

J IŘ Í V Y S L O U Ž Í L

**ANTONÍN JOSEF REJCHA
 UND DIE TSCHECHISCHE MUSIK**

Im Jahre des 200. Gedenktages der Geburt des Komponisten, Theoretikers und Pädagogen Antonín Josef Rejcha (geb. am 26. Februar 1770 in Prag, gestorben am 28. Mai 1835 in Paris) bekennen wir uns zu dem künstlerischen Erbe, das dieser bemerkenswerte Zeitgenosse Beethovens hinterlassen hat. Wir bekennen uns zu ihm sicher auch darum, weil uns die tschechischen Wurzeln von Rejchas Familie bekannt sind, weil wir aus den französisch geschriebenen Memoiren des Komponisten (Notes sur Antoine Reicha) wissen, daß er bis zu seinem 11. Lebensjahr nur tschechisch gesprochen und eine Art Angehörigkeitsgefühl zu den böhmischen Ländern – wenigstens im territorialen und kulturhistorischen Sinn – nie verloren hat, nicht einmal später, als er schon längst seine Muttersprache verlernt hatte und als dann das Französische, das er von seiner Tante Lucie Certelet-Reicha¹ erlernte, zu seiner zweiten Muttersprache geworden war. Um Rejchas künstlerische Beziehungen zu Böhmen hervorzuheben, wollen wir an seine vermütliche Tätigkeit am Chor der Prager Kreuzherrenkirche² und an seine späteren regen Kontakte mit Musikern aus Böhmen oder wenigstens mit ihren Werken erinnern. Bis zum Jahre 1785 begegnete er diesen Einwirkungen in der Residenz des Grafen Kraft Oettingen-Wallerstein in der Nähe des schwäbischen Harburg, wo außer ihm auch andere Musiker-Komponisten aus Böhmen tätig waren; auch in Bonn, wohin er als Gefährte seines Onkels Josef gekommen war, konnte er in den Jahren 1784–1795 als Orchesterspieler Werke von Komponisten tschechischer Herkunft kennengelernt haben. Mit Musikern aus Böhmen kam er bestimmt auch während seines sechsjährigen Aufenthalts in Wien (1802–8) zusammen, wo zu den Gönnern Rejchas Fürst Lobkovic aus Roudnice gehörte.

Wollen wir jedoch wahrheitsgetreu nach dem nationalen Profil Rejchas

¹ In den oben erwähnten *Notes sur Antoine Reicha* (Ed. J. Vysloužil, Brno 1970), denkt A. Rejcha an das heimatliche Böhmen als an ein musikalisches Land par excellence zurück, er spricht dort von Chr. W. Gluck als von seinem berühmten Landsmann („Gluck lui-même, mon illustre compatriote“). In einem seiner letzten Briefe titulierte er den Übersetzer seiner theoretischen Schriften ins Deutsche C. Czerny „geehrter Landsmann“.

² Eine nicht beglaubigte Information Dlabacz's (*Allgemeines historisches Künstlerlexikon*, Prag 1815 – II). Sie wurde von der gesamten Rejcha-Literatur unkritisch übernommen, kann jedoch auch auf Josef Rejcha, den Onkel des Komponisten, bezogen werden. A. Rejcha selbst bestreitet in seinen Notes, daß er in Prag irgendeine musikalische Bildung bekommen hätte.

forschen, dann müssen wir andererseits auch zahlreiche schwerwiegende authentische Zeugnisse bringen, die davon berichten, wie er sich bewußt zu Frankreich und zur französischen Kultur und Sprache bekannte, die als geistige Heimat und inspirierende Kraft seine Persönlichkeit gestaltete.³ Aus Rejchas französisch geschriebenem Vorwort zu den XII Fugen für Klavier und aus der Dedikation dieses Werkes „aux citoyens Méhul, Cherubini, Gossec, Le Sueur et Martini, inspecteurs du Conservatoire à Paris“ erfahren wir, daß seine geistigen Beziehungen zu Frankreich schon von seiner ersten Reise nach Paris, vom Ende des Jahres 1799 an, sehr stark waren. Durch den wiederholten Aufenthalt in Paris, zuerst in den Jahren 1800–1802, seit dem Jahre 1809 auf die Dauer, gewannen diese Beziehungen an innerer Wärme und Intensität. Schon bei seiner Ankunft in Wien im Jahre 1802 machte A. Rejcha auf seinen Jugendfreund Ludwig van Beethoven den Eindruck „eines fremden Franzosen“ (E. Bücken, Beethoven und Rejcha, die Musik XII – 1913, II, Quartal, S. 343). Nach der Besetzung Wiens durch die napoleonischen Truppen (1805) suchte A. Rejcha auf alle mögliche Weise französische Gesellschaft und Pariser Musiker auf, die mit der Suite des französischen Imperators in der Donaustadt eingetroffen waren. Als dann A. Rejcha im Jahre 1808 Wien verlassen hatte, ging er gänzlich in der französischen Umwelt auf: er vertonte nun fast ausschließlich französische Texte, seine theoretischen Arbeiten schrieb er in einem gepflegten Französisch, dessen prosodische und deklamatorische Eigenschaften er in seiner letzten Schrift *Art du compositeur dramatique* mit tiefem Verständnis erläuterte. A. Rejcha bekannte sich zu Frankreich in allen wichtigen Lebensäußerungen: die Handschriften seiner Kompositionen unterschrieb er ausschließlich französisch „Antoine Reicha“, er heiratete eine Französin und erzog seine Kinder im französischen Geiste, er bewarb sich um die französische Staatsangehörigkeit und erhielt sie im Jahre 1829.

Wenn A. Rejcha vor der Aufführung seiner Oper *Natalie où la famille Russe* in der großen Oper zu Paris im Brief an eine einflußreiche französische Persönlichkeit schrieb: „Je suis étranger, mais tout mon coeur est français“ (am 21. Februar 1816), dann war dieses Bekenntnis nicht allein durch äußere Umstände und durch die Interessen des Künstlers motiviert.

Man kann also sagen, daß Antonín Rejcha, wenn wir uns an das Stichwort von Marie Svobodová (in: *Československý hudební slovník* [Tschechoslowakisches Musiklexikon], II, Praha 1965, S. 415) halten, der Geburt nach unstreitig zu den „tschechischen Komponisten und Theoretikern“ gehört. Wenn wir uns aber dem Lebenslauf Rejchas und seinem künstlerischen Wirken und Fühlen zuwenden, dann bietet sich bei der Klassifizierung der Nationalität Rejchas eher die Formulierung der letzten Ausgabe des Riemann

³ Als Deutscher tritt A. Rejcha nie auf, obwohl er eine Oper (*Der Wanderer auf der Insel Formosa*), ein Melodrama, Kantaten (*Abschied der Johanne d'Arc*, *Lenora*, *Der Bruder Graurock* und *Pilger*, *Urians Reise um die Welt* Op. 56) und Lieder auf Worte deutscher Dichter vertonte und in Wien einige theoretische Schriften (*Über das neue Fugensystem*) deutsch verfaßte. Einen Deutschen machte aus A. Rejcha erst die tendenziöse musikologische Literatur des 19. Jahrhunderts (G. Kastner, H. Ludwig), die ihn als einen „französierten Deutschen“ bezeichnete. Die heutige deutsche Lexikographie (Riemann, *Musiklexikon* 12, 1961) schließt sich dieser tendenziösen Deutung des nationalen Profils A. Rejchas nicht an.

Musiklexikons (¹²1961, Personenteil L–Z, S. 479) an, in dem wir lesen: „Reicha Anton (Antonín, auch Antoine), französischer Musiktheoretiker und Komponist tschechischer Geburt“.

Trotz allen diesen sachlichen und biographischen Gründen, Rejcha als einen französischen Komponisten und Theoretiker tschechischer Herkunft zu bezeichnen, war es in der Vergangenheit und ist es auch heute noch schwer, sich des Gedankens zu erwehren, daß er seinen Platz in der tschechischen Musikgeschichte nicht an der Seite anderer Komponisten der klassischen Musikepoche in Böhmen einnehmen sollte.⁴

Der Gedanke, A. Rejcha in die Musikgeschichte als tschechischen Komponisten einzugliedern, ist nicht neu; er entsprang dem Geist der tschechischen Wiedergeburtbewegung, die Rejcha der tschechischen Musik zurückgeben wollte, obwohl er jenem Zweig der Pariser böhmischen Musikemigranten angehörte, die alle Beziehungen zu der Heimat unterbrochen hatten.⁵ Zum Unterschied von J. L. Dusík hat z. B. A. Rejcha seine direkten Kontakte mit Böhmen nie erneuert. Mit Ausnahme eines zufälligen und privaten Besuchs bei seiner Mutter in Prag (1806) hat er seine Vaterstadt nie wieder besucht und sich als Künstler in Böhmen nie unmittelbar exponiert. Die beiden führenden Persönlichkeiten des Prager Musiklebens der Zeit vor Smetana, V. J. Tomášek und J. Proksch, nahmen auch Rejchas Werk und Erscheinung kaum zur Kenntnis. Ich schließe dies wenigstens aus Tomášeks Selbstbiographie (1844, deutsch im Almanach Libussa 1845–50, in tschechischer Übersetzung von Z. Němec, Prag 1941), und aus Prokschs Biographie (Rudolf Müller, Josef Proksch. Biographisches Denkmal aus dessen Nachlaßpapieren errichtet, Liberec-Reichenberg 1874), in denen Rejcha überhaupt nicht erwähnt wird, obgleich J. Proksch z. B. sich in seinen biographischen Anmerkungen über die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts und über die böhmischen Komponisten der Epoche vor Smetana weitläufig äußerte. Bei J. Proksch geschah dies keinesfalls aus Unkenntnis von Rejchas Werk, denn, worauf schon V. Helfert hingewiesen hat (Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany [Schöpferische Entwicklung Bedřich Smetanas.] ⁴1924), der Lehrer Smetanas mußte als Subskribent der deutschen Übersetzung von Rejchas synthetischer Arbeit Cours de composition musicale (gedruckt in C. Czernys Übersetzung bei Diabelli in Wien, 1833) Rejchas Werk gekannt oder wenigstens davon gewußt haben. Dies beweist auch das erhalten gebliebene gedruckte Exemplar von Rejchas XXXIV Fugen für Klavier (Wien, bey Tobias Haslinger, nicht datiert, ungefähr vom Jahre 1828 mit der Vignette „Proksche Musik.

⁴ In Jan Raceks Buch „Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století“ [Die tschechische Musik von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts], Praha 1958, ist A. Rejcha ebenfalls in das IV. Kapitel unter dem Titel „Der tschechische musikalische Klassizismus“ aufgenommen.

⁵ Meliřs musikalische Zeitschrift Dalibor bringt gleich in einem ihrer ersten Jahrgänge (IV – 1861) die erste tschechisch geschriebene Biographie A. Rejchas, deren Autor unseren Komponisten sogar mit einer falschen Gloriette des Patriotismus bekränzt hatte. Dem Verfasser dieses Artikels war es zwar bekannt, daß A. Rejcha als Künstler „durchaus heilbringend in Frankreich wirkte“, aber, um seine pragmatische Eingliederung A. Rejchas in die Geschichte der tschechischen Musik zu bestärken, fügte er noch hinzu, daß er sich dort „immer als ein Tscheche, der sein Vaterland liebte, bewährt hätte“.

Institut Reichenberg“ (z. Zt. in der Universitätsbibliothek zu Prag, Sign. 59 A 3201).

Wollte man diese Quellenangaben als Beweis einer oppositionellen oder bloß ignorierenden Einstellung der hervorragenden Repräsentanten des Prager Musiklebens und der Musikpädagogik vor Smetana zum Werk ihres Landsmanns ansehen, dann wäre wohl Helferts These, Smetana habe an Rejchas musikalisches Schaffen in mancher Hinsicht angeknüpft, wesentlich erschüttert. V. Helfert baute ja seine These hauptsächlich auf der Feststellung auf, daß J. Proksch Rejchas Arbeit *Cours de composition musicale* subscribiert und somit eo ipso auch B. Smetana danach unterrichtet hat.

V. Helfert war nicht der Typ eines Musikologen, der seine Konzeption der tschechischen Musikgeschichte bloß auf äußeren historisch-biographischen Fakten aufgebaut hätte. Auf Seite 97–99 seines Buches *Schöpferische Entwicklung B. Smetanas* bringt er seine Analyse von Smetanas Kompositionsaufgaben, wobei er einen Vergleich mit Rejchas Arbeiten durchführt und gewisse Analogien entdeckt. „Smetanas Übungen“, schreibt V. Helfert, „weisen im Melodiebau . . . eine bisher unbeachtete Quelle auf: den böhmischen Musikemigranten Antonín Rejcha“, namentlich sein Werk *Cours de composition musicale* (vierter Teil, ursprünglich selbständige Arbeit *Traité de la mélodie* vom Jahre 1814, die später in den *Cours de composition musicale* aufgenommen wurde), in dem A. Rejcha „eine Melodielehre als Grundlage zu einer Formenlehre“ bietet. Helferts Ansicht nach weisen Smetanas Aufgaben ein „analogisches Verfahren“ auf. Daraus schließt V. Helfert: „ . . . durch eine merkwürdige Schicksalsfügung wurde das Lebenswerk des böhmischen Musikemigranten (A. Rejcha) mit heilbringenden Zinsen unserer Musik zurückgegeben, und zwar bei ihrem eigentlichsten Grundaufbau, um den sich der junge Smetana so eifrig bemüht“. So wird A. Rejcha in Helferts Auffassung neben V. J. Tomášek und J. H. Voříšek zu einem der Vorgänger „jener großartigen Synthese des musikalischen Klassizismus und des europäischen Romantismus, die B. Smetana in der tschechischen Nationalmusik vollbrachte“.

Helferts überzeugende theoretisch-analytische Argumente spornen dazu an, abermals Forschungen vorzunehmen, inwieweit und in welcher Form Rejchas Werk auf böhmischen Boden vorgedrungen ist und welchen Einfluß es hier eventuell ausgeübt hat. Die XXXVI Fugen für Klavier und die theoretische Schrift *Cours de composition musicale* waren in Wirklichkeit nicht die einzigen Arbeiten Rejchas, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Weg nach Böhmen und nach Prag fanden. Dank den deutschen Übersetzungen von Czerny war in Prag auch das zweite wichtige theoretische Werk Rejchas bekannt, nämlich *Art du compositeur dramatique* (Diabelli 1833), das auch Bedřich Smetana noch vor seinem Eintritt in Prokschs Musikinstitut studierte (Z. Nejedlý, *Smetana I.* 1922, S. 203⁶). Es würde sich auch lohnen zu ermitteln, inwieweit in Böhmen und in Prag Rejchas Kom-

⁶ B. Smetana studierte Rejchas theoretische Arbeiten aus eigenem Antrieb (in der Komposition war er ja zum großen Teil Autodidakt); Proksch schöpfte in seiner pädagogischen Tätigkeit aus der „Lehre von der musikalischen Komposition“ von A. B. Marx (1837–1845), aber unter den Aufgaben Smetanas ist auch die Aufzeichnung eines Themas aus Rejchas Fuge zu finden. Dies dürfte besagen, daß Proksch doch nicht so ganz und gar Rejchas theoretische Arbeiten ignoriert hätte.

positionen außer den Fugen, Variationen und Phantasien bekannt waren, wie z. B. Klavier- und Violinsonaten, Streichquartette und Trios, Lieder u. a., die in den Jahren 1803–1829 in Leipzig (Breitkopf und Härtel, Ä. Kühnel) und in Wien (Tobias Haslinger, Chemische Druckerey, Johann Traeg und Sohn⁷), erschienen. In tschechischen Musikarchiven und Bibliotheken wird heute eine ziemlich große Menge von Erstdrucken dieser Kompositionen aufbewahrt, es ist jedoch schwer zu entscheiden, ob alle als glaubwürdige Zeugen für die Verbreitung und Aufführung der Werke Rejchas in den böhmischen Ländern anzusehen sind. Diese Fonds konnten ja auch später durch Kauf oder auf andere Weise entstanden sein (so sind z. B. nach dem Jahre 1937 drei Unikatautographen von Rejchas Blasquintetten in die Prager Universitätsbibliothek gekommen⁸). Aber auch wenn wir voraussetzen, daß man in Prag und in den böhmischen Ländern nur das in Wien herausgegebene Heft mit XXXVI Fugen für Klavier und die beiden wichtigsten theoretischen Arbeiten Rejchas kannte, studierte und spielte, dann hätte das genügt, die Quintessenz von Rejchas Kompositionskunst und theoretischem Wissen in das böhmische musikalische Milieu und Unterbewußtsein eindringen zu lassen: Die XXXVI Fugen für Klavier gehören ja zu den Gipfeln von Rejchas Schaffen, und *Cours de composition musicale* und *Art du composition dramatique* sind außerordentliche Werke, in denen der Komponist zum Unterschied von anderen Musiktheoretikern seiner Zeit, Adolf Bernhard Marx nicht ausgenommen, sehr originell alle wesentlichen Erscheinungen, Formen und Disziplinen der Tonsetzerkunst theoretisch erklärte und sie mit Beispielen aus dem eigenen Schaffen und aus Werken anderer Komponisten reichlich illustrierte.

Rejchas „Abhandlungen über die Melodie“, auf die Helfert im Zusammenhang mit der schöpferischen Entwicklung Smetanas aufmerksam machte, ist nur eines der markanten musikalischen Phänomene, die ebenfalls theoretisch und musikhistorisch gründlich erörtert werden sollten. V. Helfert ließ auch weitere interessante Prinzipien von Rejchas Schaffen und Theorie unbeachtet; wir erwähnen in diesem Zusammenhang wenigstens Rejchas untraditionelle Auffassung der Fuge, seine originellen Ansichten über die Oper und das Melodrama, über das Sammeln und Studium der Volkslieder, seine sehr freie, man kann sagen über die Klassik hinausgehende Auffassung der musikalischen Metrik und des Rhythmus, der Tonalität, Harmonie und Modulationsarbeit, oder sein „philosophisches“ Begründen der Forderung des Einklangs zwischen Phantasie und Gefühl auf der einen und zwischen Logik und Ordnung des schöpferischen Kompositionsprozesses auf der anderen Seite u. ä.

Einigen dieser musikalischen Phänomene begegnen wir als dynamisch-organischen Bestandteilen nicht nur im Werke Smetanas, sondern auch in der gesamten tschechischen Musik der Zeit vor und nach Smetana über-

⁷ In Prag selbst erschien zu Rejchas Lebzeiten nur eine Fughetta im freien Stil in der Sammlung R. Führers, J. Schütz' und J. Witasseks „Fugen und Präludien von älteren vaterländischen Komponisten“, Prag 1832, Heft II, S. 18–20. Ihre Einreihung in die Sammlung „älterer vaterländischer Komponisten“ bezeugt, daß ein Teil des musikalischen Prags vor Smetana seinem Landsmann gegenüber nicht gleichgültig war.

⁸ In erster Reihe die des Blasquintetts in f-Moll (1811), weiter des Blasquintetts in B-Dur Op. 88 Nr. 5 (1817) und in D-Dur Op. 96 (1819).

haupt. Ohne aus ihrer Existenz auf eine direkte Abhängigkeit oder nur etwa auf eine Einwirkung Rejchas auf spätere tschechische Komponisten schließen zu wollen, möchte ich im Zusammenhang mit dem Thema unserer Betrachtung vor allem an Alois Hába erinnern, der in der Auffassung der Musikkomposition in manchen Zügen mit A. Rejcha übereinstimmt; darauf machte schon im Jahre 1936 anlässlich des Rejcha-Festes Karel Boleslav Jirák aufmerksam (Tempo XVI — 1937, S. 79—80). Das Problem A. Rejcha und die tschechische nationale oder auch tschechische moderne Musik wäre also unstreitig einer ausführlichen theoretischen und musikhistorischen Analyse wert, die jedoch die Möglichkeiten unserer heutigen Betrachtung übersteigen würde. Nur dann könnten wir die Frage nach dem wirklichen und direkten Anteil Rejchas an dem Entstehen der tschechischen Nationalmusik und nach seiner Stellung in der Geschichte der neuzeitlichen tschechischen Musik beantworten. Das wird ohne gründliche vergleichende Arbeit nicht möglich sein. A. Rejcha war zwar eine hervorragende Persönlichkeit, aber doch nur einer der vielen Komponisten, die mit ihrem Werk in das böhmische Milieu und in den Kontext der sich formenden tschechischen Nationalmusik eingegriffen haben, und die analogische Ansicht über die Funktion der Melodie in der Tektonik einer musikalischen Form war nur eines der gemeinsamen Kennzeichen der musikalischen Handschrift Rejchas und Smetanas.

Musikalisch-theoretische und historische Kriterien wird man auch beim Beurteilen der Beziehungen von Rejchas Persönlichkeit und Schaffen zum Werk seiner Zeitgenossen, bzw. Vorgänger, die aus Böhmen oder den benachbarten Ländern gebürtig waren, durchsetzen müssen. Das ist besonders deshalb notwendig, weil bei der Darstellung der Genese von Rejchas Musik manchmal falsche oder verengte Interpretationen ihres angeblich „tschechischen“ und „volkstümlichen“ Charakters entstanden.

Erstaunlicherweise war der Initiator dieser „Interpretation“ der Musik Rejchas kein tschechischer Musikologe sondern der Franzose Maurice Emmanuel, der Autor des ersten biographischen Buches Antoine Reicha, biographie critique (Paris 1937). M. Emmanuel ging a priori von der Voraussetzung aus, A. Rejcha, „nourri dans son enfance de chants populaires tchèques“ (S. 43), habe seine empirische Kenntnis des tschechischen Volksliedes im Kindesalter in seinen theoretischen Arbeiten geltend gemacht (mit Rejchas Kompositionen befaßte sich Emmanuel nicht gründlich). M. Emmanuel zögerte nicht, Rejchas Theorie der Kirchentonarten als indirektes Produkt der tschechischen Folklore zu bezeichnen. Er stellte sich jedoch dabei nicht die Frage, ob die Kirchentonarten zu Rejchas Zeit im tschechischen volkstümlichen Milieu noch überhaupt vorkamen, bzw. wann, wo und welche Volkslieder hätte A. Rejcha kennenlernen können. Es ist wenig wahrscheinlich, daß A. Rejcha dem archaischen authentischen Volksgesang in Prag begegnet wäre, eher konnte er während seines kurzen Aufenthalts bei seinem Großvater in der Nähe von Klatovy Volkslieder gehört haben, denn diese Gegend gehört unstreitig zu den charakteristischsten folkloristischen Gebieten Südwest-Böhmens. Das Liedermaterial aus der Umgebung von Klatovy und Domažlice widerlegt jedoch Emmanuels Hypothese: Unter 64 Weisen der ersten Redaktion der Sammlung Karel Jaromír Erbens, „Písň národní v Čechách“ („Volkswesen in Böhmen“, in der Har-

monisierung von J. P. Mich. Martinovský aus den Jahren 1842—1845) gibt es keine einzige Weise von kirchentonartigem Typus. Sollten wir die Wurzeln der Betrachtungen Rejchas über die Kirchentonarten auf den böhmischen Boden lokalisieren, dann müßten wir sie in erster Reihe in der kirchlichen Vokalmusik suchen, der Rejcha in den Prager Kirchen begegnen konnte. Wahrscheinlich lernte aber der Komponist die Kirchentonarten aus der Sammlung Ivan (Jan Bohumír) Práče „Sobranije narodnych russkich pesen' s ich golosami“ (1790) kennen oder vielleicht aus der zeitgenössischen Sammlung russischer Volkslieder (W. F. Trutowski, „Sobranije russkich prostych pesen' s notami“, 1776 bis 1795), aus der er allem Anschein nach schöpfe (Variations sur un thème russe pour la violoncelle principale, 1805).

Im Zusammenhang mit der Frage A. Rejcha und das tschechische Volkslied wurde auch auf die metrorhythmischen Eigentümlichkeiten einiger seiner Kompositionen, konkret der Fugen für Klavier hingewiesen (Aufsatz Antonín Rejcha, MGG, XI — 1963, S. 146—151). In Erbens Materialien aus der Umgebung von Klatovy findet man tatsächlich einige Weisen, die zwar dank einer falschen Niederschrift im einfachen Dreischlagtakt notiert sind, die jedoch eher im Zwei- und Dreischlagtakt notiert werden sollten (unter anderen das Furiantanzlied „Sedlák“ [Bauer] und das chodische Tanzlied „Vosy, vosy“ [Wespen, Wespen], beide Lieder aus der Klatover Gegend). Wenn wir wissen, daß A. Rejcha in einigen Fugen für Klavier und in einer Ouvertüre das zusammengesetzte sog. Fünffachtelmetrum benützt hat, wären wir geneigt, dieses ungewöhnliche musikalische Metrum vom tschechischen folkloren Material abzuleiten, wie es auch Jaroslav Bužga, der Autor des Stichworts Antonín Rejcha in MGG, angedeutet hat. A. Rejcha selbst gibt jedoch in seinen „Remarques sur les trois mesures composées de $\frac{3}{8}$ et $\frac{2}{8}$, de C et $\frac{3}{4}$ et de $\frac{6}{8}$ et $\frac{2}{8}$ “ zu den Fugen No. 20, 24 und 28, gleichwie in den „Notes sur une dance nationale, dont l'air a une mesure à 5 temps“ (aus dem Nachwort zu den XXXVI Fugen für das Klavier) an Hand des Textes, aber auch der Notenniederschrift genau die Quelle an, aus der er geschöpft hat. Es war die Melodie eines Tanzliedes aus dem Elsaß, das er möglicherweise entweder von seiner Tante, oder von den Franzosen, die Hamburg zur Zeit der Entstehung seiner Fugen (1799) überfluteten, oder irgendwo anders gelernt hatte.

Das Bestreben, den tschechischen Charakter der Musik Rejchas vom folkloren Material tschechischer Provenienz herzuleiten, muß man bis jetzt nur als hypothetisch betrachten, weil es sich auf keine beweiskräftigen Quellenargumente stützt. Übrigens unterscheiden sich auch die diatonischen, periodisch übersichtlich und regelmäßig gegliederten „sangbaren, volkstümlich unmittelbaren“ Themen (J. Racek, Česká hudba), die sich zum Beispiel in Rejchas Kammerwerken vorfinden, nicht wesentlich von der universalen klassischen Musiksprache seiner Zeitgenossen.

Wenn wir schon Rejchas künstlerische Verbundenheit mit Phänomenen, die auf irgendwelche Weise mit den böhmischen Ländern zusammenhingen, untersuchen wollen, dann müssen wir unsere Aufmerksamkeit anderswohin wenden, in erster Linie auf das Schaffen jener Komponisten-Emigranten, die sich im 18. Jahrhundert von Böhmen aus in alle Länder Europas zerstreut hatten und denen A. Rejcha im Ausland, namentlich in deutschen Ländern, begegnet war.

Wenn wir auch dabei die Tatsache in Betracht ziehen, daß er bald in den Einflußbereich großer, stilausgeprägter musikalischer Kulturen und Persönlichkeiten gekommen war, namentlich eines Frescobaldi, D. Scarlatti, J. Haydn, W. A. Mozart und allem Anschein nach auch des „Hamburger“ (Berliner) Carl Philipp Emanuel Bach, so wollen wir doch nicht übersehen, daß er im schwäbischen Harburg und später im reiferen Jünglingsalter in Bonn im regen Kontakt mit dem Werk und mit der künstlerischen Tätigkeit der Interpreten und Komponisten aus Böhmen als Künstler und Mensch heranreifte. Bei der heutigen Unkenntnis des Werkes dieser Emigranten ist es schwer zu beurteilen, in welchem Maße sie auf ihren Wanderungen das Gefühl ihrer ethnischen Abstammung bewahrten, und noch schwerer kann man belegen, inwieweit in ihrem Schaffen Phänomene tschechischer Provenienz zum Ausdruck kamen. Soviel ist jedoch auch heute sicher, daß nämlich in Harburg, wo A. Rejcha die Grundlagen seiner musikalischen Bildung gewonnen hatte, die Kolonie der Musiker und Komponisten aus Böhmen stark und künstlerisch bedeutend war (vergleiche L. Schiedermaier, Die Blütezeit der Oettingen-Wallersteinischen Hofkapelle, SIMG, IX — 1907 bis 1908), und daß der junge Rejcha sich in dieser Kolonie wahrscheinlich wie „zu Hause“ fühlen konnte. Außer Josef Rejcha wirkten hier noch andere Landsleute aus Böhmen: der Kapellmeister und Kontrabassist František Rosetti-Růžička (auch Roessler-Růžička), Autor von 34 Sinfonien und konzertanten Kompositionen des vorklassischen Typus und mehrerer Kammerwerke mit Blasinstrumenten, der Oboist Josef Fiala, der durch seine Kompositionen für Blasinstrumente sogar W. A. Mozarts Bewunderung erregte und dessen Tonstücke manchmal mit Mozarts Kompositionen verwechselt wurden (Köchel, Mozart-Verzeichnis, Anhang Nr. 210—213). Der vierte aus der böhmischen Kolonie zu Harburg, der Violinist Antonín Janič, war außerdem der Autor eines interessanten Flötenquartetts. Neben der Produktion dieser Instrumentalkomponisten wurden in Harburg auch Kompositionen der Mannheimer und Wiener vorklassischen Meister gespielt, die A. Rejcha später als Orchesterspieler gleichzeitig mit den Werken seines Onkels Josef Rejcha und mit den Melodramen von Jiří Benda in Bonn näher kennenlernte (vergl. L. Schiedermaier, Der junge Beethoven).

Bei der Erforschung der Kontinuität des Werkes A. Rejchas mit dem Schaffen der Komponisten aus Böhmen sollte sein musikalisches Werk eine ganz besondere Stelle einnehmen. Schon vor Jahren hat L. Schiedermaier in der Monographie über Beethoven die künstlerische und entwicklungsfördernde Bedeutung Josef Rejchas hervorgehoben und den Einfluß seiner Sinfonien und konzertanten Kompositionen auf einige Werke Beethovens aus der Bonner Periode bewiesen. Heute ist jedoch J. Rejchas Werk der Vergessenheit anheimgefallen, verschiedene musikhistorische Schriften und ausländische moderne Musiklexika erwähnen ihn nur im Zusammenhang mit A. Rejcha. Sogar in der Edition *Musica Antiqua Bohemica* ist J. Rejcha bisher nicht vertreten. Und so müßte man es bei der heutigen Unkenntnis seinen *Notes sur Antoine Reicha* von einigen Kompositionen seines Onkels Entwicklung seines Neffen zu schließen. A. Rejcha selbst hatte jedoch in seinen *Notes sur Antoine Reicha* von einigen Kompositionen seines Onkels mit Anerkennung gesprochen, und so können wir annehmen, daß er gemeinsam mit seinem Spielgesellen L. van Beethoven gerade an den Werken

J. Rejchas, die er als Flötist und Violinist des Bonner Orchesters gespielt hatte, die Tonsetzerkunst gelernt haben mochte.

In meiner resümierenden und zugleich programmsetzenden Betrachtung versuchte ich auf diejenigen musikalischen Tatsachen und Phänomene von A. Rejchas Schaffen aufmerksam zu machen, deren theoretische und musikhistorische Analyse zu einer objektiven Erläuterung der künstlerischen Abhängigkeit seiner Persönlichkeit und seines Werkes von der tschechischen Musikkultur beitragen könnte. Ich wollte dabei die Bedeutung außerkünstlerischer, z. B. kulturbiographischer Fakten nicht unterschätzen, die allerdings bei der gehallichten Beurteilung seines künstlerischen Schaffens bloß den Wert einer Hilfsquelle haben. Auf Grund biographischer Daten können wir uns zwar darauf berufen, daß sowohl Antonín als auch Josef Rejcha der Herkunft nach zu den Komponisten tschechischer Abstammung gehören, jedoch für die eigentliche kunsthistorische und stilistische Interpretation des Werkes dieser Tonsetzer sagen diese Daten nicht alles aus. Im Gegenteil, das Hervorheben der biographischen Daten in der musikhistorischen Literatur führte mehrmals zum apriorischen Suchen und Bestimmen „volkstümlicher“ oder auch „tschechischer“ Phänomene in Rejchas Werke, ohne daß dabei irgendetwas für ihre theoretische und musikhistorische Analyse und Interpretation unternommen wurde.

Die Anwendung dieser analytischen und theoretischen Kriterien soll keinesfalls zur Negation der inneren künstlerischen Bindung des Werkes und der Persönlichkeit Rejchas an das tschechische musikalische Schaffen führen. In den Betrachtungen über A. Rejcha und über die tschechische Musik ging es mir nur um ein Suchen nach relevanten Phänomenen und objektiven wissenschaftlichen Kriterien und Methoden. Dabei hat es sich erwiesen, daß es noch viele ungeklärte und unbeantwortete Fragen gibt, entsprechend dem Umfang und der Vielseitigkeit von Rejchas Werk, seiner stilistischen und künstlerischen Vielschichtigkeit, entsprechend den inkonsequenten, veralteten und ungeklärten Untersuchungsmethoden, die bisher angewandt wurden. Heute ahnen wir, können jedoch nicht mit Sicherheit sagen, in welchen musikalischen Werken und Erscheinungen seines umfangreichen Schaffens Rejcha zu künstlerischer Individualität gelangte, in welchen er an den frühklassischen Stil anknüpfte (dessen Schöpfer und Repräsentanten auch Komponisten aus Böhmen waren), in welchen er wieder die Anregungen der „norddeutschen Schule“ ausnützte (den böhmischen Emigranten Jiří Benda eingerechnet), in welchen er auf Haydns Werk reagierte und in welchen er von dem Geiste der französischen Sprache und Kultur ausging. Von neuem und vielseitiger sollten die Beziehungen seines Werkes zum musikalischen Schaffen der Zeit Smetanas und nach Smetana untersucht werden. Die Formen und die Intensität aller dieser gegenseitigen Einwirkungen von Rejchas Werk und der tschechischen und europäischen Musik wurden monographisch noch nicht bearbeitet. Das betrifft sowohl Rejchas kompositorisches als auch sein theoretisches Werk. Ich bin daher der Meinung, daß wir Rejchas Stellung in der tschechischen und europäischen Musikkultur erst auf Grund neuer monographischer Studien werden objektiv definieren können.

An der evident tschechischen Abstammung Antonín Rejchas werden solche Studien wohl kaum mehr etwas ändern. Was allerdings die Beziehungen zwischen Rejchas Schaffen und der tschechischen Musik anbelangt, werden

sie zweifellos historisch und theoretisch im rechten Licht erscheinen, befreit von der falschen Gloriole eines nicht vorhandenen tschechischen Nationalbewußtseins des Komponisten, dafür aber in der richtigen Sicht auf die Substanz seiner Werke und ihre Bindungen an die Musik des böhmischen Territoriums und an die tschechische Musik im allgemeinen.

ANTONÍN JOSEF REJCHA A ČESKÁ HUDBA

Autor studie se pokouší kriticky zkoumat otázku nacionality a tzv. národního (lidového) charakteru tvorby českého hudebního emigranta tzv. pařížské větve Antonína Josefa Rejchy, již namnoze zdůrazňuje česká historiografie hudby. Neopomijí přitom úlohu českého původu Rejchova i skutečnost, že tento rodilý Pražan strávil po otcově smrti nějakou dobu u svého děda Václava Rejchy ve svérázném českém kraji v Chuděnicích na Klatovsku. Od jedenácti let A. J. Rejcha umělecky a lidsky uzrával v německém prostředí, nejdříve v Německu a ve Vídni (1781–1799, 1802–1808) a poté v Paříži (1800 až 1802, 1808 až do smrti roku 1836), s jejíž životem a kulturou úplně splynul. A. J. Rejcha na rozdíl od svého krajana Jana Ladislava Dusíka neudržel s Čechami soustavné tvůrčí a osobní kontakty. Navštívil sice r. 1806 svou matku v Praze, ale tato návštěva měla ryze soukromý ráz. Teprve na sklonku Rejchova života vydává Jan Vitásek v Praze (1832) jeho varhanní fugettu a přibližně v téže době tiskne německy ve Vídni Carl Czerny Rejchovy teoretické spisy. Je to již v době, kdy A. J. Rejcha získal francouzské státní občanství (1829), a kdy o sobě prohlašoval, že rodem sice pochází z Čech, ale že cítí a myslí jako Francouz. Český rodový původ a jedenáct let strávených v českém prostředí v Praze a v Chuděnicích dokládá tedy především původní českou nacionalitu Rejchovu. Tímto zjištěním však nejsou zdaleka vyčerpány evidentní vazby Rejchova tvůrčího usilování k českému teritoriu respektive k hudebním tradicím, které vytvořilo. Autor studie sice dokazuje, že nelze hovořit o zjevných českých (třeba folklorních) rysech Rejchovy tvorby, ale na druhé straně nabízí otázku konfrontace Rejchova kompozičního stylu s dílem řady českých hudebních emigrantů, které A. J. Rejcha důvěrně znal. To se týká jak tvorby jeho strýce Josefa Rejchy, tak díla českých příslušníků kapely hraběte Krafta Ernsta Oettingena Wallersteina (Josef Fiala, Antonín Janič, František Rössler-Růžička), Jana Václava Stamice, Jiřího Bendy ad. Rejchovo dílo se vrátilo do Čech opožděně. Po vydání říjnového diplomu (1860) byl českými vlasteneckými spisovateli uctíván nekriticky jako uvědomělý Čech. Jak již dříve upozornili Zdeněk Nejedlý a Vladimír Helfert, Rejchovo teoretické dílo znal a studoval Bedřich Smetana. Některé dynamické ideje Rejchovy, zejména jeho nauka o melodii, se tak dostaly znovu do kontextu české hudby a významně přispěly k formování Smetanova tvůrčího profilu. Především v tomto Rejchově vlivu na Smetanu lze spatřovat věcnou historickou úlohu jeho díla ve vývoji novodobé české hudby a zároveň důkaz živé kontinuity Rejchovy tvůrčí individuality s kulturním prostředím, z něhož původně vyšel.