

Vetter, Walther

Tschechische Opernkomponisten : ein stilkundlicher Versuchh

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [353]-363

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110859>

Access Date: 01. 12. 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.

WALTHER VETTER

(Berlin)

TSCHJECHISCHE OPERNKOMPONISTEN

Ein stilkundlicher Versuch

I

In einer einem verehrten tschechischen Kollegen gewidmeten Festschrift mögen einige persönliche Worte erlaubt sein, zumal durch sie der unentwegt gebotenen wissenschaftlichen Sachlichkeit kein Abbruch zu geschehen braucht. In den fünfziger Jahren war ich wiederholt in der Tschechoslowakei und lernte zahlreiche Kollegen auch menschlich näher kennen, die dem deutschen Fachgenossen herzliche Gastfreundschaft entgegenbrachten und denen dieser eine ebenso herzliche Erinnerung bewahrt. Zu ihnen gehört der Brünner Professor Jan R a c e k, der den Kollegen aus Deutschland wie einen alten Bekannten ansprach und sich dabei auf dessen Liedforschungen berief.¹ Ich hätte ihm damals sein Kompliment zurückgeben und auf seine Arbeit über Stilprobleme der italienischen Monodie² hinweisen sollen, was hiermit nachgeholt sei. Dies mit gutem Grund, denn Italien, Monodie und Stilproblematik beschäftigen mich in der einen oder anderen Form seit fünfzig Jahren, neuerdings unter Heranziehung von Methoden auch der bildenden Kunst.³ Gerade dies könnte sich als günstige Voraussetzung für gegenseitiges wissenschaftliches Verstehen erweisen, weil Jan R a c e k nicht bloss Musikforscher, sondern auch geschulter Kunsthistoriker ist.

Es genügt nicht, irgendeine Musik einseitig unter dem Gesichtspunkt des spezifisch Musikalischen, des vorgeprägten Formgerüsts, der epochalen Zugehörigkeit zu betrachten; hinzukommen muss die Überprüfung jener zahlreichen Fäden, die sie mit dem Wort im engeren und weiteren Sinne, also auch mit Dichtung und Literaturwissenschaft verbinden; hinzukommen muss ferner die Untersuchung ihrer geistigen Tuchfühlung mit der Bildenden Kunst und ihrer Wissenschaft. Dabei ist Vergleichbares von Unvergleichbarem zu unterscheiden. Man darf sich nicht durch unüberlegte Bezeichnungen irreführen lassen. Man redet sich nicht ein, dass gleiche Bezeichnungen in der Ton- und der bildenden Kunst nun wirklich das Gleiche bedeuten. In der Sphäre der Malerei und Plastik, aber auch in derjenigen der Dichtkunst gibt es Rhythmus und Linie, Melodie und Klang, Harmonie und Dissonanz, und die Vorstellung von Farbe und Färbung ist auch uns Musikern nicht fremd. Es handelt sich dabei aber stets um eine mehr

oder weniger geringfügige Annäherung im Vergleiche, und die verglichenen musikalischen Erscheinungen sind in den Tiefen ihres Wesens andersgeartet.

Wenn sich der deutsche Musikforscher schon bei Behandlung gewissermassen interner Aufgaben (der vielfach abscheulich missbrauchte Begriff des Nationalen bleibe ausgeschaltet) vor eine Problematik gestellt sieht, die infolge der heutzutage in schier beängstigendem Grade gedeihenden Spezialisierung und Absonderung der Einzelwissenschaften und der Abkapselung der „Fächer“ von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer verworrener wird, könnte die Behandlung externer Aufgaben geradezu auf teilweise unlösbare Probleme stossen. Mit den Begriffen Gotik, Renaissance, Barock, um nur sie zu nennen, die man frisch und fröhlich zu verwenden pflegt, kommt man nicht recht weiter, auch dann nicht, wenn man ihre Anzahl durch Hinzufügung der Wörter früh, hoch und spät verdreifacht und von Frühgotik, Hochgotik und Spätgotik und so weiter spricht.

Wenn sich der deutsche Musikforscher um die italienische Musik bemüht, die in seiner eigenen Musikgeschichte eine so grosse Rolle spielt; wenn er zum Beispiel fragt, w a r u m sie diese Rolle spielen konnte; wenn er zu den Wurzeln ihres Wesens vorzudringen trachtet, werden sich ihm bald ganz bestimmte Erkenntnisse aufdrängen. Gegenüber einer Kunst wie der italienischen ernsten Oper des 17. und 18. Jahrhunderts sollte man das technische Handwerkzeug nicht allzu sehr strapazieren, das gelehrte Rüstzeug nicht überbeanspruchen, so unentbehrlich Handwerklichkeit und gelehrtes Wissen auch sein mögen. Aufmerksames, hingeebenes, kurz gesagt: richtiges H ö r e n ist vielmehr das erste Erfordernis. Zuerst gilt es nicht, darüber nachzugrübeln, was h i n t e r den Tönen steckt (zu diesem Fehler neigt der Deutsche); nicht dem aktiven Denken, sondern dem Empfinden gebührt im ersten Stadium der Annäherung speziell an die italienische Musik der Vorrang. Der Hörer, ob er nun geniessender Laie oder wissenschaftlicher Forscher ist, sollte sich zunächst den Tönen und den Tonfolgen als solchen anvertrauen und sich nicht schämen, von ihnen berückt und bezaubert zu werden. Auch die vielgeschmähte Metastasianische Oper kann durch viele der von ihr ausgehenden Eindrücke heute noch gefallen; dass wir sie als Ganzes nicht wiedererwecken können, liegt wenigstens ebensosehr an uns wie an ihr. Um hier sichere Urteilsgrundlagen zu gewinnen, muss sich die Musikergeschichte, die wir zuweilen noch immer einigermassen einseitig betreiben, in höherem Grade zur Musikgeschichte auswachsen, und diese wird sich als G e s c h i c h t e d e s k ü n s t l e r i s c h e n H ö r e n s bewähren.

Eine methodische musikalische Stilforschung, der Kunst welches Volkes auch immer sie sich zuwendet, kann an Italien und an den aus der italienischen Musik zu gewinnenden Erkenntnissen nicht vorübergehen, wenn es sich um die Vokal-, insonderheit um die Opernmusik des 17. und 18. Jahrhunderts handelt. Die „musikalische Weltherrschaft der Italiener“, von der Hugo Riemann spricht, hat nach allen Himmelsrichtungen tiefe Wirkungen gezeitigt. Wir dürfen uns diese

Wirkungen nun aber nicht als eine Art despotischen Zwanges vorstellen, dem sich die Völker beugten, mochten sie wollen oder nicht. Namentlich diejenigen Völker und Völkergruppen, die wir, von uns aus gesehen, als z i s a l p i n i s c h bezeichnen können und die man auch nordisch (aber nicht etwa skandinavisch!) genannt hat, entgingen nicht einer freudig, ja lustvoll hingegenommenen Beeinflussung durch den Süden, nicht dem Rausch, Glück, Zauber des aus Italien herüberbetönenden Gesangs. In den Tiefen ihres musikalischen Wesens und Wollens, in der ihnen angeborenen Art des musikalischen Reagierens auf die Phänomene des inneren und äusseren Lebens, in der Eigenart ihres, wie Heinrich Wölfflin es genannt hat, k ü n s t l e r i s c h e n F o r m g e f ü h l s unterschieden sie sich jedoch deutlich von der Art und Weise des Singens im Süden, und da dieses Formgefühl ihnen angeboren und nicht bloss anerzogen war, waren sie überhaupt nicht imstande, an ihm irrezuwerden oder es gar zu verleugnen. Was die Komponisten diesseits der Alpen aus dem Lande jenseits der Berge übernahmen und wem sie sich anpassten, ohne darüber des langen und breiten zu meditieren, war jene Formstruktur des — lange Zeit vorwiegend Metastasianschen — Opernkunstwerkes, über welche man allzuviel geredet und gelästert, vielfach jedoch zu wenig nachgedacht hat.

Das von Italien gebotene formale Gerüst war hinreichend elastisch, um musikalisch auf ganz verschiedene Weise ausgefüllt und geistig in Anspruch genommen zu werden. Man denke nur an H ä n d e l, der als Musiker Manns genug war, um der nur scheinbar so starren Form neuen und grossartigen Inhalt zu verleihen; bediente doch auch er sich mitunter Metastasianscher Texte, deren künstlerische Qualität und musikalische Brauchbarkeit er offenbar zu schätzen wusste. Aber auch Händel, ja gerade er, hat lange Zeit unter dem bornierten Vorurteil gegenüber d e m gelitten, was man unter italienischer Oper verstand oder besser: missverstand, und bestenfalls räumte man der Oper Händels den Rang einer Vorstufe zu seinem Oratorium ein. Untersuchungen, wieweit diese Oper italienisch-südländisch oder aber nordisch-zisalpinisch ist, stehen meines Wissens noch aus, obwohl Hermann A b e r t in seinem Akademie-Vortrag von 1926 gewisse Andeutungen nach dieser Richtung hin macht.⁴ Auf jeden Fall aber verdeutlicht der Fall Händel, dass man nicht jede Oper des 18. Jahrhunderts, die, auf italienischen Text komponiert, auch der in Italien geschaffenen und durch Italien berühmt gewordenen Form genügt, als italienisch klassifizieren darf und dies noch dazu mit allem sich mit dieser Bezeichnung verbindenden Urteil und Vorurteil.

II.

Alles Gesagte gilt natürlich auch für die Beteiligung t s c h e c h i s c h e r Komponisten an der o p e r a s e r i a des 18. Jahrhunderts. Der Anlass dieser Festschrift ist ein guter Grund, wenn auch nicht der einzige, einmal auf

den tschechischen Anteil an der von Italien herkommenden und sich über Europa¹ verbreitenden Oper, wenn auch notgedrungen kurz und flüchtig, einzugehen. Untersuchungen über die opera seria führen, zumal wenn sie sich gleichzeitig um die Ergründung des künstlerischen *F o r m g e f ü h l s* als solchen bemühen, ganz von selbst auch zu dem, was die tschechischen Musiker in diesem Bereiche geleistet haben. In der deutschen Musikforschung hat man diesem Thema einst nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet, und wenn man gelegentlich dennoch darauf zu sprechen kam, geschah es meistens einseitig, vorurteilsvoll und nicht immer sachlich. Wo das wissenschaftliche Denken zu seinem Rechte kommen und der Wahrheit, soweit sie auffindbar ist, die Ehre gegeben werden soll, ist der dabei manchmal angeschlagene überhebliche Ton nicht am Platze, am wenigsten gegenüber der tschechischen Musik.⁵

Indem ausser dem formalen Gerüst auch die textliche Grundlage der opera seria übernommen wurde, drang natürlich *M e t a s t a s i o* in die italienische Oper der Tschechen ein, der Dichter, der ohnehin in der slawischen, österreichischen und deutschen musikalischen Umwelt dank den seine Verse singenden Primadonnen und Kastraten die Herzen und Sinne der Menschen bewegt und gewonnen hatte. Er war ihnen also kein Fremder, er war im Gegenteil gewissermassen einer der Ihrigen. Die Komponisten selbst, das lag im Zuge der Zeit, bildeten sich am italienischen Muster und trieben in den meisten Fällen eingehende Studien bei Italienern, auch in Italien selbst. Was Wunder, dass aus der Verbindung Metastasianischer Dichtung und slawischer Komposition ein Kunstwerk entstand scheinbar waschecht italienischen Charakters. Ganz so einfach liegen die Dinge jedoch nicht.

Ebensowenig wie wir *M o z a r t s* den eigentlichen Kern seines Lebenswerkes ausmachende opere serie und opere buffe uneingeschränkt als solche verstehen und erklären dürfen, ebensowenig sind die italienischen Opern der Anton *K o ž e l u h*, Joseph *M y s l i v e ě k* und Florian Leopold *G a s s m a n n*, denen wir im Vorübergehen unsere Aufmerksamkeit schenken wollen, von vornherein und unwidersprechbar opere serie im bodenständigen Sinne. Es ist wahrhaftig kein Kunststück, den Komponisten einen Haufen südländischer Wendungen, Floskeln, Melismen anzurechnen. Als Historiker haben wir uns auf den Boden der Entstehungszeit dieser Kunstwerke zu stellen. Als solche wissen wir erstens um den Rang der italienischen Musik um die Jahrhundertmitte und zweitens um die Tatsache, dass ihr nachzueifern und ihr gleichzukommen überall in der damaligen Welt dem Komponisten zu Ruhm und Ehre gereichte. Aber hierum geht es in unserem Zusammenhange gar nicht. Für uns handelt es sich um die interessante Frage, was *n i c h t* italienisch sei an der tschechischen opera seria, genau wie dem Musikhistoriker das Problem am Herzen liegt, die nicht-italienischen, ja die unitalienischen Stileigentümlichkeiten der erwähnten Mozartschen Opern zu ergründen. Es liegt auf der Hand, dass für *K o ž e l u h*, *M y s l i v e ě k* und

Gassmann die tschechische Musikforschung primär zuständig ist; aber auch dem Aussenstehenden kann es in einzelnen Fällen möglich sein, die Lösung des Problems zu fördern.⁶

Im Sinne des Gesagten wäre es ein Leichtes, in Gassmanns Opern zahlreiche italienische Stilelemente nachzuweisen. Wichtiger wäre die Herausarbeitung bestimmter böhmischer Züge, wahrscheinlich auch volkstümlicher Momente; sie bleiben Berufeneren überlassen. Unsere Betrachtung möge sich für einen Augenblick auf einige andere stilistischen Erscheinungen zuspitzen.

G a s s m a n n komponierte in den sechziger Jahren Metastasios *Achille in Sciro*; die Oper wurde 1766 in Venedig aufgeführt. M o z a r t stand damals im elften Lebensjahre, unmittelbar vor seiner opera buffa *La finta semplice*.⁷ Der Dichter bezieht sich auf die antike Erzählung von Achills Aufenthalt beim König Lykomedes auf Skyros, wo er auf Betreiben der mütterlich um ihn besorgten Thetis in weiblicher Kleidung versteckt wurde, auf dass er seiner Einberufung zu der gegen Troja ziehenden Streitmacht entgehe. So etwas ist im griechischen Mythos ohne weiteres möglich. In Metastasios Libretto freilich wächst der Titelheld zu keiner glaubhaften menschlichen Grösse heran, er gehört vielmehr zu den seltsamsten Liebhabern der neueren Bühne. Trotzdem war es kein übler Einfall Gassmanns, sich dieser merkwürdigen Figur anzunehmen. Umso mehr konnte er nämlich auf diese Weise als M u s i k e r zeigen, wes Geistes Kind er war.

In der Achill-Arie der dritten Szene des ersten Aktes verzichtete er auf das konventionelle instrumentale Vorspiel; er wartet gewissermassen mit einer Art vokalen Vorspiels auf. Was der Sänger da in den drei ersten Takten vorbringt, hebt sich gegenüber dem Allegro der Arie durch das Zeitmass, Adagio, und durch die vor dem Allegro eingeschaltete Fermate ab:

Adagio Allegro

In vo - lar mi, in vo - lar mi il mio te-so-ro! Ah dor'

Wichtig ist das spezifisch musikalische Spannungsverhältnis des Adagio zum Allegro; dieses meidet die zackige, gewissermassen Achilleische Rhythmik der Einleitung und könnte sich auch als ansprechendes Instrumentalstück munteren Charakters mit Ehren behaupten, der Text ist vergleichsweise unwichtig, und er verdient es ja in diesem Falle auch gar nicht, allzu ernst genommen zu werden. Auch der Italiener vergisst zuweilen seinen Text, aber er vergisst ihn, weil er seine ganze Aufmerksamkeit auf den schönen Klang und seinen sinnlichen Effekt konzentriert, der Böhme Gassmann jedoch nimmt auf seinen seltsamen Helden keine Rücksicht, um — Musik zu machen. Der liebenswerten Lässigkeit des Sü-

dens tritt hier, in nördlicherer Zone, das angespannte Interesse und die zielstrebige Absicht gegenüber. Auf Achill, freilich nicht den Metastasianischen, sondern den Homerischen, fällt im einleitenden Adagio ein Schimmer, aber in dieser Beziehung ist die Einleitung für Anlage und Charakter der Arie nicht bestimmend. Stilistisch sehr aufschlussreich aber ist es, dass man Adagio und Allegro nicht voneinander trennen kann, ohne einen Organismus zu zerschneiden, während der Süden (ich spreche von den typischen Fällen) die einzelnen Teile so aneinanderreihet, dass man, ohne Schaden anzurichten, den einen oder anderen Teil entfernen kann. Wölfflin hat das sehr anschaulich für die südländische Architektur im Gegensatz zur nordischen geschildert.⁸ Bei Gassmann waltet das Gesetz der zisalpinischen Kunst, der Grundsatz organischen Wachstums. Seine Musik erstrebt nicht in erster Linie reine Schönheit, nicht der Singende steht im Vordergrund, sondern das Gesungene, will heissen: das Musizierte.

In unserer flüchtigen Betrachtung steht weder die Position Gassmanns innerhalb der Operngeschichte, noch seine Bedeutung für die Geschichte der tschechischen Musik zur Diskussion. Man hat die melodischen und orchestertechnischen Unterschiede zwischen seiner und der italienischen Buffokunst und seine Annäherung an den wienerischen und französischen Stil innerhalb der heiteren Gattung hervorgehoben;⁹ das steht gewiss zu den hier mitgeteilten Beobachtungen nicht in Widerspruch. Inwieweit sich das zisalpinische, nordische Formgefühl in seinem Opernschaffen auswirkt, kann mit unserm kurzen Beispiel nicht bewiesen, wohl aber kann mit ihm angedeutet werden, dass es überhaupt und in irgendeinem Grade in seine Kunst hineinspielt.

Johann Anton Koželuh ist Schüler Gassmanns und anderer tschechischer Musiker, und im persönlichen Umgange mit Hasse und Gluck hat er sicherlich Wertvolles erfahren. Ausser für die Kirche hat er wahrscheinlich auch fürs Theater komponiert; jedenfalls wird ein Exemplar von Metastasio's *Alessandro nell'Indie* in der Wiener Nationalbibliothek¹⁰ eindeutig ihm zugeschrieben. In seiner Musik mischen sich österreichische, deutsche und italienische Eindrücke mit dem angestammten Tschechentum. Als sein *Alessandro* herauskam, lag Glucks Reformbeginn bereits um Jahre zurück, und auch die Gluckschen Beiträge zur opéra comique gehörten schon der Geschichte an.¹¹ Diese Daten sind zu berücksichtigen, wenn man die stilistischen Merkmale von Koželuhs Opernschaffen erfolgreich abtasten will.

In seinem *Alessandro* begegnen uns gewisse Spuren der französischen komischen Oper. Diese melodische Wendung zum Beispiel

Andante

Voi che ado-ra - te il van - to di sempli - ce bel là

kann als Absenker der Arien „*Je vais te voir charmante Lise*“ und, noch überzeugender, „*Ah que le sort d'une femme est à plaindre*“ aus Monsignys *On ne s'avise jamais de tout*, auch aus Glucks *Le cadi dupé*, gelten.¹² Der italienische Einschlag fehlt bei Koželuh natürlich nicht gänzlich; auch sein Musikerblut erhitzte sich beim Ertönen der Sirenenklänge aus dem Süden. Ist es aber wirklich mit der unter der Sonne Italiens herangereiften Schönheit vergleichbar, was aus dieser Arienmelodie der Königin Cleofide

Allegro molto

Se il ciel mi di - se - de dal ca - romio sposo, se
il ciel mi di - vi - de

unser Ohr berührt? Gewiss, etwas von der Strenge, dem Ebenmass und der ruhigen Schönheit, also von den Eigenschaften, welche die südländische tönende und malende Kunst, etwa da Vincis *Gioconda* oder Botticellis *Katerina Sforza*, auszeichnen, scheint in dieser Melodie dem erstmalig Hörenden versinnlicht zu sein, aber dieser Eindruck hält auf die Dauer nicht stich. Ja, wenn Leonardo da Vinci dem berühmten Lächeln seiner *Monna Lisa* einen leicht schmerzlichen oder aber einen herzlich heitern Zug verliehen; ja, wenn Botticelli die junge Frau weniger stolz und starr, weniger steif und aristokratisch geschildert hätte! Das naturhafte böhmische Musikantentum Koželuh's weiss wenig von spöttisch kokettem Lächeln, nichts von Steifheit, nichts von Aristokratie der Geburt: das bringt uns Heutigen den Komponisten innerlich so nahe, dass er den Sohn des Schusters nicht zu verleugnen vermochte.¹³ Als Adagio würde die Musik des Beispiels 3 dank ihrer edlen Melodik und dem gleichmässigen Klopfen des Orgelpunktbasses, dank auch ihrem Einmünden in den weichen phrygischen Schluss vielleicht eher etwas von der edlen Einfachheit und stillen Grösse Winckelmanns atmen, aber im Allegro molto verliert sich dieser klassische Hauch, die Beziehung zu Leben und Wirklichkeit wird deutlich. Nicht die abstrakte Schönheit spricht uns bei Koželuh an, sondern das Illusionsfreie seines Musizierens, seine Verwendung gewählter, aber nicht exklusiver Mittel. Er steht nicht unter dem suggestiven Zwange der leuchtenden Kunst Italiens, wohl aber im glücklichen Momente unter ihrer inspirierenden Wirkung.

Der Tscheche Giuseppe Mysliveček, den die Italiener, die von seinen Opern begeistert waren, *Venatorini* nannten und von dem es damals, ebenfalls in Italien, mitunter heisst „detto il Boemo“, kam als Sechszwanzigjähriger

nach Venedig. Seine Musik erregte die Aufmerksamkeit Mozarts in Mailand. Metastasio's *Impermestra* wurde von ihm vertont.¹⁴ Die Titelheldin, eine der fünfzig Töchter des Danaos, die als Danaiden berühmt wurden, singt in der dritten Szene des ersten Aktes die Arie „*Ah, non parlar d'amore!*“. Sie wendet sich an den glücklich-unglücklichen Linceo, den Lynkeus der griechischen Sage. Die Musik beginnt, und das ist auffallend, nach einem ganz kurzen instrumentalen Vorspiel mit einem achttaktigen *Larghetto*, welchem im neunten Takte das *Allegro* folgt. Eine Parallele zu Gassmanns Achill-Arie? Ja und nein. Natürlich liegt eine formale Ähnlichkeit vor; aber auch nicht mehr. Mysliveček verzichtet nämlich durchaus nicht auf das instrumentale Vorspiel, wenn er sich auch auf drei Takte beschränkt. Im übrigen schenkt er dem Inhalte des Textes grössere Aufmerksamkeit als gemeinhin der Italiener. Dieser hat es in der Regel auf bewegtes Theater, meist bunt und gestenreich, abgesehen, auf Augenlust und Ohrenschmaus; diesseits der Berge, in Böhmen, nimmt man bei solcher Gelegenheit lieber Kurs auf das spezifisch Dramatische. *Impermestra* erregt gestammelte Worte „*Sappi... (Che fò?) dovre...*“ haben es dem Komponisten angetan, obgleich gerade dieser Vers Metastasianisches Klischee und blanke Routine ist. Deshalb das *Larghetto*, denn im allgemeinen pflegt man nicht schnell, sondern langsam zu stammeln. Diese *Impermestra* ist dem pulsierenden Leben abgelauscht. Der zitierte Vers ist das letzte ritardierende Moment vor Einbruch des *Allegro*, in dessen erstem Takte *Impermestra* während der wild emporschiessenden Violinpassage noch einmal tief Atem holt, um dann loszulegen: „*Fuggi dagli occhi miei!*“ Im Vortrage dieser Musik

Larghetto

Ah non par - lar d'a - mo - re sappi (che fò?) che -
 fò?) do - vre .

Allegro

Fug - gi dagli occhi mi - ei!

kommt es nicht auf abstrakte Schönheit, sondern auf letzte Schattierung charakteristischen Ausdrucks an, welchem ein Schuss Naturalistik nichts schaden kann. Hinzukommt die Forderung: *Larghetto*, *Allegro*. Häufigere und genauere Zeitmassangabe liegt zwar im Zuge der Zeit, aber *Mysliveček* scheint mir aus dieser Tendenz individuelle Folgerungen zu ziehen. Gewisse Melodientypen (auch *Il Boemo* geht mit typischen Wendungen um) gewinnen ein ganz neues Gesicht, wenn ihnen der Komponist sein Tempo ein- und aufprägt. Man denke an die *Cleofide-Arie*. Sie vertrüge ein ungleich gemässigeres Zeitmass, *Koželuch* verlangt jedoch *Allegro molto*, und der Effekt ist entsprechend. *Myslivečeks* *Larghetto* liesse umgekehrt ein bedeutend bewegteres Tempo zu, besonders weil die langgezogenen Töne eine weitere Verlangsamung des Gesangs bedingen. Die Bezeichnung *Larghetto* erhellt die Bedeutung, die der Komponist den Worten des Textes beimisst.

Die musikgeschichtliche Entwicklung der Zeit um 1770, als *Gassmann*, *Koželuh*, *Mysliveček* ihre Opern schrieben, erstrebt eine sich bereits im Notenbilde und in sorgfältig abgestufter Tempobezeichnung dokumentierende Differenzierung und Präzisierung des Ausdrucks, die ältere Zeit vertraute in höherem Masse der Einsicht und dem Geschmack des Interpreten, sie konnte sich auf eine bestimmte Überlieferung als feste Grundlage verlassen; diese geriet jedoch in den Jahren der Gluckschen Reform, nicht zuletzt auch aus politischen und gesellschaftlichen Gründen, stark ins Wanken. Nunmehr kam man mit dem beliebten *Tempo giusto* nicht mehr aus. Manches von dem, was bisher richtig war, galt nicht mehr, und das einst Ungültige wurde richtig.

Der liedhafte Ausdruck mancher Stücke scheint von *Glucks Orfeo* herzukommen; mit dem sängerischen Pathos der *opera seria* hat er nichts gemein. *Mysliveček* hält das *Da-capo*-Gerüst in einigen Fällen noch aufrecht, in anderen rückt er davon ab; alsdann gewinnt das lyrische Element noch breiteren Raum. Hier bewährt sich die Anpassungsfähigkeit des Nordens, aber diesmal ist es das — *zisalpine* — Frankreich mit der *Ariette* seiner *opéra comique*, das seine Anziehungskraft ausübt. Eine genauere und speziell sachkundige Untersuchung wird vermutlich Beziehungen zur böhmischen Volksmusik nachweisen. In diesen musikalischen Gebilden

Andante

Mai, fo - mor mio ve - ra - ce

Andante

Nel pen - sar per l'i - dol mio

klingt echter Gefühlston, schwebt zarter tänzerischer Rhythmus, stamme er nun aus Paris oder aus Wien, und es fehlt in ihnen alles, was ausschliesslich für verwöhnte oder abgestumpfte Ohren vornehmer und degenerierter Gesellschaftskreise anziehend wäre. In ihnen ist etwas Unkonstruiertes, aus der Tiefe des nordischen Formgefühls Geborenes, etwas für den Menschen des Nordens ohne weiteres Verständliches, kurz gesagt: etwas Natürliches. Nach Heinrich Wölfflin sind alle diese Erscheinungen an kein bestimmtes Zeitalter gebunden, sie schlummerten oder sie wurden wach und virulent zu allen Zeiten, und dies unter derjenigen Sonne, die sie zu wecken wusste. Oder dürfen wir dennoch in einem Punkte auf die Zeit der Entstehung hinweisen; steckt in ihnen, als man sich dem Jahre 1789 näherte, vielleicht zugleich etwas Revolutionäres — ?

ANMERKUNGEN

- ¹ *Das frühdeutsche Lied. Ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedes im 17. Jahrhundert.* 2 Bände. Münster i. W. 1928.
- ² *Slohové problémy italské monodie*, Prag und Brünn 1938.
- ³ Im Hinblick auf das Interessengebiet Jan R a c e k s und zur Ergänzung der folgenden Ausführungen dürfte es angebracht sein, einige meiner hierhergehörigen jüngeren Arbeiten anzuführen: *Deutschland und das Formgefühl Italiens*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft IV, Leipzig 1960, S. 7—37; *Zur Stilproblematik der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts*, Erich-Schenk-Festschrift, Wien 1962, S. 561—573; *Der deutsche Charakter der italienischen Opern Georg Christoph Wagenseils*, Karl-Gustav-Fellerer-Festschrift, Regensburg 1962, S. 558—572; *Italienische Opernkomponisten um Georg Christoph Wagenseil, ein stilkundlicher Versuch*, Friedrich-Blume-Festschrift, Kassel 1963, S. 363—374; *Heinrich Wölfflin und die musikalische Stilforschung*, Hans-Engel-Festschrift, Kassel.
- ⁴ Gesammelte Schriften und Vorträge von Hermann A b e r t, herausgeg. von Friedrich Blume, Halle S. 1929, S. 232—263.
- ⁵ Vgl. Dieter L e h m a n n, *Die Erforschung der deutsch-tschechischen musikalischen Wechselbeziehungen, ihre Methoden und ihre Aufgaben*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft VIII, Leipzig 1963.
- ⁶ Über böhmische Musik und Musiker hat ausser zahlreichen älteren deutschen Autoren neuerdings Georg K n e p l e r in seiner auch das 18. Jahrhundert gebührend berücksichtigenden Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts geschrieben, so S. 1029 ff. Wichtig sind auch seine Ausführungen S. 36 ff. — Vielbeachtet wurde Ernst Hermann M e y e r s Vortrag auf der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung 1955 in Leipzig: *Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Fürstbischöflichen Hofe zu Olmütz in Krensier*. Veröffentlicht wurde dieser Vortrag erstmalig in der Zeitschrift *Die Musikforschung* IX, Kassel und Basel 1956, S. 388—411; auch abgedruckt in *Meyers Aufsätzen über Musik*, Berlin 1957, S. 180—221. — Vgl. auch Hermann A b e r t, *Mozart II*, Leipzig 1921, S. 407 ff.
- ⁷ Die Uraufführung des Achille M e t a s t a s i o s mit der Musik C a l d a r a s fand in Wien statt, und zwar am 13. Februar 1736 anlässlich der Hochzeitsfeier Maria Theresias und Franz Stephans von Lothringen.
- ⁸ Vgl. meine Ausführungen im Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft IV 34.

- ⁹ A b e r t, *Mozart I* 456. — K n e p l e r betont II 602 G a s s m a n n s Bedeutung für das österreichische Singspiel.
- ¹⁰ Sign. 17 792.
- ¹¹ Am 26. Dezember 1729 wurde *Alessandro nell'Indie* in der Vertonung von Vinci zu Rom im Teatro delle Dame uraufgeführt.
- ¹² Die Anfänge beider Arien sind wiedergegeben in meiner Aufsatzsammlung *Mythos—Melos* — Musica I, Leipzig 1957, S. 320.
- ¹³ So Othmar Wessely in der Musik in Geschichte und Gegenwart, allgem. Enzyklopädie der Musik, herausgeg. von Friedrich Blume, VII, Kassel 1958, Sp. 1658.
- ¹⁴ *Ipermestra* wurde von Metastasio in grosser Hast auf höchsten Befehl geschrieben und zunächst in engstem Kreise wiedergegeben. Die eigentliche Uraufführung fand später, im Jahre 1744, statt, und zwar in Wien mit Hasses Musik anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Marianna mit dem Fürsten Karl von Lothringen.

