

# Josef Mysliveček

(b. Prague, 9 March 1737 – d. Rome, 4 February 1781)

## Ezio

Overture

### Preface

Although Italian composers played a leading role in the creation of the symphony as a major musical genre in the mid-eighteenth century, traditions of instrumental composition in Italy fell into such a state of decline by the late eighteenth century that the most talented composer of orchestral music actually resident in the country during the 1770s was Josef Mysliveček (1737-1781). A composer of outstanding examples of the three- movement symphonies that were a specialty of Italian musical culture during the early classic period, Mysliveček also wrote overtures for dramatic works that could double as independent symphonies, a type of composition that was associated with the birth of the independent symphony in the 1730s. Along with Luigi Boccherini, J. C. Bach, and W. A. Mozart, Mysliveček produced the finest Italianate three-movement symphonies of the 1770s.

The son of a prosperous miller in Prague, Mysliveček made his living in Italy as a composer, violin virtuoso, and music teacher after he left the Bohemian lands in 1763 with only a few years training in musical composition.<sup>1</sup> Once established as a major composer of Italian serious opera with the success of his *Bellerofonte* at the Teatro San Carlo in Naples in 1767, he was able to earn considerable sums of money to help sustain his itinerant lifestyle. Nonetheless, he squandered all of his earnings and died in poverty in Rome in 1781. Only three trips north of the Alps are recorded after Mysliveček left Bohemia in 1763: a trip to his homeland in 1768, a trip that included a visit to Vienna in 1773, and an extended stay in Munich between the end of the year 1776 and the spring of 1778. He was originally brought to Munich to provide music for the opera to be performed for the electoral court of Munich during the carnival season of 1777: a setting of Metastasio's libretto *Ezio*. Although he had just completed an *Ezio* for the court of Naples in 1775, the electoral court in Munich insisted on a completely new setting for its carnival opera of 1777.<sup>2</sup> His stay in Munich was prolonged only by a restriction of movements caused by an illness that it believed to be syphilis.<sup>3</sup> A botched operation in the autumn of 1777 intended to alleviate the facial disfigurement caused by this disease resulted in his nose being burned off.<sup>4</sup> He was not able to recover enough to leave Munich until April of 1778.

The overture to the opera *Ezio* was almost certainly written in Munich in December 1776, just before its first performance on 10 January 1777.<sup>5</sup> As an independent symphonic work, it is included in two published catalogs of the composer's works<sup>6</sup> and survives in two manuscript sources besides the two copies of the complete opera preserved in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich.<sup>7</sup> The overture is cast in the usual format employed in almost all of the symphonies and overtures composed by Josef Mysliveček: three movements of the pattern fast- slow-fast. In general, it exemplifies the qualities of energy and grace that are skillfully juxtaposed in most of Mysliveček's orchestral works, the perfect embodiment of the personality attributed to him by Mozart: "full of fire, spirit, and life."<sup>8</sup>

In Italy, the basic ensemble used for both dramatic overtures and operatic arias consisted of a basic string ensemble plus two oboes and two French horns.<sup>9</sup> Brass instruments, tympani, and additional wind instruments could also be added depending on the character of the composition and the resources available to a composer at a given location. Mysliveček was fortunate in the winter of 1776-77 to have at his disposal the large court orchestra of the elector of Bavaria, which could accommodate an expanded ensemble including trumpets and tympani. The most exceptional aspect of the instrumentation of this overture in comparison to Mysliveček's other symphonies and overtures is the treatment of bassoons. It was customary in Italy to have two bassoons, if available, double the bass line used by the cellos, contrabasses, and keyboard accompanist for symphonic performances, but no separate parts were usually copied for the bassoons; rather, they would use a shared bass part. This overture, however, includes *obbligato* passages for bassoons in addition to the mechanical doubling of the bass line that makes up most of their parts, and court copyist made up a complete set of parts just for the bassoons.

The basic approach to instrumentation seen in this overture is quite typical of its day. Most of the featured melodies are carried by the first violins with the harmonic support of the lower strings. Oboes and bassoons are employed mainly to double the string parts that correspond to their ranges at key points and add brilliance to certain passages cast in a *forte* dynamic. Still, they are accorded *solì* occasionally to vary the tonal and textural profile. French horns, trumpets, and tympani are used almost exclusively to highlight the intensity of loud passages with harmonic support and tonal color. In this overture, brass instruments are permitted to present principal melodic material only near the ends of the first and third movements (see mm. 125-28 of the first movement and mm. 68-74 of the third movement) in order to enhance the concluding flourishes. As usual in Italian symphonic style of the era, brass and tympani are suppressed from the slow movement as incompatible with moods of tenderness and lyricism.

Mysliveček's procedures for constructing first movements are generally quite systematic and clearly articulated; his works frequently supply what could be referred to as textbook examples of sonata form. The sonata form events of the first movement of the *Ezio* overture can be diagrammed as follows:

Exposition, mm. 1-55:

"First Theme," mm. 1-9 "Transition," mm. 9-26

"Second Theme Area," mm. 27-52 "Close," mm. 52-55

Development, mm. 56-80

Recapitulation, mm. 81-132:

"First Theme," mm. 81-89 "Transition," mm. 89-100

"Second Theme Area," mm. 101-125 "Close," mm. 125-132

The parallel phrasing of the "first theme" with contrasts of loud and soft exemplifies one of the stock gestures that Mysliveček (and others) used to open orchestral works in the 1770s (see mm. 1-9). His method of fashioning sonata forms typically includes a cadence for the "first theme" that coincides with a "jolt" to signal the beginning of a modulation to the dominant key with a sudden change in dynamic level and textural configuration (as seen at the beginning of m. 9). The transition is characterized by quick passagework in

the string parts and a loud dynamic level to dramatize the modulation. As is usual for Mysliveček, the transition ends with a “grand pause” in the string parts that heralds the soft “second theme” (see m. 26). The second theme is given out by the strings, then continued in the oboes with motives in parallel thirds that were a particular favorite of the composer for this spot in his sonata form schemes. The close of the “exposition” in this case is cast rather spaciouly and does not include a repeat sign, as would be customary in German and Austrian symphonic works of the day. Following Italian traditions, it was Mysliveček’s usual custom to restrict the length of his sonata forms by omitting repeat signs, undoubtedly because an overture of too great a length would tend to distract attention from the beginning of the main dramatic work to be sampled at a given evening. This habit was generally adopted in his independent symphonies as well, which tends to render them rather brief for modern taste.

After the conclusion of the exposition, the development section of the first movement is unusually long for Mysliveček, not concluding until m. 80 with lovely *solì* for the bassoons; typically his development sections are little more than re-transitions to connect the exposition to the recapitulation. It is possible that Mysliveček felt a compulsion to bring this overture into closer alignment with standards respected by northern composers, who often produced development sections much more expansive than those originating in Italy. The techniques of recapitulation employed by Mysliveček for the remainder of the overture are overall quite literal, a trait that relates his work in general much more to his younger contemporary Mozart than to Joseph Haydn, who favored

freer presentations of recapitulated material.

The second movement of the *Ezio* overture exhibits a prototypical sonata-rondo structure that can be diagrammed as follows (an overall rondo structure of ABACAB):

Rondo theme, mm. 1-8, to establish the tonic key  
Episode I, mm. 8-28, to establish the dominant key  
Rondo theme, mm. 29-36, in the tonic key

Episode II, mm. 36-46, dominated by the submediant key

Rondo theme, mm. 47-54, in the tonic key

Episode I, mm. 54-66, a recapitulation of the original Episode I, now entirely in the tonic key

Transition to the third movement, mm. 66-68

In this scheme, the first statement of the rondo theme and the first statement of Episode I can be considered the equivalent of the exposition of sonata form, whereas Episode II would be considered the equivalent of the development section. The second statement of the rondo theme would find no equivalent event in sonata form. The third statement of the rondo theme and second statement of Episode II in the tonic key, in contrast, would be considered the equivalent of the recapitulation of sonata form. This movement omits a fourth statement of the rondo theme that is sometimes found in such structures. The presence of a sonata-rondo structure in a symphony from the mid-1770s can be taken as a sign of innovation. Rondo structures based on simple baroque forms without traits of sonata form grafted on to them were still common at that time.

The rondo theme of this movement is constructed in a pattern typical of the eighteenth century: two phrase members of four bars each to complete a theme of eight bars in length. Certain traits very typical of Mysliveček’s rhythmic and melodic style include the use of syncopated accompaniments (seen, for example, in the viola part of mm. 16-20), motives that are introduced by eighth-note rests (as in the first violin part of mm. 8 and 10), and wind writing in parallel thirds (as in mm. 16-20). The lavish *solì* for bassoons in dialogue with oboes is quite unusual for Mysliveček, and it lends a very pleasing effect. The ending is not final, rather it creates a transition to the third movement with a variant of the old-fashioned Phrygian cadence. Transitional material to connect the second and third movements of Mysliveček’s symphonies and overtures is quite common, in accordance with the Italian traditions in which he was steeped.

The structure of the third movement is best described as a parallel binary form without the “thematic function” that characterizes fully-developed sonata form. Instead, the listener hears a fluid presentation of themes that start out in the tonic key, then modulate to dominant key (mm. 1-42), followed (after a brief re-transition) by a presentation of the same themes heard entirely in the tonic key (mm. 46-80) with minimal alteration. This structure would conform roughly to sonata form without development section, even though there is no clear differentiation in melodic style to distinguish the motives introduced at various points in the modulatory schemes. Repeat signs would be no more expected in the third movements of Mysliveček’s works than in the first movements. Mysliveček’s third movements are typically cast either in 2/4 time or the compound meters of 3/8 and 6/8. This third movement of the *Ezio* overture is marked by a sort of amalgamation of these meters in which there is a constant shifting of rhythmic patterns typical of simple and compound meters, as can be seen in the opening theme that alternates between triplet and duplet figures. The effect is rather jarring, but distinctive. Perhaps the only other feature of the movement that is a little out of the ordinary is the dialogue between second violins and violas in alternation with first and second violins seen in mm. 24-32 and 60-68.

*Daniel Freeman, 2015*

1 See Daniel E. Freeman, *Josef Mysliveček, “Il Boemo”* (Sterling Heights, Mich.: Harmonie Park Press, 2009), for a complete evaluation of the composer’s biography and musical works.

2 The course of Mysliveček’s stay in Munich is documented in Freeman, *Josef Mysliveček*, 69-86.

3 Indeed, if it were not for the same restriction of movement experienced in Italy in 1775 and 1776, he would have been engaged by the electoral court of Munich a year earlier (see Freeman, *Josef Mysliveček*, 69).

4 The ghastly effects of this operation are detailed in a letter of Wolfgang Amadeus Mozart to his father of 11 October 1777 (transcribed with discussion in Freeman, *Josef Mysliveček*, 75-80).

5 Mysliveček’s presence in Munich by December 1776 is confirmed in a letter of Count Franz Joseph von Seinsheim written to his brother Count Adam Friedrich von Seinsheim on 21 December 1776 (see Freeman, *Josef Mysliveček*, 70).

6 In Angela Evans and Robert Dearling, *Josef Mysliveček (1737-1781): A Thematic Catalogue of His Instrumental and Orchestral Works* (Munich: Katzschler, 1999), it is assigned the catalog number 10:C8. In Freeman, *Josef Mysliveček*, 295, it is designated Overture 23.

7 The shelf numbers for the copies in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich (RISM D-Mb) are Mus. Mss. 160 and 203. Copies of the overture as an

39.

<sup>8</sup> This characterization is found in the letter cited in f. 4.

<sup>9</sup> See Freeman, *Josef Mysliveček, 127-70 and 185-210* for a description of stylistic practices related to the Italianate styles of serious opera and orchestral music cultivated by Josef Mysliveček.

For performance material please contact *Ricordi*, Milano. Reprint of a copy from the *Musikabteilung der Leipziger*

*Städtischen Bibliotheken, Leipzig.*

## Josef Mysliveček

(geb. Prag, 9. März 1737 - gest. Rom, 4. Februar 1781)

### Ezio

#### Ouvertüre

Obwohl italienische Komponisten eine führende Rolle bei der Entwicklung der Symphonie zu einer der wesentlichen musikalischen Gattungen spielten, erlebten die Traditionen der instrumentalen Kompositionen in Italien einen solchen Niedergang, dass im späten 18. Jahrhundert der talentierteste Komponist von Instrumentalmusik, der tatsächlich während der 1770er Jahre noch in Italien lebte, Josef Mysliveček war. Als Schöpfer herausragender Beispiele für die dreisätzigige Symphonie, die eine Spezialität der italienischen Musikkultur während der frühen klassischen Periode war, komponierte Mysliveček auch Ouvertüren für dramatische Werke, die auch als eigenständige Symphonien aufgeführt werden konnten. Dieser Kompositionstypus war eng mit der Entstehung der unabhängigen Symphonie in den 1730er Jahren verbunden. Neben Luigi Boccherini, J.C. Bach und Wolfgang Amadeus Mozart schuf Mysliveček die besten dreisätzigigen Symphonien der 1770er Jahre im italienischen Stil.

Sohn eines wohlhabenden Müllers aus Prag, verdiente Mysliveček seinen Lebensunterhalt als Komponist, Geigenvirtuose und Musiklehrer in Italien, nachdem er seine Heimat Böhmen im Jahr 1763 nach nur wenigen Jahren Kompositionsunterricht verlassen hatte.<sup>1</sup> Als er sich durch den Erfolg seiner Oper *Bellerofont* 1767 am Teatro San Carlo in Neapel als einer der bedeutenden Komponisten der italienischen Oper etabliert hatte, konnte er beachtliche Geldsummen verdienen, die es ihm ermöglichten, seinen umherziehenden Lebensstil

beizubehalten. Dennoch verprasste er seine gesamten Einnahmen und starb verarmt 1781 in Rom. Nur drei Reisen nördlich der Alpen sind überliefert, nachdem Mysliveček seine Heimat verlassen hatte: eine Reise, die ihn 1768 in sein böhmisches Heimatland führte, eine weitere, auf der er auch Wien besuchte, und einen ausgedehnten Aufenthalt in München zwischen Ende 1776 und Frühjahr 1778. Ursprünglich galt diese Reise der Komposition einer Oper, die am kurfürstlichen Hof während der Karnevalssaison 1777 aufgeführt werden sollte: eine Vertonung von Metastasios Libretto *Ezio*. Obwohl er im Jahr 1775 gerade eine Fassung des *Ezio* für den Hof von Neapel vollendet hatte, bestand der kurfürstliche Hof auf einer vollständig neuen Bearbeitung für die Karnevalssaison 1777.<sup>2</sup> Sein Aufenthalt in München verlängerte sich durch ein Reiseverbot, das vermutlich wegen einer Krankheit, wahrscheinlich die Syphilis, verhängt wurde.<sup>3</sup> Eine verpfuschte Operation im Herbst

1777, die eine durch die Krankheit verursachte Verunstaltung seines Gesichtes lindern sollte, führte dazu, dass seine Nase weggebrannt wurde.<sup>4</sup> Die Genesung dauerte lange, so dass Mysliveček erst im April 1778 München verlassen konnte. Es gilt als ziemlich sicher, dass die Ouvertüre zur Oper *Ezio* im Dezember 1776 in München entstand, kurz vor ihrer Uraufführung am 10. Januar 1777.<sup>5</sup> Als unabhängiges symphonisches Werk erscheint sie in zwei Werkkatalogen des Komponisten<sup>6</sup> und ist in Form von zwei Manuskripten neben zwei Kopien der vollständigen Oper in der Staatsbibliothek in München überliefert.<sup>7</sup> Die Ouvertüre ist in der von Mysliveček 1768 auch bei seinen anderen Symphonien und Ouvertüren bevorzugten Form strukturiert: dreisätzig in der Abfolge schnell - langsam - schnell. Anmut und Energie sind die Qualitäten, die hier wie auch in seinen anderen Orchesterwerken gegenübergestellt werden, eine perfekte Verwirklichung jener Charakterzüge, die ihm von Mozart zugewiesen werden: „Voller Feuer, Geist und Leben.“<sup>8</sup>

In Italien bestand das Grundensemble für dramatische Ouvertüren und Opernarien aus einem Streichensemble plus zwei Oboen und zwei Hörnern.<sup>9</sup> Blechbläser, Schlagwerk und weitere Blasinstrumente konnten hinzugefügt werden, abhängig vom Charakter der Komposition und den Ressourcen, die einem Komponisten am jeweiligen Aufenthaltsort zur Verfügung standen. Mysliveček befand sich im Winter 1776 - 77 in der glücklichen Lage, das grosse Hoforchester des bayerischen Kurfürsten zu seiner Verfügung zu haben, das über eine erweiterte Besetzung mit Trompeten und Schlagwerk verfügte. Der bemerkenswerteste Aspekt der Instrumentation dieser Ouvertüre im Vergleich mit Myslivečeks anderen Ouvertüren ist die Behandlung der Fagotte. In Italien hatte man - falls verfügbar - zwei Fagotte, die die Basslinie der Celli verdoppelten, Kontrabässe und einen Begleiter an einem Tasteninstrument für symphonische Aufführungen, aber es wurden keine separaten Fagottstimmen kopiert. Vielmehr benutzten die Fagottisten gemeinsam mit dem Cello deren Stimmen. Die vorliegende Ouvertüre jedoch verfügt zusätzlich zum mechanischen Doppeln der Bass - Stimme, das den grössten Teil der Fagottstimme ausmacht, über *obbligato* - Passagen, und der Hofkopist fertigte einen vollständigen Stimmsatz nur für das Fagott.

Die Herangehensweise an die Instrumentierung dieser Ouvertüre ist im Grossen und Ganzen typisch für diese Zeit. Die meisten der vorgetragenen Melodien werden von den ersten Geigen übernommen und begleitet von den tieferen Streichern. Oboen und Fagotte werden hauptsächlich eingesetzt, um jene Streicher zu doppeln, die ihrem Stimmumfang entsprechen, und um Passagen im *forte* zusätzliche Brillanz zu verleihen. Jedoch wurde gelegentlich für Solopassagen Raum gelassen, um das tonale und strukturelle Profil zu variieren. Hörner, Trompeten und Schlagwerk werden fast ausschliesslich benutzt, um die Intensität lauter Passagen durch harmonische Hilfestellung und zusätzliche Klangfarben zu verstärken. In dieser Ouvertüre ist es den Blechbläsern nur am Ende des ersten und dritten Satzes (Siehe Takte 125 -28 des ersten und Takte 68 - 74 des dritten Satzes) gestattet, erstrangiges melodisches Material vorzustellen, um die Wirkung der abschließenden Verzierungen zu steigern. Wie üblich für den symphonischen Stil jener Ära in Italien waren Blechbläser und Schlagwerk in langsamen Sätzen nicht gestattet, denn man hielt sie für inkompatibel mit

lyrischen und zärtlichen Stimmungen.

Myslivečeks Herangehensweise an die Konstruktion von ersten Sätzen ist im Allgemeinen sehr systematisch und deutlich artikuliert. Vielfach können seine Werke als Musterbeispiele für die Sonatenform herhalten. Die für diese Form wesentlichen Ereignisse innerhalb des ersten Satzes der *Ezio* - Ouvvertüre sind folgendermassen strukturiert:

Exposition, Takte 1-55:

„erstes Thema“, Takte 1-9 „Übergang“, Takte 9-26

„Zweites Themenfeld“, Takte 27-52 „Schluss“, Takte 52-55

Durchführung, Takte 56-80

Reprise, Takte 81-132:

„erstes Thema“, Takte 81-89 „Übergang“, Takte 89-100

„Zweites Themenfeld“, Takte 101-125 „Schluss“, Takte 125-132

Die parallele Phrasierung des „ersten Themas“ mit Kontrasten zwischen laut und leise ist beispielhaft für eine der Grundgesten, die Mysliveček und andere verwendeten, um Orchesterwerke in den 1770er Jahren zu eröffnen (Takete 1 - 9). Seine Methode, eine Sonatenform typisch zu gestalten, beinhaltet eine Kadenz für das „erste Thema“, die mit einem „Schock“ zusammenfällt, der den Beginn der Modulation in die Dominante mit einem plötzlichen Wechsel der Dynamik und Textur signalisiert (wie am Anfang von Takt 9 zu hören). Der Übergang ist charakterisiert durch schnelles Passagenwerk der Streicher und ein hohes dynamisches Level, um die Modulation zu dramatisieren. Wie üblich bei Mysliveček endet die Modulation mit einer grossen Pause der Streicher, eine Ankündigung des zweiten, sanften Themas (siehe Takt 26). Das zweite Thema wird von den Streichern gespielt, dann in den Oboen mit Motiven in parallelen Terzen fortgeführt, eine beliebtes Verfahren des Komponisten an dieser Stelle der Sonatenform. Der Schluss der „Exposition“ ist in diesem Fall sehr grossräumig gestaltet und enthält kein Wiederholungszeichen, wie sie in deutschen und österreichischen symphonischen Werke jener Zeit die Regel waren. Gemäß italienischer Tradition pflegte Mysliveček die Länge seiner Sonate zu begrenzen, indem er auf eine Wiederholung verzichtete, unzweifelhaft deshalb, weil eine zu lange Ouvvertüre die Aufmerksamkeit auf den Beginn des dramatischen Werks, um das es bei dem jeweiligen Abend gehen sollte, schmälern konnte. Dieses Verfahren übernahm Mysliveček generell bei seinen unabhängigen Symphonien, was sie für den modernen Geschmack recht kurz machen.

Nach dem Schluss der Einleitung ist die Durchführung des ersten Satzes ungewöhnlich lang für Mysliveček, sie endet mit einem lieblichen Soli der Fagotte nicht vor Takt 80; typischerweise stellen seine Durchführungen nicht viel mehr dar als Rückführungen, um die Exposition mit der Reprise zu verbinden. Möglicherweise fühlte sich Mysliveček genötigt, diese Ouvvertüre mehr an die Standards anzunähern, die von nördlichen Komponisten beachtet wurden, die oft durchführende Partien ausgedehnter gestalteten als die italienische Kollegen. Bei den Techniken der Reprise, die Mysliveček für den Rest der Ouvvertüre einsetzte, handelt es sich durchweg um wortgetreue Wiederholungen, ein Merkmal, das sein Werk mehr mit seinem jüngeren Zeitgenossen Mozart verbindet als mit Joseph Haydn, der eine freiere Präsentation des rekapitulierten Materials bevorzugte.

Der zweite Satz der *Ezio* - Ouvvertüre weist eine prototypische Sonaten - Rondo - Struktur auf, die wie folgt aussieht (ABACAB):

Rondo - Thema, Takete 1 - 8, um die Tonart der Tonika zu etablieren Episode I, Takete 8 - 28, um die dominantische Tonart zu etablieren Rondo - Thema, Takete 29 - 36, in der Tonika

Episode II, Takete 36 - 46, dominiert von der submediantischen Tonart

Rondo - Thema, Takete 47 - 54, in der Tonika

Episode I, Takete 54 - 66, eine Reprise der originalen Episode I, nun gänzlich in der Tonika

Übergang zum dritten Satz, Takete 66 - 68

Innerhalb dieser Struktur kann man das Rondo - Thema und das erste Erscheinen der Episode I als Äquivalent der Exposition der Sonatenform deuten, während Episode II der Durchführung entspricht. Für das zweite Erscheinen des Rondos gibt es innerhalb der Sonatenform keine Entsprechung. Das dritte Erscheinen des Rondo

- Themas und das zweite Erscheinen von Episode II in der Tonika hat sein Gegenstück in der Rekapitulation innerhalb der Sonatenform. Dem vorliegenden Satz fehlt eine vierte Wiederholung des Rondos, die manchmal innerhalb derartiger Strukturen zu finden ist. Die Anwesenheit einer Sonaten - Rondo - Struktur in einer Symphonie aus den mittleren 1770er - Jahren kann als Zeichen von Erneuerung gewertet werden. Rondo - Strukturen, die auf einfachen barocken Formen fußen, ohne jede Spur einer Sonatenform, die ihr aufgefropft ist, waren zu jener Zeit immer noch üblich .

Das Rondo - Thema dieses Satzes ist nach einem Muster konstruiert, das typisch für das 18. Jahrhundert war: zwei Teile der Phrase zu je 4 Takten ergeben ein achttaktiges Thema. Gewisse Merkmale, die Myslivečeks rhythmischen und melodischen Stil ausmachen sind der Gebrauch synkopierter Begleitung (zum Beispiel in der Bratsche in den Takten 16 - 20), Motive, die von Pausen aus Achtelnoten eingeführt werden (wie in der ersten Violine Takete 8 und 10), und ein Bläsersatz in parallelen Terzen (wie in den Takten 16 - 20). Das grosszügige Solo der Fagotte im Dialog mit den Oboen ist für Mysliveček ungewöhnlich und erzeugt eine sehr gefällige Wirkung. Der Schluss ist nicht wirklich final, eher kreierte er einen Übergang zum dritten Satz mit einer Variante der altmodischen phrygischen Kadenz. Das Übergangsmaterial zwischen dem zweiten und dritten Satz ist recht herkömmlich, in Entsprechung zur italienischen Tradition, in die Mysliveček eingetaucht war.

Die Struktur des dritten Satzes ist am besten beschrieben als parallele binäre Form ohne die „thematische Funktion“, die eine vollständig durchgeführte Sonatenform charakterisiert. Stattdessen hört der Zuhörer die fließende Präsentation von Themen, die in der Tonika beginnen, dann zur Dominante modulieren (Takete 1 - 42), gefolgt (nach einer kurzen Rückführung) von der Präsentation der gleichen Themen, vollständig in der Tonika (Takete 46 - 80) mit geringfügigen Änderungen. Diese Struktur entspricht ungefähr der Sonatenform ohne Durchführungsteil, obwohl keine klare Differenzierung des melodischen Stils existiert, um die Motive zu unterscheiden, die an verschiedensten Punkten des modulatorischen Schemas eingeführt werden. Wiederholungszeichen darf in den dritten Sätzen von Myslivečeks Werken genauso wenig erwartet wie in deren ersten Sätzen.

Myslivečeks dritte Sätze sind normalerweise entweder im 2/4 - Takt oder in zusammengesetzten Taktarten 3/4 oder 6/8 gesetzt. Der dritte Satz der vorliegenden *Ezio*-Ouvvertüre ist gekennzeichnet durch eine Art von Verschmelzung dieser Taktarten, in der ein ständiger Wechsel rhythmischer Patterns aus einfachen und zusammengesetzten Takten geschieht, wie im Eröffnungsthema zu hören, das zwischen duolischen und triolischen Figuren wechselt. Die Wirkung ist etwas holprig, aber markant. Das vielleicht einzige Merkmal des Satzes, das sich ein wenig vom Gewöhnlichen abhebt, ist der Dialog zwischen den zweiten Violinen und Bratschen im Wechsel mit den ersten ersten und zweiten Violinen in den Takten 24 - 32 und 60 bis 68.

1 Siehe Daniel E. Freeman, *Josef Mysliveček, "Il Boemo"* (Sterling Heights, Mich.: Harmonie Park Press, 2009), für eine vollständige Bewertung der Biographie und des Werks von Mysliveček.

2 Der Ablauf von Myslivečeks Aufenthalt in München ist dokumentiert in Freeman, *Josef Mysliveček*, 69-86.

3 Wäre er nicht bereits 1775 und 1776 mit dem gleichen Reiseverbot in Italien belegt worden, hätte man ihn bereits ein Jahr früher an den kurfürstlichen Hof in München engagiert (siehe Freeman, *Josef Mysliveček*, 69).

4 Die schrecklichen Auswirkungen dieser Operation werden detailliert in einem Brief von Wolfgang Amadeus Mozart vom

11. Oktober 1777 an seinen Vater beschrieben (transkribiert mit Diskussion in Freeman, *Josef Mysliveček*, 75-80).

5 Mysliveček's Aufenthalt in München im Dezember 1776 wird in einem Brief des Grafen Franz Joseph von Seinsheim an seinen Bruder Graf Adam Friedrich von Seinsheim vom 21. Dezember 1776 bestätigt (siehe Freeman, *Josef Mysliveček*, 70).

6 In Angela Evans und Robert Dearling, *Josef Mysliveček (1737-1781): A Thematic Catalogue of His Instrumental and*

*Orchestral Works* (Munich: Katzbichler, 1999), Katalognummer 10:C8. In Freeman, *Josef Mysliveček*, 295, bezeichnet als

Ouvertüre 23.

7 Die Signaturen in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (RISM D-Mb) sind Mus. Mss. 160 und 203. Kopien der Ouvertüre als unabhängiges Orchesterwerk findet man in der Musikbibliothek des Kloster Engelberg, Schweiz (RISM CH-EN), Ms. A 488 (Ms. 5860), und dem České Muzeum Hudby in Prag (RISM CZ-Pnm), Ms. XIX C 39.

8 Diese Charakterisierung sind zu finden im Brief, zitiert in 4.

9 Siehe Freeman, *Josef Mysliveček*, 127-70 und 185-210 für eine Beschreibung der stilistischen Praktiken des italienischen

Stils bei Opern und Orchestermusik Myslivečeks.

Aufführungsmaterial ist von *Ricordi*, Mailand, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der *Musikabteilung der Leipziger*

*Städtischen Bibliotheken, Leipzig*.