

## ZUM GELEIT

Die bisherige Literatur über den Komponisten Josef Mysliveček ist zwar relativ reich, jedoch überwiegend auf Tatsachen biographischen Charakters eingestellt. In weit geringerem Maße blicken die Forscher auf Fragen der Musik und des Stils seiner Kompositionen. Soweit es aber Studien über Myslivečeks Werk gibt, befassen sie sich größtenteils mit seiner Kammermusik, seinen konzertanten und Klavierkompositionen, während die Opern Josef Myslivečeks bisher so gut wie unbeachtet geblieben sind. Aus diesem Grund behandelt meine Studie das Opernwerk des Komponisten. Streng genommen, konnte ich an keine musikwissenschaftlichen Vorarbeiten anknüpfen. Das einzige Werk über Myslivečeks Bühnenschaffen, Hans W i n k e l m a n n s Dissertationsarbeit *Joseph Mysliweczek als Opernkomponist* (Wien 1915, 182 Seiten), ist im großen und ganzen deskriptiver Natur; es geht von bekannten Tatsachen aus, und begnügt sich mit der Beschreibung des thematischen Hauptmaterials einiger Opernwerke des Komponisten.

Wenn wir die Stellung Josef Myslivečeks in der Entwicklung der Oper des 18. Jahrhunderts begreifen wollen, müssen wir natürlich alle seine Bühnenkompositionen eingehend untersuchen, also eine Stilanalyse der erhalten gebliebenen Opern Myslivečeks durchführen. Überdies wird der Versuch zu unternehmen sein, Myslivečeks Opernschaffen im Lichte der letzten Entwicklungsphase der sogenannten Neapolitanischen Opernschule zu betrachten. Bekanntlich verwendete und entwickelte der Komponist in seinen Opern — allerdings verspätet — gerade die Grundsätze der Neapolitanischen Schule, mit anderen Worten die Kompositionspraxis der *opera seria*.

Die gestellte Aufgabe war nicht leicht zu bewältigen, besonders wenn man bedenkt, daß es mir nicht vergönnt war, unmittelbare Studien in italienischen Musikarchiven vorzunehmen. Ich konnte also die erhalten gebliebenen Opern Myslivečeks nach seinen autographen Handschriften oder nach zeitgenössischen Abschriften nicht studieren und meine ursprüngliche Absicht nicht verwirklichen, das gesamte Bühnenschaffen des Komponisten zu behandeln. Deshalb entschloß ich mich, eine Teilmonographie über Myslivečeks letzte Oper *Medon* zu verfassen. Ich lernte diese Oper, die erst jüngst in Leningrad entdeckt wurde, nicht nur aus dem Quellenstudium, sondern auch als lebendiges Kunstwerk kennen, weil sie das Operntheater in Opava (Troppau) vor wenigen Jahren

(1961) aufgeführt hat. Außerdem erschien mir die Bearbeitung und Analyse dieser Oper aus zwei weiteren Gründen empfehlenswert:

Erstens handelt es sich um ein Werk, das bei der Troppauer Premiere polemisches Aufsehen erregte, zweitens kann man die Oper *Medon* zweifellos für eine der bedeutendsten Bühnenschöpfungen Myslivečeks halten, weil sie ein Schlüsselwerk der letzten Schaffens- und Lebensperiode des Meisters ist. Die Untersuchung dieses Werkes konnte auch die Gründe des Mißerfolges enthüllen, der Josef Myslivečeks letzte Lebensjahre verdüsterte.

Die Stilanalyse konnte ich natürlich nicht isoliert vornehmen. Deshalb ziehe ich Vergleiche mit anderen Opernwerken des Komponisten nach Autographen aus der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Abschriften aus der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums und Fotokopien (Mikrofilmen) aus dem Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums in Brünn. Auf diese Weise gelang es, die wichtigsten Stilelemente von Myslivečeks Opernschaffen hervorzuheben, das im Ausdruck bereits dem Bereich der Klassik angehört, im Stofflichen jedoch auf dem spätbarocken Kanon eines *Metastasio* verharret.

Um die Frage zu lösen, bis zu welchem Grad Josef Myslivečeks Bühnenkompositionen vom Libretto- und Operntyp *Metastasio*s abhängig sind, galt es diese Kompositionen vorerst mit *Metastasio*s Librettos zu vergleichen. Deshalb bespreche ich in aller Kürze jene Textbücher *Metastasio*s, die Josef Mysliveček vertonte. Es ist bemerkenswert, daß es sich durchwegs um hervorragende Arbeiten aus der Gipfelperiode des Dichters handelte. Vom dramaturgischen Standpunkt aus, stand Mysliveček auf konservativen Positionen. Er lehnte Glucks Opernreform ab und entfaltete die Grundsätze des spätbarocken „Musikdramas“ zu einer Zeit, als bereits die *opera buffa* die Szene beherrschte. Dies war auch einer der Gründe, weshalb Myslivečeks letzte Opernwerke *Armida* und *Medonte* vom italienischen Publikum nicht mehr akklamiert wurden. Es waren stilverspätete Werke.

Die Beziehung Josef Myslivečeks zu den Grundsätzen der Neapolitanischen Schule (vor allem ihres Repräsentanten *Alessandro Scarlatti*) läßt sich ebenfalls nur durch eingehende Vergleiche umgrenzen. Ich hatte deshalb auch diese Arbeit zu leisten, wenn ich den Typ *ad oculos* beleuchten wollte, den Myslivečeks Opernkompositionen vorstellen. So gelangte ich schließlich zu der Ansicht, daß der Komponist keine revolutionären Neuerungen suchte, sondern daß es sich ihm darum handelte, konzertante Opern zu schreiben, deren vokale und gesanglich virtuose Konzeption keinen musikdramatischen Tiefgang erlaubte.

Alle Charakterzüge der neapolitanischen Oper sind auch Myslivečeks Opernepilog *Medon* eigen. Die Analyse der Musik dieser Oper und des von *de Gammerra* stammenden Librettos läßt erkennen, daß es sich um eine Komposition vom Typ der *opera seria* handelt, deren Libretto literarisch wenig wertvoll ist. *Gammerra*, der Schöpfer der italienischen „*drammi lacrimosi*“, war ein Epigone *Metastasio*s und vermochte die dichterischen Qualitäten des Wiener Hofpoeten nicht zu erreichen. In musikalischer Hinsicht ist *Medon* allerdings weitaus interessanter, denn Mysliveček bewährt sich in dieser Oper als melodischer Vorläufer der Musiksprache eines *Mozart*, was man ja auch aus anderen Werken des Komponisten, namentlich aus seiner Instrumentalmusik, hören kann. Während also der Melodiker Mysliveček dem Barockstil bereits das Geleit versagt und in der Invention schon fest auf dem Boden der Klassik steht (ohne allerdings *Mozarts* Erfindungsgabe und Genialität zu erreichen), bleibt der

Musikdramatiker Mysliveček ein treuer Gefolgsmann des damals schon gesunkenen neapolitanischen Operngutes. Mysliveček gehört zu der Kategorie der spontan schaffenden Komponisten, die die melodische Invention höher stellen als die Gesamtkonzeption ihrer Bühnenwerke. Trotzdem bemüht er sich mit Erfolg, eigenartige und schöne Arien zu schreiben und die Bindung von Begleitrezitativ und Arie zu durchdenken; an dramatisch exponierten Stellen augmentiert Mysliveček auch den harmonischen Plan und erstrebt eine klar gegliederte, im Ausdruck vereinfachte Faktur. Dabei ist seine Instrumentalbesetzung konventionell und überschreitet nie den Rahmen der neapolitanischen Usancen.

Im Zusammenhang mit der Charakteristik der Oper Medon war noch eine weitere Frage zu streifen. Aus meiner Polemik mit ihrer Entdeckerin, der sowjetischen Schriftstellerin Marietta Schaginjan, geht hervor, daß es sich bei der Leningrader Handschrift der Oper um kein Autograph, sondern um eine Abschrift aus zweiter Hand handelt. Diese Tatsache mußte ich im Zuge einer paläographischen Untersuchung belegen, weil Frau Schaginjan von der autographen Echtheit des entdeckten Denkmals so fest überzeugt ist. Der Vergleich mit den beglaubigten Handschriften Josef Myslivečeks aus den Partituren der Opern Montezuma und Tamerlan in Wien und Brünn läßt jedoch eindeutig und zweifellos erkennen, daß der „Leningrader“ Medon von der Hand eines Kopisten stammt und wahrscheinlich erst nach dem Tode Myslivečeks abgeschrieben wurde.

Ich weiß, daß ich die volle Problematik von Josef Myslivečeks Opernwerk bei weitem nicht auszuschöpfen vermochte, werde jedoch die im Laufe dieser Arbeit gesammelten Erfahrungen vielleicht später in einer systematischen Gesamtmonographie über Myslivečeks Opern auswerten können.

Meine Arbeit wäre ohne die kurze Schilderung seines Lebens nicht vollständig, die das erste Kapitel dieser Studie bringt. Myslivečeks Biographie wird dort einerseits nach der zugänglichen Literatur, andererseits im Laufe der Berichtigung mancher Irrtümer geboten, die sich in die bisherigen Lebensbeschreibungen des Komponisten eingeschlichen haben. Den kulturpolitischen und philosophisch-ästhetischen Rahmen bilden jene Stellen der Arbeit, die ich charakteristischen Tatsachen der gesellschaftlichen Entwicklung gewidmet habe.

Die Arbeit „Josef Mysliveček und sein Opernepilog“ verdankt ihre Entstehung auch dem Rat und Beistand mancher Musikwissenschaftler und musikwissenschaftlichen Institutionen. Es sei mir deshalb erlaubt, meinen Dank vor allem der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums und dem Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums in Brünn auszusprechen, dessen Mitarbeiter allen meinen Wünschen entgegenkommend entsprachen. Nicht geringer ist der Dank, den ich den Herren Univ. Prof. Dr. Jan Racek, DrSc., der mich während meiner wissenschaftlichen Aspirantur schulte, Univ. Prof. Dr. Bohumír Štědroň, DrSc., Univ. Prof. Dr. Jaroslav Ludvíkovský, Doz. Dr. Oleg Sus, CSc., Doz. Dr. Jiří Vysloužil, CSc., und allen übrigen Kollegen schulde, die meine Arbeit mit Interesse verfolgten. Frau Jaroslava Zapletalová bin ich für die opferbereite Hilfe bei den Vorarbeiten, Herrn Dr. Jan Gruna für die verständnisvolle Übersetzung meiner Arbeit in die deutsche Sprache, Frau Marie Cahová für die sorgfältige Abschrift der Manuskripte, Herrn Stanislav Ševčík und Frau Marie Pazdírková für die Herstellung der Druckstock-Vorlagen zu Dank verpflichtet.

Nicht zuletzt danke ich auch den Mitarbeitern der Druckerei für die tadellose Durchführung aller anspruchsvollen Arbeiten, die die Drucklegung der Arbeit voraussetzte.

Möge diese Arbeit über den tschechischen Komponisten Josef Mysliveček ein tieferes Interesse als bisher für das Werk dieses bedeutenden Meisters des 18. Jahrhunderts, ja für die ältere tschechische Musik überhaupt erwecken.

Brünn, am 30. 12. 1969

*Rudolf Pečman*