

ELIŠKA HOLUBOVÁ

V. J. TOMÁŠEKS MUSIKDRAMATISCHE SZENEN ZU TEXTEN GOETHES UND SCHILLERS

Das musikdramatische Schaffen Václav Jan Tomášeks ist nicht umfangreich. Von zwei größeren Werken – der beendeten Oper *Seraphine* zu einem Libretto J. J. Dambeks und der unbeendeten Oper *Alvaro* nach einem Text von C. A. Herbst – abgesehen, umfaßt es drei Szenen aus Dramen Friedrich Schillers und zwei Szenen aus Goethes *Faust*. Wir könnten auch noch den Abschied Marie Stuarts von Frankreich und Klage aus dem Kerker op. 49 aus dem Jahr 1814 und Heloises Gesang über Abelards Leiche op. 101¹ für Solostimme, Chor und Orchester einbeziehen, aber das würde den Rahmen unseres Themas überschreiten, das Tomášeks musikdramatische Szenen betrifft (gemeint sind Vokalkompositionen, die Berührungspunkte mit dem dramatischen Theater besitzen).²

Die genetische Reihenfolge dieser Szenen ist noch nicht geklärt: alle wurden erst nach dem Jahr 1823 geschrieben und man findet deshalb auch in der Autobiographie des Komponisten, die sein Leben und Werk bloß bis zum Ende des angeführten Jahres schildert,³ keine Anhaltspunkte.

Auch die Daten ihrer Entstehung sind unbekannt geblieben. Tomášek hat zwar ein „Chronologisches Verzeichniß aller bisher vom W. J. To-

¹ Nicht einmal in der lexikographischen Literatur wird der Autor dieser Komposition angeführt. Nachdem sie erst nach 1823 entstanden ist, erwähnt sie auch Tomášek in seiner Autobiographie nicht. Was den Text des Abschieds von Frankreich anbelangt, nimmt V. J. Tomášek an (vergl. die Autobiographie), daß die Autorin der beiden Fragmente tatsächlich Maria Stuart gewesen ist. Marie Tarantová sagt allerdings in ihrem Aufsatz „*Friedrich Schiller a Johann Wolfgang Goethe v hudbě českého obrození*“ (Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe in der Musik der tschechischen nationalen Aufklärungszeit), es habe sich zumindest bei der Klage aus dem Kerker um die Fälschung eines unbekanntem Autors gehandelt (Vergl. den Aufsatz Tarantová in *Zprávy Bertramky*, 1966, Nr. 48–49, 1–13. Über Tomášeks Maria auf S. 7 ebda.).

² Zu *Seraphine* verweise ich auf meine Studie in *Sborník prací FF UJEP*. Reihe H, 1973. Über das Torso der Oper *Alvaro* werde ich in meiner Dissertationsarbeit Genaueres bringen, die Tomášeks musikdramatisches Werk behandeln soll.

³ Siehe Tomášeks Autobiographie im *Almanach Libussa*, Prag 1845–1850. Vergl. auch *Vlastní životopis V. J. Tomáška*, ins Tschechische übersetzt und eingerichtet von Zdeněk Němec, Topičova edice, Praha 1941.

maschek verfaßten theils schon in Druck erschienen, theils noch in Manuscripten bestehenden Tonwerke mit Angabe des Verlegers u. Verlags-Ortes“⁴ hinterlassen, aber ein großer Teil seiner Werke erscheint dort ohne Jahreszahl, und dies betrifft wieder vor allem Kompositionen, die nach dem Jahr 1823 geschrieben wurden. Schon Alois Hnilička, der sich in seinem Aufsatz „Skladby Václ. J. Tomáška — Studie k jejich determinaci“ ebenfalls mit diesem Verzeichnis befaßte, macht auf die Ungenauigkeit des Autors in der Opus-Numerierung aufmerksam.⁵

Die Unverläßlichkeit und Unvollständigkeit dieses Verzeichnisses ist auch Zdeněk Němec aufgefallen; in der Einleitung zu seinem Verzeichnis von Tomášeks Kompositionen, das in der Beilage zur tschechischen Übersetzung der Autobiographie des Komponisten abgedruckt wurde, schreibt er: „Tomášeks Verzeichnis ist jedoch nicht in allem vollständig und genau. Die Ordnungszahl des Katalogs deckt sich nicht immer mit der in der Autobiographie angeführten Zahl [...] und auch in chronologischer Hinsicht ist er nicht genug verläßlich (die Oper „Alvaro“ trägt im Verzeichnis die Opuszahl 114, ihre Entstehungszeit weist aber auf op. 43 hin); übrigens bemerkt Tomášek selbst im Verzeichnis unter op. 114, daß es außerdem im I. Jahrgang der Zeitschrift Věnc und in anderen Zeitschriften Lieder gibt, die in den Katalog nicht aufgenommen wurden [...].“⁶

Man kann also nicht ausschließen, daß es auch bei der Numerierung der vertonten Szenen aus Dramen Schillers und Goethes Faust zu Irrtümern kommen konnte, und es ist deshalb schwierig, die Entstehungszeit dieser Kompositionen festzulegen. In Tomášeks Verzeichnis tragen sie folgende Opuszahlen: 1. Szene aus dem III. Akt von Schillers Maria Stuart für zwei Solostimmen mit Orchester⁷ — op. 99, 9. Szene aus dem III. Akt von Schillers Piccolomini für Sopran und Orchester — op. 100, Gretchen am Spinnrad aus Goethes Faust für Sopran und Orchesterbegleitung — op. 102, Requiem aus demselben Drama für Sopran, Baß, gemischten Chor und Orchester — op. 103 und 5. Szene aus dem III. Akt von Schillers Braut von Messina für Sopran, Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester — op. 104. Die im Verzeichnis angegebenen Ziffern decken sich mit den Opuszahlen auf Tomášeks Partiturographen.

Sofern wir diese Nummerierung als authentisch akzeptieren, können wir folgern, daß diese musikdramatischen Auftritte wahrscheinlich ziemlich spät nach dem Jahr 1823 entstanden sind (dieses Jahr beginnt im Verzeichnis mit der Opuszahl 71: Šestero českých písní od V. Hanky s průvodem piana [Sechs tschechische Lieder von V. Hanka mit Pianofortebe-

⁴ Das Verzeichnis befindet sich in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums unter Sign. 98 C 70.

⁵ Hniličkas Aufsatz findet man in der Zeitschrift Hudební revue III—1910, 203—208.

⁶ Beilage des Herausgebers Zdeněk Němec zur tschechischen Übersetzung der Autobiographie Tomášeks (siehe oben), 343.

⁷ Im ursprünglichen Verzeichnis von Tomášeks Kompositionen ist die Szene aus Maria Stuart „für Gesang mit Begleitung des Orchesters“, dasselbe auf dem Titelblatt der Partitur. Němec hat in „Seznam Tomáškových skladeb“ (Verzeichnis von Tomášeks Kompositionen) in der Beilage zu seiner Übersetzung der Autobiographie die Worte „pro sólový hlas s orchestrem“ (für Solostimme und Orchester) verwendet (siehe ebda. 352), tatsächlich geht es aber um einen Doppelgesang.

gleitung)), denn Tomášeks Katalog endet, wie bereits erwähnt, mit der Nummer 114. Weil nicht einmal das Jahr bekannt ist, in dem Tomášek das Verzeichnis anlegte, und auch deshalb, weil in seinem Nachlaß rund 57 Kompositionen existieren (abgesehen von unbezifferten Arbeiten), die der Komponist in das Verzeichnis überhaupt nicht aufgenommen hat,⁸ ist nicht einmal diese Datierung verlässlich.

In der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁹ und im Musiklexikon *Československý hudební slovník (ČSHS)*¹⁰ werden die uns interessierenden Kompositionen ebenfalls ohne Entstehungsjahr angeführt; in ČSHS fehlt sogar die Szene aus Schillers *Piccolomini* und dem Requiem aus Goethes *Faust*, ja nicht einmal in der zugänglichen Tomášek-Literatur findet man nähere Angaben über diese Szenen.

Den einzigen Anhaltspunkt in dieser Hinsicht bietet eine Information Jaroslav Procházkas im Aufsatz *Príspevek k bibliografii tvorby V. J. Tomáška* (Beitrag zur Bibliographie V. J. Tomášeks)¹¹. Procházka erwähnt dort angeblich nicht erschienene Kompositionen Tomášeks, deren Drucke er in den Musikbeilagen der Zeitschrift *Ost und West, Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, entdeckte, die in Prag in den Jahren 1837 bis 1848 herauskam.¹² Im Jahr 1839 erschien im III. Jahrgang dieser Zeitschrift Tomášeks *Tscherkessenlied* (zu Versen Puschkins)¹³, eines seiner Drei Lieder mit Klavierbegleitung, die im Kompositionsverzeichnis die Opuszahl 105 tragen. Sie schließen sich also unmittelbar seinen musikdramatischen Szenen an (opp. 99–104). Es ist allerdings nicht sicher, ob sich das Erscheinungsjahr des *Tscherkessenlieds* mit dem Entstehungsjahr deckt. Es steht nur fest, daß im Jahr 1839 op. 105 bereits fertig war (obwohl nicht bekannt ist, seit wann), woraus man folgern darf, daß zu dieser Zeit Tomášek auch schon die vorhergehenden Werke – musikdramatische Szenen zu Texten Schillers und Goethes – komponiert hatte. Ihre Entstehungszeit fällt also wahrscheinlich in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts.

Ehe der Komponist an die Vertonung dieser Texte herantrat, war er schon als erfolgreicher Autor von neun Liederheften zu Gedichten Goethes bekannt, die – Tomášeks Autobiographie zufolge – alle vor dem Jahr 1815 entstanden sind (opp. 53–61), aber auch von sieben Liederheften zu Versen Friedrich Schillers (opp. 85–91 des Verzeichnisses, ebenfalls nach dem Jahr 1823). Tomášek verehrte die beiden großen deutschen Dichter;

⁸ Siehe das von Zdeněk Němec angelegte Verzeichnis *Z pozůstalosti V. J. Tomáška* (Aus dem Nachlaß V. J. Tomášeks), das ebenfalls als eine der Beilagen zur tschechischen Übersetzung der zitierten Autobiographie erschienen ist, 354 bis 355.

⁹ Vergl. das Stichwort *Tomášek* in MGG 13–1966, 469–472. Der Autor dieses Stichwortes ist Jaroslav Bužga.

¹⁰ Vergl. dasselbe Stichwort in ČSHS II, SHV Praha 1965. Autoren des Stichwortes: Bohumír Štědroň und Josef Klement Zástěra.

¹¹ Dieser Aufsatz Procházkas ist in *Zprávy Bertramky*, Juni 1960, Nr. 21, 6–9 zu finden.

¹² Prager Kulturzeitschrift, die Tomášeks Schwager Dr. Rudolf Glaser in Prag, in den Jahren 1837–1848 herausgab.

¹³ Siehe Procházkas zitierten Aufsatz, 8–9. In Tomášeks Verzeichnis wird der Autor des *Tscherkessenlieds* nicht angegeben.

das bezeugen nicht nur die Vertonungen selbst, sondern auch Aussprüche der Autobiographie, u. a.: „*Ich schrieb sie mit Lust und Liebe, weshalb mich ihre Anerkennung weniger überraschte.*“¹⁴

Über Tomášek und die Werke der beiden Klassiker spricht auch Karl Viktor Hansgirk in seinen Erinnerungen an Václav Tomášek: „... *die Vielseitigkeit und Objektivität dieses Dichters* (d. i. Goethes, Anm. d. Autorin) *hat unseren Altmeister zu begeisterter Bewunderung hingerissen, besonders für Iphigenie, Tasso und Faust. Nichtsdestoweniger konnte die Bewunderung für Goethe dem zweiten der beiden Dioskuren, Friedrich Schiller, keinen Abbruch tun.*“¹⁵ Auch aus dem Qualitätsunterschied zwischen dem Kompositionsniveau und dem musikdramatischen Habitus der Oper Seraphine auf der einen und den Szenen aus Schillers Dramen und Goethes Faust auf der anderen Seite ist der veredelnde Einfluß klar zu erkennen, den die echten poetischen und geistigen Werte der vertonten Texte auf die Imagination des Komponisten ausübten. Zweifellos fällt hier auch der Umstand ins Gewicht, daß zwischen der Oper Seraphine (op. 36 aus dem Jahr 1808) und den musikdramatischen Szenen (opp. 99–104) ein längerer Zeitraum liegt, den ja nicht nur das Liederkomponieren sondern auch Tomášeks Reifen auf dem Gebiet des theoretisch-ästhetischen Denkens ausfüllte, das ihn Schritt für Schritt in das Reich der Frühromantik führte.

Zu Dambeks Seraphine-Libretto und Herbstens Alvaro-Text hätte übrigens kaum eine erstzunehmende Oper entstehen können. Die Aktionen beider Librettos sind höchst unwahrscheinlich erklügelt und leere literarische Klischees. Tomášek war sich dessen sicherlich bewußt, zumindest bei Alvaro, den er gar nicht beendete. Er motivierte das mit den Erfolgen, die Rossinis Opern in Wien und Prag errungen hatten, kritisierte aber die Werke des Italieners mit Argumenten, die andeutungsweise – wenigstens auf theoretischer Ebene – seiner Auffassung von der Oper als Drama entsprechen: „*Hat Rossini über das eigentliche Wesen der Musik nachgedacht? Kennt er was dramatische Wahrheit ist? Vermag er Charaktere aus einem Guß zu schaffen, um allen Unebenheiten an ihnen zu entgehen?*“¹⁶ Es scheint, daß er nicht einmal das Libretto seines Opernerstlings Seraphine allzu hoch geschätzt hat, denn er sagt in der Autobiographie: „*Da ich keinen neuen Stoff nach meinem Wunsche aufreiben konnte, so blieb mir nichts anderes übrig, als nach einer älteren Oper, L'amore per l'amore (von Bertatti) zu greifen, die mein Freund* (d. i. J. J. Dambek, Anm. d. Aut.) *gänzlich umarbeitete, der er einen dem damaligen Zeitgeschmack angemessenen Zuschnitt gab.*“¹⁷

Man kann gewiß nicht die Alleinschuld an dem durchschnittlichen Niveau einer Oper auf das Libretto schieben. Bei einem Komponisten von Tomášeks Typ war aber die Frage nach der Qualität des Librettos ernstzunehmen. Obwohl er sich zeitlebens *expressis verbis* zum Vermächtnis der Klassik bekannte (bekanntlich stand ihm Mozarts Opernwerk überaus nahe, Webers Freischütz blieb ihm fremd), gelangte er in der Kompositions-

¹⁴ Vergl. Tomášeks Autobiographie im Almanach Libussa, Jg. 6, 1847, 438.

¹⁵ Beilage zur tschechischen Übersetzung von Tomášeks Autobiographie, 268.

¹⁶ In Tomášeks Autobiographie, Almanach Libussa, Jg. 5, 1846, 349.

¹⁷ Ebda., Jg. 5, 1846, 328.

praxis viel weiter. Entschieden war ihm die Neigung Inhaltliches in Musik auszudrücken nicht fremd. Und sein Widerwille gegen Rossinis Opern entsprang nicht etwa der Mißachtung ihres glänzenden Inventionsreichtums, viel eher störte ihn die absolute Unabhängigkeit von Ton und Wort, die Trennung der beiden Komponenten, die Tomášek als unlösbar gleichberechtigte, wechselwirkende Partner der dramatischen Musik galten. Solche Fragen erwog er schon bei der Komposition der Eklogen und Rhapsodien für Klavier und sagte: „Um jedoch der Welt zu zeigen, daß es nicht Form allein ist, wodurch das Wesen eines Tonstückes bestimmt wird, sondern daß seine eigentliche Prägung mehr von der poetischen Idee abhängt . . .“¹⁸ Der zitierte Ausspruch bezieht sich zwar auf die genannten Klavierstücke, spiegelt aber zweifellos die Anschauung, aus der Tomášeks Fähigkeit und Sinn für die musikdramatische Darstellung des Textes gewachsen ist. Wie tief hat er übrigens auch Glucks Opernreform begriffen und begrüßt: „Ich war wonnetrunken, als ich das Kärnthner-Thor-Theater verließ, und war vollkommen wie itzt noch überzeugt, daß Gluck bisher der größte musikalische Deklamator und Dramatiker sei,“ schreibt Tomášek nach der Vorstellung der Iphigenie auf Tauris, [. . .] die Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks bloß auf dem Wege der Melodie zu erzielen, die zermalmendsten Effekte hervorzurufen, – verstand noch Keiner vor und nach ihm.“¹⁹

Um also tatsächlich echte musikdramatische Kompositionen schreiben zu können, brauchte Tomášek die entsprechenden Texte und es überrascht nicht, daß er – ein glühender Verehrer der Dichtkunst Goethes und Schillers – zu Szenen aus ihren Dramen gegriffen hat.

Keine seiner Vertonungen dramatischer Szenen, vielleicht von Gretchen am Spinnrad abgesehen, läßt sich als Lied ansehen, dessen Klavierbegleitung durch Orchester oder Chor ersetzt wurde. Schon die erste Komposition dieser Art, die Szene aus Schillers Maria Stuart, ist in der Form als echter Operndialog mit Orchestereinleitung entworfen, deren Melodik den Gesang der Heldin vorwegnimmt.

Beispiel Nr. 1

Clarinetti
in B

The image shows a musical score for two Clarinets in B. The notation is on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of a single melodic line with various ornaments, including grace notes and mordents, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The second staff continues the melodic line with similar ornaments and dynamics. The score is presented in a clear, professional layout.

Die Komposition bewegt sich vorwiegend in C-dur und G-Dur. Das Orchester spielt eine begleitende Rolle, die Melodik ist die führende Komponente der Gesangsparte, vor allem Maria Stuarts. Am interessantesten ist wohl die Differenzierung der beiden Solostimmen im Lichte der Vorlage. Es handelt sich um die erste Szene aus dem III. Aufzug von Schillers Drama, den Dialog Maria Stuarts mit ihrer Amme, in dem die vor der Hin-

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Ebda.

richtung vorübergehend aus der Haft entlassene Königin noch nicht an ihr Ende glauben will, die Freiheit bejubelt und sogar an Flucht denkt, während die alte Frau weitaus skeptischer ist. Der Komponist hat die Empfindungen der beiden Frauen überaus empfindlich differenziert. Marias arienhafter Gesang beruht auf der diatonischen Durmelodik, ihre Amme antwortet in chromatisch rezitativer Melodik mit Begleitakkorden in Moll:

Beispiel Nr. 2

M. Stuart

Lass mich in vol - len in dun - sti - gen Zü - gen trin - ken die Fre - ie die

Hanna

himm - li - sche Luft.

Recitativo

O mei - ne theu - re La - dy! Eu - er

Ker - ker ist nur um ein klein We - ni - ges erwei - tert. Ihr seht nur nicht die Mau - er

In der Orchesterbegleitung weicht der Autor nicht einmal tonmalerischen Effekten aus: bei Maria Stuarts Jagderinnerung ertönen Waldhornfanfaren, während die Szene sonst Streicherklänge begleiten. Tomášek schreibt zwar, er habe niemals viel Sinn für Tonmalerei gehabt, seine musikdramatischen Szenen bezeugen aber das Gegenteil. Übrigens schreibt er ja schon im Jahr 1817 bei der Vertonung der Ballade Karoline Pichlers Die Gründung der Zisterzienserabtei in Hohenfurth: „[...] und da die Ballade eine sehr umständliche Beschreibung eines grimmigen Gewitters enthält, worin der Donner und Blitz einander ablösen, was konnte mir, dem Tondichter, wohl anderes übrig bleiben, als der Musik einen solchen Charakter und Ausdruck zu geben, wodurch der Zuhörer in eine ähnliche Gemüthstimmung mit Rosenberg versetzt, sich in dessen schreckenvolle Lage recht hinein fühlen könnte, was ich, ohne Natur nachahmen zu wollen, nie erreicht hätte. Es handelte sich daher, ehe ich an diese Composition ging, das Rhythmische in dem sonderbaren Rhythmus eines Gewitters zu erspähen [...]“.²⁰

Es scheint, als hätten Tomášeks Natur eher Szenen dramatischen bis tragischen als lyrischen Charakters entsprochen, sofern es sich nicht um liedhafte Auftritte handelte, wie beispielsweise die Szene Gretchen am

²⁰ Ebda.

Spinnrad (op. 102) aus dem I. Teil von Goethes Faust. Diese Komposition kann man als einzige der von Tomášek in Musik gesetzten Szenen als Lied mit Orchesterbegleitung bezeichnen, obwohl auch hier die Beziehung des Komponisten zum vertonten Vorwurf deutlich zutage tritt: war doch Goethes Text selbst kein dramatischer Monolog im eigentlichen Sinn, eher ein Lied! Er besteht aus Vierzeilern im jambischen Metrum, in denen verschiedene Reimformen wechseln (in manchen Strophen *abcb*, in anderen *aabb* oder auch *abab*).²¹ Tomášeks Vertonung entspricht dem Typ des durchkomponierten Lieds, trotzdem vermißt man nicht einmal in diesem Fall dramatische Züge, besonders im gipfelnden Finale.

Das Hauptthema des Gesangparts wiederholt sich zwar bei jedem Vorkommen des Vierzeilers („Meine Ruh ist hin . . .“), aber trotzdem läßt sich die Komposition nicht als strophisches Lied bezeichnen. Dieser Vierzeiler kommt auch in Goethes Text dreimal vor, es handelt sich also nur um eine Abhängigkeit von der literarischen Vorlage. Bei Tomášek erscheint er noch ein viertes Mal am Schluß der Komposition, jedoch nicht mehr als Wiederholung, sondern als Erweiterung des Themas: vom zweiten Vers „Mein Herz ist schwer“ an schreitet die melodische Linie in chromatischen Intervallen fort, die von Durchgangsmodulationen des Orchesters begleitet werden.

Die Komposition beginnt mit einer 44 Takte zählenden Orchestereinleitung, in der dieses Thema teilweise in der Soloklarinette B und den ersten Violinen über einem Baßorgelpunkt (wiederholtes Intervall c–g in synkopiertem Rhythmus) vorweggenommen wird:

Beispiel Nr. 3



(Part der Soloklarinette B, Takte 4–8)

Haupttonart ist c-Moll, im Takt 13 findet man bereits eine Modulation nach Es-Dur, der 29. Takt der Orchestereinleitung kehrt wieder nach c-Moll zurück. Vom Auftritt Gretchens (Takt 45) gibt es dann nur mehr Gesang mit Begleitung, ohne Orchesterzwischen Spiele. Der Solosopran wird anfangs nur von Streichinstrumenten untermalt, von Takt 60 an setzt das Orchesterplenum ein, die Blasinstrumente bilden allerdings nur die harmonische Ausfüllung. Die Komposition oszilliert zwischen c-Moll und Es-Dur, vom Finale abgesehen (Takt 144 f.), wo sie von der Haupttonart c-Moll unter Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes des-fes-heses nach As-Dur moduliert und mit Hilfe der Dominantseptakkorde über die Tonarten Des, b, Es, c, f wieder zur Haupttonart c-Moll zurückkehrt. Es sind Durchgangsmodulationen, die das chromatische Fortschreiten des Solosoprans begleiten. Vor dem Schluß (Takt 152) weicht die Harmonik noch in die Durdominante ab, um endgültig in c-Moll zu enden.

²¹ Vergl. die Szene in Goethes Faust I. Teil, Insel-Verlag, Leipzig 1969, 229–231.

Beispiel Nr. 4

Gretchen

... mein Herz ist schwer, ich finde sie
 nimmer, ich finde sie nimmer, ich finde sie nimmer und
 nimmer - - - mer - mehr und nimmer - - - mer - mehr.

(Takte 143–153)

Tomášek hat in dieser Komposition die literarische Vorlage restlos respektiert: die Musik wirkt fast als Illustration des Textes. Wie bereits erwähnt, besitzt der mehrmals wiederholte Vierzeiler „Meine Ruh' ist hin . . .“ jedesmal dieselbe Melodie (abgesehen von dem gradierenden, motivisch erweiterten Schuß), während die „eingeschobenen“ Vierzeiler als melodisch differente, selbständige Einheiten aufgefaßt werden. Eine minimale Abweichung vom Originaltext ist der dreimal wiederholte Doppelvers „An seinen Küssen vergehen sollt“ (Takte 127–139) und der dreimal wiederholte Doppelvers „Ich finde sie nimmer und nimmermehr“ (im Schluß, vergl. Notenbeispiel 4).

Diese Wiederholung bietet hier allerdings eine höchst funktionelle Hervorstellung des Gehalts der beiden Doppelverse, denn auch die melodische Linie hat steigende Tendenz und gewinnt gerade an diesen Stellen durch die harmonische Begleitung umso größeres Gewicht. Wie bereits angedeutet, läßt sich Tomášeks Gretchen am Spinnrad zum Typ des durchkomponierten Lieds der frühen Romantik stellen. Aber nicht einmal diese Klassifizierung ist lückenlos: der bereits erwähnte Schlußteil (Takt 143 f.) verläßt auch diese Form mit seiner sich steigernden chromatischen Melodik, die von Durchgangsmodulationen der Dominantseptakkorde der einzelnen Tonarten getragen wird, und stellt eine Art Übergangstyp zwischen dem durchkomponierten Lied und einer arienhaften Komposition vor. Man darf sie nicht als musikdramatische Szene bezeichnen, wie z. B. das Requiem oder die Szene aus der Braut von Messina, was natürlich schon von der poetischen und gedanklichen Seite des Textes her gegeben ist.

Vom musikdramatischen Blickpunkt aus hat Tomášek den Gipfel seines Schaffens in dem bereits erwähnten Requiem aus dem I. Teil des Faust (op. 103) und im 5. Auftritt des III. Aktes von Schillers Braut von Messina (op. 104) erreicht.

Die Szene aus der Braut von Messina für Sopran, Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester ist ein geschlossener Opernauftritt, in der äußeren Form der Klassik hörig, aber mit seiner inneren Ausdruckskraft, der engen Verknüpfung von Ton und Wort und der reichen Chromatik, bereits ein Kind der frühen Romantik.

Reste des klassischen Kanons erscheinen in den Seccorezitativen Don Cäsars und im Schlußteil des Parts der Isabella, wo Tomášek sogar Koloraturkadenz einsetzt. Auch das Finale des Orchesterparts widerspricht ein

wenig der Logik des Dichters. Schwer begrifflich ist die Intention des Komponisten, der die versöhnliche und optimistische Durdiatonik des Endes mit Isabellas Text im Augenblick verquicken will, als die Fürstin erkennt, daß sich trotz alledem die Weissagung vom Brudermord tragisch erfüllt hat:

Beispiel Nr. 5

Isabella

Vielleicht war hier Tomášeks Bemühen am Werk, die Komposition als Ganzes zu schließen – diese Szene trägt zwar alle Merkmale eines Opernfragments, sollte aber dennoch ein selbständiges Tonstück sein.

Romantische Tendenzen äußern sich in der chromatisch gelockerten Harmonie (reichliche Verwendung alterierter Septakkorde in der Funktion leiterfremder Dominanten), in der häufig auf zerlegten, verminderten Quintakkorden beruhenden Melodik und im Part Isabellas, wo (vom kadenziierten Schluß abgesehen) eine Art Parlando überwiegt, das man als rezitative Melodik oder melodische Prosa bezeichnen könnte.

Bezeichnend ist auch diesmal das Streben nach organischer Verbindung von Bedeutung und Musik, besonders lapidar z. B., wenn Isabella über Manuels Leiche beim Gedanken an die beiden Kinder Trost sucht und eine aus Doppeltakten aufgebaute diatonische Durmelodie singt; als sie aber begreift, wer Manuels Mörder ist, geht ihr Gesang in das bereits erwähnte rezitative Parlando über, das die innere Spannung durch eine steigende chromatische Reihe deutet.

Eine ähnliche Differenzierung läßt sich auch bei dem Part Don Cäsars beobachten, wo aber das Dramatische nicht so markant ist wie bei Isabella; der Komponist verwendet nur Seccorezitative.

Interessant ist der Männerchor, den schon Schiller als Chor bezeichnet und der im Sinne der altgriechischen Tragödie die Szene statisch kommentiert. Tomášek verleiht seiner Melodik eher den Charakter der harmonischen Ausfüllung, scheut nicht einmal archaisierende Kirchenmodi und läßt ihn stellenweise im Unisono mit den Orchesterstimmen verschwimmen. Der Chor repräsentiert das schicksalhaft Objektive, er ist zwar mit der Handlung verknüpft, aber zugleich abstrakt, in kühler Ferne.

Im Trauermarsch, der die dramatische Szene einleitet, scheint die Melodik von Isabellas Schlußgesang auf (B-Klarinette, c-Moll).

Das Orchester funktioniert eher als Begleitung; die Instrumentierung wirkt mit ihren häufigen Oktavenverdoppelungen ziemlich leer. Das Hauptgewicht liegt wieder auf der Melodik der Gesangsparte, als Trägerin der dramatische Aktion.

Dies gilt auch vom sogenannten Requiem aus dem I. Teil von Goethes Faust, dem vertonten Dialog zwischen Gretchen und dem Bösen Geist mit begleitendem Chor Dies irae.

Den Gesang der Solostimmen bezeichnet Tomášek hier als recitativo, was allerdings nicht ganz zutrifft; beide Parte lassen zwar bis zu einem bestimmten Grad Rezitativcharakter erkennen, man findet beispielsweise keine zusammenhängende melodische Tektonik des klassischen Typs (Periodizität des Themas, Symmetrie der Taktgebilde usw.). Diese chromatisch exponierte, meist von doppelverminderten Septakkorden oder ihren Wendungen gestützte Melodie ist so ausdrucksvoll, daß man sie kaum mehr als Rezitativ bezeichnen kann. Während der Chorpart ununterbrochen zwischen den Tongeschlechtern Dur und Moll oszilliert, sich vom Text „Quid sum miser tunc dicturus“ an (Takt 118 f.) ausschließlich in Dur (F und C) bewegt und erst im Takt 155 auf die ursprüngliche Tonart d-Moll übergeht, verharren beide Solostimmen auf ihrer exponierten melodischen Linie: der Part des Bösen Geistes ist gerade an den Stellen mit Chor (Takt 122 f.) auf die Intervalle der reinen Quint und Oktav aufgebaut (im Text „Verbirg dich! Weh dir!“) und Gretchen singt denselben Ton und endet mit der reinen Oktave („Das Gewölbe drängt mich“).

Beispiel Nr. 6

Gretchen

Böser Geist

Das Ge-wöl-be drängt mich.

Ver-birg dich! Weh dir!

Der Chorpart ist an sich ein homophones harmonisches Gebilde, das quantitativ die Oberhand besitzt, was auf die Textwiederholung „Dies irae“ zurückzuführen ist. Der Originaltext wird nicht streng eingehalten, Tomášek beginnt die Szene mit dem „Requiem aeternam...“, was bei Goethe nicht der Fall ist, der die Szene bekanntlich mit den Worten des Bösen Geistes „Wie anders, Gretchen war dirs, als du noch voll Unschuld...“ einleitet. Zum Unterschied von Goethes Text wird Gretchens „das Gewölbe drängt mich! – Luft!“ und die Replik des Bösen Geistes „Verbirg dich!“ zweimal wiederholt und die Schlußworte des Chors „Quid sum miser tunc dicturus“ verlängert Tomášek um die volle Fortsetzung „Quem patronus rogaturus, cum vix juxta sit securus“, während in Gretchens Part die Worte „Mir wird so eng...“ mit den Worten des Bösen Geistes „Verbirg dich! Weh dir!“ wiederholt werden. Nach dem abschließenden „Cum vix justus...“ des Chors folgen die Worte des Originals „Ihr Antlitz wenden Verklärte von dir ab...“. Der Chor singt wieder sein „Quid sum miser...“ bis zu „cum vix justus...“ (im Original nur der erste Satz). Und erst in das „dicturus“ des Chors fällt dann Gretchen mit ihrem „Nachbarin! Euer Fläschchen!“ ein. Hier endet die Szene Goethes, in Tomášeks Vertonung singt der Chor den lateinischen Text zu Ende.²²

Die Komposition beginnt und endet also mit dem Chor, wobei anfangs

²² Siehe die Szene ebendort, 241–243.

die Worte des Bösen Geistes und am Ende die von Gretchen aus der Goetheschen Textvorlage benützt werden. Offenbar trat hier wieder Tomášeks Absicht in Aktion, die Szene als geschlossene Einheit zu entwerfen, was bei wortgetreuer Vertonung kaum möglich war. Damit verschob sich aber der Schwerpunkt der Komposition, zumindest quantitativ, auf den Chor, der bei Goethe eine untergeordnete Rolle hat — die Szene spielt sich in Faust eigentlich als eine Art innerer Dialog in Gretchens Bewußtsein ab, während der Text „Dies irae“ in Tomášeks Auffassung eher die personifizierte Gewissensangst Gretchens vorstellt. Es ist nicht ganz sicher, ob das Tomášek tatsächlich so gewollt hat; bei ihm geht es eher um einen realen Dialog (keineswegs ein Duett, da beide Stimmen nie gleichzeitig erklingen), der allerdings die Einheit wahrt, denn beide Stimmen stehen fast ununterbrochen in chromatischer Bewegung.

Der schroffe melodische und harmonische Kontrast zwischen dem Chorpert und den Solostimmen evoziert den Gegensatz zwischen Gretchens persönlichem Unglück und der unberührten, fast gewollt objektiven Umwelt. Diesem Gegensatz entsprechen die chromatischen Folgen und leeren Intervalle reiner Quinten und Oktaven auf der einen, und die vierstimmige Harmonie des Chors auf der anderen Seite. Zweifellos soll das Bild der tragischen Verlorenheit des schulbewußten Menschen in der gleichgültigen Gesellschaft beschworen werden. Tomášeks echtes musikdramatisches Empfinden hat sich hier bewährt.

Goethes Text nahm keinen geringen Anteil an der musikalischen Konzeption der Soloparte — sein jambisches Metrum geht öfters in metrisch freie, ungereimte Verse mit gelegentlichen Andeutungen einer Assonanz über (Gretchen: „Wär ich weg! Mir ist, als ob die Orgel mir / den Atem versetzte / Gesang mein Herz / im Tiefsten löste.“)²³

Wir sagten schon, daß man in Tomášeks Vertonung nirgends ein geschlossenes melodisches Thema entdeckt, vielmehr — wie schon in der Szene aus der Braut von Messina — fragmentarische melodische Flächen voll Chromatik und alterierten Intervallen, die harmonisch und tonisch unversöhnt bleiben und meist erst nach dem Antreten des Chors in bestimmte Tonarten modulieren. Offenbar war sich der Komponist der Unmöglichkeit wohl bewußt, bei der Vertonung dieser Szene periodische, harmonisch geschlossene Themen einzusetzen. Auch darin zeigt sich Tomášeks Fähigkeit poetische Elemente musikalisch zu erfassen. In dieser Hinsicht ist das Requiem wohl jenes Werk, das das musikdramatische Talent des Komponisten am schönsten hervortreten läßt. Die reiche und zielführende Verwendung der Chromatik, die ganz im Einklang mit dem Versbau aus asymmetrischen Bruchstücken gefügte Melodik sprechen für die adäquate Vertonung der Texte und das Streben nach musikalischer Deutung seines Gehaltes.

Wir dürfen nun zusammenfassen: Bei den besprochenen Werken handelt es sich nicht bloß um intuitive Schöpfungen; Tomášek war ja nicht nur als Komponist, sondern seiner ganzen Veranlagung nach eher ein intellektueller Typ. Dafür spricht seine hohe Allgemeinbildung und tiefe Literaturkenntnis ebenso wie seine kritische Tätigkeit in Kunst und Kultur, aber

²³ Ebda., 242.

auch das *a priori* seiner Einstellung zu den vertonten Sujets. Die besprochenen Tonstücke sind keine „absolute“ Musik im klassischen Sinn, sie wollen die gegenseitige Durchdringung von Ton und Wort, die musikalische Darstellung der handelnden Personen und der dramatischen Aktionen. Mit dieser theoretischen und praktischen Einstellung ist Tomášek — vielleicht ohne sich dessen ganz bewußt zu sein — tief in die Welt der frühromantischen Musik vorgedrungen.

Deutsch von Jan Gruna

HUDEBNĚ DRAMATICKĚ VÝSTUPY V. J. TOMÁŠKA NA TEXTY J. W. GOETHA A F. SCHILLERA

Hudebně dramatická tvorba V. J. Tomáška zahrnuje dvě opery (dokončenou „Seraphinu“ na libreto Dambekova a nedokončeného „Alvara“ na text podle C. A. Herbsta), scénické výstupy z dramát Friedricha Schillera „Marie Stuartovna“, „Piccolomini“ a „Messinská nevěsta“ a dvě scény z I. dílu Goethova „Fausta“.

Doba vzniku hudebně dramatických výstupů z děl Goethových a Schillerových není známá; všechna tato díla byla napsána po roce 1823 a z tohoto důvodu se o nich skladatel nezmiňuje ani ve své autobiografii, která zachycuje obraz jeho života a díla pouze po konec uvedeného roku. Při zkoumání doby vzniku se můžeme opřít o opusové číslování v Tomáškově seznamu vlastních skladeb, avšak jen do určité míry: i zde jsou opusy uváděny dosti nepřesně. S přihlédnutím k faktu, že v roce 1839 vyšla v pražském časopisu „Ost und West“ Tomáškovy „Čerkeská píseň“ (opus 105), která byla zřejmě zkomponována bezprostředně po hudebně dramatických výstupech (opusy 99–104) však můžeme soudit, že i tato díla byla ve druhé polovině 30. let minulého století již napsána; jejich vznik tedy pravděpodobně spadá do tohoto období.

Před zkomponováním hudebně dramatických výstupů byl již Tomášek autorem devíti sešitů na básně Goethovy (opusy 53–61) a sedmi sešitů písní na verše Schillerovy (opusy 85–91). Nejenom množství skladeb na texty těchto básníků, ale i skladatelovy blízké vztahy k jejich dílu, o nichž se dovidáme z jeho autobiografie, svědčí o silném vlivu myšlenkového a paetického světa Goethova a Schillerova na Tomáškovu tvorbu. Také příkrá rozdílnost kompozičních hodnot mezi Tomáškovými operami a hudebně dramatickými scénami je dokladem skutečnosti, jak dalece působila inspirace literárního díla na skladatelovu hudební představivost.

Zhudebněné výstupy z Goethových a Schillerových děl (třebaže jde pouze o jednotlivé scény) vykazují daleko větší dramatickou nosnost, nežli obě Tomáškovy opery. Skladatel se ostatně sám často zamýšlel nad vystižením literárních námětů, jednajících osob a děje hudebními prostředky, jak se o tom rovněž dovidáme z jeho *autobiografie*.

Již ve výstupu z „Marie Stuartovny“ (opus 99) jsou tyto snahy patrné v melodickém rozlišení obou zpěvních partů ve vztahu k literární předloze: zpěvy Marie Stuartovny, která v této scéně dosud projevuje optimistickou naději ve svou záchranu, jsou založeny na diatonicky durové melodice ariózního typu, kdežto nedůvěřivé odpovědi její chůvy jsou vyjádřeny recitativy chromatické melodiky s doprovodnými akordy v mollové tónině.

Ve scéně „Markétka u kolovrátku“ (opus 102) z I. dílu Goethova „Fausta“ je možno vystopovat hudební vztah k literární předloze ve formě prokomponované písně, která — především v závěru — nabývá charakteru ariosa svou stoupající chromatickou melodikou a průchodnými modulacemi v harmonii, čímž vytváří gradující vrchol působivě odpovídající Markétčinu vyznání nepřítomnému Faustovi.

Výstup ze Schillerovy „Messinské nevěsty“ (opus 104) a dialog Markétky a zlého ducha z Goethova „Fausta“ (opus 103) náleží z hlediska hudebně dramatického ztvárnění k vrcholům Tomáškovy tvorby. V obou případech se jedná o scény, v nichž vnitřní tragika hrdinek těchto dramát dospívá k centrálnímu konfliktu (v „Messinské nevěstě“ tragédie kněžny Isabely při poznání synova vraha, ve „Faustovi“ tragédie Markétky ve chvíli, kdy si uvědomuje celou vnitřní i vnější

bídu, kterou jí přinesl její vztah k Faustovi). Tomáškovu hudební zpracování využívá v **pěveckých partech** těchto výstupů recitativního parlanda (založeného téměř výlučně na chromatické tónové řadě a alterovaných intervalech) a v orchestrální harmonii dvojnásobných septakordů a jejich obrátů, čímž dociluje výrazného napětí a také kontrastu ke sborovým partům. V obou scénách má sbor funkci statického komentátora děje (podobně jako „chorus“ ve starořeckých tragédiích), což je v Tomáškově zhudebnění vyjádřeno homotonním harmonickým čtyřhlasem, založeném na dvoutaktích, případně čtyřtaktích, zatímco ve zpěvech obou hrdinek periodicky stavěné téma nenajdeme.

Je zřejmé, že v těchto dílech nešlo Tomáškovu pouze o specificky hudebně tvůrčí proces, ale o vzájemné prostoupení hudby a námětu, o kompoziční vyjádření vnitřního světa jednajících osob.

Můžeme shrnout, že přístupem ke zhudebněným textům, stejně jako chromaticky uvolněnou melodikou i harmonií pronikl skladatel v těchto dílech do zásad počínajícího hudebního romantismu.

