

Pečman, Rudolf

Johann Christian Bach und Josef Mysliveček

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. [1990-1991], vol. 39-40, iss. H25-26, pp. [25]-31

ISBN 80-210-0549-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112396>

Access Date: 26. 02. 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.

RUDOLF PEČMAN

JOHANN CHRISTIAN BACH UND JOSEF MYSLIVEČEK

Wenn wir die Beziehung zwischen diesen beiden Komponisten, dem jüngsten Sohns Bachs Johann Christian und Josef Mysliveček behandeln wollen, werden wir uns nicht auf Quellen stützen können, welche die persönlichen Kontakte der beiden Autoren dokumentieren. Niemals sind sie einander begegnet, aber ihre Geschicke und ihre persönliche Einstellung zeichnen sich durch bestimmte Analogien aus. Mysliveček ist zwei Jahre jünger als Johann Christian Bach, stirbt ein Jahr früher als dieser kosmopolitisch orientierte Sohn Johann Sebastians.¹ Gleich Christian strebt auch Mysliveček nach Kenntnis des musikalischen Geschehens außerhalb seines Vaterlandes; Italien ist sein Vorbild, ebenso wie jenes Christians — dieses Land hat ihn jedoch kaum wesentlich konfessionell beeinflusst (er bleibt Katholik, ist aber kein tief gläubig empfindender Mensch), während Johann Christian Bach zum Katholizismus übertritt und beispielsweise Organist des Mailänder Doms wird. Beiden Komponisten ist eines gemeinsam: die Liebe zur italienischen Oper; beide ragen auf diesem Schaffensgebiet hervor und ernten Erfolge. Während Christian allerdings Italien nicht all' sein Streben widmet, übersiedelt er doch im Jahr 1762 nach England, bleibt Josef Mysliveček Italien treu (abgesehen von einigen Reisen, beispielsweise nach Prag oder München). Prag verläßt er dauernd im Jahr 1763.

Man könnte von beiden Meistern noch mancherlei sagen, was ihre innere Verwandtheit bezeugt, die allerdings keine Wahlverwandschaft war (lernten sie einander doch nicht persönlich kennen), sondern bei der es sich im Wesen um eine typologische Verwandtheit handelte; Christian Bach und Mysliveček sind nämlich Autoren, die zum klassischen Ausdruck inklinieren. Ihr Weg zu diesem Ausdruck führte über italienische Spuren. Während Bach seine Musiksprache bewußt „italianisierte“, mußte dies Mysliveček nicht tun, ging er doch nicht aus einem Milieu hervor,

¹ Josef Mysliveček lebte in den Jahren 1737—1781, Johann Christian Bach in den Jahren 1735—1782.

das in Matthesons Manier gegen alles Italienische kämpfte, sondern aus Prager Kreisen der Kirchen- und Opernmusik, die alles Italienische mit Begeisterung förmlich aufsaugten, waren sie doch Bewunderer der italienischen Kultur, und dies bei weitem nicht nur der musikalischen. Mysliveček mußte seinen Stil nicht „umformen“, denn er wuchs aus einer böhmisch-italienischen Synthese; die italienische Musik hatte er bereits in seiner Geburtsstadt Prag gut kennengelernt, war von ihr begeistert und begab sich nach Italien. Anders allerdings Johann Christian Bach: Er ahnte die Größe der italienischen Musik bereits in seinem Vaterland; in Italien, wo er vorübergehend weilte, verschmolz er förmlich mit den dortigen Anregungen und Ausgangspunkten, nachdem er den Protestantismus und das musikalische Deutschtum verworfen hatte; er legte also einen anderen Weg zurück, als Mysliveček, der eigentlich nichts zu verwerfen hatte, weil er auf die Ähnlichkeiten der heimischen („Prager“) und ausländischen (italienischen) Verfahren bauen konnte. Trotzdem verschmolz er mit Italien nicht vollends, also nicht absolut, denn noch nach Jahren erkannte beispielsweise Arnold Schering² das „tschechische Blut“, das angeblich in seinen Melodien pulsierte, mit denen er vor allem das italienische Publikum zu frenetischer Begeisterung hinriß. (War es also doch ein gewisser „Prager“, transalpiner „Exotismus“, mit dem *Il Boemo* auf seine italienischen Hörer wirkte?)

Noch auf einen Charakterzug wäre hinzuweisen, wie dies bereits Ernst Bücken getan hat.³ In aller Kürze, aber treffend, spricht er davon, daß Christian Bachs „Italianisierung“ aus seiner Nachahmung der italienischen Musik gewachsen ist, während Mysliveček in seinem Schaffen nicht einmal allzusehr nachahmen mußte, weil er gerade in Italien bloß das entfalten konnte, was er bereits in Prag kennengelernt hatte, und seinen „Italoprager“ Stil mit rein italienischen Techniken und Verfahren fruchtbar machte, wie sie etwa in Venedig oder Neapel u. a. üblich waren.

Bückens Aussage über Christian Bach haben wir soeben durch einen Vergleich mit Mysliveček ergänzt. Verfolgen wir nun, was beide auf dem Feld der Instrumentalmusik verbindet und wodurch sie sich hier unterscheiden.

Es ist allgemein bekannt, daß Christian Bach lange unterschätzt wurde und ihm erst dank Hugo Riemann, der ihn für einen der bedeutendsten Mitschöpfer des modernen Instrumentalstils hielt, die richtige Wertung zuteil geworden ist. Übrigens wußte schon Mozart, was Christian Bach für ihn bedeutet, und äußerte sich über ihn achtungsvoll.⁴ Was Mozart bloß empfand, belegte Riemann in analytischen Studien und bezeichnete Christian Bach als Autor, der sich seit seiner frühen Schaffenszeit „stark dem Einflusse der von Mannheim ausgehenden neuen Strömungen“ unterwarf

² Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 237. Er vergleicht hier u. a. Mysliveček mit Hasse und Naumann — und rühmt das gipfelnde Oratorien-schaffen Myslivečeks.

³ Ernst Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Wildpark-Potsdam 1927, S. 99.

⁴ Im Schreiben an den Vater Leopold (27. 8. 1778): „Ich liebe ihn [...] von ganzem Herzen und habe Hochachtung für ihn.“

„und [...] einer ihrer angesehesten Vertreter in London“ wird.⁵ Riemann hält also Christian Bach für einen Verbreiter des Einflusses der Mannheimer Symphoniker und ihres zeitlich modischen Stils. Tatsächlich lernte Bach die Werke der Mannheimer Meister kennen, so daß man ihn als ihren unmittelbaren Verehrer und Vorkämpfer ihrer Anerkennung ansehen kann. Bach beherrschte die deutsche Kompositionstechnik sehr gut und verstand es, sie mit der italienischen Kantabilität zu verbinden. Gleich den Mannheimern schrieb er sich mit goldenen Lettern in die Reihen jener ein, die zur Entfaltung der sogenannten klassischen sinfonischen Großform beigetragen haben. In den ersten Sätzen seiner Sinfonien und Sonaten brachte Christian Bach folgerichtig den thematischen Dualismus zur Geltung, fand neue Möglichkeiten einer Klangdifferenzierung der Blasinstrumente. Er experimentierte mit dem Klang der Klarinette (übrigens war auch Mysliveček von ihrer Klangfarbe bezaubert und verwendete dieses Instrument gerne seit seiner Oper *Artaserse*, 1774) und war einer der ersten, die vor Mozart die Klarinette in das sinfonische Orchester einführten. Blasinstrumente verwendete er vor allem bei der thematischen Arbeit und erweiterte die langsamen Sätze, in denen er zur dreiteiligen Liedform überging. Ähnlich wie die Mannheimer ersetzte Christian Bach seine Finali, die z. B. in Italien mit Vorliebe in Menuettform geschrieben wurden, bald durch Schlußsätze in Rondoform. Mehr als diese historischen Verdienste wäre jedoch Bachs Tendenz zur graziösen Melodik und zum „singenden Allegro“ hervorzuheben. Er verstand es, Sätze voll Esprit zu schreiben und „italianisierte“ seine sogenannten zweiten (also Neben-)Themen, die mit einer vom deutschen Tiefsinn weit entfernten Sangbarkeit erfüllt sind. In Italien zog Bach vor allem aus der Form des *concerto grosso* Belehrung und gelangte, wie vor ihm Vivaldi, zum Typ des „concerto con molti stromenti“, stand er doch auf dem Boden der konzertanten Symphonie, in der er Blas- und Streichinstrumente solistisch exponierte. Wichtig ist, daß Bach die Unwiederholbarkeit und Einzigartigkeit der Instrumentalmusik voll begriff. Als diese zur Welt kam, hielt er sie für einen wichtigen Bestandteil des Konzertgeschehens auf öffentlichen Podien.

Anders sehen wir allerdings die Lage im Schaffen Myslivečeks. Josef Mysliveček ahnte in Sonaten und Sinfonien immer nur Werke unterhaltenden Charakters. Die Sinfonien verwendete er einerseits als Ouvertüren zu seinen Opern, andererseits als Kompositionen zur Aufführung im aristokratischen Milieu, und dies mit rein instrumentalen Aspekten. Ich habe bereits an anderer Stelle betont,⁶ das er sozusagen aus italienischen Positionen zu einem inkonsequent durchgearbeiteten, „einfachen“ thematischen Dualismus gelangte. Als wären Domenico Scharlatti und Giovanni Battista Sammartini, in dem er einen Vorgänger von Haydns Stil sah, seine Vorbilder gewesen; die Mannheimer Schule lernte er nicht kennen,

⁵ Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Zweiter Band, 3. Teil: *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1913, S. 131.

⁶ Auf der Konferenz über die Mannheimer Schule in Mannheim 1987 (die Sammel-schrift der Referate ist noch im Druck).

denn sie war weder in Prag, noch in Österreich und Italien bekannt (diese Tatsache haben die letzten Forschungen bestätigt). Und trotzdem gelangte er auf eine ähnliche Plattform wie die Mannheimer, allerdings (neuzeitlich gesprochen) durch Innovation des Stils der Neapolitanischen Schule, den er auch im Opernschaffen verwendete. Was liegt daran, daß Josef Mysliveček dieses innerlich reformieren wollte?⁷ Wir sehen also, daß beide Komponisten zu einem nichtbarocken Typ der Sinfonie mit Zügen des thematischen Dualismus und funktional-harmonischer Verfahren gelangten, jeder von ihnen allerdings eigentlich auf einen anderen Weg: Christian Bach vermittelt Mannheimer Ausgangspunkte und Verfahren, Mysliveček aus der Position der italienischen Tradition neapolitanischer Prägung.

Christian Bach stand Mysliveček offenbar als Opernkomponist nahe. Wir nehmen dies an, weil sie einander auf dem Boden der Wertschätzung Christoph Willibald Glucks und seiner Opernreform begegneten. Eigentlich haben sie diese nicht anerkannt, obwohl sie sich ihrer Größe bewußt sein mochten. Beide schrieben modisch und wollten das Publikum mit süßen Melodien rühren, die jedoch bei Mysliveček durchdringendere dramatische Akzente als bei Bach gewannen. Mysliveček war es bekannt, daß Christian Bach am italienischen Theater berühmt wurde. Wie anders könnten wir sonst erklären, daß derselbe Mysliveček am 14. November 1773 *Orpheus und Euridike* Christoph Willibald Glucks im Teatro S. Carlo zu Neapel mit eingelegten Arien und „geliehener“ Musik Johann Christoph Bachs leitete? Mysliveček tat dies kurz vor der Uraufführung seiner Oper *Antigone* (zu einem Text Giuseppe Roccafortes) im Teatro Regio zu Turin (26. Dezember desselben Jahres), also jener *Antigone*, von deren Uraufführung wir vor Jahren erst bei dem Turiner Karneval 1774 wußten.⁸ Heute ziehen wir die Angabe Stanislavs Bohadlo in Erwägung,⁹ der das Datum der Uraufführung dieser Oper Myslivečeks in das Jahr 1773 verschiebt — also eine für den Komponisten aufregende Zeit. Damals besuchte Mysliveček München, um den 15. Juli erwartete ihn in Neapel jedoch der Impresario Amadori, denn Mysliveček hatte sich verpflichtet, für Neapel zum 13. August 1773, dem Geburtstag der neapolitanischen Königin, die Oper *Romolo ed Ersilia* für das Teatro S. Carlo zu komponieren. Mysliveček kam jedoch nicht nach Neapel. Deshalb wollte Amadori die Komposition der genannten Oper in aller Eile Piccinni, Paisiello und Insaquini (auf Myslivečeks Kosten) vergeben, weil Gefahr im Verzug drohte. Der Kapellmeister Pasquale Cafaro befürwortete, man möge noch einige Tage auf die Ankunft Myslivečeks warten, denn es sei bekannt, daß er rasch komponiere und imstande sei, die Oper in kürzester Zeit zu schreiben. Weshalb Mysliveček dennoch verspätet nach Neapel

⁷ Vgl. u. a. Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček* (tschechisch), Praha 1981.

⁸ Das Datum der Uraufführung berichtigt Stanislav Bohadlo, *Josef Mysliveček v dopisech* (Josef Mysliveček in Briefen), Brno 1988, S. 151. Diese Arbeit Bohadlos ist überhaupt hervorragend. Sie bringt eine Interpretation neuer Quellen, die mir beim Verfassen meines Buchs (vgl. Anm. Nr. 7) unbekannt waren.

⁹ Ebd. Myslivečeks Verschuldung wird hier eingehend behandelt.

kam, obwohl er im Bewußtsein seiner anspruchsvollen kompositorischen Aufgaben auf der Reise dorthin so eilte? Auf dem Weg aus München hielt ihn in Capua die Polizei auf, weil er keinen Paß hatte. Nach langwierigen Verhandlungen mußte Mysliveček eine hohe Geldstrafe bezahlen und erreichte seine Freilassung. Das Geld hatte er verausgabt und kam vollkommen mittellos nach Neapel, wo er rasch im Gasthof *Dall'Alabardiere* (Zum Hellebardier) Quartier bezog und *Romolo ed Ersilia* überstürzt beendete. Als er dann die Rechnung bezahlen sollte, mußte er den Gastwirt Claudio Arnoldo um ein Darlehen oder Vermittlung eines Gläubigers ersuchen. Arnoldo machte ihn mit dem Wucherer Giuseppe Berti bekannt, bei dem Mysliveček seine Uhr für 300 Dukaten verpfändete (er lieh einen verzinsten Betrag, denn in der Frist eines Jahres sollte er die Uhr um 460 Dukaten auslösen; die Zinsen waren demnach höher als dreiundfünfzig Prozent). Nach der genannten Frist war Mysliveček insolvent, es drohte ihm das Gefängnis und schließlich die Galeere. Den Komponisten rettete die Erklärung des österreichischen Gesandten Johann Josef Grafen Wilzek (Vilček, Vlček), der Mysliveček als Untertanen Maria Theresias in Schutz nahm.⁹ Da fand im Theater S. Carlo bereits die Uraufführung der Oper *Romolo ed Ersilia* statt, über die am 28. August die Florentiner Zeitung *Notizie del mondo* berichtete. Auf der Bühne siegte also Mysliveček mühelos — und niemand wußte, daß er mit Mühe und Not schweren persönlichen Problemen entgangen war. Vergebens verfolgte ihn der kaiserliche Rat Francesco da Galiano, der ihn wegen der unaufgeklärten Schuld verhaften lassen wollte — Wilzeks Urkunde verhinderte die Verhaftung und ermöglichte es eigentlich Mysliveček, eine Anklage gegen den Wucherer Berti zu erheben, der später an Myslivečeks Stelle verhaftet und selbst auf die Galeeren geschickt wurde. Mysliveček, dessen Ruhm durch die neue Oper wuchs, erwies auch die neapolitanische Behörde (*giunta*) Respekt und Zuneigung, die bei ihm eine weitere Oper zum Geburtstag der Königin bestellte.¹⁰ Da hatte Myslivečeks bereits *Orpheus und Euridike* mit Glucks und Bachs Musik einstudiert und führte das Werk im Teatro S. Carlo am 4. November 1773 zum Geburtstag des Königs von Neapel Karls III. auf.

Gestatten sie einige Anmerkungen am Rand der Beziehung Myslivečeks zu Gluck. Marietta Schaginjan¹¹ nimmt an, Gluck sei tschechischer Abstammung gewesen und Mysliveček habe in ihm also einen unmittelbaren Landsmann gesehen. Leider ist der Gedanke von Glucks tschechischer Herkunft reine Erfindung,¹² und es gilt nicht einmal die Annahme, Josef Mysliveček sei ein Bekenner von Glucks Reform gewesen. Frau Schaginjan irrt, wenn sie behauptet, Mysliveček „habe kühn Glucks Par-

¹⁰ *Notizie del mondo*, Nr. 69 vom 28. August 1773, S. 586. Bohadlo, zit. Arbeit, S. 87.

¹¹ Marietta Šagiňanová (Marietta Schaginjan), *Zapomenutá historie* (Vergessene Historie), Praha 1965, S. 165.

¹² Vgl. Rudolf Pečman, *Gluck und Böhmen* (Anmerkungen zur Biographie des Meisters und zu seiner Stellung in der tschechischen Musikwissenschaft). In: [Sammel-schrift] *Das mitteldeutsche Musikleben vor Händel / Christoph Willibald Gluck*. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze und Bernd Baselt. Halle/S. 1988, S. 93—98.

tei ergriffen, und dies nicht nur wegen der musikalischen Verwandtheit“.¹³ Im Gegenteil. Mysliveček gelangte nicht zum strengen Modell Glucks. Er blieb ein Bekenner der neapolitanischen Oper, obwohl er sie gegen Lebensende in eigener Weise auch innerlich reformierte. Mysliveček kann man einen antigluckschen Standpunkt vorhalten, denn durch die Einschaltung der Bachschen Musik in dessen Oper vertrat er den Gedanken, daß Glucks *Orpheus und Euridike* (1762) auf Bachs Musik gestützt werden müsse, um eines Theaterlebens überhaupt fähig zu sein. Glucks befreiten und strengen Ausdruck entsprach also Josef Mysliveček nicht, der dem lyrischen Vokaleffekt und der funktionellen Koloratur alles opferte. Besteht hier keine Parallele zwischen Mysliveček und Händel? Auch Georg Friedrich Händel glaubte felsenfest an die Lebensfähigkeit der reformierten italienischen Oper, und dies zu einer Zeit, in der sie in London ihr Leben bereits zu beenden begann.¹⁴ *Orpheus und Euridike* konnte er allerdings nicht kennenlernen, weil er bereits drei Jahre tot war, als die berühmte Wiener Uraufführung dieser Oper stattfand.

Wenn Mysliveček Glucks Oper mit der Musik Christian Bachs spielte, leistete er Gluck wahre Bären Dienste. Mit Glucks *Orpheus* propagierte er eigentlich Bach. Zu dieser Zeit war es ein Ausdruck der ärgsten Mißachtung eines Komponisten, wenn seine Oper mit eingeschobenen Arien eines anderen Autors gespielt wurde. Solche „Anleihen“ wollten vor allem Kastraten und Primadonnen, die an wichtigsten Stellen der betreffenden Oper häufig deren Krönung mit solchen Stellen und Gesängen verlangten, in denen sie ihre sternenhohe Kunst unter Beweis stellen konnten, der — ihrer Meinung nach — die ursprüngliche Oper keine hinreichende Möglichkeit bot. Noch zu Myslivečeks Zeiten war dies durchaus üblich. Es ist schicksalsvoll, daß nach Jahren dasselbe, was Mysliveček Gluck antat — den er nämlich durch Johann Christian Bach „verbesserte“ — Myslivečeks Sängerin und Geliebte, die favorisierte Catarina Gabrieli, am 19. Jänner 1780 bei der Reprise der Oper *L'Armida* im Teatro alla Scala in Mailand (Uraufführung am 26. Dezember 1779) unternahm, indem sie in Myslivečeks Werk drei Arien Giuseppe Sartis einreichte und somit ausdrückte, sie schätzte Sarti höher als Mysliveček. Dieser Akt der berühmten Sängerin beschleunigte die bekannte Tatsache, daß sich die Neigung des Publikums von Josef Mysliveček abzuwenden begann. *Armida* fiel durch und *Il Boemo* konnte mit seinen weiteren Werken nicht mehr Atem fassen. Er starb als vergessener Komponist...

Myslivečeks Geschick gleicht in großen Zügen dem Schicksal Johann Christian Bachs. Auch dieser zu Lebzeiten gefeierte Komponist wurde später unterschätzt und lebte im Schatten seines Vaters Johann Sebastian. Mit dem berühmten Vater kann man ihn allerdings kaum vergleichen, weil ihr kompositorisches Schaffen verschiedenen Welten angehört. Während Johann Sebastian postumer Ruhm nach der berühmten Aufführung der Matthäus-Passion in Mendelssohns Einstudierung zuteil wurde

¹³ Marietta Schaginjan, ebd.

¹⁴ Darüber existiert eine zahlreiche Literatur. Siehe auch Rudolf Pečman, *Georg Friedrich Händel* (tschechisch), Praha 1985.

(Berlin 1829), erwartete dessen jüngsten Sohn postumes Vergessen. Erst das zwanzigste Jahrhundert entdeckt eigentlich voll seine Größe und reiht ihn richtig in den Kontext der Musikgeschichte ein. Ähnlich verhielt es sich mit Mysliveček. Während noch im Jahr 1937 Mysliveček als bloßer Mehrer der neapolitanischen Oper ohne einen Funken Persönlichkeit angesehen wurde (wie Josef Bachtík in der Zeitschrift *Venkov* urteilt), haben wir in der letzten Zeit durch tieferes Studium von Myslivečeks Werk erkannt,¹⁵ daß *Il Boemo* einen Dialog mit der neapolitanischen Oper führt, deren schematische Struktur er mit eigenen Neuerungen bereichert. Er geht seinen eigenen Weg, ohne Gluck und dessen Reform anzuerkennen. Seine Stärke ruht in der Oper und im Oratorium, wie wir annehmen, und keineswegs in der Instrumentalmusik, wie noch das ganze neunzehnte Jahrhundert und auch unser Zeitalter bis etwa in die siebziger Jahre gemeint hat. Darin unterscheidet sich allerdings Josef Mysliveček von Johann Christian Bach. Diesem, also Bach, gehört des öfteren die Siegespalme nicht nur in der Oper (trotz der Verwendung ihrer konventionellen Struktur), sondern vor allem in der Instrumentalmusik, deren Reformator er seinerzeit gewesen ist, neigte er sich jedoch sicher voll den Eroberungen der Mannheimer Schule zu, durchdachte sie, in Form und Art der Komposition Mozart vorwegnehmend. Auch Mysliveček antizipierte Mozart, vor allem jedoch auf dem Gebiet der Melodik.

¹⁵ Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček*, Praha 1981, wo weitere Literatur angeführt wird. Derselbe, *Josef Myslivečeks Bemühen um die innere Reform der Neapolitanischen Opera seria*. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity (Studia minora facultatis philosophicae Universitatis brunensis), Reihe H (Musikwissenschaft), Nr. 16, 1981, S. 7—29. Derselbe, *Einige Probleme der Opernforschung*. In: Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku. [Beograd.] Broj 2/1987, S. 41—57.

