

„... ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann.“ Die Rezeption der Kammermusikwerke von Zdeněk Fibich in Wien an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts

Vlasta Reittererová

Vor einigen Jahren stellte Helmut Loos (Leipzig) in einer Debatte die Frage, was Zdeněk Fibich nach seinem Klavierquartett und den beiden Streichquartetten in Standardbesetzung aus den 1870er Jahren¹ dazu veranlassen habe können, erst nach fast 20 Jahren ein weiteres Werk für Kammerensemble, noch dazu für eine ungewöhnliche Kombination von Instrumenten, zu komponieren. Sein *Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncello* op. 42 (1894) ist nach zwei Symphonien,² vier symphonischen Dichtungen,³ drei bzw. vier Opern⁴ entstanden, vom Experiment mit dem szenischen Melodram ganz zu schweigen.⁵ Es ist nicht bekannt, dass ein Impuls zu einem solchen Werk von den Interpreten ausgegangen wäre, die kombinierte Besetzung allein schließt es als Auftragswerk aus. Es gab zwar bereits mehrere stabile Kammerensembles, Klaviertrios oder Streichquartette, zu denen sich ein Pianist zu einer Quintettformation gesellt hat, andere Kombinationen aber waren seltene, einmalige Gelegenheiten.

Die Entstehung des *Quintetts* op. 42 fällt zeitlich in die Zeit der Komposition der Oper *Bouře* (*Der Sturm*, vollendet im Oktober 1894). In diesem Jahr ist auch die I. Reihe des Klavierzyklus *Nálady dojmy a upomínky* (*Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen*) op. 41 entstanden. Fibichs Biographen sehen seine Werke

¹ *Klavierquartett e-Moll*, op. 11 (1874), *Streichquartett A-Dur* (1874), *Streichquartett G-Dur* op. 8 (1878).

² *Symphonie Nr. 1 F-Dur* op. 17 (1883), *Symphonie Nr. 2 Es-Dur* op. 38 (1892).

³ *Othello* (1873), *Toman und die Waldfee* (1874), *Záboj, Slavoj und Luděk* (1874), *Der Sturm* op. 46 (1880).

⁴ *Bukovín* (1871), *Blaník* (1877), *Die Braut von Messina* (1883), *Der Sturm* (1894).

⁵ Trilogie *Hippodamia*, 1889–1891.

aus den Jahren 1892–1895 im Zusammenhang mit seiner Beziehung zu Anežka Schulzová, seiner Librettistin und späteren Lebensgefährtin.⁶

[...] Es wird nicht überraschen, dass der Komponist einen kammermusikalischen Ausdruck suchte, der mehr geboten hätte als nur das Klavier, und in dem er das Lied seines Glücks noch intensiver singen konnte. Die Besetzung [...] kommt auf den ersten Blick zwar merkwürdig vor, hat aber immerhin ihre Logik. Seine Akkuratess und Sicherheit, mit der er Vertreter aller Instrumentengruppen ausgewählt hat, um den Vorteil von Orchesterfarben mit der kammermusikalischen Reinheit des Ausdrucks zu verbinden, scheint für Fibich ein sehr charakteristisches Detail zu sein.⁷

In der tschechischen Musik gilt das seit je in Verbindung mit den privaten Umständen seiner Entstehung wahrgenommene *Klaviertrio g-Moll* op. 15 von Bedřich Smetana (1855) als ein einzigartiges Beispiel einer persönlichen Aussage durch Kammermusik. Unter dem Einfluss der Programmmusik hat sich das ästhetische Empfinden im 19. Jahrhundert soweit verändert, dass auch Werke, in deren Hintergrund kein intimer Impuls stand oder wenigstens nicht bekannt ist, als Ergebnis der privaten Gefühle des Komponisten erklärt wurden. Aus dem Jahr 1854, also der selben Zeit, als Smetana sein *Klaviertrio* komponierte, stammt das *Klaviertrio H-Dur* op. 8 von Johannes Brahms.⁸ Bei der Gelegenheit der Aufführung des *Trios* in Graz⁹ im Jahr 1871 hat ein Rezensent die damalige Kammermusik charakterisiert:

Es ist bezeichnend, wie bei neueren Componisten, selbst solchen, welche der Richtung der Programm-Musiker fernstehen, alle Wendungen, welche irgendwie bedeutend sein wollen, an's klare, faßbare Leben drängen. Sich vom Empfindungsstromen sorglos tragen zu lassen, ohne an bestimmte Ziele zu denken, ist bei der heutigen Musik nicht mehr möglich. Die Persönlichkeit des Componisten tritt in seinen Werken nicht als eine unbestimmt empfindende, sondern als eine durch augenblickliche Vorstellungen und Gedanken bewegte hervor. Wir verfolgen in den Tonlinien gleichsam sein Mienenspiel, jetzt schmerzhaft erregt, jetzt freudig lächelnd, jetzt von einem interessanten Gedanken umschattet, dem Worte zu verleihen wir uns unwillkürlich angeregt fühlen. Gewiß, der rein musikalische Maßstab, an das geistvolle Trio in H-dur (Op. 8) von Brahms angelegt, würde

⁶ D.h. *Symphonie* Nr. 2, *Am Abend, Stimmungen, Eindrücke und Stimmungen* op. 41, *Quintett* op. 42 und die Opern *Der Sturm* sowie die im Jahr 1895 vollendete Oper *Hedý*. Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich* (Praha: AMU 2000), S. 117.

⁷ Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich*, S. 121.

⁸ Das Werk entstand kurz nach der ersten Begegnung von Brahms und Schumann; im Jahr 1859 hat es Brahms revidiert.

⁹ Am Programm standen weiter Werke von Karl Reinecke, Carl Goldmark und Joseph Rheinberger.

„... ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann.“

ein vollkommen befriedigendes Resultat auch für den Musikhandwerker liefern; aber die Tiefe, die Wesenheit des Werkes würde er ebensowenig erschöpfen, als etwa die die richtige Perspective controlirenden Linien die Bedeutung einer prächtigen Landschaft.¹⁰

Brahms wurde also zu seiner Zeit nicht – wie es später vereinfacht wurde – als Komponist einer rein „absoluten“ Musik wahrgenommen. Wichtig war auch die Verbindung des Klanges mit einer visuellen Vorstellung, die – ebenso unter dem Einfluss der Programmmusik – eine immer wesentlichere Rolle spielte.

Zdeněk Fibich besaß in seiner Bibliothek – d.h. in jenem Teil, der erhalten geblieben ist¹¹ – von Brahms' Kammerwerken lediglich die Partitur seines *Streichsextetts Es-Dur* op. 36, also weder das *Klarinettenquintett b-Moll* op. 115, noch das *Trio H-Dur* für Horn, Violine und Klavier op. 40, Werke, deren kombinierte Besetzung ihn hätte interessieren können.

Wenn wir uns auf die kammermusikalischen Werke mit Klavier konzentrieren, dann finden wir um das Jahr 1894, als Fibich sein *Quintett* op. 42 komponierte, vor allem mehrere neue Klavierquartette- und -Quintette mit Streichern, und zwar bei Antonín Dvořák, Josef Suk, Vítězslav Novák, außerhalb Böhmens z.B. eben bei Johannes Brahms. Von den weniger bekannten oder vergessenen Komponisten schrieben Klavierquintette die österreichischen Komponisten Walther Rabl (1873–1940), Theodor Schablass (1874–1946) und Carl Frühling (1868–1937), der in Prag geborene Anton Rückauf (1855–1903), auch der deutsche Pianist, Komponist und Musiktheoretiker Salomon Jadassohn (1831–1902) oder der norwegische Komponist Christian Sinding (1856–1941).¹² Die Verbindung des Klaviers mit Streichinstrumenten bot ein breiteres Klangspektrum als ein Streichquartett, dazu trugen auch die allgemeine Beliebtheit des Klaviers und eine Generation hervorragender Pianisten bei, für die der klangliche Kontrast einen konzertanten Charakter, ohne einen Orchesterkörper, ermöglichte.

Mehrere Werke sind für die Kombination des Klaviers mit vier Blasinstrumenten (Klarinette, Oboe, Horn, Fagott) entstanden,¹³ in denen sich die Klangfarben der Instrumente gut ergänzten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben Quintette für Blasinstrumente und Klavier komponiert z.B.: Heinrich von Herzogenberg, Ernst Pauer, Nikolai Rimski-Korsakow, Ferdinand Thieriot, der niederländische Komponist Theodoor Verhey, der aus Böhmen stammende

¹⁰ Sigle F. H., *Tagespost* (Graz), 17. 3. 1871, S. 13.

¹¹ Vlasta Reittererová, „Z Fibichovy knihovny“, *Hudební věda* 38, Nr. 1–2 (2001): 184–213.

¹² Eine ziemlich häufige Kombination war für die für Klarinette und Streicher, als geniales Vorbild diente Mozarts *Klarinettenquintett* (KV 581).

¹³ Das gegenwärtige deutsche Ensemble Piano-Windtet spezialisiert sich auf die Werke dieser Besetzung. In seinem Repertoire befinden sich Werke von Klassik bis in die Gegenwart.

Joseph Labor, auch Gustav Holst, Eduard Reuss (pseudonym. N. H. Rice)¹⁴ oder Anton Rubinstein, der im Jahr 1856 auch ein *Oktett D-Dur* für Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Klarinette und Horn op. 9 geschrieben hat.

Es ist jedoch eine Frage, seit welcher Zeit ähnliche instrumentale Kombinationen für innovativ und „modern“ gehalten werden können, und wann sie noch als von jener älteren Tradition abhängig zu verstehen sind, die zurück bis zu den *Brandenburgischen Konzerten* Bachs führen würde. Man kann Mozarts *Quintett Es-Dur* für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452 (1784), Beethovens *Quintett Es-Dur* op. 16 für die selbe Besetzung (1797), das *Quintett C-Dur* von Ignaz Pleyel nennen; Werke mit ähnlicher kombinierter Besetzung stammen von Eduard Lannoy oder Louis Spohr, das *Grand Septuor Es-Dur* op. 25 für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabass von Johann Friedrich (Jan Bedřich) Kittl aus dem Jahr 1850. Die Integrierung der Hornstimme in derartige Kombinationen kann auch mit der von den Komponisten angestrebten Erweiterung der Klangregister um tiefere Töne zusammenhängen, die zum Bau von neuen Instrumententypen geführt haben.¹⁵ Felix Draeseke hat im Jahr 1888 das *Quintett* op. 48 für Klavier, Streichtrio und Horn komponiert, also für eine ähnlich atypische Besetzung mit der Hornstimme wie Fibich in seinem op. 42. Die Suche nach neuen Klangkombinationen im Zusammenhang mit der Umgestaltung des Konzertraums führte logischerweise zu instrumentalen Zusammensetzungen in Gestalt eines reduzierten Orchesters und schließlich zu einer Besetzung, in der alle grundlegenden Instrumentalgruppen vertreten waren, d.h. Streicher ebenso wie Holz- und Blechbläser, und schließlich zur Stabilisierung der Nonett-Besetzung, zu deren Etablierung die Gründung des Tschechischen Nonetts (1924) wesentlich beigetragen hat.

Dem *Quintett* Fibichs ist chronologisch das am 2. Februar 1875 uraufgeführte *Quartett* für Klavier, Violine, Viola und Violoncello *e-Moll* op. 11 vorangegangen. Acht Jahre danach, am 22. Januar 1883, wurde das Werk – noch als „Novität“ – durch das Rosé-Quartett¹⁶ mit dem Pianisten Anton Door in Wien erstaufgeführt.¹⁷ Nach dem Rezensenten des Blattes *Die Lyra* konnte

¹⁴ Der Pianist und Komponist Eduard Reuss (1851–1911) war ein Verehrer von Franz Liszt und widmete ihm eine Biographie (*Ein Lebensbild*, 1898). Sein *Quintett* hat er seinem Lehrer Ivan Knorr dediziert. Reuss' kurze Autobiographie hat die *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 6, Nr. 21–22 (August 1894): S. 1–4 und Beilage zu dieser Nr. (S. 9–11) veröffentlicht.

¹⁵ Es genügt die Erfindungen von Adolph Sax und die Verwendung von dessen Saxophon in den Werken von Claude Debussy, Richard Strauss u.a. erwähnen, die sog. Wagnertuben, das Bassfagott, die Bassklarinette u.a.

¹⁶ Arnold Rosé (I. Violine), Julius Egghard (II. Violine), Anton Loh (Viola), Eduard Rosé (Violoncello).

¹⁷ Programm: Louis Spohr, *Streichquartett G-Dur*; Fibich, *Klavierquartett* op. 11; Franz Schubert, *Streichquartett G-Dur*. – Näher dazu Vlasta Reittererová – Viktor Velek, „Wien um 1900 und

das Werk „nicht befriedigen. Die Composition ist planlos und zerissen, ohne Kraft und Stoff. Herr Door spielte den Clavierpart wie gewöhnlich: gewöhnlich. Schubert's prachtvolles G Quartett [D 887] wirkte wie ein Labetrunk aus einem Jungbrunnen“.¹⁸ Dazu ist zu sagen, dass *Die Lyra* die Ansicht ihres Gründers und Chefredakteurs Anton August Naaff widerspiegelte, der die tschechische Musik für minderwertig hielt.¹⁹ Der Rezensent war der in Prag geborene Friedrich Elbogen (1854–1909), ein später als Verteidiger in Anarchisten-Prozessen auftretender und für seinen polemischen Charakter bekannter Jurist.²⁰ Elbogen war ein tüchtiger Pianist und hat sich neben seinem Beruf als Advokat auch als Theater- und Musikkritiker betätigt; er schrieb auch Erzählungen und Theaterstücke. Naaff und Elbogen dienen als Beispiele für jene Journalisten, die, obwohl in Böhmen geboren – und obwohl ihnen zuweilen das Streben nach Objektivität und ein zutreffendes Urteil nicht abgesprochen werden kann – in der Zeit der verschärften nationalen Gegensätze durch ihre Voreingenommenheit für die tschechische Kultur kontraproduktiv, sogar schädlich gewirkt haben.²¹

Der Meinung von Friedrich Elbogen über das *Klavierquartett* op. 11 von Fibich kann man auch dem äußerst ironisch, ja gehässig formulierten Urteil von Johann Georg Woerz²² (ebenfalls eines Juristen, Journalisten und Kritikers in einer Person), an die Seite stellen: „Wer die Spohr'sche Composition zu wenig sensationell fand, dem wurde sofort mit einem Clavierquartett von Zdenko Fibich (op. 11) Rechnung getragen. Da ist schon der 1. Satz ein ganzes Trauerspiel mit einer Reihe von Szenen, ein Stück in Stücken. Gleich zu Anfang glaubt man den Mond aufgehen zu sehen wie in Nicolais ‚lustigen Weibern‘: aber alsbald

die Wiener Rezeption der Werke von Zdeněk Fibich“, in: Zdeněk Fibich as a Central European Composer at the End of the Nineteenth Century, *Musicalogica Olomucensia* 12 (December 2010): S. 17–62.

¹⁸ *Die Lyra*, 15. 2. 1883, S. 3.

¹⁹ Anton F. August Naaff (1850–1918) stammte aus Široké Třebčice/ Weiten Trebetitz bei Chomutov/Komotau. Siehe z.B. seine Rezension der Erstaufführung von Smetanas *Die verkaufte Braut* an der Wiener Hofoper, *Die Lyra*, 15. 10. 1896, S. 5. Zum Vergleich die Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer, *Vier Dutzend rothe Strümpfe... Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts*, Wien: Verlag der ÖAW, 2004, Edition S. 227–291, die Rezension von Naaff siehe S. 278–380.

²⁰ Er war auch an den Ermittlungen in der so genannten „Hilsneriade“ beteiligt, einem antisemitisch motivierten Prozess, in dem der jüdische Bettler Leopold Hilsner wegen Mordes an einem christlichen Mädchen angeklagt wurde; in der Broschüre *Die rothe Robe* (1901) hat er die Ermittlungsmethoden des Falls kritisiert.

²¹ Zur Rezeption des Werkes von Zdeněk Fibich in Wien siehe Reittererová – Velek 2010 (Anm. 17).

²² Johann Georg Ritter von Woerz (1829–1905), ein „gemäßigter Antiwagnerianer“, schrieb vor allem für die *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, u.a. unter dem Pseudonym Florestan.

macht der scheinbar so gute Mond ein grimmiges Gesicht und streckt aus seinem Munde eine blutrothe Zunge heraus.“²³

Dolche und Schwerter blitzen, und wenn uns die Phantasie nicht täuscht, liegt am Ende des Allegro moderato ein ganzer Haufen Erschlagener da. Hierauf folgt ein Thema mit Variationen höchst deprimirender Natur, ein Capitel voll Gedankenstrichen, bei denen man sich aber gar nichts denken kann; ein Weg, auf dem man sich in jeder Minute durch einen querüber gefahrenen Mastbaum gehemmt sieht. Was soll das bedeuten? Endlich kommt des Räthsel Lösung, der 3. Satz (Allegro energico); sie heißt „Langweile“, und zum Beweise, daß der Autor aus eigener Macht dagegen nichts zu thun vermag, ist er stellenweise bemüht, uns mit Erinnerungen an andere Componisten die Zeit zu vertreiben. Wie lebensvoll steht der alte Spohr solcher modernen Impotenz gegenüber!²⁴

Johann Georg Woerz resumiert: „Will man dem Publicum Unbekanntes bieten, so bleibe man ruhig bei Spohr; die meisten seiner Werke sind unserer Generation so fremd wie die Werke Fibich's; nur läßt sich vom künstlerischen Standpunkte kein genügender Grund dafür angeben.“²⁵

Es bleibt noch zu ergänzen, was Eduard Hanslick im Zusammenhang mit Fibichs op. 11 geschrieben hat. Es handelte sich um seine erste Begegnung mit dessen Musik:

Der Name dieses in Prag lebenden Componisten war uns vollständig fremd, obgleich derselbe (wie wir einem böhmischen Musikkalender entnehmen) seit zehn Jahren zahlreiche Werke, darunter Opern, Symphonien, Ouvertüren, Sonaten, geschrieben hat. Das musikalische Europa weiß nichts von diesen Compositionen, wahrscheinlich weil sie czechische Titel und Dedicationen, mitunter auch poetische Ueberschriften aus czechischer Sage und Geschichte tragen. Herr Fibich, der seine musikalische Bildung in Wien, Leipzig und Mannheim erworben hat, wird diese kindische Marotte hoffentlich ablegen, welche ihn von der musikalischen Welt, auf die er ja wirken will, völlig abzuschließen droht. Es gibt unter den jungen Czechen wahrscheinlich noch andere talentvolle Musiker, die über ihre Heimat hinaus bekannt zu werden verdienen, aber durch klein nationale Großthuererei sich selber um ihre Laufbahn betrügen.²⁶

²³ Fast als hätte Woerz hier die Szene aus Schönbergs *Pierrot lunaire* vorgesehen.

²⁴ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 28. 1. 1883, S. 2–3 (Johann Georg Woerz). Es bietet sich eine weitere Allusion an, nämlich der Titel der gegen die „Neue Musik“ Paul Bekkers und dem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) Ferruccio Busonis gerichtete Schrift Hans Pfitzners *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz* (1920).

²⁵ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 28. 1. 1883, S. 2–3 (Johann Georg Woerz).

²⁶ E. H. [Eduard Hanslick], *Neue Freie Presse*, 13. 2. 1883, S. 1–2.

„... ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann.“

Hanslick erwähnt, dass die Aufführung des Werkes durch den Pianisten Anton Door initiiert worden war und dankt ihm dafür, „denn wir haben durch ihn ein interessantes, eigenartiges Talent kennen gelernt. Es strömt durch das ganze Quartett ein frischer, lebensvoller Zug, wie er heutzutage nicht häufig vorkommt – ein stürmischer Jugenddrang, der mitunter noch in genialen Absonderlichkeiten schäumt und gährt, aber jedenfalls einen starken, gesunden Kern einschließt. Originell ist die Erfindung jedenfalls.“²⁷

Am 24. Januar 1893, also zehn Jahre danach, konnte Hanslick das op. 11 Fibichs in der Interpretierung durch das Böhmisches Streichquartett und den Pianisten Josef Jiránek hören:

Eine kräftige und sympathische Individualität spricht aus dem dreisätzigen Clavierquartett op. 11 von Zdenko Fibich. Man stutzt ein Weilchen über den Anfang des in E-moll stehenden Allegro moderato: durch fünfzehn Tacte tremoliren die Streichinstrumente ununterbrochen auf einer und derselben Note h, im dritten Tacte fällt ein wunderlich zackiges, abgebrochenes Motiv des Claviers in dieses Tremolo, wie ein Stein in zitternden Wasserspiegel. Das gleicht weniger einem Quartettthema, als einer Wagner'schen Opernszene, etwa von der Färbung des fliegenden Holländers.²⁸ Es entwickelt sich jedoch sehr interessante, tüchtige Musik daraus, die uns in andauernder Spannung erhält. Wir stoßen auf harmonisch Gewaltsames, nicht aber auf fade Redensarten oder conventionell Verbrauchtes. Musikalisch abgeklärter, dabei warm und stimmungsvoll wirkt das Adagio mit Variationen, deren „Coda“ in langgezogener Melodie entzückend schön ausklingt. Das Finale, ein energisches Allegro, fließt in starker Strömung ohne Grübeln und Stocken vorwärts und gewinnt durch sinnige Reminiscenzen an die früheren Themen einen geistreichen effectvollen Abschluß. Anklänge an slavische Volksmelodien fehlen fast gänzlich in diesem Quartett, das wir als eine werthvolle Bereicherung der modernen Kammermusik willkommen heißen.²⁹

Das *Klavierquartett* op. 11 hat weitere Interpreten z.B. im Ehepaar Marcel und Wanda Tyberg gefunden, das sich um Aufführungen der Werke tschechischer Komponisten in Wien und an anderen Orten verdient gemacht hat.³⁰ Beide stammten aus Galizien. Marcel Tyberg hat zur Zeit seines Wirkens in Lemberg/L'viv ein Streichquartett gegründet, mit dem er dort z.B. das *Streichquartett*

²⁷ Ebenda.

²⁸ *Der fliegende Holländer* gehörte zu den von Hanslick anerkannten Werken Wagners.

²⁹ E. H. [Eduard Hanslick], *Neue Freie Presse*, 27. 1. 1893, S. 1–2. – Jitka Ludvová, *Dokonalý anti-wagnerián* (Praha: Editio Supraphon 1992), führt das Datum der Rezension (nach der falschen Angabe in der Edition von Kritiken Hanslicks *Fünf Jahre Musik 1891–1895*, 1896) irrtümlich mit 31. 1. 1893. – Näher zu dieser Aufführung Reittererová – Velek 2010.

³⁰ Die Pianistin Wanda Paltinger Tyberg war Schülerin von Theodor Leschetizky; der Sohn Tybergs, der Komponist Marcel Tyberg d. J. (1893–1944) wurde ein Opfer des Holocaust.

e-Moll von B. Smetana und mit seiner künftigen Frau Wanda Paltinger am Klavier Fibichs *Klavierquartett* op. 11 erstaufgeführt hat.³¹ Bei Gelegenheit eines Konzerts des Tyberg-Quartetts in Wien im Jahre 1896, bei dem von diesem Ensemble u.a. Fibichs *Streichquartett G-dur* op. 8 gespielt wurde, schrieb man, dass Tyberg auch der erste war, der dieses „Jugendwerk, aber nicht dem Inhalte nach“, außerhalb der Heimat des Komponisten aufgeführt habe, und zwar in Lemberg im Jahr 1884. Die Komposition „birgt eine solche Fülle bestechender Melodien, origineller Rhythmen und prächtiger Klangeffekte, dass es einem wirklich Wunder nehmen muss, dass dieselbe nicht längst den Weg durch die Concertsäle gefunden hat.“³² Das *Klavierquartett* wurde in Lemberg auch in der Interpretierung lokaler Künstler bei einem Konzert des Vereins Towarzystwo muzyczne im März 1888 gespielt, die Interpreten waren Giardini (Klavier), Wolfsthal, Kozłowski und Sládek.³³ Der Referent bedauert, dass das Konzert keine größere Publizität hatte,

es ist Schade, weil selbst das Klavierquartett Fibichs [...] einen vollen Saal verdient hätte. Fibich, einer der talentiertesten der gegenwärtigen Generation tschechischer Komponisten, hat sich in diesem Werk als Meister vorgestellt. Die Komposition zeichnet sich vor allem durch eine sehr ausgewogene und konsequente Struktur aus. Ein einfaches Motiv von wenigen Tönen hat dem Komponisten als Grundlage nicht nur für den Aufbau des 1. Satzes des Quartetts gedient, der aufmerksame Hörer wird es, meisterhaft verändert, auch im 3. Satz, bemerken.³⁴

In Wien wurde das *Klavierquartett* op. 11 auch in Fibichs Sterbejahr aufgeführt, und zwar durch das Duesberg-Quartett und die Pianistin Natalia Duesberg: „Am meisten gefiel der letzte Satz des überaus poetischen, schönen Werkes.“³⁵

³¹ Břetislav Lvovský, „Wanda und Marcel Tyberg“, *Oesterreichische Musik- und Theaterzeitung* 9, Nr. 5 (1896): S. 1–2.

³² *Oesterreichische Musik- und Theaterzeitung* 8, Nr. 20–21 (1896): S. 4 (Břetislav Lvovský).

³³ Annonce in: *Kurjer Lwowski*, 14. 3. 1888, S. 5, führt als geplantes Datum des Konzerts den 16. März an. – Louis (Lazar) Wolfsthal (1857–1915) – Violine, Karol Kozłowski – Viola, Alois Sládek (1858– nach 1912?) – Violoncello. Alois Sládek wurde in Zlatníky bei Prag geboren, in Lemberg wirkte er seit 1876. Giardini konnte nicht näher identifiziert werden; in der Oper in Lemberg war zu dieser Zeit ein Sänger des selben Namens engagiert.

³⁴ In *Kurjer Lwowski*, 25. 3. 1888, S. 5 (aus dem Polnischen von der Autorin übersetzt) ist die Rede vom „gestrigen Konzert“, also dem 24. März, das Konzert war wahrscheinlich verschoben worden, wodurch auch die geringe Anzahl des Publikums erklärt werden kann.

³⁵ *Ostdeutsche Rundschau*, 16. 11. 1900, S. 4. – August Duesberg (1867–1922) hat im Jahr 1889 das sogenannte „Wiener Quartett für klassische Musik“ gegründet, das auch die Bezeichnung „Volksquartett“ verwendete, wodurch sein popularisierender, an das breite Publikum für niedrige Preisen gezielter Zweck charakterisiert wurde. Das Quartett in der Besetzung August Duesberg (1. Violine), Gallico (2. Violine), Heinrich Uhlemann (Viola), Otto Stieglitz (Violoncello) hat

... ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann.“

Am 11. März 1894 stand das *Quintett* op. 42 am Programm eines vom Verein tschechischer Journalisten veranstalteten Konzerts im Rudolfinum in Prag, als Bestandteil eines reichen Programms mit Chorwerken, Liedern (Dvořák, Tschai-kowsky, Bendl, Kovařovic, Smetana) und Rezitation (Otylie Sklenářová-Malá):

Der schönste Schmuck des Programms, der ihm auch musikalische Tiefe verliehen hatte, war Fibichs neues *Quintett D-Dur* für Klavier, Violine, Violoncello, Klarinette und Horn. Das Werk ist eine echte Bereicherung unserer bis jetzt bescheidenen Literatur für Kammerensembles. Es ist als vier breit angelegte Sätze entworfen (Allegro non tanto – Largo – Con brio e feroce – Allegro con spirito), in denen der Komponist seine geistvolle, frische Invention mit aller Kunst entfaltet und seine edlen Motive verarbeitet. Bereits die originelle Zusammensetzung der gewählten Instrumente bringt dem Werk kühne, überraschende Farben. Falls wir einem Satz den Vorrang geben sollten, so ist die Wahl schwer, weil das Werk eine feste, wirksame Einheit bildet, deren Abschnitte alle ausgewogen proportionell aufgebaut sind, doch vielleicht wäre es doch der mit seinen Motiven und der formalen Gestaltung nach das Werk anmutig abschließende dritte Satz.³⁶

Der Rezensent der Musikzeitschrift *Dalibor* schrieb:

Das *Quintett* von Meister Zd. Fibich in D-Dur für Klavier, Violine, Violoncello, Klarinette und Horn [...] ist bereits mit seinen Kombinationen und Schattierungen der Klangfarben bemerkenswert, die der Komponist dadurch erzielt, dass er zu den Streichinstrumenten Klarinette und Horn gesellt hat. Es ist nicht notwendig zu erwähnen, dass von dieser Farbsättigung und der Vielfalt von Stimmen die Atmosphäre der einzelnen Sätze profitiert. Das Werk gehört unbestritten zu den hervorragenden Früchten der Konzertliteratur, obwohl ich es im Vergleich zu anderen Werken Fibichs nicht als das vollkommenste bezeichnen würde. Der fließende Verlauf und der energische Zug des 1. Satzes mit seiner vortrefflich ausarbeiteten Durchführung konveniert sehr, bis auf die Coda, die zu plötzlich und unvermittelt eintritt. Das Largo macht einen wirklich starken Eindruck, mit seiner interessanten Abwechslung von Klarinette Solo, Horn und Violine, später zerbricht es aber in einer motivischer Zerfahrenheit und Zusammenhangslosigkeit; man sucht vergeblich Merkmale eines einheitlichen, abgerundeten Stils, man wünscht sich vergeblich einen gesunden, selbstständigen melodischen Gedanken. Vielleicht war es ernst gedacht und tief empfunden, doch trotz allen instrumentalen Farben wirkt dieser Satz monoton und ermüdend, anstatt zu erregen. Viel

mehrere zeitgenössische Werke aufgeführt, unter anderem auch solche von Josef Bohuslav Foerster. Natalie Duesberg war die Gattin des Primarius.

³⁶ *Národní listy*, 13. 3. 1894 (Sigle -q-). – Interpreten waren Mitglieder des Orchesters des Nationaltheaters Jan Mařák – Violine, Rudolf Detlov – Violoncello, Gustav Troll – Klarinette, Antonín Janoušek – Horn, den Klavierpart hat der Komponist übernommen, „der nach längerer Zeit wieder vor der Öffentlichkeit am Klavier erschienen ist und die Vorzüge seines feinen Spiels gezeigt hat“.

wirksamer ist das Scherzo mit zwei Trios; das erste, fast nur dem Horn anvertraut und von den anderen Instrumenten lediglich begleitet, hat einen sehr glücklichen Gedanken; der ganze Satz hat einen frischen, flinken Rhythmus und ist dankbar geschrieben. Das abschließende Allegro con spirito reißt mit seinem Feuer hin und hinterlässt einen sehr angenehmen, frischen Eindruck.³⁷

Im März 1896 wurde in der *Österreichischen Musik- und Theaterzeitung*³⁸ ein biographischer Artikel über Fibich von Viktor Joss³⁹ veröffentlicht. Joss schreibt, dass der Name Fibich vor allem dank seiner melodramatischen Trilogie *Hippodamia* bekannt sei, „es genügt aber wohl nicht, zu wissen, dass dieser oder jener Tondichter etwas Hervorragendes geschaffen habe, sondern es erscheint vielmehr geboten [...] die Bekanntschaft mit den Werken dieser Componisten zu erstreben“. Als Beispiel der „Mannigfaltigkeit und Leuchtkraft der musikalischen Farben auf der Palette Fibich's“ führt er (mit einem Musikbeispiel aus dem Klavierauszug) die Ouvertüre zur Oper *Die Braut von Messina* und andere Beispiele an, und das *Klavierquartett* op. 11 als Beleg, dass der Komponist „mit dem Verhältnisse zwischen dem Klange der Streichinstrumente und dem Claviertone innig vertraut“ sei. Das Werk, das „noch vor dem Druck steht“ nennt er „Quintett für Violine, Clarinette (oder Violine II), Waldhorn (oder Viola), Violoncell und Clavier“, ⁴⁰ als eine der ersten Informationen über die Existenz einer alternativen Besetzung. Joss schreibt, dass Fibich auf seinem Höhepunkt stehe, er warnt aber auch ein wenig:

Allzugroße Fruchtbarkeit birgt zumeist die Gefahr der Verflachung in sich, doch Fibich's Gründlichkeit paralyisirt diesen Nachtheil rascher Production, so dass wir sagen können, die Schaffensfreude und Gewissenhaftigkeit im künstlerischen Wesen Fibich's beeinflussen einander so günstig, dass sie den Meister einerseits von Stagnation seines Genies, andererseits von Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit bewahren.⁴¹

Am 26. November 1896 wurde das „neue Quintett“ von Fibich beim 2. Abend der vom Hellmesberger-Quartett veranstalteten Quartettabende in Wien auf-

³⁷ *Dalibor* 16, Nr. 20 (1894), S. 150 (Sigle Hda. [František Karel Hejda]).

³⁸ Der Chefredakteur der *Österreichischen Musik- und Theaterzeitung* war in den Jahren 1895–1908 Břetislav Lvovský (eigentl. Emil Pick, 1857–1910), ursprünglich Kontrabasslehrer in Lemberg und Wien. – Zdeněk Fibich hat diesem Blatt in Jg. 11, Nr. 10 (1899), S. 6 (Beilage) seine *Bagatelle B-Dur* für Klavier gewidmet.

³⁹ Viktor Joss (1869–1942) war deutsch-böhmischer Journalist und Übersetzer (im Jahr 1930 hat er z.B. das Libretto der Vierteltonoper von Alois Hába *Die Mutter* ins Deutsche übersetzt). Er wurde im KZ Treblinka ermordet.

⁴⁰ Viktor Joss, „Zdenko Fibich“, *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 8, Nr. 15–16 (1896): S. 1–3.

⁴¹ Ebenda, S. 3.

„... ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann.“

geführt, den Klavierpart spielte Franz Zottmann.⁴² Die Annoncen führen die Besetzung mit Bläserinstrumenten an, deren Spieler sind nicht namentlich genannt. Die Komposition wurde bewertet als

ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann. Es ist ein eigenthümliches Gemisch von Grieg, Schumann, Pastoralem und Banalem, sowie komischen Klangeffekten, so daß man manchmal der Klangwirkung nach zu einer Damencapelle⁴³ versetzt zu sein meint. Und doch hat Jeder, der dem Concerte nicht beiwohnte, Etwas verloren, denn wir glauben nicht, diesem Quintette im Concertsaale jemals wieder zu begegnen.⁴⁴

Am 15. Dezember 1896 wurde das *Quintett*, diesmal nachweislich in der Version mit Streichern, im Prager Rudolfinum durch das Böhmisches Streichquartett aufgeführt, den Klavierpart spielte Vilém Kurz.⁴⁵ Der Musikkritiker Jaromír Boleska schrieb nach Wien:

Das auch in Wien bekannte *Clavier-Quintett* von Zd. Fibich erschien im neuen Gewande für Clavier und Streichquartett, welches auf mich weit sympathischer einwirkte als die ursprüngliche Besetzung der Mittelstimmen durch Clarinette und Waldhorn. Aber trotzdem konnte ich der Wahrnehmung nicht frei werden, dass dieses Opus keineswegs zu den besten Enunciationen des in seiner Productivität sonst immer genug autokritischen Componisten zu zählen ist.⁴⁶

Eine weitere feststellbare Aufführung des op. 42 in Wien fand am 16. Februar 1900 statt, die letzte zu Lebzeiten des Komponisten. Sie wurde vom Wiener Kaufmännischen Verein veranstaltet,⁴⁷ Interpreten waren die Pianistin Hen-

⁴² *Deutsches Volksblatt*, 21. 11. 1896. Am Programm standen weiter das *Streichquartett B-Dur* op. 8 von Carl Goldmark und Beethovens *Streichquartett F-Dur* op. 135. – Franz Zottmann (1858–1909) leitete ab 1882 eine Klavierklasse am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

⁴³ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind mehrere Damenkapellen (Salonorchester) entstanden. In Wien spielte z.B. das im Jahr 1888 von Emanuel Hornischer gegründete Erste Wiener Damen-Elite-Orchester.

⁴⁴ Sigle (Z-ky), *Wiener Montags-Journal*, 30. 11. 1896, auch *Signale für die musikalische Welt* 54, Nr. 70 (1896), S. 1108, ohne Namen des Pianisten. – Eine Bemerkung, dass das Werk „wenig Glück“ hatte auch in: *Signale für die musikalische Welt* 55, Nr. 9 (29. 1. 1897): S. 133.

⁴⁵ *Prager Abendblatt*, 15. 12. 1896, S. 3. Das Datum des Konzerts wurde auch in einem biographischen Artikel über den Pianisten Vilém Kurz angeführt, in: *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung* 28, Nr. 23 (1901), S. 234 (gezeichnet Keller).

⁴⁶ *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 9, Nr. 10 (1897): S. 8 (Musik- und Theaterbriefe. Prag, J. Bolleska [!]).

⁴⁷ Annonce in: *Neue Freie Presse*, 15. 2. 1900, *Neues Wiener Journal*, 15. 2. 1900, *Deutsches Volksblatt*, 16. 2. 1900, *Neues Wiener Tagblatt*, 16. 2. 1900.

riette Hemala (1873–1959),⁴⁸ der Violinist Alfred Finger (1855–1936), der Klarinetist Andreas Dietsch (1874–?), der Hornist M. Stolz und der Violoncellist Wilhelm Jeral (1861–1935),⁴⁹ von der Presse wurde das Konzert anscheinend nicht rezipiert.⁵⁰

Den plötzlichen Tod des 50jährigen Fibich am 15. Oktober 1900 hat die *Wiener Zeitung* kommentiert:

Erst der Tod Zdenko Fibichs bringt den Wienern den genialen böhmischen Tonsetzer wieder in Erinnerung. Das ist traurig. Von Smetana's Schicksal hätte man lernen können – man ist aber in Wien mit Zdenko Fibich kaum anders verfahren. Hans Richter hat die Kraftnatur Fibichs, die sich in Wagner'scher Kunst gestärkt hatte, geschätzt und Fibichs Es-Dur Symphonie in einem Concerte der Philharmoniker zur Aufführung gebracht, am 10. December 1893. Die Kammermusik-Vereine nahmen mit ganz geringer Ausnahme von Fibichs Werken nicht Kenntniß. Die Philharmoniker fanden seit jener Aufführung zu Fibich nicht mehr zurück.⁵¹

Als Illustration seien einige Worte zur Rezeption von Kammerwerken der tschechischen Zeitgenossen Fibichs in Wien angeführt. Der ehemalige Kontrabassist Brětislav Lvoský, Chefredakteur der *Österreichischen Musik- und Theaterzeitung*, war bereits einige Jahre vor dem sogenannten „Kampf um Dvořák“ gegen diesen Komponisten aufgetreten. Im Rahmen eines vom Slawischen Gesangsverein am 11. Dezember 1897 unter dem slowenischen Dirigenten Matej Hubad im Wiener Hotel Continental veranstalteten Konzerts⁵² erklang im kombinierten Programm auch das *Klaviertrio* „Dumky“ op. 90:

Der ärgste Missgriff des Abends [...] Diese Musik ist ein Gemisch von falscher Sentimentalität und banalsten Rhythmen und gehört in kein ernstes Concert.

⁴⁸ Henriette Hemala (Ribarz-Hemala, 1873–1959) gehörte zum Künstlerkreis um Johannes Brahms. Sie hat z.B. mit Joseph Joachim die Brahms' *Sonate Nr. 2 A-Dur* op. 100 gespielt. Im Jahr 1953, mit 80 Jahren, hat sie als letzter lebender Zeuge der authentischen Interpretierung gemeinsam mit dem Violinisten der Wiener Philharmoniker Karl-Maria Titze alle drei Violinsonaten von Brahms für den Österreichischen Rundfunk aufgenommen. – Frida Reingruber, „Gedenken an Henriette Ribarz-Hemala“, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 53, Nr. 1–2 (1999): S. 90–96.

⁴⁹ Wilhelm Jeral, Solocellist der Wiener Philharmoniker, stammte aus Prag.

⁵⁰ Näheres bei Reittererová – Velek 2010.

⁵¹ *Wiener Zeitung*, 17. 10. 1900, S. 6 (Sigle r. h. [Robert Hirschfeld?]).

⁵² Die Hauptnummer der Programms war das *Tě Deum* Dvořáks, die „erste Aufführung in Europa! Möge es auch die letzte bleiben!“ schrieb Lvoský, *Österreichische Musikzeitung* 10, Nr. 8 (1897): S. 6. – Die Uraufführung des *Tě Deum* fand am 1. 10. 1892 in New York, die europäische Erstaufführung am 3. 12. 1896 in London statt. Es handelte sich also um eine Erstaufführung auf dem europäischen Kontinent. Die tschechische Erstaufführung des Werkes fand am 23. 4. 1898 in Olmütz statt.

„... ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann.“

Ich sage dies auf die Gefahr hin, die Wiener conservative Pressmeute, sowie die Prager Clique, welche vor jedem Werke Dvořák's auf den Bauch fällt, noch mehr gegen mich aufzubringen. Dvořák ist als Symphoniker einer der bedeutendsten zeitgenössischen Meister. [...] Vielfach aber wird er auf Kosten des feinfühligsten und fortschrittlichen Fibich überschätzt. Im Bewusstsein seiner rechtzeitig noch von Hanslick – Brahms patentirten Unfehlbarkeit, wurde Dvořák allzu schreibselig und producirt viel Mittelgut.⁵³

Im selben Jahr, in dem Fibich sein Experiment – falls wir es als Experiment bezeichnen wollen – mit seinem ungewöhnlich besetzten Quintett unternahm, ist in der musikalischen Welt der Name von Josef Suk erschienen.⁵⁴ Am 14. März 1895 hat das Böhmisches Streichquartett mit dem Pianisten Josef Jirák in Wien Suks *Klavierquartett f-Moll* op. 8 aufgeführt, das als ein Werk begrüßt wurde, in dem zwar „die Freizügigkeit der Phantasie des Componisten jeden Augenblick die Fesseln der Form zu sprengen droht“, Suk habe aber doch „gezeigt, daß er für die Wichtigkeit solider Satzkunst volles Verständniß besitzt, mit dem ein tüchtiges Können Hand in Hand geht. Sein Talent ist heute noch in der Gährung begriffen; es ist echt genug, um den Wandlungsproceß ertragen zu können.“⁵⁵

Etwas später, nachdem die Wiener Presse begonnen hatte, über Suk zu schreiben, wird in ihr der Name Vítězslav Novák's genannt. Josef Suk und Vítězslav Novák kamen mit ihren Werken nach Wien als Repräsentanten der „tschechischen Moderne“ und schlossen sich den dortigen Modernisten an. Am 25. Juni 1912 standen am Programm eines unter dem Titel „Lebende österreichische Komponisten“ vom Akademischen Verband für Literatur und Musik veranstalteten Konzertes Lieder von Arnold Schönberg (*Das Buch der hängenden Garten* nach Stefan George), Franz Schreker und Alexander Zemlinsky, und Klavierwerke von Josef Suk und Vítězslav Novák, gespielt von Václav Štěpán.⁵⁶ Zu dieser Zeit stand Novák beim Verlag Universal Edition bereits zwei Jahre unter Vertrag.⁵⁷

⁵³ *Österreichische Musikzeitung* 10, Nr. 8 (1897): S. 6 (Bedřich Lvovský).

⁵⁴ Die Rezeption der Werke von Josef Suk war auch mit seinem Ruf als aufführender Künstler, Mitglied des sehr geschätzten Böhmisches Streichquartetts, verbunden.

⁵⁵ *Neue Freie Presse*, 23. 3. 1895 (Sigle a. hr.). – Im Jahr 1892 hat Suk aufgrund seines vorangegangenen *Klavierquartetts a-Moll* op. 1 das österreichische Staatsstipendium erhalten. – Siehe Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer, „*Österreichische staatliche Künstlerstipendien 1892–1898*“, *Hudební věda* 52, Nr. 3–4 (2005): S. 331–366.

⁵⁶ Annonce in: *Neues Wiener Journal*, 20. 6. 1912; *Reichspost*, 23. 6. 1912, Rezension in: *Arbeiter-Zeitung*, 29. 6. 1912 (D. B. [David Joseph Bach]). – Siehe Karikatur im humoristischen Blatt *Kikeriki*, 30. 6. 1912, S. 12, „Schönbergs Menagerie“, mit Franz Schreker, Egon Schiele, Suk und Novák.

⁵⁷ Der Vertrag Novák's mit der Universal Edition wurde am 24. 4. 1910 unterzeichnet. Zu Novák's Kontakten mit dem Verlag siehe Lenka Krupková, *Vítězslav Novák. Universal Edition Wien*.

Die ungewöhnlichen kammermusikalischen Besetzungen wurden, wie es sich auf Grundlage von Ankündigungen über neu veröffentlichte Kompositionen dokumentieren lässt, häufig von den Komponisten des sogenannten leichteren Genres und für Amateure bestimmter Werke gewählt, wobei es sich – obwohl originale Werke nicht ausgeschlossen waren – vor allem um verschiedenste Bearbeitungen gehandelt hat, die auch mit ihren „ad libitum“-Möglichkeiten große Vielfalt geboten haben.⁵⁸

Zurück zu Fibichs *Quintett* op. 42. Ich glaube, dass es im schöpferischen Prozess des Komponisten eine subjektiv wie objektiv bedingte Reaktion bedeutete. Es ist kein Zufall, dass in der selben Zeit seine Miniaturen *Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen* entstanden sind, mögen wir sie für ein „Liebestagebuch“,⁵⁹ einen Ausdruck der „Subjektivierung der Psychologie des Künstlers“,⁶⁰ ein Reservoir seiner Einfälle oder als Studie von kleinen Formen halten. Das *Quintett* ist auch eine Reaktion auf die Entwicklung der Orchestermusik im 19. Jahrhundert, das immer größere Klangkörper verlangte, und auf die mit der Programmmusik verbundene Suche nach neuen Orchesterfarben, die schließlich zur „Klangfarbe“ als Element der Struktur geführt hat. Gerade kleinere Besetzungen und ungewöhnliche Instrumentenkombinationen haben neue Details und subtile, individuelle Behandlung des Klanges ermöglicht. Es war der selbe Schritt, den später zum Beispiel Igor Strawinski mit der Reduktion des instrumentalen Apparats in seiner *L'histoire du Soldat* oder die Komponisten der (sog. zweiten) Wiener Schule mit der Transkribierungen von großen Orchesterwerken für Kammerbesetzungen gemacht haben (Schönbergs Bearbeitung von *Das Lied von der Erde* Mahlers u. a.), bei denen noch außer der Entdeckung neuer Möglichkeiten des vorhandenen Materials auch die materielle Seite ihren Zweck erfüllt hat, die es ermöglichte, finanziell und personal anspruchsvolle Werke aufzuführen. Man kann sagen, dass der Romantiker Fibich in diesem Sinne seiner Zeit etwas voraus war.

Korespondence 1910–1935, (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007). – In der UE sind vor allem Nováks Orchesterwerke herausgegeben worden, die Erstausgaben seiner kammermusikalischen Werken sind bei Simrock in Berlin und Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

⁵⁸ Der in Leipzig herausgegebene *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* verzeichnet z. B. in seinem März-Heft 1893 verschiedene Bearbeitungen von Opernouvertüren für Streicher, Flöte, Klavier und Harmonium, ein Arrangement aus Leoncavallos *I pagliacci* für Klavier, Violine, Violoncello, Klarinette, Flöte, Kornett oder Tromba usw.

⁵⁹ Zdeněk Nejedlý, *Zdenka Fibicha Milostný deník* (Praha: Hudební matice 1920); Vladimír Helfert, „Zdeněk Nejedlý: Zdenka Fibicha ‚Milostný deník‘“, *Hudební rozhledy* 2 (1925–1926): S. 37.

⁶⁰ Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich* (Anm. 6), S. 101.

„... ein merkwürdiges Werk, von dem man nur wenig – und nichts Gutes erzählen kann.“

“... A strange work of which little can be said, and little good.”

Reception of the chamber works of Zdeněk Fibich and his Czech contemporaries in Vienna at the turn of the 20th century

Abstract

In the 1890s, Zdeněk Fibich returned to smaller forms and chamber ensembles after a period in which he devoted himself mainly to symphonic works and opera. In the 1870s he completed two string quartets and a piano quartet, and in 1894 – after a 20-year break – a chamber work of unusual instrumentation was created: the Quintet for piano, violin, clarinet, horn and cello op. 42. This paper characterizes the situation for the creation of music for chamber ensembles in the given period and tries to justify in its context what led Fibich, after works for a large instrumental apparatus, to reduce to a chamber dimension and to choose a unique cast. It summarizes the critical response to the presentation of his work in Bohemia and in the German-speaking area with an emphasis on Vienna and by comparing the reaction there with the local acceptance of the works of some of Fibich's (not only Czech) contemporaries.

„... podivné dílo, o němž se dá říct jen málo, a jen málo dobrého.“

Přijetí komorního díla Zdeňka Fibicha a jeho českých současníků ve Vídni na přelomu 19. a 20. století

Abstrakt

V devadesátých letech 19. století se Zdeněk Fibich po období, v němž se věnoval především symfonické tvorbě a opeře, vrátil k menším formám a komorním útvarům. V sedmdesátých letech vytvořil dva smyčcové kvartety a klavírní kvartet, roku 1894 – tedy až téměř po dvacetileté pauze – vzniklo komorní dílo nezvyklého obsazení, *Kvintet pro klavír, housle, klarinet, lesní roh a violoncello* op. 42. Příspěvek charakterizuje situaci tvorby pro komorní sdružení v daném období a pokouší se v jejím kontextu zdůvodnit, co Fibicha po dílech pro velký instrumentální aparát vedlo k redukci na komorní rozměr a k volbě ojedinělého obsazení. Shrnuje kritické ohlasy uvedení díla v Čechách a v německojazyčném prostoru s akcentem na Vídeň a ve srovnání s tamním přijetím děl některých Fibichových (nejen českých) současníků.

Keywords

Zdeněk Fibich; chamber music; Quintet op. 42; transformation of sonic imagination

Klíčová slova

Zdeněk Fibich; komorní tvorba; Kvintet op. 42; proměna zvukové představivosti

Vlasta Reittererová
Reitterer@seznam.cz