

Vít, Petr

**August Wilhelm Ambros und sein Kompositionsschaffen : (zur Geschichte der Prager Musikromantik in den vierziger bis sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1975, vol. 24, iss. H10, pp. [49]-68

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112404>

Access Date: 28. 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.

P E T R V Í T

## AUGUST WILHELM AMBROS UND SEIN KOMPOSITIONSSCHAFFEN

(Zur Geschichte der Prager Musikromantik in den vierziger bis sechziger  
Jahren des 19. Jahrhunderts)

August Wilhelm Ambros gehörte in seinen Prager Jahren (anfangs 1872 wurde er nach Wien berufen) zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des wissenschaftlichen und kulturellen Lebens dieser Stadt. Neben die Interessen für Kunstgeschichte, vor allem Musikgeschichte und Ästhetik, die ihn später von der pädagogischen Tätigkeit am Prager Konservatorium zur außerordentlichen Professur der Musikgeschichte an der Karl-Ferdinands-Universität in Prag führten, traten die musikkritische Tätigkeit, die unermüdliche Popularisierung seiner wissenschaftlichen Forschungen und die öffentliche Organisationsaktivität. Es war das Prag der großen nationalen Gärung, eine selbständige tschechische Kultur begann sich zu formen, die die Fundamente der tschechischen Musik vor Smetana legte und den Boden für Smetanas Auftreten in den sechziger Jahren vorbereitete. Der Schwerpunkt von Ambros' Bedeutung lag zweifellos bei der wissenschaftlichen Arbeit, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur eine neue Etappe der Musikästhetik und eine höhere Stufe der musikgeschichtlichen Forschung signalisierte, sondern auch grundlegende, die Konstituierung der Musikwissenschaft als selbständigen Wissenszweig reflektierende Werke umfaßte.<sup>1</sup>

Zu seiner Zeit war aber Ambros nicht einmal als Komponist bedeutungslos. Schon im Jahr 1857 veröffentlichte die Zeitschrift *Lumír* eine Abhandlung von E. Meliš *Nynější stav hudby v Čechách vůbec a v Praze zvlášť*

---

<sup>1</sup> Schriften: *Die Grenzen der Musik und Poesie* (Prag 1856), *Das Conservatorium in Prag* (Prag 1858); weniger bekannt, aber für die Geschichte der Musik in Böhmen wichtig: *Der Dom zu Prag* (Prag 1858), *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (Leipzig 1860, <sup>2</sup>1865), *Geschichte der Musik* (I 1862, II 1864, III 1868, IV 1878 postum, hrsg. von Nottebohm), *Bunte Blätter, Skizzen und Studien* (1872, <sup>2</sup>1896, Neue Folge 1874, <sup>2</sup>1896), dann die Studien *Die böhmische Oper in Prag* (in: Oesterreichische Revue, Wien, III. Jhg. — 1865, I. Bd., 173 f.), *Musikalische Briefe aus Prag* (in: Oesterreichische Revue, Wien, V. Jhg. — 1867, 2. und 3. Heft) u. a. Bisher gibt es keine erschöpfende Bibliographie von Ambros' Arbeiten.

(Der heutige Stand der Musik in Böhmen überhaupt und in Prag besonders). Im Einleitungskapitel *Úvod – dilettantism hudby v Praze* (Einleitung – Musikdilettantismus in Prag) nennt Meliš unter den bedeutendsten Musikdilettanten an führender Stelle auch Ambros,<sup>2</sup> in einem Verzeichnis der lebenden tschechischen Musiker, Komponisten, Sänger und Sängerinnen (Kap. IX) widmet er Ambros ein kurzes Stichwort: „*Ambros August Wilhelm, Doktor der gesamten Rechte und k. k. Staatsanwalt, ein Komponist und Musikkritiker im echten Wortsinn, geboren in Mýto am 17. November 1816* (Meliš führt irrtümlich als Geburtsjahr 1817 an; Anm. P. V.). *Im Jahr 1847 trat er zum erstenmal mit einer Konzertouvertüre zu Othello an die Öffentlichkeit. Alexander Dreyschock nahm sie nach London mit, woselbst man sie am Theater Drurylane noch jetzt mit glänzendem Erfolg spielt. Nicht minder ragte er mit seiner Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn hervor. Außer diesen Stücken komponierte Ambros noch Pieces für Piano, eine Messe in a-Moll und andere Chöre für Gesang. Er lebt in Prag.*“<sup>3</sup> Auch in Riegers Lexikon aus dem Jahr 1860<sup>4</sup> und in der zweiten Ausgabe von Fétis' *Biographie universelle* aus demselben Jahr<sup>5</sup> findet man Stichwörter über den Komponisten Ambros.

Diese Aussagen aus der Zeit vor der Drucklegung des ersten Bandes seiner Geschichte der Musik (1862) beweisen also, daß Ambros zuerst als Komponist Aufmerksamkeit erregt hat, obwohl später seine Tätigkeit als Musikhistoriker das Übergewicht gewann. Immerhin bilden die Kompositionen einen nicht wegzudenkenden Bestandteil seiner vielseitigen Persönlichkeit, umfassen sie doch nicht bloß Versuche oder Schulaufgaben, sondern in Prag öffentlich aufgeführte, kritisch gewürdigte und vielfach auch im Druck erschienene Werke.

Die musikwissenschaftliche Literatur behandelt Ambros stiefmütterlich; nur in der Studie Guido Adlers, *August Wilhelm Ambros* (in: *Neue Österreichische Biographie*, Wien 1931, VII. Bd., 1. Abt.) wird Ambros flüchtig gewürdigt und man findet dort auch ein begrifflicherweise unvollständiges Verzeichnis seiner Kompositionen.<sup>6</sup> Den ersten umfassenden Blick auf die

<sup>2</sup> In: Lumír, Jhg. VII, Praha 1857, 976. — Das Wort Dilettant hat für Meliš keinen pejorativen Beigeschmack. Im „kurzen Abriß“, wie er seine Arbeit einleitend nennt, bringt er neben professionellen Musikern, wie J. B. Kittl, A. Dreyschock, B. Smetana (damals als Klaviervirtuose und Komponist von Salonstücken bekannt), J. N. Škroup, u. a. auch Amateure, beispielsweise V. J. Veit usw. In der Übersicht der „Musikvereine und -vereinigungen“ wird an erster Stelle das Prager Konservatorium genannt.

<sup>3</sup> Ebendort, 1142.

<sup>4</sup> F. L. Rieger, *Slovník naučný* (Lexikon), Teil I, Praha 1860, 171. — Autor des Stichwortes Ambros August Vilém ist E. Meliš. Das Stichwort erfaßt die Kompositionen bis zum Jahr 1859. Von den Schriften werden im Anhang Die Grenzen der Musik und Poesie, Der Dom zu Prag und Das Conservatorium in Prag erwähnt.

<sup>5</sup> J. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Ausg., I. Bd., Bruxelles 1860, 87–88.

<sup>6</sup> Adler beschränkt sich bei seiner Würdigung der Klavier- und Kammermusikkompositionen auf die Feststellung „...schillern zwischen alt (Klassik) und neu (Romantik) ...“ und weiter „Ich kann keine Entwicklungslinie in seiner Musikproduktion nachweisen. (...) Individuell markante Themen und Ausführungen kommen nicht zum Vorschein. Solche ‚Geleitmänner‘ (wie ich sie nenne) gelangen gewöhnlich nicht zu einer Individualität.“ Von den übrigen Kompositionen erwähnt

Kompositionen Ambros', die vorwiegend in seinen Prager Jahren bis zum Jahr 1872 entstanden sind, will die vorliegende Studie bringen, die sich auf das an der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums hinterlegte Material stützt.<sup>7</sup> Unserer Ansicht nach blieb in dieser Sammlung ein repräsentativer Teil des Schaffens erhalten. Diese Behauptung rechtfertigen wichtige Quellen über Ambros den Komponisten — die *Autobiographie* mit den Lebensgeschicken bis zum Jahr 1868,<sup>8</sup> der biographische Aufsatz Dr. *August Vilém Ambros*, den E. Meliš noch zu Lebzeiten des Komponisten schrieb und in der Zeitschrift *Hudební listy* I — 1870 veröffentlichte,<sup>9</sup> die erwähnten Stichwörter in Riegers Lexikon und Fétis' *Biographie universelle*, das von J. Pohl aufgestellte unvollständige Verzeichnis der Kompositionen,<sup>10</sup> die Werkverzeichnisse in Adlers Studie und bei dem Stichwort Ambros A. W. in MGG (Autor F. Blume).<sup>11</sup> Im Prager Museumsfonds sind vor allem Handschriften der ersten Orchesterwerke erhalten, von denen Blume beispielsweise die *Musik zu Shakespeare's Othello* für verschollen hält und ebenso wie Adler das Monodrama *Libuša's Prophezeiung* überhaupt nicht anführt.

Die *Prager Kompositionsperiode* unseres Autors setzt mit dem Jahr 1841 ein, aus dem offenbar das erste handschriftliche Stück *Larghetto für Physharmonica, Violine und Violoncello* erhalten blieb,<sup>12</sup> und endet mit der Abreise nach Wien Anfang 1872.<sup>13</sup> Dank der *Autobiographie* wissen wir manches von seinen Anfängen in der Musik und von der Rolle, die

er die *Missa solemnis a-Moll* und die *Ouvertüre Der wunderthätige Magus*. Sonst werden die Orchesterstücke übergangen (l. c., 38). — Das Werkverzeichnis ist in Anm. 5 (l. c., 36—37).

<sup>7</sup> Das Verzeichnis der in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums hinterlegten Kompositionen führen wir in der Beilage an. Einige Kirchenkompositionen blieben in anderen Prager Archiven erhalten. In der Musikabteilung des Nationalmuseums findet man auch Abschriften der *Ouvertüren zum Käthchen von Heilbronn* und zur *Oper Břetislav und Jitka*, die nach dem im Archiv des Prager Konservatoriums hinterlegten Material besorgt wurden. Als ich an der vorliegenden Studie arbeitete, war nämlich ein Teil der Fonds des Konservatoriumsarchivs, der u. a. auch Ambros' Kompositionen enthält, unzugänglich. — Dieser Aufsatz geht methodologisch von der Auffassung der Geschichte der tschechischen Musik des 19. Jahrhunderts aus, die J. Vysloužil in seinem Artikel *Nástin zásad studia dějin české hudby 19. století* (Entwurf der Grundsätze für das Studium der tschechischen Musikgeschichte des 19. Jhdts.) in: *Hudební věda*, 1975, prägt.

<sup>8</sup> Die tschechische Übersetzung der deutsch geschriebenen *Autobiographie* (die bis zum Jahr 1868 reicht, also die letzten acht Lebensjahre nicht mehr umfaßt) besorgte A. Rektorys nach der Handschrift aus der Privatsammlung des Verlegers M. Urbánek. In: *Dalibor*, Jhg. XXVII, Praha 1905, 114 f.

<sup>9</sup> Meliš schöpfte aller Wahrscheinlichkeit nach aus der handschriftlichen *Autobiographie*, wie der Vergleich mit der von Rektorys besorgten Übersetzung erkennen läßt.

<sup>10</sup> Jan Pohl (1861—1914), ursprünglich Jurist, war als begeisterter Sammler von Denkmälern der Musik bekannt. Sein Interesse galt in dieser Hinsicht vor allem J. Mysliveček und J. Slavík. Er legte eine Reihe von Abschriften an und besaß in seiner umfangreichen Musikaliensammlung auch Kompositionen von Ambros. Ihr unvollständiges *Verzeichnis* veröffentlichte Pohl in der Zeitschrift *Dalibor*, Jhg. XXVII, Praha 1905, 170, als Nachtrag zu Ambros' *Autobiographie*. Notenarchiv und Sammlungen vermachte er dem Nationalmuseum in Prag.

<sup>11</sup> Bd. 1, Kassel und Basel, 1949—1951, 410.

<sup>12</sup> Das *Larghetto* erwähnt Ambros in der *Autobiographie* nicht.

<sup>13</sup> Ambros wurde an das Justizministerium berufen und zugleich mit Vorlesungen aus der Musikgeschichte am Wiener Konservatorium betraut.

das schroffe Unverständnis des Vaters für die Sehnsucht des Sohnes, sich der Musik zu widmen, gespielt hat. Der Vater wollte aus seinem Sohn einen fähigen Staatsbeamten machen, die Mutter wünschte, er möge ein „tüchtiger Dilettant im Zeichnen und Malen“ werden.<sup>14</sup> Die wiederholten Bitten des Jungen einen Musiklehrer zu bestellen, lehnte der Vater mit den kategorischen Worten ab: „Die Musik ist eine vollkommen überflüssige Sache.“<sup>15</sup> Und so nimmt der junge Ambros, seit 1827 Student des Kleinseitner Gymnasiums in Prag, das Musikstudium mit Hilfe eines Mitschülers selbst in Angriff. Im Jahr 1832, als er zum erstmalig Mozarts Don Giovanni auf der Bühne hört, reift der Entschluß, sich der Musik zu widmen, allerdings — über Einschreiten der Eltern — nicht beruflich. Ambros begann Türks Lehrbuch Kurze Anweisungen zum Generalbaßspielen und bald darauf auch Rejchas theoretische Arbeiten *Traité de mélodie, cours de composition musicale* und *Traité de haute composition musicale* in der deutschen Gesamtausgabe Carl Czernys zu studieren.<sup>16</sup>

In die Anfangsgründe der Musik führte Ambros auch der damals schon greise Direktor des Prager Konservatoriums Friedrich Dionys Weber ein, zwar nicht in systematischem Unterricht, aber er half ihm mit Rat und Tat, die Schwierigkeiten bei der Aneignung der Kompositionslehre zu überwinden. Damals sehnte sich Ambros danach bei Tomášek zu studieren, er schätzte ihn hoch und sagte in seiner Selbstbiographie: „Zu Tomášek blicke ich wie zu einem höheren Wesen auf und habe nur ungern meinen alten Wunsch aufgegeben, unter seiner Aufsicht zu lernen (. . .)“<sup>17</sup> Nach Beendigung der juristischen Studien trat er im Jahr 1840 in die Dienste des Prager staatlichen Fiskalamtes ein, stürzte sich aber in seiner Freizeit immer wieder auf seine große Liebe — die Musik.

Ambros' Kompositionstalent wächst im regen Musikleben der Prager vierziger Jahre. Schumanns und Mendelssohns Musik berauscht ihn: „Das damalige Prager Musikleben war glänzend. Der aufsteigende Stern Mendelssohns, Schumanns Zeitschrift, wie sehr dies alles auf mich wirkte! Allen Proben der großen Konzerte wohnte ich mit der Partitur in der Hand bei und studierte noch fleißiger als je zuvor.“<sup>18</sup> Schumanns Neue Zeitschrift für Musik stritt für die Idee einer sich selbst erneuernden Musik, der Musik als „Ton-Dichtung“ die das Unausprechliche des Menschenlebens ausspricht, für eine Idee, deren Programm in den Worten „Musik ist klingendes Leben“ lag,<sup>19</sup> und wurde in Ambros' Freundeskreis mit Begeisterung aufgenommen. Ambros projiziert seine Geistesverwandt-

<sup>14</sup> A m b r o s, *Autobiographie*, in: Dalibor XXVII, 1905, 115.

<sup>15</sup> Ebendort, 115.

<sup>16</sup> Unter dem Titel *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition; Ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie — den Generalbaß — die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentierung, den höheren Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon und über den strengen Satz im Kirchenstil* von A. R. Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen von Carl Czerny versehen, Wien, A. Diabelli et Co.

<sup>17</sup> A m b r o s, *Autobiographie*, 121.

<sup>18</sup> Ebendort, 122.

<sup>19</sup> Siehe H. K r e t z s c h m a r, *Robert Schumann als Ästhetiker*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906. XIII. Jhg., Leipzig 1907.

schaft mit Schumann in ein Abbild der Leipziger „*Davidsbündler*“. Er veranstaltet für seine nächsten Freunde J. E. Hock,<sup>20</sup> J. Heller,<sup>21</sup> F. Ulm,<sup>22</sup> und E. Hanslick Abende unter dem Namen „*Davidsbündelein*“,<sup>23</sup> bei denen die Jünger des Schumannkultes neue Kompositionen spielen und endlose, von der Leipziger Zeitschrift angeregte Diskussionen über die Kunst führen. An diesen Abenden begannen dann auch J. A. Helfert<sup>24</sup> und J. Bayer<sup>25</sup> teilzunehmen.

Eine feste, aus übereinstimmenden ästhetischen Standorten geborene Freundschaft fesselte Ambros an E. Hanslick. Ambros lernte ihn anfangs der vierziger Jahre kennen und war trotz des Altersunterschieds von fast zehn Jahren bis zu Hanslicks Abgang nach Wien im Jahr 1846 sein treuester Freund.<sup>26</sup> Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden ausgeprägten Persönlichkeiten wurden weder vom Abschied, noch später von entgegengesetzten ästhetischen Ansichten getrübt.<sup>27</sup>

Im Jänner 1846 lernte Ambros in Prag Hector Berlioz kennen, den er eingeladen hatte, einige Konzerte aus seinen Werken zu veranstalten.<sup>28</sup> Schon vor der persönlichen Begegnung kannten Ambros und seine Freunde Berlioz' Namen aus Schumanns Aufsätzen in der Neuen Zeitschrift für Musik. Dem Freundeskreis um Ambros war Berlioz' Ouvertüre *Le Roi Lear* in vierhändiger Klavierbearbeitung und Liszts Klaviertranskription der *Symphonie fantastique* vertraut.<sup>29</sup> Ambros betont in seiner Selbst-

<sup>20</sup> J. E. Hock, Pianist und Musiklehrer.

<sup>21</sup> J. A. Heller, geb. in Zatec (Saaz), Finanzrat, Kritiker und Komponist. Im Jahr 1848 wurde er Mitglied des revolutionären Prager Nationalausschusses. Er ist im Jahr 1855 in Prag gestorben.

<sup>22</sup> F. Ulm (geb. 1810 in Čáslav, gest. in Prag 1881), Komponist und Musikreferent der Prager Bohemia. Er vertonte Lieder zu tschechischen und deutschen Texten.

<sup>23</sup> Ambros nannte nach dem Leipziger Muster seine Freunde mit fiktiven Namen — J. A. Hock „*Benjamin*“, J. A. Heller „*Obolus*“, F. Ulm „*Barnabas*“, E. Hanslick „*Renatus*“ und sich selbst „*Flamin*, *den letzten Davidsbündler*“. Siehe E. Hanslick, *Aus meinem Leben*, 4. Ausg., Berlin 1911, 42.

<sup>24</sup> J. A. Helfert (geb. 1820 in Prag, gest. 1910), Jurist, wirkte in den Jahren 1843—1847 an der Prager Universität, schaltete sich 1848 ins politische Leben ein und trat in den Staatsdienst. Als konservativer Politiker tendierte er in den fünfziger Jahren zu den Germanisierungsbestrebungen der Wiener Regierung.

<sup>25</sup> J. Bayer (geb. 1827 in Prag, gest. 1919 in Wien), Prager deutscher Schriftsteller, gab die Schriften Vom Olymp, Sinai und Tabor, ästhetische Studien u. a. heraus.

<sup>26</sup> Hanslick schreibt von seinen Beziehungen zu Ambros: „*Sein freundschaftliches Entgegenkommen machte mich, den fast zehn Jahre jüngeren Studiosus, gar stolz und glücklich. Durch mehrere Jahre genoß ich alle bedeutenderen Musikaufführungen in Prag doppelt und dreifach, indem ich sie mit Ambros hörte.*“ *Aus meinem Leben*, 4. Ausg. Berlin 1911, 41—42.

<sup>27</sup> Über die Beziehungen in späteren Jahren siehe E. Hanslick, *Aus meinem Leben*. 334—339.

<sup>28</sup> Siehe Hector Berlioz, *Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England, 1803—1856*. Literarische Werke, erste Gesamtausgabe, Leipzig 1905, Bd. II., 192 ff.

<sup>29</sup> Hanslick, *Aus meinem Leben*, 56: „*Der Name Berlioz war dem Prager Publikum so gut wie unbekannt. Nur unser kleiner Kreis, dessen Brevier Schumanns Aufsätze in der Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik“ bildeten, schwärmte im vornhinein für den genialen Franzosen. Wir waren voreingenommen durch die enthusiastischen Kritiken Schumanns (...) und die Schilderungen Heines. Von Berlioz' Kompositionen hatten wir nur das vierhändige Arrangement der „Lear“-Ouverture und die Liszt'sche Klavierbearbeitung der „Sinfonie fantastique“*“.

biographie, es sei gerade sein Aufsatz über die Ouvertüre Le Roi Lear in Schmidts Beiträgen zur Literatur und Geschichte der Tonkunst gewesen, der ihm den Weg zur Freundschaft mit dem berühmten französischen Komponisten geebnet hatte.<sup>30</sup> Begreiflich, daß Ambros Berlioz während seines Prager Aufenthaltes täglich besuchte und in der Stadt begleitete.

Eine besonders vertraute Beziehung fand Ambros zum Werk F. Mendelssohn-Bartoldys, dessen Orchesterwerke er lange gründlich studierte. Auch Mendelssohns Ouvertüren gehörten zu den unmittelbaren Impulsen seines Schaffens. Der Tod des geliebten Komponisten erschütterte Ambros tief und erweckte pessimistische Befürchtungen über die Zukunft der Musik. Im Dezember 1847 schrieb er Hanslick nach Wien: *„Mendelssohns Tod (...) kann ich noch immer nicht verwinden. Wir fühlen den Verlust doch nur erst halb. Es ist eine Sonne untergegangen, nun leuchtet frühlich noch ein Streif Abendrot, aber auch dieser wird verlöschen, und dann kommt finstere Nacht.“*<sup>31</sup>

In den vierziger Jahren stand sein Kompositionstalent unter dem Stern der Gluckschen Opernreform. Ambros erwähnt zwar in seiner Selbstbiographie nicht ausdrücklich, wie stark Gluck auf ihn gewirkt habe, begriff aber augenblicklich nach der Prager Premiere der Iphigenie auf Tauris am 10. Feber 1834<sup>32</sup> das dramatische Prinzip des Reformators. Drei Jahre später, nach der Prager Alceste-Erstaufführung im Jahr 1846,<sup>33</sup> konnte er deshalb Hanslick schreiben: *„Wir haben so lange Pfeffer mit Löffeln gefressen, (...) daß uns das einfache Himmelsbrot anfangs nicht recht schmecken will. Aber es ist gut, wenn alle halbe Jahre so eine Himmelserscheinung wie ‚Alceste‘ oder ‚Iphigenie‘ vorüberzieht. Wer imstande ist, Gluck nachzufühlen, dessen Herz und Seele ist gut, das behaupte ich fest, ein Schlechter kann es nicht. ‚Alceste‘ — ist das eine Musik! Alles so ursprünglich, daß einem unsere ganze Musik daneben völlig erzwungen und erkünstelt vorkommt. Nun, ich hoffe, Gluck wird unserer Bühne nicht mehr so völlig Fremdling sein wie bisher, und es freut mich, daß ich ein klein wenig dazu habe beitragen können.“*<sup>34</sup> Diese Begeisterung für Glucks Opern war kein Strohfeuer, Ambros empfand die Opernreform auf das tiefste, durchdachte sie, wie aus den weiteren Ausführungen hervorgehen wird, und wandte sie im eigenen Schaffen an.

Auch die damaligen führenden Prager Komponisten, V. J. Veit, der

---

*welche unermüdlich durchgepaukt wurden.“* — Hanslicks Worte sind nicht ganz genau, denn die Prager hatten Berlioz' Vorspiel Le Roi Lear am 9. März 1845 bei einem Konzert des Konservatoriums in der Wiedergabe des Anstaltsorchesters unter der Leitung J. B. Kittls gehört (siehe J. Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Prag 1911, 282).

<sup>30</sup> Siehe Ambros, *Autobiographie*, 145.

<sup>31</sup> Hanslick, *Aus meinem Leben*, 45.

<sup>32</sup> Iphigenie auf Tauris wurde dank den Bemühungen des damaligen Kapellmeisters des Ständetheaters František Škroup aufgeführt. Siehe J. Plavec, *František Škroup*, Praha 1941, 339.

<sup>33</sup> Auch die Alceste-Vorstellung auf der Szene des Ständetheaters war Škroups Verdienst. Das Prager Publikum äußerte aber wenig Interesse für diese Opernpremiere. Siehe J. Plavec, *František Škroup*, 422. — Glucks Orpheo wurde in Prag zum erstenmal am 9. XII. 1864 aufgeführt.

<sup>34</sup> Hanslick, *Aus meinem Leben*, 45–46.

Autor von Kammerkompositionen, und vor allem J. B. Kittl, der nach dem Jahr 1842 als anerkannter Symphoniker galt, förderten die Komponisten-tätigkeit Ambros'. Die freundschaftliche Beziehung zu Kittl beruhte auf einer identischen Einstellung und mündete in fruchtbare Zusammenarbeit bei der Einführung romantischer und neuromantischer Werke ins Prager Konzertleben.<sup>35</sup> Nach der Ernennung zum Direktor des Konservatoriums im Jahr 1842 stand Kittl an der Spitze des Musikbetriebs und förderte im Gegensatz zu seinem Vorgänger, dem konservativ eingestellten B. D. Weber, die romantische Musik.<sup>36</sup>

Im Jahr 1847 läuft das Kompositionsschaffen des jungen Ambros auf vollen Touren. Am 25. September 1847 wird sein erstes Werk, die *Ouvertüre zu Tiecks Genoveva*, öffentlich aufgeführt. Die Partitur blieb nicht erhalten, der selbstkritische Autor hatte sie vernichtet, um einen Vergleich mit der gleichnamigen Komposition Schumanns zu vermeiden.<sup>37</sup> Noch im selben Jahr trat Ambros abermals an die Öffentlichkeit, diesmal mit der *Ouvertüre Othello*, die er im Rahmen einer Bühnenmusik zu Shakespeares Drama geschrieben hatte. In der Selbstbiographie bemerkte er zwar, er habe die Musik im Auftrag zur Benefizvorstellung eines ungenannten Schauspielers geschrieben,<sup>38</sup> sicher geschah dies aber aus tieferen Gründen. Die entscheidende Rolle spielten höchstwahrscheinlich Beethovens Musik zu Schillers Egmont und Mendelssohns Orchestersuite Ein Sommernachts-traum.

Ambros dirigierte die *Ouvertüre Othello* bei einem Konzert der Vereinigung *Cecilská jednota* (Caecilienverein) am 21. Dezember 1847 und sagte zum Widerhall, den die Premiere gefunden hatte: „*Ihr Erfolg war sehr beträchtlich. Sogar Tomášek, der in der ersten Reihe unter dem Publikum saß, winkte mir feierlich zu und ließ zu seinem Nachbarn die Bemerkung fallen: ‚Ein verflixter Junge‘ (der Junge war damals 31 Jahre alt)‘.*“<sup>39</sup> Abgesehen von diesen subjektiven Erinnerungen des Autors wird

<sup>35</sup> A m b r o s, *Autobiographie*, 122. „Die Herzlichkeit und Güte, die mir Veit, Kittl u. a. erwiesen, wird immer in meiner dankbaren Erinnerung bleiben.“ — J. V. Veit (1806–1864), als Deutscher erzogen, unterhielt auch Beziehungen zu tschechischen Musikern und schrieb sogar Chöre zu tschechischen Texten. Als Komponist inklinierte er zum Schaffen R. Schumanns und F. Mendelssohns. — J. B. Kittl (1806–1868) gehört zu den ersten tschechischen Romantikern, obwohl seine Gesinnung noch ultraquistisch war. Zu seiner Zeit erzielten seine Symphonien Erfolge, die *Jagdsymphonie* führte Mendelssohn in Leipzig auf.

<sup>36</sup> Vergl. O. Hostinský, *Hudba v Cechách* (Musik in Böhmen), Praha 1900, 52.

<sup>37</sup> A m b r o s schreibt in seiner *Autobiographie*: „Im Jahr 1847 wurde meine erste Orchesterkomposition aufgeführt — die *Ouvertüre zu Tiecks Genoveva* — und sehr freundlich aufgenommen. Später vernichtete ich sie, um nicht mit Schumann zu konkurrieren.“ (145). — Der einzige Beleg bleibt die Rezension in der *Bohemia* vom 26. September 1847 unter der Chiffre C. Ambros wählte für sein Debut das nach den Worten des Rezensenten recht durchsichtige Pseudonym Faustinus Flaming. „Viele mochten capriciosere Schwünge einer launigen Romantik erwarten, statt dieser zwar reichen, aber klaren, festen Form (einleitendes Adagio, zweitheilig gebautes Allegro, wie bei Concertouverturen gebräuchlich); der Tonsetzer schien den Ausdruck, sich mißtrauend, eher zurückgehalten, als frei haben schießen zu lassen. Aber er bewegt sich mit merkwürdiger Freiheit auch in der ungewohnten Orchestration.“

<sup>38</sup> A m b r o s, *Autobiographie*, 145.

<sup>39</sup> Ebendort.

die Premiere in einer umfangreichen Würdigung des bekannten Kritikers der Bohemia Bernard Gutt besprochen: *„Es ist dies die zweite Komposition, mit welcher unser geistreicher Kunstkenner vor die Öffentlichkeit tritt. Daß er sich vorzugweise in größeren Compositionen ausspricht, beweist den Ernst und die Nachhaltigkeit seines Talents. Er ist sogleich auf dem Felde aufgetreten, das von Mendelssohn eröffnet am sichersten Aussicht auf einen erfolgreichen Weiterbau läßt.“*<sup>40</sup> Gutt äußert sich in seinem eingehende Kenntnis dieser Ouvertüre verratenden Bericht besonders lobend über die musikalische Typisierung der beiden entgegengesetzten Charaktere — des *„männlichen und weiblichen Prinzips“*. Er kritisiert bloß die Instrumentation als *„viel zu voll und unstät (. . .). Gleichsam ungeduldig orchestriert der Tonsetzer mit beiden Händen.“*<sup>41</sup>

Die Bühnenmusik zu Othello<sup>42</sup> blieb in einer Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen vollständig erhalten. Sie besitzt folgende Teile: Ouvertüre; 1. Zwischenspiel — Othellos und Desdemona's Seefahrt; 2. Zwischenspiel; 3. Zwischenspiel; Desdemona's Lied; 4. Zwischenspiel; Desdemona's Schlummer; Desdemona's Tod; Schluß. Der Komponist wollte keine *„Erholungspausen für den Zuschauer“* schreiben,<sup>43</sup> er bemühte sich um eine Einheit von Musik und dramatischem Text im Sinne der hervorzurufenden szenischen Stimmung. *„Wie nun die Musik die Stimmung eines ganzen Aktes im Zwischenspiele nachklingen lassen, oder vorbereiten kann, so besitzt sie auch die unschätzbare Fähigkeit, da, wo sie eine dramatische Handlung unmittelbar begleitet, ganze große Parteen der letzteren in eine bestimmte, dem dramatischen Zwecke dienende Beleuchtung zu setzen. Sie bringt auch hier gleich fertig und unmittelbar, was das Wort allein und für sich nur successivo und erst dann vollständig hervorzubringen vermöchte, wenn es alles, was zu sagen war, wirklich schon gesagt hat.“*<sup>44</sup>

Ambros evoziert in den Zwischenspielen die Atmosphäre der einzelnen Akte und zögert nicht, die Musik unmittelbar in die Szenen einzubauen. Im ersten Bild des zweiten Aktes (Ankunft Othellos) läßt er nach Jagos Worten *„Der Mohr! Ich kenne die Trompete!“* einen Festmarsch ertönen. Im vierten Akt schreibt er ein ergreifendes Lied für Desdemona, das nur vom Klavier begleitet wird. Das kurze, aus Sekundintervallen bestehende Motiv, aus dem die Melodik des ganzen Lieds hervorgeht, beschwört Trauer und Vorahnung der nahenden Katastrophe. Dieses Motiv bereitet die Stimmung des letzten Aktes vor und klingt bei Desdemonas Tod noch einmal kurz auf.

Ambros, der sich theoretisch zu Schumanns und Mendelssohns Entwicklungslinie bekannte, verwendete auch als Tonsetzer Mittel, die den Erfordernissen der Romantik entsprachen. So gipfelte sein intellektuelles und künstlerisches Reifen. Mendelssohns Ouvertüren boten Ambros offenbar die stärksten Impulse, oft fand er in ihnen auch Antworten auf Fragen, die ihm sein Studium der Ästhetik nahelegte. Kein Wunder also, daß er

<sup>40</sup> Bohemia XX — 1847, Nr. 205, 24. Dezember.

<sup>41</sup> Ebendort.

<sup>42</sup> Die Bühnenmusik zu Othello wurde zu Shakespeares Drama im Londoner Drurylane-Theater gespielt. Siehe S. 50.

<sup>43</sup> A. W. A m b r o s, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, Prag 1856, 93.

<sup>44</sup> Ebendort, 96.

einige Jahre später im Buch *Die Grenzen der Musik und Poesie* schrieb: „Eine andere Instrumentalkomposition, der ein Gedicht ausdrücklich zu Grunde gelegt ist und in welcher, gibt man sich die Mühe beide zu vergleichen, man jedes einzelne Bild der Dichtung treulich in Musik übersetzt findet, ist Mendelssohns Overture *Meeresstille und glückliche Fahrt* (. . .).“<sup>45</sup>

Das Revolutionsjahr 1848 wandelte auch das Leben des Komponisten. Als Mitglied des Ausschusses der Prager Schriftsteller beteiligte sich Ambros am politischen Leben. Seine Unterschrift finden wir auf einer Proklamation der Prager Schriftsteller tschechischer und deutscher Nationalität, die auf einer gemeinsamen Versammlung am 21. März 1848 gefaßt wurde und zur Einigkeit und Gleichstellung der beiden Nationalitäten im Rahmen der konstitutionellen Monarchie aufrief.<sup>46</sup> Am 4. April 1849 unterschrieb Ambros mit anderen Ausschußmitgliedern (Palacký, Ebert, Hanka, Havlíček-Borovský usw.) einen Protest gegen das vorbereitete Gesetz über die Pressezensur.<sup>47</sup> Ambros schloß sich auch der wiederholten Aufforderung der Schriftsteller an, die Einheit der beiden Nationalitäten zu wahren und die schismatischen Bestrebungen der Reichenberger Deutschen scharf abzulehnen.<sup>48</sup>

Ambros war nach Hanslicks Zeugnis fähig ebensogut deutsch wie tschechisch zu sprechen und wußte im Jahr 1848 nicht, welche seiner Bekannten er tschechisch und welche er deutsch grüßen sollte. Groß war seine Enttäuschung nach der Niederlage der Revolution.<sup>49</sup> Im August 1848 schrieb er Hanslick nach Wien: *Auch ich (. . .) habe den Champagnerrausch der Freiheit mitgemacht, und auch ich laboriere an dem Katzenjammer, den Du in Deinem Briefe schilderst. Als reine Tafel gemacht worden, da hofften wir alle, es werde das Größte und Herrlichste darauf geschrieben werden und die heiligen Worte, die uns begeisterten, in unverwischbaren Charakteren dastehen. (. . .) Was für ungläubliche Eselei, Roheit, Verkehrtheit jetzt in hellem Sonnenlicht herumprunkt, das muß man nur selbst sehen!*<sup>50</sup> „Die Gleichstellung beider Nationalitäten“, wie sie Ambros im Jahr 1848 erlebte, rief in ihm eine Ratlosigkeit wach, die nicht nur in seiner persönlichen Stellung als Staatsbeamter sondern auch im Zusammenbruch der idealen Vorstellungen vom ruhigen und ordnungsliebenden Leben in der Monarchie wurzelten. Ambros war Prager, unterhielt Kontakte mit gebildeten Pragern, die deutsch und tschechisch sprachen, und begriff erst im Jahr 1848, daß zwei Nationalitäten existieren und daß sich der Kampf zwischen ihnen zuspitzt. Er will und kann sich nicht eindeutig zum Deutschtum bekennen und die Barrikade der nationalen Unverträglichkeit

<sup>45</sup> Ebendort, 88.

<sup>46</sup> In tschechischer und deutscher Fassung (*Osvědčení se spisovatelů Pražských — Erklärung der Schriftsteller Prags*) abgedruckt in *Bohemia*, Jhg. XXI — 1848, Nr. 47, 23. März.

<sup>47</sup> Der doppelsprachige Text (*Ohrada — Bewährung*) erschien in einer Sondernummer der *Bohemia* vom 5. April 1848.

<sup>48</sup> Die erwähnte Erklärung der Prager Schriftsteller wurde ebendort abgedruckt.

<sup>49</sup> Siehe E. Hanslick, *Aus meinem Leben*, 50—51. — Ambros schuf einen „neuen“ Gruß „*Emme — lem-blem*“. Ebendort, 50—51.

beziehen. Deshalb neigt er sich lieber dem liberalen Flügel der Verteidiger einer nationalen Toleranz im Rahmen der konstitutionellen Monarchie zu.<sup>51</sup>

Nicht einmal in dieser bewegten Zeit hörte Ambros auf zu komponieren. Am 23. November 1848 leitete er bei einem Konzert in der Sophienakademie seine dritte Orchesterouvertüre zu Kleists Schauspiel *Das Käthchen von Heilbronn*. Die explosive Atmosphäre der Zeit zeichnete auch dieses Werk. Der Rezensent der *Bohemia* bemerkte zur Aufführung nur kurz: „... (die Ouvertüre) *unstreitig viel Verdienstliches enthält, sich aber nicht zu jener freien Gestaltung zu erheben vermochte, welche wir sonst an den Arbeiten dieses talentvollen Tonsetzers gewohnt sind* (...).“<sup>52</sup>

Die nationale Frage ließ Ambros damals nicht gleichgültig, denn wie könnte man es sonst erklären, daß er anfangs 1850 ein Monodrama *Libuša's Prophezeiung* vollendete. Im Zeitalter des Antretens der politischen Reaktion, die nationale Eifersucht und den sich steigernden Haß der Deutschen entfachte, wählte Ambros einen mit der Historie des tschechischen Volkes eng verknüpften Stoff, der aber auch bei deutschen Dichtern und Schriftstellern beliebt war.<sup>53</sup>

Das Libretto des Monodramas bearbeitete sein Freund, der Prager deutsche Dichter J. Bayer, der eine Zeitlang Mitglied des Zirkels „*Davidsbündeleien*“ war. Den Handlungsfaden spinnt Libušas Prophezeiung von der Gründung Prags und vom langen Leiden ihres Volkes bis zu Sieg und Freiheit. Das Motiv der Prophezeiung übernahm Bayer aus Brentanos Drama „*Die Gründung Prags*“, wo zum erstenmal die Worte „*Prag, die Schwelle*“, erscheinen, die am Schluß des Dramas im Refrain von Libušas Prophezeiung wiederholt werden: „*Prag, Prag, heiß ich, bin deines*

<sup>51</sup> In einem Schreiben an Hanslick karikierte er mit zwei Federzeichnungen „*die Gleichstellung beider Nationalitäten*“ — drei einen Deutschen prügelnde Tschechen und drei Deutsche, die einen Tschechen prügeln.

<sup>52</sup> *Bohemia*, XXI — 1848, Nr. 234, 29. November, Chiffre W.

<sup>53</sup> In seinem Gedicht „*Die Fürstentafel. Eine böhmische Geschichte*“ führte Herder gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Libuše-Sage in die deutsche klassische Poesie ein. Das erste Libuše-Drama „*Libussa, Herzogin in Böhmen, ein Schauspiel*“ gab im Jahr 1799 R. Steinsberg heraus. J. K. A. Musäus, der Erneuerer alter deutscher Volksmärchen, nahm in sein Werk *Volksmärchen der Deutschen* (1782—1786, 5 Bd.) ebenfalls die Sage von Libuše auf. Diese und andere Bearbeitungen hatten zur Folge, daß dieser Mythos bei den Deutschen populär wurde. Das umfangreichste Libuše-Drama schrieb Clemens Brentano: „*Die Gründung Prags. Ein historisch-romantisches Drama*“ (1815). Brentano schöpfte im wesentlichen aus der deutschen Übersetzung von Hájeks Chronik (1596 und weitere Ausgaben). Siehe A. Kraus, *Stará historie česká v německé literatuře* (Die alte tschechische Historie in der deutschen Literatur), Praha 1902. — V. Helfert, *Barocke Bearbeitung der Sage von Libuše und Přemysl* (in: *Mélanges P. M. Haškovec*, Brno 1936, 173 f.) hat darauf aufmerksam gemacht, daß in Venedig im Jahr 1698 die Oper „*Primislao primo Re di Bohemia*“ (Libretto G. C. Corradi, Musik T. Albinoni) aufgeführt wurde. In Prag spielte man in den Jahren 1703—1704 die Oper „*La Libussa*“ (Libretto G. F. Sartorio, Musik B. Bernardi — die Partitur blieb nicht erhalten), deren Handlung von der Sage stark abwich. Im Jahr 1734 nahm das Prager Publikum die Oper „*Praga nascente da Libussa e Primislao*“, die A. Denzi zugeschrieben wird, mit großem Beifall auf. Die Prager Opernszene sah schließlich im Jahr 1823 auch Conradin Kreutzers Oper „*Libussa, Herzogin von Böhmen*“, Zauberoper in 3 Aufzügen (das Libretto stammte von J. C. Bernard).

*Ruhmes Schwelle!*" (...) *Prag, Prag, du unsres Heils und Glaubens Schwelle!*"<sup>54</sup> Auch in Bayers Bearbeitung sagt Libuša: „*Ich aber sprach — die Stadt, die ich gründe, sei die Schwelle eurer Zukunft — drum nennt sie Prag!*“!

Ambros entwarf als dramatisches Bild aus einem Guß ein Monodrama mit einer Gestalt und Männerchor. Im einleitenden Rezitativ verkündet Libuša nach mehreren Takten des Orchesterplenums ihrem Volk den Segen der Götter zur Gründung einer Stadt, die sie „Prag“ genannt hat. In der folgenden Arie bittet sie die Götter um Schutz und legt das Geschick des tschechischen Volkes in ihre Hände. Die Komposition gipfelt in der vom Volk erbetenen Prophezeiung vom leidvollen Weg, an dessen Ende die ersehnte Freiheit winkt.

*Libuša:* *Ich will sehn von hoher Warte in der Zukunft Nebel hin!  
Weh! ich sehe meines Volks Standarten vor den fremden  
Schaaren fliehen — seh' ein Heer von Leichen liegen in den  
Nebeln eingehüllt, und ich seh' in ihren Zügen meiner Söhne  
blasses Bild (...)*

(...)

*Doch an mein Ohr dringt jetzt ein Chor gewalt'ger Sieges-  
lieder! Ein Freudenschrei „mein Volk ist frei!“ hallt in dem  
Thale wider!*

*Durch Wolken bricht ein helles Licht, die Sonn' ist aufge-  
gangen, wie Blumen blühen die Herzen auf, die Nebel sind  
vergangen.*

Die Prophezeiung endet mit einer Apotheose der Freiheit, mit Libušas vom Orchesterplenum und Chor unterstützten Worten „(...) *ein freies Volk wird wohnen hier!*“ Ambros ließ in seinem Monodrama den Revolutionsideen des Jahres 1848 freien Lauf und erhob damit auch seine Stimme gegen den immer drückender werdenden Absolutismus.

Der Rezensent der Bohemia begrüßte die Konzertaufführung des Monodramas am 7. April 1850 im Sophiensal mit bewundernden Worten: „*Die Musik der dramatischen Szene enthält namentlich was den ersten Theil derselben betrifft, überraschende Schönheiten. Die instrumentale Introduction, das Rezitativ und die erste Nummer ist eben so reich an kräftigem und würdevollem Ausdruck, als an harmonischen und instrumentalen Schönheiten, originell frappanten Wendungen. (...) Schließlich müssen wir den Veranstalter des Concertes, des edlen Zweckes wegen, die öffentliche Anerkennung zollen und wünschen, daß die für das gesammte Vaterland hochwichtige Stiftung des unsterblichen Krombholz eben solche werththätige Freunde und Förderer auch in den andern Städten Böhmens finden möchte.*“<sup>55</sup>

Die Komposition eines Monodramas war für Ambros' Schaffensweg

<sup>54</sup> C. Brentano, *Die Gründung Prags*. Ein historisch-romantisches Drama. Gesammelte Schriften (herausgegeben von Ch. Brentano), Frankfurt am Main 1852, 6. Bd., 414—416.

<sup>55</sup> Bohemia, XXIII — 1850, Nr. 5, 9. April, Chiffre V.

bezeichnend. Das Monodrama, das sich nach den Erfolgen von Bendas Melodramen Ariadne auf Naxos und Medea als neue Gattung des Theaterstücks gegen Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute, hielt sich auf der Bühne kurze Zeit. Später lebte es bloß auf den Konzertpodien als eine Form des Melodramas,<sup>56</sup> war aber in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts schon anachronistisch. Dies weist darauf hin, daß man den Tonsetzer und Historiker Ambros nicht voneinander trennen kann. In das Studium älterer Kunstepochen vertieft, fand er ständig Analogien zur Entwicklung der zeitgenössischen Musik. Ambros, der ja als Komponist Autodidakt war, studierte Werke der Vergangenheit nicht nur um Belehrung über das Handwerkliche des Komponierens zu erfahren, er wollte Zusammenhänge mit der vorhergehenden Entwicklung wahren, Vergangenheit und Gegenwart zugleich im Kunstwerk vereinen. Das Monodrama mit einer Person und Chor bot die Möglichkeit im deklamatorisch bewegten Monolog der Heldin mit relativ geringen Schwierigkeiten tiefen Ausdruck und starke dramatische Wirkung zu erzielen. Allerdings blieb der Komponist dem Prinzip des Melodramas nicht treu, überschritt vielmehr im Interesse der Einheit von Musik und Poesie die charakteristischen Grenzen dieser Gattung. Er komponierte Solopart und Chor durch, schaltete das gesprochene Wort aus und faßte die Stimmen als Bestandteile des Ganzen auf. Die Gesangsparte verraten das Streben nach Einhaltung der Grundsätze von Glucks Opernreform. Wie wir bereits erwähnten, war Ambros von Glucks Werk geradezu berauscht und dies äußerte sich begreiflicherweise in der Stilisierung der begleiteten Rezitative, der deklamatorischen Arien und des dramatischen Einschlusses der Chorpartien. Einheit, Wahrheit, Natürlichkeit – die Grundideen von Gluck Opernreform – fanden in „Libuša's Prophezeiung“ Eingang.

Das Monodrama war zwar in deutscher Sprache verfaßt, bedeutete aber die erste musikalische Version des Prophezeiungsmotivs. Im tschechischen Original kam der Mythos von Libuše am 11. April 1850, also wenige Tage später, in F. Škroups Oper *Libušin snátek* (Libušes Heirat) auf der Bühne des Prager Ständetheaters zur Aufführung.<sup>57</sup> In ausgesprochen nationalem Sinn sollte dann die tschechische Heroine in Smetanas gleichnamiger Oper das Publikum begeistern.

Mit der Orchesterouvertüre *Der wunderthätige Magus* zu Calderons Spiel II mago prodigioso, die am 25. März 1855 öffentlich aufgeführt wurde,<sup>58</sup> beendete Ambros die Schaffenszeit seiner großen Orchesterstücke. In dieser auf einem Motiv des Chorals Credo in unum Deum als einigendem Musikgedanken aufgebauten Ouvertüre setzte Ambros den

<sup>56</sup> Siehe O. Hostinský, *O melodramatu* (Vom Melodrama), in: *Lumír XIII* – 1885, 55–57, 71–74.

<sup>57</sup> In Škroups Oper fehlt die Szene der Prophezeiung Libušas. Siehe J. Plavec, *František Škroup*, Praha 1941, 167 f.

<sup>58</sup> Der Rezensent der *Bohemia* (XXVIII – 1855, Nr. 74, 27. März, Chiffre V) konstatierte, daß die Musik zwar „in rascher Rhythmik und sonniger Färbung vielleicht mehr Rechnung tragen sollte“, jedoch „die sonst treffliche Haltung des Tonstückes und seine geistreichen harmonischen und instrumentalen Züge keinen Eintrag thun soll.“

eingeschlagenen Weg fort. Die Orchesterwerke lassen einen Komponisten erkennen, der sich eher strengen Gesetzen beugt als sich vom neuesten Strom der romantischen Musik fortreißen zu lassen. Ambros war damals zwar ein begeisterter Bewunderer und Propagator der Werke Berlioz' und Wagners,<sup>59</sup> blieb aber als Komponist der Mendelssohn-Schumannschen Richtung treu. Schon Meliš schrieb bei der Würdigung der Orchesterouvertüren im Jahre 1870 weitsichtig: „(.) *verwandte er doch in vernünftiger Wahl alle Schätze der modernen Musik, und dies im edelsten Sinne des Wortes; ja, wir finden wenige Tonsetzer, die sich den dogmatischen Gesetzen der Tonkunst mit einer solchen Resignation und Achtung untergeordnet hätten, wie Ambros; aber darum hielt er sich noch nicht um jeden Preis an eine veraltete Richtung; denn er ist als Musiker ebenso (!) modern wie als Schriftsteller.*“<sup>60</sup>

Ambros' Orchesterwerke, die Overtüren und das Monodrama Libussa's Prophezeiung, spielten auch die Rolle einer Art Vorstufe der praktischen Beglaubigung ästhetischer Beziehungen zwischen Musik und Poesie in ihrem spezifischen, wechselseitigen, inhalts- und ausdrucksmäßigen Aussagewert, ihrer Besonderheit und Verschiedenheit. Das Kompositionsschaffen dieser Zeit, in die auch die *Klaversonate in E-Dur*, ein klassisch dreisätziger Zyklus mit Programm nach einem poetischen Fragment Tiecks fällt, ergänzen gewissermaßen die musikästhetischen Studien des Autors, die von der im Jahr 1856 erschienenen Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* gekrönt werden.

Die Abkehr vom Komponieren großer Orchesterwerke in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hatte eine Reihe von Ursachen, die vor allem neben dem erwähnten intensiven Studium der Ästhetik im wachsenden Interesse für die musikhistorische Forschung zu erblicken sind. Besonders seit 1860, als Ambros auf Wunsch eines Verlags die Geschichte der Musik zu bearbeiten begann, widmete er seine ganze Freizeit der Vorbereitung eines mehrbändigen musikhistorischen Werkes. Viel Zeit nahm auch die öffentliche Tätigkeit im Prager Kulturleben in Anspruch. Schon im Jahr 1850 wurde Ambros in den Ausschuß der Vereinigung zur Förderung der Musik in Böhmen gewählt und hatte sich an der Leitung des Prager Konservatoriums zu beteiligen.<sup>61</sup> Im Jahr 1857, als man die Jubiläumsfeiern zum 50-jährigen Bestehen des Konservatoriums rüstete, war Ambros eines der aktivsten Mitglieder des vorbereitenden Ausschusses. Außerdem hatte er sich zur Verfassung der Geschichte dieser Anstalt verpflichtet und lieferte die Handschrift im Juni 1858 ab.<sup>62</sup> Schon diese

<sup>59</sup> Ambros und Apt erwarben Verdienste um Prager Wagner-Aufführungen: 1854 Tannhäuser, 1856 Lohengrin und Fliegender Holländer, 1859 Rienzi. Siehe Z. Nejedlý, *Katechismus dějin české hudby* (Katechismus der tschechischen Musikgeschichte), Praha 1903.

<sup>60</sup> E. Meliš, *Dr. A. V. Ambros*, in: Hudební listy I—1870, 75.

<sup>61</sup> Siehe J. Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Prag 1911, 76.

<sup>62</sup> Die Feiern des fünfzigjährigen Bestehens des Prager Konservatoriums am 6.—10. Juli 1858 wurden mit dem Gründungsjubiläum der Vereinigung zur Förderung der Musik in Böhmen (gegr. 1808) synchronisiert, die das Konservatorium betrieb. Über den Termin der Feiern gab es Meinungsverschiedenheiten; es war vor allem die Redaktion der Zeitschrift Lumír, die die Ansicht verteidigte, man hätte sie zum 50. Jahrestag der Tätigkeit des Konservatoriums, d. i. im Jahr 1860 oder

kurze, bei weitem nicht erschöpfende Aufzählung von Funktionen und öffentlichen Aufträgen läßt auf die unermüdliche Energie schließen, mit der Ambros neue und neue Aufgaben in Angriff nahm. Dabei darf man nicht vergessen, daß dies ja nur Nebengebiete seiner Tätigkeit im Dienste des staatlichen Verwaltungsapparates waren, die ihn bis zur Ernennung zum Oberstaatsanwalt führte.<sup>63</sup>

Kein Wunder, daß Ambros, der trotz alledem Muße zum Komponieren fand, lieber kleine Formen wählte, wie sie ihm vor allem das Klavier- und Liederschaffen boten. Deshalb liegt der Schwerpunkt seiner Tätigkeit als Tonsetzer nach dem Jahr 1855 bis zu seinem Abgang aus Prag im Jahr 1872 bei der Komposition von Klavierstücken und Liedern.

Ebenso wie bei den Orchesterkompositionen geht Ambros auch auf diesem Gebiet von Mendelssohns und Schumanns Stilbasis aus. Die Abhängigkeit der Klavierstücke von Schumann ist mehr als auffällig und Ambros hat sie ja in seiner Selbstbiographie offen einbekannt.<sup>64</sup> Diese Klavierstücke sind typische Proben der reichen Produktion an sogenannten Charakterstücken im 19. Jahrhundert. Ausgesprochene Salonstücke sind das *Scherzo a capriccio op. 4*, schon vor 1855 komponiert, und die *Toccatina*. Schumanns Vorliebe für das bürgerliche Gesellschaftsleben als Inspirationsquelle zu poetischen Klavierstücken<sup>65</sup> hatte eine Welle von Epigonen hervorgerufen. Es ist also verständlich, daß auch der von Jugend an mit Schumann durch enge geistige Bande verknüpfte Ambros Charakterstücke für Klavier nach dem Muster der Kinder- und Waldszenen, des Albums für die Jugend usw. komponierte. Das Programm bestimmte er im Titel: *Auf der Wanderschaft. Eine Reihe (11) kleiner Charakterstücke op. 7 (1858)*,<sup>66</sup> *Landschaftsbilder — Am Meeresstrand, Abendlandschaft — op. 8, Kindheitstage op. 9* für die kleinsten Pianisten. Diese Orientierung nach Schumanns Schaffen änderte sich nicht einmal nach der persönlichen Begegnung mit Liszt im Jahr 1858. Wie schon früher zu Berlioz, öffnete Ambros die Begeisterung für die neuromantische Musik und die Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* den Weg zur dauernden Freundschaft mit Liszt.<sup>67</sup> Die Bewunderung für die neue Musik äußerte sich allerdings nicht in der eigenen Arbeit, weshalb auch die folgenden Klavierkompositionen — die *Konzerttude Libella op. 10*

---

1861, veranstalten sollen. — Die genannte Vereinigung ließ auf eigene Kosten 600 Exemplare von Ambros' Schrift *Das Konservatorium in Prag* drucken (die Branberger später in seine Geschichte übernahm). Siehe Branberger, I. c. 90–96.

<sup>63</sup> Ambros klagte in seiner *Autobiographie* (146) über den „*Fluch der inneren Spaltung des Lebens*“, die er beim Komponieren als „*Fluch des Dilettantismus*“ empfand.

<sup>64</sup> Ambros, *Autobiographie*, 146.

<sup>65</sup> „*Es gehört zu den originellsten Zügen dieser Welt, daß vieles an ihr von Eintrüben des täglichen, tätigen Lebens inspiriert ist. Auffällig ist zum Beispiel Schumanns Vorliebe für das gesellige Leben des Bürgertums (...)*“. G. Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. II., Berlin 1961, 779.

<sup>66</sup> Meliř schreibt (*Dr. A. V. Ambros*, in: *Hudební listy I—1870*, 116): „*Einen ähnlichen Sinn haben auch die oben angeführten Kompositionen von Aug. Ambros, der sich zwar teils an Schumann, teils an die entzückenden Landschaftsmalereien in Tönen Sterndale-Bennets anlehnt, sie jedoch nicht nachahmt, mit ihnen nur in der zärtlichen Form und besonderen Gemütsverfassung übereinstimmend.*“

<sup>67</sup> Ambros, *Autobiographie*, 146.

(1859) und das *Phantasiestück op. 14* (1862) — an dem nach Schumanns Vorbild geformten Schaffen nur wenig zu ändern vermochten.

Auch die Lieder des Komponisten sind nicht zahlreich. Manche, z. B. *2 Lieder op. 12* (um 1863) und *Drei Gesänge op. 16* (um 1865), sind eher für den Hausgebrauch bestimmt. Bemerkenswert ist, daß alle Lieder erst nach dem Erscheinen der Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* im Jahr 1856 herausgekommen sind, die sich mit theoretischen Fragen der Liederkomposition ausführlich beschäftigt. Und gerade das erste Lied aus dem Jahr 1856 hatte Ambros zu Goethes Gedicht *Geistergruß* geschrieben, dessen Vertonung er als Ästhetiker namentlich verboten hatte! Ambros machte nämlich auf Gedichte aufmerksam, in denen der Dichter „alles das vollständig leistet und fertig entgegenbringt, was der Componist zu leisten nur immer wünschen könnte“, und warnt den Tonsetzer: „Manche von diesen Gedichten sind geradezu dem Musiker unnahbar. Es soll nun jemand versuchen den Geistergruß von Göthe entsprechend zu componieren“.<sup>68</sup> Und dann war es Ambros, der die eigene Warnung mißachtend, diesen Text vertonte. Begreiflicherweise rief dies zumindest Befremden hervor, auch Meliš war verwundert, konstatierte aber trotzdem, der Komponist habe die Aufgabe „glücklich gelöst“.<sup>69</sup> Die Abhängigkeit von Schumann verrät besonders das Lied *Der Wasserkönig op. 20* (1873) zu einem Text J. Mosens. Auf Ambros' Prager Periode beziehen sich das Lied zu Worten W. Müllers *Der Prager Musikant, op. 22*, und die Ballade *Frau Hitt op. 23*, zu Worten K. Eberts — beide Lieder erschienen aber schon in Wien, im Jahr 1786. *Der Prager Musikant* ist eine Erinnerung an das Prager Milieu, im Bänkelsängerton geschrieben. Die Volkstümlichkeit wird durch ein achttaktiges Zitat das „rejdovák“ genannten tschechischen Volkstanzes unterstrichen. Die Vertonung der Ballade *Frau Hitt* widmete Ambros Ebert, sie stammt vermutlich aus dem Jahr 1871, als der Dichter seinen siebzigsten Geburtstag beging. Die Vertonung von Balladen war im 19. Jahrhundert sehr beliebt. Epische Breite und dramatische Spannung boten dankbare Gelegenheit zur musikalischen Darstellung.

Die Lieder sind strophisch komponiert, werden zu keinen Zyklen verbunden und weichen ebensowenig wie die Klavierstücke von der Orientierung des Komponisten ab.

Noch einmal wollte dann Ambros ein größeres Werk vertonen und faßte im Jahr 1968 den Entschluß, eine Oper zum tschechischen Libretto *Břetislav und Jitka* zu schreiben. In der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums blieb nur die Ouvertüre erhalten<sup>70</sup> und alle Nachforschungen nach dem übrigen Material waren bisher ergebnislos. Es gibt nur eine Reihe von Vermutungen und Unklarheiten. Meliš schrieb im Jahr 1870 über die Vorbereitungen zu dieser Oper: „Im selben Jahr (d. i. 1868, Anm. P. V.) begann Dr. Ambros, von seinen Freunden angefeuert, an einer tschechischen Oper *Břetislav und Jitka* zu arbeiten, zu der ihm

<sup>68</sup> Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 86.

<sup>69</sup> Meliš, *Dr. A. V. Ambros*, in: *Hudební listy* I—1870, 115.

<sup>70</sup> Die Abschrift wurde nach dem Orchestermaterial des Prager Konservatoriums angelegt. Siehe das Werkverzeichnis in der Beilage.

Wenzig den Text geschrieben hatte, und schon Mitte Dezember 1868 hörten wir auf einem Konzert zu Gunsten des Pensionsfonds der Professoren des Konservatoriums die Ouvertüre dieser neuen Oper, die einen entschiedenen Erfolg feierte.“<sup>71</sup> Ambros erwähnt die Oper in seiner 1868 beendeten Selbstbiographie überhaupt nicht. Wir können uns deshalb einzig und allein auf Meliš stützen, um manche Vermutungen über die Oper auf das rechte Maß zurückzuführen. Wenn Meliš schon die Auf-führung der Ouvertüre verzeichnete, hätte er ein Ereignis, wie die Be-endigung der ganzen Oper bis zum Jahr 1870 (d. i. der Niederschrift und Ausgabe seiner biographischen Studie über Ambros) sicherlich nicht unerwähnt gelassen. Wichtig ist auch, daß die Oper in Prag nicht einmal nach dem Jahr 1870 aufgeführt wurde.<sup>72</sup>

Unsere Nachforschungen nach Wenzigs Libretto haben noch keine Früchte getragen und wir können deshalb zur Frage des Librettos nur einige Bemerkungen hinzufügen. Josef Wenzig, ein Verteidiger der tschechischen nationalen Belange, empfand tschechisch und slawisch, wie die Textbücher zu Smetanas Opern Dalibor und Libuše beweisen, war aber deutsch erzogen, schrieb auch die Operntexte in deutscher Sprache und war auf Übersetzer angewiesen.<sup>73</sup> Auch zu Ambros' Oper hätte er also nur den deutschen Text schreiben können, der dann ins Tschechische zu über-setzen war. Deshalb kann Melišs Information von einer tschechischen Oper, deren Libretto von Wenzig stammte, nur irrig gewesen sein und ich nehme an, daß sie übernommen wurde und zu Fehlinformationen ge-führt hat: So liest man u. a. in Ottos Lexikon „(...) zu verzeichnen ist auch eine tschechische Oper Břetislav und Jitka“,<sup>74</sup> in der IV. Ausgabe von Riemanns Musik Lexikon „böhmische Nationaloper Břetislav und Jitka“,<sup>75</sup> von neueren Arbeiten in MGG „Tschechische Oper Břetislav und Jitka, wovon Ouvertüre erhalten“<sup>76</sup> u. a.

Zur Klärung der Absicht unseres Komponisten eine Oper zu einem tschechischen Text zu schreiben, fehlen die Belege. Meliš schreibt zwar von einer „Unterstützung der Freunde“, aber die Motive lagen wohl tiefer. Ambros, damals (d. i. 1868–1869) bereits ein anerkannter Musikhistoriker, strebte nach der Professur an der Prager Hochschule. Die Sehnsucht nach der Hochschullaufbahn war bei ihm sehr stark, wie der Schluß der Selbstbiographie beweist: „Nun (1868, Anm. P. V.) handelte es sich darum, daß mir die Professur am Lehrstuhl für Musik an der k. k. Prager Universität erteilt wird. Kommt es dazu, werde ich endlich dort sein, wo mich Gott von allem Anfang an haben wollte. Spät zwar, doch Gott wolle es, nicht zu spät! Neues Leben und neues Wirken würden mir dort blühen.“<sup>77</sup> Um dieses Ziel zu erreichen bedurfte es begreiflicherweise allseitiger Unterstützung und man kann auch nicht die Möglichkeit aus-

<sup>71</sup> Meliš, *Dr. A. V. Ambros*, I. c., 147.,

<sup>72</sup> Siehe die Repertoireverzeichnisse des Ständetheaters und Interimstheaters in der Theaterabteilung des Prager Nationalmuseums.

<sup>73</sup> Nekrolog zu Wenzigs Ableben, in: *Lumír* IV–1876, Nr. 24, 30. August, ohne Chiffre.

<sup>74</sup> Bd. II, 1889, 92. Autor des Stichworts ist E. Chvála.

<sup>75</sup> IV. Ausg., Leipzig 1894, 28.

<sup>76</sup> Siehe Anm. 11.

<sup>77</sup> *Ambros, Autobiographie*, 170.

schließen, daß ihm die Komposition einer tschechischen Oper die Stimmen einflußreicher Prager Utraquisten gesichert hätte. Nicht einmal die Vermutung läßt sich von der Hand weisen, daß es Ambros zu einer Zeit, als von der tschechischen Szene Smetanas Opern *Die Brandenburger in Böhmen* (1866), *Die verkaufte Braut* (1866, 1869) und *Dalibor* (1868) erklangen, ebenfalls danach verlangte eine tschechische Oper zu schreiben. Offen bleibt freilich die Frage, ob und wie weit diese Absicht auch verwirklicht wurde. Für die Möglichkeit, daß wirklich nur die Ouvertüre beendet wurde, könnte auch der Umstand sprechen, daß fast zur gleichen Zeit Karel Bendl eine tschechische Oper mit demselben Stoff komponierte.<sup>78</sup> Ambros hatte im Jahr 1869 die außerordentliche Professur erreicht, war mit neuen Aufgaben an der Hochschule voll beschäftigt und konnte, aus Zeitmangel und im Wettkampf mit einem tschechischen Komponisten, ohne gesicherte Erfolgchancen und Aufführungsaussichten von der weiteren Komposition Abstand genommen haben.<sup>79</sup>

Die erhalten gebliebene Ouvertüre bestätigt, was über Ambros den Komponisten bereits angedeutet wurde. Die Form hält den seinerzeit üblichen Sonatencharakter ein. Das mäßig ausdrucksvolle motivische Material und die nüchterne Instrumentation lassen keine Spuren neuromantischer Einflüsse erkennen und stellen das Werk in den Bereich der üblichen Orchesterouvertüren vom Ende der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Soweit sich dies bloß nach der Ouvertüre beurteilen läßt, hat das Streben eine tschechische Oper zu schreiben in der musikalischen Diktion, vor allem in der Melodik, keinerlei persönlichen, zum tschechischen Milieu tendierenden Ausdruck gefunden. Es wäre eine Unterstellung, diese Ouvertüre in der Etappe der sechziger Jahren, nach dem Auftreten Smetana, zur tschechischen Nationalmusik zu zählen.

Damit haben wir die wichtigsten Gebiete der Kompositionstätigkeit des August Wilhelm Ambros<sup>80</sup> aus der Zeit seines Prager Wirkens (bis zum Jahr 1872) erschöpft, die den Großteil seines in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums hinterlegten musikalischen Nachlasses vorstellen, und können abschließend kurz zusammenfassen:

Ambros hat sich im Prager Musikleben der vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit Orchesterkompositionen hervorgetan.<sup>81</sup> Die Musik zu *Othello*, die Ouvertüre zum *Käthchen von Heilbronn* und dem *Wunderthätigen Magus* (abgesehen von der **vernichteten Ouvertüre** zu Tiecks *Genoveva*) und das Monodrama *Libuša's Prophezeiung* bilden

<sup>78</sup> K. Bendl schrieb eine Oper *Břetislav a Jitka* zum Libretto E. Krásnohorskás im Jahr 1869. Die Premiere fand im Jahr 1870 auf der Szene des Interimstheaters statt.

<sup>79</sup> Daß Ambros die Aufführung von Bendls Oper gesehen hat, geht aus seinem Referat *První provozování Bendlovy opery Břetislav dne 18. září 1870* (Die Erstaufführung von Bendls Oper *Břetislav* am 18. September 1870) in *Hudební listy* I-1870, 241 hervor. Er kritisierte Mängel des Librettos und die Schriftstellerin Eliška Krásnohorská reagierte im gleichen Jahrgang dieser Zeitschrift.

<sup>80</sup> Das Bild von Ambros' Musikschaffen wird von vereinzelt Kammermusikstücken, Chören und Kirchenkompositionen ergänzt.

<sup>81</sup> Die Symphonie E-Dur aus dem Jahr 1851 (aufgeführt 1852) ist in der Sammlung der Musikabteilung des Nationalmuseums zu Prag nicht enthalten; sie vervollständigt das Verzeichnis der aus dieser Zeit stammenden Orchesterkompositionen.

den Schwerpunkt seines Schaffens. Als Tonsetzer geht er von Schumanns und Mendelssohns romantischem Stil aus, behält aber zugleich das klassische Erbe im Auge.

Dieser grundsätzlichen Orientierung bleibt Ambros auch in den späteren Jahren treu, trotzdem er in ästhetischer, publizistischer und organisatorischer Hinsicht die sogenannte neuromantische Schule befürwortet. Wenn Ambros in den vierziger bis fünfziger Jahren zweifellos zu den bemerkenswerten Persönlichkeiten der Prager Musikromantik gehört, dann verdient sein Lieder- und Klavierschaffen in den sechziger Jahren nach Smetanas Auftreten im Rahmen der neu entstehenden tschechischen Nationalmusik, ihre ehemalige Bedeutung.

*Deutsch von Jan Gruna*

#### BEILAGE

Die Kompositionen von A. W. Ambros in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums

##### I. u n g e d r u c k t :

- *Larghetto für Physharmonica, Violine, Viola und Violoncello.*  
Partitur, Sign. V E 126; Abschrift J. Pohls aus dem Jahre 1908, nach den Stimmen aus dem Jahre 1841, die im Archiv des Konservatoriums Prag vorhanden sind.
- *Musik zu Shakespeare's Othello (von A. W. Ambros.) Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten.*  
Abschrift aus dem 19. Jh., Sign. VII D 99; aufgeführt in Prag 21. XII. 1847.
- *Ouverture zu Heinrich von Kleist's Schauspiel „Das Käthchen von Heilbronn“.*  
Partitur, Sign. V E 143; Abschrift J. Pohls, nach der Handschrift J. Rangls aus dem Jahre 1848, die im Archiv des Konservatoriums Prag vorhanden ist. Aufgeführt in Prag 23. XI. 1848.
- *Libuša's Prophezeiung (Text von Jos. Bayer.) Composition von A. W. Ambros.*  
Partitur, Sign. II B 1; Abschrift von J. Rangl aus dem Jahre 1889, aufgeführt in Prag 7. IV. 1850.
- *Der wunderthätige Magus. (Ouverture) zu Calderon's: el Magico prodigioso (von A. W. Ambros.) Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten.*  
Abschrift aus dem 19. Jh., Sign. VII D 100; aufgeführt in Prag 25. III. 1855.
- *Geistergruß. (Gedicht von Wolfgang von Goethe) Musik von August Wilhelm Ambros.*  
Sign. V E 138; Abschrift J. Pohls aus dem Jahre 1907, gedruckt in der illustrierten Zeitschrift „Erinnerungen“ Jhg. 1857.
- *Libella |Concert Etude| für das |Piano – Forte |von| A. W. Ambros.*  
Sign. XIV C 247; am Titelblatt rechts unten mit einer anderen Hand bemerkt: *Manuscript [Eigenthum v. Ludwig Fleischer] Prag im Dezember [1] 859.* Gedruckt in Erfurt 1861, Op. 10 [MGG].
- *„Břetislav a Jitka“ Ouverture von A. W. Ambros.*  
Partitur, Sign. V E 139; Abschrift J. Pohls aus dem Jahre 1908, nach dem Stimmen, die im Archiv des Konservatoriums Prag vorhanden sind. Aufgeführt in Prag 14. XII. 1868.

##### II. g e d r u c k t :

- *Sonate f. Kl., Op. 5, Wien, A. O. Witzendorf o. J.*  
Sign. XVII F 109; komponiert 1851 [Meliš].
- *Scherzo e Capriccio f. Kl., Op. 4, Wien o. J. [MGG 1852], Glöggel.*  
Sign. V E 141.
- *Toccata f. Kl., Prag 1856, Christoph – Kuhé.*  
Sign. V E 142; aufgeführt in Prag 26. II. 1855.
- *Auf der Wanderschaft. Eine Reihe (11) kleiner Charakterstücke f. Kl., Op. 7.*  
Prag o. J., Christoph – Kuhé.

- Sign. V E 144, komponiert 1858 [Meliš].
- *Landschaftsbilder. Am Meerstrand. Abendlandschaft. Charakterstücke* f. Kl., Op. 8, Prag o. J. [MGG 1858], Veit.  
Sign. V E 128; komponiert 1859 ? [Meliš].
  - *Kindheitstage* f. Kl., Op. 9, Leipzig 1860, Breitkopf & Härtel.  
Sign. V E 140.
  - *Zwei Lieder* f. Singst. u. Kl., Op. 12, Prag o. J. [MGG 1863], Kuhé.  
Sign. V E 130; komponiert 1861 [Meliš].
  - *Fantasiestück* f. Kl., Op. 14, Leipzig o. J. [MGG 1865], Froberg.  
Sign. V E 145; Erstausgabe in Prag 1862, Fleischer [MGG].
  - *Drei Gesänge* f. Singst. u. Kl., Op. 16, Leipzig – Winterthur o. J. [MGG 1865], Reiter–Biedermann.  
Sign. V E 131, XV B 438.
  - *Sonate* f. Kl., Op. 19, Wien 1872, Gotthard.  
Sign. V E 132; komponiert 1869 [Meliš].
  - *Dicht von Felsen eingeschlossen. Rabenlied* f. Singst. u. Kl., Op. 21, Wien 1872, Gotthard.  
Sign. V E 134.
  - *Marienlied. Der Wasserkönig* f. Singst. u. Kl., Op. 20, Wien 1873, Gotthard.  
Sign. V E 133.
  - *Der Prager Musikant* (Wilhelm Müller) f. Singst. u. Kl., Op. 22, Wien o. J. [MGG 1876], Fr. Schreiber.  
Sign. V E 135.
  - *Frau Hitt* (K. E. Ebert), Ballade f. Singst. u. Kl., Op. 23, Wien o. J. [MGG 1876], Fr. Schreiber.  
Sign. V E 136.
  - *Musikalische Reisebilder* f. Kl., Op. 24, Wien o. J. [MGG 1876], Fr. Schreiber.  
Sign. V E 137.

#### Abkürzungen:

[MGG] – Kompositionsverzeichnis im Stichwort *Ambros A. W.* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel u. Basel, 1949–1951, 410.

[Meliš] – E. Meliš, *Dr. August Vilém Ambros* in: *Hudební listy* I/1870.

## AUGUST WILHELM AMBROS A JEHO KOMPOZIČNÍ TVORBA

(Příspěvek k dějinám hudebního romantismu v Praze 40.–60. let 19. století)

August Wilhelm Ambros patřil až do konce svého pobytu v Praze (poč. r. 1872 byl povolán do Vídně) k jedné z nejvýraznějších osobností zasahující do vědeckého a kulturního dění. Zájem o dějiny umění, estetiku a zejména dějiny hudby, který ho později vedl od pedagogické činnosti na pražské konzervatoři ke jmenování mimořádným profesorem dějin hudby Karlo–Ferdinandovy university, byl doplňován neúnavnou popularizací svých vědeckých výzkumů i veřejnou organizační prací. Ambros působil v Praze v letech velkého národnostního kvasu, kdy se utvářela vlastní česká kultura kladoucí rovněž základy české hudby doby předsmetanovské a připravující půdu pro Smetanovo vystoupení v 60. letech. Těžištěm jeho významu zůstává vědecké dílo, zahrnující v sobě nejen důležitou etapu estetiky a kvalitativně vyšší stupeň hudebněhistorického bádání v druhé polovině 19. století, ale i základní díla reflektující formování muzikologie jako samostatného vědního oboru.

Ve své době však Ambros nebyl bezvýznamný ani jako skladatel. Jeho kompoziční dílo je nutno chápat jako důležitou součást profilu všestranné osobnosti, neboť nepředstavuje pouhé pokusy či školní úlohy, ale skladby v Praze veřejně prováděné, kriticky posuzované a mnohé z nich vydané tiskem. Ambrosův kompoziční talent zraje v rušném prostředí hudebního života Prahy čtyřicátých let. Žije v doslovném opojení R. Schumannem a F. Mendelssohnem. Skladatelsky se Ambros nejvýrazněji

projevil ve čtyřicátých až padesátých letech orchestrálními skladbami. Hudba k Othellovi, ouvertury *Das Käthchen von Heilbronn* a *Der wundertätige Magus* (pomineme-li zničenou ouverturu k Tieckově *Genofevě*) monodrama *Libuša's Prophezeihung*, odrážející Ambrosův vztah k národnostní otázce po r. 1848, tvoří těžiště jeho tvorby. Skladatelsky vychází z romantismu Schumannova a Mendelssohnova, současně však přihlíží i k odkazu hudebního klasicismu. Tato Ambrosova základní a výchozí kompoziční orientace zůstává nezměněna i v pozdějších letech, vzdor tomu že osobně patří k nadšeným propagátorům novoromantismu v Praze. Je-li Ambros skladatel ve čtyřicátých až padesátých letech pozitivní součástí hudebního romantismu v Praze, ztrácí v šedesátých letech po nástupu B. Smetany zvláště jeho písňová a klavírní tvorba význam v nově vznikající české národní hudbě.