nocturne. Druck — Wien, C. A. Spina, Ed. N. 22569. Op. 17.
 Vier Albumblätter. Zwei Idyllen. Zwei Scherzi. Op. 18.
 Lied ohne Worte. Op. 23.
 Impromptu Nr. III. Op. 32.
 Sechs Charakterstücke für das Klavier. Op. 32.
 Zwölf grosse Studien. Gewidmet Fr. Liszt. Druck — Wien, Fr. Schreiber.
 Op. 48.
 Große Sonate Nr. II. Op. 66.

Ohne Opuszahl

Ballade 1.
 Die Mühle. Scherzo. Humoreske. Phantasiestück Nr. 3.
 Drei Klavierstücke (Valse. Zwei Fantasiestücke).
 Mazurka. Marsch. Ländler. Walzer.
 Phantasiestück. Druck — Beilage zur Leipziger Musikzeitung. I. Jahrg., Nr. 7.
 Polonaise A dur.
 Rondo.
 Zwei Idyllen. Idyllen. Valse. Zwei Fantasiestücke (Nr. 1).
 Zwei Rapsodien.

KAMMERMUSIK

Streichquartett.

ORCHESTER

Mit Opuszahl

Mazurka. Op. 16.
 Ouverture Es dur für Orchester. Arrangiert für vierhändiges Klavier.
 Op. 24.

Ohne Opuszahl

Ouverture. Partiturskizze. Auch für zweihändiges Klavier arrangiert.
 Sinfonie I. C dur. Partitur.

BEILAGE II.

Briefe F. Liszts

Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn (Sign. G 127 b): Umschlag (135×100) mit einer roten 5 kr. Briefmarke und mit einem unlesbaren Stempel. Text: „An Wohlgeboren Fräulein | Agnes Tyrrel. | Pianist-compositeur. | Frölichergasse | 3. | Br ü n n | (M ä h r e n).“ Brief mit 2 Blättern (125×195). Text (fol. 1r): „Horpás, 9ten Februar 74 || Verehrtes Fräulein. || Entschuldigen Sie güte die lange | Verzögerung meines Dankes für | das liebenswürdige Schreiben und die | Mittheilung Ihrer 12 Studien. || Aufrichtigkeit erachte ich als meine | Haupt Pflicht; gestatten Sie mir | also ihre Studien a u f r i c h t i g z u | loben. Sie bezeugen allesamt ein | gediegenes, anerkennenswerthes Compo | sitions Talent; — No 1 glänzt sogleich; | No 4, 5, 12, sind technisch von | Nützen und sinnig ausgearbeitet; | wenn ich nach meinem Geschmack | zu wählen hätte, so wären es die Nummern | 6 (Es dur), 10 (Triller) und 11.“ Text (fol. 1v): „Ziemlich viele Pedal Bezeich | nungen möchte ich Ihnen rathen | dem Manuscript beizufügen. | Chopin's Sorgsamkeit ist auch | in dieser Nebensache, musterhaft. — | Vielleicht bemühen Sie sich noch | einige Fingersätze anzugeben. || Ein liegendes Notenblättchen, und | ein paar Blaustift Andeutungen | im Manuscript beweisen Ihnen | dass ich ihr Werk mit aufmerk | samen Interesse gelesen. Es vom | Autor selbst zu hören würde mich sehr | erfreuen; Einstweilen genehmigen | Sie Verehrtes Fräulein, meinen | besten Dank für die Widmung, — | und die Versicherung meiner | ausgezeichneten Hochachtung || F. Liszt.“ Text (fol. 2r unten): „P. S. | So eben erhalte ich ihren letzten | Brief, (von 31 Januar), und bitte | nohmahls um Entschuldigung. | Mit derselben Post wird das | Manuscript der Studien zurückerstattet.“ Blatt (235×130) mit Liniensystemen: Text — siehe Fotobeilage.

Musikgeschichtliche Abteilung des Mährischen Museums Brünn. (Sign. G 127 a): Blatt ohne Umschlag (115×180). Text: „Al Reale Ufficio postale, — || Il pacchetto di musica | stampata, della Signora | A. Tyrrell (di Brünn, | Moravia) e arrivato | ieri. || F. Liszt || Roma 26 Novembre 74.“

K OTÁZKE NOVOROMANTICKÝCH STYLOVÝCH ZNAKŮ V MORAVSKÉM HUDEBNÍM VÝVOJI

Na Moravě se v průběhu 19. století nevytvořilo žádné typické hudební centrum. Znaky i institucionální základy novodobé hudební kultury uplatňují se zde se značným zpožděním. Tyto skutečnosti znemožnily potřebnou koncentraci tvůrčích sil, jež by byly schopny ustavit typickou národní skladatelskou školu, jaká např. vznikla v Čechách. Situace je charakterizována i tím, že romantické a zvláště novoromantické slohové tendence zůstávají v moravských podmínkách dlouho nerozvinuty. Studie se pokouší o pojmovou kritiku kategorie „romantika“ a dochází k závěru, že v konkrétním případě moravského hudebního vývoje lze termíny „romantický“ a „novoromantický“ uplatnit jen ve vztahu k dílčím slohovým fenoménům, tedy nikoliv jako označení celé epochy.

Prvky umělecké romantiky lze pochopitelně v moravskoslezském prostoru vystopovat již v zámeckých kulturách 18. století. Připojené tabulky domácích i emigrujících moravských skladatelů naznačují, že v moravských městech nedošlo na přelomu 18. a 19. století k potřebné koncentraci umožňující vznik městských hudebních kultur. Při vyhodnocení jednotlivých jevů moravské hudební historie jeví se v první řadě skupina novoromanticky orientovaných emigrantů (Titl, Marezek, Vojáček, Ernst) jako vývojová linie stojící mimo domácí kontext. Ani Křížkovského nelze pokládat za nositele novoromantických tendencí. Moravská divadelní tradice dokázala orientovat zpěvoherní produkci nejdříve k staroromanticky chápanému vlastenectví (českému i německému). Jisté novoromantické znaky se objevují i u raného Janáčka, avšak v míře velmi omezené. Janáček sám pak tyto základy velmi záhy překonává. Stylově nejčistší je proto tvorba brněnské německé skladatelky Agnes Tyrrellové, jejíž styky s náměštiským diletantem Haugwitzem a na druhé straně třeba i s Lisztem situují tento podivuhodný jev do zcela zvláštní atmosféry, v níž mohl růst dobový ideál novoromantické písňovosti a nástrojové virtuozity. Nicméně zůstala vlivem nepříznivých podmínek i Tyrrellová plně izolována.