

Holubová, Eliška

Václav Jan Tomášeks Oper "Seraphine" als Quelle und Werk

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1973, vol. 22, iss. H8, pp. [51]-58

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112205>

Access Date: 27. 11. 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.

ELIŠKA HOLUBOVÁ

VÁCLAV JAN TOMÁŠEKS OPER „SERAPHINE“ ALS QUELLE UND WERK

Václav Jan Tomášeks Opernwerk ist nicht umfangreich und stellt auch in qualitativer Hinsicht keine wesentliche Komponente seines Schaffens vor. Im Vergleich mit den Liedern und Kammermusikkompositionen stand die Oper am Rande der schöpferischen Interessen des Komponisten.

Jaroslav Bužga, der Autor des Stichworts „Tomášek“ im Lexikon Die Musik in Geschichte und Gegenwart, führt Tomášeks „Seraphine“ (op. 36) als die einzige beendete Oper an, von der zweiten Oper „Alvaro“ (op. 114, nach Worten C. A. Herbsts) erwähnt er nur zwei Aufzüge und dann noch Szenen aus „Maria Stuart“ (ebenfalls ohne nähere Angaben). Josef Klement Zástěra kennt in Československý hudební slovník als einzigen Auftritt aus „Maria Stuart“ (nach Friedrich Schiller) ein Duett mit Orchesterbegleitung aus dem III. Akt. Tomášek selbst spricht in seiner Autobiographie nur von „Maria Stuart's Abschied von Frankreich und Klage aus dem Kerker“ und nennt die Komposition einen „Gesang mit Begleitung des Pianofortes, 49. Werk, das in Prag bei Enders erschien.“¹ Der Komponist sagt weiter, es habe sich um den „poetischen Nachlaß dieser unglücklichen Königin“ gehandelt (also keineswegs um Schillers Text). Das Stück erschien – wie bereits erwähnt – im Druck, während Bužga meint, daß alle diese Fragmente nur als Autographe existieren. Im Verzeichnis von Tomášeks Kompositionen, das Zdeněk Němec als Beilage zur Ausgabe der tschechischen Übersetzung der Autobiographie anlegte, erscheint noch der erste Auftritt aus dem III. Akt von Schillers „Maria Stuart“ (op. 99), keineswegs als Duett sondern als Nummer „für Solostimme und Orchester“.² Die erwähnten Quellen lassen deshalb kaum vermuten, daß Maria Stuart als Oper geplant und nicht beendet wurde; Tomášek selbst sagt nichts dergleichen. In seinem Nachlaß gibt es übrigens auch vertonte Szenen aus anderen Wer-

¹ Vergl. V. J. Tomášek, *Selbstbiographie*, in: Almanach LIBUSSA, III. Kapitel, Jg. 1847, 437.

² Vergl. Zdeněk Němec, *Seznam Tomáškových skladeb* (Verzeichnis von Tomášeks Kompositionen), Beilage zur tschechischen Übersetzung der Selbstbiographie Václav Jan Tomášeks, Topičova edice, Praha 1941, 352. Tatsächlich geht es aber um einen Doppelgesang.

ken Schillers (z. B. aus den Dramen „Die Braut von Messina“ und „Die Piccolomini“, und zwei Szenen aus Goethes „Faust“). Man darf also die Vermutung, „Maria Stuart“ sei als Oper geplant worden, ruhig ausschließen.³

Wahrscheinlich empfand Tomášek trotz seiner Zuneigung für die Vokalkomposition keine besondere Lust Opern zu schreiben, war doch nach der Autobiographie sein Freund Jan Jindřich Dambek der eigentliche Inspirator zu „Seraphine“⁴: „Dambek, meine vorherrschende Neigung zum Dramatischen gewährend“, schreibt Tomášek, „ruhte nicht eher, als ich mich entschloß, eine Oper zu schreiben.“⁵

Mit dieser Tatsache ist wohl auch die Wahl des Sujets gegeben, das man nicht einmal nach den Maßstäben der damaligen Zeit als durchschnittlich bezeichnen kann. Als Taufpate fungierte die Librettovorlage „L'amore per l'amore“ des italienischen Textdichters Giovanni Bertatti, die Dambek umarbeitete und nach der Hauptheldin benannte. J. K. Zástěra führt im bereits erwähnten Tschechoslowakischen Musiklexikon als zweiten Titel dieser Oper „Großmuth und Liebe“ an, den aber Tomášek selbst nicht erwähnt, und den man weder in der Handschrift noch im gedruckten Exemplar des Librettos findet, das in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums hinterlegt ist. Die Titelseite der beiden Exemplare ist identisch und lautet: „Seraphine“ | Heroisch-komische Oper | in zwey Aufzügen. | Nach dem Italienischen frey bearbeitet. | Mit Musik | von | Wenzl Johann Tomaschek, | Compositeur bey Herrn Grafen Georg von Buquoy. | Aufgeführt | auf dem Landständischen Theater der Königl. | Altstadt Prag in Dezember 1811 | unter der Direktion | des Karl | Liebich.“ | Dieselbe Aufschrift trägt das Titelblatt der Partitur, und der Titel des gedruckten Librettoexemplars ist noch mit der Anmeldung des Herausgebers: „Gedruckt bey Franz Gerzabeck“ (ohne nähere Angaben) versehen.

Die Partitur umfaßt 700 Seiten, weitere 70 Seiten bilden die Beilagen der hinzukomponierten Arien. Das Format der Partitur beträgt 25,7×20,5 cm. In den Sammlungen der Musikabteilung des Nationalmuseums trägt sie die Signatur III F 102a. Außerdem sind hier selbständige Instrumentenparte (ebenfalls in der Handschrift) unter Signatur III F 102b hinterlegt. Die Exemplare sind als Tomášeks Autographe bezeichnet,⁶ doch kann man nach einem Vergleich mit Tomášeks Schrift schließen, daß der Komponist wahrscheinlich nur den Notenteil der Partitur eigenhändig geschrieben hat. Alles übrige (Text, Bezeichnungen der Instrumente usw.) wurde offenbar von einem der Kopisten ergänzt. Interessanterweise deuten nicht einmal die Bezeich-

³ Camillo Schoenbaum, der Autor des Stichworts „Tomášek“ in Riemann Musik Lexikon, führt im Verzeichnis der Kompositionen drei Opern an, nennt aber bloß „Seraphine“. Grove's Dictionary of Music and Musicians (Autor des Stichworts Franz Gehring) kennt als dritte Oper Tomášeks „Sakuntala“ (nur das Libretto und Kompositionsskizzen). Vergl. auch Zdeněk Němec im Verzeichnis von Tomášeks Kompositionen, das als Beilage der tschechischen Übersetzung der Selbstbiographie des Komponisten erscheint (S. 355). In der übrigen zugänglichen Literatur – nicht einmal in ČSHS – vermißt man die Angabe.

⁴ Über J. J. Dambek siehe die Angaben ebendort (Anmerkungen, 299).

⁵ Tomášek, l. c. II. Kapitel, Jg. 1846, 328.

⁶ Vergl. Jaroslav Bužga, Stichwort „Tomášek“ in MGG.

nungen für die Dynamik, Interpretation usw., die über einigen Nummern vermerkt sind, auf die Handschrift des Autors hin.⁷

Das Orchester ist im I. Akt mit der I. und II. Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Klarinen, zwei Waldhörnern, drei Posaunen, Pauken, der I. und II. Violine, Viola, dem Violoncello und Kontrabaß besetzt. Im II. Akt treten Piccoloflöten, Kontrafagott, Alt- und Baß-Waldhörner (corni alti et corni bassi), die große Trommel, Becken und Triangel hinzu. Die Besetzung ändert sich im Verlauf der Oper häufig, vor allem werden nicht bei allen Nummern die Flöten, Klarinen und Tympani eingesetzt. Die komplette Besetzung — einschließlich der ganzen Schlaginstrumentengruppe — begleitet die Szenen aus dem Heerlager des Paschas Mohadi (1. Auftritt, II. Akt und II. Finale) und Omars Kanzonette (Nr. 15, II. Akt). Jeder Akt enthält 17 Auftritte. Die Partitur besteht ausschließlich aus Musiknummern, deren Reihenfolge sich jedoch von jener der einzelnen Nummern im gedruckten Librettoexemplar wesentlich unterscheidet. Die Reihenfolge der musikalischen Auftritte in der Partitur und im handschriftlichen Exemplar des Librettos, nach dem Tomášek offenbar komponiert hat, ist dagegen identisch.

Die Unterschiede in der Reihenfolge der Musiknummern zwischen der Partitur und dem gedruckten Libretto beginnen bei Nummer 6 im I. Aufzug. Während die Partitur unter dieser Nummer das Duett Seraphines mit dem Gouverneur enthält, fehlt dieser Auftritt im gedruckten Libretto. Statt des Duetts ist dort die Arie der Bianka zu finden, die Tomášek wahrscheinlich komponiert hat, weil sie der Partitur als selbständige Beilage angefügt ist (es handelt sich um die Arie „Sie ist so hold, so sanft und schön“).⁸ Als Nummer 7 enthält die Partitur die Arie der Seraphine, die im Libretto unter Nummer 10 erscheint. Es folgt das Duett Don Alonsos und Fanfaros (Partitur Nr. 8, im Libretto Nr. 7), die Arie des Alonso (Partitur Nr. 9, Libretto Nr. 8), das Terzett Bianka, Alonso und Fanfaro (Partitur Nr. 10, Libretto Nr. 9). Die Nummern 11 und 12 (Finale des I. Aktes) sind identisch.

Im II. Akt beginnen die Unstimmigkeiten zwischen der Aufzeichnung in der Partitur und dem gedruckten Libretto erst mit Nummer 19. Während in der Partitur unter dieser Nummer selbständig ein Marsch erscheint (von dem der Autor als „Marsch der Marokkaner“ spricht), steht im Libretto hier ein Quartett Seraphines, Zaidas, Selinas und Omars (dasselbe Quartett erscheint in der Partitur als Nr. 20), mit Nummer 20 ist die Arie Fanfaros bezeichnet, die das Libretto überhaupt nicht enthält. Im Text folgt dagegen Fanfaros Arie „Mich ziehn die Schmeichelein“, die Tomášek wohl ebenfalls nachträglich vertont hat, denn sie existiert als zweite (selbständige und nicht nummerierte) Beilage zur Partitur. Als Nummer 21 bringt das Libretto das Terzett Zaidas, Alonsos und Omars, das wieder in der Vertonung nicht zu finden ist, und zwar weder in der Partitur noch als Beilage. Mit der Num-

⁷ Nachdem Tomášek alle Vorstellungen der Oper „Seraphine“ selbst dirigierte (vergl. die Selbstbiographie), konnte es sich nicht um eventuelle Anmerkungen des Dirigenten handeln. Seit dieser Zeit wurde die Oper nicht mehr aufgeführt, es sind also nicht einmal Anmerkungen eines späteren Dirigenten.

⁸ Im gedruckten Librettoexemplar befindet sich diese Arie im 8. Auftritt des I. Aktes (S. 15–16).

mer 22 beginnend (Duett Seraphines und Alonsos) stimmt dann die Reihenfolge überein. Es bleibt die Frage offen, ob das erwähnte Terzett ebenfalls später vertont wurde (und dann verloren ging) oder ob es Tomášek nicht weggelassen hat. Die Unterschiede in der Reihenfolge der einzelnen Auftritte sind so beträchtlich, daß man kaum beurteilen kann, welche Fassung endgültig war.

Wie bereits einleitend erwähnt wurde, vermißt Dambeks Libretto jede Originalität. Es hält sich nicht nur eng an die italienische Vorlage von Bertatti, sondern erinnert auch in vieler Hinsicht auffallend an Stephanies Libretto zu Mozarts Oper „Entführung aus dem Serail“, die übrigens sehr häufig auf dem Repertoire des Prager Ständetheaters stand. Auch vom literarischen Standpunkt ist der Text höchst schematisch und erreicht sogar kaum das Niveau der damaligen durchschnittlichen Opernlibrettoproduktion. Es scheint, als wären die Mängel der Librettos bereits zur Entstehungszeit der Oper „Seraphine“ unangenehm aufgefallen, denn Tomášek schreibt in der zitierten Autobiographie: *„Viele tadelten [...] meine Wahl, weil sie darin die Einheit des Ortes vermißten...“*⁹

Doch handelte es sich nicht nur um diesen Mangel. Den Text kann man keinem der damaligen Librettotypen unterordnen, weder dem ausgesprochenen Singspiel- noch dem Buffotyp. Das komische Element vertritt in der Handlung nur die Gestalt des Dieners Fanfaro, die zwar eine umfangreiche, aber im Kontext der Handlung doch nur untergeordnete Rolle spielt. Die Haupthelden entsprachen eher der *opera seria*. Es gibt aber kein zweites komisches Paar, wie beispielsweise in der „Entführung aus dem Serail“ (Pedrillo-Blondchen) oder in der „Zauberflöte“ (Papageno-Papagena), das mit dem Hauptpaar kontrastieren könnte. Auch die Gestalt des Haremswächters entbehrt durchaus den Buffocharakter: Dambeks Omar — zum Unterschied von Osmin in der „Entführung“ — zeichnet sich durch eine verträgliche, begreifende Natur aus, den Pascha Mohadi hat der Autor überdies mit einem noch tiefenderen Edelmut ausgestattet als Stephanie seinen Selim. Trotzdem also die Handlung der „Entführung aus dem Serail“ nahesteht, hat sie nichts von der ausgesprochen komischen Stimmung dieser Oper Mozarts. Die Ähnlichkeit ist eher äußerlich: die Entführung der Heldin in des Paschas Harem und ihre Befreiung durch den Verlobten, wobei das Hauptmotiv weder Seraphines Treue noch die mit der Frage der Entführung verbundene Intrige ist. (Der Haremswächter Omar stellt der Entführung nämlich keine unüberwindlichen Schwierigkeiten in den Weg, im Gegenteil — er ermöglicht eine Begegnung Seraphines mit Alonso, Don Alonso beabsichtigt die Verlobte nicht aus dem Harem zu entführen, er will sie durch ein Duell mit dem Pascha zurückgewinnen, der aber auf Seraphines Bitten beide nach Spanien zurückkehren läßt.)

Das dramatische Gefälle der Handlung ist lahm und beschreibend, die einzelnen Szenen folgen einander meist ohne inneren logischen Zusammenhang, und jede bühnenwirksame Komik oder Spannung wird schon von vornherein vereitelt, weil Dambek seinen Gestalten ausnahmslos unglauwbwürdige Eigenschaften verleiht.

⁹ Tomášek, Selbstbiographie, I. c., I. Kapitel, 1846, 329.

In musikalischer Hinsicht entspricht die Oper dem Singspieltyp, vor allem mit ihren geschlossenen Nummern. Den Großteil des Textes enthält die Partitur überhaupt nicht, man kann also mit Recht annehmen, daß es sich um gesprochene Texte handelte. Im II. Akt kommen an vier Stellen Seccorezitative vor, die aber nicht vom obligaten Cembalo begleitet werden (das in der Partitur nicht vertreten ist), sondern meist von der Streichergruppe, manchmal auch vom vollen Orchester. Diese Begleitung beschränkt sich auf stützende Akkorde, wie sie für Seccorezitative typisch waren. Sie erscheinen in der Einleitungsszene zum II. Akt (Auftritt Mohadis mit dem Chor), in der Einleitung zu Mohadis Arie „Mir tönt die Trompete mit lockendem Ton“ (Partitur Nr. 18), in der Einleitung zum Duett Seraphines und Alonsos „Himmel! — welche Aehnlichkeit“ (Partitur Nr. 22) und im Finale (Rezitativ Alonsos „Krieger laß die Trommeln schallen . . .“ Partitur S. 305—306). Alle diese Stellen werden in der Partitur ausdrücklich als Rezitative bezeichnet. Chorszenen kommen dreimal vor: in der Einleitungsszene zum II. Akt und im I. und II. Finale, immer als Begleitung des Solistenensembles. Die Chöre sind einfach geschrieben, zu einer gemischten Vierstimmigkeit erhebt sich bloß das Finale des I. Aktes, wo die Solisten (Bianka, Alonso und Fanfaro) unisono mit dem Sopran-, Tenor- und Baßpart singen. Im II. Akt gibt es nur Männerchöre: in der Einleitungsszene unisono mit dem eingelegten Baßrezitativ, im Finale steht zwar ein vierstimmiger Chor, der jedoch stellenweise dreistimmig wird (Verdoppelung des Grundtons).

Nicht nur die Chöre sondern auch die Instrumentierung ist sehr einfach, Blechbläser und Streicher wechseln sehr oft und die Begleitung der einzelnen Auftritte besteht überwiegend aus zerlegten Akkorden und stufenförmigen Passagen. Das häufige Vorkommen von Sequenzen überrascht, die der Autor bei durchgehenden Modulationen verwendet. Der tonale Plan bewegt sich jedoch meist in den Grenzen der Haupt- und Dominanttonart, mit zeitweisen Abschweifungen in die nahen Dur- und Molltonarten. Auch die Harmonie ist ziemlich erfindungslos (häufige Unisoni, Verdoppelung des Grundtons usw.). Die die Melodie vortragende Stimme dominiert grundsätzlich in Gesang- und Orchesternummern, den übrigen Instrumenten obliegt nur die bescheidene Begleitharmonie, mit überwiegender Hauptfunktion. Nicht einmal die Melodik ist eigenartig: ihre charakteristischen Züge kann man in nicht sehr kühnen Intervallen, häufigen Wiederholungen bestimmter Töne und relativ geringem Tonumfang der Arien erkennen.

Die Musik der Oper „Seraphine“ wurzelt noch fest im Klassischen und wir finden, daß sie in keiner Hinsicht jene Neuerungen auszeichnen, wie man sie in Tomáseks Lied- und Klavierschaffen erkennt. Der Komponist hat die Grenzen des von Mozart geschaffenen Singspieltyps nicht erreicht, obwohl er sein Werk sehr gut kannte, so daß nicht einmal ein Vergleich mit der „Entführung aus dem Serail“ am Platze wäre. Die Oper „Seraphine“ gehört entschieden nicht zu Tomáseks besten Werken; in ihren Mängeln zeichnen sich manche Merkmale des typischen Opernerstlings ab und man vermißt vor allem — und dies nicht nur wegen des Librettos — das echte musikdramatische Gefälle.

Trotzdem war die Aufführung dieser Oper eine denkwürdige Tat des Ständetheaters, im Hinblick auf das Niveau das damaligen Repertoires, in dem — von Mozart und Cherubini abgesehen — durchschnittliche (oft auch

unterdurchschnittliche) Werke überwogen, aber auch deshalb, weil die Aufführung von Werken tschechischer Autoren zu den Seltenheiten gehörte. Übrigens mußte auch Tomášeks Oper – wie ja der Komponist selbst betont¹⁰ – einundeinhalb Jahre auf ihre Premiere warten. Diese fand erst nach Ablehnung der Oper Friedrich Dionys Webers „Kanzumo oder die neugefundene Perle“ statt.

Unter dem Direktor Johann Karl Liebich und Kapellmeister Wenzel Müller¹¹ dominierte im Repertoire des Ständetheaters das Singspiel (auf Kosten der italienischen Oper); Werke fremder Komponisten wurden allerdings bevorzugt. Liebich und Müller setzten deutsche und französische Autoren durch; infolge des Mangels an Werken und der relativ begrenzten Zahl der Opernpremierens¹² überwogen auf dem Repertoire die Singspiele Müllers, vor allem dank der Anziehungskraft, die sie auf das damalige Prager Publikum ausübten.¹³ Vor der Aufführung von Tomášeks „Seraphine“ spielte man – unter Liebichs Leitung – bloß Werke dreier Autoren tschechischer Herkunft: Vojtěch Jírovec,¹⁴ Ján Jozef Rösler¹⁵ und Jan August Vitásek.¹⁶ Nach den eingehenden Angaben in der tschechischen Monographie „Webers Prager Jahre“ von Zdeněk Němec¹⁷ gingen die Opern von Jírovec und Vitásek ohne Anklang des Publikums über die Bühne, und Röslers Werken war sogar ein absoluter Mißerfolg beschieden, mit Ausnahmen der Oper „Elisene, Prinzessin von Bulgarien.“¹⁸ Dagegen hatte „Seraphine“ – nach Tomášeks eigenen, auch von Zdeněk Němec zitierten Worten – bei der Erstaufführung

¹⁰ Vergl. ebendort, II. Kapitel, 1846.

¹¹ J. K. Liebich wirkte als Direktor des Ständetheaters seit dem Jahr 1806, Wenzel Müller als Kapellmeister seit dem Jahr 1807 (vergl. Stichwort „*Stavovské divadlo*“ in *Československý hudební slovník II*, SHV Praha, 1965).

¹² Zdeněk Němec führt im II. Kapitel der Monographie *Weberova pražská léta* (Webers Prager Jahre), L. Mazáč, Praha 1944, an, die Verminderung der Zahl der Opernpremierens unter Liebichs Direktion sei durch die schlechte Finanzlage des Theaters und die schwächeren Kräfte des Opernensembles verschuldet worden.

¹³ Abgesehen von Müllers Singspielen bestand das Repertoire des Ständetheaters aus Werken Mozarts und Cherubinis (Librettos in deutscher Übersetzung), sonst standen die Opern Winters, Méhuls, Fischers, Grétrys, Dalayracs, Dittersdorfs, Paërs, Seyfrieds, Weigls, Biereys, Gaveaux' und Catels im Vordergrund des Interesses (vergl. Zdeněk Němec, I. c., 32 und 36–39).

¹⁴ Zdeněk Němec führt von Opern des Komponisten Jírovec „*Agnes Sorel*“ an, die das Ständetheater im Jahr 1806 brachte (siehe ebendort, 38). Im Verzeichnis der Kompositionen von Jírovec in ČSHS I findet man Bemerkungen über die Aufführung weiterer szenischer Werke: „*Kajčnice Ida*“ (1807), „*Emerike*“ (1807) und „*Der Augenarzt*“ („*Oční lékař*“ [1811]), ohne Anführung des Ortes, wo die Vorstellungen stattfanden.

¹⁵ Von Röslers szenischen Werken führte das Ständetheater die Opern „*Elisene, Prinzessin von Bulgarien*“ (1807), „*L'assasine per vendetta*“ (1808, bei Němec unter dem tschechischen Namen „*Pomsta neboli Loupežnický zámek v Sardínii*“, der italienische Titel in ČSHS II, Stichwort „*Ján Jozef Rösler*“) und „*Der Felsen bey Arona*“ (1809, bei Němec unter dem tschechischen Namen „*Klementina aneb Skály Arony*“, der deutsche Titel abermals in ČSHS II) auf.

¹⁶ Von Vitáseks Werken erschien im Ständetheater das Musikdrama „*David oder die Befreiung Israels*“ im Jahr 1810 (bei Němec wieder unter dem tschechischen Titel „*David neboli Osvobození Jerusalema*“, der deutsche Titel in ČSHS II, Stichwort „*Jan August Vitásek*“).

¹⁷ Siehe *Zd. Němec*, I. c., II. Kapitel, 25–47.

¹⁸ Ebendort, 37.

am 15. XII. 1811 und den folgenden vier Wiederholungen bei dem Publikum und der Kritik keinen geringen Erfolg (eine Ausnahme war nur das Referat der Wiener Zeitschrift THALIA).¹⁹ Der Grund zur Absage weiterer Vorstellungen — abermals nach den Worten des Komponisten — waren die Indisposition des Tenors Jos. Christian Grünbaum (Darsteller des Don Alonso) und der Abgang der Sopranistin Braun (Darstellerin der Bianka) aus Prag.²⁰ Dies waren aber anscheinend nicht die einzigen Gründe und Tomášek hat sein Werk in künstlerischer Hinsicht doch wohl überschätzt. In der bereits mehrmals zitierten Autobiographie findet man allerdings Worte der Anerkennung Carl Maria von Webers, der damals in Prag weilte und an der ersten Hauptprobe zu „Seraphine“ teilnahm: *„Er stand beim Pianoforte neben mir an, und las die Partitur mit, er konnte sich über die eigenthümliche Führung des Basses und die eigenthümliche Instrumentierung nicht genug wundern.“*²¹

Heute begreifen wir nur schwer, was Weber gefesselt haben mochte; die Instrumentierung der Oper „Seraphine“ ist — auch nach den Maßstäben der Zeit — durchaus üblich und die Führung der Bässe besteht aus den Grund- oder Baßtönen der Begleitakkorde. Sofern wir Tomášeks Mitteilung als authentisch akzeptieren, müßten wir C. M. von Webers Bewunderung eher für einen Akt der Höflichkeit halten, weil Weber schon ein Jahr später (1813) als Dirigent des Ständetheaters kein Interesse mehr zu erkennen gab, die Oper auf die Bühne zu bringen. Selbst Tomášek schreibt dazu: *„Er (d. h. C. M. von Weber — Anm. der Autorin) war darauf bedacht, Opern verschiedener Tonsetzer auf die Bühne zu bringen; doch nach meiner Seraphine schien er sich nicht sehr zu sehnen, obwohl er ein Jahr zuvor sich von ihr entzückt hatte.“*²² Die Oper wurde während der Ära Webers nicht mehr gespielt und erschien auch seit dem Jahr 1812 nie auf der Szene.

Der Erfolg von Tomášeks Werk bedeutete trotzdem einen bemerkenswerten Beitrag, nicht nur zu Festigung der künstlerische Stellung ihres Autors. Man darf wohl auch die Tatsache in Betracht ziehen, daß es sich in diesem Fall um die erste Oper eines tschechischen Komponisten gehandelt hat, die in Prag bei dem Publikum und der Kritik Erfolge erringen konnte.²³

Deutsch von Jan Gruna

Verzeichnis der Quellen und Literatur

1. V. J. Tomášek, Selbstbiographie, in: Almanach LIBUSSA, Praha 1845/50.
2. *Vlastní životopis Václava Jana Tomáška* (Selbstbiographie des Václav Jan Tomášek) in tschechischer Übersetzung von Zdeněk Němec. Topičova edice, Praha 1941.
3. Zdeněk Němec, *Weberova pražská léta* (Webers Prager Jahre). L. Mazáč, Praha 1944.

¹⁹ Vergl. Tomášek, Selbstbiographie, I. c., II. Kapitel, 347.

²⁰ Ebendort, 348.

²¹ Ebendort, 345.

²² Ebendort, 352.

²³ Schließlich führen wir noch zwei bibliographische Daten an: Über Tomášeks Oper „Seraphine“ schrieb Hugo Riemann im Aufsatz *Seraphine*, in: Opernhandbuch, Berlin 1882, 561, und Zdeněk Němec in seiner leider unbeendeten Dissertationsarbeit (vergl. die bibliographische Annotation in: Miroslav Postler, V. J. Tomášek, *Bibliographie*. Praha 1960. 12).

4. Stichwort „Tomášek“ in MGG. Autor Jaroslav Bužga.

5. Stichwort „*Tomášek*“ in Riemann Musik Lexikon. Personenteil L–Z, B. Schotts Söhne, Mainz 1961. Autor Camillo Schoenbaum.
6. Stichwort „*Tomášek*“ in: Československý hudební slovník II, SHV Praha 1965. Autoren Bohumír Štědroň und Josef Klement Zástěra.
7. Stichwort „*Singspiel*“ in Riemann Musik Lexikon, Sachteil. B. Schotts Söhne, Mainz 1967. Autor Stefan Kunze.
8. Stichwort „*Stavovské divadlo*“ in ČSHS II, SHV Praha 1965. Autor Václav Hanno Jarka.
9. Stichwort „*Wenzel Müller*“ in ČSHS II. Autor Jan Racek.
10. Stichwort „*Vojtěch Jiřovec*“ in ČSHS I, SHV Praha 1963. Autor Bohumír Štědroň.
11. Stichwort „*Ján Jozef Rösler*“ in ČSHS II. Autor Ladislav Mokřý.
12. Stichwort „*Jan August Vitásek*“ in ČSHS II. Autor Gracián Černušák.
13. Stichwort „*Friedrich Dionys Weber*“ in Riemann Musik Lexikon, Personenteil L–Z. Autor nicht angeführt.
14. Stichwort „*Tomášek*“ in Grove's Dictionary of Music and Musicians, Fifth Edition, edited by Eric Blom. Volume VIII, SP–VIO. London. Macmillan et Co. Ltd., New York – St. Martin's Press 1954. Autor Franz Gehring.

OPERA V. J. TOMÁŠKA „SERAPHINE“ JAKO PRAMEN A HUDEBNÍ DÍLO

Operní dílo Václava Jana Tomáška stálo jakožto umělecký útvar na okraji skladatelova tvůrčího zájmu. Tomášková opera „*Seraphine*“ vznikla r. 1808 na libreto J. J. Dambeka a byla poprvé provedena r. 1811 na scéně Stavovského divadla v Praze. Její hudební stránka odpovídá formě singspielu (především proto, že obsahuje uzavřená hudební čísla). Kromě těchto uzavřených čísel vyskytují se v operě na čtyřech místech secorecitativy, které jsou doprovázeny skupinou smyčců, někdy i celým orchestrem. Nepostrádáme v operě ani sborů, které nalézáme celkem na třech místech. Mají velmi jednoduchou fakturu (pouze ve finále I. dějství odhalíme smíšený čtyřhlas). Těž instrumentace díla se pohybuje v jednoduchých výrazových liniích (dechové a smyčcové skupiny se často střídají a doprovod jednotlivých výstupů většinou tvoří rozložené akordy a stupnicové běhy). Opera „*Seraphine*“ tkví svými kořeny v klasickém skladebném kánonu, nenalezeme v ní ony melodické a harmonické výboje, kterými se Tomášek postavil – zejména ve svých písničkách a v klavírní tvorbě – do vývojové linie výrazných předchůdců romantického hudebního myšlení. Provedení „*Seraphiny*“ na scéně Stavovského divadla bylo však přesto významným kulturním činem. Posuzujeme-li tuto premiéru z hlediska tehdejšího repertoáru, můžeme říci, že Tomášková „*Seraphine*“ patřila mezi pozoruhodné opery předbřeznové epochy pražského divadelního života; vzhledem k dílům autorů českého původu jde v Tomáškově případě o skladbu poměrně dobré umělecké úrovně.