



Billia Bertramta in Kostik bei Prag.

Musik in Böhmen.



Die geschichtlichen Quellen wissen uns über die Musik der heidnischen Vorzeit Böhmens nichts zu berichten. Einzelne gelegentliche Andeutungen aus späterer Zeit lassen es aber außer Zweifel, daß die Lust am Gesange sich bei den Böhmen nicht etwa erst nach ihrer Bekehrung zum Christenthum geltend gemacht hat; ja sogar gewisse, wenn auch nur karge musikalische Spuren hat der Tonsinn jener ältesten Epoche hinterlassen. Obgleich nämlich seit Beginn der Christianisirung des Landes die Kirche begreiflicherweise Alles, was irgendwie an das Heidenthum erinnerte, auf das eifrigste bekämpfte und namentlich wiederholte Verbote wider das Absingen „teuflicher Lieder“ zu erlassen sich genöthigt sah, haben sich doch im Volke bis auf den heutigen Tag einzelne Gesänge, zumal unter den Ansingeliedern (koleďy), erhalten, die nicht mit Unrecht auf einen vorchristlichen Ursprung zurückgeführt werden, wenn sie auch zum Theile schon längst in christliche Gelegenheitslieder umgewandelt erscheinen. Ihre schlichten, dem Dur-Geschlecht angehörnden Weisen mögen sich unmittelbar aus dem rhythmischen Spruche entwickelt haben.

Böhmen.

Wie überall bei neubekehrten Völkern, hat man auch in Böhmen zunächst die imponirende Pracht des christlichen Gottesdienstes aufgebieten, um die alte Ordnung der Dinge baldmöglichst vergessen zu machen. Schon etwa zur Zeit der Errichtung des Prager Bisthums (973) wurde eine glänzende Liturgie wohl allgemein als Bedürfnis empfunden. Der Gemeinde konnte man die Theilnahme am Kirchengesange nicht gut verwehren, doch hat sich dieselbe anfangs auf den Ruf „Kyrie eleison“ beschränkt, der im Munde des Volkes hier zu „Krlés“ geworden ist, wie in Deutschland zu „Kirleis“. Eine Überfegung und Erweiterung dieses Rufes ist denn auch das früheste böhmische Kirchenlied, das alt-ehrwürdige „Hospodine pomiluj ny“, als dessen Autor eine Tradition, gegen die sich wohl (was die vorliegende Fassung des Liedes anlangt) nichts Zwingendes einwenden läßt, den zweiten Prager Bischof und heiligen Landespatron Adalbert (gestorben 997) bezeichnet. Dieses tiefernste, markige „Adalbertslied“, ein Gebet um Erlösung, Wohlfahrt und Landesfrieden, durfte infolge besonderer päpstlicher Genehmigung schon seit 992 selbst während der Messe, als Kyrie, gesungen werden; später ertönte es dann auch außerhalb des Gottesdienstes bei den verschiedensten festlichen Gelegenheiten, kirchlichen wie weltlichen, namentlich bei Königskrönungen, und selbst als begeisterter Schlachtgesang wurde es von den böhmischen Heeren gern angestimmt. Mit der Zeit kam ein zweites ebenso kraftvolles Lied hinzu, dessen Bedeutung nicht geringer anzuschlagen ist: das wahrscheinlich im XIII. Jahrhundert entstandene Wenzelslied, eine an den „Herzog und Erbherrn des Böhmerlandes“ gerichtete Bitte um Fürsprache und Hilfe. Auch dieser Choral, wie das „Hospodine pomiluj ny“, wurde mit der Zeit zum offiziellen Festgesang, sozusagen zum Staatslied. Die älteste notirte Niederschrift (aus dem XV. Jahrhundert) bringt diese Melodie:



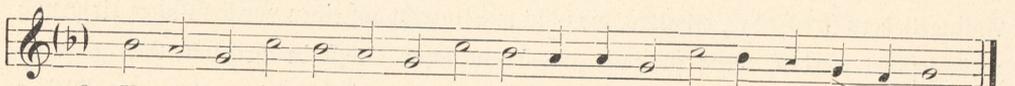
1. Sva - tý Vá - cla - ve, vé - vo - do če - ské ze - mě, kně - ze náš,



pros za ny Bo - ha, sva - té - ho du - cha, Kri - ste - lej - son.



2. Po - mo - ci my tvé žá - dá - me, smi - luj se nad ná - mi.
3. Ne - he - skéf jest dvor - stvo krá - sné, bla - ze je - mu, kdož tam pů - jde,



2. U - těš smu - tné, od - ved vše zlé, sva - tý Vá - cla - ve, Kri - ste - lej - son.
3. ži - vot vě - čný, o - heň ja - sný sva - té - ho du - cha, Kri - ste - lej - son.

Es ist natürlich, daß die Pflege der Kirchenmusik, die deren Grundlage und Kern selbstverständlich der lateinische Ritualgesang war, sich vornehmlich in Prag und hier wieder vor Allem im St. Veitsdom concentrirte. Einen besondern Aufschwung bemerken wir hier um die Mitte des XIII. Jahrhunderts: die Kathedralchorale erhielt ein neues Orgelwerk, 1259 wurde das Institut des Knabenchors (12 „boni pii pueri“, auch „bonifantes“ genannt) ins Leben gerufen, die alten, abgenützten Chorbücher wurden durch neue ersetzt u. s. f.

Was die weltliche Tonkunst dieser ältesten Epoche betrifft, ist, so bezeugen die Chroniken, in denen zwar oft genug, aber immer nur mit sehr spärlichen Worten über den Antheil der Musik an großen Nationalfesten berichtet wird, wenigstens soviel, daß Gesang, Musik und Tanz als ein wesentliches Erforderniß jeder Volksbelustigung, ja ja sozusagen als ihr Gipfelpunkt betrachtet wurden. So wurde — um nur einige wenige Beispiele von Instrumentalmusik anzuführen — Břetislav II. bei seinem Einzuge in Prag 1092 von den auf den Gassen aufgestellten Gruppen von Mädchen und Jünglingen, die bei Pfeifen- und Trommelflang Tänze aufführten, freudvoll begrüßt. Beim Einzuge der Königin Margaretha 1255 erklang Musik „auf verschiedenen Instrumenten“, deren beim Krönungsfeste Wenzels II. im Jahre 1297 sieben Gattungen mit lateinischen Namen aufgezählt werden (. . . tympana, nabla, chori, tuba, sambucique sonori, rotota, figella, lira . . .). Auf der Heerfahrt gegen Mailand 1158 führte die böhmische Hilfsschaar Trompeten und Trommeln, was von den deutschen Chronisten als eine Eigenart der Böhmen bezeichnet wird, während wir diesem Gebrauche in Alt-Rußland wiederholt begegnen. Vladislav II. ritt sogar voran vor der Truppe der Trompeter und Trommler. Von den Musikern selbst wissen wir allerdings wenig, nur durch Zufall, aus Rechtsurkunden erfahren wir hier und da einen Namen. Doch mag hier einer dieser Namen aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts verzeichnet werden, da er dem ältesten historisch beglaubigten Tonkünstler Böhmens angehört: es ist Dobrata, der „joculator“ (Sjongleur, das heißt Spielmann und Sänger, vielleicht zugleich Spaßmacher) des Herzogs Vladislav I., der ihn für seine Dienstleistungen mit dem lebenslänglichen Genuß eines Grundstückes in der Nähe von Hohenmaut entlohnte.

Die Lage Böhmens und die Mannigfaltigkeit seiner politischen Beziehungen zum Ausland brachte es mit sich, daß die fremden Einflüsse, die sich auch in der Tonkunst den heimischen Elementen gegenüber geltend machen mußten, aus verschiedenen Quellen kamen, wenn auch bald diese, bald jene Quelle reichlicher als die übrigen floß. Zur Zeit der Premysliden, namentlich der letzten, überwogen ohne Zweifel deutsche Einwirkungen; bekannt ist die Gunst, welche die böhmischen Könige seit Wenzel I. der deutschen höfischen Poesie geschenkt haben. Mit der Erhebung Johanns von Luxemburg auf den böhmischen

Thron beginnt sodann der Einfluß Frankreichs in den Vordergrund zu treten. Die nahen verwandtschaftlichen Bande, die Johann mit dem französischen Königshofe verknüpfen, der stete lebendige Verkehr mit diesem sowie mit dem päpstlichen Hofe zu Avignon, die Erziehung des Kronprinzen in Paris, zeigen die Wege, auf welchen jene französischen Einflüsse, zu denen dann bei Karl IV. noch italienische Beziehungen hinzutraten, überhaupt nach Böhmen kamen. Speciell auf dem Gebiete der Tonkunst kann eine hervorragende Persönlichkeit genannt werden, die ohne Zweifel zur Verbreitung französischer Musik in Böhmen viel beigetragen hat: der bekannte Trouveur Guillaume Machaut (1284 bis 1377), der durch volle dreißig Jahre Geheimschreiber des Königs Johann gewesen ist. Die Reflexe, welche der Kunstgesang der Troubadoure und Minnesänger, sowie die ersten Versuche der Vieltimmigkeit auf das einheimische Musiktreiben der Böhmen zur Zeit der Luxemburger geworfen haben, lassen sich in nicht zahlreichen, doch zum Nachweise der Empfänglichkeit sowohl, als auch des selbstthätigen Interesses für solche verfeinerte musikalische Genüsse genügenden Documenten nachweisen.

Alles, was in früheren Zeiten die Landesfürsten und die Geistlichkeit für die kirchliche Tonkunst gethan haben, wurde durch die väterliche Sorgfalt und wahrhaft königliche Freigebigkeit überboten, mit welcher Karl IV. sich derselben zuwandte. Die Erhebung Prags zum Erzbisthum, die Gründung neuer Klöster, der Neubau des Doms, der gleichzeitige Aufschwung des Mariencultus, Alles dies bot vielfache Gelegenheit zu einer gar glänzenden Entfaltung der gottesdienstlichen Musik. Schon 1343 stiftete Karl am St. Veitsdom eine Sängerkapelle von 24 geistlichen „Mansionaren“, die unter Mitwirkung der „bonifantes“ namentlich den täglichen Mariendienst zu versehen hatten. Um dann auch die Pausen, welche die Gesänge der Domherren und der Mansionare noch übrigließen, auszufüllen, gründete er 1360 einen zweiten Chor von 24 Psalteristen, ebenfalls Alerikern, denen sich schließlich noch weitere 30 Choralisten mit einem Cantor an der Spitze angeschlossen, so daß die Gesamtzahl der speciell für den Gesang bestellten Personen wohl an hundert betrug, die übrige singende Priesterchaft (im Ganzen nahezu 400) nicht mitgerechnet.

Eine Besonderheit des religiösen Volksgesanges in Böhmen scheint in der Zeit Karls IV. ihren Ursprung zu haben; ihre Einführung wird geradezu dem ersten Erzbischof Ernst von Pardubitz zugeschrieben. Es sind dies die Korategesänge, die zu den täglichen Frühmessen der Adventzeit zunächst lateinisch, bald aber (jedenfalls schon im XV. Jahrhundert) böhmisch gesungen wurden und bis heute volkstümlich geblieben sind. Sie bestehen hauptsächlich aus einer abwechselnden Reihe von Choralen und Liedern, deren Melodien zum Theil der Messliturgie und den lateinischen Mariensequenzen, zum Theil aber, namentlich bei den Liedern, dem weltlichen Volksgesange entlehnt waren.

Hospodyne pomiluj ny,
 Iesu Kriste pomiluj ny,
 ty spale všeho mira,
 spališ ny i uespě
 Hospodyne hlasy naše:
 dai nám všem Hospodyne
 šiau a mir u armi. Krlě, krlě, krlě.

208 Abalbertšied (Hospodyne pomiluj ny).

day nam všeyevuhoš
 podymezyzu auitě
 uzeuwy krlěskrlěš
 krlěš

Hospodyne pomiluj ny,
 Iesu Kriste pomiluj ny,
 ty spale všeho mira,
 spališ ny i uespě
 Hospodyne hlasy naše:
 dai nám všem Hospodyne
 šiau a mir u armi. Krlě, krlě, krlě.

Karls IV. Liebe zur Tonkunst beschränkte sich übrigens nicht auf die Kirchenmusik. Gern erholte er sich, nach seinem eigenen Geständniß, von den Mühen des Tages durch Anhören eines wohlklingenden Trompeterstücks und hielt darauf, auch seine Gäste aus nah und fern durch Musik zu erfreuen. Weder an Musikinstrumenten noch an Spielteuten hatte seine Hofhaltung noth; den letzteren gegenüber erwies er sich ebenso Herablassend wie freigebig.

Infolge der lebhaften religiösen Bewegung, von welcher Böhmen gegen Ende des XIV. Jahrhunderts erfaßt wurde, nahm die Zahl der böhmischen Kirchenlieder bedeutend zu. Der Inhalt der Texte erregte aber mitunter bei der Hierarchie so sehr Anstoß, daß der Erzbischof, um dem Überhandnehmen von Irrlehren zu steuern, 1406 alle neuen Lieder verbot und von den alten Gesängen nur vier dem Volke ganz besonders am Herzen liegende gestattete, darunter selbstverständlich auch das Adalbertslied und das Wenzelslied. Nicht minder bedacht war man übrigens auf die künstlerische Reinheit und Würde der Kirchenmusik; wiederholt wurde der Mißbrauch der Instrumentalmusik zum Vortrag ausgelassener Volksweisen getadelt und die Beschränkung auf das Orgelspiel empfohlen, auch gegen die Einschmugglung neu auftauchender profaner Kunstformen, wie der „Rondelli“, entschieden Einsprache erhoben. Die weltliche Musik muß damals offenbar zu großer Beliebtheit, Ausbildung und Verbreitung gelangt sein, wenn die Kirche, die doch über eine reich ausgestattete, glänzende musikalische Liturgie gebot, sich so ernstlich gegen den Ansturm derselben zu wehren hatte.

Die beschränkenden Maßregeln aber, welche man kirchlicherseits gegen den Volksgesang anwenden zu müssen glaubte, hätten ihn selbst und seine Weiterentwicklung in Frage gestellt und die Kirchenmusik, wie in anderen katholischen Ländern, auch in Böhmen zunächst nur als lateinischen Kunstgesang gefördert, wenn nicht gerade im Anfang des XV. Jahrhunderts durch die hufitische Bewegung ein durchgreifender Umschwung verursacht worden wäre. Der volksthümliche Zug, der die reformatorischen Strömungen in Böhmen überhaupt charakterisirt, hat sich auch in der Musik geltend gemacht und der nun beginnenden zweihundertjährigen Epoche (1420 bis 1620) seinen Stempel aufgedrückt.

Zwar konnte die heftige grundsätzliche Opposition, die sich gegen den äußeren Glanz und Pomp des katholischen Gottesdienstes richtete, auch die Musik nicht unberührt lassen. Allein nur der lateinische Priestergefang und zum Theil die Instrumentalmusik, hier und da sogar der Gebrauch der Orgel wurde von ihr wirklich getroffen; dem Gemeindelied in der Volkssprache aber ließ man, nach dem gelegentlich citirten Grundsatz „qui canit, bis orat“, allenthalben die eifrigste Pflege zu Theil werden. Zunächst wurde nun der ganze Schatz der bereits vorhandenen, ursprünglich katholischen, böhmischen Gesänge freigegeben — allerdings mußten die Texte es sich gefallen lassen, dort, wo es nöthig schien,

den neuen dogmatischen Anschauungen in allen ihren Schattchattirungen und Wandlungen angepaßt zu werden. Dazu kam ein mit Johannes Hus beginnender Eifer im Schaffen neuer Lieder, der wohl um die Mitte des XVI. Jahrhundert, namentlich in den Canzionalen der böhmischen Brüder seine Culmination erreichte. Die Melodien flossen aus einer dreifachen Quelle: vor Allem bot sie in großer Art Auswahl der bisherige — lateinische und böhmische — Kirchengesang, dann aber entnahm man sie mit Vorliebe auch dem weltlichen Volkslied und schließlich waren sie mitunter freie Erfindung der im Sinne der damaligen Zeit auch musikalisch gebildeten Liederdichter. .

Das älteste etwa in der ersten Hälfte des XV. Jahrhundert geschriebene hussitische Canzonale enthält auch den berühmten Schlachtgesang „Kdož jste boží bojovníci“ („Die ihr Streiter Gottes heißet“), dessen Autor wohl in der nächsten Umgebung Žižka zu suchen ist. Die dorische Weise fügt sich vollkommen in den Rahmen des damaligen Kirchengesanges, allein sie besitzt, melodisch wie rhythmisch, ein, eine elementare Kraft, eine unbiegsame Entschlossenheit, welche ihren in mehr als einer Schlacht erprobten mächtigen Eindruck wie auf die Singenden selbst, so auf die Hörenden wohl begreiflich macht. Die Melodie lautet:

Kdož jste bo - ži bo - jov - ní - ci a z. zá - ko - na je - ho,
Die ihr Strei - ter Got = tes hei = ßet Und fü für sein Ge = ßes kämpft,

pro - stež od Bo - ha po - mo - ci a do dou - fej - te v ně - ho,
Bit = tet ihn um sei = nen Bei = stand Und ba bau = et da = rauf stets,

že ko - ne - ně vždy - cky s ním zvi - - tě - zí - te.
Daß mit des Herrn Hil = fe Euch end = = lich Sieg wird.

Ten' Pán ve - lít se ne - bá - ti zá - hub aub - cí tě - le - sných,
Hört sein Ge = bot und fürch = tet nicht des Lei = Dei = bes Pein und Noth,

ve - lít i ži - vot slo - ži - ti pro lá lá - sku svých bliž - ních.
Gott hei = ßet uns aus Mäch = sten = lieb' zu ge ge = hen in den Tod!

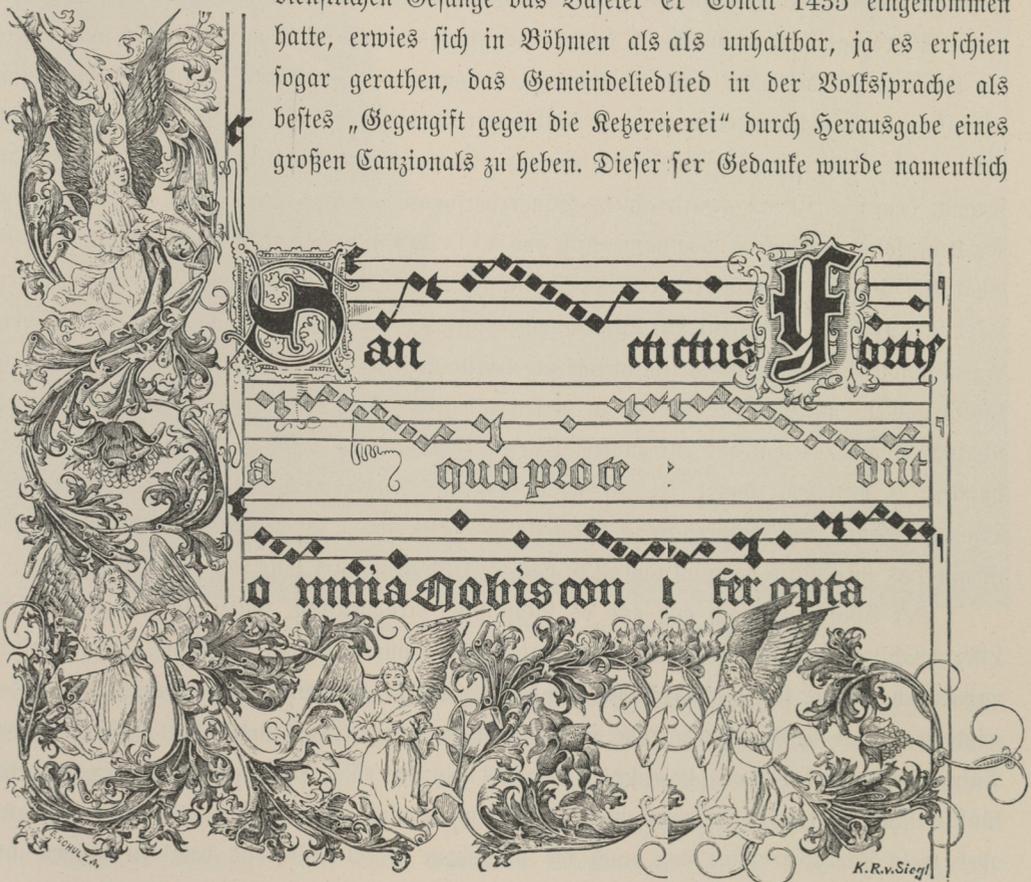
Die gedruckten Liederfassammlungen können wir von dem 1501 erschienenen böhmischen Gesangbuch der Brüderunität an verfolgen. Die frühesten verlassen sich bezüglich der Melodien auf die mündliche Überlieferung; sie begnügen sich damit, die Weisen durch die Textanfänge allgemein bekannter geistlicher oder weltlicher Lieder anzudeuten, und nur ausnahmsweise werden Melodien in Noten wiedergegeben. Ein großer Fortschritt in dieser Beziehung ist der böhmischen Brüdergemeinde zuzuschreiben. Sie hat überhaupt den geistlichen Gesang stets als wichtigen Bestandtheil der Erziehung angesehen und in Folge dessen die Publikationen religiöser Lieder streng überwacht und kritisiert, hielt es also auch für ihre Pflicht, für die Bedürfnisse ihrer Gläubigen selbst zu sorgen und dies nicht, wie die übrigen Confectionen, dem Ermessen des Einzelnen zu überlassen. So sind z. B. gerade im Schooße der Unität auch die Anfänge des deutschen geistlichen Liedes in Böhmen zu suchen: 1531 ließ in Jungbunzlau Michael Weiße (ein Schlesiener aus Reife, gestorben 1534 in Landskron) das erste deutsche Brüdergesangbuch (157 Lieder mit notirten Melodien) mit Genehmigung des Ältesten der Gemeinde drucken, und die Unität selbst veranlaßte später weitere Ausgaben desselben. Ein monumentales Unternehmen war aber das große böhmische Canzonale („Pisně chval Božských“ betitelt, 744 Lieder mit Melodien), dessen Druck 1561 in Samter (Szamotuly in Posen) vollendet wurde. Zahlreiche Auflagen sowie kleinere Auszüge ohne Melodien folgten nun rasch nach einander, darunter wahre Prachtausgaben, wie die Králičer von 1576 und 1581. Dem böhmischen Canzonale von 1561 stellten sich schon nach fünf Jahren die deutschen „Kirchengesänge“ (mit 456 Liedern) zur Seite, die gleichfalls wiederholt aufgelegt wurden.

Das größte Verdienst um die Herstellung des großen Samterer Gesangbuches gebührt wohl Johannes Blahoslav, dem nachherigen Bischof der Unität (gestorben 1571), der gemeinschaftlich mit Johannes Černý die Redaction führte. Blahoslav, ein Mährer von Geburt (aus Prerau), spielt überdies in der Musikgeschichte der Böhmen auch aus einem anderen Grunde noch eine Rolle: er ist der erste gewesen, der ein theoretisches Werk über die Tonkunst in böhmischer Sprache geschrieben hat. Dieses Handbüchlein, das in übersichtlicher Darstellung das Nothwendigste über das Tonsystem und die Solmisation, die Kirchentöne, die Mensuralnotenschrift und die Taktlehre enthält, erschien 1558 (in Olmütz) unter dem Titel „Musica“ und wurde schon 1569 (in Eibenschütz) zum zweitenmale aufgelegt, erweitert durch Regeln für praktische Sänger, zu deren Nuß und Frommen, soweit sie des Lateinischen nicht mächtig waren, die Schrift ja zunächst verfaßt worden, und durch eine Abhandlung über Liederdichtung und Prosodie. Blahostavs Vorgang war offenbar anregend; schon 1561 erschien eine zweite Schrift dieser Art in böhmischer Sprache, deren sonst unbekannter Verfasser, Johannes Josquin, ausdrücklich sich auf das durch

das neue Brüdercanzionale geschaffene Bedürfnis beruft, die, die Kenntniß der Notenschrift und überhaupt der Tonlehre im Volke zu verbreiten.

Das Beispiel der Brüdergemeinde wirkte sogleich auch auf die übrigen Confessionen Böhmens; reichhaltige Gesangbücher mit notirten Melodielodien wurden nun von allen Seiten gefordert und auch geboten, so daß gegen Ende des XVI. Jahrhunderts die Utraquisten und die Lutheraner schon im Besitze von umfangreichen Canzionalen waren, die den großen Vorsprung der Unität so ziemlich wettmachen konnten. Interessant ist der Umstand, daß für den von allen nichtkatholischen Confessionen mit besonderer Vorliebe gepflegten Psalmengesang sich mit der Zeit die ursprünglich von den Brüdern (zur Textübersetzung von Georg Strejc) recipirten Singweisen der französischböhmischen Calvinisten eingebürgert haben, zum Theil sogar in der vierstimmigen Bearbeitung von Claude Goudimel.

Dem Allen konnten sich natürlich auch die Katholiken nicht verschließen. Die schroff abweisende Stellung, welche gegenüber der Zulassung der Volksprache im gottesdienstlichen Gesange das Baseler Concil 1435 eingenommen hatte, erwies sich in Böhmen als unhaltbar, ja es erschien sogar gerathen, das Gemeindelied in der Volksprache als bestes „Gegengift gegen die Ketzerei“ durch Herausgabe eines großen Canzionalz zu heben. Dieser Gedanke wurde namentlich



Aus dem Kyrie des lateinischen Canzionalz von Jungbunzlau (Inzlan um 1500).

in Mähren propagirt, und so erschien denn 1601 in Olmütz das Gesangbuch des Sternberger Propstes Johannes Rozenplut von Schwarzenbach, das auf 866 Quartseiten nebst einer kleinen Auswahl der bekanntesten lateinischen Gesänge eine Menge böhmischer geistlicher Lieder enthielt, die den eigentlichen Grundstock aller folgenden katholischen Gesangbücher bildeten.

Diese ganze Canzonalliteratur Böhmens war zunächst zum Gebrauche des Volkes bestimmt. In der katholischen Welt war aber im Verlaufe des XVI. Jahrhunderts der eigenen, vorzüglich geschulten Sängerschören anvertraute vielstimmige lateinische Kunstgesang zu seiner höchsten Blüte gelangt; es ist die überaus glänzende Epoche von Josquin bis Palestrina, Orlando di Lasso und Giovanni Gabrieli. An dieser ganzen Kunstbewegung konnte daher Böhmen doch nur einen im Verhältniß zu seinem Musiksinne geringen Antheil haben, da ja hier der Katholicismus und mit ihm der lateinische Kirchengesang erst in zweiter Linie, zum Theil sogar ganz im Hintergrund stand, hingegen das geistliche Volkslied zum treibenden und führenden Element geworden war.

Allerdings war dadurch das Verlangen nach höheren Kunstleistungen im Gebiete der Kirchenmusik durchaus nicht beseitigt, umsoweniger aber gestillt. An die Befriedigung desselben trat jedoch wiederum das Volk heran, natürlich in seiner Weise. Für den täglichen Bedarf des Gottesdienstes hatten zwar die Cantoren der Schulen und die Organisten zu sorgen, denen meist ein gezahltes Sängersonnenspersonale zur Hand war; das aber, was dem Kirchengesange Böhmens namentlich im XVI. Jahrhundert einen ganz eigenthümlichen Charakter verlieh, ja geradezu eine Specialität des Landes bildete, waren die sogenannten Literatenschöre, das heißt Vereine von angesehenen Bürgern, die an Sonn- und Feiertagen, sowie bei anderen statutenmäßig bestimmten Gelegenheiten den Kirchengesang in kunstgemäßer, würdiger Weise zu versehen hatten. Die ersten Spuren solcher Genossenschaften mögen bis auf das zunftmäßigen Organisationen besonders günstige XIV. Jahrhundert zurückleiten: soviel ist sicher, daß die Ausbreitung und Popularisirung der Literatenvereine auf Rechnung der religiösen Bewegung seit den Hussitenkriegen zu setzen ist und daß ihre Blüte vorzüglich in das XVI. Jahrhundert fällt.

Der Confession nach gab es katholische, ultraquistische, später auch protestantische Literatenschöre, der Sprache nach lateinische, böhmische und gemischte. Ursprünglich, namentlich wo der lateinische Gesang gepflegt wurde, war eine höhere Schulbildung oder mindestens eine hervorragende Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft Bedingung der Aufnahme, daher der Name: Literat, civis literatus. Die von eigenen Cantoren geleiteten künstlerischen Leistungen bestanden vor Allem im einstimmigen Gesang, daneben pflegten aber viele Literatenvereine auch die polyphone Vocalmusik, das heißt sie sangen ihre Kirchenlieder in vier- oder fünfstimmiger, mitunter auch dreistimmiger Bearbeitung und

theilten sich demnach in zwei besondere Chöre: die Choralsänger und die Figuralsänger. Die zahlreichen gedruckten Canzionale leisteten hier, zumal beim einstimmigen Choral, gute Dienste; doch waren schön geschriebene, mit Initialen und Miniaturen kunstvoll ausgestattete Chorbücher stets ein besonderer Stolz der Literatenvereine Böhm-Böhmens, und eine ganze Reihe



Bildniß des Jan Kantor, aus dem böhmischen Canzionale von Jungbunzlau (1572).

wahrer Prachtwerke hat sich aus der Blütezeit dieser Genossenschaften erhalten, zu deren oft bedeutenden Herstellungskosten die Freigebigkeit der Stadt- und Stadtgemeinden oder einzelner Gönner gern beisteuerte. Bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts wurden diese kostbaren Canzionale in lateinischer, von da an in böhmischer Sprache geschrieben.

Nach dem dreißigjährigen Kriege waren die Literatenvereine natürlich durchwegs katholisch; im Übrigen blieb aber ihre Organisation dieselbe wie zuvor, nur standen sie

fortan unter geistlicher Aufsicht, und da es allmählig Sitte geworden war, jeden schlichten Bürger, sofern er nur unbescholten und des Singens kundig war, aufzunehmen, sank allerdings das gesellschaftliche und Bildungsniveau ihrer Mitgliedschaft. Der conservative Charakter dieser Vereine brachte es mit sich, daß sie in althergebrachter Weise auch dort noch böhmisch sangen, wo im Laufe der Zeit sich die nationalen Verhältnisse derartig umgewandelt hatten, daß das deutsche Element in der Bürgerschaft und daher auch unter den Mitgliedern selbst entschieden überwog. So hat zum Beispiel der Literatenchor von Prachatitz, einer jetzt vorherrschend deutschen Stadt, bis in unsere Tage den traditionellen böhmischen Gesang festgehalten. Dieser Chor, dessen gottesdienstliche Function ein 1604 gestiftetes Bild aus der Prachatitzer Decanalkirche in interessanter Weise veranschaulicht, ist übrigens heute der einzige noch übrige Repräsentant des einst so blühenden Literatenthums. Denn unter Kaiser Josef II. wurden 1785 sämmtliche noch bestehende (über 100) Literatenchöre aufgelöst und ihr nicht unbedeutendes Vermögen dem Religionsfonde, sowie wohlthätigen und Schulzwecken zugeführt, und als einige Zeit nachher mehrere dieser Vereine zu neuem Leben erweckt wurden, besaß, mit einziger Ausnahme des Prachatitzer Chors, keiner von ihnen Lebenskraft genug, um von neuem für die Dauer feste Wurzeln zu schlagen. — Auf den ersten Blick scheinen die Literatenchöre Böhmens den deutschen Meisteringern zu entsprechen, doch beschränkt sich bei näherer Betrachtung die ganze Ähnlichkeit auf die aus dem mittelalterlichen Zunftwesen hervorgegangene Organisation des Bürgerthums zu musikalischen Zwecken. Die böhmischen Literaten oblagen ausschließlich der Pflege des kirchlichen Gesanges und waren im Verein nur als ausübende Musiker thätig, verlegten sich also weder auf weltliche Kunst, noch auf Dichten und Componiren, daher auch die mannigfaltigen unter den Mitgliedern der Meisterfingezünfte bestehenden Gradunterschiede bei ihnen entfielen.

Rehren wir in das XVI. Jahrhundert zurück. Da seit Ferdinands I. Königswahl (1527) die Kaiser größtentheils in Prag residirten, Rudolf II. sogar seinen ständigen Sitz hier hatte, so konnte natürlich die Hofkapelle nicht ohne Wirkung auf die musikalischen Verhältnisse in Böhmen bleiben, wenn auch der kirchliche Volksgesang seine eigenen Weg ging. Die kaiserliche Hofkapelle war damals noch ein zunächst für den katholischen Gottesdienst bestimmter Vocalkörper, und zwar ein vorwiegend aus Niederländern bestehender, unter denen sich gar manche klangvolle Namen finden, wie die Kapellmeister Arnold von Brughf, Philippus de Monte und Jakob Regnart, denen noch die Organisten Jakobus Buns und Karl Luyton (der letztere ein Engländer) angereicht werden mögen. Zur Zeit Rudolfs II. war überdies die Hauptstadt Böhmens ein Anziehungspunkt auch für solche berühmte Musiker, die nicht der kaiserlichen Hofkapelle angehörten; so kam z. B. der Krainer Jakobus Gallus (Handel) von Olmütz, wo er in

W Na Nebe vzetr Pány Marye ye



Adn. digne
se wsshicku
o by by to by
so wjavzdyty

w Bohu stworgiteli nassem den si swate
gni wuzr w niem Boha chmlic uc ssta
wnosty ku poctivosti te geng by byla
wenssi cnosti Marya czista pananna

La samaha
Alexandca z
Wostrowgii
Nide z Kaluby
poyesliawodeni



Aus dem böhmischen Canzonale der Stadt Prag (Kleinseite) vom 9 vom Jahre 1572.

bischöflichen Diensten gestanden, nach Prag, ließ hier mehrere seiner berühmten Werke drucken und starb am 4. Juli 1591 als Kapellmeister der (nicht mehr bestehenden) Kirche St. Johann an der Furth.

Das musikalische Leben der Hofreise wirkte offenbar auch auf den Dilettantismus der Prager anregend. Selbst im Herrenstande gab es Männer, die ihre sechsstimmigen Motetten zu componiren verstanden, wie der 1621 hingerichtete Christoph Harant von Polzitz und Bezdruziz, und ein 1616 gegründetes „Collegium musicum“ war wohl der älteste Verein in Böhmen, der die Musik um ihrer selbst willen pflegte und nicht etwa religiöse Zwecke dabei verfolgte. Bemerkenswerth in jener stürmischen Zeit (die, wie es scheint, dem Collegium ein frühes Ende bereitete) und charakteristisch für die begeisterte Musikliebe der Mitglieder ist gewiß der Umstand, daß sich unter ihnen Angehörige nicht nur beider Nationalitäten, sondern offenbar auch verschiedener Religionsbekenntnisse befanden, da jedes politische und theologische Gespräch schon im vorhinein durch die Statuten ausgeschlossen war.

Von der profanen Musik des XV. und XVI. Jahrhunderts hat sich nicht viel mehr erhalten als von jener der vorhergegangenen Epoche, nur über die weltlichen Volkswesen ist man besser unterrichtet, da sich in den Canzionalen eine ziemliche Anzahl derselben — offenbar die beliebtesten und bekanntesten — erhalten hat, nämlich solche, nach welchen geistliche Lieder gesungen wurden. Was die Instrumentalmusik anbelangt, so hatten wie überall auch in Böhmen namentlich die Trompeter und Posauner in Städten und auf Herrensitzen den verschiedensten festlichen Gelegenheiten äußeren Glanz zu verleihen. Im Übrigen war, trotz der großen Zahl und Mannigfaltigkeit der üblichen Tonwerkzeuge, die instrumentale Kunst im XVI. Jahrhundert kaum erst im Entstehen begriffen. Welche Aufmerksamkeit ihr aber geschenkt wurde, zeigt z. B. der Umstand, daß das Inventar der Wittingauer Kapellmeister der Herren von Rosenberg im Jahre 1599 nahezu zweihundert der verschiedensten Musikinstrumente aufweist und daß dieselben Magnaten ihre Trompeter von den kaiserlichen Hofmusikern unterrichten ließen.

Im XVII. Jahrhundert, also gerade zu der Zeit, wo die Hofkapelle unter italienischen Einfluß kam und die neue Musik, namentlich die um 1600 aufgekommene Oper und das Oratorium dem Norden zuführen half, änderte sich die Situation ganz und gar. Zunächst wurde die kaiserliche Residenz noch vor Ausbruch des dreißigjährigen Krieges nach Wien verlegt, so daß die Hofkapelle nur noch in Ausnahmefällen, etwa bei Krönungs- oder Hochzeitsfesten nach Prag kam. Durch die Folgen der Schlacht am Weißen Berge wurde sodann die Continuität in der gesammten Entwicklung des Landes unterbrochen, die bald darauf eingeführte neue Ordnung der Dinge war anfänglich einem namhaften Aufschwung der Tonkunst in dem damals modernen Sinne wenig günstig.

Die Kirchenmusik mußte auch nach dem dreißigjährigen Kriege und der Gegenreformation den bisherigen volksthümlichen Charakter möglichst wahren, vor Allem durfte das Volk den ihm liebgewordenen Gemeindefang nicht vermissen. Diesem wurde also neben der lateinischen Liturgie ein breiter Spielraum gelassen, ja die katholischen Liederbücher nahmen sogar die beliebtesten Melodien der Utraquisten, Brüder und Protestanten auf. Andererseits aber konnte sich die kirchliche Kunst nicht den großen musikalischen Neuerungen der Zeit entziehen und namentlich — auch im Interesse einer erwünschten gesteigerten Anziehungskraft der künstlerischen Darbietungen — nicht die Theilnahme der sich nun frisch entwickelnden Instrumentalmusik und des Bravourgesanges abwehren. Vor der Hand kam es freilich weder zu einer höheren künstlerischen Fortentwicklung dessen, was das XV. und XVI. Jahrhundert gebracht hatte, noch zu einer wirksamen glänzenden Pflege des Neuen. Die Figuralmusik und die Instrumentalbegleitung suchten dem Volke verständlich zu bleiben, bequemen sich seiner Fassungskraft an, so daß die Kunstmusik in Böhmen trotz zahlreicher Talente, die das Land hervorbrachte, bis zum Beginn des XVIII. Jahrhunderts im Ganzen kein besonders hohes Niveau aufweist. Einen unschätzbaren Vortheil hatten aber diese, man möchte sagen, popularisirenden Fesseln, welche ursprünglich religiöse Interessen der böhmischen Kirchenmusik für volle drei Jahrhunderte angelegt haben: Gesang und Instrumentenspiel gingen nun erst recht in Blut und Saft des schon von Haus aus musikliebenden Volkes über, um ein unveräußerliches Besitztum desselben für alle Zeit zu bilden.

Der Prager Domprobst Johann Ignaz Dlouhoveský schildert uns, wie im Jubiläumsjahre 1674 der Gesang der böhmischen Pilger in Rom bei einer von ihm geführten Procession allseitig Aufsehen und Interesse erregte. Gewiß konnten diese böhmischen Pilger und ihre Lieder nicht mit den Leistungen und dem Repertoire der päpstlichen Kapelle concurriren: aber der tüchtige, jedermann zugängliche, dabei ohne Zweifel auch trefflich zu Gehör gebrachte Volksgesang mußte wohl als solcher imponiren, zumal dort, wo das Volk daran gewöhnt war, lieber kunstgeübten Sängern zuzuhören als selbst mitzusingen. Einen Begriff von der Art und Weise, wie damals in Böhmen der Kirchengesang, an dem das Volk sich theilte, durch schlichte Harmonisirung und Instrumentalbegleitung, hier und da durch bescheidene Polyphonie ausgestattet wurde, gibt eben das böhmische Canzonale des Byšehrader Kapellmeisters Wenzel Karl Holan Rovenský, welches 1694 (unter dem Doppeltitel „Capella regia. Kaple královská zpěvní a musikalní v řeči a v jazyku českém svatováclavském“) erschienen ist und in dessen Vorrede Dlouhoveský jene römische Reminiscenz mittheilt. Die Verhältnisse besserten sich indeß zusehends. Einen interessanten Beleg für die Bestrebungen der musikalischen Kreise Prag's finden wir auf literarischem Gebiete. Der „Böhme, Rutenberger

hier zu erwähnende Künstler, Johann Dismas Zelenka, gehört seinem Wirken nach schon der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts an. Er war als der Sohn eines Organisten in Louňovitz bei Tábor geboren, erhielt nach kurzer Dienstleistung beim Grafen Hartig 1710 die Stelle eines Contrabassisten in der Dresdener Kapelle und war als solcher in der glücklichen Lage, seine musikalische Ausbildung bei Votti in Venedig und bei Fux in Wien zu vervollständigen. Der Kurfürst war stolz darauf, die Compositionen Zelenkas allein zu besitzen und zu hören, und hatte darin wohl Recht; soll doch selbst Sebastian Bach kein Hehl daraus gemacht haben, daß er Zelenkas Kirchenwerke höher schätze als jene Haffes, und von vielen wurde der böhmische Künstler, den auch auf instrumentalem Gebiete nur wenige seiner Zeitgenossen übertrafen, für den vorzüglichsten Vertreter der katholischen Kirchenmusik in Deutschland gehalten. Trotzdem bewarb er sich vergeblich um die Kapellmeistersstelle und mußte sich schließlich mit dem Titel eines Kirchencomponisten begnügen. Er starb zu Dresden am 23. December 1745 im Alter von 66 Jahren.

Eine große, wichtige Neuerung brachten den musikalischen Verhältnissen Böhmens die Zwanziger-Jahre des XVIII. Jahrhunderts. Es war die Opernmusik. Die *arte nuova* der Florentiner, der begleitete einstimmige Gesang, war vermuthlich schon an den Hof Rudolfs II. gelangt, die erste theatralische Vorstellung im neuen Stil dürfte aber für Prag eine 1627 bei der Krönung Ferdinands III. auf dem Gradschiner Schlosse gesungene „Pastoralkomödie“ gewesen sein. Nach dem dreißigjährigen Kriege kam zwar die kaiserliche Hofkapelle ab und zu nach Prag und führte hier ohne Zweifel auch Opern auf. Ausnahmsweise gab sogar 1703 bis 1704 eine wandernde Truppe (des *Impresario* Giov. Fed. Sartorio) einige italienische Opernvorstellungen. Doch konnten diese vereinzelt Fälle in der Prager Bevölkerung kein solches Bedürfniß nach musikalisch-dramatischen Kunstgenüssen wecken, das von selbst zur Befriedigung gedrängt hätte; dies vermochte erst die in ihrer Art allerdings einzige Aufführung von Fux' „*La costanza e fortezza*“ am 31. August 1723. Das Werk des berühmten Wiener Hofkapellmeisters wurde nämlich bei der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen in einem von Giuseppe Galli-Bibiena eigens erbauten großen überaus prachtvollen Theater von etwa 100 Sängern und doppelt so viel Orchesterpielern unter Calbaras Leitung — der Componist selbst war kränklich, aber anwesend — mit allem erdenklichen künstlerischen Aufwand gegeben. Die ausgezeichneten Kräfte der Hofkapelle, die damals gerade ihre Glanzepoche durchmachte, war nicht nur durch die besten Chorsänger und Instrumentalisten Prags, sondern auch durch eine Reihe von Virtuosen ersten Ranges verstärkt, welche aus allen Ländern Europas herbeigekommen waren und die persönliche Theilnahme an dieser in den Annalen der italienischen Oper unübertroffenen Monstre-Aufführung sich zur Ehre und zum Vergnügen rechneten.



Franz Anton Graf Sporck.

Dieses musikalische Ereigniß legte den Gedanken nahe, der Stadt öfter Ähnliches zu bieten, wenn auch natürlich an eine Concurrnz mit dem äußeren Glanze und der künstlerischen Vollendung der Krönungsoper nicht zu denken war. Der folgenreiche Schritt vom Gedanken zu seiner Ausführung war bald gethan. Der edle Menschenfreund und Kunstmäcen Graf Franz Anton Sporck (1662 bis 1738) förderte überhaupt die Tonkunst mit besonderem Interesse; so hat er gegen Ende des XVII. Jahrhunderts das Waldhorn (als musikalisches Instrument) eingeführt, indem er zwei seiner Bedienten in Paris zu tüchtigen Bläsern ausbilden ließ; für das Volk sorgte er durch Herausgabe eines böhmischen Canzional's und seiner Vorliebe für den populären Dudelsack gedenkt ein Volkslied, das noch über hundert Jahre nach seinem Tode gesungen wurde. Graf Sporck berief nun den Impresario Antonio Denzio mit einer wie es scheint guten Truppe, die alsbald ihre Vorstellungen begann, zunächst in einem provisorisch adaptirten Theater, seit dem Herbst 1725 jedoch in einem zweckmäßigen neuen Opernhause, das mit Vioni's „Armida“ eröffnet wurde. Mit der Zeit wagte Denzio sogar eine Wiederholung der Fug'schen Krönungsoper „La costanza e forza“ und 1734 soll er sich von einigen finanziellen Mißerfolgen durch die Aufführung von „Praga nascente di Libussa e Primislao“, dem Werke eines unbekanntenen Componisten, erholt haben.

Das Repertoire der italienischen Operntruppen, die seit 1739 in dem neuen vom Prager Magistrat erbauten Theater in den „Kozen“ spielten, erhob sich aber erst um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts unter dem Impresario Giov. Batt. Locatelli zu größerer künstlerischer Bedeutung. Dieser stellte namentlich Gluck und Hasse in den Vordergrund, und die Prager konnten sich sogar zweier interessanten Premieren rühmen: 1750 erlebte hier Gluck's „Ezio“ und 1752 desselben Meisters „Issipile“ die erste Aufführung. Daß Gluck, der damals allerdings noch nicht der große Reformator war, bei dem Prager Publikum auf ganz besondere Sympathien rechnen durfte, da er ja bekanntlich seine Jugendzeit und seine ersten musikalischen Lehrjahre in Böhmen, namentlich in Prag zugebracht hatte, war dem rührigen Unternehmer jedenfalls klar. Spätere Impresari führen fort, die böhmische Hauptstadt mit den Mode-Opern der Zeit bekannt zu machen und brachten hier und da auch italienische Opern von vaterländischen Componisten, wie Gasmann, Johann Ev. Kozeluch, Mysliveček auf die Bühne.

Bereits 1783 war von der deutschen Schauspiel- und Opernengesellschaft Wahrs in dem eben vom Grafen Nostiz neu erbauten „Nationaltheater“ Mozarts „Entführung aus dem Serail“ aufgeführt und vom Publikum mit einer solchen Begeisterung aufgenommen worden, daß der Mozartbiograph Némecsek aus eigener Erfahrung sagen konnte: „Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hätte, keine Musik gewesen wäre!“ Als nun Ende 1786 auch die italienische Operngesellschaft Bondini's

mit „Le Nozze di Figaro“ einen künstlerisch wie materiell gleich glänzenden Erfolg erzielte, folgte Mozart einer an ihn ergangenen Einladung und er erschien im Januar 1787 in Prag, so daß er sich selbst von dem grenzenlosen Enthusiasmus überzeugen konnte. Die Anwesenheit des großen Künstlers wurde zu einem Markstein in der Musikgeschichte Böhmens, und zwar nicht bloß dadurch, daß in Folge dessen Mozart sein Meisterwerk „Don Giovanni“ für die Prager schrieb und daselbst am 29. November 1787 zur ersten Aufführung brachte, sondern auch durch den Umstand, daß fortan die Verehrung für den Meister und seine Werke zum Leitstern wurde, der die Bahn mehrerer Musikgenerationen Böhmens bestimmte. Das Publikum hatte sich eben Mozarts Schöpfungen mit der naiven vertrauensvollen Unbefangenheit eines musikliebenden, vom Parteitriebe der Wiener Künstlerkreise unbeeinflussten Hörers hingehingelassen, und so gelangte denn Prag gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu dem Rufe einer nicht nur musikverständigen, sondern auch fortschrittsfreundlichen Stadt. Die Partitur der „Oper aller Opern“ wurde übrigens erst in Böhmens Hauptstadt vollendet, und zwar auf der Villa Bertramka,¹ dem Sommerhause des Künstlerpaares Dušek, in welchem Mozart den Prager Aufenthalt in der liebenswertesten Weise angenehm zu machen verstand. Der treffliche Klaviervirtuose Franz Xaver Dušek (geboren 1731 in Cha Chotěborky bei Königgrätz, gestorben 1799 in Prag) spielte eine der ersten Rollen in dem musikalischen Leben der Stadt und seine Gattin Josepha, geborene Hambacher, eine Pragerin, galt vielen — auch dem großen Meister, der schon von Salzburg her mit ihr befreundet war — für eine Sängerin ersten Ranges.

Im Jahre 1791 folgte abermals die Erstaufführung eines Mozart'schen Werkes: es war „La Clemenza di Tito“, welche als Festoper für die Königskrönung Leopolds II. geschrieben war und am 6. September unter der Leitung des bereits den Keim der tödtlichen Krankheit in sich tragenden Meisters aufgeführt wurde. Bald darauf machten die Prager die Bekanntschaft mit „Cosi fan tutte“, aber noch bevor sie Mozarts letztes Bühnenwerk, die „Zauberflöte“ zu Gehör bekamen, traf die Trauerbotschaft von seinem Tode ein.

Nach den bewegten, glanzvollen Mozarttagen und Jahren verschwanden zwar die Werke des Meisters, namentlich „Don Giovanni“ und „Le Nozze di Figaro“ nicht von den Brettern der italienischen Oper, aber das Repertoire derselben beherrschten bald die Modeoper Paërs, bis endlich nach wiederholtem vergeblichem Ehem Einschreiten der Theaterunternehmer selbst die so rasch zur Bedeutungslosigkeit herabgerabgesunkenen italienischen Stagen aufgelassen wurden. Die letzte derselben und mit ihr ein wichtiger Abschnitt in

¹ Diese Villa ist seit Jahren im Besitze der Familie Popelka, welche pietätvoll für die unveränderte Erhaltung der von Mozart bewohnten Zimmer sorgt und auch den Garten mit einem würdigen Denkmal geschmückt hat.

der Musikgeschichte Prags schloß Ende April 1807 mit der Aufführung von Mozarts „Clemenza di Tito“.

Die deutschen Schauspieltruppen, die nach damaliger Sitte auch das Singspiel zu verstehen hatten, brachten, nebst Bearbeitungen italienischer Intermezzi und französischer Operetten, Werke von Mozart, Hiller, Dittersdorf, sowie von verschiedenen vaterländischen Componisten, die auch auf auswärtigen deutschen Bühnen bekannt waren, vor Allem natürlich von Georg Benda, ferner von Andreas Holý, Franz Tuček, B. Žák (Schack), dem Mährer Wenzel Müller u. a. Auch die damals modernen Melodramen wurden ab und zu aufgeführt, so Rousseaus „Pygmalion“, G. Bendas „Medea“.

Das Bild, welches uns die Prager Oper des XVIII. Jahrhunderts bietet, muß durch eine Erwähnung des Oratoriums sowie der musikalischen Schuldramen ergänzt werden. Nachrichten über vereinzelte Oratorienaufführungen und selbst über einheimische Componisten datiren bereits aus früherer Zeit, aber eine ausgiebigere Pflege wurde dieser Kunstform erst nach 1700 zu Theil, und zwar von Seiten der vornehmeren Kirchen der Stadt, in denen namentlich zur Ofterzeit solche Aufführungen nachgerade zur Regel wurden. Dabei hatten zunächst die Italiener selbstverständlich ein entschiedenes Übergewicht, doch haben späterhin die Prager Componisten — es seien nur J. A. Sehling, A. M. Taubner, F. W. Habermann, Felix Benda genannt — zum guten Theil selbst für italienische und deutsche Oratorien zu sorgen gewußt. Diese einst so blühenden kirchlichen Aufführungen nahmen jedoch ihr Ende fast gleichzeitig mit der italienischen Oper; denn seit 1803 war an eine erfolgreiche Concurrnz mit der neugegründeten „Tonkünstlergesellschaft“, die nach außen zunächst als Oratorienverein auftrat, nicht zu denken. Viel früher dagegen, nämlich infolge eines 1765 erlassenen behördlichen Verbotes, hörten die lateinischen Schulopern auf. Die lateinischen und griechischen Schulkomödien der humanistischen Zeit nämlich, bei denen hin und wieder auch der Chorgesang (in einer vermeintlich antikisirenden rhythmischen Fassung) zur Mitwirkung herangezogen worden war, sind allmählig von musikalisch-dramatischen Aufführungen neuen Stils in den Schatten gestellt worden, die, wie sie sich selbst als „melodrama“ bezeichneten, in der That geradezu für lateinische geistliche Opern angesehen werden dürfen. Eine der bemerkenswerthesten Vorstellungen dieser Art, die namentlich in den Jesuiten- und Piaristencollegien eifrig gepflegt wurden, war wohl das während der Krönungstage von 1723 im Prager Clementinum gegebene Festspiel „Sub olea pacis et palma virtutis conspicua . . . regia Bohemiae corona“, das eine Begebenheit aus der St. Wenzelslegende vorführte und dessen Musik von dem uns bereits bekannten J. D. Zelenka herrührte.

Die italienische Oper hat ohne Zweifel das musikalische Leben Prags um neue Genüsse bereichert und wohlthätig angeregt, ja sie wurde zeitweilig sogar zum Brennpunkt des

öffentlichen künstlerischen Interesses. Allein ihr exotisches Wesen ksen konnte sich doch nicht ganz verleugnen, und lange hat es gewährt, bis sie einen oder den anderen Tonsetzer — von den außerhalb des Landes wirkenden natürlich abgesehen — — in ihre Kreise zu ziehen vermochte. Um so eifriger und wirksamer wurde dafür die Kirchen- und die Instrumentalmusik gepflegt.

Während des XVIII. Jahrhunderts gewann allmählig die homophone Schreibweise das Übergewicht selbst auf dem Gebiete des Kirchengesanges, auf dem bis dahin die Polyphonie sich am entschiedensten behauptet hatte. Dieser Vorgang sang spielte sich natürlich auch in Böhmen ab, doch treten uns in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch bedeutende Contrapunktisten entgegen, deren wohlthätiger Einfluß in den folgenden Künstlergenerationen lange nachhält. Ihr vorzüglichster Repräsentant ist ohne Frage der Minorit Bohuslav Černo-horský. Zu Nimburg als Sohn eines Organisten 1684 geboren und in Prag, später auch in Italien musikalisch gebildet, war er eine Zeit lang in Padua¹ als Regenschori thätig, kehrte aber nach Prag zurück, um die Leitung der Musik im Minoritenkloster von St. Jakob zu übernehmen. Hier entfaltete er als Dirigent, Orgelspieler, Componist und Lehrer eine vielseitige Thätigkeit, welche ihm den wohlverdienten Ruhm eines der größten Musiker verschaffte, die das Land überhaupt hervorgebracht. Er starb am 2. Juli 1742 in Graz auf der Reise nach Italien. Leider bezeugen nur spärliche Proben seines Schaffens die vollendete Meisterschaft, mit welcher er die contrapunktischen Formen beherrschte, denn sein Nachlaß wurde 1754 bei einem Brande des Jakobsklosters ein Raub der Flammen.

Von den neben Černo-horský in Prag wirkenden Tonkünstlern muß sein jüngerer Zeitgenosse Josef Anton Sehling (aus Teising bei Elbogen) genannt werden, der 1756 in seinem 47. Jahre als Domkapellmeister gestorben ist. Unter den Schülern Černo-horskýs aber, die nicht nur selbst dem Meister eine dankbare Erinnerung bewahrten, sondern mit seinem künstlerischen Erbe auch die eigene Pietät für ihn auf die jüngeren Generationen übertrugen, finden wir eine Reihe tüchtiger Künstler, deren einige auch im Ausland zu ehrenvollen Stellungen gelangt sind, wie Tůma und Zach, der wichtigste aber für die heimische Musik war Josef Ferdinand Norbert Ert Seger (1716 bis 1782), in Nepín bei Melník geboren, jedoch seit seiner Schulzeit ausschließlich in Prag thätig, wo er bald als der beste Orgelvirtuos anerkannt wurde und einen zahlreichen Schülerkreis um sich versammelte. Dieser Künstlergruppe muß noch Franz W. W. Habermann angereicht werden, obgleich er viele Jahre im Ausland zugebracht hat, zunt, zunächst auf Studienreisen, dann in Diensten des Prinzen Condé und des Großherzogs von Toscana. Seit 1743

¹ Ob Černo-horský identisch ist mit jenem Organisten „Padre Boemo“ zu Assisi, dessen Namen, der den berühmten Geiger Tartini 1715 in der Composition und im Accompanement unterrichtete, ist eine offene Frage.

wirkte jedoch der tüchtige (1706 in Königswart geborene) Künstler in seinem Vaterlande als Kirchenkapellmeister, und zwar dreißig Jahre lang in Prag, dann in Eger, wo er 1783 starb.

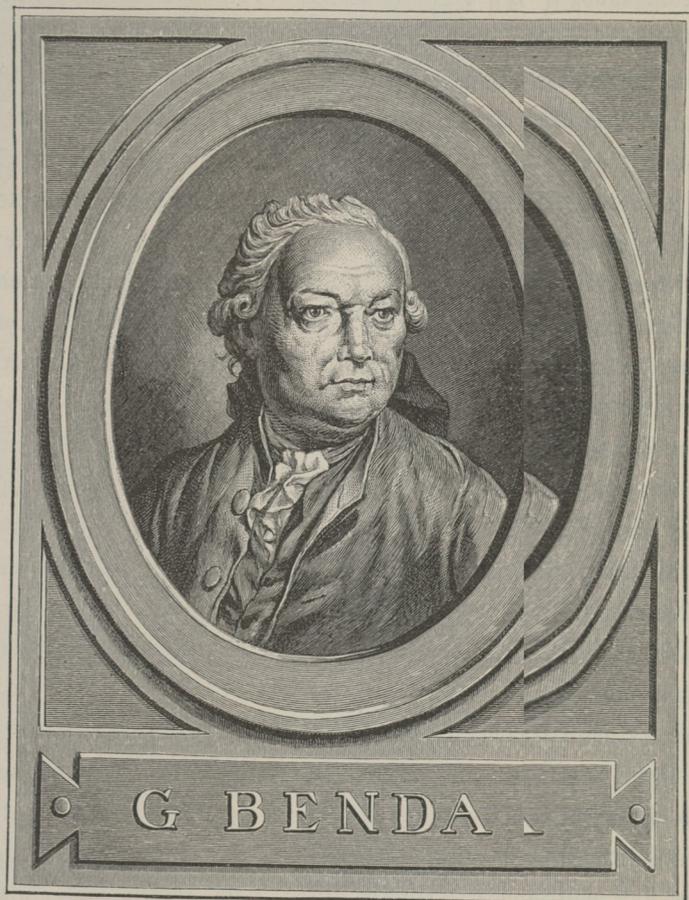
Derjenige böhmische Kirchencomponist des XVIII. Jahrhunderts aber, dessen Werke sich des nachhaltigsten Erfolges rühmen dürfen, ist unstreitig der hochbegabte, formgewandte und äußerst fruchtbare Franz Xav. Brixl, ein geborener Prager, der seiner künstlerischen Stellung als Kapellmeister des St. Veitsdoms im Alter von 39 Jahren durch einen vorzeitigen Tod (1771) entrißen wurde. Seine Messen bilden heute noch einen wesentlichen Bestandtheil des Repertoires gar vieler Kirchenhöre in Böhmen. Noch muß Brixl's zweiter Amtsnachfolger genannt werden, der vor nun hundert Jahren zu den tonangebenden Künstlern Prags gehörte: Johann Anton Koželuch (Koželuh — 1738 bis 1814), der Vetter und Lehrer des bekannten Wiener Hofcomponisten Leopold Koželuch, dem ihn übrigens manche Zeitgenossen gleichstellten.

Dem angeborenen Talent für die Instrumentalmusik und der allgemeinen eifrigen Pflege derselben hat die Bevölkerung Böhmens vor Allem ihren musikalischen Ruf zu verdanken. Recht viele böhmische Virtuosen des XVIII. Jahrhunderts verließen ihr Vaterland, um ihr Glück auswärts zu suchen und oft genug auch im vollsten Maße zu finden. Von den in Prag lebenden Künstlern haben wir bereits einen der bedeutendsten, Franz Xaver Dussek, kennen gelernt; unter seinen zahlreichen Schülern wäre etwa der tüchtige Pianist und Harmonikavirtuos Wenzel Vincenz Maschek (1755 bis 1831) hervorzuheben. Unbedingt der größte Meister des Klavierspiels aber, den im Laufe des vorigen Jahrhunderts Böhmen in die Welt geschickt hat, war Johann Ladislav Dusik, gewöhnlich Duffek geschrieben.¹ Wie er seine Ausbildung mehr als Einem Orte verdankte (Čáslau, wo er am 9. Februar 1761 geboren war, Tglau, Kuttenberg, Prag), so erwarb er sich seinen glänzenden Ruf als einer der Bahnbrecher der modernen Klavier-technik, dessen Compositionen noch heutzutage überall zu den schätzenswertheften, geradezu classischen Unterrichtsmitteln gezählt werden, auf seinen nur selten von einer längeren Rast unterbrochenen Kreuz- und Querzügen durch ganz Europa. Als hochgefeierter Künstler besuchte Dussek 1802 seinen Vater, einen braven Organisten und Regenschori, und concertirte bei dieser Gelegenheit nicht blos in Prag, sondern auch in seiner Vaterstadt, hier mit dem aus derselben Gegend stammenden Hornvirtuosen Johann Stich, der als Giovanni Punto zu einer europäischen Berühmtheit gelangt war. Stich starb ein Jahr darnach in Prag, Dusik am 20. März 1812 in St. Germain en Laye. Noch eines seinerzeit berühmten Harfenvirtuosen sei hier gedacht, der 1790 in Paris in den Wellen der Seine den

¹ Die beiden Künstlerfamilien Dusik (Duffek) und Dussek (= Duschet, nach der alten böhmischen Orthographie allerdings auch Duffek geschrieben) sind wohl zu unterscheiden.

gesuchten Tod fand: es war Johann B. Krump Holz (1745 in 5 in Zlonitz geboren und in der Hauptstadt Frankreichs erzogen), der sich auch große Verdienste um die Vervollkommnung des Harfenbaues erworben hat.

Aus der stattlichen Reihe der Violinvirtuosen mögen nun nur zwei namhaft gemacht werden: Johann Karl Stamitz aus Deutschbrod (1719 bis 1761), erster Concertmeister



Georg Benda.

der durch damals unerhörte Vortragsmüancierung berühmten Ven Mannheimer Kapelle, und Franz Benda aus Altbenátek (1709 bis 1786). Der lezr leztgenannte Künstler war ursprünglich zum Sängcr ausgebildet, dann aber wandte er sich dem Violinspiel zu, schwang sich nach etwa zehn bewegten Wanderjahren vom Gm Geiger einer wandernden Musikantentruppe zum Kammermusiker des preußischen Kronkronprinzen, schließlich zum Nachfolger Grauns als Concertmeister empor und gewann in Berlin bald den Ruf nicht nur eines der besten lebenden Violinisten, der sich namentlich durch gefühlvolle

Wiedergabe der Cantilene auszeichnete, sondern auch den eines ausgezeichneten Lehrers. Da Franz Benda der älteste unter zahlreichen, durchweg musikalischen Geschwistern war, trachtete er die ganze Familie nach Berlin zu bringen und hier zu versorgen. Es gelang ihm, sein jüngster Bruder Josef folgte ihm sogar in der Stellung als Concertmeister. Der bedeutendste Mann aber, den diese ganze vielverzweigte Künstlerfamilie aufzuweisen hat, ist Georg Benda, geboren 1722 in Altbenátek. Nachdem er einige Jahre in der Berliner Hofkapelle zugebracht, wurde er 1748 herzoglicher Kapellmeister in Gotha, in welchem Amte er dreißig Jahre nach allen Richtungen seiner Kunst mit Erfolg thätig war. Seinen Ehrenplatz in der Geschichte der Tonkunst hat er jedoch Bühnenwerken zu verdanken, denen er sich seit einer italienischen Studienreise in erster Linie widmete. Eine Reihe von Singspielen Bendas gehörte zu dem beliebtesten Bestand des damaligen deutschen Repertoires, namentlich wurde „Romeo und Julie“ hochgehalten. Das größte Aufsehen aber erregten allenthalben seine Melodramen „Ariadne auf Naxos“ und „Medea“, denen er später, durch die wachsenden Erfolge (selbst in Italien) ermuthigt, noch einige weitere folgen ließ. Benda fand hierin zahlreiche Nachahmer; auch Mozart fühlte sich durch diesen seinen „Liebling unter den lutherischen Kapellmeistern“ zur melodramatischen Composition (zweier Scenen in „Zaide“) angeregt, ja er kam sogar auf den Gedanken, den größten Theil der Opernrecitative durch Melodramen zu ersetzen. Benda gab 1778 seine Stellung in Gotha auf, lebte kurze Zeit in Hamburg, concertirte in Wien, dirigirte seine „Ariadne“ in Paris und verlebte den Rest seines Lebens an verschiedenen Orten des Thüringerlandes in einer schließlich bis zur Menschenhede und Musikflucht ausartenden Zurückgezogenheit, bis er am 6. November 1795 in Köstritz bei Altenburg starb.

Ein anderer Componist böhmischer Abkunft, Joseph Mysliveček, stellte seine Kunst in den Dienst der italienischen Oper. Der in Prag geborne und daselbst bei Habermann und bei Seger musikalisch gebildete junge Mann vertauschte gleich nach seinem ersten Erfolge als Symphoniker den väterlichen Beruf, das Müllerhandwerk, mit der Künstlerlaufbahn und wanderte frischen Muths nach Italien, wo er als „Venatorini“ (Italienisirung des böhmischen Familiennamens) oder „Il Boemo“ bald einer der beliebtesten Componisten des Tages wurde, dessen Opern in vielen Städten, namentlich in Neapel stets auf den größten Beifall zählen durften. Er wurde 1777 auch nach München berufen, wo im Carneval des folgenden Jahres sein „Ezio“ zur Aufführung kam, starb aber schon 1781 in Rom, erst 44 Jahre alt, trotz aller seiner Erfolge in dürftigen Verhältnissen.

Wenn die böhmischen Musiker als Virtuosen und Componisten ganz Europa durchzogen oder weit von den Grenzpfählen des Heimatlandes wohlbestellte Kapellmeisterstellen

innehatten — zu den bereits angeführten mögen noch etwa etwa Johann Zach in Mainz, Fräulein Antonie Rössler (Rosetti) in Schwerin, Johann StefStefani in Warschau, W. Pichl in Mailand hinzugefügt werden — so mußte umsomehr das das nahe Wien als Sitz eines



Adalbert Gyrowetz.

schlug sich zunächst als Harfenist durch, bis es ihm gelang, seine seine musikalischen Studien in Italien zu vollenden und sich einen solchen Namen zu machen, chen, daß er 1763 vom Kaiser Josef II. als Balletcomponist nach Wien berufen wurde, wo er er am 22. Januar 1774 als Hofkapellmeister starb. Er hat eine Reihe von Werken für Oper und Ballet, für Kirche und Kammer geschaffen, die ihn den fruchtbarsten und beliebtesten Componisten seiner

ku kunstfreundlichen Hofes und
al als zeitweiliger Vereini-
gi gungspunkt eines musik-
li liebenden Adels auf streb-
sa same Tonkünstler eine ganz
be besondere Anziehungskraft
ai ausüben. Einige wenige
N Namen mögen uns genügen.
F Franz Tuma aus Adler-
ko kostelec war als Schüler
Č Černohorskýs und Fur' zu
ei einem ausgezeichneten Orgel-
sp spieler und ernstern Kirchen-
er componisten herangereift
in und wurde 1741 von der
K Kaiserin-Witwe Elisabeth
C Christine zu ihrem Kammer-
co componisten ernannt; von
S Schwermutth gebeugt beschloß
er er sein siebenzigjähriges Leben
17 1774 in Wien. Durch eine
ga gar vielseitige Thätigkeit
ze zeichnete sich Florian
L Leopold Gasmann aus.
A Am 3. Mai 1729 in Brü-
ge geboren, entzog er sich dem
ih ihm oktroyirten Kaufmanns-
sta stande durch die Flucht,

Zeit an die Seite stellten. Ein bleibendes Verdienst hat er sich aber um Wien und das Wiener Musikleben dadurch erworben, daß er 1771 den „Pensionsverein für Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler“ ins Leben rief, der noch jetzt als „Tonkünstler-societät Haydn“ eine segensreiche Wirksamkeit entfaltet und den Namen seines edlen Urhebers wohl für immer der Vergessenheit entrissen hat.

Leopold Koželuch (aus Welwarn, 1752 bis 1818) führte sich in Wien zunächst als brillanter Pianist und Lehrer ein, um schließlich der Nachfolger Mozarts als Hofcomponist und Kammercapellmeister zu werden. Auch Johann B. Wanhal (1739 bis 1813), der als Leibeigener sich schon durch den Ertrag seiner ersten künstlerischen Bemühungen freizukaufen vermochte, und Abbé Josef Gelinek (Felinek, 1757 bis 1825), dessen zahme Klavierstücke in den weitesten Dilettantenkreisen soviel Anklang fanden, daß „Gelinek'sche Compositionen“ in Paris sozusagen gewerbsmäßig erzeugt wurden, gehörten vor etwa hundert Jahren dem Kreise der Wiener Modepianisten an. Und ihnen darf wohl auch noch der Budweiser Adalbert Gyroweß beigeßelt werden, obwohl dieser einst so beliebte, vielseitige und fruchtbare „göttliche Philister“ erst 1850, von dem Strome der neuen Kunst ganz und gar in den Hintergrund gedrängt, als siebenundachtzigjähriger Greis starb.

Diese Umschau außerhalb der Grenzen Böhmens war nothwendig, um die musikalische Bedeutung des Landes, das nicht bloß die Wiege, sondern auch die Schule so vieler tüchtiger Künstler geworden ist, ins rechte Licht zu stellen. Doch kehren wir wieder in das Land selbst zurück, dessen reges und reiches Musikleben im XVIII. Jahrhundert zur unerläßlichen Vorbedingung jedenfalls den angeborenen Toninn des Volkes hatte, aber in seiner üppigen Entwicklung und namentlich in jener Hyperproduction von Berufsmusikern ohne Zweifel auch noch von anderen Ursachen mitbestimmt wurde. An erster Stelle werden dabei immer, und das mit Zug und Recht, die Landschulen Böhmens genannt. Jeder Schulmeister war zugleich Musiklehrer, und da er in kleineren Orten meist auch Leiter der Kirchenmusik war, lag es in seinem Interesse, stets für einen entsprechenden Nachwuchs von ausübenden Kräften, Sängern und Instrumentalisten zu sorgen. Der Musikunterricht wurde dann an den Lateinschulen nicht minder eifrig fortgesetzt, da ja die Klostergeistlichkeit selbst, in deren Händen sich diese Schulen befanden, fast durchaus musikalisch war; die Prager Universitätsstudenten aber mußten sich zum guten Theil ihren Lebensunterhalt mit Hilfe der Tonkunst verdienen — bekanntlich war seinerzeit auch Glück in dieser Lage. Zahlreiche, mitunter nicht unbedeutende Stiftungen und Dotationen halfen die Kirchenmusik fördern, und wenn auch die Blütenepoche der Literatenschöre längst vorüber war, so bestanden doch unutilgbare Spuren ihrer einst so wohlthätigen Einwirkung in vielen Landstädten fort. Die weltliche Musik hatte wieder einen schätzenswerthen Rückhalt

in den Privatkanapellen der reichen Adelsgeschlechter: manchem Talente wurde durch sie eine glänzende Carrière eröffnet. Viele Cavaliere ließen nämlich ihre besonders begabten jungen Unterthanen auf eigene Kosten gründlich ausbilden und verlangten von Jedem, der in ihre Dienste treten wollte, auch musikalische Fertigkeiten; so; so kam es denn, daß diese Kapellen mitunter bis an vierzig gut geschulte Spieler aufwies, mit einem tüchtigen Dirigenten an der Spitze. Auch Haydn hat seine Kapellmeisterlaufbahn in den Diensten eines böhmischen Cavaliers, des als guter Musiker bekannten Grafen Ferdinand M. Morzin (1759, in Unterlukavec), begonnen. Gerühmt wurden auch die Kapellen der Grafen Thun, Pachta, Kostitz, der Fürsten Lobkowitz und Andere mehr. Nicht selten hat auch die Reiselust der Böhmen, namentlich in jenen Gegenden, wo Glas- oder Leinwandhandel genug Veranlassung dazu boten, auf den Landschulen vorgebildeten Talenten die weite Welt erschlossen und sie dadurch dem Künstlerberufe zugeführt.

Gar vieles änderte sich indeß gründlich gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts. Unter Kaiser Josef II. wurden zahlreiche Klöster aufgehoben, die Stiftungen reducirt, die Literatenschöre aufgelöst. In den kriegerischen neunziger-Jahren sahen sich nicht wenige Cavaliere genöthigt, ihre Privatorchester aufzulassen, andere gaben Wien als Winterresidenz den Vorzug vor Prag, wieder andere beschränkten die Thätigkeit ihrer musikalischen Dienerschaft auf ihre Sommerschlösser, so daß in der Hauptstadt Böhmens die einst so berühmten Adelskapellen zur Seltenheit wurden. Dazu kamen nun einerseits die großen socialen Umwälzungen der Revolutionszeit, andererseits die gesteigerten technischen Ansprüche, mit denen die herrlich aufblühende classische Epoche an den ausübenden Musiker herantrat: das bisherige, einst so wohlthätige patriarchalische Mäcenaten- und Dilettantenthum hatte sich überlebt, es mußte der öffentlichen Organisation der Kunstpflege weichen, der Musiker selbst strebte nach persönlicher wie künstlerischer Emancipation. Es konnte nicht ausbleiben, daß den auf solche Weise in ihren Grundfesten erschütterten musikalischen Verhältnissen Böhmens und namentlich Prags ein offener Niedergang zu drohen schien, der die wahren Kunstfreunde mit Besorgniß erfüllte. Wird doch 1808 von bewährter Seite constatirt, daß „die in Böhmen sonst so blühende Tonkunst bereits so sehr herabgekommen ist, daß es sogar in der Hauptstadt Prag schwer fällt, ein gutes Orchester vollständig zusammenzubringen, und selbst bei diesem mehrere Sere Instrumente nicht gehörig und nach Wunsch besetzt sind“.

Alles wandte sich jedoch zum Guten. Die musikalische Noth drängte unwiderstehlich zur Selbsthilfe, und in den kurzen Zeitraum weniger Jahre fielen drei hochbedeutende Ereignisse, welche die Musik Böhmens auf durchaus neue Grundlagen stellen halfen: 1803 wurde die Prager „Tonkünstlergesellschaft“ gegründet, 1807 an dem nunmehr (seit 1798) ständigen Theater die italienische Oper aufgegeben und 1811 das Conservatorium eröffnet.

Der erste Schritt sollte zur Besserung und Sicherung der socialen und materiellen Stellung der Berufsmusiker führen. Ihre hervorragendsten Vertreter gründeten unter dem Protectorate des Grafen Johann Wenzel Sporck nach dem Muster der Wiener Societät die noch heute bestehende und wohlthätig wirkende „Tonkünstlergesellschaft“, deren eigentlicher Zweck, die Altersunterstützung der Mitglieder sowie die Witwen- und Waisenversorgung, vorzüglich durch Dratorienaufführungen und Concerte gefördert werden sollte. Der Verein begann seine Thätigkeit in würdigster Weise: zu Ostern 1803 wurde Haydn's „Schöpfung“ gegeben, der sodann zu Weihnachten die „Jahreszeiten“ und im nächsten Jahre Händels „Messias“ folgten. Wie in Wien, haben sich auch in Prag die beiden Dratorien Haydn's als die ergiebigste Einnahmequelle erwiesen, und es war nur ein Act schuldiger Dankbarkeit, daß das fünfzigjährige Jubiläum der Societät 1853 nach einer bunten Folge von Werken großer Meister und ephemerer Modecomponisten mit einer Aufführung der „Schöpfung“ gefeiert wurde. In den „Akademien“ der Gesellschaft — so wurden ursprünglich die (später aufgegebenen) Concerte derselben genannt — waren zwar häufig genug einheimische Componisten durch kirchliche und weltliche Werke vertreten, allein zu einer ausgiebigen Thätigkeit auf dem Gebiete des Dratoriums fühlten sich dieselben nicht angeregt.

Gleich die ersten Dratorienaufführungen der „Tonkünstlergesellschaft“ mußten einen Hauptübelstand grell beleuchten: Prag verfügte über kein Orchester, das auf der Höhe der Zeit stand. Dies wurde denn auch unverhehlt mit den oben angeführten Worten in einem Aufrufe ausgesprochen, mit welchem sich die Grafen Fr. Wrthby, Fr. Sternberg, Johann und Friedrich Kostig, Chr. Glan-Gallas, J. Pachta, Fr. Nebelsberg und R. Firmian am 25. April 1808 an die Musikfreunde Böhmens wandten, um einen „Verein zur Beförderung der Tonkunst“ zu gründen, dessen Zweck in erster Linie die Schaffung eines guten Orchesters, in zweiter aber die Sorge für einen gesicherten Nachwuchs von Orchesterpielern, die den zeitgemäßen Forderungen vollkommen entsprächen, sein sollte. Der Verein constituirte sich unter dem Vorsitz des Grafen Johann Kostig und verfügte bald über solche Mittel, daß bereits mit 1. Mai 1811 der Unterricht in der neuen „Musikschule“, die erst im folgenden Jahre den klangvolleren Titel eines Conservatoriums annahm, beginnen konnte. Alle Orchesterinstrumente waren durch tüchtige Lehrkräfte vertreten — die Gesangsabtheilung kam erst 1815 hinzu — und an der Spitze der Anstalt stand Friedrich Dionys Weber als Director. Dieser (1766 in Welchau bei Karlsbad geborene) treffliche Pädagog war schon in früher Jugend mit den meisten Instrumenten vertraut, widmete sich aber der Musik erst, nachdem er in Troppau das Gymnasium studirt und in Prag philosophische, theologische und juristische Studien betrieben hatte. Als Componist vermochte er zwar nicht sich zu größerer Bedeutung emporzuschwingen,

aber als Lehrer und theoretischer Schriftsteller gebührt ihm volles Lob, als umsichtiger, alle gegebenen Verhältnisse genau erwägender Organisator der neuen Anstalt leistete er Vorzügliches. Schon 1816 zeigten sich die Früchte: die ersten Absolventen, unter denen sich namentlich der bekannte Geiger und Componist Johann Kalivoda (ein Prager, 1800 bis 1866) hervorthat, entsprachen vollkommen den gehegten Erwartungen.



Johann Friedrich Kittl.

Als Weber zu Weihnachten 1842 starb, trug den Sieg über die zahlreichen Concurrenten Johann Friedrich Kittl davon. Den talentvollen, noch jungem (1809 in Orlik geborenen), aber schon damals durch seine muntere „Jagdsymphonie“ auch im Ausland bestens bekannten Componisten bestimmte erst die Wahl zum Conservatoriums-director, den juristischen Staatsdienst zu verlassen, ohne daß übrigens die neue pädagogische Stellung seinen Compositionseifer beeinträchtigt hätte: nebst Liedern, 1, Ouverturen,

Symphonien u. s. w. schrieb er in der Folge auch Opern. „Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza“, wozu Richard Wagner den Text geliefert hatte, errang 1848 einen entschiedenen und anhaltenden Erfolg, dessen sich jedoch die zwei späteren „Die Waldblume“ und „Die Bilderstürmer“, nicht rühmen konnten. Es war nur der wohlverdiente Lohn seiner erspriesslichen Thätigkeit als Director, daß es Kittl vergönnt war, ein rauschendes fünftägiges Musikfest zu leiten, durch welches im Juli 1858 das fünfzigjährige Bestehen des das Conservatorium erhaltenden Vereines gefeiert wurde. Fremde Künstler, darunter viele Celebritäten, mit Louis Spohr an der Spitze, kamen damals in stattlicher Anzahl nach Prag, um seinem Conservatorium — bekanntlich dem ältesten in Mitteleuropa — einen huldigenden Grufz zu bringen, die böhmischen Musiker aber strömten aus nah und fern herbei, um die künstlerische Bilanz eines halben Jahrhunderts (namentlich in einem vierstündigen Monstreconcert einstiger Schüler der Anstalt) ziehen zu helfen und sich an ihr zu erfreuen. Der berühmte Pianist und Pädagog Ignaz Moscheles (1794 bis 1870), selbst ein geborner Prager, dessen Lehrer einst Dionys Weber gewesen, war neben Ambros beim Festbankett der beredte Dolmetsch dieser Gefühle.

Kittl trat 1865 von der Leitung des Conservatoriums zurück und ging nach Polnisch Lissa, wo er drei Jahre darauf sein Leben beschloß. Zu seinem Nachfolger wurde der damalige Director der Organistenschule Joseph Krejčí (1822 bis 1881) berufen, welcher die durch Kittl in eine moderne Strömung gerathene Anstalt wieder in bedenklich conservative Bahnen zu lenken suchte, nach dessen Pensionirung aber der seit 1865 als Professor des Violinspiels wirkende ehemalige Institutszögling Anton Bennisch (geboren 1833 in Přivrat bei Leitomischl) mit der Direction betraut wurde, der zunächst die Concerte wieder in näheren Contact mit den Zeitbedürfnissen und Localverhältnissen brachte und unter dessen Regime das Conservatorium sein neues Heim im Künstlerhause Rudolphinum bezog, jüngst auch seine ganze Organisation zeitgemäß erneuerte und (namentlich durch eine Klavierschule) erweiterte.

Die überaus große Menge tüchtiger, mitunter ausgezeichnete Musiker, welche das Prager Conservatorium im Laufe von achtzig Jahren herangebildet hat, kann hier nur durch einige wenige der bekanntesten und klangvollsten Namen angedeutet werden, wobei wir uns selbstverständlich auf die einheimischen Künstler beschränken. Den Reigen der Componisten eröffnet der bereits erwähnte Donaueschinger Kapellmeister Johann Kalivoda. Sein Zeitgenosse Franz Gläser (aus Obergeorghenthal, gestorben 1862 als Hofkapellmeister in Kopenhagen) war ein fleißiger Theatercomponist, dessen Oper „Des Adlers Horst“ (1830) einst viel gegeben wurde. Auch Josef Labitzky's Name (aus Schönfeld bei Eger, 1802 bis 1881) darf hier nicht fehlen: wurde doch der Schöpfer der renommirten Karlsbader Curkapelle zur Zeit der ersten Blüte der österreichischen Tanzmusik als Dritter

im Bunde neben Strauß und Lanner genannt. Die größten künstlerischen Erfolge hat aber unstreitig Johann Josef Albert (geboren 1832 in Kochowitz bei Lei Leitmeritz) aufzuweisen; er gehörte unter die geachtetsten deutschen Componisten der letzten Jahrzehnte. Gleich nach Abolvirung des Conservatoriums kam er 1852 als Contractrabassist in die Stuttgarter Hofkapelle, wurde 1867 zu deren Kapellmeister ernannt und hat sich vor kurzem in den Ruhestand zurückgezogen. Seinen Ruf auf instrumentalem Gebiet haben vor Allem die C-moll-Symphonie und die „Columbus“-Symphonie begründet; in seinen Opern „Anna von Landskron“ (1859), „König Enzo“ (1862), „Astorga“ (1866) und „Ekkehard“ (1878) bewährte sich Albert auch als wohlerfahrener Bühnenkenner und hat namentlich mit „Astorga“ Glück gehabt, welches Werk sich auch im Repertoire der Prager Oper längere Zeit behauptete.

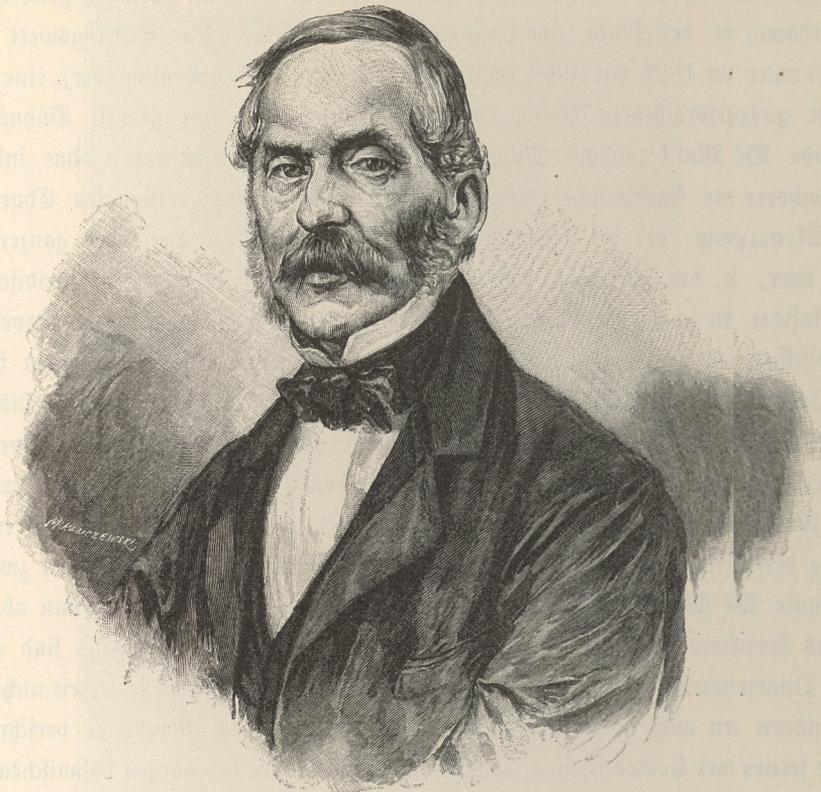
Der Löwenantheil an dem Ruhme des Prager Conservatoriums muß gebührt den Geigern. An erster Stelle muß des genialen Josef Slavík (aus Zinec Inec bei Píšťram) gedacht werden, eines Virtuosen von phänomenaler Technik, der den Namen des „böhmischen Paganini“ ohne Zweifel voll gerechtfertigt hätte, wäre er nicht schon in seinem 27. Jahre (1833 in Pest) der Kunst durch den Tod entrissen worden. Raimund und Dreychock (1820 bis 1869) wirkte in Leipzig als geschätzter Violinlehrer am Conservatorium und als Concertmeister des Gewandhauses. Durch seine langjährige Lehrthätigkeit hat namentlich Moritz Mildner (aus Türmitz, 1813 bis 1865) viel zu dem guten Rufe der Anstalt beigetragen, an welcher auch er selbst sich einst gebildet hatte. Sein Schüler Herr Ferdinand Laub (geboren 1832 in Prag, gestorben 1875 in Gries bei Bozen als Professor des Moskauer Conservatoriums), unbedingt ein Künstler ersten Ranges als Solist wie als Quartettspieler, war wohl überhaupt die größte Zierde der Prager Geigerschule. Wenige kamen Laub so nahe als Johann Hřimalý (geboren 1844 in Pilsen), sein Nachfolger am Conservatorium zu Moskau. Noch seien Hřimalý's Bruder Adalbert, jetzt Director des Czernowitzer Musikvereins, Wenzel Kopta, einst Professor am Conservatorium in Philadelphia, Hans Sitt, gegenwärtig in gleicher Stellung in Leipzig, Flo Florian Zajc in Straßburg, Karl Halíř in Weimar genannt und die mit dieser Aufzählung allerdings noch lange nicht erschöpfte Liste der Geiger, auf welche das Prager Conservatorium stolz sein darf, mit der Nennung eines Künstlers beschloßen, der unbestritten zu den den glänzendsten Erscheinungen in der heutigen Musikwelt gehört: es ist Franz Ondříček (geboren 1857 in Prag). Unter den Cellisten hat sich David Popper (geboren 1846 in Prag) schon in frühen Jahren zu einem Virtuosen von europäischem Namen emporgeschwungen.

Ein Institut, das für die Kirchenmusik Böhmens mit der Zeit eine großgroße Bedeutung gewonnen hat, wurde etwa zwei Jahrzehnte nach dem Conservatorium erst eröffnet. Es ist die gewöhnlich kurzweg „Organistenschule“ genannte Anstalt für Kirchenmusik, die von

einem bereits 1826 gegründeten „Verein zur Beförderung kirchlicher Tonkunst in Böhmen“ ins Leben gerufen wurde und 1830 mit dem Unterricht begann. Ihr erster Director war der Domkapellmeister Johann Nepomuk Vitásek (Wittassek — geboren 1771 in Horín bei Melnik), einer der besten Pianisten und Orgelspieler aus der Schule Fr. Dušek's, der wenige Jahre zuvor den Ruf nach Wien als Hofkapellmeister (an Salieri's Stelle) abgelehnt hatte. Nach Vitásek's Tode (1839) bestand kurze Zeit eine Personalunion zwischen der Organistenschule und dem Conservatorium unter Dionys Weber, dann folgten als Leiter der Schule Karl Pitsch (aus Bagdorf bei Rostnitz, 1786 bis 1858), der bereits erwähnte Josef Krejčí und nach dessen Berufung an das Conservatorium schließlich Fr. Zdenko Skuherský (geboren 1830 in Dpočno, gestorben 1892 in Budweis). Der letztgenannte, auch als tüchtiger vielseitiger Componist thätige Pädagog und theoretische Schriftsteller, welcher zuvor durch mehrere Jahre als Dirigent des Musikvereines und als Kirchenkapellmeister in Innsbruck gewirkt hatte, beschließt übrigens die Reihe der Directoren der Organistenschule, denn diese wurde nach seiner Pensionirung (1890) mit dem Conservatorium vereinigt. Die Ersprißlichkeit der Anstalt bezeugt übrigens, abgesehen von der stattlichen Zahl tüchtiger Organisten und Chorregenten, die aus ihr hervorgegangen sind, am besten der Umstand, daß sie eine Reihe von Lehrern und Theoretikern herangebildet hat, die dann selbst zu den bewährtesten Lehrkräften derselben gehörten: so namentlich J. Krejčí, Fr. Blažek, Josef Leopold Zvonar, Domkapellmeister Josef Förster. Auch mehrere hervorragende böhmische Componisten verdanken dieser Anstalt ihre musikalische Bildung; hier seien nur Karl Bendl, Anton Dvořák und Eduard Nápravník (Kapellmeister der kaiserlichen Oper in Petersburg) genannt.

Das definitive Aufgeben der italienischen Oper wurde schon als eines der drei entscheidenden musikalischen Ereignisse im Beginn unseres Jahrhunderts hingestellt, es hatte aber für den ersten Augenblick nur den Einfluß auf das am 3. Mai 1807 mit Cherubini's „Tanisca“ eröffnete deutsche Opernrepertoire, daß neben den bisher gegebenen Singspielen und den (von jetzt an in deutscher Übersetzung aufgeführten) italienischen Werken auch die französische Literatur mehr zur Geltung kam. Aber alles ernstere Streben mußte dem Unwesen erliegen, welches die albernsten Operetten und Gesangspossen, zumal die des ersten Kapellmeisters Wenzel Müller selbst, auf der Bühne trieben. Nur dem rastlosen Bemühen einer echten energischen Künstlernatur, wie K. M. v. Weber es war, der kurze Zeit (1813 bis 1816) das Amt eines „Operndirectors“ verwaltete, konnte es gelingen, die deutsche Oper Prag's zu heben. Unter seinen Nachfolgern wechselten zwar die Schicksale derselben mannigfach, aber sie machte die wichtigsten musikalisch-dramatischen Tageserscheinungen dem Publikum in der Regel rasch zugänglich und hatte in den Vierziger- und Fünfziger-Jahren glänzende Erfolge aufzuweisen. Der Antheil,

welchen die einheimischen Componisten am deutschen Opernrepertoire hatten, be-
 schränkte sich auf nicht gerade seltene, aber doch nur vereinzelt, unzusammenhängende
 Bestrebungen, die bloß in wenigen Ausnahmefällen eine mehr als ephemere Bedeutung
 gewannen. Gleich im Beginn fühlten sich Vitásek und Tomášek zu Bühnenversuchen
 angeregt; später trat namentlich der Teplitzer Bürgermeister Josef M. Wolfram
 (1789 bis 1838) mit einer Reihe von mitunter auch in Deutschland aufgeführten
 Opern auf, unter denen der



Franz Štroup (Straup).

„Bergmönch“ (1831) den meisten Erfolg erzielte; in der Folge überragte Kitzl Kitzl entschieden
 alle Mitstrebenden.

Obgleich auf dem Gebiete des böhmischen Theaterwesens bereits zts zu Ende des
 vorigen Jahrhunderts eine große Rührigkeit herrschte, hier und da auch sich Versuche mit
 Gesangspossen und Operetten gemacht wurden, so kann doch erst seit 1823, da, da Dilettanten,
 denen das Theater freundlich entgegenkam, sich der Sache annahmen, von von eigentlichen
 Opernvorstellungen in böhmischer Sprache die Rede sein. Die erste brachte (am
 28. December des genannten Jahres) Weigels „Schweizerfamilie“ und wurde vom

Publikum mit solcher Begeisterung aufgenommen, daß sie für die nationalen Bestrebungen der Böhmen die Bedeutung eines denkwürdigen Kunstereignisses gewonnen hat. Da nämlich bald darauf weitere Versuche (unter zunehmender Mitwirkung von Opernsängern) nicht minder geglückt waren — es wurden u. a. „der Wasserträger“, „der Freischütz“, „Josef und seine Brüder“, „Don Juan“ und selbst Rossinische Opern in böhmischer Sprache aufgeführt —, so faßten der Dichter J. K. Chmelenský und der Jurist und Musikdilettant Franz Škroup (Škraup, geboren 1801 in Bositz bei Chrudim, gestorben 1862 in Rotterdam) den Muth, eine Originaloper zu schaffen. Dieses Erstlingswerk war der am 2. Februar 1826 mit Jubel empfangene „Dráteník“ (der Drahtbinder), eine komische Oper mit gesprochenem Dialog, deren bescheidene, aber eine gewisse Bühnenroutine verrathende Musik zunächst Mozart, Cherubini, Méhul nachstrebt, ohne indeß eine ausgesprochene künstlerische Individualität oder ausgeprägt nationalen Charakter zu zeigen. Škroup, der die Titelrolle sang und überhaupt die Seele des ganzen Unternehmens war, sah sich infolge dessen bald in der angenehmen Lage, die juridische Laufbahn verlassen zu können, da er 1827 zweiter und nach zehn Jahren erster Kapellmeister des ständischen Theaters wurde, das an ihm einen seiner besten Dirigenten für volle dreißig Jahre gewann. Den Erfolg des „Dráteník“ vermochten jedoch, bis in die Sechziger-Jahre hinein, weder Škroup selbst mit zwei weiteren böhmischen Opern, noch seine vereinzelt Nachfolger, unter denen sich auch sein jüngerer Bruder, der spätere Domkapellmeister Johann Nep. Škroup (1811 bis 1892) befand, zu erreichen, geschweige denn zu überbieten. Einen bleibenden Gewinn hatte von alledem zwar nicht die nationale Musikliteratur, wohl aber das böhmische Publikum, dem nun ab und zu wenigstens fremde Opern in seiner Sprache geboten wurden. Übrigens sind auch die deutschen Opern Franz Škroups, von denen bloß der „Meergeuße“ seinerzeit nicht nur in Prag, sondern auch in Rotterdam Erfolg hatte, längst vom Repertoire verschwunden; aber Eine seiner Compositionen lebt heute noch im Munde des ganzen böhmischen Volkes geradezu als Nationalgesang fort und sichert seinem Urheber für immer eine ehrende Erinnerung: das „Kde domov můj?“ (Wo ist mein Vaterland?), das zum erstenmale am 21. December 1831 in J. K. Tyls Gesangsposse „Fidlovačka“ (Name eines noch heute beliebten Prager Volksfestes) als Lied eines blinden Geigers von dem trefflichen Bassisten K. Strakatý gesungen wurde — wohl die schönste, wenngleich durchaus nicht böhmisch-national gefärbte Melodie, welche Škroup geschaffen.

Die erfreuliche Wandlung in den Musikverhältnissen Böhmens ist, wie wir gesehen, zunächst durch die Opferwilligkeit des Adels angebahnt und dann durch den redlichen Eifer der hauptstädtischen Tonkünstler ins Werk gesetzt worden. Doch würde man irren, wenn man dem „kleinen Mann“ auf dem Lande jeden Antheil daran und jedes Interesse

dafür absprechen wollte. Dieser „kleine Mann“ war vor Allem der SchuSchullehrer und Organist, dessen vielseitiges Streben in einem bescheidenen Wirkungskreise diese die löblichen Traditionen der früheren Zeiten aufrechthielt. Er spielte, sang und componirponirte, mitunter massenhaft, Kirchen- und Kammermusik, wagte sich nicht selten sogar an an Opern und Dratorien; der Lehrer Jakob J. Ryba in Rožmitál, um ein Beispielispiel statt viele anzuführen, der sich auch als Musikschriststeller, wohl der erste in der neuen zuen Periode der



Wenzel Johann Tomášek (Tomajšek).

böhmischen Literatur, versuchte, gewann 1805 durch eine Festmesse sogar das das Bürgerrecht der Stadt Pilsen. Unter solchen Umständen überrascht allerdings weder der stet stete reichliche Zufluß meist wohl vorbereiteter musikalischer Talente vom Lande nach Prag, ag, namentlich in das Conservatorium, noch die Zuversicht, mit der selbst kleine Städte an großgroße Aufgaben herantraten; in Schüttenhofen wurde z. B. 1827 Glucks „Orfeo“ gegeben, en, drei Jahre nachher in Warnsdorf Beethovens große D-dur Messe (von 92 Musikern) und und in Rakonitz Mozarts Requiem, während Haydns Dratorien auf dem Lande selbst in unbunbedeutenden Orten durchaus keine Seltenheit waren.

Auch der Meister, dessen Name im Musikleben Prags zur Signatur der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts geworden ist, Wenzel Johann Tomášek (Tomaschek), kam vom Lande; er wurde am 17. April 1774 in Skuč, einem Städtchen des östlichen Böhmens, als Sohn eines schlichten Webermeisters und Leinwandhändlers geboren. Man kann von ihm nicht gerade sagen, daß sein Entwicklungsgang ein allzu rascher gewesen ist. Nachdem der neunjährige Knabe den grundlegenden musikalischen Unterricht von einem tüchtigen Regenschori in Chrudim empfangen und sodann die erforderlichen deutschen Sprachkenntnisse — von einem alten Invaliden — sich angeeignet, wurde er nach Tglau geschickt, wo er als Vocalist bei den Minoriten aufgenommen und hauptsächlich seiner Coloratur wegen sehr geschätzt wurde, und zugleich die Gymnasialstudien begann, welche er dann in Prag beendete, um sich der Jurisprudenz zuzuwenden. Eine „Don-Juan“-Vorstellung machte aber mit Einem Schlage aus dem bisherigen Pleyel-Berehrer einen der begeistertsten Mozartianer, und von nun an war die Musik als Lebensaufgabe das höchste Ziel seiner Wünsche. Die Theorie eignete sich Tomášek aus Büchern an — der Unterricht bei Johann A. Koželuh war zu theuer — und das Clavierspiel, in dem er es bald zur Virtuosität bringen sollte, lernte er im Grunde genommen von selbst, natürlich nach verzweifelten Kämpfen mit dem Fingersage. Ende der Neunziger-Jahre trat er endlich mit seiner ersten gedruckten Composition (Claviervariationen) vor die Oeffentlichkeit und bald darauf gelang es ihm, selbst einen gewiegten Kenner wie Forkel mit einer sozusagen improvisirten „Scarlatti'schen“ Phantasie zu mystifiziren. Aber erst der durchgreifende Erfolg seiner Ballade „Lenore“ führte ihn an das ersehnte Ziel: Graf Georg Buquoi ernannte ihn 1806 zu seinem Componisten und ermöglichte ihm dadurch, sich nun der Kunst ausschließlich zu widmen. Von seinen Clavier-Compositionen machten die „Eklogen“, „Rhapsodien“ und „Dithyramben“ als interessante Versuche, „die Dichtungsarten der Poetik in das tonische Gebiet zu verpflanzen“ und dadurch dieses Gebiet zu erweitern, sowie als willkommene Concertpiecen das meiste Aufsehen. Das verständnißvolle Eingehen Tomášeks auf die von ihm componirten Goethe'schen Texte wurde vom Dichter selbst gelobt und ein gewisser pathetischer Zug befähigte ihn ganz besonders zu der wiederholten musikalischen Illustration Schillers; dagegen wurde die Oper „Seraphine“ zwar 1811 günstig aufgenommen, konnte sich aber nicht behaupten. Die Orchester- und Kammerwerke Tomášeks, sowie seine Kirchencompositionen wurden noch nach seinem Tode geschätzt und aufgeführt, als sein reifstes Werk gilt aber — nebst der Musik zur Schlußscene aus Schillers „Braut von Messina“ und einer Krönungsmesse — das große Requiem in C-moll (1820), das bei seiner noblen Factur durch thematische Einheit und Abrundung ein fast modernes Gepräge erhält.

Tomášek brachte den größten Theil seines Lebens in vornehmer Zurückgezogenheit zu, doch umgeben von einem ihn treu verehrenden Schülerkreise und gern aufgesucht von

fremden Künstlern; er starb hochbetagt am 3. April 1850 als eine der der angesehensten Persönlichkeiten Prags. Bereits 1811 hatte ihn die Prager Universität mit dem Magisterium liberalium artium geehrt. Seine fünfzigjährige Lehrthätigkeit war eine reich gesegnete. Von der großen Zahl der Pianisten, die er herangebildet hat, sind, sollen zunächst die drei weitaus bedeutendsten genannt werden: Joh. Hugo Boršák (Boršáček — aus Wamberg, 1791 bis 1825) starb noch jung als Hoforganist in Wien; Alexander



Josef Dessauer.

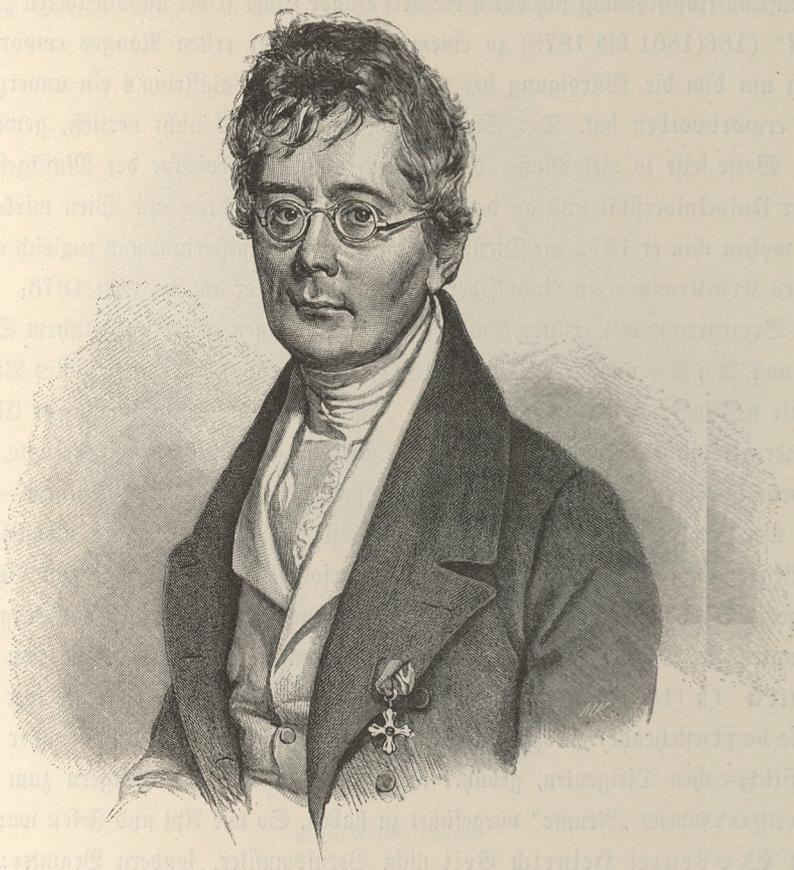
Dreychock (geboren 1818 in Zák, gestorben 1869 in Venedig), der Lieblings-schüler des Altmeisters, machte sich durch seine damals nur von wenigen überbotene glänzende Technik, namentlich durch die sensationelle Schulung der linken Hand bald einen europäischen Namen, so daß er 1862 als Klavierlehrer an das neubegründete Petersburger Conservatorium berufen wurde; Julius Schulhoff (1825 in Prag geboren) hat sich nicht nur als Virtuos, sondern auch als geschmackvoller Saloncomponist eine ehrenvolle Stellung in der musikalischen Welt errungen. Ihnen mag sich dann als Vertreter aller übrigen noch Josef Dessauer (geboren 1798 in Prag, gestorben 1876 in Mödling) anschließen,

der seine musikalische Laufbahn als Dilettant begann, um mit der Zeit ein beliebter Pianist und Liedercomponist zu werden. Unter den Componisten aus der Schule Tomášešs nimmt Friedrich Kittl ohne Frage den ersten Platz ein. Auch der Sänger und Pädagog Franz Hauser (geboren 1794 in Krasowitz, gestorben 1870 in Freiburg), einst Director des Münchener Conservatoriums, und der Musikschriftsteller Eduard Hanslick (geboren 1825 in Prag), der seit Ende der Vierziger-Jahre in Wien wirkt, wo er bald der einflußreichste Kritiker und 1856 auch Professor an der Universität wurde, nachdem er durch seine epochal gewordene Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ 1854 eine wohlthätige Bewegung in die stagnirenden Gewässer der Ästhetik der Tonkunst gebracht hat, waren Tomášešs Schüler.

Böhmen war überhaupt und namentlich in dieser Epoche die Heimat gar vieler trefflicher Pädagogen. Von den älteren Zeitgenossen Tomášešs ist wohl auch der berühmte Gesangslehrer Johann Mikš (aus Georgenthal, 1765 bis 1845) hier anzuführen, obgleich er seine höhere musikalische Ausbildung erst in Dresden, seinem nachherigen Wirkungskreise, erhielt. Einer der ersten musikalischen Theoretiker und Schriftsteller seiner Zeit war aber Anton Reicha (geboren 1770 in Prag), der 1836 als Professor der Composition am Pariser Conservatorium starb, nachdem er kurz zuvor an Boildieu's Stelle in die Akademie aufgenommen worden war — der einzige Böhme, dem diese Ehre widerfahren ist. In Wien war der Hoforganist Simon Sechter (aus Friedberg, 1788 bis 1867) nach Albrechtsberger die erste pädagogische Autorität auf dem Gebiete des strengen Satzes und in Prag selbst entwickelte der seit seinem dreizehnten Jahre erblindete Reichenberger Josef Profsch (1794 bis 1864) eine so erspriessliche Lehrthätigkeit, daß der 1830 von ihm gegründeten Musikbildungsanstalt und ihrer (auf dem Logier'schen System beruhenden) Methode ein bleibender Ehrenplatz in der Musikgeschichte Böhmens gesichert ist. Aus der großen Zahl der Schüler Profschs mögen hier nur einige wenige, auch auswärts wohlbekannte Namen herausgegriffen werden: Franz Wendel, Pius Richter, W. Ruhe, Ch. Wehle, Wilhelmine Clauß-Szarvady, Auguste Kolár-Auspitz u. s. w. Profschs Musikschule wurde übrigens vielfach nachgeahmt, so daß in Prag mit der Zeit eine erkleckliche Zahl von Anstalten entstand, in denen so mancher tüchtige Pianist mit den ersten Elementen seiner Kunst vertraut wurde: der (1852 geborene) Prager Alfred Grünfeld, heute eine der hervorragendsten Persönlichkeiten unter den Klavierspielern der Gegenwart, ist wohl das beste Beispiel.

In den letzten Lebensjahren Tomášešs hat allerdings der Einfluß desselben eine nicht unerhebliche Einbuße erlitten. Der begeisterte Mozartcultus, welcher in dem Schöpfer des „Don Giovanni“ den unerreichten Gipfelpunkt der Tonkunst erblickte und in dem sich Tomášeš mit Weber und Vitásek Eins fühlte, bedeutete zu Ende des vorigen Jahrhunderts gewiß eine fortschrittliche Tendenz, er wurde aber nach der vollen Entfaltung

Beethovens zum Conservatismus mit der Zeit sogar zu einer beklagenswerthen Reaction, welche die jüngere Künstlergeneration zur Opposition drängte. Den Umschwung förderte der Directionswechsel am Conservatorium, indem D. Weber durch Rittl ersetzt wurde, der sich zu den Romantikern hingezogen fühlte. Schon 1846 spielte Prag die Rolle einer — Berliozstadt. Der Enthusiasmus, mit dem die Prager die sechs Concerte des — des französischen Meisters aufnahmen, wurde im folgenden Jahre von Seite des Conservatoriums selbst



Simon Sechter.

gewissermaßen offiziell bestätigt: in der Reihe seiner neuernannten Ehrenmitglieder finden wir auch die Namen Berlioz und Liszt.

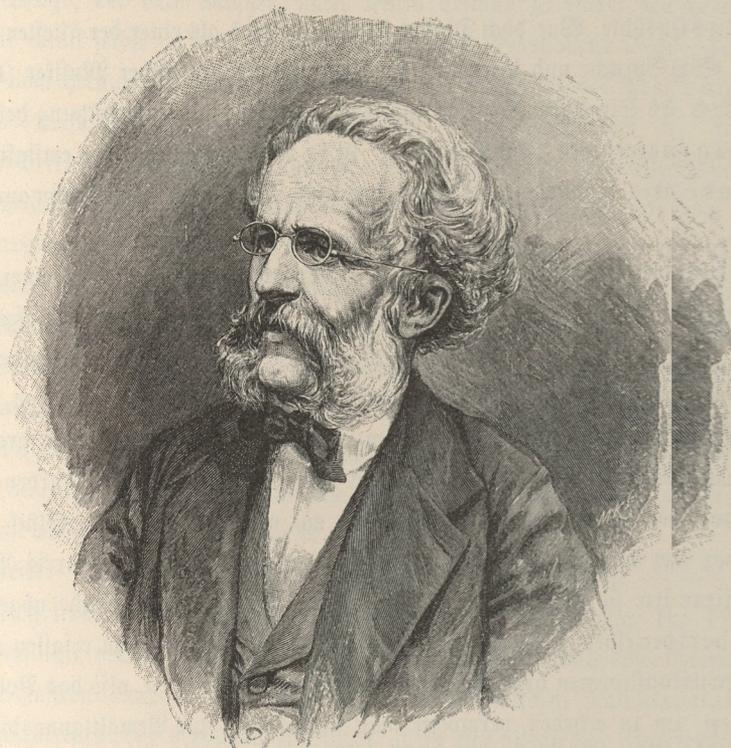
Neben Rittl, der die Mitwirkung des Conservatoriumsorchesters in den Concerten Berlioz' durchgesetzt, hatte einen großen Antheil an den glänzenden Erfolgen jener Tage, die auch Liszts Gegenwart verherrlichte, August Wilhelm Ambros. Der noch junge Justizbeamte (geboren am 17. November 1816 zu Mauth, nicht weit von Pilsen), der sich unter den Prager Musikern bereits eine Stellung zu sichern vermocht hatte und als

„Flamin“ mit dem Kreise der „Davidsbündler“ in Verkehr stand, ergriff nämlich mit Feuereifer die Gelegenheit, als beredter Anwalt des kühnen Neuerers aufzutreten. Ambros war übrigens auch ein wohlgeschulter, ernste Ziele verfolgender Componist; zu voller Geltung kam aber sein künstlerischer Feinsinn in Verbindung mit einem reichen, vielseitigen Wissen und einem phänomenalen Gedächtniß auf literarischem Gebiete. Er führte sich als Musikgelehrter 1856 durch die geistvolle ästhetische Studie „die Grenzen der Musik und Poesie“ ein und schwang sich durch die drei Bände seiner leider unvollendeten „Geschichte der Musik“ (1861 bis 1878) zu einem Musikhistoriker ersten Ranges empor, der sich namentlich um die Würdigung der Niederländer und Palästrina's ein unvergängliches Verdienst erworben hat. Der Staatsdienst, den Ambros nicht verließ, gewährte ihm glücklicher Weise so viel Muße, daß er auch noch als Professor der Musikgeschichte an der Prager Universität und an den Conservatorien von Prag und Wien wirken konnte. In Wien, wohin er 1872 zur Dienstleistung im Justizministerium und zugleich als Lehrer weiland des Kronprinzen Rudolf berufen wurde, starb er am 28. Juli 1876.

Ein Brennpunkt ernster künstlerischer Bestrebungen in fortschrittlichem Sinne war der 1840 von Anton Apt (1815 bis 1887) begründete und durch ein volles Vierteljahrhundert mit unermüdetem Eifer geleitete „Cäcilienverein“, der zunächst für Chorgesang und Kammermusik bestimmt war, bald aber über ein eigenes Orchester verfügte, so daß er — nebst dem classischen Repertoire und Compositionen einheimischer Autoren — mit der Zeit nicht nur die großen Chorwerke Mendelssohns und Schumanns pflegen, sondern auch zu Beginn der Fünfziger-Jahre durch erfolgreiche Vorführung von Bruchstücken aus Richard Wagners Opern dem großen Reformator den Weg auf die Prager Bühne bahnen konnte. Dem Chorgesang leistete noch ein anderer, fast gleichzeitig von Johann Alois Felen (1801 bis 1857) ins Leben gerufener Verein, die (heute nur noch als Musikschule bestehende) „Sophienakademie“ die besten Dienste. Dem Gründer derselben, einem trefflichen Dirigenten, gebührt auch das Verdienst, den Pragern zum erstenmal (1842) Beethovens „Neunte“ vorgeführt zu haben. So wie Apt und Felen war auch der Componist Wenzel Heinrich Weit nicht Berufsmusiker, sondern Beamter: er starb 1864 als Kreisgerichtspräsident in Leitmeritz, in dessen Nähe er 1806 geboren war. Weit gehört in diese Gruppe, da auch er durch die Romantiker beeinflusst wurde und nebst Instrumentalwerken (namentlich guter Kammermusik) zahlreiche wirkungsvolle Chöre und Lieder geschaffen hat.

In der „Sophienakademie“ und zum Theile im „Cäcilienverein“ war es auch, wo der böhmische Gesang zuerst eine ernste concertmäßige Pflege fand. Der erste, der (1800) mit einem gedruckten Hefte böhmischer Lieder auftrat, ist der uns bereits bekannte Kožmitáler Schullehrer Ryba gewesen. Es war dies ein sehr bescheidener Anfang — aber

1812 folgte der in Wien lebende Pianist Johann Em. Doležálek nach und 1813 nahm sich der Sache auch Meister Tomásek an, indem er nach seinem eigenen Geständniß „um seine Muttersprache nicht ganz und gar zu vergessen“ und aus Pflichtgefühl für dieselbe, sechs böhmische Lieder herausgab, denen später noch einige weitere nachfolgten. Bald begannen jüngere Musiker, wie Franz Škroup und Jelen, auch böhmische Männerquartette zu componiren, und die gleichzeitigen Erfolge der ersten Opernvorstellungen in böhmischer Sprache wirkten so anregend und aufmunternd, daß sich nun in der Kreis der



August Wilhelm Ambros.

Gesangscomponisten durch Dilettanten und Künstler zusehends erweiterterte und zu den eben Genannten namentlich noch Franz Kníže, Josef Borel, W. E. Horák, Kittl, Veit u. hinzukamen, als jene beiden Concertinstitute ihre Thätigkeit begonnen hatten. Auch hatten bereits 1825 die von Rittersberg veröffentlichten 300 böhmischen Volksweisen, noch mehr aber des Prämonstratensers J. P. Martinovský seit 1844 erscheinende, bald populär gewordene Klavierausgabe eines Theiles der Erben'schen Volkslieder-Sammlung die Aufmerksamkeit und das Interesse auf einen Schatz gelenkt, dessen künstlerische Hebung und Verwerthung indeß noch Zeit brauchte, wenn auch schon gegen Ende dieser

Übergangs- und Vorbereitungsperiode, namentlich durch den trefflichen Pädagogen und fleißigen Schriftsteller Josef Leopold Zvonář (1824 bis 1865) so Manches für die bessere Erkenntniß und Würdigung desselben geschehen war. Alles dies stand natürlich im engsten Zusammenhang mit der ganzen literarischen Bewegung jener Tage, daher auch der Blick in die Vergangenheit, den schon 1815 Martinovský's gelehrter Ordensbruder Gottfried Johann Dlabáč (1758 bis 1820) mit seinem „Allgemeinen historischen Künstlerlexikon für Böhmen, zum Theil auch für Mähren und Schlesien“ seiner Nation eröffnet hatte, einen nicht zu unterschätzenden nachhaltigen Einfluß auf die böhmischen Tonkünstler ausübte. War doch Dlabáč selbst nicht bloß als einer der ältesten Vorkämpfer für böhmische Sprache und Literatur, sondern auch als praktischer Musiker (langjähriger Regenschori des Strahover Stiftes) angesehen, und sein mit Unterstützung der böhmischen Stände herausgegebenes „Künstlerlexikon“ ist in der That ein auf der emsigsten Quellenarbeit beruhendes monumentales Werk, das auch heute noch dem Fachmann die besten Dienste leistet.

Die beiden Elemente aber, deren Durchdringung das Entstehen einer böhmischen Musik als nationaler Kunst bedingte, lagen in den Vierziger- und Fünfziger-Jahren noch gänzlich auseinander. Die hervorragenderen unter den tonangebenden Musikern kennzeichnete zwar einerseits ein gewisser moderner fortschrittsfreundlicher Zug, während sie sich andererseits mächtig hingezogen fühlten zu dem Volksliede, von dessen großer Bedeutung für die künftige böhmische Musik sie fest überzeugt waren; doch wurden die Volksweisen entweder in ihrer ganzen Schlichtheit mit mehr oder weniger Glück einfach nur nachgeahmt oder man benützte die Originale zu Transcriptionen, Potpourris, Variationen, man harmonisirte sie für den Chorgesang — und damit war die Sache abgethan. Den wahren Geist derselben, ihren tiefinnersten musikalischen Charakter zu erfassen und auch in den höchsten Kunstformen organisch zu voller Geltung zu bringen, also das Volksthümliche zum Nationalen zu erheben, vermochte man noch nicht. Zur Bewältigung dieser großen Aufgabe mangelte es vorläufig nicht nur an dem geeigneten schaffenden Künstler, es fehlten auch so manche unerläßliche äußere Bedingungen des Gelingens. Diese letzteren erfüllten sich erst im Anfang der Sechziger-Jahre, glücklicherweise sozusagen in demselben Augenblick, in welchem der berufene Mann in der vollen Reife seiner Kunst den Schauplatz betrat.

Zunächst wurden alle Culturbestrebungen des böhmischen Volkes in erfreulicher Weise belebt durch den Beginn des verfassungsmäßigen Lebens nach dem 20. October 1860: das sich frisch entfaltende Vereinswesen fand eifrige Unterstützung in der aufstrebenden Tagespresse, ja die künstlerischen Interessen durften nun auf werktthätige Förderung selbst von Seite der politischen Factoren rechnen. Der erste Schritt auf der neuen Bahn war die 1861 erfolgte Gründung des „Hlahol“. Bereits 1859 war ein

von Ed. Taubitz geleiteter „Männergesangverein“ ins Leben getreten, der nach einer kurzen utraquistischen Durchgangsperiode sich bald in zwei Vereine spaltete: den noch heute bestehenden „Deutschen Männergesangverein“ und die böhmische „Beseda“, welche jedoch in der Concurrnz mit dem unterdessen — vorzüglich auf Betreibereiben des Opernsängers Johann Lufes — gegründeten „Hlahol“ nicht bestehen konnte und in den Siebziger-Jahren einging. Der „Hlahol“ aber entwickelte sich rasch, namentlich unter der kunstfeifrigen Direction Karl Bendls (1865 bis 1877) zum mächtigsten und bestgeschulten Vocalkörper Prags, der bald nachher, unter Kittls Leitung zu einem gemischten Chor erweitert, mit Glück selbst an die schwierigsten Aufgaben, Beethovens D-dur-Messe und Berlioz' Requiem herantreten konnte. Daß die seit der Gründung des Prager „Hlahol“ von zahllosen (meist gleichbenannten) Vereinen wie in der Hauptstadt, so im ganzen Lande eifrig betriebene Pflege des böhmischen Chorgesanges die beste Wirkung auf die musikalische Production in diesem Gebiete üben mußte, versteht sich von selbst. Eine mächtige Anregung ging übrigens um diese Zeit von Mähren aus. Es. Der Brünner Augustinermönch Paul Krizkovsky verstand es wie keiner zuvor, den vierstimmigen Satz mit volkstümlichem Geiste zu durchdringen und so nicht nur den Chorgesang im nationalen Sinne zu fördern, sondern auch weiteren, höheren Kunstbestrebungen dieser Art die Bahn zu ebuen. Unter den zahlreichen böhmischen Chorcomponisten nahm bald Karl Bendl (geboren 1838 in Prag und an der Organistenschule daselbst musikalisch ausgebildet) die erste Stelle ein; auch eine Reihe größerer Chorwerke wie mit Orchester, sowie zahlreiche vielgesungene Lieder hat er geschaffen.

Die zweite — und wie die Folge lehrte, jedenfalls folgenreichste — Etappe war die Eröffnung des böhmischen Interimtheaters am 18. October 1862 und die bald darauf erfolgte völlige Trennung desselben vom deutschen Landestheater. Das seit den Vierziger-Jahren datirende Streben nach einem böhmischen Nationaltheater war damit zwar noch keineswegs dem Ziele zugeführt, allein eine ausgiebige Förderung wurde dieser Idee in dem neuen bescheidenen Hause am Franzensquai doch zu Theil: allmählig wuchsen und reiften die künstlerischen Mittel des Theaters und sein (mit dem „Wasserträger“ inauguriertes, doch rasch einerseits bei der modernen großen Oper Frankreichs, andererseits bei Gluck und Mozart angelangtes) Repertoire wuchs und allmählig reifte auch das Publikum. Zu einem wirksamen Vermittlungsorgan zwischen dem böhmischen Publikum und seinen Künstlern gestaltete sich sodann gleich in den ersten Jahren ihres Bestehens (seit 1863) die „Umělecká Beseda“, ein Verein, der Schriftsteller, bildende Künstler und Musiker umfaßt und schon 1864 durch Aufführungen von Liszts „Elisabeth“ und Berlioz' „Romeo und Julie“ (gelegentlich der Shakespearefeier) einen erheblichen Einfluß auf den musikalischen Geschmack in fortschrittlichem Sinne nahm und überhaupt

im Laufe der Jahre vor Allem durch seine mannigfaltigen oft geradezu gediegenen Concertunternehmungen: Orchesteraufführungen, Concerts spirituels, Kammermusikproductionen, historische und populäre Concerte, nicht nur selbst das Prager Musikleben belebte, sondern auch andere Factoren nach den verschiedensten Richtungen hin anregte.

Es konnte allerdings nicht ausbleiben, daß die Trennung der beiden Landestheater, die eine Verdoppelung des bisherigen Einen Institutes bedeutete, sowie die sprachliche Spaltung mancher kunstpflegender Vereine im ersten Augenblick als eine Zerspaltung der Kräfte, daher auch als Schwächung der künstlerischen Interessen sich darstellte und bei so manchem ernstem Musikfreunde nicht geringe Bedenken erregte. Allein es war eine unvermeidliche Übergangskrisis, die überwunden werden mußte. Eine heilsame, alle Kräfte anspannende Concurrnz führte bald zur Belebung und Steigerung des Prager Musiklebens und zu seiner Bereicherung durch neue Elemente. Daß dies in erster Linie der böhmischen Nation zu Gute kam, deren Kunstinteressen sich in Prag concentriren, liegt in der Natur der ethnographischen Verhältnisse Böhmens und seiner Hauptstadt; doch haben wohl auch die deutschen Kunstinteressen mit der Zeit aus jener Trennung und der daraus folgenden nationalen Verselbständigung mehr Vortheil gezogen als Schaden erlitten. Das deutsche Concertwesen — von den gemeinsamen neutralen Instituten und Unternehmungen natürlich ganz abgesehen — hat im Vergleich mit dem Beginn der Sechziger-Jahre einen entschiedenen Fortschritt zu verzeichnen: zu dem Männergesangsverein hat sich, um nur die namhafteren Factoren zu nennen, die „Liedertafel deutscher Studenten“, der (aus dem ursprünglich utraquistischen St. Veitsverein hervorgegangene) gemischte Chor des „Sängereins“ gesellt und schließlich gehört auch der blühende Kammermusikverein hierher, der nach außen zwar den Utraquismus wahr, aber nach innen doch überwiegend deutsch ist. Für die deutsche Oper ist die Concurrnz der beiden Landestheater wiederholt ebenso zum wohlthätigen Sporn geworden wie der böhmischen, und wenn auch der mächtige, fördernde Einfluß, welchen die letztere auf das Schaffen der einheimischen Tonkünstler seit drei Jahrzehnten übt, kein entsprechendes Gegenstück in der Wirksamkeit des deutschen Schwesterinstitutes findet, so kann dieses doch mit Genugthuung auf die Vorführung der späteren Werke Richard Wagners — der „Meisterfinger“ (1871), des „Nibelungenringes“ (1885 bis 1887) und des „Tristan“ (1887) — hinweisen als auf eine für das ganze musikalische Prag hochbedeutende und denkwürdige, daher unter allen Umständen verdienstvolle künstlerische That.

Die neue Situation zu Beginn der Sechziger-Jahre mit ihrem augenblicklichen Thatendrang und ihrer Sangeslust, aber auch in ihrer ganzen weittragenden Bedeutung für die weiteren nationalen Kunstbestrebungen der Böhmen mit genialem Blick richtig erkannt und — noch mehr — sie sogleich in jeder Richtung erfolgreich ausgenützt zu haben,

ist das unvergängliche Verdienst Friedrich Smetana's. Er verließ 1861 eine ehrenvolle Stellung als Director der philharmonischen Gesellschaft in Gothenburg (Schweden), um fortan sein ganzes künstlerisches Streben und Können der vaterländischen Tonkunst zu widmen. In Prag begann er eine vielseitige unermüdlige Thätigkeit zu entwickeln: als Chormeister des „Hlahol“ und Concertdirigent der „Umělecká Běh Beseda“, als Pianist und Lehrer, als Kritiker und Componist. Schon im Frühjahr 1863 war seine Oper „Braniboři v Čechách“ (Die Brandenburger in Böhmen) fertig, aber nahezu drei Jahre dauerte es, bis sie sich den Weg auf die Bühne des Interimstheatertheaters erkämpfte. Die Theaterleitung begünstigte das später entstandene Werk eines jüngeren Eren Componisten und gewährte ihm den Vortritt; so kam es denn, daß die „Templáři náři na Moravě“ (Templer in Mähren) von Karl Šebor (geboren 1843 in Brandeis an der Elbe) die Reihe der böhmischen Originalopern am 19. November 1865 eröffneten. Der äußere Erfolg der Oper war ein glänzender, allein in musikalischen Kreisen bedauerte man sogleich, daß der ungewöhnlich begabte und temperamentvolle, am Con Conservatorium gebildete Autor derselben ein den packenden Effecten Meyerbeers und Verdi's nachgehender Effektker ohne entschiedene Stilrichtung sei. Und das mußte im Ganzen und Großen auch gegenüber Šebors weiteren rasch aufeinanderfolgenden Opern „Di „Drahomira“, „Husitská nevěsta“ (Die Husitenbraut) und „Blanka“ constatirt werden; nach Jahren machte dann der übrigens auch auf instrumentalem Gebiete vielfach thätigehätige Componist mit seiner „Zmařená svatba“ (Die vereitelte Hochzeit, 1879) den Versuch, die Bahnen der unterdessen von Smetana geschaffenen komischen Volksoper zu beschreiten.

Am 5. Januar 1866 gelangten endlich Smetana's „Braniboři“ zur Aufführung. Die mit unbeschreiblicher Begeisterung aufgenommene Premiere bedeutet einen feinen Markstein in der Geschichte der böhmischen Musik; sofort drängte sich Jedem der Gedanke auf und wurde auch öffentlich ausgesprochen: dies sei der Künstler, der berufen ist „den Grundstein zu dem Gebäude zu legen, welches dereinst unter dem Namen der böhmischen Oper bekannt werden wird.“ Friedrich Smetana stand damals bereits im reifen Mannesalter; er war am 2. März 1824 in Leitomischl als Sohn eines Bräueräuers geboren. Schon mit fünf Jahren spielte das Wunderkind die Primgeige in Quartetten und erntete 1830 seine ersten Lorbeeren als Pianist in einem Festconcert, mit welchem hem seine Vaterstadt den Namenstag des Monarchen feierte. Neben seinen Gymnasialstudien, die ihn in verschiedene Städte, zuletzt nach Pilsen, führten, trieb der junge Smetana mit steigender Leidenschaft Musik, bis es ihm endlich — allerdings nicht ohne harten Kampf mit den Wünschen des Vaters — gelang, die Kunst zu seinem Lebensberufe zu machen. Mit zwanzig Gulden in der Tasche und kühnen Plänen im Kopfe kam er im Herbst 1843 nach Prag, ohne jede Unterstützung vom Hause, lediglich auf den Verdienst als Pianist und

Lehrer angewiesen. Doch schon nach einigen allerdings entbehrungsvollen Monaten erhielt er eine Stelle als Musiklehrer im Hause des Grafen Leopold Thun. Nun konnte er nicht bloß als Pianist sich sorglos weiter ausbilden, sondern auch — als Privatschüler Profschs — eingehende theoretische Studien machen, deren Früchte sich alsbald in Gestalt einer Clavierfonate zeigten.

Die Prager musikalischen Ereignisse und Bestrebungen der Vierziger-Jahre, wie wir sie oben kennen gelernt haben, machten zunächst den empfänglichen jungen Künstler zu einem unentwegten Fortschrittsmann für alle Zukunft, sein höchster Wunsch aber, den von ihm über Alles verehrten Vizzt seinen Lehrer nennen zu dürfen, konnte allerdings erst in Erfüllung gehen, da er nach vier Jahren das Haus des Grafen Thun verlassen hatte, um eine eigene Clavierschule zu eröffnen. Er brachte einige Zeit in Weimar zu und erhielt von dem Meister die künstlerische Weihe ebenso als Pianist — eine außerordentliche Zartheit und Weichheit des technisch vollendeten und stets klaren Vortrags machte Smetana namentlich zu einem ausgezeichneten Chopinspieler — wie als schaffender Künstler. Das Letztere zeigte sich vorläufig in seinen Claviercompositionen, die überdies auch noch einen anderweitigen Einfluß der Vierziger-Jahre verrathen: der Blick Smetana's war auf die Volksmusik gelenkt, und wie sich unter seinen Erstlingswerken Phantasien und Variationen über böhmische Volksweisen finden, so ist es in der Folge eine Reihe von brillanten und feinfühligem, delicates Polkas, die den böhmischen Tanz in ähnlicher Weise künstlerisch zu verwerthen begannen, wie es Chopin mit dem polnischen gethan hat. Schon dies war, wenn auch noch auf eng begrenztem Gebiete ein vielsagender Fortschritt in der Entwicklung der böhmischen Musik. Doch war Smetana bereits 1849 mit einer „Zubelouverture“, 1855 mit einer — ursprünglich zur Feier der Vermählung des Kaiserpaars geschriebenen und zum guten Theil auf der Haydn'schen Volkshymne beruhenden — „Triumphsymphonie“ und im selben Jahre noch mit einem Claviertrio vor die Öffentlichkeit getreten. Auch der Verdienste Smetana's um die Pflege der Kammermusik in Prag sei hier gedacht; der musikliebende Kaiser Ferdinand selbst, dessen Vorspieler damals Smetana war, beehrte eine private Musikaufführung desselben mit seiner Gegenwart.

Durch drei interessante, lebensvolle symphonische Dichtungen: „Richard III.“, „Wallensteins Lager“ und „Hakon Jarl“, welche während der fünf in Gothenburg zugebrachten Jahre (1856 bis 1861) entstanden waren, hat sich der Autor ganz entschieden als Angehöriger des Weimarer Kreises bekannt, doch ohne noch die in seinen Claviercompositionen bereits zu Tage tretende nationale Färbung auf das orchestrale Gebiet zu übertragen. Die Vocalmusik war ihm bis dahin so gut wie ganz ferne gelegen; sein erstes bedeutenderes Gesangstück ist ein unter dem Eindruck von Krizkovsky's Männerquartetten 1862 für den Prager „Hlahol“ geschriebener Chor „Tri jezdei“ (Die drei Reiter),

dem später einige weitere folgten, eigentlich das erste Zeichen der neuen Strömung, in welche Smetana nach seiner Rückkehr aus Schweden gerathen war. Die gleichzeitig entstandene Oper „Braniboři v Čechách“ erscheint aber geradezu als die Synthese aller bisher getrennten Elemente seiner künstlerischen Thätigkeit und Individualität. Der Schüler Liszts konnte nicht anders als ein Anhänger Richard Wagners sein, der böhmische Musiker aber, der die Lieder seines Volkes im Herzen trug und auch bereits die e Polka künstlerisch zu idealisiren wußte, vermochte selbst das Opernorchester mit nationalem Geiste zu durchdringen und namentlich Chören und Tänzen ein packendes volksthümlisches Colorit zu verleihen. Die „Braniboři“ sind weit entfernt, das Ziel zu bedeuten, welches Smetana sich gesteckt hat, sie sind vielmehr der Ausgangspunkt seines operistischen Schaffens gewesen, aber die Partitur derselben, welche nicht einen Anfänger, sondern einen selbstbewußten, alle Kunstmittel beherrschenden Meister verrieth, enthielt doch bereits die wesentlichen Reime aller seiner nachfolgenden dramatischen Werke. Zunächst kam das volksthümlische Element zur vollsten Geltung in der wenige Monate nach den „Braniboři“ gegebenen „Prodaná nevěsta“ (Die verkaufte Braut). Die Absicht des Componisten, auf den anspruchslosen Text Sabina's eine Operette leichteren Stils zu schreiben, schlug fehl: es entstand eine köstlich frische und muntere komische Oper von üppiger musikalischer Erfindung und ausgeprägter nationaler Eigenart — allererding mit gesprochenem Dialog, der nach Jahren erst durch Recitative ersetzt wurde — und man kann wohl sagen: es entstand das populärste Werk der modernen böhmischen Kunst überhaupt. Bereits weit über 200 Aufführungen hat die „Prodaná nevěsta“ nur auf der Prager böhmischen Bühne aufzuweisen. Doch gerade dieser Erfolg sollte dem Meister bald verhängnißvoll werden: seine nächste Oper „Dalibor“ (1868), ein Werk von tragisch-ernster Stimmung, wurde mit dem Maßstabe der „Prodaná nevěsta“ gemessen und als Abfall von der durch Smetana selbst geschaffenen nationalen Musik zum „Wagnerianismus“ verurtheilt! Angesichts dieses an „Dalibor“ verübten Unrechtes wurde von Seiten der Freunde Smetana's vergeblich darauf hingewiesen, die Oper sei einerseits böhmischer, andererseits aber (etwa abgesehen von einer wirksameren, durchgreifenderen Ausnützung der Leitmotive) um nichts wagnerischer, als es die mit allgemeiner Begeisterung aufgenommenen „Braniboři“ gewesen: erst nach achtzehn Jahren, als der Schöpfer des „Dalibor“ schon todt war, löste ein glänzender Erfolg im Nationaltheater den Bann.

Im Stil seiner ersten Opern hatte Smetana Concessionen an den herrschenden Geschmack gemacht, um durch stufenweise Zurücknahme derselben in den nachfolgenden Werken das Publikum allmählig auf seinen eigenen idealen Standpunkt zu heben. Der Fortschritt, den er in diesem Sinne mit der 1872 vollendeten „Libuša“ gethan,

konnte um so entschiedener sein, als sie von vornherein zum Festspiel bestimmt war, also von allen Repertoirerücksichten frei bleiben durfte. In der That ging „Libuša“ bei der Eröffnung des Nationaltheaters am 11. Juni 1881 in Gegenwart Seiner kaiserlichen Hoheit weiland Kronprinz Rudolf zum erstenmal in Scene. Auch dieses Werk von edler Haltung und feierlicher Stimmung wollte zwar Smetana nicht als sein letztes Wort betrachtet wissen, aber soweit es ihm der Text erlaubte, schritt er, unbeschadet der specifisch böhmischen Art seiner Musik, im Stil doch vielfach weiter über „Lohengrin“ hinaus, als andere Componisten zu Beginn der Siebziger-Jahre zu wagen pflegten. Zwischen die Vollendung und die Ausführung der „Libuša“ fallen die drei komischen Opern „Dvě vdovy“ (Zwei Witwen, 1874), „Hubička“ (Der Fuß, 1876) und „Tajemství“ (Das Geheimniß, 1878). Die erste lehnt sich in ihrem feinen Conversationston an die französische Spieloper an, erhielt jedoch später ebenfalls Recitative statt des gesprochenen Dialogs, die beiden anderen durchcomponirten bedeuten aber einen unverkennbaren Fortschritt auf dem Wege zum Musikdrama komischer Richtung, doch unter vollkommener Wahrung des in der „Prodaná nevěsta“ gewonnenen nationalen Wesens. So ist denn auch nächst dieser letzteren unstreitig „Hubička“ — deren reizender Gemüthsfrische es niemand anhört, daß der Meister, als er sie schuf, bereits vollkommen taub war — wohl das populärste Bühnenwerk Smetanas; als seine höchste Leistung in der komischen Oper muß aber „Tajemství“, namentlich seines groß angelegten und prächtig ausgeführten ersten Actes halber bezeichnet werden. Übrigens ist auch die Musik zu der 1882 aufgeführten komischen Zauberoper „Čertová stěna“ (Die Teufelsmauer) ein des Meisters durchaus würdiges Werk.

Wenn sich Smetana in seinem dramatischen Schaffen nicht selten durch Rücksichten auf die Theaterverhältnisse oder durch Schwächen seiner Texte beengt und beschränkt fühlen mußte, so bewegte er sich um so freier, um so rücksichtsloser auf instrumentalem Gebiete. Aber erst nach einer mehr als dreizehnjährigen Pause (seit „Hakon Jarl“) begann er — von Gelegenheitscompositionen, wie zum Beispiel einem schwungvollen Festmarsch zur Shakespeare-Feier, abgesehen — sich wieder mit Orchesterwerken großen Stils zu befassen und schuf 1874 bis 1879 in dem „Má vlast“ (Mein Vaterland) betitelten Cyklus von sechs symphonischen Dichtungen ein Meisterwerk von ausgeprägtem individuellen und nationalen Charakter, das allein genügen würde, ihm einen Ehrenplatz unter den ersten Tondichtern unserer Zeit zu sichern. Die vollendete Form, die farbenreiche musikalische Charakteristik, die mächtige Steigerung und der harmonische Abschluß des Ganzen zeigt uns den Genius Smetanas auf der Höhe seiner Kunst. Das einleitende Stück, „Vyšehrad“ ist gleichsam der Gesang des begeisterten Rhapsoden, der den alten Fürstenthum in seinem vollen Glanze von Sage und Geschichte der Phantasie vorzaubert;

darauf folgen die frisch dahin strömende „Vltava“ (Moldau), die pathetische „Šárka“ (eine Amazonengestalt aus dem Mädchenkrieg), das romantisch angehauchte Stimmungs-
bild „Z českých luhů a hájů“ (Aus Böhmens Hain und Flur), dann „Tábůr“, eine
gewaltige polyphone Phantasie über das Schlachtlied der Husiten, und unmittelbar daran
sich anschließend das siegesfreudige letzte Stück „Blaník“ (Name des Bergeges, dessen
Inneres die zur Rettung des Volkes in seiner größten Noth berufene Ritterschenschaft birgt)
als Verherrlichung der Wiedergeburt der böhmischen Nation in einer jubelnden & Wiederkehr



Friedrich Smetana.

des einleitenden Rhapsodenthemas aus dem „Vyšehrad“ ausklingend. Die diesem groß
angelegten orchestralen Cyklus steht das herrliche Streichquartett „Z mého života“
(Aus meinem Leben) ebenbürtig zur Seite, in welchem Smetana (1876) die in musikalische
Summe seiner persönlichen Schicksale zog: fesselnd durch den gediegenen Kammerstil,
ergreifend durch das zu Grunde liegende Programm. Unter den Claviercompositionen
aus den Meisterjahren des Künstlers mögen die „Rêves“ und die „Böhmischen Tänze“
besonders hervorgehoben werden.

Der Bericht über Smetanas äußere Lebensumstände kann, so inhaltschwerer derselbe
ist, mit wenigen Worten beschloffen werden. Nach dem Erfolge der „Prodaná já nevěsta“

wurde er 1866 Kapellmeister der böhmischen Oper und blieb in dieser Stellung bis zum Eintritt seiner physischen Unfähigkeit zum Dirigieren. Die symphonische Dichtung „Vyšehrad“ wurde unter den Qualen eines nervösen Gehörleidens beendet, das in kürzester Zeit, noch vor Vollendung der „Vltava“ (Ende 1874) zur völligen, unheilbaren Taubheit wurde. Der rastlose Künstler fuhr jedoch während der nun folgenden Jahre der Muße im Schaffen mit dem besten Erfolge fort, bis endlich ein 1883 entstandenes neues Streichquartett den plötzlichen rapiden Verfall der geistigen Kräfte offenbarte. Vom Wahnsinn, in den er nun verfiel, befreite ihn bald der Tod: am 12. Mai 1884 starb in der Prager Irrenanstalt Friedrich Smetana, der Begründer der modernen böhmischen Tonkunst, einer der besten Söhne seines Volkes.

Den Weg ins Ausland vermochten sich nur einzelne Werke des größten böhmischen Tondichters der Neuzeit zu bahnen, so lange er noch lebte. „Prodaná nevěsta“ wurde 1870 in Petersburg und 1873 in Agram vom Publikum günstig aufgenommen, von der russischen Kritik aber völlig verkannt. Über Anregung Ludwig Procházka's (aus Klattau, 1837 bis 1887), eines vortrefflichen Pianisten und Clavierlehrers, der seinerzeit sich große Verdienste um das gesammte Musikleben Prags erworben und später in Hamburg und Dresden viel für die Verbreitung böhmischer Musik gethan hat, führte sodann 1881 das Hamburger Stadttheater Smetana's „Zwei Witwen“ auf, und allgemein begegnete man dem Componisten mit der größten, einem Meister seiner Kunst gebührenden Achtung. Von seinen Instrumentalwerken wurden auswärts nebst der (meist als „Lustspiel-ouverture“ bezeichneten) Ouverture zur „Prodaná nevěsta“ die symphonische Dichtung „Vltava“ und das Streichquartett „Aus meinem Leben“ am häufigsten gespielt und rückhaltslos gewürdigt.

Zur werthätigen Nachfolge reizte Smetana die böhmischen Componisten vor Allem durch den glücklichen Griff ins Dorfleben, den er mit der „Prodaná nevěsta“ gethan. Zunächst entstanden auf diesem Gebiete freilich meist bescheidene Werke, die zwar den volkstümlichen Ton erstrebten, aber mehr oder weniger zwischen Oper und Operette schwankten: Wilhelm Blodek machte 1867 mit dem übrigens frischen Einacter „V studni“ (Im Brunnen) den Anfang, dann folgten Rozkošný und Ad. Hřímaly. Erst 1874, also acht Jahre nach der „Prodaná nevěsta“, erschien Dvořák mit einer musikalisch gehaltvollen komischen Oper „Král a uhlík“ (König und Köhler). Auf die dramatische Musik ernster Richtung wirkte dagegen das Beispiel Smetana's vorläufig noch nicht, vielmehr steuerte sie kühn auf die conventionelle „große Oper“ los. Nebst dem bereits erwähnten Šebor trug auch Skuherský mit einigen Opern zum Repertoire bei; einen bedeutenden Erfolg erzielte aber 1868 Karl Bendls „Lejla“, welche die weiche Melodie der Epigonen Mendelssohn's mit dem Opernapparate Meyerbeer's zu verbinden strebte, zugleich aber

nächst Smetana den verhältnißmäßig reifsten und individuellsten Musiker verrieteth, der sich bis dahin der böhmischen Oper gewidmet hat. „Lejla“ fand demnach im Publikum große und nachhaltige Sympathien, während bald darauf desselben Autors „Břetislav“ abfiel; später aber erfreuten sich die „Černohorci“ (Die Montenegriner, 1881) wieder er einer nicht geringen Popularität und die komische Oper „Karel Škreta“ (1883) sowie neuestens die tragische „Dítě Tábora“ (Das Taboritenkind, 1892) bezeugten die offenbare Absicht, auf modernen Bahnen fortzuschreiten, zumal im Sinne ernster musikalischer Vertiefung und detaillirterer Charakteristik. In den Siebziger-Jahren hat Bendl, dessen bleibende Verdienste um den „Hlahol“ und die böhmische Gesangsliteratur bereits erwähnt wurden, auch eine leichtgeschürzte komische Oper „Starý ženich“ (Der alte Freier) und eine ne Burleske „Indická princezna“ (Die Prinzessin von Indien) geschrieben. Dieser Componisten-Gruppe gehört auch der oben genannte Jos. Richard Rozkošný (geboren 1832 in Prag) an, dessen einigermaßen von Gounod'scher Lyrik beeinflusste romantisch-italische Oper „Svatojánské proudy“ (Die Johannisstromschnellen, 1871) bald zu einem dem beliebten Repertoirestück wurde. Der Componist, der sich kurz zuvor durch den Einacter „Dr. Mikuláš“ (Der Mikolo) eingeführt hatte, war später mit zwei weiteren Opern weniger glücklich, dagegen erzielte 1884 seine „Popelka“ (Aschenbrödel) einen ganz entschiedenen, durchschlagenden Erfolg.

Das Jahr 1874 brachte der böhmischen Oper zwei neue Componisten, die sich übrigens beide schon zuvor auf anderen Tongebieten in einer Weise eingeführt hatten, daß an der großen Rolle, die sie in Zukunft neben und nach Smetana zu spielen berufen waren, kaum mehr zu zweifeln war. Im April wurde nämlich „Bukovin“, den den Bedenka Fibich in seinem zwanzigsten Jahre geschrieben hatte, gegeben und nachdem er als erfreuliche Legitimation eines unverkennbaren dramatischen Talents seine Schuldigkeit gethan, allerdings ad acta gelegt. Anton Dvořák's komische Oper „Král a uhlík“ aber, die im November zur ersten Aufführung gelangte, hatte eine interessante Vorgeschichte: ihre ursprüngliche Musik erwies sich so unsangbar, daß der Autor vor inmitten der Proben die Partitur zurückzog und statt mißmuthig zu grollen, nach einigen Monaten eine völlig neue Composition desselben nicht weniger als guten Textes einreichte, die dann vom Publikum mit lautem Beifall aufgenommen und selbst nach Jahren noch im Nationaltheater gegeben wurde. Dieser Act der Selbstbeherrschung ist bezeichnend für den Thatendurst des Stürmers und Drängers, dessen eruptives Talent damals als seiner allmählichen Klärung entgegenging.

Auch Dvořák öffnete sich die Künstlerlaufbahn erst nach hartnäckigen Kämpfen. Am 2. September 1841 in Mülhhausen an der Elbe als Sohn eines Gastwirths und Metzgers geboren, war er ursprünglich für denselben Beruf bestimmt, aber seine in während

der Schuljahre (in seinem Geburtsort, in Zlonitz und in Böhmisches-Ramnitz) geweckten und geförderten musikalischen Anlagen trugen schließlich den Sieg davon und die Prager Organistenschule, welcher er dann anvertraut wurde, verließ er 1860 als ein ungewöhnlich begabter und tüchtig geschulter, vorläufig aber noch nicht mit sich einiger, gewaltig gährender Absolvent. Ausschließlich auf sich selbst angewiesen, wurde er Bratschist zunächst in Komzák's Civillkapelle, seit 1862 aber im böhmischen Theaterorchester, dessen Mitglied er dann durch elf Jahre blieb. Von allen Seiten drängten sich nun dem außerordentlich empfänglichen Kunstjünger die mannigfaltigsten Eindrücke auf, ohne daß er sie zu bewältigen und in sich zu verarbeiten vermochte: ziellos ließ er sich damals noch von den stürmischen Wogen tragen, — aber im Laufe der Jahre lernte er gar vortrefflich die Ruder führen, indem er fleißig Quartette und Symphonien schrieb, die nicht gespielt wurden, und sogar eine (deutsche) Oper „Alfred“ componirte, die nie das Licht der Lampen erblickte. Endlich trat 1873 die entscheidende Wendung ein: in einem „Hlahol“-Concert errang Dvořák mit dem „Hymnus“, einem Chorwerke von elementarer Gewalt, einen so stürmischen Erfolg, wie ihn das Prager Musikleben nur selten verzeichnet, und wurde vom Publikum wie von der Kritik sogleich den Besten zur Seite gestellt. Hochgespannt waren die Erwartungen — sie blieben nicht unerfüllt. Nach der günstigen Aufnahme, die sein „Král a uhlíř“ gefunden, machte er sich an die Composition des Einacters „Tvrde palice“ (Die Dickshädel), der aber erst nach Jahren (1881) zur Aufführung gelangte, nachdem ihm im Frühjahr 1876 ein interessantes Werk ernster Gattung, „Vanda“ und anfangs 1878 eine (seitdem auch in Dresden und Wien gegebene) komische Oper „Selma sedlák“ (Der Bauer ein Schelm) zuborgelommen war, welche letztere in ihrer lebensfrischen, temperamentsvollen Musik eine entschiedene Einwirkung der nationalen Richtung Smetanas zeigt, so daß Dvořák in der That auf diesem speciellen Gebiete dem Schöpfer der „Prodaná nevěsta“ und der „Hubička“ näher steht als irgend ein anderer böhmischer Componist. Im übrigen aber hat er als Dramatiker das Werk Smetanas nicht fortgesetzt; denn wenn auch in den früheren Partituren Dvořák's Spuren von modernen, selbst Wagner'schen Einflüssen nicht zu verkennen sind, so stellte er sich doch mit dem 1882 zum ersten Male aufgeführten „Dimitrij“ (Demetrius), einem musikalisch reich ausgestatteten, pompösen Werke, auf den Boden der „großen Oper“ herkömmlichen Stils, wie er denn überhaupt nach Überwindung jener oben gekennzeichneten Sturm- und Drangperiode conservative Bahnen einschlug. Das letzte Bühnenwerk Dvořák's gehört abermals der komischen Gattung an; es heißt „Jakobín“ (Der Jakobiner, 1889).

So Vortreffliches im Einzelnen auch die Opern Dvořák's enthalten, die stets mit den größten Sympathien empfangen wurden und der Mehrzahl nach im Repertoire der böhmischen Bühne festen Fuß gefaßt haben, so ist doch die wahre künstlerische Bedeutung

dieses Meisters in der Instrumentalmusik zu suchen. Dvořák ist eben ein in absoluter Musiker, dessen geniale Phantasie ihre schönsten Gaben dort bietet, wo sie sich vo vollkommen frei weiß von Rücksichten auf das dichterische Wort und einzig aus den überquerquellenden Tiefen ihrer eigenen Tonwelt schöpfen darf. Daher die unverwüßliche Lebendigkeit und Beweglichkeit des Rhythmus und der natürliche, stets ungezwungene Fluß der der Melodie; dazu kommt als willkommene Frucht langjähriger Übung und Erfahrung eine ine spielende Beherrschung des üppigen Stimmengewebes und eine anziehende Harmonie. Ein Künstler dieser Art spricht sich allerdings am unmittelbarsten in der intimen Sp Sphäre der Kammermusik aus; unter den zahlreichen Werken dieser Gruppe sind namentlich mehrere Streichquartette, sowie ein Sextett hervorzuheben, an die sich, gewissermaßen an als Übergang zu den Orchestercompositionen, vor Allem zwei Serenaden schließen, die die eine für Streichorchester, die andere für Blasinstrumente. Als Symphoniker kann sich sich überdies Dvořák — von dessen seit den Siebziger-Jahren geschaffenen Symphonien vier vier (F-dur, D-dur, D-moll und G-dur) auch jenseits der Grenzen Böhmens sich Geltung zu vzu verschaffen gewußt haben — eines Vorzugs rühmen, der heutzutage bei absoluten Musikern selbst von bedeutendem Rang nicht immer angetroffen wird: einer blühenden, di, der besten Wirkung stets sicheren Instrumentation. Die Meister, deren Stil vorwiegend das das Schaffen Dvořáks bestimmt, sind wohl Beethoven, Schubert und Brahms, doch hat iht ihn einmal auch das Beispiel Liszts angeregt zu drei „Slavischen Rhapsodien“. No. Noch möge der Ouverturen gedacht werden; zu den zwei allbekanntem, der „Husitská“ (ir (in welcher nebst dem Wenzelsliede der Schlachtgesang der Husiten verwerthet ist) uni und „Mein Heim“ (eigentlich ein zu Šamberks Volksstück „Jos. Kaj. Tyl“ geschriebenes es Vorspiel, dessen thematisches Materiale der Melodie des von Tyl gedichteten Liedes „Kdo domov můj?“ entnommen ist) haben sich neuestens drei weitere gesellt: „Natur“ (M (Mainacht), „Leben“ (Böhmischer Carneval) und „Liebe“ (Othello).

Das nationale Element, das in den meisten Compositionen Dvořáks hervortritt, ist nicht immer ein specifisch böhmisches wie bei Smetana, sondern spricht oft oft auch die musikalische Eigenart anderer Slavenstämme aus, daher z. B. die vierhändigeng Claviercompositionen, deren lebensfreudige Verve (1878) den Namen Dvořáks eigentlntlich in die Welt gebracht und populär gemacht hat, ganz richtig als „Slavische Tänze“ k“ bezeichnet sind, wenn auch selbstverständlich böhmische Weisen und Rhythmen darin vorborherrschen. Unter den Werken aber, welche der Künstler sonst noch für das ihm übrigenens ferner liegende Clavier geschrieben hat — auch ein Concert ist darunter, der Pendant ant zu einem etwas älteren Violinconcert, sowie ein Ihrer kaiserlichen und königlichen Hoheit dit der Kronprinzessin Stephanie gewidmeter Cyklus „Aus dem Böhmerwald“ — dürften en wohl die „Legenden“ vermöge ihrer vornehmen Innigkeit die erste Stelle einnehmen.

Außerhalb Böhmen wurde das neue Leben, welches sich seit 1862 in den böhmischen Musikreisen regte, kaum beachtet. Nicht die rauschenden Prager Erfolge seiner größeren Compositionen waren es daher, welche die Blicke in der Fremde auf das Talent Dvořák's lenkten, sondern der im Grunde genommen zufällige Umstand, daß er 1878 dem Gesuche um Wiederverleihung eines Staatsstipendiums unter Anderem die kurz zuvor erschienenen „Moravské dvojzpěvy“ (Mährische Duette) beilegte: dadurch wurden zunächst Brahms und Hanslick für ihn gewonnen, und als dann Simrock in Berlin die „Slavischen Tänze“ als Gegenstück zu Brahms „Ungarischen Tänzen“ bestellte, war Dvořák's Glück begründet. Nirgends aber, außerhalb Böhmen, hat er soviel Sympathien gefunden als in England. Einem 1883 in London aufgeführten, aber schon in den Siebziger-Jahren entstandenen schönen „Stabat mater“ hat er dies zu verdanken, das ohne Frage auch heute noch zu seinen besten Schöpfungen gehört und, was musikalischen Gehalt anlangt, selbst von den späteren Chorwerken nicht übertroffen wird, obgleich sich unter ihnen größer angelegte und anspruchsvollere befinden, wie die Ballade „Svatebni košile“ (die Geisterbraut), das Oratorium „Sv. Ludmila“ und ein Requiem — sämtlich für England geschrieben. Nun blieben auch officiële Ehren nicht aus: der Monarch zeichnete Dvořák durch den Orden der eisernen Krone aus und ernannte ihn bei der Constituirung der böhmischen Akademie zum Mitglied derselben, die böhmische Universität verlieh ihm das philosophische Doctorat, die in Cambridge promovirte ihn zum Doctor der Musik, das Prager Conservatorium übertrug ihm die Professur der Composition und schließlich wurde er als Director des Nationalconservatoriums nach New-York berufen.

Der jüngste unter den drei Meistern, die hier als die berufenen Vertreter der böhmischen Tonkunst der Gegenwart charakterisirt werden müssen, ist der am 21. December 1850 in Seboritz bei Čáslav geborene Zdenko Fibich. Schon während seiner Gymnasialstudien in Wien und Prag widmete er sich der Musik mit soviel Eifer und Selbstvertrauen, daß er als vierzehnjähriger Knabe in Chrudim einen Symphoniesatz eigener Composition dirigiren konnte. Diesem gerechtes Aufsehen erregenden Talente wurde nun die sorgfältigste Pflege zu Theil; 1865 bis 1867 war Fibich Schüler von Moscheles und Richter am Leipziger Conservatorium, sowie von Fadasohn und beendete nach längerem Aufenthalte in Paris seine Studien bei Vincenz Lachner in Mannheim, von wo er 1870 in die Heimat zurückkehrte, die er, abgesehen von einem einzigen Jahre, das er (1873 bis 1874) in Wilna als Musiklehrer zubrachte, nun nicht mehr verließ. Sein künstlerischer Bildungsgang hatte eine frühe technische Reife zur Folge, die selbst bei dem Anfänger ein jugendlich übermüthiges, blindes Umhertappen umsomehr ausschloß, als Fibich in Leipzig zu einem aufrichtigen Schumannianer wurde, um von diesem Ausgangspunkt durch einen zwar raschen, aber durchaus nicht plötzlichen, sondern stetigen und organischen Übergang zu der selbstständigen

Entfaltung einer die Bahnen des entschiedensten Fortschritts wandelnden musikalischen Individualität zu gelangen. Dieser Übergang hat sich eigentlich schon während der drei Jahre vollzogen, welche die gleich nach Abschluß der Lehrjahre componirte bereits erwähnte Oper „Bukovin“ brachte, bevor es ihr beschieden war, auf die Bühnen zu kommen.

Der Einfluß Schumann's herrscht noch in den bis 1872 geschaffenen Werken — namentlich mehreren Ouverturen und Kammercompositionen, einer ganz ganzen Menge zum guten Theil noch gar nicht veröffentlichter fein empfundener Lieder sowie wie einer größeren Chorballeade „Windsbraut“ — vor; aber schon im darauffolgenden Jahre glückte dem jungen Künstler nicht nur der erste Schritt in den Bereich der symphonischen Dichtung mit seinem „Othello“, sondern auch der zweite, bedeutungsvollere mit „Zásl, Záboj, Slavoj a Luděk“ als dem ersten derartigen Werke von nationalem Colorit, welchem bald eine weitere, „Toman a lesní panna“ (Toman und die Waldfee) folgte, so daß er hierin den übrigen böhmischen Componisten, selbst Smetana nicht ausgenommen, ebe ebenso zuvorkam, wie in der Kammermusik durch ein etwa um dieselbe Zeit entstandenes bemerkenswerthes Streichquartett (A-Dur), in dessen Scherzo (als Trio) zum erstenmale die hie heimische Polka verwerthet wird. So schritt denn Fibich in der von Smetana gewiesenen Richtung rüstig fort, schlug aber mitunter auch eigene Wege ein, um zu demselben Ziele zu gelangen. Der Schöpfer der „Prodaná nevěsta“ erscheint innerhalb der Kunstmusik als der bahnbrechende Vertreter jenes naiven, bald heiter kecken, bald sinnig elegischen Geistes, wie er sich in den Weisen der böhmischen Volkslyrik kundgibt, und Dvořák folgte ihm hierin mit Glück; Fibich aber gelang es, zuerst 1874 in dem ergreifenden Melodram „Štěstědrý den“ (der Weihnachtsabend) und später ähnlich in „Věčnost“ (die Ewigkeit) und „d Vodník“ (der Wassernix) aus voller Gemüthstiefe jenen specifischen volkstümlichen Balladenton anzuschlagen, der uns auf poetischem Gebiete aus K. J. Erben's „Kytice“ (welcher Sammlung auch das erste und das letzte der eben genannten drei Melodramen entnommen ist), entgegenweht. Als die reifste, werthvollste Frucht dieser Entwicklungsstufe muß aber ein überaus lebensfrisches und erfindungsreiches Clavierquartett (E-Moll) mit voll formvollendeten Variationen im Adagio bezeichnet werden, das dem Autor im Laufe der Jahre wiederholt in den weitesten Kreisen der musikalischen Welt, namentlich auch in Wien und London zu verdienten Ehren verholfen hat.

Die nahezu fünf Jahre, welche von der Beendigung der zweiten Oper Fibich's, „Blanik“, eines musikalisch gehaltvollen und dramatisch lebendigen Werkes, das übrigens der entsprechenden Würdigung noch harret, bis zu ihrer ersten Aufführung (gegen Ende 1881) verfloßen sind, bedeuten für die künstlerische Entwicklung des Componisten abermals einen mächtigen Fortschritt. Das beredteste Zeugniß ist wohl die wie wenige Wochen nach der Premiere des „Blanik“ begonnene und 1884 im Nationaltheater aufgeführte

tragische Oper „Nevěsta Messinská“ (die Braut von Messina, nach Schillers Trauerspiel), ein meisterhaftes Musikdrama, das in seiner alle Nachgiebigkeit gegen den herkömmlichen Operngeschmack ausschließenden Stilconsequenz den idealen Zielen Wagners ungleich näher steht als irgend eine andere böhmische Oper, in seinem gediegenen durchwegs vornehmen musikalischen Inhalt aber die persönliche Eigenart ihres Schöpfers zum treuesten Ausdruck bringt. Da überdies die Declamation des böhmischen Wortes, der bis dahin nur Smetana in seinen Opern allmählig volle Geltung zu verschaffen wußte, in der „Nevěsta Messinská“ eine unübertroffen tadellose ist, erscheint Fibich in diesem Werke als Erbe und Fortsetzer der fortschrittlichen Tendenzen des eben genannten Meisters speciell auf dramatischem Gebiete. Auch seine alle Kunstformen ebenmäßig beherrschende Vielseitigkeit erinnert an Smetana; so entstanden seit 1875 — um nur die bedeutenderen Instrumentalwerke hervorzuheben — nebst weiteren Kammercompositionen und Ouverturen (zu Shakespeares „Sturm“, zu Brchlichys Lustspiel „Eine Nacht auf Karlsstein“, zur Comenius-Feier) eine prächtige, heiter bewegte Symphonie (F-Dur), eine von tief poetischer Frühlingsstimmung getragene symphonische Dichtung „Vesna“ (Lenz), nicht zu vergessen zwei reizende Cabinetsstücke, die ursprünglich für das Clavier geschrieben, dann aber orchestrierten „Vigilien“.

Eine besondere Vorliebe für das Melodram — den genannten Werken dieser Gattung fügte Fibich später noch einige andere, ebenfalls für den Concertvortrag bestimmte hinzu — führte ihn zu dem kühnen Gedanken, ein ganzes Bühnendrama melodramatisch zu begleiten. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hatten sich Georg Benda und seine Nachahmer in ihren „Monodramen“ und „Duodramen“ auf einzelne Scenen und wenige handelnde Personen beschränkt und, mit nur seltenen Ausnahmen, die Declamation nicht durch zusammenhängende Musik begleitet, sondern durch Zwischenspiele (nach Art des alten Recitativs) vielmehr zerklüftet. Diese selbstständigen scenischen Melodramen geriethen indeß mit der Zeit in Vergessenheit, und seitdem finden sich nur hier und da in Opern und Schauspielen, doch selbst von den größten Meistern einzelne Scenen melodramatisch behandelt und dabei endlich mitunter (wie in Schumanns „Manfred“) Wort und Melodie gleichzeitig fortlaufend angewendet. Dies Alles bot höchstens spärliche Anhaltspunkte, aber keine Vorbilder für das, was Fibich im Sinne hatte, als er 1888 — also nach mehr als hundert Jahren wieder ein Böhme als Bahnbrecher auf diesem Gebiete — an die Composition nicht Eines Drama, sondern gleich einer ganzen Trilogie, „Hippodamia“ von Jaroslav Brchlich, herantrat. Die drei Tragödien „Pelopovy námluvy“ (Pelops' Brautwerbung), „Tantalův smír“ (Die Sühne des Tantalus) und „Smrt Hippodamie“ (Hippodamias Tod) wurden 1890 bis 1891 im Prager Nationaltheater mit einem Erfolge aufgeführt, der die vielumstrittene Frage nach der künstlerischen

Berechtigung und der musikalischen Entwicklungsfähigkeit des Melodrama ma endlich aus dem schattigen Bereich der bloßen theoretischen Discussion in das volle Licht der praktischen Erfahrung gestellt und die gangbaren principiellen Zweifel an der Mögögllichkeit dieser Kunstgattung wohl entkräftet hat. Fibichs formell der Technik des modernen Musikdramas entsprechende instrumentale Begleitung der gesprochenen Rede, bei deren Fluß sie weder stört noch deckt, muß an und für sich geradezu als eine geniale schöphöpferische That bezeichnet werden, die ihre musikgeschichtliche Bedeutung behalten wird, mag sie nun in der nächsten Zukunft Nachahmer finden oder nicht. Solch ein Wurf konnte als allerdings nur einem Meister gelingen, der nicht bloß über den ganzen technischen Apparat hat seiner Kunst, zunächst über das Orchester, unbeschränkt verfügt, sondern zugleich jene Gabe der wohlberrechnenden Reflexion besitzt, ohne welche an die Lösung eines derartigen neuartigen Problems kaum zu denken ist. Diese Gabe aber, die Frucht gründlicher theoretischer und historischer Studien, durch die Fibich, der entschiedene Fortschrittsmann, längst in allen seinen Formen und Künsten des strengen Satzes heimisch geworden, macht ihn endlich auch zu einem trefflichen Pädagogen, dessen heilsamer Einfluß sich bei so manchem Angehörigen der jüngsten Musikergeneration Böhmens bewährt hat. Einen Theil seiner pädagogischen Erfahrungen hat er denn auch in einer großen (mit Johann Malát herausgegebenen) Clavierschule niedergelegt.

Die vorstehende mit drei klangvollen Künstlernamen abschließende Skizze mußte nothgedrungen sich auf das künstlerisch oder geschichtlich Wichtigste beschränken und daher namentlich auch von der Besprechung des zu schönen Hoffnungen für die Zukunft berechtigenden musikalischen Nachwuchses ebenso Umgang nehmen, wie von der Darstellung der bereits von den besten Erfolgen gekrönten Reformbestrebungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Sie war bereits niedergeschrieben, als gelegentlich des Gesammtgastspiels des Prager Nationaltheaters auf der Bühne der Wiener internationalen Musik- und Theaterausstellung im Juni 1892 die böhmische Oper eine über alle Erwartung glänzende Aufnahme von Seiten des Publikums wie der Kritik fand, welche das bis dahin über Smetana, Dvořák und Fibich Gesagte in vollem Umfange bestätigte.

Vor Allem ist Smetana endlich von der großen musikalischen Welt mit Jubel begrüßt, sozusagen entdeckt worden. Den wiederholten Vorstellungen der „Prodaná nevěsta“ und des „Dalibor“ im Ausstellungstheater folgte 1893 die mit derselben Begeisterung aufgenommene deutsche Aufführung der erstgenannten Oper im Theater an der Wien und in Berlin, und seitdem hat die Oper, wie auch der „Ruß“ bereits den Weg auf andere deutsche Bühnen gefunden. Dvořák, der im Ausstellungstheater durch seinen „Dimitrij“ vertreten war, ist als Dramatiker für Wien keine völlig neue Erscheinung gewesen; dagegen wirkte Fibichs melodramatische Musik zum ersten Theil von An Brchlickýs „Hippodamia“ = Trilogie als völlige Neuheit, nicht bloß des bis dahin wenig bekannten

Tondichters, sondern auch der ungewohnten Kunstform halber, und wurde in auszeichnender Weise gewürdigt, so daß „Pelops' Brautwerbung“ im März 1893 und bald darauf „Die Sühne des Tantalus“ in Antwerpen unter großem Beifall gegeben wurden, als Vorläufer der in Aussicht genommenen ganzen Trilogie. Dazu kommen dann weitere durchschlagende Wiener Erfolge der drei Componisten auf dem Gebiete des Kammerstils und der Orchestermusik, so daß das Kapitel „Musik in Böhmen“ kaum passender geschlossen werden kann, als durch diesen erhebenden Hinweis auf die, wenn auch späte Genugthuung, welche die musikliebende Reichshauptstadt der seit dem Aufschwung des nationalen Lebens in den Sechziger-Jahren emporblühenden und doch außerhalb des Landes kaum beachteten böhmischen Tonkunst in so vollem Maße geboten hat.

