

Pečman, Rudolf

Zur Leningrader Handschrift der letzten Oper Josef Myslivečeks

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1966, vol. 15, iss. H1, pp. [121]-134

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112450>

Access Date: 29. 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.

RUDOLF PEČMAN

**ZUR LENINGRADER HANDSCHRIFT
DER LETZTEN OPER JOSEF MYSLIVEČEKS**

Es braucht kaum betont zu werden, dass das Werk Josef Myslivečeks (1737–1781) in der Tschechoslowakei noch nicht in dem Masse bekannt ist, wie es der Bedeutung dieses Komponisten für die Weltmusik der vorklassischen Zeit überhaupt entspräche. Myslivečeks Symphonien 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 bei uns wie auch in der ganzen Welt so gut wie unbekannt. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde ja Mysliveček nur recht sporadisch inszeniert. So gelangte in der neueren Zeit Myslivečeks Oper *Montezuma* im Städtischen Theater in Prag-Vinohrady am 5. Juni 1931 zur Aufführung;¹ sechs Jahre später — am 4. Mai 1937 — erklang von der Bühne des Prager Ständetheaters seine Oper *Ezio* (in gemeinsamer Vorstellung mit Strawinskys *Mawra*).²

Dann folgte ein Vakuum von einem Vierteljahrhundert. Erst das Zdeněk-Nejedlý-Theater in Opava 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, die von einem professionellen Opernensemble aufgeführt wurde; bei den beiden vorangehenden Opern handelte es sich eigentlich um Arbeitsvorstellungen des Prager Konservatoriums.

Die interessanten Umstände, unter denen Myslivečeks *Medon* zur Aufführung gelangte, sind mit der Entdeckung dieser letzten 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 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 vergleichen.⁵ Schaginjans Glaube an die autographe Echtheit des Leningrader *Medon*-Fundes ist fast unerschütterlich, wie es auch ihre diesbezüglichen Ausführungen in ihrem Buch „Auferstehung“ bezeugen.⁶

Ich habe schon in meiner Besprechung, die tschechisch unter dem Titel „Eine unbekannte Oper Myslivečeks“⁷ erschienen ist, auf die Problematik dieser angeblich von Mysliveček stammenden Handschrift hingewiesen; allerdings habe ich mich damals aus äusseren Gründen auf eine knappe Feststellung beschränken müssen. 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 von Mysliveček deponiert. Dieses Werk, das im Jahre 1771 im Theater Via Pergola in Florenz uraufgeführt worden war, verrät uns manches über die Eigentümlichkeiten der Handschriften Myslivečeks. In der Partitur des *Montezuma* können wir zwei Schreiberhände feststellen. Die erste von ihnen, die Mysliveček zuzuschreiben ist, zeigt grosse Geläufigkeit und keine besondere Sorgfältigkeit; sie gebraucht eine verblichene Tinte und wusste im italienischen Text einige Verstösse gegen die italienische Rechtschreibung nicht zu vermeiden. Ein Teil der Rezitative ist dagegen mit fremder Hand aufgezeichnet, schärfer, steiler und mit satter Tinte. Diese zweite Hand macht im Italienischen keine orthographischen Fehler. Offensichtlich handelte es sich um einen Gehilfen Myslivečeks, dem der Meister die kleineren Teile der Oper, d. h. die üblichen Sekkorezitative zur Ausarbeitung anvertraute.¹⁰

Bei einer näheren Betrachtung der *Montezuma*-Handschrift Myslivečeks zeigen sich weitere Einzelheiten.

Jeder Akt des *Montezuma* befindet sich in einem selbständigen Band und ist auf Partiturblättern vom Format 280 × 210 mm aufgezeichnet.¹¹ Das Papier dieser Partituren ist grob, dick, gelblich; jede Seite enthält zehn Liniensysteme.

In der Notenaufzeichnung der Instrumentalparte werden relativ viele Abkürzungen gebraucht. So wird z. B. das Unisono der Zweiten Geigen mit den Ersten durch eine Art kurzer Wellenlinie bezeichnet, die als „*unis.*“ (unisono) gelesen werden kann. Diejenigen Takte, wo die Zweiten Geigen einstimmig mit den Ersten spielen, bleiben überhaupt leer. Erst bei selbständiger Führung der Zweiten Violine wird ihre Stimme auch auf selbständiger Linie angeführt.

Die Viola spielt gewöhnlich dasselbe wie das Violoncello oder der Kontrabass (es handelt sich in der Regel um die reale Dreistimmigkeit in der Partitur Myslivečeks). Der Anfang dieses Unisono wird meistens durch den Bassschlüssel F im Liniensystem der Viola angedeutet, die übrigen Takte werden dann in diesem Liniensystem nicht mehr aufgezeichnet. Das Viola-Unisono endet – ähnlich wie das der Zweiten Geigen – immer dort, wo in der Stimme der Viola eine selbständige Melodie oder Pause angeführt ist.



In einer ähnlichen Technik werden auch die Partien der I. und II. Oboe aufgezeichnet, die häufig nur das Spiel der I. und II. Geigen verstärken. Der Anfang des Unisono wird auch hier mittels einer Wellenlinie (= unis.?) bezeichnet, 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 Oboe verstärkt; auch dies wird durch die erwähnte Wellenlinie bezeichnet (unis.).



Die Aufzeichnung des italienischen Librettos in der Notenaufzeichnung weist ebenfalls bestimmte Eigentümlichkeiten 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 ebenfalls sein Gehilfe) schreiben die kürzeren Notenwerte anders, als es heutzutage üblich ist. So erscheint z. B. das Fähnlein in seiner eigentlichen Bedeutung nur bei der Achtelnote (). Die Sechzehntelnote wird weder von Mysliveček noch von seinem Gehilfen durch zwei Fähnlein () bezeichnet, sondern trägt nur eins, das mit einem (meistens zu dem Notenstiel parallel laufenden) Strich durchstrichen ist. So z. B.

 oder 

Ähnlich wird auch die Zweiunddreissigstelnote bezeichnet:

 oder 

In der Schreibweise der Pausen unterscheidet sich Myslivečeks Handschrift kaum von den üblichen Gewohnheiten. Selbstverständlich führt er

aber die Pausenzeichen nicht kalligraphisch aus; so kommt es, dass z. B. eine Achtel- oder Sechzehntelpause die Form

z ẓ statt des kalligraphischen y ỵ

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 von Mysliveček ist.

An der Echtheit des „Wiener“ *Montezumas* kann nicht gezweifelt werden. Diese Meinung vertritt der beste Kenner der Handschriften Myslivečeks, der bereits hingschiedene Zbiroher Jurist Jan Pohl,¹² der mehrere gegenwärtig in den Beständen der musikalischen Abteilung des Nationalmuseums aufbewahrte Abschriften einzelner Werke von Mysliveček¹³ angefertigt hatte; diese Ansicht Pohls wird dadurch bekräftigt, dass ähnliche handschriftliche Merkmale, die im *Montezuma* festzustellen sind, auch in weiteren Handschriften (Autographen) Myslivečeks vorkommen, deren Mikrofilme bzw. Fotokopien teils im Archiv der musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums in Brno, teils im Schlesischen Institut der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften (ČSAV) aufbewahrt werden.

Ivo Stolařík hat schon einen Vergleich des *Tamerlano* (1772) mit *Nitteti* (1770)¹⁴ vorgenommen; er hat 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 und sich dabei unter anderem auf die gewichtige Expertise des grossen Kenners der musikalischen Handschriften Aloys Fuchs (1799–1853) gestützt, der vor die VII. Szene der Oper *Tamerlano* folgende Erklärung eingenhändig eingetragen hat:

Originale di Giuseppe Misliwiczek
 [: *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 in 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 System der Liniensysteme,¹⁷ die oben und unten abgerundet ist und unten ausserdem hier wie dort an zwei schräge Trennungsstriche anknüpft. Fast identisch sind die Schlüssel – u. zw. sowohl der Violinschlüssel (G-Schlüssel), als auch der Tenor- und Diskantschlüssel (die C-Schlüssel) und der Bassschlüssel (F-Schlüssel), wie auch die Taktzeichen (...) (...). Überreinstimmende 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).“

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 recht selten vorkämen, weil ein Kopist immer nur ein einziges Ziel hatte: eine kalligraphisch womöglich einwandfreie Abschrift anzufertigen.¹⁸

Zu diesen direkten Beweisen für die Echtheit des Wiener *Montezuma*-Autographs tritt noch eine Erscheinung von indirekter Beweiskraft hinzu. Wie wir schon erwähnt haben, zeigt der „Wiener“ *Montezuma* zwei Schreiberhände. Auch dies spricht für die authentische Echtheit der Handschrift: sollte es sich um eine Abschrift handeln, so würden wir in ihr zweifellos nur eine einzige Hand feststellen können, da es sich dann um einen Kopieauftrag gehandelt hätte, der – wie es noch heute gang und gäbe ist – nur einem einzigen Kopisten anvertraut wird.

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 Borisso-witsch Jussupow (1750–1831). Dieser Sohn eines alten Adelsgeschlechtes war vorübergehend in Turin tätig, wo er in den Jahren 1783–1789 den Posten des russischen Botschafters bekleidete. Wahrscheinlich dürfte er sich in dieser Zeit (also schon nach Myslivečeks Tode!) eine Abschrift des

Medon angefertigt haben lassen.¹⁹ Jussupow war nämlich ein leidenschaftlicher Handschriftensammler, wie dies auch einige Autographe von Mozart und Beethoven beweisen, die später in seiner Bibliothek gefunden worden sind. 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 entdeckt.²⁰ Wie schon gesagt, wurden die Mikrofilme dieser Partitur von Marietta Schaginjan dem Schlesischen Institut der ČSAV in Opava gewidmet.²¹

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

Schon die Titelseite sollte den Forscher eigentlich davon überzeugen, dass es sich in diesem Falle 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 die Tendenz nach ornamentalischer Zierlichkeit — besonders bei den grossen Buchstaben — 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

M i s l i w e c e k e

wiedergegeben ist. In dieser Gestalt kommt Myslivečeks Name auf keinem der echten Autographen vor. Mysliveček selbst hat sich auch in dieser Form nie unterzeichnet.²² Ansonsten war ja seine Schrift alles andere als kalligraphisch, ihr Duktus zeugte vielmehr von Hastigkeit und Nervosität.

Auf der Titelseite ist weiter noch eine bemerkenswerte Erscheinung zu verzeichnen: es fehlt hier der Name des Kopisten. Bekanntlich steht in älteren Musikalien (aus dem 17. und zum grössten Teil noch aus dem 18. Jahrhundert) dieser Name immer unten rechts auf der Titelseite, meistens 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 pflegten die Kopisten am Ende des Aufklärungszeitalters ihre Namen auf dem Titelblatt nicht mehr anzuführen.

Diese Hypothese hinsichtlich der ungefähren Datierung der *Medon*-Abschrift führt uns zur Vermutung, dass Fürst Nikolai Borissowitsch

Jussupow die Kopie des *Medon* erst nach der Beendigung seiner Turiner Tätigkeit anfertigen liess, in einer Zeit, in der er bereits ein Senator und später Minister in der Regierung Pauls IV. war.²³

Aber wenden wir unsere Aufmerksamkeit wieder der Handschrift zu. Wenn wir in der Partitur des Leningrader Fundes auch nur blättern, so stellen wir auf den ersten Blick fest, dass auch die Notenhandschrift des Abschreibers sich von der Notenhandschrift Myslivečeks wesentlich unterscheidet. (Vgl. Abb. 1–3.) Die Notenaufzeichnungen des Kopisten sind



Abb. 1. Titelblatt der Leningrader Handschrift der letzten Oper Josef Myslivečeks.

bei aller Schreibgeläufigkeit sehr sauber ausgeführt. Er übernimmt Myslivečeks Schreibweise der Sechzehntelnoten mit Fahne. Ähnlich wie Mysliveček, so schreibt auch der Kopist die Sechzehntelnoten in der Weise, dass er die Fahne einer Achtelnote durchstreicht. Aber gerade die graphische Ausführung der Sechzehntelnote zeigt einen unverkennbaren Unterschied von der Schreibweise Myslivečeks. Dieser durchstreicht nämlich bei der Sechzehntelnote die Fahne der Achtelnote mit einem dünnen, parallel zum Notenstiel laufenden Strich, der Kopist durchstreicht dagegen die

Fahne mit einer festen satten Linie, die zu dem Notenstiel nie parallel ist. Eine graphische Darstellung der Sechzehntelnote bei Mysliveček und dem Medon-Abschreiber zeigt uns noch deutlicher, dass es sich zweifellos um zwei verschiedene Hände handelt:




Mysliveček


Abschreiber



Abb. 2. Erste Seite der Overture zur Myslivečeks Oper *Medonte*
(Leningrader Handschrift.)

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 er bezeichnet sie durch eine Wellenlinie, die als „*unis.*“ gelesen werden kann. Der Kopist bezeichnet dagegen 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:



Abb. 3. Myslivečeks Handschrift (*Tamerlano*. Anfang der V. Szene).

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. Mysliveček stellt jeder Szene das italienische Wort *Scena* voran (mit dem für ihn typischen selbständigen Anfangsbuchstaben und einer charakteristischen Verbindung zwischen den 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 in *Medon* 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 $\begin{smallmatrix} 1^{mo} \\ 2^{da} \end{smallmatrix}$, ähnlich wie *Violino* $\begin{smallmatrix} 1^{mo} \\ 2^{da} \end{smallmatrix}$

Anders der Abschreiber, der zwar der Ersten und Zweiten Oboe (und auch den Ersten und Zweiten Geigen) in der Partitur ihre selbständigen Liniensysteme belässt, aber die Art des Instrumentes nur mit seinem Namen bezeichnet – ohne anzuführen, ob es sich um das Erste oder das Zweite Instrument handelt. Bei den Geigen gebraucht er weiter 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 konsequent 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.

Diese Aufzählung der Unterschiede zwischen der *Medon*-Kopie und der echten 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 bemüht haben, den Beweis erbracht haben, dass es sich im Falle des Leningrader Fundes der *Medon*-Partitur von 1958 um eine Abschrift aus zweiter Hand und nicht um Myslivečeks Originalhandschrift handelt.²⁴ Dies wird übrigens noch durch die Tatsache bekräftigt, dass die *Medon*-Partitur keine Streichungen aufweist, die in seinen autographen Opern sonst auf Myslivečeks eigenen Schaffensprozess schliessen lassen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Einstudierung dieser Oper, deren Libretto der Italiener Vittorio Amadeo Cigna-Santi geschrieben hatte, erfolgte in gekürzter Bearbeitung und Übersetzung von Jelena Holečková. Es spielte das Orchester und der Chor des Staatskonservatoriums in Prag, Dirigent war P. Dědeček, Regie führte Ing. F. Pujman, Bühnenbildner F. Zelenka. Personen: Montezuma – J. Gleich, Quacouzinga – Z. Běhalová, Tentile – D. Fiala, Lisinga – J. Holečková, Cortéz – A. Simon u. a.
- ² *Metastasio* Libretto hat für die tschechische Erstaufführung der Oper *Ezio* der tschechische Musikwissenschaftler Jan Branberger übersetzt. Musikalische Leitung P. Dědeček, Regie Ing. F. Pujman, Bühnenbild F. Zelenka. Personen: Ezio – A. Votava, Valentinian – J. Loskot, Honorie – J. Krzyvá, Massimo – M. Erben, Fulvie – J. Vildová-Maxiánová, Vare – E. Schütz.
- 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 hat „nach der alten Vorlage“ des Italieners Giovanni de Gamerra Kamil Bednář geschrieben. Musikalische Leitung hatte Jiří Kareš, Regie führte Ilja Hylas als Gast. Bühnenbildner Jan Sládek. Choreographie: Hana Machová. Musikalische Bearbeitung: Miroslav Klega. Übersetzer: Bedřich Bičíštný 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, *Woskrescentje is mjortwych*. (Powest ob odnom issledowanii). Chudoschesstwennaja literatura, Moskva 1964, bes. S. 358–361. Vgl. weiter Zprávy slezského ústavu ČSAV in Opava (Nr. 107, Oktober 1959, der Artikel *Il divino Boemo a Marietta Šagiňanová*) und daselbst (Nr. 111–112, Juni 1960, in dem Artikel Ivo Stolařík, *Československo-sovětská spolupráce*).
- ⁵ Vgl. Ivo Stolařík, *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“* (Opava 1963).
- ⁶ S. 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 hatte, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet.
- ⁹ Wiener Nationalbibliothek, Sign. IV-15271a.
- ¹⁰ Wie die meisten Komponisten des 18. Jahrhunderts, unterschätzte auch Mysliveček die Sektorezitative und sah den Schwerpunkt in der Komposition der Arien und der recitativo accompagnati. Auch für ihn treffen die kritischen Worte Romain Rollands über die Oper des 18. Jahrhunderts in vollem Umfang zu: „Die damalige italienische Oper war eine unausgeglichene Verbindung von *recitativo secco* und Arien. Das Seccorezitativ war ein eintöniges und sehr rasches Psalmieren, das wenig vom gewöhnlichen Sprechen abwich und endlos über der Soloklavier-

begleitung, von einigen Bässen unterstützt, abrollte. Der Musiker kümmerte sich wenig darum und sparte seine Kräfte für die *Aria*, wo seine Virtuosität und die seines Interpreten freies Spiel hatten.“ (Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit, Metastasio als Vorläufer Glucks, Frankfurt a. M. 1921, S. 155, deutsch von L. Andro.)

- ¹¹ Es ist interessant, dass in dieser Oper die Arien und die Sekkorezitative voneinander getrennt sind. Jede Arie bildet hier 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 sog. „Nummern“) beweglich waren und in die Oper völlig frei eingeschaltet bzw. aus ihr weggelassen sein könnten. Dies spricht dafür, dass Mysliveček in seinem Libretto die Nacheinanderfolge der einzelnen Ariennummern ziemlich frei änderte und ausserdem auch den ausführenden Künstlern freie Hand bei der Bearbeitung seiner Opern nach ihren eigenen Absichten liess. Ähnlich wie andere Reihenkomponisten billigte also auch Mysliveček den damals üblichen Usus, der in der interpretatorischen Willkür in dem Einschalten von Opernarien und anderen Teilen der Oper bestand.
- ¹² Vgl. Pohls handschriftliche Bemerkungen aus der musikalischen Abteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. XX D 344. Dem Leiter dieser Abteilung, Dr. Jaroslav Vanický, der mir Pohls Handschriften zugänglich gemacht hatte, spreche ich hier meinen Dank aus.
- ¹³ Es handelt sich um folgende Abschriften J. Pohls: a) *Atto secondo dell' opera Ezio in 3 atti composta del Giuseppe Misliwizek (Il Boemo)*; unvollendet, Datum der Abschrift 1911, Sign. V B 83. b) *Montezuma*. Opera del... (opera Montezuma scritta in Firenze nell' carnevale dell' anno 1771 da Giuseppe Misliweczek detto il Boemo). (Orchesterpartitur mit Text. Hs. Jan Pohl 1910. Angeschlossen ist das italienische Libretto, wiederum eine Abschrift von Pohl. Sign. V B 45_{1, 11, 111}.) c) *Romolo ed Ersilia*. Musica del sig. Giuseppe Misliweczek detto il Boemo. Napoli il 13. Agosto 1773. Hs. Jan Pohl, Zbiroh 1911. Sign. V B 82. d) (Unvollständig) *Thematický seznam Myslivečkových skladeb od dr. Jana Pohla*. Sign. V B 84. — Ich danke Dr. J. Vanický, dem Leiter der musikalischen Abteilung des Nationalmuseums in Prag, der mir das Studium dieses Materials ermöglicht hat.
- ¹⁴ Ivo Stolařík: *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“* (Opava 1963).
- ¹⁵ Stolařík, o. c., S. 30. Das Libretto zur Oper *Nitteti* stammt von Pietro Bonaventura Metastasio.
- ¹⁶ Stolařík, o. c., S. 29.
- ¹⁷ Diese Akkolade ist bei den meisten Komponisten des 18. und 19. Jhdts entweder gebrochen oder mit einer Schlinge versehen. (Anm. I. Stolaříks.)
- ¹⁸ Es braucht nicht unterstrichen zu werden, dass die Streichungen in den Autographen der Komponisten (also auch bei Mysliveček) einer der Schlüssel zur Erkenntnis der Entstehungsgeschichte der musikalischen Werke sind.
- ¹⁹ Wahrscheinlich nach dem in der *Bibliotheca Casanatense* in Rom deponierten Autograph. Über Nikolai Borissowitsch Jussupow vgl. W. E. Rudakow: *Jussupowy* (russisch in: Brockhaus-Efron, Enziklopeditscheski slovar, 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 Gamerra kompo-

- niert. Die Uraufführung der Oper, die zur Faschingszeit 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. Rudolf Pečman, *De Gamberrovo libretto k poslední opeře Josefa Myslivečka*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Universität in Brno, F-9, Brno 1965, 183–194. – Festschrift für Jan Racek, 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.
- ²² Bekannt sind folgende Modifikationen des Namens Mysliveček: Myslyweczek, Mislyweczek, Misliwežek, Misliweček, Misliwetschek, Mysliwetzek, Misliweczek, Misliweczek und Missliweczek. (Vgl. Jaroslav Čeleda: *Josef Mysliveček, tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského*. Verlag Josef Svoboda, Praha 1946, 13 ff.)
- ²³ Die näheren Umstände, unter denen bei N. B. Jussupow die Vorliebe für Myslivečeks Musik entstanden ist, werden wir kaum noch 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 in Russland einige seiner Sinfonien bekannt, Fürst Scheremetjew liess eine Abschrift der nach Metastasio's Text komponierten Oper *Nitteti* herstellen usw. (Vgl. Jan Löwenbach, *Českoruské vztahy hudební*, Praha 1947.)
- 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“ (o. c., S. 4) erwähnt.
- ²⁵ Abschliessend sollte erinnert werden, dass der Leningrader Fund nur die Arien und die *recitativi accompagnati* der Oper *Medon* enthält; die Sekkorezitative sind in diesem Fund nicht vorhanden. Dies führte die Künstler in Opava dazu, dass sie bei ihrer Inszenierung die Sekkorezitative einfach durch den gesprochenen Text (!) ersetzten. Näheres zu dieser Problematik: Rudolf Pečman, *Neznámá Myslivečková opera* (Hudební rozhledy XIV-1961, 391–392); Marietta Schaginjan, *Poslední v sezóně* (Literární noviny X-1961, Nr. 30, 3); Rudolf Pečman, *Medon, král epirský. (Ještě k Myslivečkově opeře.)* (Hudební rozhledy XIV-1961, 796–797); Marietta Schaginjan, *Co se starou operou?* (Literární noviny 1961, Nr. 44); Rudolf Pečman - Jaroslav Ludvíkovský, *Závěrečné slovo o Medontovi* (HR XIV-1961, 1022). Vgl. auch Rudolf Pečman, *K Myslivečkově opeře Medon, král epirský* (Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Universität in Brno, F-6, 1962, 141–143).

Übersetzt von Miroslav Beck

K LENINGRADSKÉMU RUKOPISU POSLEDNÍ OPERY JOSEFA MYSLIVEČKA

Sovětská spisovatelka Marietta Šagiňanová objevila v prosinci 1958 spolu s historikem umění Alexandrem Grigorjevičem Movšensonem poslední operu Josefa Myslivečka: *Medon, král epirský* (1780). Toto dílo je uloženo ve Státní knihovně Saltykova-

Šcedrina v Leningradě, fotokopie věnovala Šagiňanová Slezskému ústavu ČSAV v Opavě. Myslivečkův Medon byl také proveden péčí souboru opery Divadla Zd. Nejedlého v Opavě r. 1961.

Protože Šagiňanová se domnívá, že jde o autograf Myslivečkova díla, dokazuje autor ve své studii, že jde o pouhý opis, který vznikl až po Myslivečkově smrti.

Ve stati je proveden rozbor Myslivečkova písemného duktu notového na základě srovnání vídeňského rukopisu (autografu) Myslivečkovy opery Montezuma, florentského autografu Myslivečkova operního díla Tamerlano a zlomku opery Nitteti, která byla v autografu nalezena v Leningradě. Tyto nezvratné Myslivečkovy autografy srovnává pak autor studie s opisem Medonta. Dochází k závěru, že písmo opisovačova a Myslivečkovo je zcela odlišné. Ruka opisovačova píše kaligraficky, pečlivě stínovaným písmem, jehož celkový duktus se vyznačuje zjevnou tendencí k ornamentální ozdobnosti. Ve vlastním notopisu volí opisovač řadu typických zkratek, které se graficky hned na první pohled liší od písma Josefa Myslivečka. Myslivečkova ruka je naopak zběžnější, vypsaná a nepříliš pečlivá; navíc pak Mysliveček zcela pravidelně používá v Tamerlanovi, Nitteti i Montezumovi typických notových zkratek, které se nevyskytují v písmu opisovače opery Medon, král epirský.

ОТНОСИТЕЛЬНО ЛЕНИНГРАДСКОЙ РУКОПИСИ ПОСЛЕДНЕЙ ОПЕРЫ ИОСИФА МЫСЛИВЕЧКА

Советская писательница Мариэтта Шагинян совместно с историком искусства А. Г. Мовшенсоном открыла в декабре 1958 г. последнюю оперу Иосифа Мысливечка „Медонт, царь эфирский“ (1730 г.). Это произведение хранится в Государственной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина; фотокопии М. Шагинян подарила Силезскому институту Чехословацкой Академии наук в Опаве. „Медонт“ Мысливечка был поставлен на сцене театра им. Зд. Неядлы в Опаве в 1961 г.

М. Шагинян считает, что имеет дело с автографом произведения. Автор настоящей статьи в противоположность этому доказывает, что речь идет только о списке, возникшем уже после смерти Мысливечка.

В статье проводится анализ особенностей нотной рукописи Мысливечка на основе сравнения венской рукописи (автографа) оперы „Монтезума“ Мысливечка, автографа фрагмента оперы „Тамерлан“, хранящегося во Флоренции и фрагмента оперы „Ниттети“, найденного в Ленинграде. Эти рукописи, которые бесспорно принадлежат перу Мысливечка, автор сравнивает со списком „Медонта“ и приходит к заключению, что рукопись писца и Мысливечка совершенно отличаются друг от друга.

Писец пишет каллиграфическим почерком, общий характер которого отличается явной тенденцией к орнаменту. Писец пользуется рядом типичных сокращений, которые в отношении графика с первого взгляда отличаются от почерка Мысливечка. Почерк Мысливечка, наоборот, беглее, не слишком тщательный; кроме того, Мысливечек совершенно последовательно пользуется в „Тамерлане“, „Ниттети“ и „Монтезуме“ типичными нотными сокращениями, которые не встречаются в копии оперы „Медонт, царь эфирский“.

Перевел Я. Буриан