

unter entsprechenden Arbeitsbedingungen zur Reife gelangen. Míča, zuerst ein gewöhnlicher Untertan, rückte zum Kammerdiener und zum Maestro der gräflichen Kapelle auf, und als solcher ist er schließlich Opernkomponist geworden.

Man kann aber auch ein gegensätzliches Beispiel nennen: Holan-Rovenský. Sein Kantional *Capella Regia Musicalis* (Prag 1693/94) umfaßt mehrere hundert mehrstimmige Lieder mit Generalbaß, von denen manche zusätzlich noch eine Instrumentalbegleitung haben³¹. Trotz der mannigfaltigen melodischen Erfindung und bemerkenswerter kompositorischer Geschicklichkeit bekam Holan-Rovenský keine Gelegenheit, größere Formen zu schaffen. Die Kapitularkirche am Vyšehrad, an der er wirkte, war kein bedeutendes Zentrum der Kirchenmusik³² und bot ihm daher im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Vejvanovský nur geringe Entwicklungsmöglichkeiten.

Die mannigfaltigen Berichte über die soziale Lage der Musiker in den böhmischen Ländern zeugen davon, daß das Musikleben hier schon im 17. Jahrhundert blühte. Die Not des Dreißigjährigen Krieges und die damit verbundenen wirtschaftlichen und sozialen Wandlungen haben einen mächtigeren Aufschwung der böhmischen Musik in dieser Zeit verhindert. Das alte tschechische Sprichwort „Für wenig Geld wenig Musik“ charakterisiert am besten die Lage und spricht klar aus, was für den Komponisten ein entsprechendes soziales Niveau bedeutet.

PERCY M. YOUNG / WOLVERHAMPTON

Johann Christian Bach and his English Environment

Johann Christian Bach came to England three years after the death of Handel and promised to fill his place as effectively as Handel had filled that of Purcell. In fact, after initial achievement, he failed, as is shown by the brief notice of his death in the *Gentleman's Magazine* (Jan. 1, 1782). Two years later the Handel Commemoration dispelled any ideas that composers other than Handel could be considered for general acclaim. Soon another posthumous blow fell on the reputation of J. C. Bach when his father's eminence came into prominence in England about 1810. Often works by J. C. (even in his lifetime) were attributed to J. S. Nonetheless the younger Bach did much for English music.

In 1761 Sophia Charlotte, Princess of Mecklenburg-Strelitz, became the Consort of King George III, and set about appointing a music-tutor to her household. Her choice fell on Bach, whose early interest in such an appointment is shown by his setting of John Lockman's *Ode on the Arrival . . . of Queen Charlotte*. For one who had not directly touched the English tradition Bach's perception in this work of the area bounded by Purcell and Thomas Arne is commendable.

When he was settled in London Bach invaded the speculative field of opera. Engaged by Colomba Mattei (in whose house he lived for the time being) to direct a season in succession to Cocchi Bach enjoyed, as Burney reports, considerable success with *Orione*—a work marked by melodic grace, rejection of the da capo convention, and lavish orchestration. Bach wrote operas for 16 years but, like Handel, he was defeated by English indifference. In passing

³¹ J. Bužga, *Capella Regia Musicalis Václava Karla Holana Rovenského* (= C. R. M. des V. K. Holan Rovenský) in *Časopis Národního musea*, Jg. 124, Prag 1955, S. 154 u. ff.; J. Bužga, „V. K. Holan Rovenský“, Ms.; R. Quoika, *Holan Rovenský* in *MGG VI Sp.* 610–611; J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech* (= Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen), Prag 1958, S. 78.

³² J. Bužga, *Prag* in *MGG X*, Sp. 1579.

one notes his capacity for dramatic expression (particularly in *Amadis de Gaule*, 1779), and a consistently colourful orchestration that infects the symphonies. A feeling for aptness led him in 1767 to choose the heroic British theme of *Caractacus* for London: otherwise this subject is used in English music by Edward Elgar (1898).

Although the English in general had "no great attachment to this exotic entertainment (*i. e. opera seria*)" (M. d'Archenholz) they had a pronounced affection for ballad opera. When Bach lived in London this was in full swing—enjoyed by no one class but all. His contributions to such pieces as *The Flitch of Bacon*, *The Summer's Tale*, and *The Maid of the Mill* were excellently contrived examples of popular songs within the boundaries set by folk ballad and Thomas Arne. Bach aimed at the common ear, yet sacrificed no grace. So it was in the many songs written by him for the pleasure gardens, which often led to his instrumental works through their incorporation of current dance forms.

It has been suggested that Bach, the opera composer, was something of a precursor of romantic expression. The forward-looking colouring of the symphonies reinforces this suggestion. However, during the second half of the 18th century London was feeling a particular romantic impulse from the north of Britain, whence many literary influences had sprung, and also some (in folk-song collections) that were musical. Bach had a number of Scottish friends (especially his publisher William Napier, who also played the viola in George III's private band) and through these contacts he pointed a course followed by later composers in his use of Scottish folk melodies (variations on *The Yellow-Hair'd Laddie*—Op. XIII no. 4; arrangements of *Lochaber* and *The Broom of Cowdenknowes*).

Bach's place in musical history is generally granted by reason of his symphonic development. That this was so was due to his English supporters. Bach and Karl Friedrich Abel, picking up from the 17th century John Banister, inaugurated popular series of concerts at the Spring Gardens, Carlisle House, and the Hanover Square Rooms. These were widely praised (see the Letters of Rev. Thomas Twining, and a famous reference by Samuel Johnson reported by Fanny Burney) and were imitated in the provinces (see *Gentlemen's Concerts*, Manchester, 1770, with Bach's works included). From these concerts the Salomon and Philharmonic Society Concerts developed. Bach's own symphonies ranged widely in mood, but were generally appreciated for their variety of instrumental colour and their references to national sentiment and, often, taste. Immediately his melodic contours could recall those of Handel, or Arne, or the currently popular James Hook (see Rondo, Op. 1, no. 5), while an example of presentable loyalty lies in the variations on "God save the King" in Op. 1, no. 6.

It is no exaggeration to say that Bach took over the main direction of English music as Handel had previously done, establishing new standards of appreciation and a new style. He gave, as was stated in the *Quarterly Music Magazine* of 1818, a new dignity to instrumental music in England. His creative output was related to his environment in that (also like Handel) he lived in close contact with society. He was the friend of Gainsborough, Reynolds, and Zoffany, the painters, Colman, Sheridan, Horne Tooke, writers, John Wilkes, Lord Abingdon (a strong patron of Bach and a composer), and Sir William Young, politicians.

He was high in favour, esteemed as man and musician, and through his enterprise the way was prepared for the London Symphonies of Haydn. But (see Annual Register, 1772, "A Censure of the Present Taste in Music") there were moral objections to instrumental music—of brilliance but no feeling. So there was a swing back to Handel's oratorios. Further, the native symphonists who succeeded Bach were but indifferent. Thus a great opportunity was lost. On the credit side, however, the concert tradition was prepared for the early acceptance of Haydn, Mozart, Beethoven, and Mendelssohn. Out of such an instrumental heritage a later English symphonic school grew. Bach's responsibility for this, even though indirect, was

considerable. He was, though it is insufficiently appreciated, a benefactor to English music, having himself in a particular (and Handelian) way become an Englishman—by adoption at least.

FRIEDRICH W. RIEDEL / KASSEL

Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts

Unter dem Begriff *Reichsstil* wird in der Kunstgeschichtsbetrachtung jener auf einer Synthese italienischer und französischer Bauformen beruhende Architekturstil verstanden, der am Ende des 17. Jahrhunderts in Wien durch Johann Bernhard Fischer von Erlach begründet wurde und von dort in Verbindung mit bodenständigen Kräften nach Österreich, Böhmen, Schlesien und weiter nach Sachsen, Franken und an den Rhein ausgestrahlt ist. Dieser Versuch, die deutsch-österreichische Barockkunst in ihrer politisch-sozialen Beziehung zu charakterisieren, stützt sich vornehmlich auf folgende Beobachtungen¹: 1. Die Auftraggeber der neuen Bauten waren der kaiserliche Hof und die mit ihm verbundene Hohenaristokratie, ferner jene Reichsstände, welche als Anhänger der kaiserlichen Politik galten. 2. Die neue Kunstrichtung entfaltet sich gleichzeitig mit den siegreichen Türkenkriegen und mit dem Kampf gegen die französische Hegemonie in Europa unter habsburgischer Führung und erreichte ihren Höhepunkt unter Joseph I. und Karl VI. 3. Das künstlerische Programm nahezu aller dieser Bauten diente der Verherrlichung des Kaiserhauses und der Allegorisierung jenes universalherrschaftlichen wie auch universalkirchlichen Ideenerbes des abendländischen Kaisertums, welches besonders in der Vorstellungswelt Karls VI. wieder aufgelebt war.

Aus dieser Sicht wäre allerdings dem leicht mißverständlichen Begriff *Reichsstil* die sinnvollere Bezeichnung *Imperialstil* vorzuziehen, welche deutlicher zum Ausdruck bringt, daß es sich um die künstlerische Manifestation übernationaler Geistesströmungen handelt.

Hier erhebt sich nun die Frage, ob und inwiefern in der Musikgeschichte jener Zeit ähnliche Zusammenhänge erkennbar sind. Zunächst lassen sich zwischen dem führenden Architekten des *Imperialstils*, Johann Bernhard Fischer, und dem führenden Tonkünstler der gleichen Altersschicht, Johann Joseph Fux, auffallende Parallelen hinsichtlich ihrer künstlerischen Entwicklung und Haltung feststellen². Nach Studienjahren in ihrer steirischen Heimat und in Italien wurden beide Männer durch die persönliche Initiative Kaiser Leopolds I. an den kaiserlichen Hof berufen, Fischer als Architekturlehrer des späteren Kaisers Josephs I., Fux als Hofkompositor. Dadurch war — auch nach dem Eindruck der Zeitgenossen — die bisherige künstlerische Vorherrschaft der Italiener am Wiener Hof gebrochen und konnte sich mit dem Aufstieg der beiden Männer in die obersten Hofämter ihres Faches eine neue, auf einer Synthese der geschichtlich gewachsenen und in den verschiedenen Ländern entfalteten Stilelemente beruhende Schaffensweise entfalten. Die geistige Verwandtschaft der beiden Künstler zeigt sich besonders in ihren bewußt historisch orientierten Lehr- und Demonstrationswerken, in

¹ Vgl. H. Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der Reichsstil)*, in *Gesamtdeutsche Vergangenheit*. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag, München 1938, 126–140; H. Hantsch, *Hochbarock* in: *Die Geschichte Österreichs II*, Graz—Wien—Köln 3/1962, Styria, 126–136.

² Über Fischer vgl. H. Sedlmayr, *J. B. Fischer von Erlach*, Wien—München 1956; H. Aurenhammer, *J. B. Fischer von Erlach*, Wien 1957, Bergland Verlag. — Über Fux vgl. speziell A. Liess, *Neues zur biographischen Johann Joseph Fux-Forschung*, in *Mf* V/1952, 194 ff.; H. Federhofer, *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*, ebenda XIII/1960, 130 ff.; F. W. Riedel, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, ebenda XIV/1961, 14–22.