

Pečman, Rudolf

Josef Mysliveček und seine Zeit im Lichte der Quellen und der Literatur

In: Pečman, Rudolf. *Josef Mysliveček und sein Opernepilog : zur Geschichte der neapolitanischen Oper*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. [11]-68

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120580>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I. KAPITEL

JOSEF MYSLIVEČEK UND SEINE ZEIT IM LICHT DER QUELLEN UND DER LITERATUR

Es ist nicht der Zweck dieser Arbeit, eine ausführliche Biographie Josef Myslivečeks zu schreiben. Im Rahmen der Gesamtkonzeption der Schrift ist es jedoch nötig, Myslivečeks Leben und Werk in fester Einheit mit den allgemeinen kulturphilosophischen und politisch-historischen Strömungen der Zeit zu behandeln. Vor diesem zeitlichen Hintergrund wird Myslivečeks schöpferische Persönlichkeit in ihrer oftmals komplizierten gesellschaftlichen und stilistischen Bedingtheit deutlichere Konturen annehmen.

Den Gesamtverlauf von Myslivečeks Leben — recht sporadisch erfaßt — kann man an Hand der Literatur seiner Zeit oder der späteren Literatur verfolgen. Gleich eingangs muß dabei gesagt werden, daß die große Mehrheit der biographisch orientierten Literatur häufig Ungenauigkeiten in Daten und Chronologie, ja sogar sachliche Unrichtigkeiten nicht vermieden hat.

Eine grundlegende Arbeit auf dem Gebiet der Mysliveček-Biographie stellt der in den bekannten *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler* in den achtziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts abgedruckte Aufsatz von František Martin Pelcl¹ dar. Im vierten Band dieser Arbeit Pelcls findet man eine biographische Skizze über Josef Mysliveček, die kurz nach dessen Tod erschienen ist und von der man annehmen darf, daß sie unter direkter Mitarbeit von Myslivečeks Bruder Joachim (geb. am 9. März 1737 in Prag), eventuell auch anderer Mitglieder der Familie, verfaßt wurde.² Man kann also folgern, daß sie Quellencharakter trägt und daß ihre Angaben im großen und ganzen historisch richtig sind. Sonst erschienen noch zu Myslivečeks Lebzeiten Erwähnungen in Burneys bekanntem musikalischem *Reisetagebuch*,³ deren Grundlage offensichtlich auch Burneys direkte Kenntnis des Wer-

¹ František Martin Pelcl: *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler*. Praha 1782, Bd. IV, 189—192.

² Vergl. Jaroslav Čelěda: *Josef Mysliveček, tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského* (Josef Mysliveček, der Schöpfer der Prager Mundart des theresianischen Musik-Rokokos). Praha 1946, 256 ff.

³ Vergl. Carl Burney's, *der Musik Doctors, Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, welche er unternommen hat, um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln*. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling, Aufseher der Handlungsakademie zu Hamburg. Hamburg, 1772. Bey Bode. — Carl Burney's, *der Musik Doctors, Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, Zweyter Band. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*. (...) Hamburg, 1773. Bey Bode. — Carl Bur-

kes, insbesondere der Opern Myslivečeks bildete und die dem unmittelbaren Eindruck von Myslivečeks internationalem Ruhm entsprangen. Wenn man dann noch die posthume Studie aus Cramers vielzitiertem *Magazin*⁴ erwähnt, die sich allerdings überwiegend auf die Resultate der heuristischen Arbeit Pelcls stützt, sowie die Erwähnungen in Forkels *Almanach*⁵ und in W. A. Mozarts bekanntem Briefwechsel⁶, ist die Quellenliteratur zur Biographie Josef Myslivečeks weitgehend erschöpft.

In der neueren Zeit befaßten sich relativ viele Forscher mit Myslivečeks Biographie, die meisten Arbeiten aus dem zwanzigsten Jahrhundert weisen aber einen recht oberflächlichen und kompilatorischen Charakter auf. Wir meinen damit — neben der überwiegenden Mehrheit der Stichworte in Sammelwerken — zum Beispiel die Arbeiten von Kateřina Emingerová⁷, Viktor Joss⁸, Richard Stolz⁹ und anderen, die man weiter nicht zu erwähnen braucht, weil sie im Faktographischen steckenbleiben und stilistisch-künstlerische Fragen zu meist gar nicht lösen. In unserem Zusammenhang bleiben zum Beispiel die Arbeiten von Marc Pincherle¹⁰ oder Georges du Saint-Foix¹¹ und Ulisse Prota-Giurleo¹² am Rande, weil sie vom biographischen Gesichtspunkt aus von der älteren Literatur ausgehen und kompilatorischen Charakter tragen. Ebenso verhält es sich mit dem ausführlichen Stichwort von David di Chiera, dessen deutsche Übersetzung von Helene Wessely¹³ in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* abgedruckt worden ist. Eine grundlegende Bedeutung für die Mysliveček-Biographie haben allerdings die bahnbrechenden Arbeiten von Jaroslav Čeleda, der sich lange und syste-

ney's, der Musik Doctors, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland.* (...) Mit einigen Zusätzen und Anmerkungen zum zweyten und dritten Bande. Hamburg, 1773. Bey Bode. Neue, etwas gekürzte Ausgabe unter dem Titel *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Reclam Universal-Bibl., Bd. 382, 1. Auflage Leipzig 1968, 337, 348.

⁴ Siehe Cramers *Magazin für Musik* (Red. Karl Friedrich Cramer), Jahrgang I-1783, 166. Ebendort, Jahrgang II-1784, 51, 561.

⁵ *Musikalischer Almanach für Deutschland*, Jhg. 1783 (Red. Johann Nikolaus Forkel).

⁶ Ludwig Nohl: *Mozarts Briefe*, Salzburg 1865. Auch Artur Schurig: *W. A. Mozart*, Leipzig 1913, Bd. I, 199, 226.

⁷ *Ceský skladatael, příznivec Mozartův* (Ein tschechischer Komponist, Anhänger Mozarts), Lumír VIII-1908, 598 u. 625. *Mozart a Mysliveček* (Mozart und Mysliveček), Divadelní list VIII-1933, Nr. 23, 605 ff.

⁸ *Mysliveček*, Der Auftakt VII-1927, 94—95.

⁹ *Genie und Geschick Josef Mysliveček's, genannt Giuseppe Venetorini* (Der Auftakt XVII — 1937, 136—140). Stolzens Aufsatz ist jedoch vor allem deshalb wichtig, weil er eine Zusammenstellung von Myslivečeks Kompositionen in europäischen Musikbibliotheken bringt.

¹⁰ Marc Pincherle: *Feuille's d'histoire de Violon*. Paris 1927, Kp. IX, 103—109 (*Un oublié: Il divino Boemo*); berücksichtigt werden hier insbesondere Myslivečeks Violin-, bzw. Kammermusik-Kompositionen.

¹¹ Georges du Saint-Foix: *Un ami de Mozart* (Revue musicale XII — 1928, Nr. 2, 124 bis 128); in diesem Aufsatz finden wir Einzelheiten über die Beziehungen Josef Myslivečeks zu W. A. Mozart.

¹² Ulisse Prota-Giurleo: *L'ab. Galiani messo in imbarazzo da un musicista boemo* (Nostro tempo, Dezember 1957); insbesondere das Stichwort in *Enciclopedia dello spettacolo* (Red. Capo Francesco Savio), Rom 1960, Bd. VII, Spalte 989—990. Das erwähnte Stichwort über Josef Mysliveček von Prota-Giurleo stützt sich auf neue Quellenstudien und bringt oft neue Aspekte auf Myslivečeks Operschaffen.

¹³ *MGG*, Bd. IX, Kassel—Basel—London 1961, 1238—1242. Red. Friedrich Blume, Autor des Stichwortes: David di Chiera, Übersetzung: Helene Wessely.

matisch mit der Genealogie der Familie Myslivečeks befaßte, den genauen Geburtsort des Komponisten auf komplizierte Weise ermittelte und sich zu einem unserer begeistertsten Herausgeber und Propagatoren seines Werkes entwickelte.¹⁴ Besonders Čeledas Buchveröffentlichung über Josef Mysliveček¹⁵ verdient Aufmerksamkeit, weil hier zum erstenmal in der tschechischen Musikwissenschaft der Versuch unternommen wird, Myslivečeks Prager Jahre zusammenfassend zu schildern, ein Versuch, der auf direkten heuristischen Studien beruht und die Irrtümer der früheren Mysliveček-Biographen in manchem korrigiert oder Ergänzungen bringt. Obwohl Čeledas Methode vom historischen Positivismus und von der Betrachtungsweise Zdeněk Nejedlýs ausgeht, wie sie besonders aus dessen großer Monographie über Smetana (Bedřich Smetana, Bd. I—VII, 2. Aufl. Prag 1950—1954) bekannt ist, übertraf er die älteren Autoren vor allem deshalb, weil er vor anstrengenden und schwierigen Studien in unseren und ausländischen Archiven nicht zurückschrak und mit vorbildlichem Fleiß bedeutende Einzelheiten zum Leben des jungen Mysliveček, zur Genealogie seines Geschlechts und zu seinem Wirken in Italien zusammentrug¹⁶. Unsere Kenntnisse über Myslivečeks Leben und Werk, die wir bisher vor allem den Studien von František Ladislav Rieger¹⁷, Alois Hnilička¹⁸ oder Hans Winkelmann¹⁹ und anderen, soweit sie nicht schon erwähnt worden sind, entnehmen konnten, hat Čeleda wesentlich erweitert und ergänzt. Der Umstand, daß Čeledas Arbeiten stilistisch geschraubt klingen und vielfach von einer antiquierten Sprachnorm ausgehen, bleibt hier nur am Rande vermerkt.

Bei einem Gesamtüberblick über die Mysliveček-Literatur²⁰ ergibt sich die befremdende Tatsache, daß die meisten von den insgesamt etwa anderthalb hundert Büchern, Studien und Aufsätzen nur biographischen Fragen gewidmet sind, an einem weitgehend deskriptiven Charakter leiden und an den rein musikologischen Fragen, an den Stilproblemen mehr oder weniger vorbeigehen. Kurz gesagt, Myslivečeks schöpferisches Erbe in seinen stilistischen Beziehungen zur Musik des achtzehnten Jahrhunderts wird wenig berücksichtigt. Die angeführte Dissertation Winkelmanns²¹ versprach zwar, etwas Neues zu bringen, es ist jedoch interessant, daß diese Studie, die zu den wenigen vor dem ersten Weltkrieg entstandenen Arbeiten über Myslivečeks Werk gehört, statisch und vorwiegend auf der Literatur aufgebaut ist; soweit der Verfasser Mysli-

¹⁴ Čeledas Arbeiten über Josef Mysliveček bringen wir auf S. 183 f.

¹⁵ *Josef Mysliveček. Tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka teresiánského*. Praha 1946.

¹⁶ Einen Beleg für Čeledas sorgfältige Arbeit auf dem Gebiet der Mysliveček-Biographie stellen seine handschriftlichen Anmerkungen und Materiale zum Leben und Werk Josef Myslivečeks vor, die nun in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums hinterlegt sind (Sign. XX D 344). Für ihre Leihgabe danke ich dem ehemaligen Vorstand dieser Abteilung, dem verstorbenen Herrn Dr. Jaroslav Vanický.

¹⁷ František Ladislav Rieger: *Josef Mysliveček* (Melišův Dalibor III — 1860).

¹⁸ Alois Hnilička: *Josef Mysliveček* (Zvon IX — 1909, 260, 279 und 291); derselbe: *Portréty starých českých mistrů hudebních* (Bildnisse alter tschechischer Meister der Musik), Praha 1922, 57—63. Vor allem diese Arbeit bringt sämtliche Kenntnisse der tschechischen Musikwissenschaft über Josef Mysliveček vor dem Auftreten Čeledas.

¹⁹ Hans Winkelmann: *Joseph Mysliveczek als Opernkompunist*. Dissertation der Wiener Universität, Wien 1915, 182 Seiten. Es handelt sich um eine Kompilationsarbeit, die kein wesentlich neues Material zu Myslivečeks Opernkompositionen bringt und überwiegend beschreibenden Charakter besitzt.

²⁰ Vergl. die Auswahlbibliographie im Abschluß unserer Arbeit (S. 183 f.).

²¹ Vergl. Anm. Nr. 19.

večeks Opern behandelt; tut er es vorwiegend in der Art erweiterter Annotationen, das heißt, er führt jeweils knapp den Titel der Oper, Ort und Datum der Aufführung an, und fügt eventuell einen Überblick über die Hauptthemen der Arien und Duette hinzu. Das ist bei einer Arbeit dieser Art natürlich etwas wenig. Aber auch solche Studien, die sich unmittelbar auf einige Werke Josef Myslivečeks beziehen, entsprechen vielfach nicht in vollem Maß den heutigen Anforderungen an musikwissenschaftliche Methodologie und Analyse. Wir meinen hier zum Beispiel den Aufsatz von Kateřina E m i n g e r o v á über Josef Myslivečeks Klavierwerke²² oder die belletristisch geöntonten Arbeiten von Marietta S c h a g i n j a n, die neben Myslivečeks Biographie besonders sein Opernwerk betreffen;²³ musikwissenschaftlich gesehen sind sie jedoch kritisch zu betrachten, weil die Verfasserin darin die musikologische Analyse durch Hermeneutik ersetzt, die Interpretation der historischen Quellen und der Literatur wiederum häufig durch eine subjektive, stark emotional gefärbte Darstellung.²⁴

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich also, daß auch die heutige Musikwissenschaft Mysliveček noch immer manches schuldig bleibt. Es erübrigt noch einen großen Teil von Myslivečeks Werk zu analysieren, und zwar betrifft dies

²² *Klavírní skladby Josefa Myslivečka* (Josef Myslivečeks Klavierkompositionen), Česká hudba XXXIV — 1931, 102—104.

²³ *Poslední v sezóně* (Die Letzte der Saison), Literární noviny X — 1961, Nr. 30, 3. — *Co se starou operou?* (Wohin mit der alten Oper?), ebendort Nr. 44, 8. — *Zmatek na Parnasu* (Verwirrung auf dem Parnas), Plamen 1963, Nr. 9, 99 ff. Wosskreschenije iz mjortwych (Powest ob odnom issledowanii), Buchveröffentlichung, Moskau 1964. Tschechisch erschien diese Arbeit unter dem Titel *Zapomenutá historie* (Eine vergessene Historie), Mladá fronta, Praha 1965, in der Übersetzung von Anna Nováková.

²⁴ Aus dem Rahmen unserer Arbeit fallen die Romane und rein belletristischen Schriften über Josef Mysliveček, deren es ebenfalls eine ganze Reihe gibt. In der tschechischen Literatur ist wohl das Romanetto von Jakub Arbes: *Il divino Boëmo* am bekanntesten (Gesammelte Schriften III, Verlag Otto in Prag 1884, neu erschienen in *Dílo Jakuba Arbesa*, Bd. 28: *Divorvorci tónů* [Wundertäter der Töne], Praha 1959, 9—61.) Čeleda (l. c. 283) bemerkt richtig, man habe Arbes als Popularisator unserer Kultur nicht genug gewürdigt. Seine Belletristik „erhob gewiß nicht einmal zu ihrer Entstehungszeit wissenschaftliche Ansprüche. Man kann ihre kompilative Bedeutung nicht leugnen, da sie sich auf das Ergebnis der vom Autor exzerpierten Quellen stützte, deren Provenienz er leider verschwieg; es ist nur zu bedauern, daß Arbes in seinen fesselnden Schriften nicht einmal Auszüge der wissenschaftlichen Grundlagen zitierte, die seine Belletristik niemals vermisse.“ (l. c.) — Ebenfalls unter dem Titel *Il divino Boëmo* gab Karel Václav Rais eine Erzählung heraus: *Povidky o českých umělcích* (Erzählungen über tschechische Künstler), III. Ausgabe, Praha 1921; Vladimír Kolátoř schrieb eine Prosa *Genius v cizině* (Ein Genius in der Fremde), Praha 1940; der handschriftliche historische Roman über Mysliveček ist das Werk des Wiener Musikwissenschaftlers Richard Stolz. Im Roman *Carl Pí dolls Boëmo divino*, München 1943, „werden die Namen historischer Persönlichkeiten mit echt deutscher Willkühr mißbraucht; er kann weder als biographischer Roman noch als Roman-Biographie, umso weniger als Quelle dienen — alles ist dort Erfindung eines verlogenen nazistischen Schreiberlings, der natürlich das Tschechische übergang und Josef Mysliveček fast zu einem Nationalsozialisten und Mitglied der NSDAP gestempelt hätte“, schreibt über dieses Buch Jaroslav Čeleda mit vaterländischem und wissenschaftlichem Feuer in seinem zitierten Werk über Mysliveček (S. 284). — Unter den Rundfunkspielen über Josef Mysliveček sei das Drama František Kožíks und Jaroslav Ryšavýs genannt. Es entstand sogar ein Opernlibretto von Karel Jonáš, zu dem der blinde Komponist Stanislav Suda (1865—1931) eine dreiaktige Oper *Il divino Boëmo* schrieb (1904—1905, aufgeführt in Pilsen am 8. 4. 1905). Vergl. auch Soňa Špálová-Raměšová, *Il divino Boëmo*, Praha 1957.

sowohl das Instrumentalwerk, als auch vor allem das Vokal- und Opernwerk²⁵. Noch fehlt ein thematischer Katalog der Kompositionen Myslivečeks, den vor Jahren JUDr. Jan P o h l²⁶ versuchte zusammenzustellen. In systematischer Vorbereitung einer Mysliveček-Monographie wäre es nötig, seine Werke in ausländischen Archiven gründlich zu studieren. Es ist heute schon relativ gut bekannt, wo Myslivečeks Manuskripte und Abschriften seiner Kompositionen zu finden sind, einen großen Teil seines Werkes evidierten in den dreißiger Jahren Vladimír Helfert und Jan Racek, die auch vieles von den Sammlungen italienischer Archive und Bibliotheken auf Mikrofilmen festhielten. Diese Mikrofilme sind im Mährischen Museum in Brünn, Institut Musikgeschichte, zu finden.²⁶

²⁵ Jaroslav Čeleda wollte eine große Monographie über Josef Mysliveček, bzw. einen Bücherzyklus über diesen Autor schreiben. Leider gelangte er nicht weiter, als zu seiner überwiegend genealogischen und biographischen Arbeit über die ersten Jahre von Myslivečeks künstlerischer Entwicklung (vergl. Anm. Nr. 2 und 15).

²⁶ Vergl. das thematische Verzeichnis der Kompositionen Myslivečeks von Dr. Jan P o h l (Manuskript in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. V B 84). Jan P o h l (1861—1914), ein bedeutender Sammler von Musikdenkmälern, interessierte sich vor allem für das Werk Josef Myslivečeks und Josef Slavíks. Er schrieb eine Reihe von Myslivečeks Werken auf und spartierte sie (II. Akt der Oper *Ezio*, Partitur der Oper *L'Ipemestra*, Partitur der Oper *Montezuma* mit dem italienischen Originallibretto, Partitur der Oper *Romolo ed Ersilia*; Themenverzeichnis der Oper *L'Ipemestra*; Übersicht der Musikarchive, in denen Myslivečeks Kompositionen hinterlegt sind). Pohl's gesamtes Material gehört zu den Beständen der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums (NM), Sign. V B 83 (*Ezio*), XIX E 125 (*L'Ipemestra*), V B 45 I-II-III (*Montezuma*, beigelegt das italienische Libretto), V B 82 (*Romolo ed Ersilia*), XIV A 197 (*L'Ipemestra*, Themenverzeichnis) und XII F 319 (*Übersicht, wo sich seine* [d. i. Myslivečeks, R. P.] *Werke befinden*). — Das erwähnte Themenverzeichnis ist ziemlich lückenhaft (vergl. die Marginalie auf dem Karteizettel der Musikabtlg. des NM: „Ist allerdings bei weitem nicht vollständig“). Unter anderem ist dies auch ein Beleg dafür, wie gering unsere Kenntnisse über Myslivečeks Schaffen vor dem Jahre 1914 waren. Dabei sind zahlreiche Kompositionen dieses Meisters in den ehemaligen Schloßarchiven von Český Krumlov, Doksy, Kačina, bei den Minoriten und in der Dombücherei Praha-Strahov, in Přelouč, Nová Říše, Rajhrad, Kroměříž u. a. hinterlegt. Die Sammlungen aus Krumlov, Doksy, Kačina, Strahov und Třeboň befinden sich heute in der Musikabteilung des Prager NM, die Materiale aus Nová Říše und Rajhrad im Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums (MM) in Brünn; dort werden auch eine wertvolle Evidenz von Myslivečeks Musikwerken aus ausländischen Archiven und Büchereien, sowie eine Menge von Fotokopien seiner Kompositionen (Autographe und Abschriften) verwahrt; die Evidenz und die Lichtbilder besorgten Vladimír Helfert, Jan Racek und Karel Vetterl in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts. Die Kenntnisse über die in Musikarchiven und Büchereien der Deutschen Demokratischen Republik hinterlegten Kompositionen bereichert ein Aufsatz von Josef P l a v e c: *K otázce repatriace českých hudebních památek* (Zur Frage der Repatriierung tschechischer Musikdenkmäler), Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F-9, 1965, 195—206, zum 60. Geburtstag Prof. Dr. Jan Raceks, DrSc. Bloß vier Kompositionen Josef Myslivečeks schrieb Emilián Trolďa für seine Sammlung ab (Aria, Sign. XXVIII, E 38; Aria de Sancto, E 39; Aria in Dis, E 41; Aria pro omni festo à C, E 40); vergl. Alexandr B u c h n e r: *Hudební sbírka Emiliána Trolďy* (Die Musikaliensammlung des Emilián Trolďa), Sborník Národního musea v Praze, Bd. VIII-A, Hist. Teil Nr. 1 — auch selbständig Praha 1954. Myslivečeks Kompositionen sind hier unter Nr. 325—328 angeführt. Mehr Kompositionen sind in Abschriften und Einrichtungen in den Musikarchiven des Tschechoslowakischen Rundfunks hinterlegt; vergl. Karel V e t t e r l: *Katalog hudebních archivů Čs. rozhlasu I, II* (Katalog der Musikarchive des Čs. Rundfunks), Praha 1938, 1939 I. Band, 9, 86, 271, II. Bd., 33, 83, 163, 180, 198. — Über die Hinterlegung von Kompositionen Myslivečeks in ausländischen Archiven, die Archivierung von Myslivečeks Autographen und Erstdrucken (zu seinen Lebzeiten) siehe Jan R a c e k: *Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku*

Umso mehr macht es stutzig, daß so wenige Musikwissenschaftler bisher den Versuch unternahmen, Josef Mysliveček und sein Werk ausführlich vom *stilistischen* Standpunkt aus zu betrachten. Dies taten praktisch nur Otakar K a m p e r²⁷, Jan N ě m e ě k²⁸ und in den letzten Jahren schließlich Jan R a c e k²⁹, der ein tieferes und dauerndes Interesse für das Werk Josef Myslivečeks auch damit bekundet, daß er seine Kompositionen entweder selbst herausgibt oder ihre Herausgabe anregt³⁰.

Otakar K a m p e r konzentriert sich auf Myslivečeks Opern- und Oratorienwerk, soweit es mit dem musikalischen Geschehen in Prag im 18. Jahrhundert unmittelbar zusammenhing²⁷, versucht jedoch keine eingehenden Stil- und Formanalysen, weil eine analytische Mysliveček-Studie bereits den eigentlichen Rahmen seiner Arbeit gesprengt hätte. Trotzdem bringt das Buch Kampers manche Entdeckungen, besonders in bezug auf die Problematik von Myslivečeks Prager Jahren und in der Frage seiner frühen Oper *Il Parnasso confuso* (aufgeführt 1765 [?])³¹.

Jan N ě m e ě k verallgemeinerte in sehr kluger Weise die Probleme von Myslivečeks Schaffen in seiner in Buchform erschienenen zusammenfassenden Studie über die Geschichte der tschechischen Musik im 18. Jahrhundert²⁸, indem er seine Urteile offensichtlich auf das Studium der Prager Materialien³²

19. století (Die tschechische Musik von den ältesten Zeiten bis zum Beginn des 19. Jh.), Praha 1958, 261—262. Auch Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig 1900—1907, 10 Bände, VI, 7 ff., dann Richard Stolz: *Genie und Geschick Josef Myslivečeks genannt Giuseppe Venetorini*, Der Auftakt XVII — 1937, 136—140; vergl. Anm. Nr. 9. — Es ist interessant, daß bereits Josef S r b - D e b r n o v in seiner Arbeit *Dějiny hudby v Čechách* (Die Geschichte der Musik in Böhmen), Praha 1891, 78—79, versucht hat, die Aufbewahrungsorte der Opern und Vokalwerke Myslivečeks festzustellen. Srb-Debrnov führt Myslivečeks handschriftliche Opernwerke in der Bücherei zu Neapel (Artaserse, Antigone, Demetrio, Demofonte, Ezio, Olimpiade, Romolo ed Ersilia) und neunzehn Arien und Doppelgesänge aus derselben Bücherei an, wobei er sich auf die Mitteilung F. Florimos, des Bibliothekars des neapolitanischen Konservatoriums vom 20. 7. 1883 stützt.

²⁷ Otakar K a m p e r: *Hudební Praha v XVIII. věku* (Das musikalische Prag im XVIII. Jahrhundert), Praha 1936, 77, 85, 146, 167, 170, 182, 189, 193.

²⁸ Jan N ě m e ě k: *Nástin české hudby XVIII. století* (Abriß der tschechischen Musik des XVIII. Jahrhunderts), Praha 1955, siehe besonders 201—204.

²⁹ Jan R a c e k: *Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století*, Praha 1958; siehe besonders 178—181 und 279—283. Derselbe: *Příspěvek k otázce „mozartovského“ stylu v české hudbě předklasické* (Beitrag zur Frage des sogenannten „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik), Musikologie V — 1958, 71—101, bes. 90—97. Deutsch unter dem Titel *Zur Frage des „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik*, im Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956, herausgegeben von Erich Schenk, Graz-Köln 1958, 493—524.

³⁰ Jan R a c e k: Vorreden zum 17. und 31. Bd. der Quellenedition *Musica antiqua bohemica*, Praha 1954, 1957. — Camillo S c h o e n b a u m: *Josef Mysliveček, Tre otetti*, MAB Bd. 55, Praha 1962. — Jan und Bohumír Š t ě d r o ů: *Josef Mysliveček, Menuetto E*, MAB, Bd. 11, Praha 1935. — Bei Schoenbaum und J. und B. Štědroň vergl. auch die Vorreden zu den angeführten Bänden MAB.

³¹ Diese Probleme werden wir in den folgenden Zusammenhängen näher beleuchten. Vorläufig sei hier konstatiert, daß die Oper *Il Parnasso confuso*, die Kamper (seinerzeit als einziger Forscher) für ein in der Frage des Titels dubioses und überhaupt verschollenes Werk Myslivečeks hält (l. c. 193), in der Bibliothek des St.-Cäcilien-Konservatoriums in Rom entdeckt wurde (vergl. Marietta S c h a g i n j a n: *Zmatek na Parnasu*, Plamen 1963, Nr. 9, 102—103).

³² Vergl. Anm. Nr. 26.

und auch auf Myslivečeks Kammer- und Orchesterkompositionen in unseren übrigen Archiven und Bibliotheken³² stützte. Mit sicherem Gefühl für Proportionen ordnet Němeček den Komponisten in die Musikgeschichte bei uns und in der Welt ein und versucht erfolgreich, die stilistischen Hauptmerkmale von Myslivečeks Schaffen zu erfassen, indem er es nicht nur mit dem Schaffen W. A. Mozarts, sondern auch mit den böhmischen Vorklassikern konfrontiert. Es wäre übrigens reizvoll, Mysliveček vor allem mit František Xaver Brixi zu vergleichen (1732—1771), von dem Vladimír Helfert³³ richtig sagt, daß man in seinem Werk nicht mehr das Pathos und die Geschlossenheit der barocken Formen entdeckt, dafür jedoch einen frischen und spontanen melodischen Charakter, eine bewegte und helle Rhythmik und die harmonische Klarheit des Siegers über die trübe Barockmentalität.

Zum Sieger über die Barockmentalität wurde auch Josef Mysliveček, und zwar vor allem auf melodischem Gebiet, dann als Bahnbrecher neuer Instrumentalformen. In seiner Instrumentalmusik bekannte er sich zum italienischen Schaffen und nahm in der harmonischen Gesamtstruktur den Stil W. A. Mozarts zweifellos vorweg.³⁴ Von Mysliveček als einem Vorläufer Mozarts schrieb man bis vor kurzem noch ohne ein tieferes Studium seines Werkes. Die meisten Forscher im In- und Ausland hielten die Vorwegnahme des Mozartschen Stils in Myslivečeks Werk offenbar für eine überaus klare Angelegenheit und begnügten sich mit einer einfachen Feststellung dieser Tatsache. Es reichte im allgemeinen aus, wenn der Forscher das Verhältnis von Myslivečeks und Mozarts Stil durch den bekannten Umstand belegte, daß Mysliveček mit Mozart persönlichen Umgang pflegte, daß Mozart sowohl Mysliveček als auch sein Werk liebte — und dementsprechend auch sorgfältig studierte.³⁵ Erst Jan Ráček behandelte die Problematik der Beziehungen zwischen Myslivečeks und Mozarts Werk ausführlicher, auf Grund eines vergleichenden Studiums. In seiner tiefeschürfenden Arbeit über die Frage des sogenannten „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik³⁶ verfolgt er Schritt für Schritt die Einflüsse tschechischer Komponisten des 18. Jahrhunderts auf Mozarts

³³ Vladimír Helfert: *Průkopnický význam české hudby v 18. století* (Die bahnbrechende Bedeutung der tschechischen Musik im 18. Jahrhundert), in der Publikation *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (Was unsere Länder Europa und der Menschheit schenkten). Red. Vilém Mathesius, Praha 1939. Helferts Aufsatz, hier auf S. 216—221, später neu in *Vladimír Helfert O české hudbě* (Über die tschechische Musik), zum Druck vorbereitet von Bohumír Štědroň und Ivan Poledňák, Praha 1957, 66—78. Dieser Aufsatz erschien in englischer und deutscher Übersetzung in der Sammelschrift: 2. mezinárodní hudební festival v Brně (2. Internationale Musikfestspiele Brno), Festival Musica Antiqua, Brno 1967, 10—15 (engl. Übs. von Jessie Scott-Kocmanová), 16—21 (deutsche Übs. von Pavel Petr), Red. Rudolf Pečman. Vergl. auch Jan Ráček: *Zur Frage des „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik*, 493—524.

³⁴ Interessanterweise war Josef Mysliveček in seinem Operschaffen am konservativsten. Er verharnte im Bereich der opera seria und hielt sich an das Muster der Neapolitanischen Opernschule. Die Abhängigkeit von älteren Vorlagen merkt man vor allem bei der formalen Gesamtkonzeption der Oper, bei der Beziehung zwischen dem Orchester und den Vokalparten und schließlich auch bei der Wahl der Librettos. (Diese Frage behandeln wir später in einem anderen Zusammenhang.)

³⁵ Vergl. Ludwig Nohl: *Mozarts Briefe*, Salzburg 1865, 29, 56, 90, 135, 193. Mozart bewundert in seinen Briefen Myslivečeks Kompositionen und schreibt über seine Freundschaft mit Mysliveček. Diese Tatsache wird noch eingehend behandelt werden.

³⁶ Jan Ráček: *Zur Frage des „Mozart-Stils“*...

Werk³⁷. Mit komparatistischer Methode stellt Jan Racek wesentliche Zusammenhänge zwischen dem musikalischen Ausdruck W. A. Mozarts (1756—1791) und F. V. Mičas (1694—1744), der Komponisten der Mannheimer Schule, Jiří A. Bendas (1722—1795), Josef Myslivečeks (1737—1781) und der im Lande wirkenden Autoren F. X. Brixi (1732—1771) und F. X. Dušek (1731—1799) fest. Die Filiationen des Schaffens von Mysliveček und Mozart, die uns unmittelbar interessieren, erfaßt Jan Racek besonders ausführlich und bemerkt völlig richtig, daß es falsch wäre, bei Josef Mysliveček nur von vereinzelt Mozart-Gebilden zu sprechen, sondern daß man in seinem Schaffen bereits mit Sicherheit jenes voll bewußte Kompositionsprinzip findet, das mit seinem stilistischen Grundcharakter direkt in die Stilatmosphäre der Wiener musikalischen Klassik mündete.³⁸

Wenn man also Myslivečeks Werk mit historischem Abstand betrachtet, erscheint es als eine wichtige Entwicklungskomponente der europäischen Musik im 18. Jahrhundert. Die Erscheinung Josef Myslivečeks darf nicht isoliert aufgefaßt werden, ohne Beziehungen zum musikalischen Geschehen des aufgeklärten Zeitalters. Es ist wahr, daß Mysliveček die Genialität eines Mozart nicht erreichte, daß seine Musik häufig den geringen künstlerischen Ansprüchen des aristokratischen Publikums (besonders im Opernschaffen) ihren Tribut zollte. Aber trotzdem: *„Man ist äußerst ungerecht“* den Meistern vom Typus Mysliveček gegenüber. *„Zu ihren Lebzeiten war ihr Ruhm vielleicht übertrieben. Aber die Vergangenheit, in die sie seither gesunken sind, ist es sicherlich noch viel mehr.“* Denn *„Erwecker neuer Gedanken (...) haben selten die Zeit, tief zu sein. Sie säen in alle Winde. Danken wir ihnen für die Früchte, die wir heute pflücken! Fordern wir nicht die Fülle des Herbstes von ihnen, da sie doch ein launenvoller und fruchtverheißender Frühling waren. Es werde jedem sein Los, und das der musikalischen Neuerer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war schön genug, denn sie haben Mozart und Beethoven die Wege gebahnt.“* (Romain Rolland, 1909).³⁹

Wie war das Leben Josef Myslivečeks, dessen Werk einen *„launenhaften und fruchtbaren Frühling“* in der Musik des 18. Jahrhunderts darstellte? In welchen Verhältnissen wuchs er auf und wie entwickelte sich sein Lebensschicksal?

Verfolgen wir also nun wenigstens kurz seinen Lebenslauf⁴⁰.

³⁷ *„Bei Untersuchungen wie der vorliegenden muß von allem Anfang an gelten, daß es völlig abwegig wäre, mechanisch diesen oder jenen Einflüssen im Werk eines so genialen Komponisten wie Mozart nachzuspüren“*, schrieb Jan Racek (*Zur Frage des „Mozart-Stils“* . . . , 494), der sich dessen wohl bewußt ist, daß eine mechanische Aufzählung der sogenannten „Einflüsse“ die Frage der melodischen Filiationen ohnehin nicht lösen könnte. Es sei im Gegenteil notwendig *„auf Mozarts schöpferische Größe hin(zu)weisen“* (. . .), *„wie seine künstlerische Erscheinung buchstäblich aus der musikalischen Gesamtatmosphäre hervorsticht, wie er mit seinem gewaltigen schöpferischen Eingreifen das Zeitalter zu einer neuen künstlerischen Wirklichkeit umbildet und vollendend gestaltet, wie er dieser Epoche das physiognomisch entscheidende mozartische Stilprofil aufdrückt.“* (S. 494).

³⁸ Jan Racek, I. c. Wenn wir die engen Beziehungen Myslivečeks zur italienischen Musik in Betracht ziehen, wird es klar, daß Josef Mysliveček ebenfalls zu den Vermittlern zwischen der Musik der Wiener Klassiker und dem italienischen Schaffen gehört.

³⁹ Romain Rolland: Vorwort zum Buch *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1921, 7 (deutsch von L. Arro).

⁴⁰ Das kompletteste und verlässlichste Stichwort über Josef Mysliveček finden wir in *Československý hudební slovník osob a institucí* (Tschechoslowakisches Musiklexikon der Persönlichkeiten und Institutionen), Praha 1965, Bd. II, 140—141; Redakteure dieses Lexikons sind

Den Musikwissenschaftlern ist es bisher nicht gelungen, das genaue Geburtsdatum Josef Myslivečeks dokumentarisch zu belegen. Dieses Datum ist nämlich nicht genau nachzuprüfen, ebenso wie sein Geburtsort wissenschaftlich nicht belegt ist⁴¹.

Jaroslav Čeleda prüfte sorgfältig alle Tatsachen, die sich auf Myslivečeks Geburtsdatum beziehen, und bestätigt die in Pelcls *Abbildungen*⁴² angeführten Angaben, Josef Mysliveček sei dem Ehepaar Matěj und Anna Mysliveček am Dienstag, den 9. März 1737 mit einem Zwilling Bruder Jáchym (Joachim)⁴³ geboren worden. Dasselbe Geburtsdatum wird von Bohumír Jan Dlab a č in seinem *Künstlerlexikon* aus dem Jahr 1815 angegeben (es wurde augenscheinlich von Pelcl übernommen)⁴⁴.

In die spätere Literatur hat sich ein Fehler in der Angabe von Myslivečeks Geburtsort eingeschlichen. Heute kann man nicht feststellen, aus welchen Quellen die falsche Ortsangabe (*Horní Šárka bei Prag*) stammt⁴⁵. Es war wiederum Jaroslav Čeleda, der einwandfrei bewiesen hat, daß „die Wiege des Komponisten Josef Mysliveček am 9. März 1737 in den Kleinseitner Sova-Mühlen in der Sova-Mühlgasse auf der Moldauinsel Kampa, Nr. 503-III“ gestanden hat⁴⁶. Er hat auf diese Weise die unbelegte Angabe Pelcls bekräftigt.

Der junge Mysliveček sollte ursprünglich Müller werden. Als Sohn eines vereidigten Landesmüllers — des Inhabers der Eichmühle in Horní Šárka bei Prag und des Altstädtischen Mülhhauses, außerdem auch des Pächters der Sova-Mühle auf der Kampainsel in Prag — sollte er Erbe des väterlichen Handwerksbetriebs werden. Zusammen mit seinem Bruder Jáchym lernte er das Handwerk und beide Brüder stellten dann den Antrag, unter die „Herren Gemeinde-Müller“ aufgenommen zu werden⁴⁷, was ihnen auch in der Versammlung der

Gracian Černušák, Bohumír Štědroň und Zdenko Nováček. Das Stichwort „Mysliveček, Josef“ schrieb Jan R a c e k und redigierte Bohumír Štědroň. Dort ist auch das relativ vollständigste Verzeichnis der grundlegenden Literatur über Josef Mysliveček angeführt.

⁴¹ Vergl. Josef Č e l e d a, I. c. 129: „Die Geburt des Komponisten vor vollen 205 Jahren (Čeledas Buch über Mysliveček wurde während des zweiten Weltkrieges, im Jahre 1942 geschrieben; Anm. R. P.) bleibt eine offene Frage unserer Musikhistorie“. Offen deshalb, weil sich das von den Lexikographen angegebene Geburtsdatum nicht beglaubigen läßt und man nicht genau weiß, wo er geboren wurde.

⁴² Vergl. Anm. Nr. 1.

⁴³ „Den Geburtstag der Zwillinge kann man heute nach amtlichen Quellen nicht beglaubigen, denn (...) niemand wird den Taufvermerk Josef Myslivečeks und seines Zwillingbruders Jáchym je finden, da ihn die erhalten gebliebenen Quellen verschweigen. Diese Tatsache gestattet es mir zu behaupten, daß sie entweder überhaupt nicht getauft wurden oder — wenn dies dennoch der Fall war — daß der Schreiber ihre Taufe nicht eingetragen hat!“ (Čeleda, I. c. 130). — F. M. Pelcl (I. c. 189) führt irrig an, Josefs Bruder habe František geheißen. Er schreibt: „Sein Sohn Joseph (d. h. der Sohn Matěj Myslivečeks, Anm. R. P.), den wir hier aufstellen, kam zu Prag im Jahre 1737 den 9. März, und mit ihm in der nehmlichen Stunde ein Bruder, Franz, auf die Welt.“

⁴⁴ Bohumír Jan D l a b a č: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, Prag 1815, Bd. II, 364.

⁴⁵ Myslivečeks vermeintlichen Geburtsort Šárka bei Prag tradiert David di Chiera in seinem Stichwort in MGG IX — 1961, Spalte 1238—1242. Auch Hugo R i e m a n n gibt in der 10. Ausgabe des Musiklexikons (bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1922, 873) als Geburtsort ein nicht näher bezeichnetes Dorf bei Prag an.

⁴⁶ Č e l e d a, I. c. 146—147.

⁴⁷ *Manuale der geschworenen Landesmüller*, Blatt 92. (Archiv der Hauptstadt Prag, Sign. 3032). Zitiert Č e l e d a, I. c. 181 und 184. Über die Aufnahme der beiden Brüder erfahren wir aus demselben Manuale auf S. 101: „Im Jahre des Herrn 1761 am 26. Octobris traten

vereidigten Landesmüller vom 30. August 1758 gewährt wurde. Im Januar 1761 beantragten dann die beiden Brüder beim Komitee der älteren vereidigten Landesmüller die Zulassung zur Meisterprüfung. Das Komitee beschloß am 21. Januar 1761, die beiden Brüder sollten „gemeinsam eine Zeichnung zum Wasserwerk anfertigen, nach welcher ein Wasserwerkmodell mit vier Behältern nach Maßstab von ihnen verfertigt wird, welches verfertigte Modell als Meisterstück gelten soll“⁴⁷.

Im Jahre 1761 wurde also Josef Mysliveček Müllermeister. Die für dieses Handwerk notwendigen Kenntnisse erwarb er einige Jahre früher (1753—1756) als Lehrling bei seinem Vormund, dem Müller Václav Klika (s. Čeleda, l. c. 177f.) auf der Kampa, nachdem er schon vorher die Normalschule im Dominikanerkloster absolviert hatte (1744—1747). Er studierte auch Humaniora im St.-Wenzel-Jesuitenseminar (1747—1752), Technologie des Müllerhandwerks und Hydraulik bei Professor Jan Ferdinand Schor^{47a}, um sich auf seinen künftigen Beruf, mit dem auch die regelmäßige Überwachung der Prager Wassereinrichtungen verbunden war^{47b}, sorgfältig vorzubereiten.

Den Beruf des Müllers übte er aber dann doch nicht aus. Er wurde mehr von der Musik angezogen, der großen Liebe seiner Jugend. Bei Pelel kann man lesen:

Allein unser junger Müller fühlte bei sich einen edlern Trieb. Er spielte die Violine mit großer Geschicklichkeit. Da eben sein Vater mit Tod abgegangen war,⁴⁸ ließ er die Mühle seinem um eine Stunde jüngeren Bruder, der sie noch besitzt, und legte sich ganz auf die Musik.“

Mysliveček widmete sich der Musik mit seinem ganzen Wesen. Schon vor seinem Entschluß, den Müllerberuf aufzugeben (also vor dem Jahre 1761)

die H. Joseph und Jáchym Mysliveček vor die Herren älteren geschworenen Landesmüller, legten die Zeichnungen und das gefertigte Meisterstück vor, das aus dem Modell eines Wasserwerkes mit vier Behältern bestand, mit der gehorsamsten Bitte, dieselben mögen sie aufnehmen und auch in das Buch der Herren Meister eintragen. Nach amtlicher Besichtigung sowohl der Zeichnungen als des Modells erkannten die genannten Herren, daß diese den Anforderungen entsprechen, weshalb ihnen (Josef und Jáchym Mysliveček, Anm. R. P.) mitgeteilt wurde, daß man sie aufnehme.“ (Č e l e d a, l. c. 186).

^{47a} Jan Ferdinand Schor (1686—1767), Erfinder, Dekorations- und Freskenmaler, Ingenieur; Professor an der Ständischen Ingenieurschule in Prag (seit 1726), wo er Geometrie, Trigonometrie, Statik, Hydraulik, Mechanik, Erd- und Brückenbau, gerade, wagrechte und Theaterperspektive, Zivil- und Militärarchitektur, Zeichnen nach der Natur, mathematische, naturkundliche und politische Geographie, Historie, Chronologie und Heraldik vortrug. Er baute das städtische Operntheater in Kotce (näheres siehe bei Pelel, Abb. II, 151 ff.; D l a b a ě, *Künstlerlexikon* III, 65; Vojtěch V e l f l i k, *Dějiny technického učení v Praze* [Geschichte der technischen Hochschule in Prag], I, 65—85; Č e l e d a, l. c. 171—173).

^{47b} Marietta Schaginjan entdeckte im Archiv der Prager Karlsuniversität eine Aufzeichnung darüber, daß Josef Mysliveček das Studium am Jesuitengymnasium unterbrochen und nicht beendet hat. Über Josef Mysliveček heißt es in einer Urkunde des Altstädter Jesuitengymnasiums aus dem J. 1753:

Nihil profecit in logica, in Martie vale dixit eodem anno. Dies bedeutet, daß Josef Mysliveček in der Logik überhaupt nicht entsprach und im März (1753) das Gymnasium verließ. Myslivečeks Bruder Jáchym studierte dagegen mit gutem Erfolg: *Exignum testimonium abtulit ex Humanibus sed etiam exigue in alteribus profecit (...)* (Vergl. Schaginjan: *Zapomenutá historie*, Praha 1965, 79 ff.).

⁴⁸ Josef Myslivečeks Vater Matěj Mysliveček starb am 1. Jänner 1749; vergl. den Nekrolog des Schreibers P e i k e r im *Manuale der geschworenen Landesmüller*, 1749, in Č e l e d a, l. c. 103—104; vergl. Anm. Nr. 47.

wirkte er auf den Kirchenchören bei den Dominikanern und Jesuiten, wahrscheinlich auch auf dem Malteserchor mit.⁴⁹ Er war fleißiger Besucher der Opernvorstellungen im Prager städtischen Theater (in Kotce), und zwar besonders in den Jahren 1747 bis 1752, als er im St.-Wenzel-Jesuitenseminar studierte, in erhöhtem Maße dann in den folgenden Jahren (bis 1763, als er sich entschloß, zu einem ständigen Aufenthalt nach Italien zu gehen)⁵⁰.

Es ist nachgewiesen, daß sich Mysliveček seit 1750 systematisch der Musik widmete; die ersten Grundlagen erhält er bei den Dominikanern als Schüler von P. Antonín Rameš und P. Ildfons Hancke, später auf dem St.-Michaelis-Chor (Regenschori war damals Felix Benda) und schließlich bei den Jesuiten, wo er eine italienische, dem Osseger Abt P. Kajetán Březina⁵¹ gewidmete Schulooper verfaßt haben soll. Ihr Titel ist nicht bekannt (Marietta Schaginjan nimmt jedoch an, daß es sich um die Oper *Il Parnasso confuso* handle, deren italienische Premiere im Jahre 1765 [?] stattfand).⁵¹

Mysliveček wendet sich aber bald an die damaligen namhaften Prager Komponisten, um sich in der Kompositionskunst auszubilden, die bisher auf seinen mehr oder weniger urwüchsigen Dilettantismus angewiesen war. Seit 1760 studiert er bei František Václav Habermann (1707—1783)⁵², nach einigen Monaten — etwa nach einem halben Jahr — geht er aber zu Josef Ferdinand Norbert Seger (1716—1782) über.⁵³ Myslivečeks Übergang von Habermann zu

⁴⁹ Čeleda, I. c. 192.

⁵⁰ In den Jahren 1747—1763 konnte Josef Mysliveček die Opern Ch. W. Glucks, B. Galuppi, J. A. Hesses, F. Zopis', A. Dunis, G. Cocchis, F. Bertonis, D. Fischietti, A. Scarlattis, Ch. Wagenseils, V. Ciampis, G. B. Pescettis, N. Jommellis, A. Bernasconis, G. B. Lampugnani u. a. kennenlernen. Vergl. das Verzeichnis der Opern, Oratorien und Intermedien, die von italienischen Opernbühnen an Prager Theatern in den Jahren 1724—1799 aufgeführt wurden. (Otakar K a m p e r, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, 243—250).

⁵¹ Vergl. K a m p e r, I. c. 193; Marietta S c h a g i n j a n: *Zmatek na Parnasu*, Plamen 1963, Nr. 9, 99 ff.

⁵² František Václav Habermann (1706—1783), in Kynžvart geboren, stammte aus einer weitverzweigten Musikerfamilie. Nach Studien am Gymnasium in Klatovy ging er nach Prag, wo er sich dem Studium der Philosophie widmete. In der Musik bildete er sich vor allem im Ausland aus, besonders in Spanien, Italien und Frankreich. In Italien wirkte er am Florentiner Hof des Herzogs von Toskana. Um das Jahr 1731 wurde er zum Kapellmeister des Prinzen Louis Henry Condé ernannt. Seit dem Jahre 1741 wirkte er in Prag als Regenschori bei den Maltanern und Theatern. An der Neige seines Lebens vertrat er die Stelle eines Chordirektors an der Dekankirche in Eger (1773—1783). Habermann ragte als strenger Kontrapunktiker hervor. Er schrieb auch Oratorien und Schulstücke, in seinen Messen, Oratorien, Sinfonien und Sonaten war er ein Epigone Händels und Bachs (siehe die Aufsätze Max Seiferts in der Zeitschrift *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XVIII, 1903, 81 ff., und Emilián Troidas in *Hudební revue* IX — 1915—1916, 80 ff.). Jan Němeček: *Nástin české hudby XVIII. století* (Abriß der tschechischen Musik des XVIII. Jahrhunderts), Praha 1955, 118—120. Auch Jan R a c e k: *Česká hudba* (Tschechische Musik), Praha 1958, 118—119.

⁵³ Josef Ferdinand Norbert Seger (1716—1782), in Řepín unweit von Mělník geboren, war Choralist des Minoritenklosters bei St. Jakob in Prag, wo er sich auch dem Studium der Philosophie widmete. Angeblich war er Schüler Bohuslav Matěj Cernohorskýs. Auch in seinen Kompositionen gehört er dessen Schule an und nimmt den Hörer in zahlreichen Präludien, Toccaten, Fugen und Fughetten durch die melodische Frische volkstümlicher Provenienz, die reiche Harmonik und kontrapunktische Meisterschaft gefangen. Nach Zachs Tode wurde er Organist bei den Kreuzherren. Dieser Funktion entsprang sein Interesse für die Kirchenmusik (er schrieb zahlreiche Messen, Vespermusiken, Litaneien, Psalmen und Motetten). Seinerzeit war er als hervorragender Pädagoge bekannt, zu seinen Schülern gehören (außer Mysliveček) z. B. F. X. Brixi, Vincenc Hlouška, Josef Jelínek, Jan Ev. Ant.

Seger kann vielleicht so erklärt werden, daß Habermanns schroff kontrapunktische Kunst, die sich mehr auf den kompositorischen Kosmopolitismus des Barocks stützte als auf die böhmischen Traditionen⁵⁴, dem volkstümlich empfindenden Mysliveček nicht entsprach. In Seger sah er einen Künstler, der halbbewußt die Fesseln der Barocktraditionen sprengte — und der außerdem auch ein hervorragender Lehrer der Kompositionslehre war.⁵⁵ Bei Seger konnte sich Mysliveček „die grammatikalische Richtigkeit der kompositorischen Disziplinen“⁵⁶ aneignen; er suchte intensiv nach einer eigenen Ausdrucksweise, die in immer steigendem Maße aus der Musiksprache der Prager Komponisten jener Zeit erwuchs. Diese Autoren, zum Beispiel Antonín Žatecký oder Josef Jan Ignác Brenntner, wehrten sich natürlicherweise nicht gegen den großen und fruchtbaren Einfluß der italienischen Musik⁵⁷, ihr Schaffen verriet aber schon, wenn auch noch zaghaft, einerseits neue Tendenzen, die auf die Vorklassik hielten, andererseits enge Beziehungen zu der Volksmelodik⁵⁸. Čeleda nimmt an (l. c. 199), daß sich der junge Mysliveček unter dem direkten Einfluß von Brenntners Schaffen entwickelte, „der ein Genie des Prager musikalischen Rokokovorzeichens war“. Es scheint allerdings, daß Čeleda die Bedeutung von Brenntners Schaffen für Mysliveček stark überschätzt. Brenntner war nämlich keine so starke Persönlichkeit wie z. B. Habermann oder Seger und schon zu

Koželuh, Jan Kř. Kuchař, Vincenc Mašek, Václav Pichl, Václav Praupner, Matěj Sojka, Jan Kř. Vaňhal, u. a. Segers Kunst war angeblich selbst J. S. Bach gewogen. Über Seger (vergl. folgende Arbeiten: Alois H n i l i č k a: *Portréty starých českých mistrů hudebních* (Portraits alter tschechischer Musiker), Praha 1922, 29 ff. — Otakar Kamper: *Fr. X. Brixl*, Praha 1926, 37 ff. — Vladimír N ě m e c: *Pražské varhany* (Prager Orgeln), Praha 1944, 150 ff. — Emilián T r o l d a s Aufsätze in *Hudební revue* IX — 1916, 131; ebendort XI — 1918, 390; über Seger schrieb Trollda noch in der Zeitschrift Cyril LXI — 1935, 65. Vergl. auch Dalibor IV — 1861, 287; V — 1862, 129 ff. und 247. — O. S c h m i d: *Musik und Weltanschauung. Die böhmische Altmeisterschule Czernohorský's*, Dresden 1901. L. B ö h m: *Královské věnné město Mělník* (Die königliche Leibgedingstadt Mělník), Mělník 1892, 445. — Alexandr B u c h n e r: *Hudební sbírka Emiliána Trolďy* (Die Musikaliensammlung des Emilián Trollda), Praha 1954, 100—101. — Jan N ě m e č e k: *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1958, 115—116. — Diplomarbeit Jiří Šafaříks über B. M. Černohorský: *K otázce vokálního a nástrojového stylu B. M. Černohorského* (Zur Frage des Vokal- und Instrumentalstils B. M. Černohorskýs), Maschinenschrift- Manuskript, Phil. Fakultät der J.-E.-Purkyně-Universität, Brno, 1960.

⁵⁴ „Im Grunde seines künstlerischen und menschlichen Charakters tendierte Habermann zu jenen Richtungen der damaligen Musik, die dem tschechischen Empfinden fremd waren und sogar die logische Entwicklung des tschechischen Musikdenkens und der tschechischen Musiktradition störten“ (Jan R a c e k: *Česká hudba*, Praha 1958, 118—119).

⁵⁵ David d i C h i e r a führt an, Mysliveček habe bei Habermann die Kunst des Dirigierens und bei Seger das Orgelspiel gelernt (vergl. MGG IX, Spalte 1238). Diese Behauptung trifft jedoch nur einen Teil der Wahrheit. Nachdem man nämlich im 18. Jahrhundert das Dirigieren nicht selbständig studierte (es war keine Sonderdisziplin der Musikinterpretation), kann man annehmen, daß Mysliveček die Dirigentenkunst im Rahmen seiner Kompositionsstudien betrieb. Auch das Orgelspiel lernte Mysliveček bei Seger in engem Zusammenhang mit der Vorbereitung auf seinen künftigen Komponistenberuf.

⁵⁶ Č e l e d a, l. c. 195.

⁵⁷ In Prag hatten vor allem die Werke der Venezianischen Schule festen Fuß gefaßt (Legrenzi, Lotti, Caldara); weder Habermann noch Černohorský wehrten sich gegen die Italisierung und Habermann wirkte sogar in Italien und ging unmittelbar von den kontrapunktischen Grundsätzen Benedetto Marcellos und Antonio Caldaras aus.

⁵⁸ Vergl. 11 Kompositionen Josef Jan Ignác Brenntners in Emilián Trolďas Sammlung (Motetto pro defuncio, ditto, ditto, ditto, Motetto de B. V. M., Organo Hymnodia Divina XII, 6 Offertorien, Partita in F, Pastorella, Responsoria in Coena Domini, Vesperae cum ordinari). — Alexandr B u c h n e r: *Hudební sbírka Emiliána Trolďy*, Praha 1954, 21—23.

Myslivečeks Jugendzeit ein beinahe vergessener Komponist.⁵⁹ Man kann jedoch mit Čeředa darin übereinstimmen, daß Brenntner in der Stilisierung der Violinparte Myslivečeks Vorbild war (l. c. 200). Bedenklich ist allerdings Čeředas theoretisch unbegründete These, Mysliveček habe sich „entschossen, sich in der vormals Brenntnerschen Sprache auszudrücken“, weil sie ihm „allseitig zusagte“. Es ist wahr, daß jeder Autor persönliche Vorbilder hat, denen er nahezukommen sucht. Zugleich aber wird er von den allgemeinen künstlerischen Tendenzen seiner Zeit determiniert, die seine künstlerischen Ausdrucksmittel indirekt bestimmen. Der sogenannte *persönliche Stil* eines Komponisten ist also nicht bloß von seiner individuellen Entscheidung abhängig.

Schon in der Zeit des ersten Prager Aufschwungs betätigte sich Mysliveček als Komponist. Er war erfüllt von den künstlerischen Eindrücken der Opernvorstellungen im Städtischen Theater in Kotce — abgesehen von den Einflüssen seiner Lehrer und der damaligen Prager musikalischen Produktion. In seinen ersten Kompositionen — z. B. in den *Sechs Sinfonien*, die er nach den ersten sechs Monaten des Jahres benannte, knüpft Mysliveček an den Typus der italienischen *Opernsinfonie Alessandro Scarlattis* an. Der Einfluß des deutschen und des österreichischen Schaffens, z. B. C. Ph. E. *Bachs* und des jungen *Joseph Haydn*, aber auch der Einfluß der tschechischen Komponisten der *Mannheimer Schule*, ist damals in den Werken des jungen Mysliveček wenig sichtbar⁶⁰.

Die sechs frühen Sinfonien Myslivečeks entstanden im Jahr 1762, in einer Zeit also, da der Autor erst 25 Jahre alt war. Mysliveček ließ sie anonym aufführen, um festzustellen, welches Echo sie bei der Fachöffentlichkeit hervorgerufen. Darüber lesen wir wieder bei Pelcl:⁶¹

„... schon nach einem halben Jahre (bei diesem geschickten Meister Seger) war er im Stande Simphonien aufzusetzen. Er schrieb derselben sechs hintereinander und gab sie unter dem Namen *Januarius* ... usw. heraus, ohne seinen

⁵⁹ Dafür spricht u. a. die geringe Zahl von Brenntners Kompositionen in Emilián Troidas Sammlung (vergl. Anm. Nr. 58).

⁶⁰ Čeředa (l. c. 205) bestreitet sogar entschieden jeden Einfluß Haydns. Wir können allerdings diese Frage nicht lösen, weil wir keine Gelegenheit hatten, die Frühwerke Josef Myslivečeks zu studieren. Doch scheint es, als hätten sie für die Symphonie der fünfziger Jahre keine entscheidende Bedeutung. Bekanntlich tendierte die damalige Entwicklung der europäischen Musik zum klassischen Sonatentypus, zum thematischen Dualismus. Objektiv genommen, wäre Mysliveček ganz gesetzmäßig zum sogenannten „Mannheimer“ Typus der Symphonie gelangt, ohne die Komposition der Mannheimer Symphoniker überhaupt zu kennen. Die Gesamtentwicklung des europäischen Musikschaffens in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts deutet darauf hin. In diesem Zusammenhang mag die Behauptung des jungen tschechischen Musikwissenschaftlers Milan Pořtolka in *Joseph Haydn a naše hudba 18. století* (Joseph Haydn und unsere Musik des 18. Jahrhunderts), Praha 1961, 110—111 nicht unerwähnt bleiben, der — zum Unterschied von Čeředa — Zusammenhänge zwischen Haydns und Myslivečeks Schaffen konstatiert. Er empfiehlt, Myslivečeks Sinfonien mit den Monatsnamen mit Haydns Symphonien, vor allem seiner Trilogie *Le Matin, Le Midi und Le Soir* (Hob. I: 6—8 aus dem J. 1861) zu vergleichen. Dabei vergißt er jedoch, daß Myslivečeks erste Sinfonien verschollen sind (Čeředa, l. c. 206—207). Nach Jan Racek (*Česká hudba*, 180) erschienen diese Sinfonien im Jahre 1760 anonym im Druck, Camillo Schoenbaum (vergl. Pořtolka, 164, Anm. Nr. 189) ist jedoch der Ansicht, daß es sich wohl um 4 Sinfonien à quatre op. 1 handelt, die bei Haffner in Nürnberg 1763 herauskamen.

⁶¹ Vergl. Anm. Nr. 1.

Namen darauf zu setzen, weil er sehen wollte, ob seine Arbeit bey Kennern Beyfall findet“.⁶²

Die Premiere dieser Sinfonien fand nicht in Kotce statt, sondern in dem Palasttheater des Grafen Vinzenz Waldstein; die Werke hatten hervorragenden Erfolg, der Myslivečeks Erwartungen übertraf⁶³. „Der Erfolg seiner ersten öffentlichen Aufführung war der zündende Funke, von dem die große Flamme der Entscheidung Myslivečeks angefacht wurde: nach dem Vorbild anderer tschechischer Komponisten mit seiner Kunst über die Grenzen von Böhmen hinauszugehen!“⁶⁴

* * *

Die Ursachen für Myslivečeks Entschluß sind gewiß mannigfaltig. Es waren vor allem künstlerischen Gründe, die Mysliveček bewogen, seine Heimat zu verlassen. Er sehnte sich nämlich nach Vervollkommnung seiner Kompositionskunst in Italien, das damals alle großen Musiker, Mozart nicht ausgenommen, anlockte. Wie wir später sehen werden, studierte Mysliveček in Italien bei dem bedeutenden Komponisten und Pädagogen Giovanni Battista Pescetti (1704? bis 1766).⁶⁵

Neben künstlerischen waren es offenbar noch politische und wirtschaftliche Ursachen, die Mysliveček dazu bewogen, ins Ausland zu gehen. Man erinnere sich, daß Böhmen und Mähren damals immer noch den Druck der Gegenreformation zu ertragen hatten, daß die Regierung Maria Theresias (1740—1780) durch strengen Zentralismus und konsequente Germanisierungsbestrebungen gekennzeichnet war. Die unter Maria Theresia verwirklichte straffe Vereinigung der einzelnen Gebiete des österreichischen Nationalitätenstaates ging Hand in Hand mit der Festigung des Bürokratismus und der Durchsetzung einer neuen Steuerpolitik, die sowohl den Adel, als auch die einfachen Volksschichten traf.⁶⁶ Obwohl es zu Beschränkungen der Rechte der adeligen Obrigkeit gekommen war, blieb der leibeigene Bauer dauernd in schwerer arbeitsmäßiger und

⁶² Č e l e d a, I. c. 206, gibt an, diese sechs Sinfonien seien verschollen (vergl. auch Anm. Nr. 60). Dafür spricht er von 26 symphonischen Frühwerken, die er im Musikarchiv der Grafen Valdštejn (Waldstein) gefunden hat (207). Sie stammen aus dem Jahre 1762, also aus der Zeit vor Myslivečeks Abreise nach Italien, wohin er sich am 5. November 1763 begab.

⁶³ „Sie wurden (d. h. die Sinfonien, Anm. R. P.) im Theater öffentlich produciert und mit mehr Beyfall, als er (d. h. Mysliveček, Anm. R. P.) gehofft hatte aufgenommen“ (P e l c l, I. c.).

⁶⁴ Č e l e d a, I. c. 210.

⁶⁵ Giovanni Battista Pescetti (1704?—1766) wurde um das Jahr 1704 in Venedig geboren. Schüler Antonio Lottis (1667?—1740), wurde er im Jahre 1762 Organist in der St.-Markus-Kathedrale und schrieb alljährlich eine Oper für Venedig. Drei Jahre lebte er in London und schrieb auch dort einige Opern, aus denen der Londoner Verleger Walsh einige Vorspiele und Arien herausgab (Demetrio, Il vello d'Oro und die Kantate Diana ed Endimione). Neben diesem musikdramatischen Schaffen veröffentlichte Pescetti auch neun Klaviersonaten.

⁶⁶ Die berüchtigte Kopfsteuer wurde nach dem Vermögen und Stand abgestuft. Die Erzbischöfe zahlten 600 Gulden, der Adel 200—400 Gulden, der Bauer 48 Kreuzer und der Knecht 4 Kreuzer jährlich. Eingeführt wurden auch indirekte Steuern, vor allem eine Verbrauchssteuer, die jedermann bezahlen mußte. Die Erbschaftssteuer drückte vor allem den Adel. Die Steuerfreiheit der Klöster und Kirchen wurde aufgehoben usw. — Näheres vergl. Eva Priester: *Stručné dějiny Rakouska* (Kurze Geschichte Österreichs), tschechische Übersetzung, Praha 1954, 277.

gesellschaftlicher Abhängigkeit vom Adel,⁶⁷ abgesehen von der andauernden religiösen Unterdrückung. Schon im Verlauf des 17. Jahrhunderts gelang es übrigens den Trägern der katholischen Gegenreformation, das tschechische Volk in den Schoß der katholischen Kirche „zurückzubringen“ und bei immer stärker werdender materieller und geistiger Persekution an die Ideale und an den Lebensstil eines Katholizismus zu ketten, der von den Thesen des Tridenter Konzils erneuert worden war und an die Ideen und das Beispiel vor allem der romanischen Kultur anknüpfte. Die Rekatholisierungsbestrebungen der jesuitischen Missionäre wurden von den Habsburgern eifrig unterstützt. Zahllos sind die Beschreibungen fanatischer Taten der Jesuiten, die Bücher beschlagnahmten, verbrannten und an ihrer Stelle asketische und hagiologische Literatur aufzwingen, die der neuen Ideologie des Barocks entsprach, indem sie sich mehr oder weniger auf das Vorbild des Ignatius von Loyola stützte, auf seine mächtigen und suggestiven Gesichte und Offenbarungen.⁶⁸ Der phantastische Charakter des Barocks, von dem H. Wölfflin spricht,⁶⁹ spiegelte sich freilich in der tschechischen Kultur nicht mit jener Intensität wie im italienischen Ursprungsmilieu, die Grundsätze des barocken Lebensstils aber, die sinnliche Erregtheit des Barocks, jene „entzückte Ekstase“⁷⁰ des barocken Menschen projizierten sich auch im tschechischen Milieu, das dem erbarmungslosen Einfluß des Predigers, Missionärs, Zensors und Inquisitors von Prag Antonín Koniáš (1691—1760)⁷¹ unterlag. Die Gegenreformations- und Rekatholisierungstendenzen zur Regierungszeit Josefs I. (1705—1711), besonders aber Karls VI., klangen noch zur Zeit von Karls Tochter Maria Theresia nach, jener kleinen, runden Frau in einer schweren, goldbestickten Krinoline,⁷² die jedoch schon praktischer orientiert war und nicht nur eine harte Rekatholisierung, sondern auch eine ausgesprochen merkantile Politik durchführte (zweifellos unter dem Einfluß der Theorien der französischen Aufklärung). Sie bekämpfte rücksichtslos alles, was die Entwicklung der österreichischen Wirtschaft hemmen mußte, die von den Türkenkriegen, den Kriegen mit Friedrich II. von Preußen, den österreichischen Erbfolgekriegen (1720—1742, 1744—1745) und schließlich vom Siebenjährigen Krieg (1756—1763) arg erschüttert war. Maria Theresia hatte viel zu reformieren. Das Land war von Kriegen erschöpft. Die Herrscherin hatte in Böhmen keinen festen Boden, weil der böhmische Adel mit dem König von Bayern Karl Albert sympathisierte, der sich vorübergehend gemeinsam mit französischen Regimentern Prags bemächtigte und zum Herrscher erklärte (am 7. Dezember 1741). Maria Theresia kämpfte dann mit wechselndem Erfolg gegen das bayerisch-französische Heer. Am 22. August 1742 erzielten die bayerischen Trup-

⁶⁷ Näheres bei A. Klíma: *Manufakturní období v Čechách* (Die Manufakturperiode in Böhmen), Praha 1955. — J. Polišenský: *K počátku velmocenské politiky rakouské* (Zu den Anfängen der österreichischen Großmachtpolitik), Sborník historický X — 1962, 169—195. Siehe auch E. Link: *The emancipation of the Austrian peasant*, New York 1949, 1740—1792.

⁶⁸ Vergl. Leopold Ranke: *Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1900, Bd. I, 178.

⁶⁹ H. Wölfflin: *Renaissance und Barock*, München 1908, III. Ausgabe. Vergl. auch Otto Brunner: *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1948.

⁷⁰ Wölfflin, l. c.

⁷¹ Vergl. Koniáš: *Clavis Haeresim claudens et aperiens*, I. Ausgabe 1729.

⁷² Priester, l. c. 266.

pen einen vorübergehenden Erfolg in der Schlacht vor dem Weißen Berge. Ein zeitgenössischer Bericht führt an, alles sei „*in feindliche Hände gekommen und in Räuberhände, denn nicht nur Soldaten, sondern auch die örtliche Bevölkerung, auch Wanderer und Bettler raubten, plünderten und stahlen, zerbrachen und zerstörten, was immer sie finden und ergreifen konnten, wovon große Verderbnis, Abscheulichkeit und Verwüstung der Güter folgte, wegen welcher Abscheulichkeit manche [. . .] beim Wandern oder Hinausjagen erschrocken, nicht nur in schwere Krankheit fielen, sondern auch schnell starben*“⁷³. Endgültig wurden die bayerischen und französischen Heere erst im Jahre 1743 aus Prag verdrängt. Die Kriegsjahre lasteten schwer auf der Stadt Prag, wo eine Hungersnot herrschte — ein Schock Eier kostete 15 Gulden, ein Pfund Fleisch 3 Gulden —, das Land war verwüstet und Österreich zersetzte sich auch innerlich immer mehr. Es war notwendig, einen einheitlich und übersichtlich organisierten Staat zu schaffen. Das aber bedeutete, ihn von allen Überresten der Vergangenheit, von allen ständisch-aristokratischen Privilegien zu befreien. Die Gesellschaft sollte nach sachlichen Gesichtspunkten zweckmäßig und reibungslos geführt werden. Nach dem österreichischen Erbfolgekrieg begann Maria Theresia damit, diesen neuen Staat aufzubauen⁷⁴, aber erst ihr Sohn Josef II. (1765—1790) brachte den Reorganisationsprozeß zum Abschluß, zuerst gemeinsam mit seiner Mutter, dann als selbständiger „aufgeklärter“ Herrscher⁷⁵.

⁷³ Vermerk des Pfarrers Jan Lukáš Stadlmayer (1726—1754) unter dem Eindruck des bayerischen Siegs in der Schlacht vor dem Weißen Berg bei Prag am 22. August 1742 (Fol. 20 in der III. Pfarrmatrik zu Liboc unter den Listen der Bestatteten). Siehe C e l e d a, I. c. 84—85.

⁷⁴ Zuerst kam es (unter Maria Theresia) zur Reform des Heerwesens: Regelmäßige Ausbildung der Offiziere und Mannschaft, Änderungen im Assentierungssystem, Gründung einer Militärakademie u. ä.; eine Kontribution wurde kodifiziert; das System der Steuern (siehe Anm. Nr. 66), Zölle und Mauten wurde systematisch geändert; es kam zur ersten geregelten Volkszählung; Gesetze und Verordnungen beschränkten Adel und Geistlichkeit, aber auch das einfache Volk; die Böhmisches Hofkanzlei wurde aufgelöst (1749) und an ihrer Stelle eine böhmisch-österreichische Kanzlei gegründet. Urbarmissionskommissionen sollten die Beziehungen der Bauern zur Obrigkeit regeln (1774). Es kam zu einer Lockerung der Abhängigkeit der Bauern vom Adel, trotzdem wurde in den böhmischen Ländern nach wie vor der Frondienst hart geübt, so daß es oft geschah, daß die Bauern 5—6 Tage wöchentlich für die Obrigkeit arbeiten mußten. Zu einer Besserung dieses Zustandes gelangte die thesianische Gesellschaft auf dem böhmischen Territorium erst im Jahre 1775, nach dem zweiten Frondienstpatent, das die Fron auf höchstens drei Tage wöchentlich beschränkte. Wichtig waren Maria Theresias Reformen auf dem Gebiet des Gerichtswesens. Ein neues Straf- und Zivilgesetzbuch wurde ausgearbeitet und die gesamte Gerichtsbarkeit ging in die Hand des Staates über. Im Jahr 1776 wurde die Folter abgeschafft, die Todesstrafe konnte nur mit Zustimmung der Krone ausgesprochen werden. Sehr wichtig waren die Reformen des Schulwesens und der Kirche, die später unter Josef II. gipfelten. Zum ersten Mal wurde ein Netz kostenloser Volksschulen errichtet, es entstand auch eine Reihe von Fachschulen, im Zusammenhang mit dem Aufschwung der Industrie (Manufaktur) und des Handels. Auch die Wiener Universität wurde reformiert, vor allem auf dem Gebiet des medizinischen Studiums, der philosophisch-humanistischen Lehrfächer, der Theologie und der Rechte. Zahlreiche Gymnasien gingen in weltliche Hände über. Es beginnt der große Aufschwung der österreichischen Wirtschaft, Straßen und Kanäle werden gebaut, Banken, Textilunternehmen, Handelsgesellschaften u. a. m. gegründet (P r i e s t e r, I. c. 274 ff.).

⁷⁵ Zahlreiche thesianische Reformen wurden erst unter Josef II. verwirklicht. Nach Maria Theresias Tode kommt es zur Einschränkung der Klausur und zu grundlegenden Reformen der Kirche (Aufhebung von mehr als tausend Klöstern, Widmung des Kirchenvermögens wohltätigen Zwecken, Auflösung der Jesuitenschulen, Gehaltssenkung der hohen Kirchen-

Die Zeit der ersten schöpferischen Entfaltung Myslivečeks (bis 1763) kann also als eine Zeit der Kriegswirren gekennzeichnet werden, die letzten Endes eine Reihe von Reformen hervorriefen, die von der Gesamtentwicklung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Mitteleuropa und von der Entfaltung der Produktivkräfte überhaupt beeinflusst waren. Es war die Zeit, schreibt Engels, wo (wie Hegel sagt) die Welt *auf den Kopf* gestellt wurde, zuerst in dem Sinn, daß der Kopf des Menschen, die durch das Denken gefundenen Sätze, auch als Grundlage aller menschlichen Anschauung, Handlung und Vergesellschaftung anerkannt sein wollten, und dann später in dem Sinn, daß, als die Wirklichkeit diesen Sätzen durchaus widersprechend gefunden war, in der Tat auch das Oberste zuunterst gekehrt wurde. Alle bisherigen Gesellschafts- und Staatsformen, alle altüberlieferten Anschauungen wurden als unvernünftig abgelehnt und in einen Topf geworfen; die Welt hatte sich bisher von törichten Vorurteilen leiten lassen; jetzt erst brach das Tageslicht, das Reich der Vernunft an, und alles Vergangene verdiente nur Mitleid und Verachtung.⁷⁶

Die Zeit der Aufklärung und des aufgeklärten Rationalismus brach an, bei uns allerdings mit einer gewissen Verspätung im Vergleich zur Situation in England oder Frankreich. Künstlerisch aber hatte Prag das sinkende Barock noch nicht verlassen; weder die Tendenz, die eine feste Herrschaft der Vernunft über das Gefühl signalisierte, noch die Morgenröte einer den klassizistischen Stil verkündenden neuen Zeit zeigten sich deutlich und prägnant. Die Musik nimmt in diesem Zusammenhang eine spezifische Stellung ein, wir hatten nämlich Erscheinungen wie Bixi, den Typus des Kantors, des Schöpfers von Pastorellen. Sie nahmen das Klassische nachdrücklicher vorweg als zum Beispiel bildende Künstler und Architekten. Während in der Architektur, die schon seit dem 12. Jahrhundert Einflüsse der italienischen Kunst spiegelt⁷⁷, die Wirksamkeit des Barocks bis zur Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts andauert (seit 1700 werden die schöpferischen Eingriffe der deutschen und tschechischen Stukkateure merklicher, die Italiener treten zurück), bröckelt das musikalische Barock in Böhmen und Mähren schon etwas früher ab und transformiert sich in einen typisch tschechischen „galanten“ Stil, der auf böhmischem Boden *neben* dem Hochbarock lebt. Es ist freilich interessant, daß der Einfluß des

funktionäre u. a. m.). Im Jahre 1781 erscheint das Patent über die Aufhebung der Leibeigenschaft und das Toleranzpatent, das Freiheit des Glaubens bringt. Acht Jahre später gibt Josef II. das Urbarialpatent heraus, das die Fronverpflichtungen aufhebt (17 % der bäuerlichen Einkünfte werden der Obrigkeit in Geld abgeführt). Der Herrscher führte noch eine Reihe weiterer Reformen durch, seine Zentralisierungsverordnungen stießen jedoch oft auf den Widerstand des Adels. Deshalb widerrief Josef II. manche Anordnungen knapp vor seinem Tode. Der Großteil der josefinischen Reformen wurde unter Franz II. (1792 bis 1825) aufgehoben.

⁷⁶ Friedrich Engels: *Erster Entwurf zur Einleitung des Anti-Dühring*, tschechische Ausgabe Praha 1949, 17—18.

⁷⁷ Daß man unmittelbare Einflüsse der italienischen Architektur in Böhmen bereits im 12. Jahrhundert feststellen kann, hat Vojtěch Birnbaum, vor allem in seinem Werk *Dějepis výtvarného umění v Čechách* (Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen), nachgewiesen (Praha 1931). Die Frage der italienischen Kunst in den böhmischen Ländern verfolgt Antonín Matějček in der Studie *Umění Italů v českých zemích* (Die Kunst der Italiener in den böhmischen Ländern), für die Zeitschrift *Vie d'Italia*, September 1931, die auch in tschechischer Sprache in der Sammlung von Aufsätzen: *Antonín Matějček o umění a umělcích* (Antonín Matějček über Kunst und Künstler), Svoboda, Praha 1948, 77—83, veröffentlicht wurde.

italienischen Musikschaffens im tschechischen Milieu des 18. Jahrhunderts intensiver ist als der Einfluß Italiens auf dem Gebiet der bildenden Kunst und der Architektur. In der Architektur unterlag das Barock immer mehr dem französischen Einfluß, der sich schon bei Kilian *Dienzenhofer* und noch mehr bei seinem Schüler *Ignaz Palliardi* geltend machte, der sich schon völlig dem französischen Einfluß unterwirft. Der Adel selbst paßte sich dem architektonischen Stil von Wien an, wie es vor allem die Ausschmückung der Schloßinterieurs bezeugt. Das Hochbarock trifft hier mit dem neuen Zeitempfinden zusammen, das nach Vereinfachung und nach Schlichtheit ruft, die Hypertröphie im Ausdruck der Fassaden, Dächer und Dachfenster ablehnt und mehr Intimität und Eleganz sucht — auch um den Preis einer gewissen Oberflächlichkeit, einer Zerbröckelung der großen, monumentalen Formen. Dieser Prozeß der Vereinfachung und „Vermenschlichung“ der Architektur wurzelt im Schoß des Barockstils und wächst latenterweise schon in einer Zeit heran, in der der barocke Stilkanon gipfelt; wenn er dann gegen die Jahrhundertmitte offenbar wird, beeinflußt er sogar die Barockformen dermaßen, daß man von einem stilistischen Übergewicht der neuen „galanten“ Elemente sprechen kann, mit deren Hilfe das ursprünglich majestätische und prunkvolle Barock in minutiösere Gebilde umgestaltet wird, die natürlich Pathos und Größe vermissen lassen.

Auch in der Musik kann die Periode des Hochbarocks von der Rokokozeit, der galanten, vorklassischen Zeit, nicht getrennt werden. Beide Stilabschnitte durchdringen und berühren einander. Es wurde schon erwähnt, daß das Vorklassische auf böhmischem Boden am deutlichsten in dem Schaffen des böhmischen Kantors zum Ausdruck kam, wie ihn besonders *František Xaver Brixl* repräsentierte, dessen Kompositionen auch auf den böhmischen und mährischen Dorfchören hinlänglich bekannt waren und so bis in die breitesten Volksschichten gelangten. „*Der Kirchenmusik fiel dann unter den angedeuteten Umständen die bedeutendste soziale Funktion zu,*“ meint *Vladimír Helfert*,⁷⁸ „*denn vermittels der Kirchenmusik konnte die musikalische Kultur sehr intensiv in alle Schichten des Volkes eindringen. Unter dieser Voraussetzung gewinnt dann die Tatsache eine erhöhte Bedeutung, daß die Kompositionen F. X. Brixls eifrig fast auf allen Chören in Böhmen und Mähren aufgeführt wurden. Das bedeutet, daß diese Länder damals von dem neuen Stil des Präklassizismus im wahren Sinne des Wortes durchdrungen waren, wie er sich in der Musik Brixls und ihm ähnlicher Komponisten verbreitete.*“

Stellen wir uns nach dieser kurzen Darlegung eine wichtige Frage: Haben die böhmischen vorklassisch orientierten Komponisten auch *Josef Mysliveček*

⁷⁸ *Vladimír Helfert: Průkopnický význam české hudby v 18. století* (Die bahnbrechende Bedeutung der tschechischen Musik im 18. Jh.), vergl. Anm. Nr. 33. Zit. nach der deutschen Übersetzung *Pavel Petrs* im *Sammelband Festival Musica antiqua, Brno 1967, 18* (Red. *Rudolf Pečman*). — Siehe auch *Bohumír Štědroň: Chránová hudba v Brně v XVIII. století* (Brüner Kirchenmusik im XVIII. Jahrhundert), handschriftliche Habilitationsschrift, Brno 1939; derselbe: *Mozartovi vrstevníci v Brně* (Mozarts Zeitgenossen in Brünn), *Bertramka II* — 1950, Nr. 5/6; Über *Brixlides*; ebendort III — 1951, Nr. 2, 3 und 5; Über *P. Gravani*; derselbe: *Společenské úkoly hudby v XVIII. století* (Die gesellschaftlichen Aufgaben der Musik im XVIII. Jahrhundert), *Časopis Matice moravské LXIX* — 1950. — *Jan Racek: Zur Frage des „Mozart-Stils“*... (vergl. Anm. Nr. 29); derselbe: *Česká hudba*, bes. auf S. 116—118.

unmittelbar beeinflußt? Diese Frage kann natürlich nicht auf Grund konkreten musikhistorischen Belegmaterials beantwortet werden. Es wäre jedoch nötig, die Werke von Myslivečeks Zeitgenossen in Böhmen und Mähren gründlich zu studieren und nach Filiationen besonders mit der Melodik Josef Myslivečeks zu suchen, wie sie in seinen Kompositionen bis 1763 zu finden ist. Allgemein kann man jedoch schließen, daß Mysliveček vor allem das Kirchenschaffen Prags in seiner Jugendzeit kannte — und daß er selbst spontan zum vorklassischen Ausdruckskanon tendierte, läßt sich wieder auf Grund einer direkten Analyse seiner Kompositionen beweisen, wie es z. B. Jan Racek⁷⁹ versucht hat. Unbeantwortet bleibt allerdings, in welchem Maß das zeitgenössische *italienische* Musikschaffen an der Entstehung von Myslivečeks Stil beteiligt war; es war in der damaligen Prager Musikwelt sehr verbreitet und wirkte auf den jungen Mysliveček auch durch Vermittlung seiner Lehrer Habermann und Seger ein. Auch diese Frage könnte an Hand eines direkten Vergleichs des Schaffens Josef Myslivečeks mit dem Werk seiner Lehrer und mit der italienischen Produktion seiner Zeit beantwortet werden, was im Rahmen und im Umfang dieser Arbeit allerdings nicht gut möglich ist.

Kehren wir nun zu dem Tag zurück, an dem Josef Mysliveček Prag verläßt (5. November 1763), und versuchen wir die Frage zu beantworten, warum er sich für die Emigration entschließt, und nicht in seiner Heimat bleibt, wo er sicher mindestens ebenso bekannt geworden wäre wie seine Prager Zeitgenossen.

Bei der Lösung dieses Problems entfällt offensichtlich von vornherein der finanzielle Grund für Myslivečeks Abreise. Als Sohn eines vereidigten Landesmüllers war er gut situiert, und wenn er nicht Nachfolger seines Vaters im Müllerberuf werden wollte, konnte er doch einen sehr anständigen Anteil des väterlichen Erbes erwarten⁸⁰. Auch gesellschaftliche und religiöse Gründe zwangen Mysliveček nicht zum Verlassen der Heimat. Es bleibt also nur ein Grund: Mysliveček verläßt Prag aus künstlerischen Ursachen. Das ist von mehreren Gesichtspunkten aus wahrscheinlich:

1. In Prag konnte Mysliveček kein vollwertiges Echo finden, weil er sich in einer konservativ orientierten Künstlergesellschaft bewegte, die den alten Barockmethoden mehr gewogen war als dem neuen Kompositionsstil (Habermann, Seger).
2. Im thesesianischen Prag war keine so stürmische Aufnahme des Opernschaffens zu erwarten, auf das sich Mysliveček zaghaft schon vor 1763 vorbereitet hatte, da bekannt ist, daß einer der Beweggründe für die Abreise auch in Myslivečeks Sehnsucht bestand, sich in Italien in der Komposition von Rezitativen zu vervollkommen⁸¹. Mit dieser Absicht trägt sich der junge Mysliveček schon seit 1760, als er in Prag an einer Aufführung von Pescettis

⁷⁹ Jan Racek: *Zur Frage des „Mozart-Stils“*. . .

⁸⁰ Vergl. Čeleda, l. c. 232. — Čeleda (l. c. 214) nimmt an, eine der Ursachen von Myslivečeks Abreise sei trotzdem finanzieller Natur gewesen. Myslivečeks Familie geriet in Schulden und finanzielle Schwierigkeiten, die mit der Erhaltung des Hauses „Beim blauen Schiff“ verbunden waren. Diese Angelegenheiten betrafen indirekt auch Josef Mysliveček. Bis zu welchem Grad sie jedoch die Abreise des Komponisten nach Italien beeinflußten, kann man heute nach unmittelbaren Dokumenten nicht mehr beweisen. Deshalb bleibt wohl Čeledas Ansicht in diesem Punkt hypothetisch.

⁸¹ Pelel, l. c.

Oper „Ezio“ im Theater des Grafen Jan Václav Sporck⁸² teilgenommen hat. Sporck vermittelt auch Myslivečeks Studium bei Pescetti und mit seiner Empfehlung fährt Mysliveček nach Venedig.

3. Als Mysliveček nach dem Erfolg der ersten Sinfonien im Jahre 1762 endgültig den Entschluß faßte, sich beruflich der Komposition zu widmen, war er sich offenbar auch der Schwierigkeiten bewußt, als Komponist in der Provinzstadt Prag seinen Lebensunterhalt zu finden. Prag besaß damals nicht die Bedingungen, die eine große Residenzstadt der Kunst bieten konnte — es gab hier weder selbständige Operngesellschaften, noch große Residenzkapellen.⁸³ Auch der Einfluß der außerhalb Prags gelegenen Adelssitze, die noch im 17. Jahrhundert und Anfang des 18. Jahrhunderts eine so entscheidende Bedeutung für Böhmens Musikkultur besaßen, war im Sinken begriffen.⁸⁴ Die Einnahmen der Kapellen werden reduziert. Die Musiker beginnen häufig zu emigrieren, und zwar vorwiegend aus sozial-wirtschaftlichen und künstlerischen Gründen.⁸⁵ Schließlich ist zu sagen, daß die ausgeprägteren

⁸² Jan Václav Graf Sporck (1724—1804), eine bedeutende Persönlichkeit der tschechischen Kulturgeschichte, Rat, später stellvertretender Vorsitzender des tschechischen Appellationsgerichtes, seit 1789 Vorsitzender der tschechischen Appellationen; wirklicher Geheimrat Maria Theresias; Administrator der Musik, Oper und Tanzunterhaltungen in Prag seit dem 22. Dezember 1763, später Generaldirektor der Wiener Hofmusik (seit dem 13. April 1764). Er unterstützte in Prag vor allem die Tätigkeit des Theaters in Kotce und erwarb Verdienste um die Aufführung zahlreicher italienischer Opern an dieser Prager Szene. Näheres über Sporck siehe D l a b a č, l. c. III, 178; *Monatsschrift für Theater und Musik* IV — 1858, 141; *Chronologie des deutschen Theaters*, Leipzig 1774, 233, 238; Jos. A u e r s p e r g: *Geschichte des königl. böhm. Appellationsgerichtes*, Prag 1805, Bd. II, 24—40; Gr ä f f e r - C z i k a n n: *Österreichische National-Enzyklopädie*, Wien 1837, Bd. IV, 114; Constantin W u r z b a c h: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1856 — 91, Bd. XXXVI, 245.

⁸³ Zum letzten Mal hatte Prag eine große Residenzkapelle unter Rudolf II. (1576—1612). Damals gastierten dort bedeutende Repräsentanten der europäischen Vokalpolyphonie, wie z. B. Filippo de Monte (1521—1603), Carolus Luyton († 1620) und Jacob Gallus-Handl (1550—1591). — Vergl. Vladimír Helfert: *Dvůr Rudolfův: Dvorská kapela* (Der Hof Rudolfs: Die Hofkapelle), in: *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, Praha 1939, 146; neu in der Publikation *V. Helfert O české hudbě*, Praha 1957, 159—161. Dort findet man auch weitere Literatur.

⁸⁴ Vladimír Helfert: *Hudební barok na českých zámcích* (Das Musik-Barock auf böhmischen Schlössern), Prag 1916. Derselbe: *Hudba na jaroměřickém zámku* (Musik auf dem Schloß Jaroměřice), Praha 1924, Jan R a c e k: *Česká hudba*, 146—149.

⁸⁵ Eine böhmische Musikemigration entwickelt sich sporadisch bereits im Mittelalter, dann im 16. aber vor allem im 18. Jahrhundert, in dem sie zu einer typischen Erscheinung wurde. Besonders in den Jahren 1740—1770 kommt es zu wahren Emigrationsströmen nach ganz Europa. Der *erste Strom* zielte nach Westeuropa (Deutschland, Frankreich und England). Er teilte sich in mehrere Zweige, vor allem in Mannheim (J. V. Stamic, F. X. Richter, J. Cart, A. Fils, K. Stamic), Berlin (F. Benda, Jan Benda, Josef und Anna Benda, A. F. Bečvařovský, B. Hůrka, F. Louska) und Mitteldeutschland (Gotha: Jiří A. Benda, Ludwigslust: A. Rösler-Rosetti, Mainz: J. Zach). Nach Paris emigrierten J. Kohout, J. Krumpolz, J. V. Stich-Punto und J. A. Stamic, mit Paris war auch die Tätigkeit J. L. Dusíks und A. Rejchas verbunden. — Der englische Emigrationsstrom war schwächer; in London lebten A. Kammell, Leopold Jansa und J. L. Dusík. — Ein *weiterer Strom* strebte nach Südeuropa, d. i. Italien und das heutige Jugoslawien. Den italienischen Zweig begründete bereits B. M. Černohorský, die markanteste Erscheinung wird J. Mysliveček, in Mailand lebten H. A. Jelínek-Cervetti und Václav Pichl, in Rom F. Louska. — Besonders zahlreich war die Wiener Emigration (*dritter Strom*), in deren Rahmen vor allem die Komponisten F. I. A. Tůma, F. Gassmann, L. Koželuh, P. und A. Vranický, J. Jelínek, F. Krommer, P. L. Mašek, V. Jirovec, J. H. Voříšek, L. Jansa, u. a. hervorragten. — Der *vierte Strom*

schöpferischen Persönlichkeiten unter den tschechischen Komponisten — und zu ihnen gehörte zweifellos auch Josef Mysliveček — eine wirklich große Erscheinung auf dem Gebiet der Komposition im Lande vermissen, die ihnen künstlerisch und menschlich Vorbild sein konnte.

4. Mysliveček sehnte sich nach Italien auch deshalb, weil er dort die Möglichkeit sah, sein Talent in einem künstlerisch fesselnden und einzigartigen Milieu zu entfalten, das eine intensive Kompositionstätigkeit herausforderte. Italien war wortwörtlich mit Musik gesättigt, es war die Wiege der Oper, zu der sich Mysliveček vor allem berufen fühlte, und ein Land reicher Instrumentalmusik, die die ganze Welt ebenso bewunderte wie die italienische Oper. Und wenn man außerdem in Betracht zieht, daß die italienische Musik auch mit ihren volkstümlichen Zügen Mysliveček nahestehen mußte, daß er sie schon in Böhmen gründlich kennengelernt hatte, ist ein weiterer Kreis von Beweggründen gegeben. Italien lockte Mysliveček zweifellos als der anziehendste Mittelpunkt der Musik im 18. Jahrhundert, als Land das jeder besuchen mußte, der damals in der Musik auf der Höhe sein wollte. Geläufig war die Meinung, daß erst der Aufenthalt in Italien den Musiker zur wahren Größe und zum „Weltniveau“ erhebt.⁸⁶ Italien war doch „im 18. Jahrhundert, wie im vorangegangenen, das gelobte Land der Musik. Seine Musiker genossen in ganz Europa eine Autorität, vergleichbar der der französischen Philosophen und Schriftsteller. (...) Es ist begreiflich, daß ein Land, das seine Kunst über ganz Europa ausstrahlte, von diesem als gelobte Land der Musik angesehen werden mußte. (...) An der Schwelle Italiens werden die Reisenden von der musikalischen Leidenschaft erfaßt, welche die ganze Nation verzehrte. (...) Es ist der Reiz der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts, daß sie sich mit vollen Händen verausgabte, ohne Sorge für die Zukunft. Wenn auch die Schönheit nicht verweilte, sie war doch so schön! Von dem flüchtigen Schimmer verschwundener Jahrhunderte voll Schönheit bleibt in den Herzen für immer Freude und Licht.“ (R. Rolland.)⁸⁷

*

Die Zeit, in der Mysliveček Böhmen verläßt, gehört zu den interessantesten in der Geschichte Europas. Es ist eine Zeit, in der alles den stürmischen Ereignissen der Großen französischen Revolution zustrebt. Der Feudalismus stirbt ab, um seine historische Stellung der jungen Bourgeoisie und dem aufsteigenden Kapitalismus zu überlassen. Die Jahre vor der Französischen Revolution sind erfüllt von den neuen Gedanken der Aufklärung, die im Namen des Fortschritts die bisherige Gesellschaftsordnung untergraben. Schon der englische

begab sich nach Osteuropa, nach Polen und vor allem nach Rußland (J. Prác, A. Vančura, J. A. Mareš u. a.). — Vergl. Jan R a c e k, *Česká hudba*, 146 ff., wo man weitere Literatur findet (250 ff.).

⁸⁶ Unter den größten Komponisten widerstand der italienischen Versuchung z. B. J. S. Bach, der niemals die Grenzen seines Vaterlandes überschritt. Aber auch er kannte das italienische Musikschaffen sehr genau — es hatte ja auf seine Arbeit Einfluß — und wußte sich mit der italienischen Musik in seinem Werke auseinanderzusetzen.

⁸⁷ Romain Rolland: *La musique en Italie en XVIII^{ème} siècle*, Revue de Paris 1905. Ich zitiere nach der deutschen Ausgabe: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Kapitel VII: *Musikalische Reise durch Europa im 18. Jahrhundert (1. Italien)*, Frankfurt am Main 1921, Ss. 167, 169—170, 198. (Deutsch von L. Arro).

Barockdenker John Locke (1632—1704) schreibt, daß alle Macht aus dem Volke kommt, daß die Herrscher nur auf Grund eines Vertrags mit dem mündigen Volk regieren⁸⁸. Er stellt die Vernunft über alles, indem er sagt: „*Meiner Ansicht nach ist der erste Schritt zur Lösung der verschiedenen Fragen, die die menschliche Seele zu erforschen imstande ist, die Erforschung unserer eigenen Vernunft, das Studium ihrer Kräfte und die Feststellung, wozu sie geeignet ist.*“⁸⁹

Der französische Philosoph Charles Montesquieu (1689—1775) vertieft die Anschauungen der Aufklärung und verkündet den Gedanken, daß ein wirklich großer Staat auf Bürgergeist und Freiheitsliebe aufgebaut ist,⁹⁰ auf festen Gesetzen; das Gesetz „*ist, allgemein gesagt, die menschliche Vernunft, denn die beherrscht alle Völker auf Erden.*“⁹¹ — Voltaire (1694—1778), der Ideologe des Tiers état vor der Französischen Revolution, stellt sich schroff gegen die Kirche, gegen ständische Privilegien und feudale Fesseln aller Art und gibt gemeinsam mit Denis Diderot (1713—1784) die berühmte französische Enzyklopädie heraus, die eine Summe des Wissens der Zeit bieten soll.

Von Frankreich strahlten die neue Gedanken nach ganz Europa aus. Die Kritik der Gesellschaftsordnung, bereichert um eine neue Theorie des befreiten Menschentums, das sich im Kontakt mit der Natur gefühlsmäßig vertieft (Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778)⁹², wurde in Deutschland ebenso begeistert aufgenommen wie in Italien oder in Rußland, bei größerem oder kleinerem Druck seitens der Zensur. Der aufgeklärte Absolutismus ist dann die Folge dieser philosophischen Bestrebungen, die schon zweifellos den Beginn eines neuen europäischen Denkens bedeuten und die Romantik im breitesten Sinne des Wortes ankündigen.

Gesellschaftskritik und neue Ideenrichtungen gehen Hand in Hand mit neuen Entdeckungen der exakten Wissenschaften, besonders der Naturwissenschaft. Die größten Erfolge erzielten die Mathematik, die Mechanik und die Astronomie, die ersten selbständigen Arbeiten wurden auf dem Gebiet der Chemie unternommen. In der Physik entsteht eine neue Disziplin, die Lehre von der Elektrizität; eine Reihe neuer Erkenntnisse bringt auch die Physiologie, Biologie und Medizin. Das alte religiöse Weltbild weicht materialistischen weltanschaulichen Tendenzen.

⁸⁸ Locke war für Engels in Religion und Politik ein Kind des Klassen-Kompromisses, doch zugleich — nach Marxens Worten — der Repräsentant der neuen Bourgeoisie in allen ihren Formen (*Marx-Engels über den historischen Materialismus*, tschechisch Svoboda, Praha 1951, 62; *Schriften*, Bd. XII, 1. Teil, 63 (russische Ausgabe).

⁸⁹ John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding*, 1960, Buch I, Kap. 1, Paragraph 7. Zitiert nach Dějiny filosofie II, red. von G. F. Alexandrov u. a., tschechisch: Svoboda Praha 1952, 246—247.

⁹⁰ Charles Montesquieu: *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734.

⁹¹ Charles Montesquieu: *L'esprit des lois*, tschechisch: V. Linhart, Praha 1947, 15 ff.

⁹² Der Genfer Jean Jacques Rousseau erblickte die Hauptquelle des sozialen Übels in der gesellschaftlichen Ungleichheit (*Über den Ursprung der Ungleichheit zwischen den Menschen*, tschechisch, Svoboda, Praha 1949). Er sieht die Beschränkungen des Menschen durch soziale Fesseln: „Der Mensch wird frei geboren und doch überall in Ketten geschlagen“ (*Der Gesellschaftsvertrag oder die politischen Grundrechte*), tschechisch: Otto, Praha 1911, 6. Die Befreiung aus den gesellschaftlichen Bindungen erblickt er in der Rückkehr zur Natur.

Das Italien des achtzehnten Jahrhunderts^{92a}, das erhebliche territoriale Veränderungen durchmachte, erlebte keine so durchgreifende Entwicklung wie England oder Frankreich. Schon seit dem 17. Jahrhundert führt es dauernd Kriege gegen die Türken, die im Jahr 1669 mit dem Verlust von Kreta ihren Abschluß finden. Im Jahr 1684 gewinnt dann Venedig in den Kämpfen gegen die Türken Südgriechenland (Morea), im Jahre 1718 verliert es jedoch dieses Gebiet wieder.

Zu Veränderungen kommt es infolge der spanischen Erbfolgekriege (1701 bis 1714). Karl VI. gewinnt durch die Friedensschlüsse von Utrecht (1713) und Rastatt (1714) Mailand, Neapel und Sardinien, während Sizilien an den Herzog von Savoyen, Victor Amadeus II. fällt. Auch das freie Mantua gerät unter österreichische Herrschaft, Victor Amadeus ist gezwungen, Sizilien an Österreich abzutreten und erhält statt dessen Sardinien (1720). Zu Veränderungen kommt es auch nach dem Aussterben der Farnese in Parma (1731) und der Medici in Florenz (1737). Parma fällt an Don Carlos, den Sohn Philipps V. von Spanien, der in den Friedensschlüssen von Wien (1735) und Paris (1738) zwar noch zusätzlich Neapel und Sizilien gewinnt, Karl VI. aber vermehrt seine Herrschaft in Parma um Piacenza, nachdem er die österreichische Macht in Italien dadurch unterstützt hat, daß er Novarra, Tortona und Toscana seinem Schwiegersohn Franz Stephan zuwies. Die Erbin Karls VI., Maria Theresia, überließ Parma und Piacenza Don Philipp, einem Bruder des Königs von Neapel.

Mit den neuen politischen Verhältnissen wächst auch in Italien die Bestrebung, Reformen ähnlicher Art wie Maria Theresia und Josef II. einzuführen. Italien wird vom aufgeklärten Absolutismus beherrscht, der sich scharf gegen die Kirche, besonders aber gegen die Geistlichkeit richtet (der Jesuitenorden wurde hier 1773 aufgelöst). Auch das politische Bewußtsein der italienischen Patrioten, die schon damals, im 18. Jahrhundert, den Boden für den nationalen Befreiungskampf vorbereiten und sich nach einer Vereinigung Italiens sehnen, das bisher in kleine territoriale Einheiten zerbröckelt ist, beginnt sich zu vertiefen.

Die verworrene politische Lage beeinflusst in einem gewissen Sinne in negativer Weise auch die *gedankliche Entwicklung* in Italien; das Land lebt allerdings mit der hervorragenden bildenden Kunst und Musik des Barocks. Trotzdem wird das Werk des Giambattista Vico⁹³ zu einem außerordentlich be-

^{92a} Zur italienischen Geschichte vergl. folgende Literatur: N. Bianchi: *Storia della monarchia piemontese dal 1773 sino al 1861*. Vol. 1 (Rom — Turin 1877). — L. Bianchini: *Della storia delle fianze del regno di Napoli* (Neapel, 3. Ausg. 1859). — J. Candeloro: *Storia dell' Italia moderna. Le origini del Risorgimento 1770—1815* (Mailand 1956). — B. Croce: *La letteratura italiana*, Bd. II.: *Il seicento e il settecento*. (Bari 1956). — Derselbe: *Storia del regno di Napoli* (Bari 1953). — Derselbe: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck* (Tübingen 1930). — A. Fanfani: *Storia del lavoro in Italia. Dalla fine del secolo XV angli inizi del XVIII* (Mailand 1943). — L. Dal Pane: *Storia del lavoro in Italia dagli inizi del secolo XVIII al 1815* (Mailand 1943). — E. Rota: *Le origini del Risorgimento (1700—1800)*. Bd. I — II (Mailand 1948). — L. Salvatorelli: *Il pensiero politico italiano del 1700* (Turin 1942). — Derselbe: *Sommario della storia d'Italia* (Turin 1939). — Fr. de Sanctis: *Geschichte der italienischen Literatur*, Stuttgart 1943, Bd. II, deutsch von Lili Sertorius. — G. Tivaroni: *L'Italia prima della Rivoluzione francese (1735—1789)*, Turin 1888.

⁹³ Giambattista Vico (1668—1744), italienischer Philosoph, 9 Jahre Erzieher in der Familie

deutsamen Ereignis. Vico „*war ein Renaissancegelehrter, ein Mann, der den Staub des Mittelalters abschüttelte und Leben und Wahrheit in der antiken Welt suchte*“,⁹⁴ und sein Werk *Principi di una scienza nuova d'itorna alla commune natura delle nazioni* (Grundlagen einer neuen Wissenschaft von der gesellschaftlichen Natur der Völker), das 1725 in Neapel erschienen ist, hat für die Philosophie der Einbildungskraft eine große Bedeutung gehabt. Vico betont,⁹⁵ daß die Einbildungskraft des Dichters einen natürlichen Ausdruck der Kindheit der Menschheit darstellt, und wird eigentlich zum ersten philosophischen Revolutionär, der die Kategorie der Wahrheit zugunsten der Phantasie unterdrückt hat.⁹⁶ Er knüpfte mit dieser neuen Auffassung an eine nicht allzutiefe Tradition an, „*denn die Sache des Herzens und der Phantasie wurde im ganzen Zeitalter der Vernunft nur von Wenigen verteidigt*“.⁹⁷ Vicos Gedanken drücken jedoch überaus glücklich das Wesen der italienischen Nationalseele aus, indem sie gegen den strengen Intellektualismus, der in der romanischen Kultur wurzelt und in das Spanien des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts zurückgreift,⁹⁸ die reine Emotionalität verteidigen und sie nicht aus dem Gebiet des Wissens ausschließen. Vor Vico hat bereits der Italiener Giovanni Vincenzo Gravina (1664—1718)⁹⁹ die sittliche Bedeutung der dichterischen Einbildungskraft erfaßt und hervorgehoben, daß das Kunstwerk auf die Aufmerksamkeit des Zuschauers wirken und auf geistlose Nachahmung verzichten muß. Er betont also ebenfalls nachdrücklich die Emotionalität des Kunstwerks, das abstirbt, wenn es bloß vom Intellekt getragen ist. Ähnlich wie Ludovico Antonio Muratori (1672—1750)¹⁰⁰ unterstellte Gravina die Einbildungskraft noch den sittlichen und verstandesmäßigen Fähigkeiten des Menschen. Vico war der erste, der die Entdeckung machte, daß die Einbildungskraft einen Eigenwert an sich besitzt (l. c.) und daß sie also keinen sekundären Ideen dienstbar ist. Diese Entdeckung Vicos ist fürwahr eine revolutionäre Entdeckung und hat die größte Bedeutung für das Gebiet der Kunst, die neben, wenn nicht über die Wissenschaft gestellt wird, denn „*die Poesie ist die erste gemeinsame Sprache aller Nationen*“¹⁰¹. Es ist vorläufig völlig unwichtig, daß sich Vico eigentlich nur auf einige aphoristische Aussprüche über die Rolle der Einbildungskraft beschränkt hat; wir können beiseite lassen, daß Vicos

Rocca in Vatolle, dann (1699) Professor der Rechte und Rhetorik an der Universität zu Neapel.

⁹⁴ Francesco de Sanctis: *Geschichte der italienischen Literatur*, Stuttgart 1943, Bd. II, 372. Vergl. Anm. Nr. 92.

⁹⁵ Katherine Everett Gilbert — Helmut Kuhn: *A History of Esthetics* (Indiana University Press), Bloomington 1954, tschechische Übersetzung von Pavel und Heda Kovály unter dem Titel *Dějiny estetiky*, Praha 1965, 219.

⁹⁶ Benedetto Croce: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, Tübingen 1930, 229.

⁹⁷ Gilbert — Kuhn, l. c.

⁹⁸ „*Wer ein hervorragender Dichter werden will, muß von allen Wissenschaften Abstand nehmen, die (den Verstand) betreffen*“, sagt der spanische Schriftsteller Juan Huarte in seiner Abhandlung *Examen de ingenios*, 1578, Kap. IX; neu in der Edition *Biblioteca de autores españoles, Obras escogidas de filosofos*, Madrid 1929, Bd. 65, 442.

⁹⁹ Giovanni Vincenzo Gravina (1668—1718), Jurist, Literat, Philosoph. Bedeutendvoll ist seine Schrift *Ragione poetica*, Rom 1708, in der er als einer der Ersten den Vorklassizismus verteidigt.

¹⁰⁰ Ludovico Antonio Muratori (1672—1750), Doktor der Rechte, Geistlicher, Bibliothekar des Herzogs von Modena, ein hervorragender Historiograph des Mittelalters.

¹⁰¹ Zitiert B. Croce, l. c. 236.

Ausgangspunkt eminent negativ ist¹⁰²; wichtig ist, daß hier zum erstenmal Gedanken auftauchen, die schon jener Zeit der Stil- und Ideenwende nahestehen, die allgemein als das Rokoko bezeichnet wird.

Wann in Italien die Ära des Rokokos beginnt, läßt sich nicht exakt bestimmen. Man ist gewohnt, das Rokoko im Rahmen des Barockstils zu betrachten. Es stellt indessen eine relativ kurze Zwischenperiode dar, die in manchem den kommenden Klassizismus vorbereitet, in manchem aber noch dem Stilkanon des Barocks Tribut zollt. Und es war gerade Italien, das noch vor Frankreich die Fesseln des Barockstils zerbrach und die Lebensformen konsequent zu verfeinern begann. Auf diese Priorität Italiens hat nachdrücklich der polnische Forscher Casimir von Chłędowski hingewiesen, und zwar in einer Arbeit *Das Italien des Rokoko*, die zuerst polnisch, dann deutsch¹⁰³ erschienen ist. Der Autor sieht die enge Verbundenheit von Rokoko und Barock, hebt aber eine Art weibliches Moment im Lebensstil des Rokokos hervor: „*Das Rokoko war nichts anderes als eine Fortsetzung des Barocks mit stark weiblichem Einschlag*“¹⁰⁴. Während im Barock die mächtige Aristokratie und Geistlichkeit das Übergewicht des äußerlichen Pathos betonte, waren schon in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Machtpositionen des Adels und des hohen Klerus erschüttert. Die verarmende Aristokratie war verschuldet und hatte kein Interesse an übermäßigem Pomp. Wenn das Barock darangegangen war, die Machthegemonie des hohen Adels und Klerus in allzu erhabener Architektur, in allzu steifen Sitten, in allzu ekstatischer Literatur despotisch geltend zu machen, so faßte das Rokoko die Gesamtkultur bereits anders auf, indem es den barocken Schwung durch Preziosität, die religiöse Ekstase durch pastorale Bukolik ersetzte und einen gemäßigt edlen Ausdruck wählte, der nicht weit vom Sentimentalen entfernt war, wobei die feine Kunst der Kleinmalerei reichlich zur Geltung kam: das Detail ersetzte die große Konzeption, das Ganze begann in kleine Gebilde zu zerbröckeln, die einer gewissen barocken Steifheit entledigt waren. Dieser Prozeß der „Vermenschlichung“ fand in Italien einen besonders fruchtbaren Boden. Besonders die nördlichen Gebiete und Neapel befreiten sich bald vom barocken Pathos, weil die Aristokratie, die sich dort unter dem mächtigen Einfluß Spaniens entwickelt hatte, sehr schnell ihrem gesellschaftlichen Verfall und dem Verlust ihrer Machtpositionen zustrebte. Ähnlich war es in Venedig, jener reichen Patrizierstadt, wo die Stellung des Adels und der hohen Geistlichkeit bald von der wachsenden Kraft des jungen Bürgertums angenagt wurde, das seine Geschäftstüchtigkeit erwies.

Die Priorität in der Kodifizierung des neuen Lebensstils fällt gerade Italien zu, obwohl dies in der Literatur noch nicht mit genügender Eindringlichkeit und Klarheit hervorgehoben wurde. Wir erwähnten schon den philosophisch-ästhetischen Beitrag der Gedanken Vicos, die die gesamte Entwicklung der italienischen Kultur in Richtung auf das Rokoko antizipiert hatten; wenn man diesbezüglich auch die Priorität der italienischen bildenden Kunst und Architektur in der Durchsetzung der Rokokoelemente in Betracht zieht, die aller-

¹⁰² Gilbert — Kuhn, l. c. 223.

¹⁰³ Die angeführte Arbeit stand mir in deutscher Übersetzung von Rosa Schapire zur Verfügung: Casimir von Chłędowski, *Das Italien des Rokoko*, Müller, München, 21935, bes. 1—28.

¹⁰⁴ Chłędowski: l. c. 1.

dings in der Malerei, besonders in der venetianischen¹⁰⁵, am deutlichsten waren, wenn man auch an die Musik nicht vergißt, die schon in den Werken der italienischen Spitzenautoren vom Beginn des Jahrhunderts (Corelli, Vivaldi, A. und D. Scarlatti und viele andere) gewisse evident vereinfachende Tendenzen in der Melodik brachte, und auch an die Literatur denkt, die „den Übergang von der alten zur neuen Literatur darstellt“¹⁰⁶ — ein Zustand, dessen Repräsentanten Metastasio, Gozzi, Parini, Goldoni¹⁰⁷ waren — dann sind unserer Meinung nach genügend Beispiele dafür vorhanden, daß der italienische Lebensstil vom barocken Aufschwung fast allzusehr entfernt war. Die Zeit zerstörte die Einheit des barocken Universalismus und signalisierte — gewollt oder ungewollt — den Untergang und Fall einer Gesellschaft, die dann Ende der achtziger Jahre von der Großen französischen Revolution weggefegt wurde. Diese Jahre gefallen sich allzustark in Winzigkeiten, sie sind dem streng rationalen Ausgangspunkt fern, sie haben keinen Sinn für Monumentalität. Diese Zeit spottet über die Größe der vergangenen Zeitalter. Francesco de Sanctis charakterisiert sie als eine parfümierte und gepuderte Periode; sie ist nach ihm schwächlich und lieblich wie ein Weib, das die Poesie mit seiner Deklamation und mit seinem Gesang begleitet. Das Wort allein hat keine solche Bedeutung wie die Musik, die Dichtkunst wird eigentlich der Musik untergeordnet und erreicht eigenen Wert erst dort, wo sie sich in Melodie verwandelt. Das Wort ist im Rokoko ein bloßer Schall geworden und hat aufgehört, Idee zu sein.¹⁰⁸ Wie bereits betont, spielte bei der Herausbildung des Rokokos Italien

¹⁰⁵ Neben der Tagebuch- und Memoirenliteratur stellt die venezianische Malerei das Leben im damaligen Venedig am plastischsten dar. Casanova, Gozzi und der Advokat Lungo führen uns mit da Ponte in Patriziersalons, in stille Stuben sparsamer Bürger, Klubs, Kaffeehäuser und Klöster; diese literarischen Szenen werden augenblicklich lebendig, wenn wir die Bilder Canalettos, Guardias und Longhis betrachten. Denn diese verraten nicht nur Inhalte, sondern auch Formen der malerischen Gestaltung, die schon meilenweit vom Pathos des Barocks entfernt sind. Sie vergegenwärtigen den Menschen in den lebensnahen Situationen. Ihr Vorbild ist Tintoretto, der nicht mit Unrecht als Künstler größerer Empfindung charakterisiert wurde. Siehe Antonín Matějček: *Tizian und Tintoretto*, Sammelschrift A. Matějček o umění a umělcích, Praha 1948, 60. Bei Canaletto, Guardi und Longhi gelangen wir „auf den Boden des Realismus, dem die zeitgenössischen illusionistischen Tendenzen wirksame malerische Mittel in die Hand gaben.“ (Matějček über Canaletto in seinen *Dějiny umění v obrysech* [Geschichte der Kunst in Abrissen], Praha 1951, 392). Wenn Matějček vom Realismus spricht, meint er jene Elemente, die in Kontraposition zum Ausdruckskanon des Barocks standen. (Näheres über diese Fragen besonders bei C. Chłędowski, l. c. 169 ff.).

¹⁰⁶ F. de Sanctis, l. c. 419.

¹⁰⁷ Pietro Bonaventura *Metastasio* (1698—1782), der bedeutendste Librettist des 18. Jahrhunderts, Hofdichter in Wien. Von ihm wird noch in anderem Zusammenhang die Rede sein. — Carlo *Gozzi* (1702—1808), Schriftsteller und Lustspiieldichter, der an der Akademie Granelleschi wirkte und eine Reihe von Maskenspielen über Themen aus der orientalischen Fabulistik herausgab. — Giuseppe *Parini* (1729—1799), Professor der Rhetorik an der Mailänder Scuola Palatina, schrieb vor allem Verse oft satirischen Inhaltes. — Carlo *Goldoni* (1707—1793), hervorragender Dramatiker, Autor zahlreicher Lustspiele mit gesellschaftlich-kritischem Untertext.

¹⁰⁸ Sanctis, l. c. — Ein umfassendes Bild der Zeit des sogenannten Rokokos bietet die kultur-historische Arbeit Alexander von Gleichen-Rußwurms: *Das Jahrhundert des Rokoko* (Kultur und Weltanschauung im 18. Jahrhundert), Hoffmann-und-Campe-Verlag, Hamburg, undatiert. In Übereinstimmung mit Sanctis wertet Gleichen-Rußwurm das Rokoko als Zeitalter eines neuen Lebens- und Kunststils (bes. auf S. 94 ff.) und setzt seinen Beginn bereits in die ersten Jahre des 18. Jahrhundert an. Er widerlegt die Ansicht, das Rokoko sei bloß eine Periode graziöser Spielhaftigkeit gewesen und sieht es weit eher

die führende Rolle, denn der unpathetische Charakter dieser Zwischenzeit entsprach völlig dem temperamentvollen und volkstümlich empfindenden italienischen Menschen, der die Emotionalität und Unmittelbarkeit immer der Scholastik, der philosophischen Tiefe, der äußerlichen Pracht überordnete. Kann man sich wundern, daß es gerade die italienische Musik war, eine ausgesprochen emotionale Kunst, die im 18. Jahrhundert zur durchdringendsten Äußerung des italienischen Nationalgeistes geworden ist? Widmen wir also wenigstens einige flüchtige Zeilen ihrer Charakteristik.

Die italienische Musik des 18. Jahrhunderts stellt die typischste Äußerung der damaligen italienischen Kultur dar. Diese hat schon im vorangegangenen Jahrhundert die Oper¹¹⁰ als eine ihrer wichtigsten Früchte hervorgebracht, die sich bald nach ganz Europa verbreitete. In der neapolitanischen Form¹¹¹ lebte dann die Oper das ganze 18. Jahrhundert hindurch und beherrschte als sogenannte *opera seria* die Opernbühnen im In- und Ausland. Die italienische Instrumentalmusik¹¹² hatte ebenfalls nicht nur in Italien, sondern auch

als Zeit, in der die soziale Gegenwart wetterleuchtet: „Tatsächlich hat das (18.) Jahrhundert eine Tragik, die kaum ausgeschöpft werden kann und die der Tragik unseres Jahrhunderts mit Akkorden und Dissonanzen präludiert, dergleichen auf der Weltharfe noch nicht gerissen waren“ (S. 7).

¹⁰⁹ „Die eigentliche Heimat des Rokoko war Italien, und wenn später die Form der Perücken und der Schnitt der Kleider aus Paris nach Venedig und Rom gekommen ist, so darf man deshalb die Ursprünge der Kultur des Rokoko nicht in Frankreich suchen. (...) Im XVIII. Jahrhundert hat die Seinstadt das italienische Rokoko auf ihre Art verändert und die entlehnten Formen gelegentlich dem Mutterland, reicher und schöner ausgestaltet, wiedergegeben.“ (Chłędowski, I. c. 3.)

¹¹⁰ Zur Problematik der Oper wurde eine Reihe bedeutsamer Buch- und Zeitschriftenarbeiten geschrieben. Wir bieten eine unvollständige Auswahl, die auf die Oper und ihre Geschichte in Italien eingestellt ist: Jan Racek: *Stilprobleme der italienischer Monodie*, Praha 1965. — Hugo Goldschmidt: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*; Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1901. — Derselbe: *Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*; SIMG II — 1900/01, 16—75. — S. Arteaga: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*; 3 Bd., Bologna 1783—1788, 2. Ausg. Venedig 1785. — M. Fehr: *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes*; Tschopp, Zürich 1912. — M. Callegari: *Il melodrama e P. Metastasio*; Rivista mus. italiana, Jg. 26 — 1919, 518—544; Jg. 27 — 1920, 31—59, 458—476. A. A. Abert: *Schauspiel und Opernlibretto im italienischen Barock*; Die Musikforschung II — 1949, 133—141.

¹¹¹ Mit der neapolitanischen Oper befassen wir uns auf den folgenden Seiten dieser Arbeit ausführlicher. In diesem Zusammenhang bieten wir nur eine kurze Charakteristik. In der neapolitanischen Oper gipfelt das Opernschaffen des Barocks. Ihre Form baut sich auf den Wechsel von Rezitativen und Arien auf. Das Rezitativ erscheint am häufigsten als *recitativo secco*, während das *recitativo accompagnato* nur an dramatisch exponierten Stellen vorkommt. In den Arien fixiert sich die Form des *da capo* (Ansätze zu ihr kann man natürlich bereits bei Monteverdi finden). In der Arie schuf die neapolitanische Oper eine der Voraussetzungen der Entstehung des klassischen Stils: sie legte nämlich auf ergreifende Melodik und Sangbarkeit der Arien Wert. Die neapolitanische Oper stabilisierte auch die Form der Overtüre, indem sie den Typus einer dreiteiligen Sinfonie mit dem Tempoplan *allegro — andante — allegro* schuf. (In den älteren Opern besaß die Overtüre keine festen Formen.) Selten verwendete die neapolitanische Oper Tänze, die nur als Einlagen zum Aktschluß dienten und ziemlich unorganisch wirkten. Auch die Chöre erschienen im großen und ganzen nur ausnahmsweise, bloß im Finale der Akte. Als größter Komponist der neapolitanischen Oper gilt Alessandro Scarlatti (1659—1725); seine Zeitgenossen und Nachfolger waren Leonardo Vinci (1690—1730), Domenico Sarri (geb. 1678), Leonardo Leo (1699—1744), Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736) u. a.

¹¹² Vergl. Luigi Torchi: *La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Rivista musicale Italiana 1901. — Jos. Wasielewski: *Geschichte der Instrumental-*

musik im 16. Jahrhundert, Leipzig 1878. — Derselbe: *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1927, bearbeitet und ergänzt von Waldemar v. Wasilowski. — Die Entwicklung der italienischen Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert war bedeutend. Die italienischen Meister widmeten ihre Aufmerksamkeit vor allem der Kammer- und Orchestermusik und legten die Fundamente zum Bau der modernen Instrumentalkomposition. Die barocke italienische *sonata, sinfonia*, das *concerto* und *concerto grosso* wurden am meisten gepflegt. Die italienische Instrumentalmusik ging vom Schaffen Andrea Gabriellis (1510—1586) und vor allem Giovanni Gabriellis (1557 bis 1612) aus, die die Form der sogenannten orchestralen Sonate ausbauten, welche sich durch kurze, imposante Sätze auszeichnete und akkordischen Charakter besaß; die „Orchester-sonaten“ Gabriellis sind sogar doppelhörig. Instrumentalcharakter besitzen auch die für Streichorchester bestimmten Kanzenen. — Die Komposition von Sonaten im kammermusikalischen Sinne entwickelt sich in Italien zugleich mit der Entfaltung der spätbarocken und frühklassischen Opern- und Instrumentalmusik. Schon bei G. Gabrielli finden wir eine Sonate für drei Violinen und Baß. Dies ist jedoch wohl eine Ausnahme, weil sich mit der Komposition von Sonaten (vor allem auf dem Feld der Triosonaten) erst Salomone Rossi (1570—1630) zu befassen begann. Biaggio Marini (1600? — nach 1655) wurde bald der führende Sonatenkomponist, nachdem er in seiner Sammlung *Affetti musicali* (1617) die älteste bisher bekannte Sonate für Violine und bezifferten Baß herausgegeben hatte. An Marini knüpfte eine ganze Plejade bedeutender Komponisten an: Carlo Farina († um 1640), der in seinem *Capriccio stravagante* Tierstimmen zu imitieren versucht, Giovanni Battista Fontana († 1630), Don Marco Uccellini (geb. um 1610), Giovanni Battista Cavaliere Buonamente († 1643), einer der ersten eigentlichen Schöpfer der *sonata da camera* mit dem Satzschema: *sinfonia — brando — gagliarda — corrente*, Massimiliano Neri (17. Jh.) und eine Reihe anderer, welche die Gründergeneration zwar nicht geniau, jedoch fruchtbarer Komponisten der ersten großen Blütezeit der italienischen Instrumentalmusik repräsentieren. — Eine zweifellos vereinzelte Ausnahmestellung nimmt erst Giovanni Legrenzi (1626—1690) ein, der große Meister der venezianischen Oper. In seinem Schaffen klärten und festigten sich die bisher schwankenden Instrumentalformen und zum ersten Mal begegnen wir hier den deutlich abgegrenzten Typen der Kirchensonate (*sonata da chiesa*), die aus vier im Tempo und Ausdruck kontrastierenden Sätzen aufgebaut ist, und der Kammer-sonate (*sonata da camera*), die Sätze mit dem Charakter von Tänzen bringt und sich also der Suite nähert. Legrenzis unmittelbare Nachfolger sind Giovanni Battista Vitali (1644?—1692) und Giovanni Battista Bassani (1657?—1716). Während man bei Vitali französische Einflüsse beobachten kann, vertritt Bassani den italienischen Nationalstil und ist der unmittelbare Vorläufer seines genialen Schülers Arcangelo Corelli (1653—1713), des Begründers der sogenannten römischen Schule. Corelli kommt in eine Zeit, in der die Formen der barocken Sonate bereits fest gefügt sind. Er pflegt dann nicht nur die Solosonate mit beziffertem Baß, sondern auch die Triosonate. Als Geiger von Weltruf vervollkommenet er in seinen Kompositionen auch die Technik des Instrumentes und gelangt zu einem ruhigen, edlen, von der italienischen Volksmelodik nicht unbeeinflussten Ausdruck. Corellis Sonaten vermeiden kurzatmige Sätze; weit eher findet man bei ihm reich ausgearbeitete Sätze, die deutlich zu kontrastreichem Ausdruck und Monumentalität streben und systematisch in kontrapunktischer Technik komponiert sind. Bedeutungsvoll ist Corellis Beitrag auf dem Gebiete des *concerto grosso*: er ist nämlich der eigentliche Begründer dieser Form, die so sinnreich Prinzipal- und Orchesterkomponenten wechseln läßt und später von zahlreichen Komponisten gepflegt wurde, wie z. B. von Torelli, Vivaldi, Händel und Bach. Interessanterweise begegnen wir dem Ausdruck *concerto grosso* zum ersten Mal bei Cristofano Malverzzi (1547—1597), und zwar in seinen Intermedien aus dem Jahre 1591. Der Begriff *concerto grosso* bedeutet bei Malverzzi allerdings den simultanen Einsatz aller Instrumente und ist also mit dem heutigen *tutti* identisch. Im Zusammenhang mit der Entwicklung des *concerto grosso* als instrumentaler Form besitzt Corelli zweifellos die Priorität. Er gab seine *concerti grossi* zwar erst im Jahre 1712 in Rom heraus, doch es ist bekannt, daß er sie schon im Jahre 1682, also noch vor seinem berühmten Zeitgenossen Giuseppe Torelli († 1708), einem bedeutenden Komponisten des Solokonzertes, komponierte. Arnold Schering folgt in seiner Arbeit *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1903, 41, daß man die Form des *concerto grosso* schon bei Alessandro Scarlatti antrifft. — Nach Torellis Konzerten für Solovioline, die im Jahre 1698 unter dem Namen *Concerti musicali op. 6* erschienen, kommt diese Form im Werk von Torellis Zeitgenossen Tommaso Albinoni (1674—1745) und Benedetto Marcello (1686 bis 1739) zur Geltung, die ebenfalls zu den führenden Komponisten des *concerto grosso*

zählen. Während Giuseppe Jacchinis († 1727) Streben dem Violoncellokonzert galt (herausgegeben 1701 in Bologna, vergl. Francesco Vatielli: *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927, 141 ff.), gipfelte die Entwicklung des Violinkonzertes in den Kompositionen des venezianischen Mönches Antonio Vivaldi (1680?—1743), der auch als Komponist von Sonaten, Opern und Sinfonien hervorragte. Sein Werk wirkte auf J. S. Bach (1685—1750), der einige Violinkonzerte Vivaldis für Klavier und Orgel bearbeitete, Vivaldis Beitrag zur italienischen Musik des 18. Jahrhunderts ist bedeutend und erreicht den Rang Corellis. Im Vergleich mit diesem Komponisten ist Vivaldi dramatischer und harmonisch kühner und wenn man Corelli den apollinischen Komponistentypus nennen darf, stellt Vivaldi den dionysischen Typus vor, der innerlich belebten Ausdruck bietet. Vivaldi festigte die konzertante Form, indem er im ersten Satz der Konzerte ein stabiles refrainartiges Gebilde schuf, das bis in die Zeiten Mozarts unverändert blieb; das *tutti* des Orchesters kehrt wie ein Rondotheema zurück, wird aber regelmäßig transponiert und mündet erst gegen Ende des Satzes in die Haupttonart. Das schon bei Corelli übliche Schema der Konzertsätze ist auch für Vivaldi typisch (1. Satz: Allegro mit angedeuteter Rondoform; 2. Satz: Mittelsatz in liedähnlicher Form; 3. Satz: Allegro des Gigue- oder Courante-Typs. Vivaldi entwickelt im Konzert Programmtendenzen, wie aus den Werken mit dem Titel der Vier Jahreszeiten hervorgeht. Vivaldis Konzerte, die auch vom Standpunkt der Violintechnik einen Fortschritt bedeuten, erfreuten sich großer Beliebtheit und Vivaldi gehörte neben Corelli zu den bekanntesten italienischen Komponisten seiner Zeit. (Über Vivaldi vergl. besonders Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi*, Wiesbaden 1965.) — Ein Vertreter der Traditionen Corellis wurde Evaristo Felice dall' *Abaco* (1675—1742), dessen Konzerte und Sonaten stellenweise technisch noch anspruchsvoller sind als die Kompositionen Corellis. — Corellis Schüler Francesco Geminiani (1680—1762) und Pietro Locatelli (1693—1764) führten die italienische Instrumentalmusik zu neuen Höhen. Locatelli, der „Paganini des 18. Jahrhunderts“, brachte eine unerhörte Entwicklung der Violinspieltechnik. (An Locatellis *L'arte di violino*, op. 3, vor allem an die technischen Errungenschaften der Kadenzen dieses Werkes, knüpfte Nicolò Paganini [1782—1840] an, der Locatellis technische Finessen noch überbot.) Als Komponist war jedoch F. Geminiani größer, der in London wirkte und dort die Kunst der Violine förderte. Außer seinen Violinsonaten und concerti grossi ist Geminianis Violinschule (London 1740) wichtig. — Den „Beethoven des 18. Jahrhunderts“ nannte man den großen Zeitgenossen Bachs, Francesco Maria Veracini (1685—1750), dessen Violinsonaten nicht nur technische Neuerungen, sondern vor allem neue Züge des Ausdrucks erkennen lassen: Die Tiefe der Gedanken und die Kunst der Variation. — Von Veracini führt die Entwicklung zu Giuseppe Tartini (1692—1770), dem Entdecker der Kombinationstöne, der schon unmittelbar vor Paganini steht und einer der größten Reformatoren der Violintechnik ist („Tartini-Bogen“). Doch nicht nur das: Tartini ist auch ein Revolutionär im Ausdruck. Er steht eigentlich schon auf dem Boden der Klassik, obwohl die äußere Form seiner zahlreichen Sonaten und Konzerte im wesentlichen noch barock ist. Auch in menschlicher Hinsicht war Tartini eine der sympathischsten Gestalten der italienischen Musik (vergl. die Urteile über diesen Komponisten aus der Feder seiner Zeitgenossen Charles Burney, Grosley u. a.). — Das Klavier-(Cembalo-)Spiel und die Kompositionen für diese Instrumente erreichten in Italien nicht jene Bedeutung wie die Virtuosität und das Schaffen für die Streichinstrumente. Diese Tatsache läßt sich einerseits auf die geringe Stufe der technischen Entwicklung der Tasteninstrumente des Klaviertyps, andererseits auf die Funktion des Klaviers (Cembalos) in der Musik des 18. Jahrhunderts zurückführen (Generalbaß, harmonische Begleitung). Trotzdem sind wenigstens einige italienische Autoren auch für die Geschichte dieser Instrumente wichtig, deren Entwicklung vor allem in Frankreich, England und Deutschland vonstatten ging. Girolamo Diruta (geb. um 1560) ist eine bedeutende Erscheinung, vor allem deshalb, weil wir in seinem *Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumenti da penna*, I (1593) eine sorgfältige Beschreibung der Klaviertechnik und des Fingersatzes bei dem Spiel auf Tasteninstrumenten finden. — Bernardo Pasquini (1637 bis 1710) schreibt Suiten und Sonaten, die in formaler und struktureller Hinsicht den Sonatenkompositionen für Streichinstrumente entsprechen. Domenico Zipolis (1675 — um 1716) Bedeutung ist geringer und zeitgebunden; dafür ging Domenico Scarlatti (1685—1757) Ruf weit über die Grenzen seiner Heimat und Scarlattis hervorragende Bedeutung ist unumstritten. Er war der Bahnbrecher einer neuen Klaviertechnik und nimmt in seinen Kompositionen den klassischen Stil vorweg. Seine Klaviersonaten („*Essercizi*“) sind einsätzig und gehen von der Formstruktur des Liedes (ohne Durchführung) aus. Scarlatti appliziert die Violintechnik auf die Klavierkomposition, der er als Erster kapriziösen

im übrigen Europa bestimmenden Einfluß. Nach Italien kamen Komponisten aus der ganzen Welt, um dort Glätte der Form und Klarheit des musikalischen Ausdrucks zu lernen und wenigstens etwas von jenem unerfaßbaren genius loci in sich einzusaugen, der so typisch für alle Stätten des Landes war. Italien war im wahrsten Sinne des Wortes von Musik gesättigt.¹¹³ Musik wurde in der hohen Gesellschaft und in den Volksschichten betrieben. Die italienischen Komponisten erregten durch die Unmittelbarkeit der Invention, die Natürlichkeit des Ausdrucks, die Volkstümlichkeit der Melodik Bewunderung. Musiker aus der ganzen Welt kamen nach Italien, um dort die Kompositionstechnik zu erlernen, ihre Gesangs- oder Violinkunst zu vervollkommen, denn „die musikalische Überlegenheit Italiens war nicht allein in seiner natürlichen musikalischen Veranlagung, sondern auch in dem auf der ganzen Halbinsel ausgezeichneten musikalischen Schulwesen begründet.“¹¹⁴ Venedig und Neapel besaßen die berühmtesten Konservatorien von ganz Italien, hervorragende Traditionen im Operngesang und in der Komposition¹¹⁵, die Lombardei und Mailand waren Mittelpunkt der Instrumentalmusik, Bologna wiederum ein Zentrum der Musiktheorie¹¹⁶. Rom fesselte die größten Meister (*Corelli*), es besaß sieben Operntheater und berühmte Sammlungen alter Musik. „Rom hatte vor allem durch die Anziehungskraft, die seine Erinnerungen und sein ewiger Reiz von je auf erlesene Geister ausgeübt haben, eine Gesellschaft von seltener musikalischer Kompetenz, ein wirklich überlegenes Publikum, das seinen Wert vielleicht allzu genau kannte und gegen dessen Urteile es keine Berufung gab.“¹¹⁷

Ausdruck verleiht. (Vergl. insbes. Hermann Keller: *Domenico Scarlatti*, Leipzig 1957.) Im Vergleich mit Scarlatti bringen Domenico Alberti (1717?—1740), Baldassare Galuppi (1706—1785) und Pietro Domenico Paradisi (1710—1792) keine weiteren Eroberungen der Klavierspieltechnik und Komposition. — Die italienischen Orgelkompositionen standen im Schatten der Werke für Streichinstrumente und Klavier (Cembalo); zu verzeichnen ist wenigstens die Tätigkeit Luzzasco Luzzaschi (—1607), Claudio Merulos (1533—1604), vor allem aber Girolamo Frescobaldis (1583—1643), dessen Werke auch J. S. Bach schätzte. — Das achtzehnte Jahrhundert vermißt in Italien bedeutende Orgelkomponisten.

¹¹³ Vergl. das Zeugnis verschiedener zeitgenössischer Musiker und Musikkenner, die mit der italienischen Musik und vor allem mit dem italienischen Milieu in Kontakt kamen („musikalische Reiseforscher“): Charles Burney: *The Present State of Music in France and Italy* (1771), Charles Montesquieu: *Voyages*, Bordeaux 1894, Lalande: *Voyage en Italie*, 8 Bd., Venedig 1769. — Giuseppe Roberti: *La musica in Italia, nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri*, Rivista musicale italiana 1901. Romain Rolland: *La musique en Italie au XVIIIe siècle*, Revue de Paris 1905, deutsch im Buch Romain Rollands *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt am Main 1921, 167 ff.; dort findet man weitere Literatur.

¹¹⁴ Romain Rolland, l. c. 171.

¹¹⁵ In Venedig existierten ältere, schon von Claudio Monteverdi (1567—1643) gegründete Traditionen, an die Francesco Cavalli (1602—1676) und Baldassare Galuppi (1706—1785) anknüpfen; die Neapolitanische Schule war etwas jünger: sie wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts von Francesco Provenzale († 1704) gegründet, zu dessen Nachfolgern Alessandro Scarlatti (1659—1725), Francesco Durante (1684—1755), Nicola Porpora (1686—1766), Leonardo Leo (1694—1744), Leonardo Vinci (1690—1730), Niccolò Jommelli (1714—1774) und eine Reihe weiter Komponisten gehörten.

¹¹⁶ Um den Ruf Mailands erwarb Giovanni Battista Sanmartini (1701—1775), ein Vorgänger von Haydns Instrumentalstil, die größten Verdienste; in Bologna lebte der berühmte Theoretiker und Komponist Padre Giambattista Martini (1706—1784); eine lebhafte Tätigkeit entwickelte dort die Accademia dei Filarmonici, die im Jahre 1666 gegründet wurde.

¹¹⁷ Romain Rolland, l. c. 194. In Rom war die Kunst Josef Myslivečeks durchgefallen, wie wir im weiteren Zusammenhang erfahren werden.

Für unsere Problematik ist es wichtig, daß die italienische Musik des achtzehnten Jahrhunderts am deutlichsten die zum klassischen Stil tendierende Entwicklung vorwegnahm. Im Schaffen der Autoren des Hochbarocks erscheinen Elemente, Verfahren oder Wendungen, welche bezeugen, daß Italien verhältnismäßig früh von jenem Pathos Abschied nahm, das in den Kompositionen des 17. Jahrhunderts erschienen war. Man nehme zum Beispiel *Corelli* (1653—1713), dessen Sonaten und Concerti grossi — diese übrigens schon im Jahre 1682 — besonders in der Melodik bereits sehr gelockert und unbeschwert sind und in den langsamen Sätzen — allerdings unbewußt — zur regelmäßigen Periodizität der Vorklassik und Klassik tendieren. Obwohl die Arbeiten Corellis kontrapunktisch fundiert sind (eines der Hauptverfahren ist unter anderem die Sequenztechnik), ist der Komponist offenkundig allen rein „technischen“, mechanischen Sequenzen ferngeblieben, die in den Kompositionen des 17. Jahrhunderts erschienen waren. Man kann sagen, daß Corelli in seiner Art die klassische Sonatenform vorwegnimmt. Bisher wurde auf diese Tatsache nicht deutlich genug hingewiesen; schade, daß es nicht möglich ist, diesen Zug von Corellis Schaffen ausführlicher zu besprechen; das Thema der Arbeit erlaubt es nicht.¹¹⁸ Wir können nur allgemein feststellen, daß wir bei Corelli (besonders in seinen Sonaten, vor allem den Trio-Sonaten) Elemente der „Durchführung“ antreffen, die dem Sequenzverfahren im jeweils zweiten Teil seiner Sonatesätze (nach der Repetition) inhärent sind. Dem vorklassischen Stil nähert sich auch *Domenico Scarlatti* (1685—1757), dessen Klaviersonaten Keime des thematischen Dualismus samt „Durchführung“ bringen; die Entstehung des vorklassischen Stils ist auch mit der dreiteiligen neapolitanischen Arie und mit dem Typ der sogenannten italienischen (neapolitanischen) Opernouvertüre eng verknüpft.¹¹⁹ Bei *Vivaldi* (1680?—1743) treffen wir ein Entwicklungsstadium des Solo-Violinkonzerts an, das die „Vivaldi-Form“ bis in die Zeit Mozarts beibehalten hat.¹²⁰ Komponisten wie *Pergolesi* (1710—1736) oder *Sammartini* (1701—1775) schreiben bereits ausgesprochen „galant“, obwohl die äußere Form ihrer Kompositionen noch barock bleibt.

Aus dem Angedeuteten ergibt sich, daß der Beitrag Italiens zur Musikentwicklung des 18. Jahrhunderts erheblich war. Schon in den dreißiger Jahren war hier der Boden für eine Stilrevolution vorbereitet, die auf eine konsequent barockfeindliche Kompositionshaltung hinsteuerte. In Barocktechnik zu schreiben war damals eigentlich schon ein Anachronismus. Dem „neuen Stil“ kongenial war auch das Gebiet der bildenden Kunst, der Architektur, der Literatur,

¹¹⁸ Siehe Rudolf Pečman: *Corellis' Concerti grossi als Vorboden des Klassizismus*, Sbornik prací filosofické fakulty brněnské university, 1968, Reihe H, Nr. 3, 29—42.

¹¹⁹ Vergl. S. Bagge: *Die geschichtliche Entwicklung der Sonate*, Leipzig 1880. — H. Riemann: *Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform*, München 1895. — R. Eitner: *Die Sonate*, Monatshefte für Musikgeschichte XX — 1888. — F. Forrer-franca: *La creazione della sonata...* Rivista musicale italiana XVII. — V. Helfert: *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*, AfMw 1925. J. Racek: *K mičovské otázce* (Zur Frage Miča), Tempo XX 1947—1948, Nr. 2; derselbe: *Sonátová forma a mičovský problém* (Die Sonatenform und [František V.] Miča), Musikologie, II — 1949.

¹²⁰ Mozart (1756—1791) arbeitet allerdings in seinen Konzerten mit einer dualistischen Technik, das bedeutet, daß diese Konzerte bereits in der klassischen Form geschrieben sind. Die Beziehung des Soloinstrumentes zum Orchester, der rondoartige Wechsel von tutti und soli, sind jedoch schon im Schaffen des Venezianers Vivaldi verankert (vergl. Ann. Nr. 112).

kurz der gesamte Lebensstil. Viele hielten sogar diese stilistische Zwischenzeit für einen Verfall, was in der Regel immer dann geschieht, wenn im Schoße eines eingelebten Stils schon Stilvoraussetzungen einer neuen Ära heranwachsen¹²¹. Aber die Anregungen, die Italien der klassischen europäischen Musik gab, waren mächtig. Auf italienischem Boden wuchs der klassische Stil, der einige Jahrzehnte später seine genialsten Repräsentanten in Joseph Haydn (1732 bis 1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) und Ludwig van Beethoven (1770—1827) gefunden hat, wobei der letztere bereits als Träger einer befreiten Menschlichkeit die europäische Musik in einer völlig neuen Richtung führte.

Will man in diesem Zusammenhang eine Periodisierung der musikalischen Klassik in großen Zügen versuchen, gelangt man zu einer Problematik, deren Lösung den Rahmen und die Orientierung dieser Arbeit bereits verläßt. Wenigstens zur Information sei hier aber mitgeteilt, daß schon die Festlegung der Entstehung der Klassik eine sehr komplizierte Frage darstellt. In der Literatur treffen wir am häufigsten die Ansicht an, daß die Zeit der Vorgeschichte der Klassik mit dem Hochbarock identisch ist. Die *erste Phase* der Klassik gewinnt dann in prägnanterer Weise eigenartige Ausdrucksformen etwa in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts und dauert etwa bis in die siebziger Jahre. Sie umfaßt also den Gefühlsaufschwung der Ära der galanten Musik, die im Vergleich zum Spätbarock progressiv ist, obwohl sie sich durch keine so tiefe Invention und Vollkommenheit der Kontrapunktik auszeichnet wie jene Ära eines J. S. Bach und G. F. Händel. Sie steht im Gegenteil in Opposition zum Barock, weil sie schon mit einer vereinfachteren, schlichteren und „gefühlvolleren“ musikalischen Sprache rechnet als das Barock. Gerade in dieser Ära entstehen und fixieren sich übrigens alle Voraussetzungen für die Musikgrammatik und -syntax der universalistischen Sprache der Klassik. Es muß gesagt werden, daß sich schon in dieser Phase alle Elementarformen dieses Stils kodifizieren, während dann in der *zweiten Phase* der Klassik, in der Zeit der sogenannten Hochklassik (d. h. in den siebziger bis neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts), nur eine weitere Vertiefung festzustellen ist, die Entstehung von Individualstilen großer Persönlichkeiten der Komposition. Diese Phase pflegt als die „Wiener Klassik“ bezeichnet zu werden, und zwar aus zwei Gründen: einerseits weil seine Hauptvertreter in Wien (bzw. in Österreich) gewirkt haben, andererseits weil dieser Stil organisch bestimmte typische Züge aufweist, die als Wiener Züge bezeichnet werden können. Diese Züge sind der Musik von Haydn bis Brahms inhärent und stellen darüber hinaus auch die typischen Züge der ganzen deutschen Musik jener Zeit dar.

Wenn sich die Forscher um eine Festlegung von Parallelen zwischen dem galanten Musikstil und dem Rokoko in der bildenden Kunst bemühen, tun sie es im vollen Bewußtsein dessen, daß Musik und bildende Kunst in jener Zeit ein ähnliches „sfumato“ aufweisen, daß sie ähnliche Feinheiten im Ausdruck zeigen. Es ist nicht uninteressant, daß man in der Malerei eine ähnliche Tendenz zu Ironie und Melancholie feststellt wie in der musikalischen Komposition der galanten Ära. Eine weitere Gemeinsamkeit mit der Malerei stellt die Tatsache dar, daß die Rokokomusik unmittelbar auf die Formen des

¹²¹ Burney l. c. — Zitiert R. Rolland, l. c.

Spätbarocks reagierte, von denen sie sich durch Beschränkung der Ausdrucksmittel und durch präzise Klarheit der Musiksprache, die sich auf den Stil einer harmonisch begleiteten einstimmigen Melodie beschränkte, prägnant unterschied. In der galanten Musik siegt also schon viel stärker das klassische Ideal über die Grundhaltung des Barockgefühls. Es ist wahr, daß es im Rokoko der bildenden Kunst zu keiner jähren und scharfen Grenze zwischen Barock und Klassizismus kommt, weil der Barockstil der späten Phase, der Übergangsphase, häufig klassizistische Züge aufweist; dafür sind aber in der Musik die Grenzen des klassischen Stils deutlicher, weil die kurze galante Zwischenzeit von ihrem „gefühlvollen“ Stadium sehr bald zu einer Art Zwischenphase des „Sturm und Drang“ übergeht und von dort unmittelbar zur Gipfelphase der späten Klassik. Mit anderen Worten, man kann in der Musik den gefühlvollen Stil der klassischen Anfänge und den ideellen „Sturm und Drang“ der Hochklassik nicht schroff entgegenstellen. Der reine Klassizismus der bildenden Künste aber stellt schon einen unbestreitbaren Gegensatz zum bildnerischen Rokoko dar.

Im ganzen gesehen erscheint also der galante Stil in der Musik als logische Vorwegnahme der klassischen Kunst, und zwar viel mehr als eine bloße Episode, als ein paar Jahre im Schoß des gipfelnden Spätbarocks. Es soll auch gesagt sein, daß es nicht gut möglich ist, zwischen dem kurzen Interregnum des „gefühlvollen“ Stils, dem besonders das sentimentale Element nahesteht, und dem „Sturm-und-Drang“-Stil feste Grenzen zu ziehen. Denn das, was wir in der Regel als den Ausdruck eines bestimmten Gefühls im galanten Stil bezeichnen und verstehen, ist eine bloße Hervorhebung der sentimentalen Ausdruckselemente dieses Stils. Den „Sturm und Drang“ halten wir dann für eine bloße kurze Kunstbewegung, die direkt in die Sphäre der großen Gefühlsströmungen der gipfelnden Klassik hineinwächst, die dann in allgemein menschliche Ausdrucksgebiete erhoben werden^{121a}.

*

Myslivoček reiste aus Böhmen in eine neue Umwelt, die seinen künstlerischen Neigungen voll entsprach. Er festigte zuerst seine Bildung in der Komposition bei G. B. *Pescetti*, der ihn im Kontrapunkt und besonders im italienischen Rezitativ unterrichtete¹²², und komponierte offenbar wenig, weil er mit dem Studium der kompositorischen Disziplinen voll beschäftigt war¹²³; er vervollkommnete seine Kenntnisse im Italienischen, und zwar auf der Grundlage des Lateinischen,

^{121a} Bei der Charakteristik der Klassik stützen wir uns auf das Stichwort in MGG VII — 1958, Spalte 1027—1090. Sein Autor ist Friedrich Blume, der allerdings die Bedeutung Italiens bei der Formung des Klassizismus in der Musik nicht genug würdigt. Dasselbe gilt von seiner Wertung des Beitrags der tschechischen Musik in der Periode der Vorklassik. In Blumes Stichwort findet man am Schluß zahlreiche Literaturhinweise zur Frage der Klassik. Über vorklassische Elemente im Hochbarock siehe auch den Aufsatz Jan Ráček's, *Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbarocks im 17. und 18. Jahrhundert*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1967, Reihe H, Nr. 2, 71—87. Siehe weiter Rudolf Pečman: *Corellis Concerti grossi als Vorboten des Klassizismus*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1968, H 3, 29—42.

¹²² Vergl. oben, dann die Anm. Nr. 65.

¹²³ Čeleda, I. c. 224 ff.

das er als Oberschüler gut kennengelernt hat¹²⁴. Aus den ersten Jahren von Myslivečeks italienischem Aufenthalt erhielten sich verhältnismäßig wenige Kompositionen¹²⁵, was davon zeugt, daß der junge Mysliveček die eigene schöpferische Arbeit der musiktheoretischen Vorbereitung opferte. Er konnte auch nicht anders, wenn er später in der starken italienischen Konkurrenz als Komponist bestehen wollte.

Inzwischen nahten schon die Vorbereitungen zu Myslivečeks berühmter Opernpremiere, die als sein künstlerischer Eintritt in das Musikleben Italiens bezeichnet zu werden pflegt. Gemeint sind die Vorbereitungen und später auch die ruhmvolle Aufführung der Oper *Bellerofonte*, die jedoch nicht die erste Oper Myslivečeks ist, wie in einer Reihe (besonders in den älteren) Mysliveček-Biographien behauptet wird. Vor „*Bellerofonte*“ hatte Mysliveček bereits zwei Opern komponiert, nämlich:

1. *Il Parnasso confuso* (entstanden vielleicht schon in Prag); die Premiere fand wahrscheinlich in Parma im Jahre 1765 statt, die ganze Entstehungsgeschichte dieser Oper kann man heute aber nicht mehr rekonstruieren, obgleich es Marietta Schaginjan in ihrem belletristisch konzipierten Aufsatz über dieses Werk Myslivečeks versucht¹²⁶. Man kann annehmen, das Josef Mysliveček für die Premiere in Parma die Partitur dieser Oper überarbeitete, deren erste Fassung offenbar in Prag fertiggestellt worden war.

2. Die zweite Oper Myslivečeks vor „*Bellerofonte*“ war *Medea* (?). Ihre Premiere soll in Parma stattgefunden haben, und zwar im Saal des „Teatro Ducale“ zur Karnevalszeit des Jahres 1764, also vor der Premiere der Oper „*Il Parnasso confuso*“. Dem Werk hat angeblich das italienische Libretto des deutschen Dichters und Schriftstellers Friedrich Wilhelm Gotter (1746—1797)¹²⁷ als Grundlage gedient, dessen Texte auch Jiří Antonín Benda in zahlreichen Kompositionen vertonte¹²⁸. Die Frage der Autorschaft ist bei diesem Libretto jedoch ziemlich unklar. Gotter hat sein Drama *Medea* nämlich erst im Jahre 1775 verfaßt, also volle elf Jahre nach der Premiere der gleichnamigen Oper Myslivečeks. Es ist wenig wahrscheinlich, daß er neben dem Drama *Medea* noch eine andere Fassung, das Textbuch, geschaffen hat. Umso strittiger ist

¹²⁴ Pelcl l. c.

¹²⁵ Zur Zeit seiner Studien bei G. B. Pescetti komponiert Mysliveček Triosonaten für Flöte, Violoncello und Cembalo, die im Jahre 1764 bei Hummel in Offenbach unter der Opusnummer 1 herauskamen. Doch tritt bald ein Chaos in der Opus-Nummerierung ein, denn unter derselben Zahl erscheint auch das Trio für Flöte, Violine und Violoncello (in Amsterdam bei J. Schmidt). Ähnlich war die Lage bei den Antonie Kinská gewidmeten sechs Sinfonien (Čelěda, 226).

¹²⁶ Marietta Schaginjan: *Zmatek na Parnasu*, Plamen 1963, Nr. 9, 102—103 (vergl. Anm. Nr. 31).

¹²⁷ Friedrich Wilhelm Gotter (1746—1797), deutscher Dichter und Schriftsteller. In Gotha geboren und auch gestorben. Studierte die Rechte in Göttingen, wurde Archivar in Gotha, wandte sich jedoch bald der Diplomatie zu. Gotter unterhielt nahe Beziehungen zu Goethe, und widmete sich nach dem Jahre 1774 voll der Literatur. Seine dramatischen Arbeiten sind von französischen Mustern abhängig: Nach Voltaire schreibt er das Drama *Merope* (1774), nach La Harpe das Drama *Marianne* (1776); nach Shakespeares Sturm entstand *Die Geisterinsel* (1797). Das bekannteste Drama Gotters ist *Medea* (1775), das auch Jiří Antonín Benda vertonte (1775).

¹²⁸ Vergl. besonders Zdeňka Pilková: *Dramatická tvorba Jiřího Bendy* (Das dramatische Schaffen Jiří Bendas), Praha 1960.

die Angabe *Ulisse Prota-Giurleo*,¹²⁹ der keinen Zweifel daran aufkommen läßt, daß der Textbuchverfasser F. W. Gotter war. Der Wahrheit näher liegt unsere Auffassung, daß ein anonym Dichter das Textbuch verfaßt haben konnte, der offenbar direkt auf das ursprüngliche antike Drama zurückgriff. — Auch *Marietta Schaginjan* widerlegt in ihrem Buch *Zapomenutá historie* (Eine vergessene Geschichte), Praha 1965, 193 ff., überzeugend Gotters Autorschaft des Textbuchs zu *Myslivečeks Medea*.

Myslivečeks dritte Oper *Bellerofonte*, verfaßt Ende 1766 nach einem Textbuch des italienischen Dichters Giuseppe Bonocchi, wurde in Neapel, der neuen Wirkungsstätte des Komponisten, mit Erfolg aufgeführt. Das Teatro San Carlo hatte vorher lange keinen solchen Erfolg erlebt wie damals im Januar 1767¹³⁰. Es war übrigens eine festliche Premiere, weil sie bei Gelegenheit der Namensfeierlichkeiten des jungen Königs von Neapel, *Ferdinand IV. (I.)* stattfand¹³¹. *Mysliveček* selbst dirigierte die Oper; an der Premiere nahmen König Ferdinand, der Vizekönig Marquis Bernardo *Tanucci*¹³², weiter führende Vertreter des neapolitanischen Adels und andere Kenner¹³³ teil. Fraglos war die erfolgreiche Aufnahme der Oper der Anfang von *Myslivečeks* künstlerischen

¹²⁹ *Ulisse Prota-Giurleo*: Stichwort *Mysliveček* in *Enciclopedia dello spettacolo*, Rom 1960, Bd. VII, Spalte 990 (Red. Capo Francesco Savio).

¹³⁰ Die Premiere fand am 20. Jänner 1767 statt. Der Komponist arbeitete an diesem Werk angeblich nur einen Monat. Die Bestellung dieser Oper erhielt *Mysliveček* von *Amadoro*, dem Impresario des Theaters S. Carlo, erst im Dezember 1766. Die Hauptrollen sangen bei der Premiere *A. Raaff* und die berühmte Sängerin und spätere Geliebte *Myslivečeks* *Caterina Gabrielli*, die zahlreiche weitere Rollen in den übrigen Opern *Myslivečeks* schuf. (Vergl. *David di Chiera*, I. c. Spalte 1228.) — *Caterina Gabrielli* (1730—1796) gehörte damals zu den berühmtesten Sängerinnen Italiens, man nannte sie „*La Coghetta*“. Gesang und Musik studierte sie bei *Francesco Saverio Carcia* in Rom und bei *Nicola Porpora* in Neapel, wirkte in Wien, in zahlreichen italienischen Städten, in Petersburg, London u. a. Sie beteiligte sich auch an zahlreichen Inszenierungen der Werke *Ch. W. Glucks* und setzte u. a. *Myslivečeks* Werke während seines dortigen Wirkens am Petersburger Hoftheater (1772—1775) durch (vergl. *Adrian Levický: Čestí hudebníci a česká hudba v Rusku* [Tschechische Musiker und tschechische Musik in Rußland], Maschinenschrift, 173—174). Sehr günstig äußerte sich *Leopold Mozart* über diese Sängerin in seinem Brief an die Gattin aus Bologna nach Salzburg (24. März 1770). *W. A. Mozart* erwähnt die *Gabrielli* in einem Brief an den Vater vom 19. Febr. 1778. Lobende Erwähnungen findet man auch bei *Ch. Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise*, 103 f. — Über die *Gabrielli* schreibt *A. Ademollo* in der Studie *La più famosa musicale cantanti italiana*; die in *Gazetta musicale di Milano* 1890, auch als Separatdruck, herauskam. Ein ausführliches Stichwort, dessen Autor *Alfred Loewenberg* ist, findet man in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* III, 536.

¹³¹ *Ferdinand* war *Maria Theresias* Schwiegersohn.

¹³² *Doktor Bernardo Marquis Tanucci* (1698—1783), Universitätsprofessor in Pisa, bedeutender Repräsentant des neapolitanischen öffentlichen und kulturellen Lebens. Seit 1735 bis 1777 war er Vizekönig und Vorsitzender der Regierung von Neapel. *Tanucci* führte liberale Reformen ein und bekämpfte den Adel und die Geistlichkeit; auf seine Veranlassung wurde im Jahr 1773 der Jesuitenorden in Neapel aufgelöst.

¹³³ Die Premiere der Oper *Bellerofonte* wird sehr fesselnd im bereits zitierten Romanetto von *Jakub Arbes, Il divino Boëmo* (Divotvorci tónü, Praha 1959, 9—61), geschildert. *Arbes* beginnt mit der Schilderung der berühmte Premiere. Obwohl sich das Werk auf Literaturstudien stützt (vor allem Pelcls Abbildungen), weicht *Arbes* aus künstlerischen Gründen von den Tatsachen ab. Die Begegnungen und Gespräche der handelnden Personen sind erfunden. Dasselbe gilt vom Motiv des geheimnisvollen Auftretens des Komponisten „in zwei Personen“, das am Ende des Werkes erklärt wird. (Nach *Arbes* besuchte *Mysliveček* in Neapel sein Zwillingsbruder *Jáchym*, der ihm zum Verwechseln ähnlich sah.) Zu diesem echt romantischen Motiv sei bemerkt, daß *Jáchym Josef Mysliveček* niemals in Neapel besucht hat.

Triumphen in Italien. Nach der erfolgreichen Premiere des *Bellerofonte* erhält Mysliveček weitere künstlerische Aufträge des Hofes von Neapel. König Ferdinand bestellt die Oper *Farnace*, zu der A. M. Lucchini das Textbuch verfaßt hat. Die Gelegenheit zur Aufführung der Oper war festlich. Das vor kurzem gegründete Teatro San Carlo, dessen Grundstein im Jahre 1737 von Giovanni Medrano gelegt wurde¹³⁴, feierte gerade dreißig Jahre seines Bestehens. Außerdem sollte die Premiere der Oper *Farnace* ursprünglich anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Josefa mit Ferdinand, dem König von Neapel, stattfinden, zu der es dann aber damals nicht gekommen ist¹³⁵. Zum ersten Mal ertönte Myslivečeks Oper *Farnace* im Teatro San Carlo am 4. November 1767¹³⁶. Die bisherigen Erfolge des Komponisten hatten seine Stellung im Kulturleben Neapels und in den aristokratischen Kreisen gefestigt. Dazu trug auch die sehr günstige Aufnahme der Oper *Farnace* bei.¹³⁷ Josef Mysliveček wurde mit einem Schlag der Liebling des neapolitanischen Adels und seine Werke wurden höher geschätzt als die Kompositionen des neapolitanischen Meisters Niccolò Jommelli (1714—1774), ja sogar als die Opern Giovanni Paisiellos (1740—1816), der später so durchdringende Erfolge am Hof Katharinas II. in Petersburg erleben sollte¹³⁸.

Nach dem Erfolg der Oper *Farnace* wird Mysliveček mit Aufträgen von verschiedenen italienischen Gesellschaften überschüttet. Noch im Jahre 1767 komponiert er für Turin die Oper *Il trionfo di Clelia*, deren Premiere am zweiten Weihnachtstag im Teatro Regio zu Turin stattfindet (26. Dezember 1767). Dem Werk liegt der Text des berühmten italienischen Librettisten Pietro Bonaventura *Metastasio* (1698—1782) zugrunde, des Wiener Hofdichters, mit

¹³⁴ Der Betrieb des Theaters S. Carlo wurde am 4. November 1737 mit der Oper *Achille in Sciro* eröffnet. Die Musik schrieb Domenico Sarro (1679—1744), das Libretto Pietro Bonaventura *Metastasio*.

¹³⁵ Die Erzherzogin starb am 15. Oktober 1767 während einer Blatternepidemie. Ferdinands zweite Gattin wurde ihre Schwester Maria Carolina, die am 7. April 1768 in Wien Hochzeit feierte. Vergl. Č e l e d a, I. c. 233—234. Siehe auch Rudolf Pečman, *Mladý Mozart na Moravě* (Der junge Mozart in Mähren), Program Státního divadla v Brně, Feber 1967, 7—10. Deutsch in der Zeitschrift „Mozartgemeinde Wien — Wiener Figaro“, 37. Jahrgang, März 1969, S. 6—8.

¹³⁶ Als Librettisten nennt Čeleda abermals Giuseppe *Bonacchi*. Ulisse Prota-Giurleo nimmt dagegen an, A. M. Lucchini sei der Autor des Librettos. Es ist möglich, daß Lucchini das Libretto bloß bearbeitete und ihm die definitive Form verlieh.

¹³⁷ Jan Racek (ČSHS II, 140) führt an, man habe auf Mysliveček damals sogar Sonette gedichtet.

¹³⁸ *Paisiello* ist nicht nur auf dem Gebiete der ernsten opera seria, sondern auch als Autor zahlreicher komischer Opern von Bedeutung. Er schrieb 290 ernste und 53 komische (buffo) Opern. Sein Werk ist heute jedoch sozusagen vergessen. Eine Wiederbelebung von Paisiellos *Barbier von Sevilla* (Libretto von Beaumarchais) versuchte mit Erfolg die Berliner Komische Oper (Premiere Berlin, am 22. Mai 1960. Regie: Walter Felsenstein, dramaturgische Einrichtung: Wolfgang Hammerschmidt, musikalische Einstudierung: Robert Hanell, Ausstattung: Rudolf Heinrich; in der Rolle des Doktor Bartolo trat Rudolf Asmus auf, den Don Basilio sang Vladimir Bauer). Schon die Tatsache, daß sich diese Oper Paisiellos bereits eine Reihe von Jahren auf dem Spielplan erhält, spricht dafür, daß ihr Komponist zu Unrecht vernachlässigt wurde. Er verfügt über eine frische Invention und gutes Gefühl für den dramatischen Aufbau der Bühnenaktion. Ich möchte sogar behaupten, daß er an Qualität der musikalischen Invention Mysliveček übertrifft. (Ich sah nämlich eine der Reprisen des *Barbiers* am 17. September 1964 in Berlin.) — Über Felsensteins Inszenierung von Paisiellos *Barbier* siehe Walter Felsenstein — Siegfried Melchinger: *Musiktheater*, Carl-Schünemann-Verlag, Bremen 1961.

dessen Werk Mysliveček schon in der Zeit seiner schöpferischen Anfänge in Berührung gekommen ist¹³⁹.

Im Jahre 1768 komponiert Mysliveček mit geringerer schöpferischer Intensität. In diesem Jahr stirbt seine Mutter und Mysliveček weilt ab Februar in Prag. Er ordnet hier unter anderem seine Familienangelegenheiten und vertraut das Anwesen in Šárka bei Prag seinem Bruder Jáchym an¹⁴⁰. So ist es zu verstehen, daß uns aus diesem Jahre wenige vollendete Kompositionen bekannt sind, daß Myslivečeks kompositorische Tätigkeit damals offenbar weniger intensiv war. Nur eine Oper wurde in diesem Jahr uraufgeführt¹⁴¹, *Semiramide riconosciuta*, die Mysliveček abermals nach einem Textbuch von Metastasio komponiert hatte. Der Ort der Premiere ist nicht bekannt, das genaue Datum der Erstaufführung ist ebenfalls nicht zu ermitteln¹⁴².

Das Jahr 1769 ist besonders fruchtbar, es verlieren sich aber die genaueren Angaben über die Premieren von Myslivečeks Opern und über das Echo seines Schaffens. Man kann trotzdem voraussetzen, daß dieses Echo höchst positiv war, sonst wäre nämlich Myslivečeks schöpferische Tätigkeit, durch ununterbrochene Aufträge italienischer Operntheater nicht immer wieder angeregt, schwächer geworden. Im erwähnten Jahr schreibt Mysliveček offenbar das erste Mal für Venedig (wenn wir allerdings die Stadt Turin als den Uraufführungsort seiner Oper *Semiramis* akzeptieren). Die Direktion des Theaters San Benedetto in Venedig bat ihn (Ende 1768?) um die Komposition einer neuen Originaloper. Mysliveček griff wieder auf Metastasio zurück und vertonte sein „dramma per musica“ *Demofonte*¹⁴³, das vorher schon von *Caldera*¹⁴⁴

¹³⁹ Es handelt sich um die Oper *Il Parnasso confuso*, die wir bereits oben behandelt haben. Zu Pietro Metastasios Librettos komponierte Josef Mysliveček insgesamt 14 Opern (außer den Oratorien). Es sind dies folgende Werke: *Il Parnasso confuso* (1765 ?), *Il trionfo di Clelia* (1767), *Semiramide riconosciuta* (1768 ?), *Demofonte* (1769), *Ipermestra* (1769), *La Nitteti* (1770), *Demetrio* (1773), *Romolo ed Ersilia* (1773), *La clemenza di Tito* (1773), *Artaserse* (1774), *Achille in Sciro* (1775 ?), *Ezio* (1775), *Adriano in Siria* (1776), und *Olimpiade* (1778). Über P. Metastasio, den Librettisten von Myslivečeks Opern, schreibe ich auf den folgenden Seiten dieser Arbeit. Siehe auch meinen Absatz *Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper* (Pietro Metastasio als Librettist der Opern Myslivečeks), Sammelband *Theatralia et cinematographica*, Bd. II, Red. Artur Závodský, Brno 1970, im Druck.

¹⁴⁰ Č e l e d a, I. c. 237.

¹⁴¹ Vergl. Jan R a c e k, ČSHS, II, 140.

¹⁴² Die Chronologie vieler Werke Myslivečeks ist nicht genau. Heute kann man leider nicht mehr feststellen, wann manche Werke aufgeführt wurden; eine ganze Reihe der diesbezüglichen Daten ist dubiös. Wir waren deshalb in dieser Hinsicht auf die in Enzyklopädien und in der Mysliveček-Literatur angeführten Daten angewiesen. Oft ist es nicht klar, ob es sich um das Datum der Premiere oder der Beendigung der Komposition handelt. Auch gehen die Angaben über die Premieren Myslivečeks häufig auseinander. Der Komponist überarbeitete offenbar seine Werke für verschiedene Premieren (z. B. *Ezio*: 1775, Neapel; zuletzt 1777, München — *Demetrio*: 1773, Pavia (?) oder Neapel (?). Er verkürzte sie oder bereicherte sie mit Musik aus anderen eigenen Werken. Dafür spricht z. B. die Partitur des *Montezuma* aus der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Sign. IV — 10371^a); diese Partitur besteht aus einer Reihe selbständiger Hefte, die je eine Arie enthalten. In anderen, ebenfalls selbständigen Heften, findet man dann die Secco-Rezitative. Ebenso war es möglich, die Instrumentaleinlagen der Oper umzureihen, zu ergänzen oder auch auszulassen. Dies alles weist darauf hin, daß Mysliveček mit seinen Opern ziemlich frei umging und offenbar sogar passende Arien aus der einen in die andere Oper übernahm. (Vergl. den Abschnitt über Gamerras Libretto zur Oper *Medonte* auf S. 121 dieser Arbeit.)

¹⁴³ *Demofonte*: Die Premiere fand im venezianischen Teatro San Benedetto im Jänner 1769 statt.

und in Myslivečeks Zeit von einer ganzen Reihe bedeutender Komponisten¹⁴⁵ vertont worden war. Das Werk entstand so schnell, daß es schon im Januar des nächsten Jahres (1769) auf die Bühne kommen konnte. Če l e d a (l. c. 239) nimmt an, daß es sich ebenfalls um eine sehr erfolgreiche Premiere gehandelt habe. Im selben Jahr werden in Padua das Oratorium *Giuseppe riconosciuto* und das Oratorium *La famiglia di Tobia*¹⁴⁶ zur Aufführung gebracht, die Wolfgang Amadeus Mozart so hoch schätzte, und in Florenz führt man mit Erfolg die Oper *Ipermestra* auf (Textbuch von Metastasio, Uraufführung im Teatro Pergola am 28. März 1769).

Das nun folgende Jahr ist in Myslivečeks Leben besonders wichtig; er lernt den jungen Wolfgang Amadeus Mozart und dessen Vater Leopold (1719 bis 1787) kennen und knüpft enge freundschaftliche Beziehungen zu beiden an. Aber auch Wolfgang und sein Vater Leopold lernen Myslivečeks Werke kennen und sind begeistert. Beide äußern dann Mysliveček gegenüber sein ganzes Leben lang Gefühle aufrichtiger Freundschaft, wie es einige Briefe bezeugen¹⁴⁷.

Als Mysliveček mit Mozart das erste Mal zusammentraf, war dieser vierzehn Jahre alt. Es geschah im März 1770 in Bologna beim Grafen Giovanni Luca-Pallavicini (1696—1774)¹⁴⁸, gerade zu der Zeit, als Mysliveček die Komposition seines Oratoriums *Il Tobia (La famiglia di Tobia)* beendet hatte. Ein zweites Mal begegnet Mysliveček Mozart im Juli desselben Jahres, ebenfalls in Bologna. Seit dieser Zeit unterhält dann die Familie Mozart regelmäßige und recht häufige Beziehungen zu ihm. Mozart schätzt Myslivečeks Opern und Oratorien immer mehr, sein Vater Leopold propagiert wieder Myslivečeks Kammerkompositionen¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Antonio Caldara (1670—1736), Schüler Legrensis. Vom Jahr 1716 bis zu seinem Tod war er Vizekapellmeister am Wiener Hof und schrieb seine Opern meist zu Librettos Pietro Metastasio. In Prag dirigierte er die Oper Johann Joseph Fuxens (1660—1741), *Costanza e fortanza* (1723). Caldaras Opernwerke, die einen Übergang vom Stil der Venezianischen zur Neapolitanischen Schule bedeuten, und seine zahlreichen Kirchen- und Kammerkompositionen waren auch in Böhmen und Mähren verbreitet. Vergl. Vladimír Helfert: *Hudba na jaroměřickém zámku*, Praha 1924, auch: *Hudební barok na českých zámcích*, Praha 1916.

¹⁴⁵ Den *Demofonte* vertonten z. B. Galuppi, Gatti, Gluck, Graun, Hasse, Jommelli, Koželuh, Leo, Paisiello, Piccini, Pugnani, Traëtta, später Vaňhal, Cherubini u. a.

¹⁴⁶ Das Oratorium *La Famiglia di Tobia* lernte Prag schon im folgenden Jahr kennen (1770), als es auf dem Chor der Kreuzherrenkirche aufgeführt wurde. Zu dieser Zeit arbeitete Mysliveček bereits am Oratorium *La morte di Gesù* (Premiere in Padua 1770) und am Oratorium *Adam ed Eva* (1770, Premiere ebenfalls in Padua). In diesem Jahr schrieb Mysliveček auch sechs Konzerte für Violine und Orchester, zu denen ihn der Tod Giuseppe Tartinis (26. Febr. 1770; vergl. Anm. Nr. 112) inspirierte. In den Partituren der Firma Breitkopf und Härtel (Leipzig) standen Myslivečeks Konzerte der europäischen Musik schon im Jahr 1770, also knapp nach ihrer Beendigung, zur Verfügung (!).

¹⁴⁷ Vergl. Anm. Nr. 35. Ludwig N o h l: *Mozarts Briefe*, Salzburg 1865, 29, 56, 90, 135, 193.

¹⁴⁸ Die Wurzeln der Adelsfamilie *Pallavicini* reichen weit in die Vergangenheit zurück. Wir finden dieses Geschlecht bereits im 10. Jahrhundert in der Lombardei, im Jahre 1360 erreichten seine Mitglieder das Marquisat in der Lombardei und im Jahre 1426 das Patriziat in Venedig. Giovanni Luca-Pallavicini (1696—1774) stammte aus dem Genueser Zweig der Familie. Im Jahre 1733 trat er in österreichische Dienste und widmete sich der Militärlaufbahn, vor allem als Marineoffizier. Er beteiligte sich am Türkenkrieg und am Österreichischen Erbfolgekrieg, erreichte hohe militärische Würden und vertrat führende Ämter in Italien. Im Jahre 1768 zog er sich ins Privatleben zurück.

¹⁴⁹ Mit den Fragen von Mozarts Aufhalten in Italien und damit auch seiner Beziehungen zu Mysliveček befassen sich mehrere monographische Arbeiten, in tschechischer Sprache

Myslivečeks Namen treffen wir oft in Mozarts Briefwechsel an. Offenbar pflegte W. A. Mozart mit Mysliveček fast bis zu dessen Tode Kontakte, ganz gewiß aber in den Jahren 1770—1778. Von den Anfängen der Beziehungen Mozarts zu Mysliveček erfahren wir aus dem Brief des Vaters Leopold Mozart an seine Frau aus Bologna (4. August 1770)¹⁵⁰, die letzte Nachricht von Mozarts Begegnung mit Mysliveček stammt aus dem Jahre 1778, als Mysliveček schon erschöpft war und bald seiner unheilbaren Krankheit unterliegen sollte¹⁵¹.

Wie aufrichtig und tief die Beziehung Mozarts zu Mysliveček war, bezeugen die Briefe Mozarts. In einem von ihnen spricht Mozart über Myslivečeks Krankheit, über seinen Besuch bei Mysliveček in München und rekonstruiert darin auch sein Gespräch mit ihm, das sich vorwiegend auf Fachfragen bezog¹⁵².

Dieses Schreiben vom 11. Oktober 1777 aus München nach Wien ist so rührend und aufrichtig, daß wir es an dieser Stelle im vollen Wortlaut zitieren. Mozart schreibt seinem Vater:

München, 11. Okt., 1777.

Warum, daß ich bis dato nichts von Misliveccek geschrieben habe! — Weil ich froh war, wenn ich nicht auf ihn denken durfte. Denn so oft die Rede von ihm war, mußte ich hören wie sehr er mich gelobt und welch guter und wahrer Freund er von mir ist! Und zugleich die Bedauerung und das Mitleiden! Man beschrieb ihn mir, ich war außer mir. Ich sollte Misliveccek, einen so guten Freund in einer Stadt, ja in einem Winkel der Welt wo ich auch bin, wissen und sollte ihn nicht sehen, nicht sprechen? — Das ist unmöglich! Ich

vor allem die bereits zitierte Studie Jan R a c e k s (vergl. Anm. Nr. 36 ff). Von ausländischen Arbeiten wären anzuführen: Arthur S c h u r i g: *Leopold Mozarts Reise-Aufzeichnungen 1763—1771*, Dresden 1920. — Renato L u n e l l i: *Mozart nel Trentino*, I. und II. Teil, in der Zeitschrift Studi trentini V/3, Trento 1924; ebendort VII/1, Trento 1925. — Alessandro il M a n t o v a n o (eigentlich Alessandro Magniaguti): *W. A. Mozart fra noi*, Mantova 1929. — *Mozart a Rovereto*, Sammelschrift, Rovereto 1941, mit Beiträgen von Enrico Delmonte, Renato Lunelli, Pietro Pedrotti und Antonio Rossore. — Elisabeth I. L u i n: *Mozarts Aufenthalt in Rom*, Neues Mozart-Jahrbuch III, Regensburg 1943, 45 ff. — Erich S c h e n k: *Neues zu Mozarts erster Italienreise*, Neues Mozart-Jahrbuch III, Regensburg 1943, 24 ff. — Raffaello B r e n z o n i: *Verona nella vita di Wolfgango Amadeo Mozart*, Verona 1954. — Erich S c h e n k: *Mozart in Mantua*, Studien zur Musikwissenschaft, Wien 1955, Jahrgang XXII, 1 ff. — E. Fritz S c h m i d: *Auf Mozarts Spuren in Italien*, Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg 1956, 17 ff. — Vergl. auch Erich S c h e n k: *Mozart und der italienische Geist*, im Buche Franz Karl G i n z k e y s: *Genius Mozart*, Wien 1949.

¹⁵⁰ Leopold Mozart schreibt, daß er in Bologna Josef Mysliveček getroffen habe, der für Mailand die erste (sic!) Oper zum Karneval 1770 komponierte. L. Mozart teilt dann mit, Mysliveček bereite heuer (d. i. 1770, Anm. R. P.) noch eine zweite Oper vor. (Das Schreiben zitiert Arthur S c h u r i g in seinem Buch *W. A. Mozart*, Bd. I, Leipzig 1913, 199.) Welches diese „erste“ Oper war, kann man heute nicht mehr feststellen. Die „zweite“ Oper zum Karneval war *La Nitteti*, deren Aufführung im Vorfrühling 1770 verwirklicht wurde. L. Mozart schreibt, Mysliveček habe ihn und seinen Sohn Wolfgang in Bologna häufig besucht, schreibe ein Oratorium für Padua (gemeint ist das Oratorium *La morte de Gesù*, Anm. R. P.) und werde dann nach Böhmen fahren. Vater Mozart betont, Mysliveček sei ein redlicher Mann, mit dem sie (L. Mozart und Wolfgang Amadeus, Anm. R. P.) aufrichtige Freundschaft angeknüpft hätten. (Brief aus Mailand vom 27. Oktober 1770; L. N o h l, l. c.) W. A. Mozart besuchte damals, von seinem Vater begleitet, Italien, wo er als vierzehnjähriger Knabe konzertierte. Später wurde er — gleich Mysliveček — Mitglied der Bologneser Akademie mit dem Titel „accademico filarmonico“.

¹⁵¹ W. A. Mozart verkehrte in diesen Jahren mit Josef Mysliveček trotz des Verbotes seines Vaters, der befürchtete, sein Sohn werde sich von Mysliveček anstecken.

¹⁵² Vergl. Ludwig N o h l: *Mozarts Briefe*, Salzburg 1865, 56—62.

resolvirte mich also zu ihm zu gehen. Ich ging aber des Tags vorher zum Verwalter vom Herzogspital und fragte ihn, ob er nicht machen könnte, daß ich mit Mislivecsek im Garten sprechen könnte; denn obwohl mir alle Leute und auch Medici gesagt haben, daß da nichts mehr zu erben wäre, ich dennoch in sein Zimmer nicht gehen wollte, weil es sehr klein ist und ziemlich stark riecht. Er gab mir vollkommen recht und sagte mir, er ginge gewöhnlich so zwischen 11 und 12 Uhr im Garten spazieren; wenn ich ihn aber nicht antreffen sollte, so dürfte ich ihn nur herabkommen lassen. Ich ging also den anderen Tag mit H. v. Hamm Ordenssecretair (von welchem ich nachgehends sprechen werde) und auch mit meiner Mama ins Herzogspital. Meine Mama ging in die Kirche und wir in den Garten. Er war nicht da, wir ließen ihn also rufen. Ich sah ihn von der Quere herkommen und erkannte ihn gleich im Gang. Hier ist zu merken, daß er mir schon durch H. Heller Violoncellist ein Compliment hat vermehren lassen und gebeten, ich möchte ihn doch vor meiner Abreise noch besuchen. Als er zu mir kam nahm ich ihn und er mich recht freundschaftlich bei der Hand „Da sehen Sie“, sprach er, „wie unglücklich ich bin!“ Mir gingen diese Worte und seine Gestalt, die der Papa der Beschreibung nach schon weiß, so zu Herzen, daß ich nichts als halb weinend sagen konnte: „Ich bedaure Sie von ganzem Herzen, mein lieber Freund!“ Er merkte es, daß ich gerührt war, und fing sogleich ganz munter an: „Aber sagen Sie mir, was machen Sie denn, man hat mir gesagt, Sie seyen hier, ich glaube es kaum; wie ist es denn möglich, daß der Mozart hier ist und mich nicht längst besucht hat.“ — „Ich bitte Sie recht um Verzeihung, ich habe so viele Gänge gehabt, ich habe so viele gute Freunde hier.“ — „Ich bin versichert daß Sie recht gute Freunde hier haben, aber einen so guten Freund wie ich, haben Sie gewiß nicht.“ Er fragte mich, ob ich von Papa keine Nachricht erhalten habe wegen einem Brief. Ich sagte: „Ja, er schrieb mir (ich war so confus und zitterte so am ganzen Leibe, daß ich kaum reden konnte) aber nicht ausführlich.“ Er sagte mir dann, daß der Sgr. Gaetano Santoro Impresario von Neapel gezwungen war, aus impegni und protezione diesen Carneval einem gewissen Maestro Valentini die Oper vom Carneal zu geben; „aber auf künftiges Jahr hat er 3 frey; wovon eine mir zu Diensten steht. Weil ich also schon 6 mal zu Neapel geschrieben habe, so mache ich mir nichts davon, die fatale zu übernehmen und Ihnen die bessere, nämlich die vom Carneal zu überlassen. Gott weiß es, ob ich reisen kann. Kann ich nicht, so schicke ich die Scrittur wieder zurück. Die Compagnie auf künftiges Jahr ist gut, lauter Leute, die ich recommandirt habe. Sehen Sie, ich habe so Credit zu Neapel, daß wenn ich sage, nehmet diesen, so nehmen sie ihn.“ Marquesi ist der Primouomo, welchen er sehr lobt und auch ganz München; Marchiani eine gute Prima Donna und ein Tenor, den ich nicht mehr nennen kann, welcher, wie er sagt, jetzt der beste in ganz Italien ist. „Ich bitte Sie, gehen Sie nach Italien, da ist man ästimirt und hochgeschätzt.“ Und er hat wirklich Recht. Wenn ich es recht bedenke, so hab ich halt doch in keinem Lande so viele Ehre empfangen, bin nirgends so geschätzt worden wie in Italien, und man hat halt Credit, wenn man in Italien Opern geschrieben hat und sonderheitlich zu Neapel. Er hat mir gesagt, er will den Brief an Santoro mit aufsetzen, ich soll morgen zu ihm kommen und ihn abschreiben. Ich konnte aber unmöglich mich entschließen zu ihm ins Zimmer zu gehen, und wenn ich schreiben wollte, müßte ich es doch, im Garten konnte ich nicht schreiben. Ich versprach ihm also gewiß zu kommen. Ich schreib aber folgenden Tags einen italienischen Brief an ihn, ganz natürlich: Ich konnte unmöglich zu ihm kommen, ich habe nichts essen und nur 3 Stunden schlafen können, ich war den Tag wie ein Mensch, der seine Vernunft verloren hat, er sey mir immer vor Augen. — lauter Sachen die so wahr sind als die Sonne klar ist. Er gab mir folgende Antwort: Lei è troppo sensible al mio male; io la ringrazio del suo buon Cuore. Se parte per Praga gli farò una lettera per il Conte Pachta. Non si pigli tanto a cuore la mia disgrazia. Il Principio fù d'una ribaltata di Calesse, poi sono capitato nelle mani dei Dottori ignoranti, pazienza. Ci sarà quel che Dio vorrà. Er schickte mir den Aufsatz zum Brief an Santoro. Er hat mir auch bey ihm Briefe gezeigt, wo ich oft meinen Namen las. Man sagte mir, daß sich Mislivecsek sehr verwundert hat, wenn man hier von Becke oder dergleichen Claviristen sprach; er sagte allzeit: „Es soll sich nur keiner nichts einbilden; keiner spielt wie Mozart; in Italien wo die größten Meister sind, spricht man von nichts als Mozart; wenn man diesen nennt, so ist alles still.“ — Ich kann jetzt den Brief nach Neapel schreiben wenn ich will; doch je eher je besser. Ich möchte aber zuvor die Meinung vom allvernünftigen Hofkapellmeister Herrn von Mozart wissen. Ich habe eine unaussprechliche Begierde wieder einmal eine Oper zu schreiben. Der Weg ist weit, das ist wahr; wir sind aber auch noch weit entfernt von der Zeit wo ich diese Oper schreiben sollte; es kann sich bis dorthin noch viel verändern. Ich glaube, annehmen könnte man sie doch. Bekomme ich unter der Zeit gar keinen Dienst,

eh bien, so habe ich doch die Resource in Italien. Ich habe doch im Carneval meine gewisse 100 Ducaten; wenn ich einmal zu Neapel geschrieben habe, so wird man mich überall suchen. Es gibt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling, Sommer und Herbst da und dort eine Opera buffa, die man zur Uebung und um nicht müßig zu gehen, schreiben kann. Es ist wahr man bekömmt nicht viel, aber doch etwas, und man macht sich dadurch mehr Ehre und Credit als wenn man 100 Concerte in Deutschland gibt, und ich bin vergnügter, weil ich zu componiren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist. Nun, bekomme ich wo Dienste oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, so recommandirt mich die Scrittura viel und macht Aufsehen und noch viel schätzbare. Doch ich rede nur, ich rede so wie es mir ums Herz ist. Wenn ich vom Papa durch Gründe überzeugt werde, daß ich Unrecht habe, nun so werde ich mich, obwohl ungeru drein geben. Denn ich darf nur von einer Oper reden hören, ich darf nur im Theater seyn, Stimmen hören — o so bin ich schon ganz außer mir. Morgen wird meine Mama und ich beim Misliewicz im Garten mich und sich beurlauben. Denn er sagte schon neulich, wie er von mir gehört hatte, daß ich meine Mama in der Kirche abholen muß, wenn ich nicht gar so spectaculos wäre, so wäre es mir sehr lieb die Mutter zu sehen, die einen so grossen Virtuosen geboren hat. — Ich bitte Sie mein allerliebster Papa, antworten Sie doch den Misliewicz, schreiben Sie ihm so oft Sie nur Zeit haben, Sie können ihm keine größere Freude machen, denn der Mann ist völlig verlassen. Die ganze Woche kömmt oft kein Mensch zu ihm, er sagte mir: „Ich versichere Sie, es thut mir hier sehr fremd, daß so Wenige mich zu besuchen kommen. In Italien hatte ich alle Tage Gesellschaft.“ — Wenn sein Gesicht nicht wäre, so wäre er völlig der nämliche, voll Feuer, Geist und Leben; ein wenig mager, natürlich, aber sonst der nämliche gute und aufgeweckte Mensch. Ganz München redet von seinem Oratorium Abramo und Isacco, das er hier producirt hat. Er hat jetzt bis auf etliche Arien eine Cantate oder Serenada fertig, auf die Fasten. Wie seine Krankheit am stärksten war, machte er eine Oper nach Padua. Da nutzt nichts; man sagt es auch hier selbst, daß ihn die Doctors und Chirurgi hier verdorben haben; es ist halt ein förmlicher Beinkrebs. Der Chirurgus Enco, der Esel, hat ihm die Nase weggebrannt; man stelle sich jetzt den Schmerz vor. Just jetzt ist Hr. Heller von ihm hergekommen. Ich habe ihm gestern, als ich ihm den Brief schrieb, meine Serenada von Salzburg für den Erzherzog Maximilian (Il rè pastore) geschickt; er gab sie ihm also mit.

Nun auf etwas anderes zu kommen. Gestern war ich mit der Mama gleich nach dem Essen bei den 2 Frl. von Freysingen auf einen Kaffee. Die Mama trank aber keinen sondern 2 Bouteillen Tyrolerwein. Um 3 Uhr ging sie aber wieder nach Haus um doch ein wenig herzurichten auf die Reise. Ich ging aber mit die 2 Frl. zum detto Hr. von Hamm, wo die 3 Frl. eine jede ein Concert spielte und ich eins von Aichner prima vista und dann immer Phantasien. Der Frl. Hamm von Einfaltskasten ihr Lehrmeister ist ein gewisser geistlicher Herr, mit Namen Schreier. Er ist ein guter Organist, aber kein Cembalist. Der hat mir immer mit der Brille zugesehen. Er ist so trockener Mann, der nicht viel redet, er klopfte mich aber auf die Achsel, seufzte und sagte: „Ja, — Sie sind — Sie verstehen — ja —, das ist wahr — ein ganzer Mann“. Apropos kann sich der Papa des Namens Freysingen nicht erinnern? — Der Papa der genannten 2 schönen Fräulein sagt, er kenne den Papa sehr gut, er habe mit dem Papa studirt. Er erinnert sich noch absonderlich auf Messenbrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu!) recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. — Er sagte: „Das war erschrocklich wie es unter einander ging mit den Füßen und Händen, aber wohl unvergleichlich; ja ein ganzer Mann! Bei meinem Vater galt er sehr viel. Und wie er die Pfaffen herumgefoppt hat wegen dem Geistlich werden. Sie sehen ihm accurat gleich, wie er dort war, völlig. Nur war er ein wenig kleiner wie ich ihn gekannt habe“. Apropos noch Eins. Ein gewisser Hofrath Effeln läßt sich dem Papa unterthänigst empfehlen; er ist einer von den besten Hofräthen hier; er hätte schon längst Kanzler werden können, wenn nicht ein einziger Umstand wäre; das Luzeln. Wie ich ihn das erstenmal bei Albert gesehen, so habe ich geglaubt, und auch meine Mama: Ecce einen erstaunlichen Dalken! — Stellen sie sich nur vor, einen sehr großen Mann, stark, ziemlich corpulent, ein lächerliches Gesicht. Wenn er über das Zimmer geht zu einem andern Tisch, so legt er beyde Hände auf den Magen, biegt sie gegen sich und schupft sich mit dem Leib in die Höhe, macht einen Nicker mit dem Kopf und wenn das vorbey ist, so zieht er erst ganz schnell den rechten Fuß zurück, und so macht er es bey einer jeden Person extra. Er sagt er kennt den Papa tausendmal. — Nun werde ich noch ein wenig in die Comödie gehen. Nächstens werde ich schon mehr schreiben, ich kann unmöglich mehr, die Finger thun mir erstaunlich wehe.

München den 11. Oktober. Nachts um $\frac{3}{4}$ auf 12 Uhr schreibe ich folgendes: Ich bin in der Drittl Comödie gewesen, ich bin nur hineingegangen um das Ballet zu seheu, vielmehr Pantomime, welche ich noch niemals gesehen. Es war betitelt: das von der für Girigarianarimanarischaribari verfertigte Ei. Es war sehr gut und lustig. — Wir gehen Morgen nach Augsburg dessentwegen, weil der Fürst Taxis nicht zu Regensburg sondern zu Tischingen ist. Er ist zwar dermalen auf einem Lustschloß, welches aber nicht weiter als eine Stunde entfernt ist von Tischingen. Meiner Schwester überschicke ich hier vier Präambula; in was für Ton sie führen, wird sie sehen und hören. An alle guten Freunde und Freundinnen meine Empfehlung, absonderlich an den jungen Grafen Arco, Jungfr. Sallerl. und meinen besten Freund Hr. Bullinger und ich lasse ihn bitten, er möchte die Güte haben und nächsten Sonntag bey der gewöhnlichen 11 Uhr Musik im Namen meiner eine autoritatische Anrede machen und allen Mitgliedern der Academie meine Empfehlung entrichten und sie zum Fleiß ermahnen, damit ich nicht heut oder morgen zum Lügner werde, denn ich habe diese Academie überall angerühmt und werde es auch noch thun.

Sehr positiv stellt sich Mozart zu Myslivečeks Schaffen, er kennt sehr gut seine Kompositionstätigkeit im Klavierfach, er hat ja auch Myslivečeks Klavierkompositionen oft zur Aufführung gebracht. Aus Mannheim schrieb er an seinen Vater: „Die Sonaten von Misliveczeck weiß ich wie sie sind. Ich hab sie jetzt zu München gespielt. Sie sind ganz leicht und gut ins Gehör. Mein Rath wäre, meine Schwester, der ich mich unterthänigst empfehle, solle sie mit vieler Expression, Gusto und Feuer spielen und auswendig lernen. Denn das sind Sonaten, welche allen Leuten gefallen müssen, leicht auswendig zu lernen sind und Aufsehen machen, wenn man sie mit gehöriger Präcision spielt.“¹⁵³

Die Beziehungen beider Meister sind mit den persönlichen Begegnungen nicht zu Ende, wie man nach der älteren Mysliveček-Literatur biographischen Charakters schließen könnte. Die älteren Forscher berührten nämlich kaum die Fragen breiterer Stilzusammenhänge, die sich aus dem gegenseitigen Kontakt beider Komponisten und aus der einfachen Tatsache ergeben, daß Josef Mysliveček einer der Vorläufer des klassischen Stils von Haydn und Mozart ist. Soweit man in der Literatur dieses Problem erwähnt, wird die Beziehung von Myslivečeks musikalischem Ausdruck zur Musiksprache der Wiener Klassiker in einigen gedrängt formulierten Sätzen oder Absätzen nur angedeutet (besonders in den Arbeiten von Čeleda, Hnilička, Nettel, K. Emingerová u. a.). Diese Tatsache wurde übrigens schon zu Beginn des Kapitels vermerkt, wo wir uns mit der bisherigen Mysliveček-Literatur kritisch auseinandersetzen.

Es wurde bereits oben erwähnt, daß die Studie Jan Raceks über die Frage des „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik¹⁵⁴ die einzige kritisch konzipierte Arbeit über die Stilbeziehungen der beiden Meister darstellt. Auf Grund konkreter Studien stellt Jan Racek in dieser Arbeit fest, worin Josef Mysliveček ein Vorläufer des Stils von Haydn und Mozart ist, und löst die Frage der Stilabhängigkeiten in der Musik vor der Zeit der Wiener Hochklassik in breiteren Zusammenhängen, mit anderen Worten: er behandelt das gegebene Problem im Rahmen der Entwicklung der gesamten tschechischen Musik des 18. Jahrhunderts im In- und Ausland.

Auf dieses Problem hat schon Vladimír Helfert in seinen Arbeiten über das tschechische Barock und die Klassik aufmerksam gemacht¹⁵⁵, nach ihm be-

¹⁵³ Brief vom 13. November 1777.

¹⁵⁴ Siehe Anm. Nr. 29.

¹⁵⁵ Vergl. Vladimír Helfert: *Hudební barok na českých zámcích*, Praha 1916. — Derselbe: *Hudba na jaroměřickém zámku*, Praha 1924. — Derselbe: *Entwicklungs-*

handelt es Jan Racek in seinen synthetischen Studien und Veröffentlichungen.¹⁵⁶ Wir weisen hier auf diese Arbeiten hin, weil es nicht möglich ist, im Rahmen unseres Buches dieses Problem erneut und in ganzer Breite zu lösen. Wir können hier nur jenen Tatsachen Aufmerksamkeit widmen, die unmittelbar Josef Mysliveček und das Verhältnis seines Stils zur Klassik und zu Mozart betreffen. In der Dokumentation verweisen wir wieder auf die zitierte Studie Jan Raceks.

Am meisten ist Mysliveček dem Mozartschen Stil in seinen Kammer- und Orchesterkompositionen nahegekommen. Die Wurzeln dieses vorklassischen Denkens liegen in der italienischen Musik, aus der Mysliveček manchmal fast allzu reich geschöpft hat. Die Voraussetzung für seinen Stil brachte er zweifellos schon aus dem heimischen Milieu mit, da er ja in Prag aufwuchs, wo man in den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur italienische (siehe oben), sondern auch tschechische Musik zweifellos volkstümlicher Provenienz zu hören bekam. Myslivečeks Instrumentalstil besitzt prägnante Züge der tschechischen Volksmelodik, sein musikalischer Satz ist schlicht und klar periodisiert und weit von dem barocken Pathos entfernt. (Es ist jedoch interessant, daß Myslivečeks Opernschaffen — wie wir sehen werden — trotzdem den Einflüssen des barocken Kompositionskanons unterlag, die sich in der Struktur seiner Opern und in ihrem thematischen Bereich [auch im Textbuch] äußerten.) Mysliveček gelangte zu einer Synthese zwischen dem „tschechischen“ und dem „italienischen“ Stil. In seinem Schaffen durchdringen und befruchten einander diese beiden Stilkreise. Ohne die *Mannheimer Schule* unterschätzen zu wollen, möchten wir sagen, daß Mysliveček den Wiener Klassikern näher steht.¹⁵⁷ Während die Mannheimer die *neue Sonatenform* durchsetzen halfen und bahnbrechend wirkten, ist Mysliveček eher ein Vermehrender, der an eingelebte italienische Verfahren anknüpft und sie mit seiner melodischen Unmittelbarkeit, mit seinem volkstümlichen Musikantentum böhmischer Provenienz bereichert. Es wäre interessant, in diesem Zusammenhang zu prüfen, in welchem Maß Mysliveček an die Vorstöße der Mannheimer Schule unmittel-

geschichte der Sonatenform, Archiv für Musikwissenschaft VII — 1925, 117—146. — Derselbe: *Zur Geschichte des Wiener Singspiels*, Zeitschrift für Musikwissenschaft V — 1922/23, 194—209. — Derselbe: *Jiří Benda*, I, II, Brno 1929, 1934. — Derselbe: *Průkopnický význam české hudby v 18. století*, in der Publikation: *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, Praha 1939; neu im Buch Vladimír Helfert: *O české hudbě*, Red. Bohumír Štědroň und Ivan Poledňák, Praha 1957; englische und deutsche Übersetzung in der Sammelschrift *Festival Musica antiqua*, Brno 1967, Red. R. Pečman.

¹⁵⁶ Vergl. Jan Racek: *Česká hudba*, Praha 1958, 127—128. Auch die Vorreden zu den einzelnen Bänden der Quellenedition *Musica antiqua bohemica* (MAB).

¹⁵⁷ Dies ist auch deshalb begreiflich, weil Mysliveček annähernd um drei Jahrzehnte später zu Wort kommt, als die Komponisten der Mannheimer Schule, die ihre revolutionären Werke auf dem Gebiet der Symphonie bereits in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts schufen. Mysliveček ist eigentlich ein unmittelbarer Zeitgenosse des großen Vertreters der Wiener Klassik Joseph Haydn (1732—1809); erwägen wir doch, daß er bloß um fünf Jahre jünger war als Haydn. Wenn wir also Myslivečeks schöpferischen Beitrag im Rahmen dieser zeitlichen Relation auffassen, wird die Tatsache über alle Zweifel klar, daß Mysliveček weit eher eine evolutionäre als eine revolutionäre Erscheinung war. Denn er steht mit seinen Werken auf dem Niveau der Zeitproduktion, ohne diese durch gedanklich-formale Neuerungen besonders zu überragen. Und wenn man auch sagen kann, daß er die Entwicklung der europäischen Musik bereichert hat, tat er dies weit eher auf dem Gebiet der Invention, die bei ihm als typische Synthese tschechischer und italienischer Melodik erscheint, als im Bereich der tektonischen und konzeptionellen Elemente.

bar anknüpft. Diese Frage würde allerdings ein selbständiges Quellenstudium erfordern, das in der zeitlichen und räumlichen Begrenzung dieser Arbeit nicht zu leisten ist. Es bleibt also nichts anderes übrig, als approximativ festzustellen, daß Josef Mysliveček viel eher Erbe der italienischen und tschechischen Tradition ist als Fortsetzer der Mannheimer Schule. Es scheint sogar, als hätte Mysliveček die Kompositionen der Mannheimer Symphoniker nicht einmal recht gekannt, wenn wir die Tatsache in Betracht ziehen, daß diese Kompositionen in Italien und in Böhmen (konkret: in Prag) weniger bekannt und verbreitet waren als zum Beispiel in Deutschland, in Wien usw. Bei diesem Urteil darf uns die Tatsache nicht beirren, daß in den Sinfonien, Sonaten und einigen Opernouvertüren Myslivečeks eine verhältnismäßig hochentwickelte Sonatenform erscheint. Die Vorbilder dieser Form waren nämlich nicht das Schaffen der Mannheimer, beziehungsweise das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs (1714—1788),¹⁵⁹ sondern vor allem die italienische Opern-Sinfonia, die dreiteilige Opernarie (*da capo*), das Klavierwerk Domenico Scarlattis, die Kompositionen Paisiellos, Pergoleis und anderer. Wenn Myslivečeks Schaffen, wie Jan R a c e k betont (I. c. 513), „sogar Züge aufweist, die mit der Mannheimer Schule verwandt sind“, ist diese Tatsache wohl durch die allgemeine Entwicklung der europäischen Musik um die Mitte des 18. Jahrhunderts gegeben, die gesetzmäßig dem klassischen Ausdruck zustrebte. Es ist jedoch nicht gut möglich, direkte Parallelen zwischen dem Kompositionsstil der Mannheimer und dem Stil Myslivečeks zu ziehen. Myslivečeks Verhältnis zur Mannheimer Schule trägt also den Charakter indirekter Zusammenhänge, ebenso wie das Schaffen dieses Meisters nur indirekt mit den Werken Joseph Haydns (1732—1809) zusammenhängt.

Auch die Frage der Volkstümlichkeit von Myslivečeks Musiksprache erfordert ein Spezialstudium. Wir kämen dabei gewiß zu interessanten Schlüssen über die tschechische Note von Myslivečeks Ausdruck. Doch ist zu bedenken, daß man die Volkstümlichkeit, das „Nationale“ von Myslivečeks Melodik eigentlich nicht durch unmittelbare Vergleiche beweisen kann (abgesehen von wenigen Stellen in seinen Kompositionen, wo es sich wahrscheinlich um ausgesprochene Zitate eines Volkslieds handelt, wie zum Beispiel in seinem Violoncellokonzert). Dieses Problem ist auch im allgemeinen ziemlich schleierhaft, weil man eben im 18. Jahrhundert noch nicht von „Nationalität“ oder „Volkstümlichkeit“ in jenem Sinn sprechen kann, wie bei der Kunst des 19. Jahrhunderts. Sofern wir also diese Worte streifen oder mit ihnen operieren, tun wir dies im Bewußtsein, daß man ihren Inhalt nicht genau definieren kann. Mit diesen Begriffen wußten sich nicht einmal große Musikologen vom Schlage eines Ar-

¹⁵⁸ In der Sonatenform ist z. B. das Vorspiel zu Myslivečeks Oper *Ezio* geschrieben, deren Premiere am 5. Juni 1775 im Theater San Carlo in Neapel stattfand. Die Materiale dieser Oper sind im Prager Nationalmuseum, Abt. Musik, hinterlegt (Sign. XX D 344). Dort befindet sich auch die Abschrift des zweiten Aktes aus der Feder Jan P o h l s (aus dem Jahre 1911, Sign. V B 83). Ein Fragment des *Ezio* bewahrt die Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde auf (X F 319). Das eigentliche Vorspiel wurde auch auf Schallplatten SUPRAPHON, Nr. 55—56 der Anthologie *Musicae bohemiae anthologia (MBA)* aufgenommen.

¹⁵⁹ Dafür kannte Mysliveček den Bruder Ch. Ph. E. Bachs, den „Londoner“ *Johann Christian*, dessen Arien er Glucks Oper *Orpheus* und *Eurydike* einverleibte, die dank Myslivečeks Fürsorge auf der Bühne des Teatro San Carlo in Neapel und im Königlichen Theater zu Neapel im Jahre 1774 aufgeführt wurde.

nold Schering (*Geschichte des Oratoriums*), Paul Nettl (*Mozart in Böhmen*) oder Guido Adler (*Handbuch der Musikgeschichte*) Rat. In den zitierten Arbeiten sprechen sie bloß ganz allgemein von der „volkstümlich klingenden“ Melodik der Vorklassik und Klassik. Die Unklarheit der aufgeworfenen Problematik beweisen auch die Ansichten des bedeutenden Ethnomusikologen Walter Wiora, der u. a. Guido Adlers Theorie der Beziehungen der Volksmusik zum Schaffen der Klassiker kritisch beleuchtet; Wiora betont (in seiner Schrift *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, 104 ff.), daß man die Volkstümlichkeit nicht ausschließlich nach Zitaten von Volkslied- oder Volkstanzmaterial beurteilen kann, da die ganze Frage vor allem im 18. Jahrhundert noch reichlich problematisch ist. Es geht weit eher um die äußerliche Übernahme traditioneller Musikelemente als um das bewußte Streben im „nationalen Stil“ zu schreiben. Diese Ansicht wird, wie wir annehmen, durch eine überaus klare Tatsache gestützt, nämlich durch die Art und Weise, wie sich die großen Meister des Barocks und der Vorklassik zum sogenannten „Nationalstil“ einstellten. Es war damals gang und gäbe in italienischer, französischer, deutscher u. a. „Manier“ zu schreiben; der Komponist mußte nur die äußeren Züge der in dem betreffenden Land üblichen Musiksprache erfassen. Mehr zu tun, war weder nötig noch möglich, weil damals eben der Begriff des Nationalen im modernen Sinne noch überhaupt nicht kodifiziert war.

Kehren wir jedoch zu der Frage zurück, in welcher Weise Mysliveček den Mozartschen Ausdruck vorwegnimmt. Er erscheint zum Beispiel bei der Stilisierung des Instrumentalparts in Myslivečeks Klaviersonaten,¹⁶¹ die Mozarts Art des Instrumentalsatzes schon auffallend nahekommt, obwohl sie eine gewisse Abhängigkeit von den Klavierkompositionen Domenico Scarlattis (1685 bis 1757), Domenico Albertis (1717—1740), Baldassare Galuppis (1706—1785) und anderer nicht verleugnet. Besonders nachweislich äußern sich die sog. Mozartismen in Myslivečeks Streichquartetten und -quintetten, die zwar harmonisch viel einfacher und durchsichtiger sind als Mozarts Kompositionen dieser Besetzung, die aber vor allem in melodischer Hinsicht den Mozartstil vorwegnehmen.¹⁶² Mysliveček steht Mozart auch in seinen konzertanten Kompositionen nahe¹⁶³, in denen man sogar einen reichhaltigeren harmonischen Plan entdecken kann, der auch der außertonalen Dominante nicht ausweicht. Am deutlichsten aber nahm Mysliveček die Musiksprache Wolfgang Amadeus Mozarts in den Orchesterkompositionen, konkret gesprochen in seinen Sinfonien¹⁶⁴ vorweg, in

¹⁶⁰ Vergl. Anm. Nr. 60.

¹⁶¹ Zum ersten Mal in London 1775 bei Thompson erschienen, neuerdings in Sechs Sonaten für Klavier (herausgegeben von J. Branberger und V. Růžková bei Mojmir Urbánek in Prag 1938) oder in MAB Bd. 17 (Ausgabe und Revision O. Kredba).

¹⁶² Sechs Streichquartette kamen bei J. J. Hummel in Berlin heraus. Drei Streichquartette gab Vratislav Bělský in der Edition MAB, Bd. 31, Praha 1957, heraus. Die Mozartismen in Myslivečeks kammermusikalischem Schaffen (Quartette und Quintette) behandelt Jan R a c e k, I. c. 93 ff.

¹⁶³ Das Violinkonzert C dur erschien in der Revision J. Čeledas in der Edition Česká hudba XXXII, Jahrgang 1928/29. (Die Partitur gab der Český hudební fond 1957 heraus.) Das Violinkonzert F dur ließen K. Moor und L. Láška bei Zd. Vlk in Prag 1948 erscheinen (Partitur ebenfalls ČHF 1955). Das Violinkonzert D dur (Partitur ČHF 1956, Klavierauszug SNKLHU, Praha 1958); das Violinkonzert E dur (Partitur ČHF 1957). — Vergl. Jan R a c e k, I. c. 94.

¹⁶⁴ Über die Ausgaben siehe ČSHS II, 141.

denen zum Beispiel Alfred Einstein jene motivischen Kontraste erblickt, denen wir später bei W. A. Mozart¹⁶⁵ begegnen. Man kann die Beziehung zwischen Mozart und Mysliveček natürlich nicht so auffassen, als hätte Mysliveček Mozart unmittelbar und direkt beeinflußt. Es stimmt zwar, daß Mozart die Werke Myslivečeks gut kannte (das Oratorium *Abramo ed Isacco* führte er, wie es heißt, mit sich — es wurde sogar für ein Werk Mozarts gehalten), er ahmte jedoch Myslivečeks Kompositionsstil keineswegs nach. Die Stilfiliationen können also vor allem so erklärt werden, daß beide Autoren — Mysliveček und Mozart — gleich mächtig von der italienischen Musik beeinflußt waren, die einen engen Zusammenhang mit den italienischen Volksliedquellen schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts aufweist und das Heraufkommen der Vorklassik also schon lange vorher, als wir sie zu datieren gewohnt sind¹⁶⁶, vorbereitet, nämlich seit den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts. Schon die Tatsache, daß Mysliveček das Schaffen und die Kompositionsverfahren eines der großen Repräsentanten der Wiener Klassik antizipierte, zeugt davon, daß er sehr früh erkannt hatte, wohin sich die Musik in der zweiten Hälfte des aufgeklärten Jahrhunderts entwickeln wird, und daß er also in seinem Schaffen jene Elemente betonte, die das hochtrabende Pathos des Barocks negierten und eine Kodifizierung der Klassik vorbereiteten.¹⁶⁷ Wie bereits Jan Racek ausgeführt hat (l. c.), kam also schon bei Mysliveček jener typisch Mozartsche Ausdruck auf, wir treffen ihn aber in verflachter Form an, die die Tiefe Mozarts vermissen läßt. Mysliveček fehlt nämlich „*die geniale Stilisierung und technische Vollendung, die dieser Stil erst durch Mozarts schöpferisches Eingreifen erhielt*“. Obwohl Mysliveček ein unmittelbar empfindender Melodiker war, vermißte er vor allem die „*bahnbrechend neue harmonische Gestaltung und bezwingende Logik der Stimmführung*“; man kann ihn als einen Vorläufer Mozarts bezeichnen, der „*Bedeutung für die Stilbeschaffenheit der Wiener Klassik überhaupt*“¹⁶⁸ gewinnt.

¹⁶⁵ Alfred Einstein: *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947, 299—301. Interessant ist hier auch Einsteins Wahrnehmung, Mysliveček sei ein „*italienisierender Symphoniker*“, womit eo ipso irgendein tieferer Einfluß der Mannheimer Symphoniker auf das Werk Josef Mysliveček ausgeschlossen erscheint (vergl. Anm. Nr. 60 und 160).

¹⁶⁶ Vergl. Anm. Nr. 112.

¹⁶⁷ Vergl. Alexander von Gleichen-Rußwurm: *Das Jahrhundert des Rokoko*, Kap. XIII und XIV, 137—160.

¹⁶⁸ Jan Racek, l. c. 519. Die Stellung Josef Myslivečeks erscheint demnach als eine Art Analogie der Beziehung Jiří Antonín Bendas zu Ludwig van Beethoven. Näheres bei Rudolf Pečman: *Zur schöpferischen Ästhetik von Jiří Benda und Ludwig van Beethoven, unter Berücksichtigung der stilistischen Verwandtschaft ihrer Werke*, Sammelschrift Bydgoszcz 1966 — Beiträge zur Geschichte alter tschechischer Musik, Praha 1966, 19—35 (herausgegeben vom Tschechoslowakischen Musik-Informationszentrum). — Derselbe: *Ästhetisch-theoretische Ausgangspunkte und stilistische Verwandtschaft im Schaffen von Jiří Benda und Ludwig van Beethoven (Versuch einer Komparation)*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, Reihe H, Nr. 2, 1967, 43—52. Derselbe: *Benda's "The Village Market" as a Precursor of "Fidelio" (Reflections on a Marginal Note by Vladimír Helfert)*, daselbst, Reihe H, Nr. 5, im Druck. — Das eingehende Studium der Beziehungen Mozarts und Myslivečeks dürfte in Zukunft mehr als eine konkrete Entdeckung bringen. Bereits Georges du Saint-Foix (La Revue Musicale, März 1928, Nr. 4—6, 124) machte darauf aufmerksam, Mozart sei von Myslivečeks Kompositionen so begeistert gewesen, daß er sogar schon in Salzburg seine Quintette und Konzerte studierte. Saint-Foix entdeckte auch, daß Mozarts Kanzonetta K. V. 152 — von Kleinigkeiten abgesehen — mit der gleichnamigen Komposition Myslivečeks übereinstimmt, die zum selben Text

Nach diesen kurzen Worten über die Beziehung von Myslivečeks Stil zu Wolfgang Amadeus Mozart wollen wir nun unsere Aufmerksamkeit wieder dem Leben und Schaffen Josef Myslivečeks zuwenden.

In der Zeit, als Mysliveček Mozart begegnet, ist dieser böhmische Maestro schon der Verfasser einer Reihe erfolgreicher Opern, der Komponist von Kammermusik und sinfonischer Musik. Er gewinnt Ruhm in Italien, das ihm zur zweiten Heimat wird. Er pflegt Umgang mit den führenden Persönlichkeiten des italienischen Musik- und Kulturlebens, er wechselt Briefe, zum Beispiel mit Padre *Martini* (1706—1784)¹⁶⁹, und strebt nach hohen gesellschaftlichen und künstlerischen Ehrungen. Sein Ehrgeiz führt ihn nach Bologna, einer Stadt mit einer altherühmten Universität und einer Musikakademie von Weltruf,¹⁷⁰ die allerdings auf dem Gebiet der Interpretation der Musik nicht mehr auf jener Höhe stand, wie Rom, Neapel, Florenz oder Venedig.¹⁷¹

Myslivečeks Absicht, den Titel eines Akademikers zu erlangen, kann man einerseits mit Mozart, andererseits mit dem berühmten Padre Martini in Verbindung bringen, zu denen Mysliveček gute Beziehungen unterhielt. So mochte ihm der Erfolg des jungen Mozart vorschweben, der die Klausurprüfung unter dem Vorsitz Petronio *Lanzis* kurze Zeit vorher, am 9. Oktober 1770, mit Auszeichnung bestanden und das Ehrendiplom mit dem Titel der Bologneser Aka-

geschrieben wurde. Saint-Foix meint, Myslivečeks Vertonung sei angemessener, weil Mozarts Version an einer allzu üppigen Ornamentik leide. (Siehe Georges du Saint-Foix in der Pariser Zeitschrift *Musique, revue mensuelle de critique, d'histoire, d'esthétique et d'informations musicales*, 7. April 1929, Nr. 7. Vergl. auch Paul Nettl: *La musique en Bohême* in der Zeitschrift *La Revue musicale*, April 1928, 77.)

¹⁶⁹ Giovanni Battista (Giambattista) *Martini* (1706—1784), bedeutender italienischer Musiktheoretiker und Komponist. Mitglied der Accademia dei Filarmonici in Bologna und Arcadia in Rom. Er wirkte die längste Zeit seines Lebens in Bologna und wurde als führende Autorität Europas auf dem Gebiet der Musiktheorie angesehen. Burney schätzte seine umfangreiche, damals einzigartige Musikalien-Bibliothek auf 17 000 Bände und äußerte sich über Martini als Menschen, der einer der besten Richter der alten und neuen Musik war. In ähnlicher Weise schätzten Martini z. B. Rameau, Gerbert, Tartini, Metastasio u. a. Der reiche Briefwechsel Martinis mit führenden Vertretern der europäischen Musik und Kultur zeugt von seiner hohen Bedeutung. Martini korrespondierte mit Rameau, Gerbert, Burney, Casali, Q. Gasparini, Sabbatini, Pepusch, Grétry, Paolucci, Valotti, Tartini, Metastasio, Quantz, J. Chr. Bach, Mysliveček u. a. Josef Mysliveček schreibt Martini auch über seine ersten sechs Sinfonien, fragt nach ihrem Geschick, teilt Martini die Schwierigkeiten bei der Komposition seiner Opern mit oder schreibt über andere ausübende Künstler. Wertvolle Faksimilia dieser Briefe und ihre Analyse bringt Marietta Schaginjan in ihrer Arbeit *Zapomenutá historie*, Praha 1965, 230—240. Die Briefe stammen aus den Jahren 1772, 1775, 1776 und 1778/9; Schaginjan bereichert unsere Kenntnisse in Myslivečeks Epistolographie um einige bisher nicht abgedruckte Briefe an Padre Martini.

¹⁷⁰ In Bologna war z. B. ein Musikinstitut, das im Jahre 1666 gegründet und abwechselnd „Liceo filarmonico“ oder „Accademia filarmonica“ genannt wurde. Es gehörte zu den begehrtesten Institutionen dieser Art und besaß das Recht, bedeutenden Musikern den Titel eines Akademikers zu erteilen. Um diesen Titel bewarb sich (mit Erfolg) Wolfgang Amadeus Mozart mit vierzehn Jahren, und Mysliveček erhielt den Titel im Alter von 34 Jahren am 15. Mai 1771.

¹⁷¹ „Da heute St. Bartholomäus-Tag war“, schreibt Burney (l. c. 116 ff.), „so ging ich in die Kirche dieses Heiligen, woselbst, wie man mir sagte, gute Musik sein würde; doch fand ich gerade das Gegenteil. (...) Ungeachtet izt keine Oper in Bologna war, so ging ich doch, um das Theater zu sehen, in die Komödie.“ Am Programm stand das Trauerspiel Thomiri von Pater Ringhieri. „Die langen Reden und Deklamationen ermüdeten mich bald; sie waren unerträglich langweilig.“ Ähnlich war es auch mit dem Orchesterspiel in Bologna. Burney schien es schwach und mittelmäßig zu sein.

demie erhalten hatte; außerdem konnte er ja hoffen, daß man ihn — wie Mozart — auch deswegen zur Prüfung zulassen werde, weil er mit dem Bologneser „Musikpapst“ Padre Martini in Korrespondenz stand.¹⁷² Übrigens faßte Mysliveček die Absicht, den Titel eines *accademico filarmonico* zu erreichen, erst nach seinen großen Erfolgen an italienischen Opernbühnen, zu einer Zeit, als er in Italien bereits als anerkannter Opernkomponist galt und der Ruf seiner Kunst auch heimische Meister, wie Paisiello oder Piccini, in den Schatten stellte. Vor der Prüfung an der Bologneser Akademie hatte man Myslivečeks Oper *Montezuma*¹⁷³ mit Begeisterung aufgenommen und der Ruhm ihres Komponisten hatte sich in Italien so gefestigt, daß es durchaus berechtigt erschien, ihn offiziell zu beglaubigen, abgesehen davon, daß der angestrebte Titel eine Art amtliche Beendigung von Myslivečeks Studien bei Pescetti dokumentierte. Vor der Kommission des Bologneser Lyzeums konnte der Komponist nun seine Kunst auch auf akademischem Boden verteidigen, eine Gelegenheit, die er offenbar gerne ergriff.

Deshalb reichte Mysliveček am 15. Mai 1771 ein Gesuch um Zulassung zur Prüfung ein und richtete es an den Vorsitzenden der Kommission („principe“) Antonio Mazzoni, der damals Direktor der Bologneser Akademie war; seinem Gesuch wurde augenblicklich stattgegeben und noch am selben Tage unterzog sich Mysliveček einer strengen Prüfung, deren Ergebnis von einer aus vierzig Mitgliedern bestehenden Kommission unter dem Vorsitz Direktor Mazzonis beurteilt wurde.¹⁷⁴ Es ist allerdings merkwürdig, daß Padre Martini an dieser Kommission nicht teilnahm. Diese Tatsache kann man vielleicht mit einer momentanen Verhinderung erklären, sie könnte jedoch auch signalisieren, daß Martini Mysliveček persönlich nicht sehr geneigt war, oder daß ihm der Stil von Myslivečeks Kompositionen nicht lag. Marietta Schaginjan hat festgestellt, daß neben Mysliveček auch der russische Komponist Maxim Beresowski (l. c. 249) die Prüfung ablegte, führt jedoch — offenbar irrtümlich — statt des 15. V. den 15. März 1771 als Prüfungsdatum an.¹⁷⁵ Sie entdeckte auch die Konkurskomposition Josef Myslivečeks und berichtete so einen seit Čelēda tradierten Irrtum.¹⁷⁶ „Giuseppe Misliwecek, detto il Boemo“ schreibt als Prü-

¹⁷² Martini war allgemein wegen seiner leutseligen Einstellung bekannt. Mysliveček sprach ihn in den Briefen immer mit größter Achtung an: „*Venerabilis ac Eximie Domine, Domine, Pater Magister!*“ (26. August 1776 im Brief aus Florenz), „*Molto illustre e Reverendo Padre!*“ (Brief aus Neapel vom 5. Mai 1775) u. ä. (Schaginjan l. c. 233—239, Faksimile).

¹⁷³ Premiere im Jänner 1771 in Florenz (Theater Via Pergola).

¹⁷⁴ An der Kommission nahmen zahlreiche geschätzte Persönlichkeiten des damaligen italienischen Musiklebens teil, z. B. Petronio Lanzi, Franco Fortunati, Bernardino Uttari, Domenico Bedini, Calisto Zanotti, Giuseppe Tibaldi, Lorenzo Zechi, Antonio Piccini, Baldassare Carrati u. a. (Schaginjan, l. c. 249—250).

¹⁷⁵ Nestor Kukolnik berichtet in der Erzählung *Maxim Sosontowitsch Beresowsky*, Petersburg 1860, irrig, Mysliveček habe die Prüfung zusammen mit Mozart, das wäre also um ein Jahr früher, abgelegt (Schaginjan, l. c. 249, 434).

¹⁷⁶ Jaroslav Čelēda führt in *Josef Mysliveček*, Praha 1946, 243, an, „*die Konkursaufgabe Myslivečeks war damals eine vierstimmige Antiphone ‚Veni Sancte‘ (Komm, o Heil. Geist!)*“. Er stützt sich dabei auf die Angabe aus dem Archivio della Reala Accademia Filarmonica, composizioni d'esama per avera il diploma di Academico, die ganz offenkundig unrichtig ist. Dieser Vermerk im Archiv der Philharmonischen Akademie geht von neun ganzen Noten aus, die auf Myslivečeks Manuskript im Tenorschlüssel vor der eigentlichen Konkurskomposition stehen, die auf einen anderen canto firmo im Takt alla breve

fungsarbeit die vierstimmige Antiphone *Accipe coronam quam Tibi Dominus praeparavit in aeternum*,¹⁷⁶ die die Kommission einstimmig als Grundlage zur Verleihung des Titels *accademico filarmonico* anerkennt.¹⁷⁷ Es ist natürlich zweifelhaft, welchen Wert dieser Titel hatte. Bedenken wir doch, daß Burney bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen wesentlichen Rückgang der praktischen Musikalität und des Musikgeschmackes in Bologna verzeichnete¹⁷⁸ und daß die Institution der dortigen Akademiker schon im 18. Jahrhundert kritisiert, ja sogar böse parodiert wurde.¹⁷⁹ Wie dem auch sein mag, die Verleihung des Akademiker-Titels bedeutete trotzdem in den Augen der Bologneser und wohl der gesamten italienischen Öffentlichkeit eine Auszeichnung. Und nicht nur dies: sie fand gewiß auch einen bestimmten Widerhall im Ausland, wofür die Tatsache spricht, daß sich Wolfgang Amadeus Mozart um diesen Titel ebenfalls erfolgreich beworben hatte.

*

Myslivečeks Laufbahn als Künstler und Akademiker ist auch weiterhin mit Lorbeeren gekrönt. Ein Jahr nach Erteilung der Bologneser Auszeichnung besucht der Komponist seine Geburtsstadt Prag, offenbar aus Familiengründen.¹⁸⁰ Burney erzählt, er habe Mysliveček am 13. September 1772 in Wien getroffen, und man kann deshalb annehmen, daß sich der Komponist auf seiner Rückreise aus Prag in Wien aufgehalten hat.¹⁸¹ Damals war Mysliveček in Wien bereits gut bekannt, weil man schon im Jahre 1769 anlässlich des Wiener Karnevals seine Oper *Demofonte* gespielt hatte. Um die Aufführung erwarb Johann Adolf Hasse (1699—1783) Verdienste, wie der Musikwissenschaftler

und den lateinischen Text *Accipe coronam quam tibi Dominus praeparavit in aeternum* (ebenfalls im Tenorschlüssel) aufgebaut ist (Schaginjan, l. c. 254—255, wo das Faksimile dieser Komposition angeführt ist).

¹⁷⁷ Das Werk ist im Archiv der Bologneser Philharmonischen Akademie unter Nr. 139 hinterlegt. (Nun im Musikalienarchiv des Padre Martini.)

¹⁷⁸ Burney, l. c. 116 ff. (vergl. Anm. Nr. 171).

¹⁷⁹ Ange Gonda schreibt unter dem Pseudonym *La Sonette* in *Le Brigandage de la Musique*, Venedig 1777, 134: „Heutzutage verlangt man so wenig harmonische Genialität, um Mitglied dieser Akademie zu werden, daß sich um die Mitgliedschaft auch der letzte Musiker bewerben kann. (...) Sowie es sich irgendein Musikstudent in den Kopf setzt, maestro zu werden, muß er ein ‚Meisterwerk‘ schreiben, das bedeutet ein Menuett, Rondo oder eine Fuge, die er von einem andern komponieren läßt, um sich nicht allzusehr anzustrengen, und am nächsten Tage trägt er es dann mit triumphierender Miene in der Akademie als eigene Komposition vor; die ganze Akademie schreit ‚bravo‘ und aus dem Schüler wird ein maestro“ (Schaginjan, l. c. 250).

¹⁸⁰ Dieser Besuch Prags ist nicht belegt, jedoch wahrscheinlich. Am 30. März 1772 starb in Prag Myslivečeks Stiefvater Jan Čermák und Mysliveček kam offenbar, um die Familienverhältnisse und die Verlassenschaft zu regeln (Jaroslav Čeleda, l. c. 243—244).

¹⁸¹ Burney (l. c. 337): „Zu diesen berühmten Namen kann man noch hinzufügen Herrn Mysliveček, ein Böhme, der eben aus Italien zurückgekommen ist, woselbst er sich sowohl durch seine Oper als Instrumentalmusik einen großen Ruhm erworben hat“. Burneys Behauptung deckt sich nicht ganz und vorbehaltlos mit der Ansicht Čeledas (l. c. 243 bis 244), der einerseits als Datum 14. September anführt, andererseits aus dem Tode des Stiefvaters und Myslivečeks Familienverhältnissen folgert, Mysliveček sei nicht aus Italien zurückgekehrt, sondern im Gegenteil aus Prag nach Italien gereist, und habe sich auf der Rückreise in Wien aufgehalten, wo er Burney traf. Čeledas Behauptung dürfte wahrscheinlicher sein.

Karl Mennicke in seiner Arbeit über Hasse und das sinfonische Schaffen der Brüder Graun berichtet.¹⁸²

Myšlivečeks Reise führte aus Wien nach Italien; es ist nicht unwahrscheinlich, daß bereits damals seine Absicht reif geworden war, sich dauernd in Italien niederzulassen. Die Prager Verhältnisse waren nämlich noch immer unerfreulich, abgesehen davon, daß Prag infolge der Mißernte in Böhmen an Hunger, Kälte und übertheuerten Preisen für die täglichen Lebensbedürfnisse zu leiden hatte. In Italien erwartete Myšliveček das sonnige Neapel, eine wohlhabende Stadt mit zahlreichen Märkten und Überfluß an Lebensmitteln.¹⁸³

In den folgenden Jahren gipfelte die künstlerische Laufbahn Myšlivečeks. Vom Jahr 1773 bis zum Jahr 1775 erreichte sein Ruhm den Höhepunkt. Es scheint jedoch, als leide gerade diese Schaffensperiode an einem Mangel dokumentarischer Quellen, da die Angaben über die Arbeit und die Erfolge des Komponisten nicht einheitlich sind oder einander sogar widersprechen. Čeleda (l. c. 245) übernimmt z. B. die Nachricht, Myšlivečeks Oper *Merope* habe „in diesem Jahr eine damals durchaus ungewöhnliche Zahl von hundert Reprisen erreicht“. Myšliveček sei angeblich an dieser Oper so reich geworden, daß er in Rom einen Palast auf der Piazza del Popolo kaufen konnte.

Diese Nachricht ist jedoch zumindest übertrieben. M. Schaginjan (l. c. 293) bezweifelt sogar die Existenz der erwähnten Oper, weil sie während ihres eingehenden Studiums der italienischen Quellen nicht die Spur einer Erwähnung dieses Werkes fand. Auch die zeitgenössische italienische Presse schweigt sich über den angeblich so großen Erfolg Myšlivečeks aus.¹⁸⁴

Wenn wir die Literatur durchblättern, befremdet uns die Tatsache, daß wir nur wenige Nachrichten über Myšlivečeks kulminierende Schaffensperiode finden. Es scheint, als dokumentiere die Literatur den Gipfel seines Schaffens mit einer mehr oder weniger großen Portion von Phantasie und man darf annehmen, daß zahlreiche Einzelheiten der Berichte über seine damalige Tätigkeit übertrieben oder verzeichnet sind. Es ist nicht mehr die Aufgabe der vorliegenden Arbeit, neue Beiträge zur Biographie des Komponisten zu bringen; zu diesem Zweck wäre es vor allem nötig, die Materiale genauest zu studieren, die in italienischen Archiven verstreut sind und heute häufig nur in Abschriften aus Privatbesitz zu finden sind. Wir vertreten nämlich die Ansicht, daß die Hauptzüge von Josef Myšlivečeks Leben in Italien bereits so plastisch geschildert wurden, daß die Beantwortung derartiger mit der Interpretation neuer Materiale verbundener Teilfragen den Blick auf den Lebenslauf unseres Meisters zwar abrunden, Myšlivečeks künstlerisches Gesamtprofil jedoch kaum mehr wesentlich ändern könnte, das uns sein kompositorisches Vermächtnis vermittelt.¹⁸⁵

¹⁸² Karl Mennicke: *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, 125 ff.

¹⁸³ Siehe die Korrespondenz des Abtes Ferdinando Gagliano an Madame d'Épinay (Ferdinando Gagliano, *Lettres*, Edition Eugène Assa, Paris 1881).

¹⁸⁴ Wahrscheinlich ist dieser Palast Myšlivečeks bloß eine Legende. Die Ausgaben des Komponisten waren damals so bedeutend, daß er kaum ein kostspieliges Leben in einem römischen Palast bestreiten konnte. Myšliveček war schwer verschuldet und hatte beträchtliche Schwierigkeiten finanzieller Natur (Schaginjan, l. c. 293).

¹⁸⁵ Professor Ulisse Prota-Giurleo legte neue Auszüge aus der Zeitungensammlung im staatlichen Archiv und in der Seminarbibliothek des Erzbistums von Neapel an. Er tat dies im Jahre 1926, als er sich intensiv mit Josef Myšliveček befaßte. Auch aus den sogenannten Theaterfascikeln (*Teatri*, Fascio 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22) des Staatlichen Archi-

In Myslivečeks bewegtem Leben wäre noch der Aufenthalt in München zu erwähnen, wo er sich an der Aufführung seines Oratoriums *Abramo et Isacco* beteiligte und abermals mit Mozart zusammentraf.¹⁸⁶ Es ist schon die Zeit, in der Myslivečeks Kampf gegen eine unheilbare Krankheit beginnt, die Zeit, in der der Komponist in einem Münchner Krankenhaus liegt. Man schreibt den Oktober 1777, Mysliveček ist nach einer mißglückten Operation verunstaltet, verliert jedoch nicht das Interesse für die Arbeit, im Gegenteil, er faßt neue Zukunftspläne, die nicht nur auf das Opernschaffen, sondern auch auf die Komposition von Oratorien, Sinfonien und Kammermusik abzielen.

Im nächsten Jahr finden wir ihn wieder in Neapel, wo er die Oper *La Calliope* zu einem Libretto M. Verazis¹⁸⁷ komponiert und Metastasios *L'Olimpiade*¹⁸⁸ vertont. Die Erfolge, die diesen beiden Werken noch beschieden waren, versagten jedoch Myslivečeks letzten beiden Opern *Armida*¹⁹⁰ und *Medonte*¹⁹¹ das Geleit.

Man darf wohl annehmen, daß die unglückseligen Premieren der *Armida*¹⁹² und des *Medon*¹⁹³ auch außermusikalische Hintergründe hatten. Obwohl es wohl nie gelingen wird, die volle Wahrheit aufzudecken, steht die Vermutung nahe, daß *Armida* vor allem aus persönlichen Motiven durchgefallen ist, die mit dem Wert der Oper nichts zu tun hatten. Wie Ulisse Prota-Giurleo mitteilt,¹⁹⁴ kann man für den Mißerfolg die Sängerin Caterina Gabrielli verantwortlich machen, deren Intrigen die Ablehnung des Werkes am Königlichen Theater in Mailand zur Folge hatten. Die Gabrielli sang nämlich im Jänner 1780 die Titelrolle der *Armida* neben dem Sänger Luigi Marchesi, obwohl sie im neunten Schwangerschaftsmonat war. Es nimmt deshalb kaum Wunder, daß ihr Auftreten nicht nur Befremden erregte, sondern daß sie neben Marchesi einfach nicht bestand. Eifersüchtig auf den Erfolg des Kollegen, entschloß sie sich, in den nächsten Vorstellungen an Stelle der großen Arien Myslivečeks drei eingeschobene Arien Giuseppe Sartis, des populären Opernkomponisten und Konkurrenten Myslivečeks, zu singen. Das Publikum reagierte wohl — wie dies in Italien Sitte war — auf den Austausch der Arien so, daß es zu Gunsten Sartis entschied und Mysliveček auf diese Weise distanzierte.

ves zu Neapel hatte er in den Jahren 1922—1923 Auszüge angelegt (vergl. Schaginjan, l. c. 31, 338). Siehe auch Benedetto Croce, *I teatri di Napoli nei secoli XV^o bis XVIII^o*, Neapel 1897).

¹⁸⁶ Siehe Ann. Nr. 152. Auch Paul Nettle, *Mozart in Böhmen*, Praha 1938, 57—65.

¹⁸⁷ Premiere in Neapel am 30. Mai 1778.

¹⁸⁸ Premiere in Neapel am 4. November 1778. In Brünn ist ein Mikrofilm dieses Werkes im Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums unter Sign. J 25—30/IV hinterlegt, der nach dem Partiturrexemplar hergestellt wurde, das die Bibliothek des Konservatoriums in Neapel verwahrt (Sign. R 4 C 34).

¹⁸⁹ Besonders die berühmte Arie *Si cerca, se dice l'amico dov'è* wurde mit Beifall überhäuft.

¹⁹⁰ Zu einem Libretto *Migliavaccas*, Premiere in Lucca 1778.

¹⁹¹ Siehe das selbständige Kapitel dieser Arbeit, S. 121.

¹⁹² *Armida* hatte ihre zweite, offenbar überarbeitete Premiere, in Mailand, La Scala, am 26. Dezember 1779.

¹⁹³ *Medonte*, Premiere in Rom, Teatro Argentina, Jänner 1780.

¹⁹⁴ Ulisse Prota-Giurleo (Anmerkungen zu den Auszügen für M. Schaginjan, l. c. 348): „Questo parziale insuccesso delle prime recite è da imputare a colpa del Misliveček, o non piuttosto ad uno dei soliti capricci della Gabrielli, o alle particolari condizioni fisiche in cui ella si è trovata in quei giorni? ... Ai Nobili Interessati costava troppo la virtuosa Gabrielli, per non accontentarla in tutti i suoi capricci, anche a scapito d'un valoroso compositore! ... E certo però che si volle fare un affronto a povero Misliveček, introducento tre arie del Sarti nella sua Opera.“

Doch ist dies nicht die einzige Erklärung. Wenn wir die Frage vom künstlerischen Standpunkt betrachten, können wir sagen, daß die letzten Opern Myslivečeks bereits zur Zeit ihrer Entstehung anachronistisch wirken mußten. Das Premierenjahr 1780 gehörte doch bereits der Epoche des sich stabilisierenden klassischen Stils an, in der die alte *opera seria* des neapolitanischen Typs wohl einen veralteten und bühnenmäßig wenig überzeugenden Eindruck machte. Bedenken wir weiter, daß um das Jahr 1780 auch die *opera buffa* bereits auf der ganzen Linie gesiegt hatte, die in Italien neben der ersten Oper schon seit Pergolesis Zeiten gleichwertig zur Geltung gekommen war,¹⁹⁵ in der europäischen Musik vor allem dank kleineren Meistern, die bereits eine Reihe von Jahren das Feld der komischen Oper und des Singspiels bestellten.¹⁹⁶ Im Fall der Oper *Medon* fällt der gegenteilige Umstand in Betracht: Im konservativen und traditionalistisch eingestellten Rom¹⁹⁷ mußte nämlich das Libretto dieser Oper mit seinem Motiv des Volksaufstandes in adeligen und kirchlichen Kreisen allzu revolutionär wirken und man konnte demnach kaum erwarten, der Hoch-

¹⁹⁵ Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), wahrscheinlich Schüler G. Grecos, L. Vincis, F. Durantes, B. Infanteses u. a., wirkte in Neapel den Großteil seines kurzen Lebens. Mit seinem Intermezzo *La serva padrona* (1733) wurde er zum Begründer der italienischen Buffo-Oper des 18. Jahrhunderts. Ähnliche Tendenzen entwickelte in Deutschland bereits Georg Philipp Telemann (1681—1776), z. B. in seiner Oper *Der geduldige Sokrates* (1721) und vor allem im Hamburger Intermezzo *Pimpinone*, das in der Musik und im Vorwurf Pergolesis Dienstmagd als Herrin um volle 8 Jahre vorwegnimmt. Vergl. Rudolf Pečman: *Zur Interpretation der Opern des achtzehnten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Telemanns „Pimpinone“*. Sammelband G. P. Telemann. Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage, I. Teil, Magdeburg 1969, 88—91. (Redaktion: Günther Fleischhauer und Walther Siegmund-Schultze.)

¹⁹⁶ Vergl. vor allem das Schaffen Jiří Antonín Bendas (1722—1795): *Der Dorfjahrmarkt* (1775), *Romeo und Julia* (1776), *Der Holzhauer* (1778), *Das tartarische Gesetz* (1780); Benda knüpfte allerdings an den Singspieltypus eines Johann Adam Hiller (1743—1804) an, der seine berühmten Singspiele schon in den Jahren 1766—1782 geschrieben hat. Vergessen wir in diesem Zusammenhang nicht einmal an die Arbeiten französischer Komponisten der *opéra comique*: Rousseau, Duni, Philidor, Monsigny, Grétry u. a. Das allmähliche Vordringen und die schließliche Vorherrschaft der komischen Oper in Europa bezeugen ja vor allem die ideellen Kämpfe in Frankreich, wo selbst Rousseau und die Enzyklopädisten die komische Oper vehement verteidigten (vergl. die reiche ausländische Literatur zu diesem Thema, aber auch Vladimír Helfert: Jiří Benda II.). In diesem Zusammenhang sei auch das interessante Pamphlet des Frédéric Melchior Baron Grimm, *Le petit prophète de Boemischbroda*, Paris 1753 erwähnt, das in tschechischer Übersetzung in *Dějiny světové hudby* (Weltgeschichte der Musik), B. Janda, Praha 1939, 302—310 erschienen ist (Red. Jan Branberger).

¹⁹⁷ „Es gibt in Rom eine Anzahl von Musikliebhabern, von alten Abbés, die durch ihre weise Kritik den jungen Musiker davon zurückhalten, sich über die vernünftigen Grenzen seiner Kunst hinreißen zu lassen. Man sagt auch, wenn ein Komponist in Neapel, Venedig oder selbst in Bologna Erfolg gehabt hat: „Erst muß man ihn in Rom hören!““ (Modest Grétry, *Memoires*.) Romain Rolland zitiert Grétry in *Musikalische Reise* . . . , Frankfurt am Main 1921, 194, und schreibt treffend weiter: „Die Vorstellungen neuer Opern in Rom waren für ihre Autoren die schwerste Prüfung; man urteilte, als wäre man die letzte Instanz, und die Richter brachten die Leidenschaftlichkeit ihres italienischen Temperaments mit. (...) Aus der Lebensgeschichte des armen Pergolesi, der, wie man sagt, bei der Erstausführung seiner *„Olimpiade“* unter lautem Geschrei eine Orange mitten ins Gesicht geworfen bekam, wissen wir, mit welcher Brutalität sich mitunter dieses öffentliche Urteil vollzog. Gerade diese Tatsache zeigt aber, daß das römische Publikum keineswegs unfehlbar war. Es erhob nur Anspruch, es zu sein. Seinen Traditionen treu, maßte es sich über die Musik eine Herrschaft an: „Tu regere imperio populos, Romane, memento.““ (Ebendort, 194—195).

adel und der Klerus werde sein erhabenes Ohr einem Werk zuneigen, das seinen Fall prophezeite.¹⁹⁸ Schließlich konnte ein weiteres Motiv der ungünstigen Aufnahme des *Medon* in Rom auch in der Tatsache liegen, daß die pruden hohen Kreise die Oper deshalb ablehnten, weil sie das Werk eines Komponisten war, den der Ruf eines verschwenderischen und geschlechtskranken Menschen verfolgte¹⁹⁹; außerdem galt der Autor des Librettos, der Dichter *Gamerra*, als Helfershelfer der österreichischen Politik und nicht allzu charaktvoller Mensch.²⁰⁰

Die eigentlichen Ursachen des unrühmlichen Endes der Laufbahn des einst so hoch geschätzten Komponisten werden wir wohl kaum mehr ausfindig machen. Wie dem auch sein mag, wir halten es für wahrscheinlich, daß *Medon* — jener unglückselige Opernepilog Myslivečeks — wohl hauptsächlich aus künstlerischen Gründen durchgefallen ist, obwohl die äußeren Anlässe der Verurteilung dieses Werkes anderer Natur sein mochten.

Die Oper bedeutete nämlich keinen Fortschritt, keine Krönung der künstlerischen Entwicklung des Komponisten, sondern war ein Werk, das — wie wir leider konstatieren müssen — in demselben manierierten Stil geschrieben ist, wie alle anderen Opernkompositionen Myslivečeks²⁰¹.

Obwohl wir also keine Belege mehr über die ungünstige Aufnahme der letzten Werke des Komponisten entdecken werden, ist es notwendig, Josef Myslivečeks Werk heute — mit einem Abstand von einhundertneunundachtzig Jahren nach seinem Tod — ohne jedwede Vorurteile und durchaus objektiv zu beurteilen; dabei werden wir uns gegen jene biographischen Tatsachen abzuschirmen haben, die ein Teil der peripheren Mysliveček-Literatur reichlich ausbeutet, um den Kontrast der blendenden künstlerischen Erfolge und des grausamen Schicksals des Komponisten in das Licht zu rücken.

Ein eingehendes Studium von Myslivečeks Gesamtwerk, das wir in Italien

¹⁹⁸ Auf die revolutionären Elemente, hat — allerdings etwas übertrieben — Marietta Schaginjan im Aufsatz *Posledni v sezóně*, Literární noviny X — 1961, Nr. 30, Spalte 4, aufmerksam gemacht.

¹⁹⁹ Mysliveček verurteilt auch in der jüngsten Zeit der Musikwissenschaftler David di Chiara, der in MGG IX, 1961 (Spalte 1238—1242) von Mysliveček als „schwer geschlechtskranken Menschen“ spricht. Doch sagt Mysliveček selbst, sein verunstaltetes Antlitz sei die Folge eines Straßenunfalles (siehe seinen Brief an W. A. Mozart, den Mozart im Schreiben an den Vater aus München vom 11. Oktober zitiert. Vergl. Anm. Nr. 152. Das Original im Buch Erich H. Müller von Asows, *Briefe W. A. Mozart*, Bd. I [1769 bis 1779], Berlin 1942, 237). Die Ansichten über Mysliveček unterschieden sich also nicht nur zu seinen Lebzeiten, sondern auch kurz nach seinem Tode. Im *Archivio Stato Napoli* (Teatri, fascio 18) findet man z. B. die Angabe, Mysliveček sei „ein seriöser und ehrenhafter Mann, der volles Vertrauen verdient habe . . ., man müsse ihn nicht loben, da seine künstlerischen Qualitäten und moralische Unbescholtenheit sowohl von der Regierung als auch vom Publikum gewertet wurden“ (Schaginjan, l. c. 297). Knapp nach Myslivečeks Tode schreibt die *Wiener Zeitung* (vom 28. Feber 1781), Mysliveček sei nach langer und schmerzhafter Krankheit gestorben; er wird dann als berühmter Kapellmeister und ausgezeichnete Meister der Musik gewürdigt, der fast an allen europäischen Höfen bekannt, überall lebhaften Beifall gerntet und die Gewogenheit und Freundschaft der erhabensten Musikk Liebhaber gewonnen habe (vergl. Cole da, l. c. 248).

²⁰⁰ Giovanni da Gamerra, Autor des Librettos zu *Medonte* (geboren 1753 in Livorno, gestorben 1803 in Vicenza), war seinerzeit als Autor der sogenannten „drammi lacrimosi“ bekannt. In der Literatur über Gamerra findet man Anspielungen auf seine austrophile Gesinnung und darauf, daß er seine Überzeugung gewechselt habe. (Vergl. Giulio Natali, *Giovanni da Gamerra*, in *Enciclopedia Italiana* XII, 497, und anderswo.)

²⁰¹ Darüber siehe die folgenden Ausführungen dieser Arbeit.

leider nicht vornehmen konnten, müßte offenbar mehr als eine Seite seiner eigentlichen Schaffens-Biographie beleuchten. Um zur rechten Wertung Josef Myslivečeks und seiner Bedeutung für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts zu gelangen, wird viel *gesunde Skepsis* notwendig sein, die es ermöglichen soll, die Erscheinung des tschechischen Meisters von der Vergoldung einer unangemessenen Genialität zu säubern. Nur auf diese Weise wird es gelingen, Mysliveček jene Stellung einzuräumen, die er tatsächlich einnimmt.

In der Flut der postmortalen Lobgesänge, die meist kein tieferes Stilstudium seiner Kompositionen (vor allem seines Opernwerkes) verraten, findet man bloß eine einzige Stimme, die kritisch eingestellt ist und dennoch Myslivečeks schöpferischem Beitrag gerecht wird. Als man in Prag die Aufführung von Myslivečeks Oper *Ezio* vorbereitete (Premiere am 4. Mai 1937), unternahm Josef B a c h t í k den Versuch, die Einstellung der tschechischen Musiköffentlichkeit zum Meister zu revidieren. Er betont, daß „*der Ruhm und Ruf Myslivečeks (...) meist bloß das Produkt zeitgegebener Stimmungen, eher der Wiederhall einer augenblicklichen Beliebtheit war, als der Abglanz echter Werte. Myslivečeks Schaffen ist nicht jenen Schlages, der ihm noch nach Jahren durch innere Intensität Leben verleiht. (...) Dies deutet auch der Mißerfolg seiner „Armida“ an*²⁰² *und die folgende Verbitterung des Komponisten läßt sich nur dadurch erklären, daß er entweder fühlte, daß er sich wiederhole, oder daß er nicht genug innerer Kraft, nicht genug künstlerischer Überzeugung besaß, seinen Weg weiterzugehen. Mysliveček war weder ein Stamic, der an der Wiege der klassischen Symphonie stand, noch ein Benda, der dem musikdramatischen Schaffen vor allem mit seinen Melodramen neue Wege wies, nicht einmal ein Rejcha, dessen künstlerische Kultiviertheit Vergangenheit und Zukunft an der Stilwende die Hand bot. (...) Aber dennoch*“, fährt Bachtik fort, „*spricht für Myslivečeks Werk ein sehr wichtiges Zeugnis, das Zeugnis Mozarts. (...) Eine bestimmte Verwandtschaft zwischen dem Stil Mozarts und Myslivečeks belegt auch der Umstand, daß eines von Myslivečeks Oratorien*²⁰³ *seinerzeit Mozart zugeschrieben wurde. Natürlich handelt es sich um eine Verwandtschaft, die höchstens als Vorbereitung gelten kann*“.²⁰⁴

Der Gedanke, daß Mysliveček die zu Mozart strebende und im Schaffen dieses Wiener Klassikers kulminierende Entwicklung bloß vorzubereiten half, erscheint zwar bei Bachtik nicht zum ersten Mal, doch beruht Bachtiks Priorität in der Tatsache, daß er Myslivečeks rechte Bedeutung im Rahmen der Musik des 18. Jahrhunderts kritisch erfaßte. Mysliveček bahnte den großen Erscheinungen der Wiener Klassik den Weg. Trotzdem kann man seinen Beitrag nicht ohne weiteres mit jenem der Mannheimer Schule identifizieren. Während die Mannheimer Symphoniker im Namen einer neuen Musiksprache und eines qualitativen Stilumbruchs die eingebürgerten Traditionen des Barocks niederreißen, ist Mysliveček eher eine evolutionäre Erscheinung, die die neue Ära

²⁰² Bachtik hält irrtümlicherweise *Armida* für die letzte Oper Myslivečeks. Den *Medon* kennt er also entweder überhaupt nicht (wenigstens nach dem Namen) oder nimmt an, diese Oper sei noch vor *Armida* entstanden.

²⁰³ *Abramo ed Isacco* (1776).

²⁰⁴ Josef B a c h t í k, *Il divino Boemo. K 200. výročí narození Josefa Myslivečka* (Zum 200. Jahrestag der Geburt Josef Myslivečeks), Zeitschrift *Venkov* XXXII — 1937, Nr. 58, 6 vom 9. 3. 1937.

bloß mit partiellen Ausdruckselementen der Melodik vorwegnimmt; er ist jedoch kein kühner Revolutionär der Form.

In dieser Hinsicht hält er sich an ältere Muster, namentlich als Operkomponist. Das verrät schon die Wahl des Librettos und die Art seiner Vertonung, vor allem aber Myslivečeks Auffassung der Opernmusik, die eigentlich bloß eine Entfaltung dessen war, was bereits die Form der neapolitanischen Oper enthielt. Um Mysliveček einen echten Entdecker neuer schöpferischer Horizonte heißen zu können, müßte er zumindest durch eine neue und ungewöhnliche melodische Invention hervorragen. Obwohl man konstatieren kann, daß die melodischen Einfälle des Komponisten frisch sind und den Born des Volksliedes und Volkstanzes nicht verleugnen, besitzen sie nicht jene Prägnanz des Ausdrucks, wie die Inventionen der großen Wiener Klassiker.

Josef Mysliveček stirbt in der Blüte seines Schaffens. Wir haben bereits angedeutet, daß seine letzte Entwicklungsphase nicht mehr höher führt; deshalb wirken die Worte seines eingeweihtesten Biographen J. Čeleda, dessen Urteil allerdings eher von einer uferlosen Bewunderung für den tschechischen Meister als von einer kritischen Analyse seines Werkes geprägt ist, absolut nicht überzeugend: „*Mysliveček erreichte mit seinen letzten Kompositionen*“, sagt Čeleda,²⁰⁵ „*bereits eine so hohe Stufe und Eigenart des Schaffens, daß sie das zeitgenössische Publikum, einschließlich der Musikkapazitäten, nicht verstehen konnte, weil sie den damaligen Kompositionen um Jahre vorseilte; man verworf deshalb seine Schöpfungen und mit ihnen auch den Schöpfer, der der Kunst der kommenden Epoche neue Wege wies.*“

Myslivečeks rechte Bedeutung beruht jedoch darin, daß er die anregenden Stilkomponenten absorbierte, durch die sich vor allem das italienische Musikschaffen seiner Zeit auszeichnete, und die er überdies durch manche spezifische Charakterzüge bereicherte: er verstand es ausgezeichnet in seiner Zeit zu orientieren und trug — obwohl er offenbar keine begabten Schüler hatte — sein persönliches, national gestimmtes Scherflein zur Gesamtentwicklung der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei. Es war allerdings ein Beitrag, den man kaum als große künstlerische Tat bezeichnen kann. Immerhin war er bedeutend genug, um den Ruf der tschechischen Musik in jenes Italien zu tragen, das das gelobte Land der Musik genannt wurde. Aus Myslivečeks Werken spricht uns ein Komponist an, dem es gelang, wenigstens eine Zeit lang Schritt mit jenen Autoren zu halten, die ihrerzeit zu den besten zählten, ja sogar manche von ihnen zu übertreffen. Und ist dies nicht genug?

Als Josef Mysliveček „*nach langer und schmerzhafter Krankheit am Sonntag den 4. ds. (d. i. am 4. Feber 1781, Anm. R. P.) starb*“²⁰⁶, ging mit ihm ein typischer Meister des Übergangsstils dahin. Seine Orchester- und Kammermusikkompositionen waren lebensfähiger als die Opern. In diesen Kompositionen wußte er sich in hohem Maß, oft so gar völlig, vom spätbarocken Stilkanon zu befreien (der in der tschechischen Entwicklungslinie bis zum Kontrapunktiker Bohuslav Matěj Černohorský führt)²⁰⁷ und zugleich eine Musikgrammatik und

²⁰⁵ Jaroslav Č e l e d a, *Josef Mysliveček*, I. c. 247.

²⁰⁶ *Wiener Zeitung* vom 28. Feber 1781, vergl. Anm. Nr. 199.

²⁰⁷ Bohuslav Matěj Černohorský (1684—1742), bedeutender Vertreter des tschechischen Hochbarocks. Auf die im Schaffen Černohorskýs liegenden Stilvoraussetzungen von Myslivečeks Entwicklung und Komposition hat Jan R a c e k in *Česká hudba*, II. Ausgabe 1958, 180, aufmerksam gemacht.

Musiksyntax aufzubauen, die der empfindungsvollen (allerdings auch etwas oberflächlichen) Zeit entsprach und außerdem die Entwicklung zu fördern imstande war. In der eigentlichen Domäne seines Schaffens, auf dem Gebiet der Oper, verharrte Mysliveček jedoch allzu lange auf dem petrifizierten Niveau der *opera seria* des neapolitanischen Typs, ohne das tieferschürfende Reformwerk Christoph Willibald Glucks²⁰⁸ zur Kenntnis zu nehmen, ohne einem höheren Operntypus in unschematischem, dramatisch wahrhaftem Sinne nachzugehen. Das Handlungsmäßige der Oper stand bei Mysliveček im Schatten einer rein melodischen Auffassung, die den virtuosen Gesangsvortrag allen anderen Opernkomponenten vorzog. In dieser — wir wiederholen — bereits anachronistischen Auffassung wurzeln auch die Mißerfolge, die der Opernkomponist Josef Mysliveček in seinem letzten Lebensjahr erleben mußte. Man darf sagen, daß er unverstanden starb, als Künstler und Mensch auch deshalb allein blieb, weil sein Opernschaffen schon vor seinem Ableben eigentlich bereits der Vergangenheit angehörte.²⁰⁹

²⁰⁸ Christoph Willibald Gluck (1714—1787), Reformator der Oper. Mysliveček führte seine Oper Orpheus und Eurydike im Jahre 1774 in Neapel mit eingelegten Arien Johann Christian Bachs auf (vergl. David di Chiera, l. c.).

²⁰⁹ „Niemand weilte an den letzten Tagen am Totenbett des Kranken; niemand wußte, wie lange und woran Mysliveček krank gewesen war. Der Kranke beunruhigte niemanden, wollte nicht, daß sich jemand um ihn kümmere und an seinem Bett weile. Er starb wie der Ton eines Clavecins — *all' improvviso*.“ Bloß ein einziger, dem Namen nach bekannter Schüler Myslivečeks, der Engländer Sir Barry, begleitete den toten Meister auf seinem letzten Weg und ließ ihm ein Marmordenkmal in der Kirche San Lorenzo in Lucina errichten. Aber dieses Denkmal soll später verloren gegangen sein... Zitat aus Schaginja n, l. c, 310; die Angabe über den Verlust des Denkmals bei David di Chiera in MGG IX, 1961, Spalte 1239.