

Pečman, Rudolf

Myslivočeks Oper Medonte

In: Pečman, Rudolf. *Josef Mysliveček und sein Opernepilog : zur Geschichte der neapolitanischen Oper*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. [119]-175

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120583>

Access Date: 28. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IV. KAPITEL

MYSLIVEČEKS OPER MEDONTE

Es braucht kaum betont zu werden, daß das Werk Josef Myslivečeks in der Tschechoslowakei noch nicht so bekannt ist, wie es der Bedeutung dieses Komponisten für die Musik der vorklassischen Zeit entspräche. Myslivečeks Sinfonien werden zwar relativ häufig gespielt, bei Kammer- und Solistenkonzerten kann man von Zeit zu Zeit seine kleineren Kompositionen hören; der Kern seines Schaffens aber — die Opern — sind heute in der Tschechoslowakei und im Ausland so gut wie unbekannt. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde ja Mysliveček nur selten inszeniert. So gelangte in der neueren Zeit seine Oper *Montezuma* am Städtischen Theater in Praha-Vinohrady am 5. Juni 1931 zur Aufführung; sechs Jahre später — am 4. Mai 1937 — erklang von der Bühne des Prager Ständetheaters seine Oper *Ezio* (in gemeinsamer Vorstellung mit Strawinskys *Mawra*).¹

Dann folgte das Vakuum eines vollen Vierteljahrhunderts. Erst das Zdeněk-Nejedlý-Theater in Opava (Troppau) hat sich entschlossen, im Jahre 1961 Myslivečeks letzte Oper *Medon*, der König von Epirus (*Medonte, re di Epiro*), auf den Spielplan zu setzen. Dies war eigentlich die erste moderne Inszenierung eines professionellen Opernensembles; bei den Opern *Montezuma* und *Ezio* handelte er sich eher um Studieninszenierungen des Prager Konservatoriums.

Sechs Jahre später kam es zu einer hervorragenden Einstudierung von Myslivečeks Oper *Il gran Tamerlano* auf der Opernbühne des Brünner Staatstheaters. Die Premiere fand im Rahmen der II. internationalen Musikfestspiele „Musica antiqua“ statt und wurde von den heimischen und ausländischen Musikkritikern mit Verständnis und Interesse aufgenommen. Die Premiere erregte

¹Die Einstudierung der Oper *Montezuma*, deren Libretto der Italiener Vittorio Amadeo Cigna-Santi geschrieben hatte, erfolgte in gekürzter Bearbeitung und Übersetzung von Jelenka Holečková. Es spielte das Orchester und der Chor des Staatskonservatoriums in Prag. Dirigent P. Dědeček, Regie Ing. F. Pujman, Bühnenbildner F. Zelenka; Personen: *Montezuma* — J. Gleich, *Quacouzinga* — Z. Běhalová, *Tentile* — D. Fiala, *Lisinga* — J. Holečková, *Cortéz* — A. Simon u. a.

*Metastasio*s Libretto zur Oper *Ezio* hat für die tschechische Erstaufführung der tschechische Musikwissenschaftler Jan Branberger übersetzt. Musikalische Leitung P. Dědeček, Regie Ing. F. Pujman, Bühnenbild F. Zelenka. Personen: *Ezio* — A. Votava, *Valentinian* — J. Loskot, *Honorio* — J. Krzyvá, *Massimo* — M. Erben, *Fulvia* — J. Vildová-Maxiánová, *Vare* — E. Schütz.

berechtigtes Aufsehen, weil sie ein Werk zum Leben erweckte, das als Prototyp der spätneapolitanischen Oper gelten konnte, die sonst nur aus der musikwissenschaftlichen Literatur bekannt war.²

²Die Premiere der Oper *Il gran Tamerlano* fand zum Abschluß der Brüner Musikfestspiele am 8. 10. 1967 um 19,30 Uhr im Gebäude des neuen Janáček-Theaters statt. Die tschechische Übersetzung und Einrichtung des Librettos von A. Piovene besorgte Eva Bezděková, die Rekonstruktion und Bearbeitung der Oper war das Werk Václav Nosek, der die Einstudierung vorbereitete und dirigierte. Die Regie führte Miloš Wasserbauer, die Szene entwarf Naděžda Hanáková, Chordirigent war Josef Pančík. Personen und Besetzung: *Tamerlano* — Vladimír Krejčík, *Andronico* — René Tuček, *Asteria* — Cecilie Strádalová, *Bajazet* — Richard Novák, *Irene* — Jarmila Krátká, *Daspes* — Jan Hladík. Über den Inhalt und die kurze Charakteristik der Oper siehe Rudolf Pečman in der Sammelschrift *Festival Musica antiqua* (II. internationale Musikfestspiele Brno), Brno 1967, Red. R. Pečman, 99—100, in tschechischer, englischer und deutscher Sprache. Derselbe im Programm des Brüner Staatstheaters (zur Premiere und zu den folgenden 15 Reprisen). Derselbe: *Tamerlán*, *Hudební rozhledy* 1968, Nr. 5, 124—125. Václav Nosek: *Myslivečková opera Tamerlán (poznámky k scénickému provedení)*. (Myslivečeks Oper Tamerlan. Notizen zur szenischen Aufführung), Program Státního divadla v Brně, Oktober 1967 (Nr. 10). Derselbe: *Tamerlan, opéra de Mysliveček. Remarques sur la réalisation scénique*. Sammelschrift *Musica antiqua Colloquium Brno* 1967, Red. R. Pečman, Brno 1968, 183—187. Über die Tamerlan-Premiere erschienen folgende Kritiken und Besprechungen: Gerhard Croll: *Im Mittelpunkt die „Musica antiqua“*, *Musikfestival in Brünn mit wissenschaftlichem Kolloquium*. Salzburger Nachrichten, Freitag 20. 10. 1967, S. 7; Emil Frelíh: *Festival Musica Antiqua — Brno 1967*. Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, Jahrgang XXII, Nr. 7, Saison 1967—1968, 121—126; derselbe: *Myslivečková „Tamerlan“ — prvič na českém odru* (Myslivečeks „Tamerlan“ — Premiere an der tschechischen Bühne), daselbst Nr. 7, 137—144; Jiří Fukáč: *Oživení Myslivečková Tamerlána* (Auferstehung von Myslivečeks Tamerlan), *Rovnost* 10. 10. 1967; Jitka Fukáčová: *Novodobá premiéra Myslivečková Tamerlána* (Die nezeitliche Premiere des Tamerlan von Mysliveček), *Československý rozhlas*, Jahrgang XXXIV, Nr. 41, 2.—8. 10. 1967; Klaus Gruber: *Mozarts großer Vorläufer. Josef Myslivečeks „Tamerlan“ wurde in Brünn erfolgreich aufgeführt*. Giessener Anzeiger, Jahrgang 1967, Nr. 254, 1. 11. 1967. Dieselbe Besprechung in *Oberhessische Presse*, Jahrgang 1967, Nr. 254, 1. 11. 1967; Eva Herrmannová: *Brno objevuje Myslivečka* (Brünn entdeckt Mysliveček), *Divadelní noviny*, Jahrgang XI, 1967, Prag 25. 10. 1967, Nr. 5—6; Vlastimil Hulák: *Myslivečkův Tamerlán dominoval* (Es dominierte Myslivečeks Tamerlan), *Práce*, Brno 9. 10. 1967; Danuta Idaszak: *Międzynarodowy Festival Musica Antiqua w Brnie* (Internationales Festival Musica antiqua in Brünn), *Muzyka* (Warszawa), Jahrgang XIII, Nr. 1 (48), 1968, 114—117; Georgi Nikolow-Jantarski: *Muzika antikva v Brno*, *Bl'garska Musika* 1968, Nr. 1; Susi Jeans: *Czechs revive fine old opera*, *The Times*, London 30. 11. 1967; Rudolf Pečman: *Hudební historie živá* (Lebendige Musikgeschichte), *Kam*, Brno 21. 9.—15. 10. 1967; derselbe: *Festival ve znamení staré hudby. K festivalové premiéře Myslivečkovy opery „Il Tamerlano“* (Ein Festival im Zeichen der Alten Musik. Zur Festspielpremiere von Myslivečeks Oper „Il Tamerlano“), *G* 67, Jahrgang 3, Nr. 10, 1. 10. 1967; derselbe: *Tamerlán poprvé v ČSSR (Tamerlan zum erstenmal in der ČSSR)*, *Rovnost*, Jahrgang 82, Nr. 242, Brünn, Sonntag 8. 10. 1967; derselbe: *Myslivečkův Tamerlán* (Myslivečeks Tamerlan), *Práce*, Brno 8. 10. 1967; derselbe: *Tříkrát na jevišti, jednou koncertně* (Dreimal auf der Bühne, einmal am Konzertpodium), *Hudební rozhledy* 1967, Nr. 20, 623—624; Ivan Petřelka: *Myslivečková opera v Brně* (Myslivečeks Oper in Brünn), *Svobodné Slovo*, Jahrgang XXIII, Nr. 284, Brünn, Samstag 14. 10. 1967; Lothar Sträter: *Liebe des großen Tamerlan. In Brünn wurde eine vergessene Barockoper wieder aufgeführt*. Saarbrücker Landeszeitung, Jahrgang 84, Nr. 265, Mittwoch 15. 11. 1967; derselbe: *Die Liebe des großen Tamerlan. Vergessene Barockoper in Brünn uraufgeführt*. Südost Tagespost, Jahrgang 22, Nr. 296, Graz, Sonntag 24. 12. 1967; derselbe: *Der „göttliche Tscheche“*. *Oper eines erfolgreichen Zeitgenossen Mozarts aufgeführt*. Hannoversche Presse, Jahrgang 1968, Nr. 1, Dienstag 2. 1. 1968; derselbe: *Ein böhmischer Vorläufer Mozarts. Aufführung der wiederentdeckten Oper „Tamerlan“ von Josef Mysliveček*. Neue Würzburger Zeitung, Mittwoch 10. 1. 1968; Miloš Štědroň: *Těsně před festivalem Musica Antiqua* (Knapp vor dem Musica-Antiqua-Festival), *Mladá fronta*, Brno 29. 9. 1967;

Die interessantesten Umstände, unter denen Myslivečeks Medon zur Aufführung gelangte, sind mit der Entdeckung dieser Oper des Meisters verknüpft.³ Das Manuskript des Werkes hat die sowjetische Schriftstellerin Marietta *Schaginjan* gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Alexander Grigorjewitsch *Mowschenson* in der Leningrader Staatsbibliothek, die den Namen Saltykow-Schtschedrins trägt, im Dezember 1958 entdeckt.⁴ *Schaginjan* nimmt an, daß dieses Manuskript Myslivečeks ein Autograph ist. Sie vertritt diese Ansicht, obzwar sie schon die Möglichkeit hatte, das neuentdeckte Medon-Manuskript mit Myslivečeks Handschrift in anderen Werken, z. B. in den zwei Akten der Oper *Nitteti* zu vergleichen⁵. *Schaginjan*s Glaube an die autographe Echtheit des Leningrader Medon-Fundes ist wohl unerschütterlich, was ja auch ihre diesbezüglichen Ausführungen in ihrem Buch „Auferstehung“ bezeugen⁶.

Ich habe schon in meiner Besprechung, die unter dem Titel „Eine unbekannte Oper Myslivečeks“⁷ erschienen ist, auf die Problematik dieser angeblich von Mysliveček stammenden Handschrift hingewiesen; allerdings mußte ich mich damals auf eine knappe Feststellung beschränken, weil es sich um einen kurzen Aufsatz in einer Fachzeitschrift handelte. Inzwischen habe ich einen Vergleich des „Leningrader“ Medon mit anderen Handschriften der Werke Myslivečeks vorgenommen⁸ und möchte hier einige Bemerkungen über die Resultate dieses Vergleichs vorlegen.

In Wien ist das Autograph der Oper *Montezuma*⁹ deponiert. Dieses Werk Myslivečeks, das im Jahre 1771 im Theater Via Pergola in Florenz uraufge-

derselbe: *Myslivečkův Tamerlán. Premiéra po 196 letech* (Myslivečeks Tamerlan: Eine Premiere nach 196 Jahren), *Mladá fronta*, Brno 8. 10. 1967; derselbe: *Tamerlán po 196 letech* (Tamerlán nach 196 Jahren), daselbst, Jahrgang XXIII, Nr. 291 (7069), 21. 10. 1967; Jan Trojan: *Tamerlán Josefa Myslivečka*, *Práce*, Jahrgang XXIII, Nr. 279, Brünn, Dienstag 24. 10. 1967; derselbe: *Musica antiqua, Brno 1967. Povodom Drugog međunarodnog muzičkog festivala u Brnu*. (Zu den II. internationalen Musikfestspielen in Brünn). *Zvuk* (Beograd), 82 — 1968, 123—127.

³ Die tschechische Premiere der Oper *Medon* fand am 2. April 1961 statt. Sie wurde vom Opernensemble des Zdeněk-Nejedlý-Theaters in Opava einstudiert. Das tschechische Libretto verfaßte „nach der alten Vorlage“ des Italieners Giovanni de Gamerra Kamil *Bednár*. Musikalische Leitung hatte Jiří *Kareš*, Regie Ilja *Hylas* als Gast, Bühnenbildner Jan *Sládek*. Choreographie Hana *Machová*, musikalische Bearbeitung Miroslav *Klega*. Übersetzer Bedřich *Bičičtě* und Zdeněk *Kristen*. — Zur Uraufführung sind mehrere Kritiken erschienen, deren Auswahl ich hier anführe: Vladimír *Lébl*: *Rukavice hozená historikům* (Divadelní noviny IV — 1961, Nr. 23, 5); Leo *Jehne*: *Oživený důkaz české hudebnosti* (Červený květ VI — 1961, 151); Oldřich *Pukl*: *Důstojný výsledek obětavé práce* (Nová svoboda, Ostrava, 8. 4. 1961); Rudolf *Pečman*: *Neznámá Myslivečkova opera* (Hudební rozhledy XIV — 1961, 391—392).

⁴ Näheres über den Fund besonders bei Marietta *Schaginjan*: *Woskreschenije iz mjort-nych* (Powest ob odnom issledowanii). Chudoshesstwennaja literatura, Moskau, 1964, bes. S. 358—361. Vgl. weiter Zprávy slezského ústavu ČSAV in Opava, Nr. 107, Oktober 1959, den Artikel *Il divino Boemo a Marietta Sagiňanová*, und daselbst, Nr. 111—112, Juni 1960, den Artikel Ivo *Stolařík*: *Československo-sovětská spolupráce*.

⁵ Vgl. Ivo *Stolařík*: *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“*, Opava 1963.

⁶ *Schaginjan*, 359.

⁷ Vgl. Anm. 3.

⁸ Der Leningrader Fund ist in der Tschechoslowakei in der Form von Fotokopien zugänglich, die im Schlesischen Institut der ČSAV aufbewahrt werden. Meinem Freund Dr. Ivo *Stolařík*, der mir diese Fotokopien zur Verfügung gestellt hat, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet.

⁹ Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Sign. IV — 15271a.

führt wurde, verrät uns manches über die Eigentümlichkeiten der Handschrift des Komponisten. In der Partitur des Montezuma können wir zwei verschiedene Handschriften feststellen. Die eine Handschrift, die Mysliveček zuzuschreiben ist, zeigt große Geläufigkeit und keine besondere Sorgfalt; sie gebraucht eine verblichene Tinte und weiß im Text Verstöße gegen die italienische Rechtschreibung nicht zu vermeiden. Ein Teil der Rezitative ist dagegen von fremder Hand notiert, schärfer, steiler und mit satterer Tinte. Dieser Schreiber macht im Italienischen keine orthographischen Fehler. Offensichtlich handelte es sich um einen Gehilfen Myslivečeks, dem der Meister die weniger wichtigen Teile der Oper, die üblichen Seccorezitative, zur Ausarbeitung anvertraute¹⁰.

Bei einer näheren Betrachtung der Montezuma-Handschrift Myslivečeks erkennt man weitere Einzelheiten.

Jeder Akt befindet sich in einem selbständigen Band, auf Partiturblättern vom Format 280×210 mm¹¹. Das Papier dieser Partituren ist grob, dick und vergilbt, jede Seite enthält zehn Liniensysteme.

In der Notenaufzeichnung der Instrumentalparte werden relativ viele Abkürzungen gebraucht. So wird das Unisono der zweiten mit den ersten Violinen durch eine Art kurzer Wellenlinie bezeichnet, die als „unis.“ (unisono) gelesen werden kann. Diejenigen Takte, wo die zweiten Violinen einstimmig mit den ersten spielen, bleiben überhaupt leer. Erst bei selbständiger Führung der zweiten Violinen erscheint ihre Stimme auch auf einer selbständigen Linie.

Die Viola spielt gewöhnlich denselben Part wie das Violoncello oder der Kontrabaß (es handelt sich in der Regel um die reale Dreistimmigkeit in der Partitur Myslivečeks). Der Anfang dieses Unisonos wird meistens durch den Baßschlüssel F im Liniensystem der Viola angedeutet, die übrigen Takte werden dann in diesem Liniensystem nicht mehr notiert. Das Viola-Unisono endet — ähnlich wie das der zweiten Violinen — immer dort, wo in der Stimme der Viola eine selbständige Melodie oder Pause angeführt ist.

In einer ähnlichen Technik sind auch die Partien der I. und II. Oboe aufgezeichnet, die häufig nur das Spiel der I. und II. Violinen verstärken. Den Anfang des Unisonos bezeichnet auch hier eine Wellenlinie (= unis. [?]), seinen Schluß stellen wir immer an jener Stelle fest, wo die selbständige Führung der ersten oder zweiten Oboe wieder einsetzt. Manchmal wird die erste Oboe durch die zweite verstärkt; auch dies wird durch die erwähnte Wellenlinie bezeichnet (unis.).

Die Notierung des italienischen Librettos weist ebenfalls bestimmte Eigen-

¹⁰ Wie die meisten Komponisten des 18. Jahrhunderts, unterschätzte auch Mysliveček die *Seccorezitative* und sah den Schwerpunkt in der Komposition der *Arien* und der *recitativi accompagnati*.

¹¹ Es ist interessant, daß die Arien und die Seccorezitative voneinander getrennt sind. Jede Arie bildet ein selbständiges Heft, an dessen Ende die Taktzahl der Arie bezeichnet ist. Die Rezitative sind völlig separat von den Arien in einem oder mehreren selbständigen Heften aufgezeichnet. Daraus geht hervor, daß die einzelnen Arien (die sogenannten „Nummern“) beweglich waren und in die Oper völlig frei eingeschaltet bzw. aus ihr weggelassen werden konnten. Dies spricht dafür, daß Mysliveček in seinem Libretto die Folge der einzelnen Ariennummern ziemlich unbekümmert änderte und außerdem den ausführenden Künstlern freie Hand gewährte, seine Opern nach ihrem eigenen Gutdünken zu „bearbeiten.“ Ähnlich wie andere Opernkomponisten billigte also auch Mysliveček den damals üblichen Usus, der in der interpretatorischen Willkür beim Einschalten von Opernarien und anderen Teilen der Oper bestand.

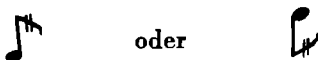
tümlichkeiten auf. Mysliveček gebraucht hier mehrere veraltete Abkürzungen und Formen, wie z. B.:

p = per
n' = non
u = v

Interessant ist auch die Schreibweise der Noten- und Pausenzeichen. Mysliveček (und auch sein Gehilfe) schreiben die kürzeren Notenwerte anders, als es heutzutage üblich ist. So erscheint z. B. das Notenfähnchen in seiner eigentlichen Bedeutung nur bei der Achtelnote (♩). Die Sechzehntelnote wird weder von Mysliveček noch von seinem Gehilfen durch zwei Fähnchen (♯♯) bezeichnet, sondern trägt nur eines, das meist parallel zu dem Notenhals durchgestrichen ist, zum Beispiel:



Ähnlich wird auch die Zweiundreißigstelnote bezeichnet:



In der Schreibweise der Pausen unterscheidet sich Myslivečeks Handschrift kaum von den üblichen Gewohnheiten. Selbstverständlich führt er die Pausenzeichen nicht kalligraphisch aus; so kommt es, daß z. B. eine Achtel- oder Sechzehntelpause die Form



aufweist.

Weitere Einzelheiten werden wir erst nachstehend im Zusammenhang mit unserem Vergleich mit der Leningrader Medon-Handschrift erwähnen. Es gilt nun festzustellen, ob die Wiener Montezuma-Handschrift ein echtes Autograph Myslivečeks ist.

An der Echtheit des „Wiener“ Montezumas kann nicht gezweifelt werden. Diese Meinung vertritt der beste Kenner der Handschriften Myslivečeks Jan Pohl¹², der die gegenwärtig in den Beständen der Musikabteilung des Nationalmuseums aufbewahrten Abschriften mehrerer Werke Myslivečeks¹³ an-

¹² Vgl. Pohl's handschriftliche Bemerkungen aus der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. XX D 344. Dem Leiter dieser Abteilung, † Dr. Jaroslav Vanický, der mir Pohl's Handschriften zugänglich machte, spreche ich hier meinen Dank aus.

¹³ Es handelt sich um folgende Abschriften J. Pohl's:

- Atto secondo dell' opera Ezio in 3 atti composta del Giuseppe Misliwizek (Il Boemo)*; unvollendet, Datum der Abschrift 1911, Sign. V B 83;
- Montezuma. Opera del ... (opera Montezuma scritta in Firenze nell' carnevale dell' anno 1771 da Giuseppe Misliwiczek detto il Boemo)*. (Orchesterpartitur mit Text, Jan Pohl 1910. Angeschlossen ist das italienische Libretto, wiederum eine Abschrift von Pohl, Sign. V B 45, I, II, III.)

legte. Die Ansicht Pohls wird dadurch bekräftigt, daß ähnliche handschriftliche Merkmale, wie sie im Montezuma festzustellen sind, auch in weiteren Handschriften (Autographen) Myslivečeks vorkommen, deren Mikrofilme bzw. Fotokopien im Archiv des Musikhistorischen Instituts des Mährischen Museums in Brünn, teils im Schlesischen Institut der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften hinterlegt sind.

Ivo Stolařík hat einen Vergleich des *Tamerlano* (1772) mit *Nitteti* (1770)¹⁴ vorgenommen und die Echtheit des Leningrader Manuskripts (Autographs) der zwei Akte der Oper *Nitteti* („*dieser auf dem Boden des sozialistischen Lagers ersten und einzigen Handschrift Myslivečeks*“¹⁵) verlässlich bestimmt. Dabei stützte er sich unter anderem auf die gewichtige Expertise des hervorragenden Kenners musikalischer Handschriften Aloys Fuchs (1799 bis 1853), der vor die VII. Szene der Oper *Tamerlano* folgende Erklärung eigenhändig eingetragen hat:

*Originale di Giuseppe Misliwecek
(: il Boemo vel Venatorini genannt):
Geb. 9. Martio 1739 (sic! — R. P.) + 4. Febr. 1781
in Italien. Die vollkommene Echtheit
der Handschrift verbürgt Aloys
Fuchs in Wien 6/6 1850.*

Auf Grund seiner Analyse des graphischen Bildes der *Tamerlano*- und *Nitteti*-Autographe hat Ivo Stolařík mehrere Schlüsse formuliert, die auch im Bezug auf die Handschrift des Montezuma restlos ihre Geltung bewahren; wir wollen hier daher wenigstens einige seiner Erkenntnisse zitieren, die wir seiner Abhandlung über die Oper *Nitteti*¹⁶ entnehmen. Stolařík sagt u. a.: „*Wie schon die handschriftlichen Ähnlichkeiten im Textteil (der Opern Tamerlano und Nitteti — R. P.) sehr auffallend sind, so sind die in der Notenaufzeichnung vorhandenen Übereinstimmungen im Duktus nicht weniger zahlreich. In der VII. Szene des Tamerlano und (...) der XII. Szene der Nitteti (...) sehen wir die typische gerade Akkolade vor dem Liniensystem*¹⁷, die oben und unten abgerundet ist und unten außerdem hier wie dort an zwei schräge Trennungstriche anknüpft. Fast identisch sind die Schlüssel — und zwar sowohl der Violschlüssel (G-Schlüssel), als auch der Tenor- und Diskantschlüssel (die C-Schlüssel) und der Baßschlüssel (F-Schlüssel), wie auch die Taktzeichen (...). Übereinstimmende Züge des charakteristischen Duktus der Schrift finden wir dann auch bei der Schreibweise der Taktstriche, der ganzen und halben Noten im Generalbaß und der Verbindungsbögen (Ligaturen).“

c) *Romolo ed Ersilia. Musica del sig. Giuseppe Misliwecek detto il Boemo, Napoli il 13. Agosto 1773.* Jan Pohl, Zbiroh 1911, Sign. V B 82.

d) (Unvollständig) *Thematický seznam Myslivečkových skladeb od dr. Jana Pohla.* Sign. V B 84.

¹⁴ Ivo Stolařík: *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“*, Opava 1963.

¹⁵ Stolařík, l. c., 30. Das Libretto zur Oper *Nitteti* stammt von Pietro Bonaventura Me-tastasio.

¹⁶ Stolařík, l. c., 29.

¹⁷ Diese *Akkolade* ist bei den meisten Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts entweder gebrochen oder mit einer Schlinge versehen (Anm. I. Stolaříks).

Für die Echtheit der *Tamerlano*-, *Nitteti*- und *Montezuma*-Handschriften können noch zwei weitere Beweise vorgebracht werden. Wie Stolařík mit Recht feststellt, wird sie auch durch die charakteristische Art der Streichungen einzelner Teile in der *Nitteti*-Partitur bekräftigt, die bei einer Abschrift entweder gar nicht, oder doch nur sehr selten vorkämen, weil ein Kopist immer nur das eine Ziel verfolgte: eine kalligraphisch möglichst einwandfreie Abschrift anzufertigen¹⁸.

Wir werden nicht einmal die Echtheit des Wiener *Montezuma*-Autographs bezweifeln, da noch ein zweiter indirekter Beweis zur Verfügung steht. Wie wir schon erwähnt haben, läßt der „Wiener“ *Montezuma* zwei Handschriften erkennen. Auch diese Tatsache spricht für die authentische Echtheit der Handschrift: hätte es sich nämlich nur um eine Abschrift gehandelt, dann wäre sie als Kopienauftrag einem einzigen Kopisten anvertraut worden, wie dies noch heute gang und gäbe ist.

Nach dieser kurzen Analyse der Originalhandschrift Myslivečeks — wie sie in den Autographen des *Tamerlano*, *Montezuma* und der *Nitteti* vorliegt — wenden wir uns jetzt der Leningrader Handschrift der Oper *Medon* und der Problematik ihrer autographen Echtheit zu.

Diese Handschrift stammt aus dem Besitz des Fürsten Nikolai Borissowitsch *Jussupow* (1750—1831). Dieser Sohn einer alten Adelsfamilie war vorübergehend in Turin tätig, wo er in den Jahren 1783—1789 den Posten des russischen Botschafters bekleidete. Wahrscheinlich ließ er in dieser Zeit (also schon nach Myslivečeks Tod!) eine Abschrift des *Medon* anfertigen¹⁹. *Jussupow* war nämlich ein leidenschaftlicher Handschriftensammler, wie dies auch einige Autographe Mozarts und Beethovens beweisen, die später in seiner Bibliothek gefunden wurden. Nach der Großen Oktober-Revolution wurden die Sammlungen *Jussupows* teils nach Moskau, teils in die Staatsbibliothek in Leningrad übergeführt. In den Leningrader Beständen lag auch Myslivečeks *Medon* jahrzehntelang in Vergessenheit; seine musikalisch zweifellos wertvolle Partitur wurde erst hundertsechzig Jahre nach der römischen Erstaufführung dieses Werkes entdeckt²⁰. Wie schon gesagt, hat Marietta Schaginjan die Mikrofilme dieser Partitur dem Schlesischen Institut der ČSAV in Opava gewidmet²¹.

Wenden wir jetzt unsere Aufmerksamkeit der Leningrader *Medon*-Handschrift zu.

¹⁸ Es braucht nicht betont zu werden, daß die Striche in den Autographen der Komponisten (also auch bei Mysliveček) einer der Schlüssel zur Erkenntnis der Entstehungsgeschichte musikalischer Werke sind.

¹⁹ Wahrscheinlich nach dem in der *Bibliotheca Casanatense* in Rom deponierten Autograph. Über Nikolaj Borissowitsch *Jussupow* vgl. W. E. R u d a k o w: *Jussupow*, russisch in Brockhaus-Efron, *Enziklopedičeski slowar*, S. 457—458, Petersburg 1904.

²⁰ Mysliveček hat die Oper *Medonte* im Jahre 1780, ein Jahr vor seinem Ableben, nach dem Libretto des italienischen Schriftstellers Giovanni de *Gammera* komponiert. Die Uraufführung der Oper, die zur Faschingzeit desselben Jahres im *Nobilissimo Teatro a Torre Argentina* erfolgte, ist beim Publikum völlig durchgefallen, vielleicht auch deshalb, weil ihr Libretto — wie Marietta Schaginjan meint — freimütige Ideen betonte. Vgl. u. a. R. P e ě m a n: *De Gamberovo libreto k poslední opěře Josefa Myslivečka*, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Universität in Brno*, F — 9, Brno 1965, 183—194. (Festschrift zum 60. Geburtstag Prof. Jan Raceks, DrSc.)

²¹ Über die Umstände, die zur Deponierung des *Medon*-Mikrofilms im Schlesischen Institut führten vgl. u. a. Zprávy Slezského ústavu ČSAV v Opavě, Nr. 107, Oktober 1959, und Nr. 111—112, Juni 1960.

Schon die Titelseite sollte den Forscher eigentlich davon überzeugen, daß es sich in diesem Fall um keine Originalhandschrift Myslivečeks, sondern offensichtlich um eine jüngere Abschrift handelt. Sie ist nämlich kalligraphisch ausgeführt, in einer sorgfältig schattierten Schrift, deren Gesamtduktus sich von Myslivečeks Schreibweise grundsätzlich unterscheidet und — besonders bei den Groß-Buchstaben — dekorativ-ornamentale Tendenzen aufweist. Übrigens liefert die Titelseite noch einen weiteren Beweis gegen die autographe Echtheit der Handschrift, und zwar durch die Schreibweise des Namens Mysliveček, der in der Form *Misliweceke* wiedergegeben ist. In dieser Form kommt Myslivečeks Name auf keinem der echten Autographe vor. Mysliveček selbst hat sich auch niemals so unterzeichnet²². Ansonsten war ja seine Schrift alles andere als kalligraphisch, ihr Duktus zeugte vielmehr von Hastigkeit und Nervosität.

Auf der Titelseite ist dann noch eine bemerkenswerte Erscheinung zu verzeichnen: es fehlt hier der Name des Kopisten. In älteren Musikalien (aus dem 17. und zum größten Teil noch aus dem 18. Jahrhundert) steht dieser Name immer unten rechts auf der Titelseite, meist auch mit dem Datum der Abschrift. Wenn wir in der Leningrader Handschrift diese Angabe nicht finden, so liegt die Vermutung nahe, daß die Abschrift erst nach Myslivečeks Tod, vielleicht unmittelbar vor dem Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Bekanntlich hörten die Kopisten gegen Ende des Aufklärungszeitalters auf, ihre Namen auf dem Titelblatt anzuführen.

Diese Hypothese über die ungefähre Datierung der *Medon*-Abschrift führt uns zur Vermutung, daß Fürst Nikolai Borissowitsch Jussupow die Kopie des *Medon* erst nach seiner Turiner Tätigkeit anfertigen ließ, zu einer Zeit, als er bereits Senator und später Minister in der Regierung Pauls IV. war²³.

Wenden wir aber unsere Aufmerksamkeit wieder der Handschrift zu. Wenn wir in der Partitur des Leningrader Fundes blättern, so stellen wir auf den ersten Blick fest, daß sich auch die Notenschrift des Abschreibers von der Notenschrift Myslivečeks wesentlich unterscheidet (vgl. Abb. 4, 6, 7). Die Notenaufzeichnungen des Kopisten sind bei aller Schreibgeläufigkeit sehr sauber ausgeführt. Er übernimmt Myslivečeks Schreibweise der Sechzehntelnoten, indem er die Fahne der Achtelnoten durchstreicht. Aber gerade die graphische Ausführung der Sechzehntelnoten zeigt einen unverkennbaren Unterschied von der Schreibweise Myslivečeks. Dieser durchstreicht nämlich bei der Sechzehntelnote die Fahne der Achtelnote mit einem dünnen, parallel zum Notenhals verlaufenden Strich, der Kopist durchstreicht dagegen die Fahne mit einer festen Linie, die zu dem Notenhals nie parallel ist. Die graphische Darstellung der Sechzehntelnote bei Mysliveček und dem Abschreiber der *Medon*-Partitur zeigt

²² Bekannt sind folgende Modifikationen des Names Mysliveček: *Myslyweczek*, *Mislyweczek*, *Misliweczekh*, *Misliweczek*, *Misliweczek*, *Misliwetschek*, *Mysliwetzek*, *Misliweczek*, *Misliweczek* und *Misliweczek*. Vgl. Jaroslav Čeleda: *Josef Mysliveček, tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského*. Verlag Josef Svoboda, Praha 1946, 13 ff.

²³ Die näheren Umstände, unter denen N. B. Jussupow die Vorliebe für Myslivečeks Musik faßte, werden wir kaum verlässlich ermitteln können. Fest steht, daß schon zu Myslivečeks Lebzeiten in Rußland sehr viel für die Beliebtheit seiner Werke bei den Angehörigen der Aristokratie geschehen ist. So waren dort einige seiner Sinfonien bekannt, Fürst Scheremetjew ließ eine Abschrift der nach Metastasio's Text komponierten Oper *Nitteti* herstellen, usw. Vgl. Jan Löwenbach: *Ceskoruské vztahy hudební*, Praha 1947.

noch deutlicher, daß es sich zweifellos um zwei verschiedene Handschriften handelt:

Mysliveček

Abschreiber (Kopist)

Auch das Instrumentalunisono bezeichnet der Kopist anders als Mysliveček. Wie bereits erwähnt, schreibt Mysliveček z. B. in seinem *Montezuma* die gleichstimmigen Partien der Instrumente nicht aus, sondern bezeichnet sie durch eine Wellenlinie, die als „unis.“ gelesen werden kann. Der Kopist dagegen bezeichnet das Unisono durch eine Zierlinie in der Art einer Spirale (mit oder ohne Doppelpunkt rechts), also etwa in dieser Form:

oder nur

Wenn Mysliveček ein Unisono der Bratsche mit den Baßinstrumenten (den Violoncelli und Kontrabäßen) bezeichnen will, so setzt er in das System der Bratsche eine besondere Abkürzung, die einem Spiegelbild des heutigen Baßschlüssels ähnlich ist und rechts zwei Punkte aufweist:

Anders der Kopist des *Medon*, der die Verdoppelung des basso fondamentale in der Bratsche durch eine Wortabkürzung bezeichnet:

Col B (= col basso)

Schon Ivo Stolařík hat auf die eigenartige Bezeichnung der Szenen hingewiesen, die Mysliveček in seinen Autographen gebraucht. Der Komponist stellt jeder Szene das italienische Wort *Scena* voran (mit dem für ihn typischen selbständigen Anfangsbuchstaben und einer charakteristischen Verbindung der Buchstaben *c* und *e*); diesem Wort fügt er eine römische Ziffer hinzu, die die Reihenfolge der betreffenden Szene bezeichnet.

Bei dem Kopisten finden wir jedoch eine kalligraphische Form des Wortes *Scena* mit anschließendem Ordnungszahlwort, also z. B.:

Scena Prima

Führen wir nur noch einige auffällige Unterschiede zwischen der Handschrift Myslivečeks und der des Kopisten an. So fällt z. B. auf den ersten Blick die unterschiedliche Bezeichnung der einzelnen Instrumente in der Partitur auf. Mysliveček schreibt:

Oboe $\begin{matrix} 1mo \\ 2do \end{matrix}$, ähnlich wie *Violino* $\begin{matrix} 1 mo \\ 2 do \end{matrix}$

Anders der Abschreiber, der zwar der ersten und zweiten Oboe (und auch den ersten und zweiten Violinen) in der Partitur ihre selbständigen Linien-systeme beläßt, aber die Art des Instrumentes nur mit seinem Namen bezeichnet — ohne anzuführen, ob es sich um die erste oder die zweite Stimme handelt. Bei den Violinen gebraucht er außerdem die Pluralform „Violini“.

Einen markanten Unterschied finden wir in der Bezeichnung der Bratsche. Während Mysliveček konsequent die ältere Bezeichnung „Violette“ gebraucht, schreibt der Kopist immer nur „Viola“.

Und schließlich schreibt Mysliveček das Tempo durchwegs am unteren Rande der Partitur vor, was wiederum eines der Merkmale seiner Handschrift ist. Der Kopist setzt dagegen die Tempobezeichnung abwechselnd an den oberen und unteren Rand der Partitur.

Diese Aufzählung der Unterschiede zwischen der *Medon*-Kopie und der Originalhandschrift Myslivečeks könnte noch fortgesetzt werden. Aber vielleicht dürfte schon diese Feststellung der grundlegenden Unterschiede zwischen der Abschrift und dem Autograph, um die wir uns hier in aller Kürze bemühten, den Beweis erbracht haben, daß es sich im Fall des Leningrader Fundes der *Medon*-Partitur von 1958 um eine Abschrift aus zweiter Hand und nicht um Myslivečeks Originalhandschrift handelt²⁴. Dies wird übrigens noch durch die Tatsache bekräftigt, daß die *Medon*-Partitur keine Streichungen aufweist, die in Myslivečeks autographen Opern sonst auf seinen Schaffensprozeß schließen lassen²⁵.

Der Autor des Librettos der Oper *Medon* ist der Italiener Giovanni de *Gammerra*, dessen Texte Johann Christian *Bach*, Wolfgang Amadeus *Mozart*, Antonio *Salieri* und andere Komponisten vertonten²⁶. Vor Mysliveček hatte *Gammerras Medon*-Libretto schon der italienische Komponist Giuseppe *Sarti* (1729 bis 1802) benützt, der drei Jahre früher als Mysliveček die gleichnamige Oper *Medonte, re d'Epiro* schrieb, die im Jahre 1777 in Florenz uraufgeführt wurde.

Josef Mysliveček griff zu *Gammerras* Textbuch als reifer Opernkomponist — der Stoff von König *Medon* wurde zum Libretto des letzten Opernwerkes, das er beendete und nur ein Jahr vor seinem Tode auf der erfolglosen Premiere im Fasching des Jahres 1780 am Nobilissimo Teatro a Torre Argentina in Rom zur Aufführung brachte²⁷. Da *Gammerra* beschließt also die Reihe der Libret-tisten, zu deren Texten Mysliveček Opern schrieb.

²⁴ An der Echtheit der *Medon*-Handschrift zweifelt übrigens auch Ivo *Stolařík*, wenn er in seiner zitierten Untersuchung über Nitteti die Handschrift der Oper *Medon* als eine „Abschrift der Partitur“ (I. c., 4) erwähnt.

²⁵ Abschließend sollte erinnert werden, daß der Leningrader Fund nur die *Arien* und die *recitativi accompagnati* der Oper *Medon* enthält; die *Seccorecitative* sind nicht vorhanden. Dies führte die Künstler in *Opava* dazu, bei ihrer Inszenierung diese *Recitative* einfach durch das gesprochene Wort zu ersetzen. Näheres zu dieser Problematik siehe R. *Pečman*: *Neznámá Myslivečková opera*, *Hudební rozhledy* XIV — 1961, 391—392; M. *Schaginjan*: *Poslední v sezóně*, *Literární noviny* X — 1961, Nr. 30, 3; R. *Pečman*: *Medon, král epirský. Ještě k Myslivečkově opeře*, *Hudební rozhledy* XIV — 1961, 796—797; M. *Schaginjan*: *Co se starou operou?* *Literární noviny* 1961, Nr. 44; R. *Pečman*-J. *Ludvíkovský*: *Závěrečné slovo o Medontovi*, *Hudební rozhledy* XIV — 1961, 1022; R. *Pečman*: *K Myslivečkově opeře Medon, král epirský*, *Sborník prací fil. fak. brněnské university*, F — 6, 1962, 141—143.

²⁶ Vgl. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* III, 559, London 1954.

²⁷ Herrn Prof. Dr. Jan *Racek* danke ich dafür, daß er mir den Brief von Prof. *Ulisse Protagiurleo* übergab, in dem die bibliographischen Daten des ursprünglichen Librettos zu

Die Literatur kennt *Gamerra*²⁸ als erfolgreichen Dichter von Rührstücken, der sogenannten „drammi lacrimosi“. Doch kritisieren die Autoren, die sich mit seiner Biographie und seinem Werk befassen, unverhüllt sein abenteuerliches Leben und seine allzu loyale Haltung gegenüber der österreichischen Regierung.

Giovanni de *Gamerra* wurde im Jahre 1743 in Livorno geboren. Er stand als Oberleutnant in den Diensten der österreichischen Armee und war klerikal eingestellt. Im Jahrfünft 1765—1770 entfaltete er eine reiche Tätigkeit als Schriftsteller; *Gamerra* verfaßte vor allem Dramen, Tragödien, wich jedoch nicht einmal dem Schreiben von Komödien und Gedichten aus (u. a. das unvollendete Poem *La Corneide*). Zu seinen bekanntesten Dramen gehört das Spiel *I solitari* (Die Einsamen), das im Jahre 1770 mit Erfolg aufgenommen wurde.

Gamerra lebte lange Jahre in Österreich. Nach 1777 kehrte er wieder in seine Heimat Italien zurück. Krankheit, Armut und eine tragische Liebe überschatteten seinen italienischen Aufenthalt bis zum Jahr 1786, als man ihn nach Neapel mit der Aufforderung berief, dort als dramatischer Schriftsteller zu arbeiten. *Gamerra* folgt diesem Ruf, kommt nach Neapel, der Stadt der Kunst und Musik — und bringt gleich ein Dutzend neuer Dramen mit. Einige waren sogar unmittelbar für das neue Theater bestimmt, das in Neapel im Jahr 1786 eröffnet wurde.

Als Schriftsteller war ihm jedoch dort kein rechter Erfolg beschieden, vielleicht auch deshalb, weil seine Stücke nicht selten regierungsfeindliche Tendenzen enthielten. Nach dem Mißerfolg in Neapel geht *Gamerra* im Jahr 1788 nach Pisa, wirft die Ideen über Bord, die in seinem Schaffen der neapolitanischen Zeit aufblitzten und beginnt im gegenrevolutionären Geist zu schreiben. Die Dramen *La Basvilliana*, *La Batavia*, *La Belgia* und *Liberté* gehören bereits in die Verfallsperiode von *Gamerras* Schaffen.

In dieser Zeit festigen sich die Beziehungen des Schriftstellers zu Österreich. Mit Interesse nimmt er im Jahre 1793 eine Einladung nach Wien an, weil er hofft, seine finanzielle Lage zu verbessern. Obwohl er ständig krank ist, rafft er sich in Wien von neuem auf und widmet sich vor allem dem Verfassen von Librettos, nach dem großen Vorbild Pietro *Metastasio*s. Natürlich kommt seine Dekade von Textbüchern zu spät, weil sich die Zeit inzwischen von dem Typ

Myslivečeks Oper angeführt sind: *Medonte* | *Dramma per musica* | *Da representarsi* | *Nel Nobilissimo Teatro a Torre Argentina* | *nel Carnevalle dell' anno 1780.* | *Dedicato* | *alla Nobiltà.* | *In Roma delle Stampe di Puecinelli* | *a Strada Papale incontro al Banco* | *del Sig. Marchese Belloni.* | *Con licenza de Superiori.* | *Si vendono nella sudetta Stamperia [...]* *MUSICA del Sig. Maestro Mislivecek detto il Boemo, Accademico Philharmonico.* Das Titelblatt des Librettos nennt auch die Interpreten der Premiere: *Medon* — Giacomo David, *Selena* — Kastrat Michelangelo Bologna, *Arsax* — Tommaso Consoli, *Zelinda* — Kastrat Silvestro Fiamminghi, *Evander* — Biago Parca, *Talet* — Lorenzo Caleffi. (Aus dem Schreiben von Prof. Ulisse Prota-Giurleo aus Neapel an Prof. Dr. Jan Racek nach Brünn vom 20. 4. 1960.)

²⁸ Vgl. F. Pera: *Ricordi e biogr. livornesi*, Livorno 1867, 271 ff.; E. Masi: *Giovanni De Gamerra e i drammi lacrimosi* (im Sammelbuch Sulla storia del Teatro italiano nel sec. XVIII, Florenz 1891); derselbe: *Giovanni De Gamerra o il segreto d'un cuor sensibile* (im Sammelbuch Studi e ritratti, Bologna 1881); G. Natali: *Il Settecento*, Milano 1929, 924—926 und 1096—1070; derselbe in *Enciclopedia Italiana* XII, 497 (Red. Giovanni Gentile und Calogero Tuminelli).

der Musikdramen, wie sie Metastasio einst schrieb, abgewendet hatte. Überdies ist Gamerra auch innerlich mit der neuen Epoche zerfallen, deren Morgenröte nach dem Sturm auf die Bastille Europa erleuchtete. So bringt auch dieser Tätigkeitsabschnitt dem Dichter keine Erfolge. Arm und krank kehrt er abermals nach Italien zurück und stirbt dort im Jahr 1803 in Vicenza.

Heute kann man natürlich nicht mehr die Gründe erforschen, die Mysliveček bewogen, ein weniger bekanntes, vor dem Jahr 1777 entstandenes Textbuch Gamerras als Libretto seiner Oper *Medonte* zu verwenden²⁹. Marietta Schaginjan's Meinung, Mysliveček hätten manche freisinnige Ideen dieses Librettos angezogen, ist fragwürdig³⁰. Triftiger wird wohl unsere Ansicht sein, der Komponist habe in Gamerras Textbuch manche Analogien mit dem Libretto-typ Metastasios gesehen, der im 18. Jahrhundert zweifellos am beliebtesten war und in diesem Fall ein besonders erregendes Schauspiel voll verwickelter dramatischer Züge zu bieten versprach. De *Gamerra* hatte seinen *Medon* im Stil Metastasios geschrieben und war Metastasios Manieren durchaus botmäßig.

Bis zu welchem Grade dies der Fall war, wird vielleicht ein näherer Blick auf dieses Libretto klar machen. Die Handlung ist pseudohistorisch, doch sind die einzelnen Personen im Sinne der im 18. Jahrhundert üblichen Praxis frei erfunden. Das gilt auch von der Titelgestalt König Medons, obwohl Schaginjan meint, es handle sich um die historische Gestalt eines albanischen Herrschers³¹. Die historische Treue des Textbuches wollen wir später betrachten; hier wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem Libretto selbst zu³².

Als „dramatis personae“ treten auf: *Medon*, König von Epirus, Geliebter und Verlobter der *Selena*; *Selena*, Prinzessin und Tochter des Königs *Aglauros* von Argos, Geliebte des *Arsax*; *Arsax*, Prinz von Dodona, Oberbefehlshaber der Armee von Epirus; *Zelinda*, Prinzessin von Larissa, tributpflichtige Fürstin und Freundin Medons; *Evander*, Magnat von Epirus und Anführer der königlichen Garde; *Talet*, einer der Magnaten des Königreiches Argos. Weiter treten im Libretto Henker, Bewohner und Priester des Tempels der Rache, Provinzhauptleute, Medons Gefolge, Edle und Soldaten des Königreiches Argos, das Gefolge der Prinzessin *Selena* u. a. auf.

Das ziemlich umfangreiche einleitende „argomento“ des Librettos macht uns mit der Handlung der Oper bekannt.

Medon, König von Epirus, wird als einer der grausamsten und tapfersten, aber zugleich auch listenreichsten Herrscher des Altertums geschildert. Er kehrt aus einem langen und schweren Krieg zurück, den er gegen die Athener führte. Auf dem Rückweg in sein Königreich hält er sich bei König *Aglauros* in Argos auf. Dort verliebt er sich in dessen Tochter *Selena*, deren faszinierende Schönheit berühmt ist. *Medon* hält bei *Aglauros* um *Selenas* Hand an und sie wird ihm feierlich angelobt.

Inzwischen ist in Epirus unerwartet ein Aufstand ausgebrochen und *Medon* kehrt rasch in das Vaterland zurück, um ihn niederzuschlagen. Deshalb wird seine Hochzeit mit *Selena* aufgeschoben.

²⁹ Vgl. die Fotokopien des Schlesischen Instituts der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Opava, Sign. B 25—3591.

³⁰ M. Schaginjan: *Poslední v sezóně*, Literární noviny X — 1961, Nr. 30, 3.

³¹ Schaginjan, l. c.

³² Das Libretto widmete M. Schaginjan dem Schlesischen Institut (Ann. Nr. 29). Es handelt sich um das Libretto zu *Sartis* Oper, das später auch Josef Mysliveček vertonte.

Arsax, der Sohn des Fürsten von Dodona *Anteos*, auch *Sisbites* genannt, ist vom Hofe seines Vaters geflohen und hält sich inkognito in Argos auf, weil er *Selena* ebenfalls liebt. In der Beziehung zu *Selena* sieht *Anteos* den raschesten Weg seines Sohnes *Arsax* auf den Thron.

Als *Arsax* von *Medons* Verlobung mit *Selena* erfährt, entschließt er sich auf Anraten seines Onkels *Efeontes*, *Medon* auf seinem Rückweg nach Epirus zu begleiten, sein Vertrauen zu gewinnen und später — wie er hofft — Gelegenheit zu finden, sich *Selena* zu nähern.

Medon gewinnt *Arsax* lieb und ernennt ihn zum Befehlshaber der Truppen, die den Aufstand in Epirus unterdrücken sollen.

Arsax zeichnet sich tatsächlich durch Kühnheit aus und es gelingt ihm, der Rebellen Herr zu werden. Damit gewinnt er *Medons* volles Vertrauen — und überdies auch die Zuneigung des Königreiches Epirus, das ihn als Nationalhelden feiert.

Obwohl *Arsax* *Medons* Adjutant wird, fährt er in seinen geheimen Beziehungen zur künftigen Gattin seines Königs, *Selena*, fort. Nach der Unterdrückung des Aufstandes erinnert *Medon* König *Aglauros* an das Versprechen, ihm *Selena* zur Frau zu geben. *Selena* liebt zwar *Arsax* und nicht *Medon*, ihr Vater aber zwingt sie schließlich, sich mit einem königlichen Gefolge nach Epirus zu begeben, wo ihre Heirat mit *Medon* stattfinden soll.

Arsax leidet Liebesqualen. Er fürchtet, seine geliebte Prinzessin zu verlieren und seine Angst steigt, als er von einem bösen Traum *Selenas* erfährt, in dem sie sich auf dem Altar geopfert sieht.

Inzwischen hat *Medon* mit teuflischer List die geheime Liebe seiner Braut enthüllt und läßt sie nach ihrer Ankunft in Epirus festnehmen. Zusammen mit *Arsax*, den der König natürlich augenblicklich zu hassen beginnt, läßt er *Selena* im Tempel der Rache lebendig begraben, wo beide grausamen Folterungen ausgesetzt werden. Im Tempel der Rache werden nicht nur Schuldige und Unschuldige getötet, dort wohnen auch die Henker und pflegen ihre Folterwerkzeuge . . .

Als König *Aglauros* vom Schicksal der Liebenden erfährt, rüstet er ein mächtiges Heer und zieht gegen Epirus, um seine Tochter zu rächen.

Zelinda, die *Medon* tributpflichtig ist und ihn heimlich liebt, versucht *Medon* zu helfen, doch vergebens. König *Aglauros* besiegt *Medon* in offener Schlacht und nimmt ihn gefangen. *Medon* wird im Triumphzug hinter dem Wagen des Siegers geschleppt und auf *Aglauros*' Befehl von den Henkern gevierteilt.

Selena und *Arsax* sind frei — ihre reine Liebe hat gesiegt. Sie huldigen mit den siegreichen Kämpfern bei Brandopfern und Gebeten den Göttern. Die Apotheose der beiden Liebenden klingt im Chor der Soldaten mit den Worten aus:

„*Oggi che stringe Imene
Un modo si besto,
Glorie promette il Fato
Glorie promette amor!*“³³

Es handelt sich also um ein höchst verwickeltes Libretto, das den Fluß der Handlung mit vielen Abzweigungen verdunkelt. Gamerras Abhängigkeit von

³³ „Wenn heute Hymen ein so seelig' Band schlingt, Ruhm kündigt dann das Schicksal, Ruhm kündigt dann die Liebe!“ (De G a m e r r a, III. Aufzug, 5. Szene).

Metastasio merkt man vor allem an der Zeichnung der Figuren. So ist Medon, obwohl er keinen ausgeprägten Typ darstellt, schließlich doch eine negative Gestalt, die die Liebe Selenas zu Arsax vereiteln will. Wie manche Herrschertypen Metastasios besitzt auch Medon *Züge unaussprechlicher Bösartigkeit*, die seiner unerwiderten Liebe zu Selena entspringen. In Metastasios Drama *Semiramis* finden wir eine analoge Person — den königlichen Vater Vesor, der in seiner Abneigung gegen die Liebe seiner Tochter zu dem indischen Prinzen Sciltalce so weit geht, daß er das Paar verfolgen und in den Nil werfen läßt³⁴. Das Gegenstück zu Vesor ist zweifellos Medon: er ordnet an, Selena und Arsax im Tempel der Rache lebend zu begraben. Im Vergleich mit Vesor handelt jedoch Medon nicht nur aus rachsüchtigem Zorn — er liebt ja Selena und diese Liebe bewegt ihn dazu, Selenas Verhältnis zu Arsax um jeden Preis zu nichtezumachen.

Ganz im Geiste des Barocks, nach dem Muster Corneilles, wird in Gamerras Libretto das *Moment der schweren Prüfung* besonders betont, die Arsax und Selena bestehen müssen. Ähnlich wie in Corneilles *Cid* oder *Horatio*, in Metastasios *Demofonte*³⁵ u. a., konzipiert Gamerra seine Handlung so, daß sie trotz allen Verwicklungen einem glücklichen Ende zustrebt. Auch die Apotheose des Finales entspricht den Dramen Metastasios, da es sich nicht nur um den Preis der Liebe, sondern auch um den moralischen Sieg von Selenas Vater Aglauros über den Bösewicht Medon handelt. In Metastasios typischem Stil wird hier der ehrenhafte Herrscher verherrlicht, der im Namen der Gerechtigkeit das an dem jungen Paar verübte Unrecht rächt.

Es wurde bereits gesagt, daß die dramatische Gestalt Medons mit ihrem Schwanken zwischen Gut und Böse kaum befriedigen kann. Denn neben ausgesprochen negativen besitzt Medon auch zweifellos positive Charakterzüge — liebt er doch, allerdings vergeblich, Prinzessin Selena! Man kann ruhig annehmen, daß die unerwiderte Liebe Medons Mitgefühl erwecken muß, besonders weil doch auch die Tatsache mitspielt, daß Selenas Geliebter Arsax Medons Vertrauen gebrochen und ihn verraten hat³⁶. Zum Unterschied von Metastasios dramatischen Intentionen wird Arsax für diesen Verrat nicht bestraft. Im Gegenteil, seine Gestalt zieht die volle Aufmerksamkeit des Publikums auf sich, weil er im Laufe des Dramas immer mehr zur eigentlichen Hauptfigur und treibenden Kraft der Handlung wird.

Während die meisten Gestalten in Metastasios Dramen scharf profiliert sind, finden wir in Gamerras Libretto nur zwei dramatisch halbwegs wirksam und glaubhaft modellierte Personen — *Arsax* und *Medon*. Die übrigen Darsteller sind allzu blaß und greifen eigentlich in die Handlung nicht unmittelbar ein.

Nehmen wir beispielsweise *Selena*, die überhaupt keiner selbständigen Tat fähig ist und zuerst dem Willen des Vaters, dann des Arsax und schließlich des Medon fast sklavisch unterliegt. Jene Abhängigkeit von den Entscheidungen „starker“ Herrscher- oder Elternpersönlichkeiten, jene *Unterwürfigkeit gegen-*

³⁴ *Metastasio* VII, 1.

³⁵ Ebendort IV, 83.

³⁶ Dem Typ des verräterischen Heerführers begegnen wir z. B. in *Metastasio Artaxerxes* (I, 1). *Artabanus*, Präfekt von *Xerxes'* königlicher Garde, verleitet *Artaxerxes* dazu, seinen Bruder *Dareios* zu töten und selbst die Macht in Persien zu übernehmen; später trachtet *Artabanus* auch nach des *Artaxerxes* Tod. Sein Verrat wird jedoch Schritt für Schritt enthüllt und *Artaxerxes* ist gerettet.

über höheren Mächten (Gesetze, Weissagungen, Götter usw.) ist auch für die Librettos Metastasios typisch; allerdings erreichen seine Gestalten, die den Willen anderer erfüllen, schließlich ihre Ziele gerade deshalb, weil sie sich diesem fremden Willen aus eigener Entscheidung unterzuordnen vermögen. So fällt Ipermestras Entscheidung eigentlich ganz selbständig und doch dem Willen des Vaters und dem Orakel gemäß (Metastasios Drama *Ipermestra*³⁷), obwohl ihre Abhängigkeit vom Vater an de Gamerras Selena gemahnt; Selena ist jedoch unfrei und willenlos, weil sie im Verlauf der Handlung mehreren, einander widersprechenden Kräften unterliegt.

Auch die übrigen Personen verstärken nur das Statische der Handlung. So hätte vor allem die Rolle der *Zelinda*, jener spätbarocken Antizipierung treuloser, in der Liebe enttäuschter Frauentypen, eine schärfere Profilierung verdient. Und es ist vielleicht nicht übertrieben, in ihr eine Analogie der späteren Gestalten Verdis, zum Beispiel der Fürstin Eboli oder der Prinzessin Amneris, zu sehen. Als dramatische Gegenspielerin Selenas ist jedoch Zelinda in ihrer Liebe zu Medon allzu farblos und schließlich versteht man kaum ihre Entscheidung, sich nach dem Sieg des Königs Aglauros den Siegern anzuschließen und gemeinsam mit Talet und dem Heer das Heldentum des Arsax mit den Worten „*O vero, o degno, o generoso Eroè!*“ zu feiern³⁸.

In dieser Charakterisierung der Gestalten könnten wir gewiß noch fortfahren. So ist die Funktion *Talets* unklar, der ohne nähere Motivierung als eine Art Tröster des Arsax erscheint, doch nehmen wir an, daß auch die wenigen Sätze, die wir dem dramatischen Aufbau der Handlung und der Zeichnung ihrer Personen gewidmet haben, ein hinreichendes Bild von de Gamerras Libretto bieten.

Kehren wir nun zum Gedanken zurück, den Marietta Schaginjan in ihrem bereits zitierten Aufsatz *Poslední v sezóně* skizzierte, nämlich, daß es sich um ein untraditionelles Libretto handelt, das einen Stoff aus der alten epiräischen (albanischen) Geschichte bearbeitet. Nun, antitraditionell könnte vor allem schon die Tatsache sein, daß hier König Medon von Epirus einem Drama zum Opfer fällt, das ihn als schlechten Herrscher schildert. Es handelt sich jedoch nicht um den Typ des „apologetischen“ Librettos, den Metastasio so gern auf die Bühne stellte³⁹, und wir wollen vorläufig die Frage der historischen Wahrheit beiseite lassen und dafür noch einen „untraditionellen“ Zug von Gamerras Librettovorlage beachten, nämlich das Motiv der Empörung in Epirus und der militärischen Niederwerfung Medons. M. Schaginjan hat in zweiter Linie auch dieses Motiv der Freiheit hervorgehoben. Sie schreibt über das Finale der Oper: „*Die Gefängnismauern fallen, eine Flut von Licht erfüllt die schwarze Nacht der Unfreiheit und in die Sonnenhelle treten die Gefan-*

³⁷ Metastasio VI, 61.

³⁸ „*Welch' echter, würdevoller, großmütiger Held!*“ (De Gamerra III. Aufzug, 5. Szene).

³⁹ Obwohl Metastasios Dramen im Aufbau und in ihren Situationen an die Werke Jean Racines gemahnen, vermissen sie Racines überwiegend tragische Stimmung. Metastasio stellt — im Vergleich zu seinem Vorbild Racine — keine tragischen Schlüsse auf die Bühne (von seinen ersten Arbeiten abgesehen). Seine in Wien entstandenen Werke haben meist feierliche, apothetische und versöhnliche Finale. In dieser Hinsicht zollt Metastasio dem zeitgenössischen Hofgeschmack seinen Tribut. Es war Karls VI. Wunsch, an dessen Hof Metastasio wirkte, die Dramen versöhnlich ausklingen zu lassen.

genen. An ihrer Spitze schreitet *Arsax*⁴⁰. Leider ist Gamerra nicht einmal in dieser effektvollen Betonung der Freiheitsidee ursprünglich. Greifen wir abermals zu Metastasio zurück, nämlich zu seinem Libretto *Nitteti*⁴¹, das Mysliveček übrigens ebenfalls vertont hat⁴². Auch in diesem Drama finden wir das Motiv des Aufstandes. Gegen den ägyptischen König *Amasis* empört sich Volk und Heer der Provinz. Des *Amasis* Heeresführer *Apria*, der den Aufstand unterdrücken soll, wird von den Empörern zum König proklamiert und kämpft gegen den eigenen Herrscher.

Die auffallende Verwandtschaft dieses Motivs bietet einen weiteren Beweis dafür, wie wenig ursprünglich Gamerras *Medon*-Libretto war.

Eine besondere Frage ist die historische Treue des Dramas. Ihr Studium bei Metastasio zeigt, daß die meisten Handlungsmotive und Personen dieses genialen Dramatikers ganz oder teilweise erfunden sind. Der Textdichter Metastasio wählt zwar historische Begebenheiten als Grundlage seiner Fabeln, die meist aus längstvergangenen antiken Zeiten oder aus der Mythologie stammen; er stützt sich dabei auf alte griechische oder lateinische Quellen, geht aber mit der „historischen“ oder „mythologischen“ Wahrheit ziemlich frei um. Metastasio handelt es sich ja um die Bühnenwirksamkeit seiner Musikdramen, und diesem Ziel unterwirft er die historische Wahrheit. So geht übrigens jeder Dramatiker vor, der die psychologische und künstlerische Wirkung des Dramas im Auge hat. Man muß wohl kaum betonen, daß dies für alle Librettisten, nicht nur der Zeit Metastasios sondern auch der folgenden Zeiten, gilt.

Auch Giovanni de Gamerra wollte — ganz im Stil Metastasios — vor allem eine blendende, hinreißende Wirkung seines *Medon*-Dramas erzielen. Im Interesse der künstlerischen Wahrheit, die in jedem Kunstwerk über der historischen Wahrheit stehen sollte, zögerte er nicht, sich bei der Motivierung der Handlung von dramatischen Gesichtspunkten leiten zu lassen, ohne sich an die historische Wahrheit zu halten. Es ist also klar: Alle Gestalten des Librettos sind frei erfunden, erfunden ist auch seine Handlung, obwohl das *argomento* der Einleitung betont, sie sei historisch und die dramatischen Gestalten seien von antiken Autoren übernommen worden. Diese Behauptung wird jedoch von der bekannten Real-Enzyklopädie Pauly-Wissowa eindeutig widerlegt, die verlässliche lexikographische Daten über das klassische Altertum bringt.

Dem Namen *Medon* begegnen wir beispielsweise in den griechischen Mythen, die zum Sagenkreis des Trojanischen Krieges gehören; eine historische Gestalt war also *Medon* nicht⁴³. Dieser sagenhafte Namen wird zwei Heroen zugeschrieben. Der eine ist Sprecher im Hause des Odysseus in Ithaka und betreut seinen Sohn Telemachos. Deshalb bleibt er auch von der Eifersucht des Odysseus verschont, gleich dem Sänger Phemios, der im Palast von Ithaka die Bewerber um Penelopes Hand unterhalten muß.

⁴⁰ Zit. Aufsatz, Spalte 4.

⁴¹ *Metastasio* VIII, 61.

⁴² Von den vierzehn nach Metastasios Texten komponierten Opern Myslivečeks steht *Nitteti* an sechster Stelle. Sie entstand im Jahre 1770 und Ivo Solařík entdeckte die Handschrift zu ihrer Partitur am 28. 11. 1962 in Leningrad. Vgl. Ivo Solařík: *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“*, Opava 1963.

⁴³ Einzelheiten über das Vorkommen des Namens *Medon* siehe bei W. P a p e: *Wörterbuch der griechischen Eigennamen* (neu bearbeitet von Gustav Eduard Benseler), Braunschweig 1875.

Der zweite Sagenheld namens Medon führte im Trojanischen Krieg die Kämpfer des Philoktetes in die Schlacht. Philoktetes selbst konnte sich am Kampf nicht beteiligen, da ihn eine Giftschlange gebissen hatte, und Medon, der Sohn des Königs Oileos und seiner Geliebten Rena, befehligte die Mannen des Philoktetes, den Agamemnon auf Anraten des Odysseus am Ufer der Insel Lemnos aussetzen ließ, wo Philoktetes im Kampf um das nackte Leben einsam zurückblieb⁴⁴.

De Gamerra hat also im *argomento* zu seinem Medon-Libretto die Leser mystifiziert und tat dies vielleicht bewußt, um den Anschein der historischen Wahrheit zu erwecken. Leider glaubt auch M. Schaginjan⁴⁵ an die historische Authentizität dieses Librettos, wenn sie diese gegen die „Brüner klassischen Philologen“ vehement verteidigt, die angeblich „nach allen möglichen Enzyklopädien“ beweisen wollen, daß der „historische Medon nicht existierte“. Heute ist es nicht mehr nötig zu dieser Frage zurückzukehren, da sie seinerzeit Prof. Dr. Jaroslav Ludvíkovský⁴⁶ sehr eingehend behandelt hat und damit meine Behauptungen in der Polemik mit M. Schaginjan eindeutig stützte⁴⁷. Ludvíkovský stellte fest, daß Gamerras Medon eine „reine Phantasiefigur ist, die sich vielleicht auf irgendeine neuzeitige literarische Vorlage stützt, (...) aber jede historische Begründung entbehrt.“

Die „Verwirrung auf dem Parnaß“ erhöht noch die Tatsache, daß Gamerra Medon ganz unbegründeterweise mit Kallimedon verwechselt, wenn er in seinem *argomento* zum Libretto schreibt: „*Medon oder Kallimedon* (Sperrdruck R. P.), *König von Epirus, einer der grausamsten und tapfersten Herrscher, deren sich das Altertum rühmen konnte, (...) hielt sich eine Zeit lang am Hofe des Königs Aglauros in Argos auf, (...) wo er sich in Selena verliebte (...)*“⁴⁸. Es ist wohl irrelevant, daß Schaginjan diesem *argomento* schrankenlosen Glauben schenkt; die Tatsachen, gestützt von den antiken Quellen, widerlegen die Meinung Gamerras und die Ansichten der sowjetischen Schriftstellerin. Kallimedon hatte nämlich überhaupt nichts mit dem alten Epirus gemein. Er war ein charakterloser athenischer Politiker, der Gegner des *Demosthenes* (384—322 v. Zw.) und Anhänger der mazedonischen Partei, den die spärlichen antiken Quellen einen Lumpen und Hochverräter nennen, und als höchst unsympathischen Menschen schildern, der offenbar ein Vertreter der minderwertigsten Oligarchie war.

Wenn wir in *Plutarchos Biographien* blättern,⁴⁹ finden wir eine aus-

⁴⁴ Vgl. Homer: *Ilias* II — 727, XIII — 694, XV — 332; *Odyssee* IV — 677, XXII — 361. Auch Vojtěch Zamarovský: *Bohové a hrdinové antických bájí* (Götter und Helden der antiken Sagen), *Mladá fronta*, Praha 1965, 203.

⁴⁵ *Co se starou operou?* Literární noviny 1961, Nr. 44.

⁴⁶ R. Pečman-J. Ludvíkovský: *Závěrečné slovo o Medontovi*, *Hudební rozhledy* XIV — 1961, Nr. 23—24, 1022.

⁴⁷ Außer dem in der vorhergehenden Anmerkung erwähnten Aufsatz vgl. auch R. Pečman: *Medon, král epirský. (Ještě k Myslivečkově opeře)*, *Hudební rozhledy* XIV — 1961, Nr. 18, 796—797. Derselbe: *K Myslivečkově opeře Medon, král epirský*, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, F 6 — 1962, 141—143.

⁴⁸ *Argomento*, 3.

⁴⁹ *Plutarchii Vitae parallelae*. Iterum recognovit Carolus Sintenis, vol. IV, Teubner, Leipzig 1863. Im griechischen Original. Ins Deutsche übersetzt von Eduard Eyth unter dem Titel *Plutarchs ausgewählte Biographien*, Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker, Bd. 47, Berlin-Schöneberg, o. J.

fürliche Lebensbeschreibung *Phokions*,⁵⁰ mit einigen Anspielungen auf Kallimedon: „*Auch Phokion bat dringend um Verschonung von Besatzungstruppen, worauf ihm jedoch Antipater zur Antwort gab: ‚Wir wollen dir gern alles zu Gefallen tun, nur das nicht, was dich und uns zugrunde richtet!‘ Manche stellen diesen Vorgang in Abrede und geben an, Antipater habe gefragt, ob im Falle einer Erlassung der Besatztruppen Phokion dafür Bürgschaft leisten könne, daß Athen den Frieden halte und keine neuen Händel anfangen. Als Phokion schwieg und mit der Antwort zögerte, sei Kallimedon, mit dem Beinamen Ka'rabos, ein hitziger Mann und Demokratenfeind, mit den Worten aufgesprungen: ‚Wenn dieser Mensch dir etwas vorschwatzt, Antipater, willst du's denn glauben und die beschlossenen Sachen deshalb aufgeben?‘*“⁵¹

Kallimedon, der dem mazedonischen König bei der Besetzung der Stadt Athen behilflich war, wurde später zum Tode verurteilt und dies auf Verlangen des Antipatros.⁵² Plutarchos berichtet darüber:

„*Da jedoch Hagnonides sogar den Klitos hierüber unwillig sah und selbst ein solches Verfahren für Barbarei und Verbrechen hielt, so sagte er: ‚Wenn wir den ehrlosen Kallimedon bekommen, Athener, den wollen wir foltern! Aber bei Phokion kann ich nichts der Art beantragen.‘*

Da rief einer von den ordentlichen Bürgern halblaut: ‚Ganz recht! Wenn wir den Phokion schinden, was sollen wir dir antun?‘

Aber der Antrag wurde genehmigt, die Abstimmung ausgeführt. Keiner blieb dabei sitzen; alles stand auf; die meisten sätzen sogar Kränze auf, und so stimmten sie für den Tod des Angeklagten. Neben Phokion waren es Ni'kokles, Thudi'ppos, Hege'mon und Pythokles. Als abwesend wurden gleichfalls zum Tode verurteilt Deme'trios von Phale'ron, Kalli'medon, Cha'rikles und einige andere.“⁵³

Das sind also die Nachrichten über *Kallimedon*, wenn man natürlich von den wenigen Anspielungen über diesen athenischen Politiker absieht, die in den Reden des Demosthenes und in den Fragmenten der Komiker vorkommen. Dort werden weitere schlechte Eigenschaften Kallimedons gegeißelt, seine genießerische Gefräßigkeit, widerliche und perverse Sinnlichkeit, Treulosigkeit u. a. m.

Wenn wir die historischen Tatsachen über *Kallimedons* Leben eingehender besprochen haben, wollten wir nicht den Eindruck erwecken, als überschätzten wir diese für die Beurteilung von Gamerras Libretto nicht allzu wichtige Frage. Im Gegenteil — wir sind uns dessen bewußt, daß die Frage der historischen Wahrheit des Stoffes im großen und ganzen nur untergeordnete Bedeutung hat, wenn man den künstlerischen Wert des Librettos wägt. „*Die ganze Problematik der Existenz oder Nichtexistenz eines obskuren alten Königs ist sicherlich nebensächlich*“ (L u d v í k o v s k ý). Unseren historischen Exkurs haben wir deshalb unternommen, weil wir die unhistorische Einstellung Gamerras zu den antiken Quellen und seine offensichtliche Tendenz dokumentieren wollten, mit der antiken Thematik willkürlich umzugehen⁵⁴. In dieser Hinsicht — der

⁵⁰ *Plutarchs ausgewählte Biographien*, 24. Bändchen: *Phokion und Cato der Jüngere*. Vergl.

⁵¹ *Phokion*, Kap. 27, S. 32 der zit. deutschen Ausgabe.

⁵² *Phokion*, l. c. — *Antipatros*, König von Makedonien, Anm. R. P.

⁵³ *Phokion*, Kap. 35, S. 41.

⁵⁴ Damit fällt Schagajnjans Meinung (*Co se starou operou?*), Myslivečeks Librettist habe

rein künstlerischen, unwissenschaftlichen Traktierung historischer Stoffe der Antike — stand Gamerra damals nicht allein. Die Librettos des 18. Jahrhunderts ließen der Fabulationskunst ohne Rücksicht auf die historische Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit freien Lauf (denken wir an Metastasio), was natürlich auch auf das geringe Niveau der Erforschung der antiken Kultur zurückzuführen ist. Nicht zuletzt spielte auch die Tatsache eine Rolle, daß das Publikum, die Komponisten, die Librettisten und Dramatiker die Antike unangemessen idealisierten; sie sahen sie hier als idyllische, dort wieder als „übermenschliche“ und klassisch ausgeglichene Geschichtsepoche, die den Menschen des 18. Jahrhunderts in vieler Hinsicht, vor allem als Ideal der sittlichen Vollkommenheit, zum Muster dienen sollte. Dieses Ideal schwebte doch der ganzen Kunst dieses Jahrhunderts vor und auch Gamerra huldigte ihm.

Obwohl Gamerra im Vergleich mit Metastasio nur ein eklektischer Typ war, bot er den Komponisten wirksame Opernlibrettos im Sinne seiner Zeit.

Mysliveček legte bei der Vertonung dieses Librettos das Hauptgewicht auf die Arien und unterdrückte die Seccorezitative.⁵⁵ Er schränkte auch die Chöre ein, die Gamerra als dramatischen Gegenpol der Arien aufgefaßt hatte. Auch in seiner letzten Oper *Medon* verlegte also Mysliveček den Schwerpunkt des musikalischen Geschehens in die kantabilen und dramatisch exponierten Passagen der Vorlage und schuf eine Nummernoper, deren einzelne Teile durch Zwischenspiele, Ritornelle und Nachspiele, Begleit- und Seccorezitative locker verbunden waren. Als *opera seria* ist *Medon, der König von Epirus*, nur ein Stück der üblichen Zeitproduktion, das eher durch seine unvermittelte Melodik als durch einen einheitlichen musikdramatischen Plan hervorragt.

Trotzdem kann man diese Oper als reife Komposition werten, in der schon deutlich Stilelemente des vorklassischen musikalischen Denkens aufstehen, Stilelemente, die unmittelbar auf Mozarts Musiksprache hinweisen⁵⁶. Die eingehende Analyse dieser Oper bestätigt dann, daß es sich um ein bedeutendes Werk aus Myslivečeks schöpferischem Vermächtnis handelt.

*

Es bleibt noch die Aufgabe, die musikalische Seite des *Medon* zu betrachten. Die in Leningrad gefundene Abschrift dieser Oper ist nicht vollständig. Sie vermißt nämlich die Seccorezitative und hält auf 469 Seiten nur das Vor-

(der Hauptgestalt des altertümlichen Königs, Anm. R. P.) bloß einen höhere Rang zugeteilt und aus ihm den totalen Despoten eines jener antiken Länder (Epiros, Anm. R. P.) gemacht, wo er als Intrigant und Agressor wirkte.

⁵⁵ Es kam oft vor, daß Myslivečeks Opern verkürzt aufgeführt wurden, mit Strichen in den Seccorezitativen, umgestellten Arien u. ä. Auf diese Praxis weist auch die Handschrift der Oper *Montezuma* hin, die Mysliveček im Jahre 1771 zum Text des Librettisten *Cigna-Santi* komponierte, und die heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien hinterlegt ist (Sign. IV — 15271 a). Die Wiener Handschrift dieser Oper besteht nämlich aus einer Reihe selbständiger Hefte. Jede Arie hat ein eigenes Heft, in anderen Heften findet man wieder die *Seccorezitative*, die offenbar zwischen die Arien eingeschoben wurden. Ebenso war es möglich, die Instrumentaleinlagen der Oper umzustellen, zu ergänzen oder zu streichen. (Eine solche Interpretationspraxis war im 17. und 18. Jahrhundert üblich und überlebte noch in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.) Siehe auch den handschriftlichen Nachlaß JUDr. Jan Pohls aus dem Jahre 1910, heute in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums unter der Sign. XX — D — 344.

⁵⁶ Vgl. besonders Jan R a c e k: *Zur Frage des „Mozart—Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik*, im Bericht über den Internationalen musikwiss. Kongreß Wien — Mozartjahr 1956, Graz—Köln 1958, 493 ff.

spiel, die Arien, eventuell auch Duette und Terzette fest. Schon diese Tatsache ist an und für sich vom musikhistorischen Standpunkt interessant. Sie zeigt nämlich, wie sehr man noch nach Myslivečeks Tode die Seccorezitative unterschätzte; denn Fürst *Jussupow*, ein Kenner der Musik und Freund Mozarts, ließ die Abschrift ausschließlich unter dem Aspekt der Gesangspartien dieser Oper anfertigen. Ja sogar Prof. Helfert, der wertvolle Mikrofilme der Autographe und Abschriften von Myslivečeks Opern besorgte, ließ — wenn auch nur aus technischen Gründen — die Seccorezitative aus und stellte sich bloß auf die Ouvertüren, Instrumentalnummern und Arien der Opern Myslivečeks ein⁵⁷. Wir sehen also, daß der Forscher aus den bruchstückhaften Mikrofilmen und Abschriften, die in tschechoslowakischen Archiven verwahrt werden, manches herauslesen kann, was beispielsweise die Struktur der ariosen und Instrumentalteile dieser Opern anbelangt, jedoch kaum eingehend belegte Schlüsse über den dramaturgischen Plan von Myslivečeks Opern, über die Art und Weise der Vertonung der dramatisch (d. i. handlungsmäßig) wichtigen Opernteile zu ziehen vermag. Deshalb war auch der Autor dieser Arbeit vor eine Aufgabe gestellt, die nur teilweise zu lösen war. Trotzdem konnte er unter diesem Vorbehalt aus Myslivečeks musikalischen Fragmenten das Werk als Ganzes rekonstruieren, besonders deshalb, weil Giovanni da Gamerras Originallibretto zur Verfügung stand, das ursprünglich für die gleichnamige Oper *Sartis* bestimmt war⁵⁸. Es wird allerdings niemals möglich sein herauszufinden, wie die Seccorezitative Myslivečeks wirklich klangen; man wird ihre musikalische Gestalt kaum je entdecken und kann nur nach den erhaltenen Rezitativen zu Myslivečeks Opern in Wien und Brünn⁵⁹ per analogiam schließen, daß auch die Rezitative des *Medon* recht ärmliche musikalische Gebilde darstellten, die der Komponist selbst nicht allzu ernst nahm und die in harmonischer Hinsicht viel weniger erfindungsreich waren als zum Beispiel die Seccorezitative Händels. Myslivečeks Seccorezitative waren eben bereits musikalisches Sinkgut, dessen Interpretation den ausübenden Künstlern preisgegeben war. Dies hing mit der Praxis des Opernbetriebs im 18. Jahrhundert zusammen⁶⁰. Man darf

⁵⁷ Vgl. *Helferts* Mikrofilme, die sich heute im Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums in Brünn befinden. Auf den Kartezetteln findet man in der Regel die eigenhändige Anmerkung Prof. *Raceks*, man habe die Seccorezitative aus Mangel an Fotomaterial nicht reproduziert.

⁵⁸ Auch *M. Schaginjan* stand ursprünglich das Originallibretto zu *Medon* nicht zur Verfügung. Allerdings druckt sie schon in ihrer Arbeit *Zapomenutá historie* (109) sein Titelblatt ab und geht dann von der Originalfassung aus. Doch sind die Librettos de *Gamerras* zu *Sartis* und *Myslivečeks* Opern identisch. Die Existenz von *Gamerras* Libretto zu *Myslivečeks* Oper *Medon* bewies Prof. *Ulisse Prota-Giurleo*. Bereits seinerzeit, bei der Konzeption der vorangehenden Kapitel, stützte ich mich auf sein Gutachten.

⁵⁹ *Österreichische Nationalbibliothek zu Wien: Montezuma. Musikhistorisches Institut des Mährischen Museums in Brünn: Torso der Rezitative zur Oper Il gran Tamerlano.* JUDr. *Jan Pohl* bemühte sich eine Analyse der Rezitative Myslivečeks in seinen Anmerkungen zu dessen Opern zu bieten: Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. XX — D — 344; er gelangte zur Ansicht, daß diese Rezitative gar nicht von Mysliveček selbst, sondern von dessen Schülern stammen. Sie lassen die typisch zeitgenössische, bereits dekadente Manier erkennen.

⁶⁰ Vgl. *Charlotte Spitz: Die Entwicklung des Stile recitativo* (AfMW III — 1921, Heft 2); *Max Schneider: Die Begleitung des Seccorezitatius um 1750* (Gluck-Jahrbuch III — 1917); auch *Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2, 2. Teil. (*Die Generalbaß-Epoche*, Leipzig ²1922); der ganze Band ist der Problematik des Generalbasses

also voraussetzen, daß die Seccorezitative der Oper *Medon* dem üblichen neapolitanischen Genre entsprachen und daß sie weder harmonisch noch in der Begleitung aus dem Rahmen des Zeitbrauches fielen. Auf der Bühne wurden sie offenbar ganz frei gehandhabt und hielten sich im großen und ganzen an die rhythmische Struktur der italienischen Sprache. Es ist daher verständlich, daß es wohl zu Unstimmigkeiten des rezitierenden Sängers mit der Gruppe der Begleitinstrumente kommen mußte⁶¹.

Die „Leningrader“ Variante des *Medon* ist also fragmentarisch. Wenn wir uns schon damit versöhnen, daß wir kaum jemals die Seccorezitative dieser Oper entdecken werden, dann können wir uns nur schwer mit der Tatsache abfinden, daß diese Abschrift vielleicht oder wahrscheinlich auch in Bezug auf die Arien und Begleitrezitative (die im Fragment ebenfalls vorkommen) unvollständig ist. Wir wissen, daß Mysliveček auch im *Medon*-Libretto nach dem üblichen Brauch den Text kürzte und nicht die ganze Librettovorlage de Gamerras, sondern nur ihre dankbarsten Partien vertonte. Allerdings scheint es, als seien die alles in allem nur 20 erhaltenen Nummern dieser Oper doch etwas wenig. Kann man aber überhaupt die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der ariosen Teile dieses Denkmals endgültig beurteilen? Wir zweifeln daran, da es keine Belege über den Umfang von Myslivečeks Strichen gibt.

In musikalischer Hinsicht nähert sich *Medon* der Mozartschen Diktion, entbehrt jedoch jenen Reichtum in der Entwicklung der musikalischen Gedanken, den wir bei Mozart bewundern. Auch die Invention ist weniger überzeugend als bei Mozarts Opern. Interessanterweise geht Mysliveček auch in dieser Oper von der tschechischen Volksmelodik aus. Davon überzeugt uns eines der Themen des Vorspiels, das auch in der Instrumentierung an die Interpretation von volkstümlichen Kassationen des 18. Jahrhunderts erinnert.

gewidmet, den Riemann für den dominanten Zug der Epoche 1600—1700 hält, und dessen Notierung sich durch das ganze 18. Jahrhundert als geläufiges improvisations-technisches Mittel erhielt.

⁶¹ Die Besetzung der Begleitinstrumente änderte sich im Laufe der Entwicklung. Der Monteverdische Operntyp setzte neben dem Tasteninstrument (d. i. dem Cembalo) auch Lauten voraus, während sich die spätere Entwicklung auf dem von Baßinstrumenten, meist dem Violoncello (bzw. der viola da gamba), verstärkten Cembalo stabilisierte. Vgl. u. a. Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931. Wir halten es also für unrichtig, wenn man die Seccorezitative von Myslivečeks Opern ohne begleitende Baßinstrumente ausführt. Dies geschah bei der neuzeitlichen Premiere von Myslivečeks Oper *Tamerlan* am Brünner Staatstheater den 8. Oktober 1967 (im Rahmen des II. Internationalen Musikfestivals „Musica antiqua“). In der Diskussion teilte mir Václav Nosek, der diese Oper realisierte, mit, er habe sich zur Nichtverwendung der begleitenden Baßinstrumente deshalb entschlossen, weil sich Myslivečeks Musik Mozart nähere, dessen Seccorezitative heute ebenfalls ohne kontinuierliche Baßinstrumente gespielt werden. Dieses Argument ist allerdings nicht stichhältig. Denken wir doch daran, daß sich Mysliveček als Opernkomponist bedingungslos der Neapolitanischen Kompositionsschule verschrieben hatte, die ganz zweifellos die Ausführung der Seccorezitative mit begleitenden Baßinstrumenten vorschrieb. An dieser Tatsache ändert auch der Umstand nichts, daß Myslivečeks Melodik Mozart antizipierte; Myslivečeks Operntyp ist nämlich traditionell und weitaus nicht so reif wie der Operntyp Mozarts. Weiter: Man kann Myslivečeks Opern nicht ohne weiteres Mozarts Buffo-Opern gleichsetzen, wie dies Nosek in seiner Argumentation tat. Die Stile beider Meister sind doch wohl immensurabel. — Noch weniger Berechtigung besaß die Aufführung des *Medon* in Opava, bei der man der opera seria Elemente der Singspielpraxis (!) oktroyierte und *Medon* ganz einfach ohne Seccorezitative vorführte, die man durch gesprochene Texte ersetzte.

Notenbeispiel Nr. 1



Derartige, von tschechischer Liedhaftigkeit erfüllte Themen gibt es in der Oper eine ganze Reihe, zum Beispiel im Vorspiel zur Arie *Evanders* (Nr. 2)⁶²

Notenbeispiel Nr. 2

Two systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music features chords, arpeggios, and melodic lines in the right hand, and bass lines in the left hand. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'm'.

oder in der Einleitung zur Arie des *Arsax* (Nr. 3), dessen Gesänge, wie wir später sehen werden, neben den Arien Selenas die ergreifendste Melodik ausstrahlen. Diese Arie des *Arsax* ist in Myslivečeks Lieblingstonart B dur komponiert, in der der Komponist Liebesarien zu schreiben pflegt. Die Instrumentalouvertüre zur Arie des *Arsax* Nr. 3 beginnt mit folgendem volkstümlich klingenden Thema⁶³:

⁶² Vgl. Klavierauszug der Oper *Medon* im Archiv des Tschechoslowakischen Rundfunks in Ostrava, S. 8; Sign.: Kl. v. 909.

⁶³ Klavierauszug, 21.

Notenbeispiel Nr. 3

ARSAX

The image shows two systems of musical notation for the piece 'ARSAX'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The first system shows a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and includes some chordal textures in the right hand.

Volkstümlich gefärbt sind beispielsweise auch die Motive aus der Arie der *Zelinda* (Nr. 4),

Notenbeispiel Nr. 4

The image shows a musical score for the piece 'Zelinda'. It begins with a handwritten title 'Zelinda' in a cursive script above a treble clef staff. Below this, there is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a major key with one sharp (F#) in the key signature. The piece starts with a 13-measure rest in the right hand, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes. A 'Trillo' marking is present above the first few notes of the right hand.

oder der *Selena* (Nr. 5) ⁶⁵,

⁶⁴ Klavierauszug, 37.

⁶⁵ Klavierauszug, 46—47.

Notenbeispiel Nr. 5

ja las- sen, den her ren- ni

no- um nie- lam a tou- um semit

ka- hem

5. Der Liebe heiße Glut in meiner Seele fühlend flieg' ich empor und sehne mich im Glück zu sterben...

oder schließlich auch der Arie des Arsax (Nr. 12)⁶⁶.

⁶⁶ Klavierauszug, 155.

Notenbeispiel Nr. 6

Two systems of musical notation. The first system shows a vocal line with lyrics 'Lis bych bla-žou smil ji-ti' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics 'ste-kou kři-št' les-kou, jak mým ra-žou.' and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

6. O, dürft' ich seelig mit Dir schreiten in meiner Liebe, meinem Paradies ...

Auf diese Weise könnten wir in den Beispielen fortfahren, hoffen jedoch, daß diese Proben zur Illustration des Gesagten hinreichen. Man könnte nun auch die Mozartismen in Myslivečeks Musiksprache verfolgen⁶⁷, die im *Medon* nicht selten sind. Doch hätte eine vollständige Aufzählung keinen rechten Sinn, deshalb führen wir nur eine Auswahl der charakteristischen Motive oder melodischen Wendungen an, die bereits stark an Mozart gemahnen. Im ariosen Gesang Selenas (Nr. 5)⁶⁸ finden wir typische chromatische Fortschreitungen, wie sie im Instrumental- und Opernschaffen Mozarts üblich sind:

Notenbeispiel Nr. 7

Two systems of musical notation. The first system shows a vocal line with lyrics 'kham; Bua' miš! Žaa les-ka trvá je' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics '...fleh' ich - sei mein! Ob Deine Liebe ständig, in Bangen frag' ich mich und treu bleib' ich Dir ewiglich...' and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

7. ...fleh' ich - sei mein! Ob Deine Liebe ständig, in Bangen frag' ich mich und treu bleib' ich Dir ewiglich ...

⁶⁷ Vgl. dazu den Aufsatz Jan Raceks: *Zur Frage des „Mozart — Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik*; auch Paul Nettle: *Mozart in Böhmen*, Praha 1938.

⁶⁸ Klavierauszug, 55.

steh - la. tak r dr - ko - stech se pta - ram a

ri - na' to - bi ru - sta - ram

Die folgende Arie *Medons* (Nr. 6) besitzt ein Vorspiel, dessen Thema sich von Mozarts typischen Arien bloß durch den einfachen harmonischen Plan unterscheidet; die Melodik dieser Arie erweckt allerdings schon den Eindruck, als höre man den Beginn einer der frühen Symphonien Mozarts⁶⁹:

Notenbeispiel Nr. 8

⁶⁹ Klavierauszug, 59.

stacc.

Aus dem Thema *Selenas* wächst ein ähnliches Thema des *Arsax* (Nr. 12), das bereits nicht mehr in der „Liebes“-Tonart B dur, sondern im männlicheren G dur erscheint⁷⁰:

Notenbeispiel Nr. 9

Lié byh bla-zou smél ji-li

si-kou kas-ic las-kou, jak mym red-jou.

9. O, dürst' ich seelig mit Dir schreiten in meiner Liebe, meinem Paradies ...

⁷⁰ Klavierauszug, 155.

Auch in diesem Motiv tauchen offenkundige Mozartismen, vor allem in der Chromatik, auf.

Schließlich sei hier noch ein Thema zitiert, das nicht nur auf den jungen Mozart aus der Zeit von Bastien und Bastienne hinweist (1768), sondern auch an die tschechische Pastoralmelodik des 18. Jahrhunderts gemahnt. Es geht abermals um einen melodisch ausgeprägten Gesang des *Arsax* (Nr. 15), der weder im Vorspiel noch in der eigentlichen Arie seine volksmelodische Provenienz verleugnet⁷¹:

Notenbeispiele Nr. 10 und 11

15.
Arsax

Hör' im Kreise von ein' led' stou-pat, ach ei-thu
li-ber-mjen rostret-lych hau-rat,

11. In Höhen seh' ich meinen Stern nun steigen, den Atem fühl' ich lieblich aufgeblühter Knospen . . .

⁷¹ Klavierauszug, 209.

Nach diesem flüchtigen Blick auf die Frage der sogenannten Volkstümlichkeit und der Mozart-Filiationen in Myslivečeks *Medon* beachten wir nun in aller Kürze die eigentliche musikalische Struktur der letzten Oper Josef Myslivečeks.

Wie man nach den erhaltenen Blättern der Leningrader Version schließen kann, enthält dieses Fragment folgende Teile:

I. A k t

1. Vorspiel (Sinfonia) in drei Teilen⁷²:
 - I. Allegro con spirito, D dur, 4/4 Takt
 - II. Andante, B dur, 3/8 Takt
 - III. Presto assai, D dur, 2/4 Takt
2. Cavatina des Arsax „*Deh s'affretti astri tiranni*“ (Larghetto sostenuto)⁷³, G dur, 3/4 Takt
3. Arie des Evander „*Merta gli allori il crine*“ (ohne Tempo, marschmäßig)⁷⁴, C dur, 4/4 Takt
4. Arie des Arsax „*Frà gli affanni*“ (Allegro)⁷⁵, B dur, 4/4 Takt
5. Arie der Zelinda „*Chi è presso del soglio*“ (Largo)⁷⁶, A dur, 3/4 Takt
6. Marsch (Marchia), D dur, alla breve (Maestoso)⁷⁷
7. Arie der Selena „*Al caro ben vicina*“ (Allegro)⁷⁸, F dur, 4/4 Takt
8. Arie des Medon „*Pensa, che sol per poco*“ (Allegro)⁷⁹, C dur, 4/4 Takt
9. Recitativo accompagnato und Duett der Selena und des Arsax: *Tu parli di morire?*“ (Andantino, 4/4) — „*Ah, se mi sei fedete*“ (Larghetto, 4/4). C dur, B dur⁸⁰.

(Ende des I. Aktes)

II. A k t

10. Vorspiel und Arie des Talet „*Vedrò per sempre in calma*“ (Allegro)⁸¹, D dur, 4/4 Takt
11. Arie der Zelinda „*Se vuoi dell' in degno punire*“ (Allegro moderato)⁸², G dur, 4/4 Takt

⁷² Mikrofilm des Schlesischen Instituts der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Opava, Aufnahme la — 57 (weiterhin *Mikrofilm*).

⁷³ Mikrofilm, 58—66; Klavierauszug des Tschechoslowakischen Rundfunks in Ostrava 1—6; Libretto (Schles. Institut, Sign. B 25 — 3591), Aufnahme 9.

⁷⁴ Mikrofilm, 72—97; Klavierauszug, 7—20; Libretto, 11 (Textabweichung des Beginns: *Se merta alleri il crine*); bei *Gamera* (Libretto, 11) singt diese Arie *Arsax*.

⁷⁵ Mikrofilm, 98—133; Klavierauszug, 21—37; Libretto nicht angeführt.

⁷⁶ Mikrofilm, 134—142; Klavierauszug, 37—44; Libretto, 13.

⁷⁷ Mikrofilm, 143—146; im Klavierauszug nicht angeführt; im Libretto nicht angeführt.

⁷⁸ Mikrofilm, 147—177; der Beginn des Gesang-Inzipsits fehlt; Klavierauszug, 44—58; Libretto, 16.

⁷⁹ Mikrofilm, 178—211; Klavierauszug, 59—74; Libretto, 17—18.

⁸⁰ Mikrofilm, 212—248; Klavierauszug, 74—98; Libretto, 18—20.

⁸¹ Mikrofilm, 249—260; Klavierauszug, 99—110; Libretto, 21.

⁸² Mikrofilm, 261—271; Klavierauszug, 110—118; im Libretto ist der Text nicht angeführt, wahrscheinlich aus einer anderen Oper übernommen.

12. Arie des Medon „*Serba costante il core al tua diletto amante*“ (Largo)⁸³, A dur, 3/4 Takt
13. Recitativo accompagnato und Arie (Cavatina) der Selena: „*Dove, ah! dove son' io?*“ (Allegro maestoso)⁸⁴, Es dur, 4/4 Takt, — „*Adorate mia speranza*“ (Cavatina, Larghetto)⁸⁵, B dur, 2/4 Takt
14. Recitativo accompagnato des Arsax und der Selena: „*Cedere è forse o cara al rigor del destin*“ (Ohne Tempoangabe)⁸⁶, B dur, 4/4 Takt
15. Arie des Arsax: „*Luci belle sì piangete*“ (Larghetto)⁸⁷, G dur., 2/4 Takt
16. Arie des Evander „*Vedrai se un fido core*“ (Allegro)⁸⁸, D dur, 4/4 Takt
17. Terzett des Medon, der Selena, und des Arsax „*Tremate, tremate, empi, tremate!*“ (Allegro assai)⁸⁹, C dur, 4/4 Takt

(Ende des II. Aktes)

III. Akt

18. Arie des Medon „*Perfidi, perfidi!*“ (Allegro con spirito)⁹⁰, D dur, 4/4 Takt
19. Arie des Arsax „*Scioglio cara un dolce*“ (Tempo di Minuetto)⁹¹, F dur, 3/8 Takt
20. Arie der Selena „*Mesti affani*“ (Largo)⁹², Es dur, alla breve.

(Ende des III. Aktes)

Wir sehen also, daß Medon den üblichen Typ der Nummernoper repräsentiert, die der neapolitanischen Manier durchaus entspricht. Das Orchester spielt eine Nebenrolle, es kommt nur im Vorspiel (Ouvertüre, Sinfonia) oder in kurzen Instrumentaleinleitungen zu den einzelnen Arien und in der unvermeidlichen Aufmarschszene (Marchia) zur Geltung, die in den meisten ersten italienischen Opern stereotyp erschien. Der Sänger kann dagegen in den virtuos komponierten Arien und Begleitrezitativen brillieren, deren Zahl allerdings ebenfalls ganz im Sinne der neapolitanischen Grundsätze begrenzt ist. Wie wir später sehen werden, bilden die Begleitrezitative und die an sie regelmäßig anknüpfende Arien die sogenannte „große Szene“ und erscheinen im Medon an den dramatisch exponierten Stellen.

Wenden wir uns nun kurz den einzelnen Teilen von Myslivečeks Oper *Medon, der König von Epirus*, zu.

Das Vorspiel ist nicht nach den Grundsätzen Glucks komponiert, es hängt vielmehr mit der eigentlichen Oper nur äußerst locker zusammen. Thematisch schöpft es nur wenig aus dem Motivmaterial der Oper und man kann es be-

⁸³ Mikrofilm, 272—294; Klavierauszug, 119—128; im Libretto ist der Text nicht angeführt, wahrscheinlich aus einer anderen Oper übernommen.

⁸⁴ Mikrofilm, 295—310; Klavierauszug, 128—134; Libretto, 26—27.

⁸⁵ Mikrofilm, 311—348; Klavierauszug, 134—148; Libretto, 27.

⁸⁶ Mikrofilm, 349—354; Klavierauszug, 149—154; der Text ist im Libretto nicht angeführt.

⁸⁷ Mikrofilm, 355—380; Klavierauszug, 154—164; der Text ist im Libretto nicht angeführt.

⁸⁸ Mikrofilm, 381—406; Klavierauszug, 165—177; Libretto, 30—31.

⁸⁹ Mikrofilm, 407—432; Klavierauszug, 177—198; Libretto, 35.

⁹⁰ Mikrofilm, 433—455; Klavierauszug, 199—209; Libretto, 36—37.

⁹¹ Mikrofilm, 456—469; Klavierauszug, 209—214; im Libretto nicht angeführt.

⁹² Mikrofilm, 470—484; Klavierauszug, 214—221; im Libretto nicht angeführt.

denkenlos als Typ der vorklassischen Instrumentalsymphonie bezeichnen, die aus drei Sätzen besteht, mit Randsätzen in D dur und dem Mittelsatz in B dur (Terzenverwandtschaft). Wie man sieht, geht es um den Typ der von Scarlatti geschaffenen Ouvertüre, der sich bei Mysliveček mit dem symphonischen Schema deckt; allerdings ist dazu zu bemerken, daß diese „Symphonie“ — die man auf dem Konzertpodium ohne jeden Zusammenhang mit der folgenden Oper aufführen könnte — den Mannheimer symphonischen Typ nicht erreicht, da sie das Menuetto vermißt und in der Führung der Stimmen allzu stereotyp ist. Mysliveček verwendet in diesem Werk selbstverständlich die Sonatenform im ersten Satz, womit er sich dem klassischen Sonatentyp mit seinem systematischen thematischen Dualismus voll anschließt. Das Hauptthema des ersten Satzes ist auf dem Prinzip der Erweiterung der einzelnen Zweitaktgebilde in Sequenzentechnik aufgebaut. Es erscheint im Orchesterplenum, das aus 2 Waldhörnern, 2 Trompeten, 2 Oboen, 2 Violinen, Violen und Baßinstrumenten besteht⁹³. Selbstverständlich wird es in der Haupttonart D dur exponiert:

Notenbeispiel Nr. 12

Allegro con spirito

Violino I. *f* *p* *p*

Mysliveček arbeitet mit diesem Thema in realer Dreistimmigkeit, nützt die Unisonos aus und rechnet offenbar mit der Echotechnik, was in der Lenin- grader Partiturnabschrift ausdrücklich angedeutet wird⁹⁴. Man kann heute nicht mehr feststellen, ob diese dynamische Vorschrift von Mysliveček selbst stammt oder ob sie in der Abschrift ergänzt wurde.

Melodisch ergreifender und reicher ist das Nebenthema des ersten Satzes, das streng nach der Regel in der dominanten Tonart A dur geschrieben ist und eine überaus reiche Chromatik umfaßt, die stellenweise vielleicht allzu sentimental, ja aufdringlich klingt:

Notenbeispiel Nr. 13

sf

⁹³ D. i. der Violoncelli und Kontrabässe.

⁹⁴ Mysliveček schrieb, wie er es gewohnt war, die Dynamik nur an den wichtigsten Stellen vor; sonst verließ er sich auf die Interpreten, die ihren Part nach dem Brauch des 18. Jahrhunderts selbst „dynamisierten“.

Im freien zweiten Satz läßt Mysliveček das lyrische Thema in B dur erklingen,

Notenbeispiel Nr. 14



das zur einfachen Liedform entwickelt wird, ohne sich auf einen reicheren Modulationsplan zu stützen.

Ähnlich ist die Lage im Schlußsatz der Ouvertüre, die abermals in der Haupttonart geschrieben ist und folgerichtig die Rondoform verwendet. Ihre Einleitung ist rhythmisch beweglich

Notenbeispiel Nr. 15



und hängt thematisch auch mit den übrigen Nebenthemen zusammen, die relativ wenig markant und ausdrucksarm sind, wie zum Beispiel

Notenbeispiel Nr. 16



Wie bereits erwähnt wurde, ist diese Ouvertüre eine der wenigen Stellen in Myslivečeks Partitur, wo das Orchester zu Wort kommt, das sonst zur Rolle

einer einfachen harmonischen Begleitung verurteilt ist. Ganz im Stil der *opera seria* unterläßt es Mysliveček auch im Medon nicht, die sogenannte Marschszene zu bringen, die hier eine ausgesprochen ornamentale und dekorative Bedeutung hat, da sie in einem Augenblick eingesetzt wird, als Fürstin *Selena* in Begleitung ihres Gefolges auf die Bühne kommt, um „*bei den Klängen eines lieblichen Marsches*“ durch die Reihen der epiräischen Soldaten zu schreiten und ihrem angelobten Gatten Medon zu huldigen⁹⁵. Die Szene, die in dieser oder jener Form auch in der romantischen und neuromantischen Oper überlebt, komponiert Mysliveček als feierlichen Huldigungsmarsch, der mit seiner einfachen Melodie und den punktierten Rhythmen im Orchesterplenum (D dur) eine musikalische Atmosphäre voll königlicher Pracht hervorzaubert:

Notenbeispiel Nr. 17



Die eigentliche Struktur der Oper Myslivečeks bilden die Gesangsnummern. Sie sind auch für die vergleichende Analyse am wertvollsten, weil sie verraten, bis zu welchem Grade Mysliveček dem zeitlichen Kompositionsgeschmack unterlag oder sich von ihm befreite und die folgende Entwicklung vorwegnahm.

Der Komponist erscheint in dieser Hinsicht als widerspruchsvolle Persönlichkeit (was sich auch in seinen anderen Opern äußert). Während seine Melodik dem Barockstil bereits vollkommen das Geleit versagt, in der Invention auf dem Boden der Vorklassik steht und sich Mozart nähert (ohne natürlich seine Erfindungsgabe und Genialität zu erreichen), bekennt er sich in der dramatischen Auffassung und musikalischen Struktur seiner Oper noch streng zu der Neapolitanischen Schule, deren Grundsätze in den Jahren seiner späten Schaffensperiode doch schon überholt waren. Dieser Zwiespalt läßt darauf schließen, daß Mysliveček eher zu der Kategorie der vorwiegend intuitiv schaffenden Komponisten gehörte, denen die melodische Invention wichtiger war als die Erwägungen über die Konzeption und Tektonik des Werkes⁹⁶. Trotz dieser

⁹⁵ Das Zitat stammt aus der tschechischen Übersetzung von de Gamerras Libretto. Über den Festzug heißt es dort (4. Auftritt des I. Aktes): „*Ein geräumiger Platz voller Menschen in Erwartung des feierliche Einzugs Selenas. Unter den Klängen eines lieblichen Marsches schreiten die epiräischen Soldaten mit wehenden Fahnen in mehreren Gliedern vor, die sich nach einigen Schritten frontal reihen und dann in zwei Ströme teilen, die den Platz im weiten Bogen umschreiten, um sich dann in gefälliger Ordnung zu seinen beiden Seiten zu gruppieren.*“

⁹⁶ Myslivečeks Oratorien stehen höher als sein Opernschaffen, wie bereits betont wurde;

traditionalistischen Einstellung und Abhängigkeit von der neapolitanischen Oper merkt man Myslivečeks aufrichtige Bemühungen, tief empfundene und eigenartige Melodien zu schreiben und zwischen dem Begleitrezitativ und der Arie engere Beziehungen zu schaffen.

Gleich bei der Antrittskavatine des *Arsax*⁹⁷ werden diese Bemühungen deutlich. Mysliveček sprengt hier die starren neapolitanischen Formen und läßt nach dem Anfangsteil der Kavatine (G dur) mit dem Hauptthema

Notenbeispiel Nr. 18

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "manna láis - ko krás - mj nej skou - ál," and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics: "pro te - be u - mí - ráu, mój si - vol ábra - cem" and the piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

18. O eitler Liebe schönster Traum verflogen, für Dich ich sterbe nun, mein Leben geht zu Ende...

in Begleitrezitativ antreten,

wertvoller als seine Opern scheint auch sein kompositorisches Vermächtnis symphonischer und Kammermusik zu sein. In den Sinfonien (also auch den Opernvorspielen) ist Mysliveček ebenso wie in seiner Kammermusik ganz eigenbürtig und steht sogar in der Invention höher als die Mannheimer Symphoniker, obwohl er ihre tektonischen Prinzipien nicht unbedingt vertritt (seine Sinfonien pflegen dreisätzig zu sein, während die Symphonien des Mannheimer Typs meist vier Sätze haben).

⁹⁷ Klavierauszug, 1—6.

Notenbeispiel Nr. 19

recitativo

Proci jemu te pohnal rto' dahné, si-xi xi-hi, odhad se

f *recitativo*

Andantino

ritim! *Proci*

f *Andantino* *f* *p* *f* *p*

ademetto

niskal jemu troi lastku, o se-le-no, má jedi-ná, hdyxi té

f *pp*

duci opit strážku! *laim ty-pau*

f

chee ti! Konec lásee, konec tou-xe, mamé jany doufal;

p molto

xi jenu ti máxidy souzen;

p

nari láika skryta

se jitra nitá!

p

19. Was muß' ich Dich in jenem fremden Reich nur sehn, aus dem ich komme? Warum gewann ich Deine Liebe, o Selena. Einzige ... wenn ich Dich heut' verlieren muß? Der Wille des Tyrannen: Schluß der Liebe, Schluß der Sehnsucht, eitel hofft' ich ewig Dir bestimmt zu sein, daß unsrer Liebe heimlich Morgenröte leuchtet!

das den kontrastierenden Mittelteil der Arie vertritt. Das ist bei Myslivoček eine ungewöhnliche Erscheinung, offenbar die Folge dessen, daß er auf den Text, den dieses Accompagnato begleitet, besonderen Wert legte. Der Komponist fürchtete wohl, daß sich die Worte bei der üblichen Vertonung des zweiten Teiles der Arie verlieren müßten, obwohl sie vom Gesichtspunkt der Handlung sehr wichtig waren.

Dafür ist die Arie *Evanders*⁹⁸ rein dreiteilig, kürzer und weniger wirksam; sie verherrlicht den Helden (d. i. Arsax, Anm. R. P.) in C dur:

⁹⁸ Auch in dieser Oper hielt sich Myslivoček streng an den Grundsatz, den dramatischen Personen zweiten Ranges Arien und Gesänge geringerer Bedeutung zuzuschreiben.

Notenbeispiel Nr. 20

r uas de - me ma' sse
 sy - my, r uas rxy - va rax - me
 ei - my r uas rxy - va rax - me ei - my!

20. Uns sieht das Land als seine Söhne an, uns ruft es auf zu wackren Taten, uns ruft es auf zu wackren Taten!

Von dieser Arie sticht der folgende Gesang des *Arsax* schon mit seiner Länge ab⁹⁹, der im traditionellen dreigliedrigen neapolitanischen Schema monumental aufgebaut ist und in seinem ersten und zweiten Teil üppige Koloraturen entfaltet. Nach einem umfangreichen Orchestervorspiel in ziemlich reicher figurativer Technik

⁹⁹ Klavierauszug, 21–37.

Notenbeispiel Nr. 21

Musical score for Example 21, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in B-flat major and 4/4 time. The vocal line consists of a single melodic line with a long note in the first measure. The piano accompaniment is in a two-staff format, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern of chords and the left hand playing a simpler, rhythmic pattern. The score is divided into two systems, each with two staves.

tritt Arsax mit einem augmentierten „Raketen“-Thema in B dur an,

Notenbeispiel Nr. 22

Musical score for Example 22, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The score is in B-flat major and 4/4 time. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics in Cyrillic script. The piano accompaniment is in a two-staff format, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern of chords and the left hand playing a simpler, rhythmic pattern. The score is divided into two systems, each with two staves.

Lyrics: *z'naim snij raj*
da'no patim laj-ne'

las - ce ra' - beu km' tou'

las - nou tra' - hi ra' beu km'

tou tra' - hi naed - her - nou ou'

Andante

22. Ich kenn' mein Glück, lange schon gehör ich stiller Liebe, angelockt von Deinem schönen Antlitz, angelockt von Deinem Antlitz, herrlich anzuseh'n . . .

das später mit Sechzehntelverzierungen reich koloriert wird, wie an folgender Stelle,

Notenbeispiel Nr. 23

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics 'na - hermy' and 'ach', and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with the lyric 'ach' and a piano accompaniment. The third system continues the piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time. The piano part features a prominent bass line with chords and a more active upper part.

23. Wundervoll, ach . . .

die in den ersten Violinen der Orchesterbegleitung in höherer Lage imitiert werden. Die Wichtigkeit dieser Arie geht aus der Situation hervor. Der eigentliche Held der Oper präsentiert sich im vollen Bühnenglanz und überzeugt das Publikum von der Standhaftigkeit seiner Liebe zu Selena. Mit diesem Beispiel der Arie des Arsax (B dur) können wir ohne Zweifel belegen, daß Mysliyeček ein echter dramatischer Komponist war, der die Tragfähigkeit und Bedeutung der einzelnen Szenen mit sicherem Griff abzuschätzen wußte.

So erkannte er auch, daß die folgende Arie der Fürstin *Zelindu*¹⁰⁰ nach dem

¹⁰⁰ Klavierauszug, 37—44.

Libretto Gamerras in äußerem und innerem Gegensatz zu der Arie des Arsax steht. Zelinda singt ebenfalls von ihrer Liebe — doch zu Medon; übrigens trachtet sie danach, Medon für sich zu retten und seine Ehe mit Selena zu verhindern (die allerdings ohnehin Arsax liebt). Der äußerliche Kontrast zwischen den beiden Arien ist durch die nicht verwandten Tonarten B dur und A dur der Männerstimme und der Frauenstimme gegeben, der innerliche Kontrast beruht in dem unterschiedlichen musikalischen Ausdruck. Zelinda will Medon um jeden Preis für sich gewinnen:

Notenbeispiel Nr. 24

The image shows a musical score for two systems. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics 'chci napnout své' and a piano accompaniment in bass clef. The second system continues the vocal line with lyrics 'si - sy, záhyt' mek - nau ho - li,' and the piano accompaniment. The score is written in B major and 4/4 time.

24. Die Kraft will ich straffen, das Ziel will ich schaffen!

Sie wagt es sogar an List und Verrat zu denken, was Mysliveček durch Sechzehntelkoloraturen ausdrückt, die bis zum zweigestrichenen *a* ansteigen.

Nach dieser Szene des Verrates und des Hasses kann nun nichts anderes eintreten als die Helle des Friedens. Diese strahlt auch aus der Arie der sittlich reinen *Selena*¹⁰⁷, die in Glanz und Reichtum gehüllt an Medons Hof kommt, um auf des Vaters Befehl Frau des Königs von Epirus zu werden, obwohl sie noch aus der Zeit ihrer Begegnung in Argos Arsax aufrichtig und innig liebt (F dur):

¹⁰⁷ Klavierauszug, 44—58.

Notenbeispiel Nr. 25

25. Der Liebe heiße Glut in meiner Seele fühlend flieg' ich empor und sehne mich im Glück zu sterben . . .

Beachten wir, daß Mysliveček Selenas Charakter durch die Tonart G dur kennzeichnet, die Aufrichtigkeit und Reinheit der Seele symbolisiert. Die Koloraturmelismen drücken Selenas Entschluß aus, allen Nachstellungen des Schicksals im Namen ihrer treuen und reinen Liebe zu trotzen. Die Dreiteiligkeit der Arie entspricht hier abermals dem Brauch.

Selenas lichte Gestalt wird nun auf der Bühne von König Medon abgelöst, der zwar Titelheld, aber nicht die Hauptfigur des Dramas ist, sondern bloß als böser Gegenspieler des Arsax und dessen erfolgloser Liebesrivale auftritt. Man kann kaum übersehen, wie prägnant Myslivečeks Charakteristik dieser „drammatis personae“ ist. Im Sinne der zeitlichen Affekttheorie ist das Thema von Medons Arie¹⁰² auf ab- und aufsteigenden Tönen des zerlegten Quintakkordes C dur aufgebaut,

Notenbeispiel Nr. 26

26. Es herrscht mit harter Hand, wer Schreckens Herrschaft übt . . .

deren Amplituden gewissermaßen die Zerfahrenheit und Zwiespältigkeit von Medons Charakter symbolisieren. Die Koloratur beschränkt sich in dieser dreiteiligen Arie auf ein Minimum, weil sich Medon in seiner vollen Macht vorstellt, die nach seiner Überzeugung unerschütterlich ist. Es ist vielleicht erwähnenswert, daß im wiederholten dritten Teil der Arie — wir könnten fast sagen — der Anflug eines Rezitatifs erscheint, der diesen Teil um ein neues Element bereichert; übrigens setzt der Komponist den rezitativartigen Schluß der Arie wohl deshalb ein, um die außerordentliche Selbstgefälligkeit Medons zu betonen:

Notenbeispiel Nr. 27

27. Ich Gott bin selbst, ich selbst!

Nach Medons Gesang erscheint dann in Myslivečeks Oper ein in seinen sonstigen musikdramatischen Arbeiten höchst ungewöhnliches Gebilde — ein

¹⁰² Klavierauszug, 59—74.

Duett. *Selena* und *Arsax* konversieren zuerst in einem recitativo accompagnato (C dur), ihr Gespräch knüpft immer unmittelbar an kurze Orchesterzwischen-
spiele an, und dann vereint sich ihr Gesang zu einem Duett in B dur, das im Vergleich mit den übrigen Arien aus Myslivečeks Opern eine sehr freie Form zeigt und vor allem das Schema der traditionellen Dreiteiligkeit des neapolitanischen Typs zu Gunsten eines gesteigerten, im Tempo und Ausdruck immer progressiveren Gebildes verläßt.¹⁰³ Das Duett beginnt in gemäßigtem Tempo,

Notenbeispiel Nr. 28

das in ein allegro und schließlich in ein presto übergeht, welches eigentlich eine umfangreiche Koda darstellt und in Imitationstechnik komponiert ist:

Notenbeispiel Nr. 29

Presto

Zno - va slob ti oia - vau vi - na zis - lat

Presto Zno - va slob ti du - vau

29. Von neuem Dir gelob' ich treu zu bleiben . . .

Hier kann man im großen und ganzen bereits von der sogenannten *großen Szene* sprechen, die an einem dramatischen Knotenpunkt der Handlung erscheint (zum erstenmal offenbart sich dem Zuschauer die kühne Liebe der beiden, die entschlossen sind, sie gegen alle Intrigen zu verteidigen). Weil es sich um eine besonders wichtige Stelle der Oper, um einen ihrer musikalischen und dramatischen Höhepunkte handelt, stattete sie der Komponist mit reichen Koloraturen aus, die sich in bedeutenden Höhen, bis zum zweigestrichenen b bewegen und auch technisch ungewöhnlich anspruchsvoll sind. Ein Abschnitt dieser Koloraturen möge dies illustrieren:

¹⁰³ *Accompagnato*; Klavierauszug 74—80; *Beginn des Duetts*: 80—86; *Allegro des Duetts*: Klavierauszug 86—91; *Presto des Duetts*: 92—98.

Notenbeispiel Nr. 30

Example 30 is a musical score for voice and piano. It consists of three systems. The first system has a vocal line with the syllable 'a' and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with the syllable '- ma' and a piano accompaniment. The third system has a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Notenbeispiel Nr. 31

Example 31 is a musical score for voice and piano. It consists of three systems. The first system has a piano accompaniment. The second system has a vocal line with the syllables 'nad - ce hui - rou nadne je' and a piano accompaniment. The third system has a vocal line with the syllables 'Ma - ren ken, kao dou - fa' and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Zugleich vermag der Leser wenigstens ein flüchtiges Bild von der Art und Weise zu gewinnen, in der Mysliveček seine Koloraturen komponierte, die in dieser Oper überall nach denselben bewährten Prinzipien der Neapolitanischen Schule entwickelt werden.

Weniger interessant ist die Arie des *Talet* (vergl. Notenbeispiel Nr. 31; S. 165), einer unwichtigen Gestalt des Dramas¹⁰⁴, der in D dur ziemlich farblos die Schreckensherrschaft Medons besingt und weit unter der folgenden Arie *Zelinda* steht, die in die Oper wieder Leben bringt¹⁰⁵, das besonders im Mittelteil ihrer G dur-Arie durch reiche Figurationen der Streicher (I. und II. Violinen) hervorgerufen wird. Diese Arie hat einen ausdrucksvollen, rhythmisch markanten Anfang

Notenbeispiel Nr. 32

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Zu kra - lun a ja na - an von da - rum hou - se, ac". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

32. Du König bist und teilest meinen Rat ja nur ...

und beendet den ersten Aufzug der Oper mit dem Glauben an die Wiederkehr der verlorenen Liebe.

Im zweiten Akt erscheint erst *Medon* auf der Bühne und singt hochmütig von seinem Ruhm, seiner Kraft und seinem Stolz:

¹⁰⁴ Klavierauszug, 99—110.

¹⁰⁵ Klavierauszug, 110—118.

Notenbeispiel Nr. 33

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics: "Ist mir nullo- me- men- fuf- chu- a- ran je mi". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a dotted rhythm in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

33. Welt, du brichst nicht meinen Stolz, und Angst, sie ist mir fern.

Diese Arie in A dur¹⁰⁶ gehört zu den schwächsten Passagen der Oper und ist arm an Koloraturen. Obwohl Medon singt, er wolle Selenas Liebe wieder erringen, tut er dies in rauhen und melodisch wenig gegliederten Konturen, die wohl seinen niedrigen und groben Charakter zeichnen sollen.

Übrigens wirkt auch diese schwache Arie Medons im Kontext der Oper nicht schlecht, weil sie doch um keinen Preis die Bedeutung der nun folgenden großen Szene Selenas übertrumpfen darf,¹⁰⁷ in der die Heldin ihre tapfere Liebe verkündet, die nicht einmal die grausamsten Folterungen im Tempel der Rache erschüttern können; die Orchestereinleitung in Es dur ist vielverheißend,

Notenbeispiel Nr. 34

The image shows a piano introduction for three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and the tempo marking 'Allegro'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music features a dotted rhythm in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

geht es doch Selena um alles, nicht nur um das Leben, sondern vor allem um die Liebe zu Arsax. Schon der punktierte Rhythmus der Orchestereinleitung bereitet den Hörer darauf vor, daß sich Selena auf der Opernbühne nun als richtige Heroine bewähren wird, die entschlossen ist ihre Liebe bis zum Äußersten zu verteidigen. Ihr Entschluß fällt nach hochdramatischen Peripetien, muß sie doch erst in ihrem Innern den Befehl des Vaters überwinden und all das unterdrücken, was sie ungewollt noch an Medon fesselt.

¹⁰⁶ Klavierauszug, 119—128.

¹⁰⁷ Klavierauszug, 128—148.

cher Wechsel von ariosen und rezitativen Passagen ist sonst bei der neapolitanischen Oper kaum üblich.

Selenas Szene ist eigentlich eine Vorwegnahme des folgenden Liebesduetts der *Selena* und des *Arsax* (B dur)¹⁰⁸, das abermals einen ausgesprochen rezitativen Charakter trägt und überdies im Kontext der Oper von besonderer dramatischer Bedeutung ist. Es liegt auf der Hand, daß die beiden Liebenden einander gerade an dieser Stelle die Tiefe ihres gegenseitigen Empfindens versichern, da sie doch Medons Haß und seine bösen Absichten zu fürchten haben.

Mit Selenas Szene ist die Arie des *Arsax* motivisch verwandt, der zwar in einem chromatisch reicheren Gesang als *Selena* auftritt¹⁰⁹, die rührende Wirkung ihrer Arie jedoch nicht erreicht:

Notenbeispiel Nr. 36

36. O', dürft' ich seelig mit Dir schreiten in meiner Liebe, meinem Paradies ...

Man hat den Eindruck, als mache sich hier eine Art Ermüdung des Komponisten geltend, denn die bloß mit geringen Wandlungen in G dur transponierte Wiederholung des Themas bringt kein neues melodisches Material und besitzt hier eigentlich keine tiefere Berechtigung. Es scheint, als zeige gerade diese Arie am deutlichsten die Manier von Myslivečeks Kompositionsarbeit — eine

¹⁰⁸ Klavierauszug, 149—154.

¹⁰⁹ Klavierauszug, 154—164.

Manier, die nicht einmal das ernste Streben nach einer volkstümlich gefärbten, frischen Melodik kompensieren konnte.

Nach der wenig originellen Arie *Evanders* (D dur)¹¹⁰, die nur als Ausfüllung dient,

Notenbeispiel Nr. 37

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in German. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The music is in 4/4 time and D major. The lyrics are: "Schon allzulange hat er uns geknechtet...". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

37. Schon allzulange hat er uns geknechtet...

gelangen wir zu einem in Myslivečeks Opern ganz ungewöhnlichen Gebilde. Die drei Hauptgestalten des Dramas, *Selena*, *Arsax* und *Medon*, vereinigen sich zu einem Terzett, in dem jeder von etwas anderem singt. Der Komponist versucht einen Dreigesang zu schreiben und die Simultaneität dreier verschiedener „dramatischer Charaktere“ zu erreichen.

Freilich, dies war bereits in der Barockoper üblich, kommt jedoch bei Mysliveček umso seltener vor, als er ja in seinen Opern bekanntlich Duette, Terzette und Ensembleszenen weitgehend unterdrückte. Das besprochene Terzett¹¹² in der Tonart C dur ist auf ein kleines Motiv aufgebaut, das abwechselnd im Part der *Selena* und des *Arsax* erscheint:

¹¹⁰ Klavierauszug, 165—177.

¹¹¹ Als Beispiel aller Beispiele sei wenigstens der Dreigesang der Galatea, des Acis und des Polyphemos aus dem Pastorale *Acis und Galatea* von Georg Friedrich Händel genannt.

¹¹² Klavierauszug, 177—198.

Notenbeispiel Nr. 38

Soprano
Alto
Klavier

chey ih' - ten las - ten mei - me!
drei - me!

38. Uns schirmet ja die Liebe!

Medon „sekundiert“ meist in abgestuften Viertelnoten, die nur ab und zu durch punktierte Rhythmen belebt werden. In tektonischer Hinsicht bringt dieses Terzett nichts Neues und wächst aus dem sattsam bekannten neapolitanischen Schema, ebenso wie die folgende Opernarie *Medons*¹¹³, der sich dem harten Schicksal entgegenstemmen will (D dur):

Notenbeispiel Nr. 39

Soprano
Alto
Klavier

Nimm li - mat - hil von mir
Nimm, Herr, pa - di, Herr

39. Soll ich den Thron verfluchen, wenn er mir nun wankt?

¹¹³ Klavierauszug, 199—209.

Der Schluß der Oper gehört den beiden Helden, *Selena* und *Arsax*. Gamerras Libretto sah hier einen Chor vor. Mysliveček vertonte ihn aber nicht. Er hatte ja eine Abneigung gegen Chöre, die nur selten in seinen Opern erscheinen. Bei ihm endet die Oper mit zwei Arien des *Arsax*¹¹⁴ in der Tonart C dur, die sich durch einen wiegenden Rhythmus auszeichnen,

Notenbeispiel Nr. 40

40. In Höhen seh' ich meinen Stern nun steigen, den Atem fühl' ich lieblich aufgeblühter Knospen . . .

und mit der verklärten Schlußarie *Selenas* in der heldischen Tonart Es dur¹¹⁵, die das zwar ungewohnte, aber für Mysliveček typische *Finale* bildet. Der Anfang dieser Arie

¹¹⁴ Klavierauszug, 214—219.

¹¹⁵ Klavierauszug, 219—221.

Notenbeispiel Nr. 41

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The second system begins with a vocal line for 'Selena' (labeled '16') and piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with dynamic markings (f, p, f, p). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows the vocal line continuing with the lyrics 'Sa - ren' and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with the lyrics 'mi - xi rda hri - ra rasla' and piano accompaniment. The piano accompaniment in the final system features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes.

41. Furcht entschwindet, böse Angst vergeht . . .

und der Verlauf der thematischen Verarbeitung tragen abermals eindeutige Züge der neapolitanischen dreiteiligen Arie. Selena singt von den überstandenen Leiden, die ihre Liebe zu Arsax nicht brechen konnten.

*

Diese kurze Betrachtung der musikalischen Seite von Myslivečeks Oper *Medon* überzeugt uns davon, daß dieses Werk eine typisch neapolitanische Opernkomposition ist, die von einer vereinfachten Faktur, einem stereotypen harmoni-

schen Plan und einer beinahe schon Mozartschen Melodik gekennzeichnet wird. Was auf den vorangehenden Seiten dieser Arbeit über Myslivečeks Opern allgemein gesagt wurde, gilt auch für seine Oper Medon. Das Orchester des Komponisten ist nüchtern instrumentiert — zu Wort kommen die üblichen Instrumente der frühklassischen Besetzung (2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Cembalo) — und die Klangfarbe dieses Ensembles gemahnt an das Schaffen des Wiener vorklassischen Kreises und der Mannheimer Schule, aber auch an die übliche italienische Instrumentalproduktion aus der Zeit des aufsteigenden klassischen Stils.

Soweit wir Abweichungen vom Formenschema der Neapolitanischen Schule entdecken konnten, wurden sie von Myslivečeks Bemühungen um eine neue Auffassung des *recitativo accompagnato* diktiert, das in dieser Oper an einigen Stellen mitten in Arien erscheint, was damals nicht nur im allgemeinen, sondern auch bei Mysliveček ungewöhnlich war.

Aus der komplexen Analyse der Oper Medon geht hervor, daß Mysliveček als Opernkomponist keine eindeutig ausgeprägte Erscheinung war. Während es ihm nur selten gelang, die Fesseln der neapolitanischen Manieren abzustreifen, war er in seiner melodischen Invention erfindungsreich und eigenartig, ohne das Idiom seiner Heimat zu verleugnen. Aber auch in dieser Hinsicht wird der heutige Hörer nicht ganz zufrieden sein; wenn wir nämlich beispielsweise Myslivečeks Musik *sub specie Mozarti* lauschen, können wir uns des manchmal (ja sogar meist) berechtigten Eindrucks nicht erwehren, daß der Ausdruck und die Form von Myslivečeks Tonsprache bei weitem nicht Mozarts Genialität erreichen. Es wäre auch ungerecht, das zu verlangen, da Mysliveček doch zum Typ der „Vorläufer“ gehörte, denen es nicht gegeben war Werke allgemeiner Gültigkeit mit überzeitlicher künstlerischer Substanz zu schaffen. Seine Arbeit war in hohem Maß zeitbedingt und auch zeitbeschränkt, und konnte nur den üblichen Kunstinstitutionen des 18. Jahrhunderts entsprechen. Ihr Bühnenleben fällt eigentlich mit dem Leben ihres Komponisten zusammen,

¹¹⁶ Ich betone abermals, daß man in Opava die Oper Medon in der Librettofassung Kamil Bednárs aufführte, deren literarischen Wert man ernstlich bezweifeln muß. Dieselbe Ansicht vertritt auch der ursprüngliche Verfasser der Neuübersetzung von Medons Textvorlage Dr. Bedřich Bičístě, der zu dieser Frage am 19. 2. 1961 in einem Schreiben an den Lehrstuhl für Musikwissenschaft der J.-E.-Purkyně-Universität in Brünn unter anderem folgende Stellung nahm: „Der Vollständigkeit wegen ergänze ich, daß mich der Čs. Rundfunk in Ostrava in dem Schreiben vom 9. 12. 1959 mit der Übersetzung betraute. Angesichts der Bedeutung dieser Aufgabe bat ich — privat — den Kenner der italienischen Sprache, H. Doz. Kristen, um eine teilweise Mitarbeit, d. i. um die wörtliche Übersetzung von de Gamerras Originallibretto. Übrigens nehme ich an, daß der Verlauf dieser Vorbereitungen bis zur Aufführung des Medon Ihnen bekannt ist. Ich unterstreiche nur soviel, daß ich mich mit der Aktualisierung dieser Oper, zu der es schließlich gekommen ist, nicht identifizieren kann. Ich hatte mit ihr nichts zu tun und sie überraschte mich — wie ich sagen muß — unangenehm. Vielleicht unterscheide ich mich mit dieser Meinung von dem Großteil der Kritiker oder Rezensenten, doch faßte ich sie weder aus eng subjektiven Gründen, noch etwa deswegen, weil das Libretto von K. Bednár nochmals überarbeitet wurde. Obwohl ich den dichterischen Beitrag H. Kamil Bednárs zu schätzen weiß, kann ich mit den angedeuteten Eingriffen in die ursprüngliche Konzeption von Myslivečeks Oper nicht übereinstimmen. Das Libretto ist doch ein untrennbarer Bestandteil seines Werkes, es entspricht dem Charakter der Musik, die begreiflicherweise weder das nötige dramatische, noch handlungsmäßige Gefühle besitzt, und deshalb muß eine Bearbeitung des Librettos, wie sie bei der Troppauer Aufführung der Oper Medon geschah, gewaltsam und heterogen ausklingen.“

als sie nicht nur die Hörer Italiens, sondern auch Deutschlands und der Böh-mischen Länder vor allem durch ihre volkstümliche frische Melodik begeist-erten.

Von Medon — dem Opernepilog Myslivečeks — kann man mit aller Verant-wortung wiederholen, was wir bereits oben angedeutet haben. Die Auferstehung dieser Oper bei der unlängst erfolgten Inszenierung in Opava (Troppau) hat bewiesen, daß sie vorwiegend historische Bedeutung besitzt, obwohl man auch schöne und hinreißende Stellen, besonders in den Arien der Selena und des Arsax, zu hören bekommt.

Um das endgültige Urteil über Myslivečeks Opernwerk abzurunden und ge-nauer zu fassen, müßte man es nach den italienischen Originalbelegen gründ-lich studieren. Vielleicht wird es möglich sein, in Zukunft zu dieser Arbeit zurückzukehren. Wir könnten so eine moralische Schuld begleichen, die bis zum heutigen Tag auf dem Konto der Erforschung des tschechischen Musik-schaffens im 18. Jahrhundert offen geblieben ist.