

Pečman, Rudolf

Metastasios "Drammi per musica" und die Opern Myslivečeks

In: Pečman, Rudolf. *Josef Mysliveček und sein Opernepilog : zur Geschichte der neapolitanischen Oper*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. [97]-117

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120582>

Access Date: 24. 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.

III. KAPITEL

METASTASIOS „DRAMMI PER MUSICA“ UND DIE OPERN MYSLIVEČEKS

Wenn man die *drammi per musica* des berühmten Librettisten Pietro Bonaventura Metastasio und ihre Beziehungen zu Josef Myslivečeks Opern erwägt, blättert man in einem der interessantesten Kapitel der Musik des 18. Jahrhunderts. Obwohl Mysliveček den Dichter niemals persönlich kennen lernte, gewannen Metastasios Textbücher für Myslivečeks Opernschaffen grundlegende Bedeutung. Denken wir doch nur daran, daß der Komponist nicht weniger als vierzehn Librettos des Dichters vertonte!

Wir können vorwegnehmen, daß der tschechische Komponist, geleitet von seinem Geschmack und seiner dramatischen Intuition, mit bewundernswerter Sicherheit nach Werken griff, die aus der Gipfelperiode von Metastasios Schaffen stammten, die also in poetischer und dramatischer Hinsicht am bühnenwirksamsten waren.

Betrachten wir zuerst in aller Kürze Metastasios Stellung in der Geschichte der Oper des 18. Jahrhunderts.

Metastasio

Pietro Bonaventura *Metastasio* (eigentlich Trapassi) wurde in Rom am 3. Jänner 1698 geboren. In frühester Jugend adoptierte ihn der Schriftsteller Gravina und erteilte ihm eine gründliche, vor allem klassische, Bildung. Der junge Metastasio ließ bald eine außerordentliche dichterische Begabung erkennen¹ und schrieb im Alter von 15 Jahren sein Erstlingswerk, die Tragödie *Giustino*². Im Jahre 1720 trat er in die Dienste des Advokaten Castagnolo, kehrte jedoch der Advokatie bald den Rücken, weil er die Forderung seines Dienstgebers nicht erfüllen wollte, das poetische Schaffen aufzugeben. Nach dem überraschenden Erfolg seines Spiels *Gli orti Esperidi* widmet sich Metastasio dauernd und erfolgreich der Dichtkunst. Im Jahr 1724 schreibt er eine Reihe von „Dramen für die Musik“: damals entstehen *Galatea*, *Angelica*, *Didone abbandonata*, *Siface*, *Semiramide*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie* u. a. m.

¹ „Er war erst fünf Jahre alt, als er schon eine solche Fertigkeit besaß, ex tempore in Versen zu sprechen, daß ihn Gravina öfters auf den Tisch setzte, um einen Improvisatore abzugeben.“ (Burney, I. c. 270).

² Erschienen im J. 1717 in Neapel im Band „Poesie“.

Metastasio wurde fast mit einem Schlag zu einem begehrten Opernlibrettisten, dessen Texte die berühmtesten Komponisten der Zeit vertonten.

Der Ruf des Poeten wuchs, nachdem ihn Karl VI. nach Wien berufen und nach Apostolo *Zeno* zum Hofdichter ernannt hatte.^{2a} Dies geschah im Jahr 1729. In Wien blühte Metastasios Tätigkeit am fruchtbarsten; den Zenit seines Schaffens erreichte er in den Jahren 1730—1755, als er die besten Textbücher schrieb, u. a. *Demetrio*, *Hypsipyle* (1732), *Temistocle*, *Demofonte*, *Tito* (1734, 1736), *Achille*, *Olimpiade* und *Attilio Regolo* (1740).

Für seine Arbeit interessierten sich hervorragende Komponisten der Zeit: *Caldara*, *Gassmann*, *Hasse*, *Jommelli*, *Leo*, *Naumann*, *Paisiello*, *Pugnani*, *J. Ch. Bach*, *Galuppi*, *Pergolesi*, *Scarlatti*, *Cimarosa*, *Gluck*, *Vivaldi*, *Piccini*, *Wagen-seil*, *Traëtta*, *Zingarelli*, *Graun*, *Händel*, *Porpora*, *Mysliveček*, *Koželuh*, *Mozart*, später auch *Cherubini*, *Rossini* u. a.

Gegen Ende seines Lebens gibt sich Metastasio grüblerischen Reflexionen hin. Seine Spätwerke sind nicht mehr so hervorragend, vor allem deshalb, weil er die dramatische Handlung und die Motivierung der Bühnenaktion allzu starr und konventionell entwickelt. Auch seine Sprache erreicht nicht mehr jene poetische Kraft wie in den früheren Arbeiten.

Müde und zurückgezogen beschäftigt sich der Dichter im fortgeschrittenen Alter mit dem Studium der Klassiker, korrespondiert mit seinen Freunden, stellt Erwägungen über das griechische Drama an, übersetzt die *Ars poetica* des Horatius und besorgt einen Auszug aus der Poetik des Aristoteles. Am 12. April 1782 ist er in Wien im Alter von 84 Jahren gestorben³.

^{2a} Apostolo *Zeno* (1668—1750) war der bedeutendste italienische Librettist vor Metastasio. In Venedig geboren, wurde er im J. 1710 Mitbegründer der Zeitschrift „Giornale dei letterari d'Italia“, wirkte vom Jahre 1718 als Hofdichter in Wien, wo Metastasio sein unmittelbarer Nachfolger wurde. In seinen Libretts (von denen er einige gemeinsam mit dem Librettisten Parini bearbeitete) befreit er das italienische „dramma per musica“ von Worthypertrophien und schafft einen Librettotyp, der unmittelbar aus den klassischen Idealen Frankreichs hervorgeht. In der Angemessenheit des Ausdrucks und im Schema der Verse wurde er Pietro Metastasio zum Vorbild, dessen Verse allerdings poetischer und „musikalischer“ sind. Zenos Texte vertonten *Buononcini*, *Cherubini*, *Fux*, *Galuppi*, *Händel*, *Hasse*, *Pergolesi*, *A. Scarlatti*, *Vivaldi* u. a. — Siehe M. Fehr: *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes*, Zürich 1912; V. Vullio: *Confronto fra i melodrammi di Zeno e di Metastasio*, Agrigento 1935.

³ Václav Černý teilt Metastasios Entwicklung in vier Perioden:

1. *Die Zeit der Anfänge* (bis zum J. 1723): *Giustino*, *Endimione*, *Angelica*, *Gli orti Esperidi* u. a.
2. *Die Zeit des Einflusses der Sängerin Mariana Benti Bulgarelli* (1723—1730): *Didone abbandonata*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie*, *Artaserse* u. a. Die Bulgarelli orientierte Metastasio auf das musikalische Melodrama. Sie machte ihn mit dem Komponisten Nicola *Porpora* (1686—1768) bekannt, der Metastasio in der Musik ausbildete. Einzelheiten über Metastasios Beziehungen zur Bulgarelli siehe in Romain Rollands Buch *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt a. M. 1921, 147—163 (Kapitel VI, *Metastasio als Vorläufer Glucks*); Rolland veröffentlicht in diesem Buch weitere Literaturnachweise zu diesen Fragen.
3. *Die Wiener Periode* (1730—1755): Metastasio schreibt seine besten Operntexte. Es sind dies unter anderen *Olimpiade*, *Adriano in Siria*, *Demofonte*, *Gioas* und vor allem *Temistocle*, *Attilio Regolo*, *La clemenza di Tito* u. a.
4. *Die Altersperiode* (1755—1782): Der Dichter schreibt nur vier Dramen, darunter *Il Trionfo di Clelia* und als letztes *Ruggiero*, aus dem J. 1771.

(Vergl. Václav Černý: *I. Bemerkung des Kommentars zum XX. Kapitel der tschechischen Übersetzung von F. de Sanctis' Geschichte der italienischen Literatur*, Praha 1959, 555—556.)

Die Ansichten über Metastasios künstlerische Bedeutung gehen auseinander. *Voltaire* und *Rousseau* hielten ihn für einen der größten dramatischen Dichter, während *Schlegel* und *Sismondi* (1829) scharf gegen ihn auftraten. Die Zeitgenossen schätzten jedoch Metastasio sehr hoch ein. Als Beispiel sei der Ausspruch des bekannten Musikhistorikers und Reiseforschers *Charles Burney* erwähnt, der mit dem Dichter in Wien im Jahr 1772 zusammentraf und die Meinung aussprach, Metastasios Werk habe „vielleicht mehr zur Verfeinerung der Vokalmusik und also der Musik überhaupt beigetragen als die vereinten Kräfte aller großen Komponisten in Europa zusammengenommen“.⁴

Burney lernte den Dichter während seines Wiener Aufenthaltes kennen, und zwar durch Vermittlung des außerordentlichen königlichen Gesandten Englands, Lord-Viscount *Stormont*, und diskutierte mit Metastasio über verschiedene Fragen der Kunst. Die Breite von Metastasios Interessen geht aus den Gesprächsthemen mit dem gelehrten Doktor Burney hervor. Unter anderem sprach er über die alten griechischen Tonleitern, die Melodik, die Modi und Deklamation der alten Griechen, über Fragen einer neuen Harmonik, über die Beliebtheit der Fuge und die Entwicklungsmöglichkeiten der Oper.

Er beklagte sich auch über die Tatsache, daß die Musik des 18. Jahrhunderts zu lärmend sei und unterließ es nicht seine Liebe zur Kunst des Kontrapunktes zu betonen⁵. Burney, ein Mann von außerordentlicher Intelligenz und scharfer Beobachtungsgabe, war begreiflicherweise von Metastasio begeistert und akzeptierte seine Ansichten. Im Laufe der Begegnung gelangte er natürlich zu einer Ansicht über Metastasio und schrieb: „*Er ist vielleicht ebenso selten heftig und stürmisch in seiner Schreibart als in seinem Leben, und man kann ihn den Dichter aus der goldenen Zeit nennen, in welcher, wie man sagt, Einfalt und Sittsamkeit mehr herrschte als große und heftige Leidenschaft. Die Ergießungen von Patriotismus, Liebe und Freundschaft, welche mit außerordentlicher Anmut von seinen Lippen fließen, sind sittliche, sanftartige Empfindungen, die aus seinem Herzen entspringen und die Farben von seiner Seele an sich tragen. — Er hat vielleicht nicht das Feuer eines Corneille oder den Witz und die Mannigfaltigkeit eines Voltaire; dagegen aber hat er allen Pathos und alles das Korrekte eines Racine und dabei mehr Eigentümliches.*“⁶

Nicht weniger lobend spricht über den Dichter Friedrich Wilhelm *Marpurg*, der betont, Metastasio achte immer auf einen moralischen Ausklang seiner Opern⁷.

Es ist interessant, daß viele Zeitgenossen die Poesie und Musikalität von Metastasios Versen hervorheben. Dies tat auch *Giacomo Casanova*, der den Dichter im Jahr 1767 persönlich kennenlernte und sagte, Metastasio habe angeblich keine einzige Arietta geschrieben, ohne sie vorher selbst zu vertonen⁸. Übrigens ist es ja bekannt, daß Metastasio auch ein feinfühligere Musiker war⁹

⁴ Burney, I. c. 269—270.

⁵ Burney, I. c. 304 f.

⁶ Burney, I. c. 273.

⁷ Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Heft 2, 94, Berlin 1754.

⁸ In Wien erschienen 36 Canzoni für 3 Stimmen (Verlag Cappi, undatiert).

⁹ Burney, I. c. (vergl. Anm. Nr. 5 und 6). Über Casanovas Beziehung zu Metastasio siehe Jaroslav Čelada: *Materiály k Josefu Myslivečkovi* (Materialien zu Josef Mysliveček), Hudební oddělení Národního musea v Praze, Sign. XX D 344. Über Casanovas Wiener Aufent-

und sogar versucht haben soll, Opern zu komponieren¹⁰. Seine Beziehungen zur Musik behandeln alle großen Metastasio-Monographien, Callegaris¹¹, A. della Corte¹², E. Gabricis¹³, J. A. Hillers¹⁴, C. Matteis¹⁵, Luigi Rusos¹⁶, M. Zitos¹⁷ u. a. m., Rolland schreibt über ihn in der bereits erwähnten Studie¹⁸, der französische Schriftsteller Stendhal ist der Autor der Biographien Haydns, Mozarts und Metastasios¹⁹. Burney bemerkt jedoch²⁰, Metastasio habe niemals eigene Textbücher vertont, dafür jedoch manchmal den Komponisten Motive zu seinen Texten vorgeschlagen.

Trotz aller Vorwürfe, die seine Gegner und spätere Historiker, Kritiker und Künstler über Metastasios Haupt ergossen, kann man kaum bestreiten, daß er ein bedeutender Reformator des Opernlibrettos war. Es ist sicher, daß Metastasios Dramen zu ihrer Zeit erstaunlichen Erfolg hatten und daß sie selbst heute noch in einer so von Grund aus verwandelten Gesellschaft ihre Wirkung nicht verfehlen. Bekannt ist die Begeisterung Rousseaus und die Bewunderung Voltaires für diesen Dichter. „Auch in Italien beugten sich die Kritiker nach kurzem Waffengang vor ihm, da die Wellé der allgemeinen Begeisterung sie mitriß. Gewisse Stellen, über die der kritische Leser lächelt, rühren heute noch (1870, Anm. R. P.) das Volk und entfesseln Beifallsstürme. Kein Dichter ist je so volkstümlich gewesen wie Metastasio, und niemand ist so ins innerste Herz der Menge gedrungen. Es muß also in seinen Dramen ein absoluter Wert stecken, der höher steht als ihr Gelegenheitswert und der selbst der zersetzenden Kritik des 19. Jahrhunderts standhalten kann.“²¹

Obwohl Metastasio sehr viel schrieb und oftmals nicht genug Zeit hatte, seine Verse auszufeilen, ruht seine grundsätzliche Bedeutung in der Tatsache, daß er so systematisch auf das Poetische der Librettos bedacht war, das ihm als ebenso wichtige Komponente der Oper galt, wie die Musik. Metastasio führte also die Poesie in die Oper als gleichberechtigte Partnerin der Melodie, als Trägerin des Gesanges ein. Die „Poetisierung“ des Librettos setzte er durch, ohne die Musik oder den Gesang auf irgendeine Weise zu unterdrücken. Es gelang ihm vor allem die Charaktere der handelnden Personen scharf zu zeichnen; aller-

halt vergl. Giacomo Casanova: *Erinnerungen*, Bd. 3, 131 ff., Bd. 9, 174 ff., deutsche Ausgabe in der Übersetzung Franz Hessels und Ignaz Jeżowers, herausgegeben bei Ernst Rowohlt, Berlin, undatiert.

¹⁰ Vergl. Romain Rolland, l. c. 147 ff.

¹¹ M. Callegari: *Il melodrama a P. Metastasio* (RMI, 1919—1920).

¹² A. della Corte: *Appunti sull' estetica musicale di P. M.*, RMI 1921.

¹³ R. Gabrici: *Metastasio a Napoli*, Neapel 1918.

¹⁴ J. A. Hiller: *Über Metastasio und seine Werke*, 1786.

¹⁵ S. Mattei: *Memoire per servire alla vita di Metastasio e di Jommelli*, 1785.

¹⁶ Luigi Russo: *Metastasio*, 1921.

¹⁷ M. Zito: *Studio su Pietro Metastasio*, 1904.

¹⁸ Vergl. Anm. Nr. 10.

¹⁹ Stendhal: *Vie de Haydn, Mozart et Métastase*, neu in der Ausgabe D. Mullers, Paris 1914.

²⁰ Burney: l. c. 304 f.

²¹ Francesco De Sanctis: *Geschichte der italienischen Literatur*, Stuttgart 1943, Bd. II, 427 (übersetzt von Lili Sertorius). — Bei meiner Arbeit benützte ich die Londoner Ausgabe von Metastasios Librettos aus dem J. 1784 (*Opere del signor abate Pietro Metastasio, Tomo primo — duodecimo. Londra MDCCCLXXXIV*), aus der Bibliothek des Musikologischen Instituts der J.-E.-Purkyně-Universität in Brünn, Sign. 1—C—I bis 12—C—I. (Weiterhin zitiere ich: *Metastasio*.)

dings blieben die dramatischen Intrigen und Motivierungen seiner meisten Opernbücher in Tradition und Schablone stecken, da sie über die Librettokonventionen der venezianischen und neapolitanischen Oper nicht recht hinaus kamen.

Sämtliche Dramen Metastasio's haben *drei Akte* und sind in freien Wechselreimen geschrieben. Endekasyllabische und siebensilbige Verse finden wir im Rezitativ, parisyllabische („leopardische“) Verse in der Arie. Die Zahl der Personen bleibt im allgemeinen gleich (6), und ist nur ausnahmsweise größer. Den Inhalt der meisten Musikdramen kann man auf ein einziges Schema reduzieren, das sich meist um die Liebe eines jungen Paares dreht, die allerhand Nachstellungen und Drangsalen ausgesetzt ist. Die beiden Liebenden haben die schwersten Prüfungen zu bestehen, zuletzt triumphiert jedoch ihre Liebe. Die Geschichte des Paares bildet den Leitfaden der Handlung. Die sonstigen Gestalten sind eigentlich nur „Instrumente“, die ihre Liebe zu durchkreuzen haben. Es sind dies zum Beispiel: Die Frau, die den Helden liebt, ihm jedoch gleichgültig ist; der Mann, der in hoffnungsloser Liebe zur Hauptdarstellerin entflammt ist; manchmal ist dieser Rivale der Herrscher selbst, der — oft störend — in die Handlung eingreift; und schließlich erscheint in Metastasio's Dramen der Typ eines männlichen oder weiblichen Vertrauten, der die Liebenden oder ihre Rivalen meist nur deshalb unterstützt, um seine egoistischen Ziele zu erreichen.

Metastasio verlieh dem Libretto auch ein bisher ungewohntes dramatisches Gefälle und befreite es von der berüchtigten Weitschweifigkeit, durch die sich vor allem die italienische und französische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts auszeichnete. Der Dichter unterschied folgerichtig das Libretto der *opera seria* von der Tragödie, indem er von Racines Gegensatz der Liebe und Leidenschaft ausging. Obwohl Metastasio's Textbücher im Bau und in den Situationen an die Dramen Jean Racines erinnern, überwiegt bei ihnen nicht das tragische Element. Im Gegensatz zu Racine komponiert er (mit Ausnahme seiner ersten Arbeiten) keine tragischen Schlüsse. Die in Wien entstandenen Librettos enden ausnahmslos feierlich und versöhnlich²².

Mit dem feierlichen Charakter von Metastasio's Dramen hängt auch ihre moralisierende Tendenz zusammen. Der Dichter der sonnigen Beschaulichkeit und „poeta delle dame“ merzt aus seinen Dramen nicht nur düstere und tragische Töne aus, sondern verkündet in ihnen Demut²³, Elternliebe²⁴, Achtung vor dem Herrscher, Sehnsucht, sich für das Vaterland, den Vater, die Mutter oder den König zu opfern²⁵; er lehrt, daß es notwendig sei, Ungerechtigkeit geduldig zu tragen, unter allen Umständen das gegebene Wort zu halten²⁶, den Schwachen und Erniedrigten zu helfen²⁷. Metastasio predigt auch den Herrschern Moral:

²² In dieser Hinsicht ist Metastasio offenbar dem Hofgeschmack der Zeit tributpflichtig; es war Kaiser Karls VI. Wunsch, die Dramen versöhnlich enden zu lassen.

²³ *Zenobia* (Metastasio, VI, 1), *Adriano* (ebendort, 71), *Issipile* (Metastasio II, 67), *Temistocle* (Metastasio V, 131).

²⁴ *Achille in Sciro* (Metastasio, V, 1).

²⁵ *Attilio Regolo* (Metastasio VIII, 1), *Achille* (Metastasio V, 1), *Clelia* (Metastasio IX, 1), *Temistocle* (Metastasio V, 131).

²⁶ *Attilio Regolo* (Metastasio VIII, 1).

²⁷ *Artaserse* (Metastasio I, 1).

er warnt sie vor Intrigen²⁸ und fordert sie auf, ihr Glück im Wohl des Volkes zu sehen²⁹. Mit diesem Übermaß moralischer Tendenzen, die überdies noch häufig mit antikisierenden Motiven von weggelegten Kindern vornehmer Herkunft durchwebt sind, knüpft Metastasio vor allem an den französischen Dramatiker Pierre Corneille an, in dessen klassischen Tragödien der Wille über die Leidenschaft siegt³⁰. „*Der Opfermut aus Liebe oder Freundschaft gleicht* (bei Metastasio, Anm. R. P.) *der Entschlossenheit des Märtyrers, der bis zur Unvernunft gesteigerte Haß und der vor niemandem zurückweichende Gerechtigkeitsinn wird zur Grausamkeit. Die Absicht des Dichters tritt zutage, Szenen zu konstruieren, die durch die Wucht der Entscheidung verblüffen und durch mächtige Gefühlsergüsse oder maßlos entfachte Leidenschaften erschüttern, auch um den Preis der Wahrheit, also im Geiste des Barocks, nach dem Muster der französischen Klassiker, auf das Gemüt zu wirken.*“³¹

Es fehlt der Raum, Metastasios Sprache eingehend zu untersuchen. Beachten wir wenigstens, daß er ungewöhnlich leicht, in eleganten, im wahrsten Wortsinn musikalischen Versen schreibt, die biegsam und weich, in sonnig antiker Ausgeglichenheit, stellenweise präziös und spielerisch dahinfließen; Metastasio hatte ja eine „*elegische, idyllische, melodramatische, leicht beeindruckbare und oberflächliche*“ Seele, „*wie das Publikum*“³² des 18. Jahrhunderts.

Natürlich war er kein moderner Dramatiker, der auf die Logik der Handlung, auf ihre glaubwürdige Motivierung Wert legte.

Obwohl Metastasios Ausdrucksregister nicht breit war, beeinflussten seine dramatischen Dichtungen die Entwicklung der Oper und richteten ihren Stil wesentlich aus.

Es scheint überhaupt, als wollten wir Metastasios Verdienste nicht im vollen Licht sehen. Denn wir sind allzusehr gewohnt, die negativen, abgestorbenen Züge seines Schaffens hervorzuheben, die ja schon von den folgenden Generationen der deutschen und französischen Aufklärung, des Sturm und Drang, der romantischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts u. a. m. gegeißelt wurden.

Streng historisch gesehen, ist Metastasio *in theoria* eigentlich der größte Vorgänger von Glucks Opernreform³³, obwohl er sich seinerzeit gegen Gluck stellte, dem er vorwarf, daß er über keine eigenartige melodische Invention verfüge.³⁴

²⁸ *Clelia* (Metastasio IX, 1).

²⁹ *Il re pastore* (Metastasio VII, 61): Der redliche Hirte hat einen größeren moralischen Wert als der böse und treulose König.

³⁰ *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune* u. a.

³¹ Otakar K a m p e r: *Hudebni Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, 64. Über Metastasios Librettos siehe auch Rudolf P e ě m a n: *Stará opera — země neznámá, aneb Malá apoteóza Pietra Metastasia* (Die alte Oper — ein unbekanntes Land, oder eine kleine Apotheose des Pietro Metastasio), *Opus musicum* I, 1969, Nr. 4, 101—105, Nr. 5—6, 139—142.

³² *S a n c t i s*, *Geschichte*, 428.

³³ Vergl. die zitierte Studie R. R o l l a n d s.

³⁴ Beachten wie abermals Burneys Zeugnis, der bereits zu Lebzeiten Metastasios die zwei entgegengesetzten Strömungen des Wiener Musiklebens deutlich unterscheidet. Burney schreibt: „*Unter den Dichtern, Tonkünstlern und ihren Anhängern herrscht zu Wien ebenso viel Kabale als anderwärts. Man kann sagen, daß Metastasio und Hasse an der Spitze einer der vornehmsten Sekten stehen, und Calzabigi und Gluck an der Spitze einer anderen. Die erste betrachtet alle Neuerungen als Schwärmerei und hängt fest an der alten Form des musikalischen Dramas, in welchem Dichter und Komponist gleich viel Aufmerksamkeit von dem Zuhörer fordern, der Poet in den Rezitativen und den erzählenden Teilen, und der Musikus in den Arien, Duetten und Chören. Die andre Partei hält mehr auf theatra-*

Um den Beitrag Metastasios zur Reform der Oper vor Gluck richtig einzuschätzen, wird es allerdings erst notwendig sein, die Oper in Metastasios Zeiten zu betrachten.

Als Grundzug der Oper des 18. Jahrhunderts kann man ihre Nummernhaftigkeit, den Wechsel von Rezitativen (*secco* und *accompagnato*) mit dreiteiligen Arien (ABA, den sogenannten *da-capo-Arien*) ansehen. Diese erscheinen an lyrischen Stellen und zeichnen sich meist durch virtuose Gesangspassagen aus. Bei der Arie lag der Schwerpunkt der Oper, obwohl die Arie ja eigentlich ein die dramatische Handlung retardierendes Element war, während der Fortgang des Geschehens ausschließlich dem musikalisch ärmlichen, wenig ausdrucksvollen *recitativo secco* anvertraut wurde.

„Die damalige italienische Oper war eine unausgeglichene Verbindung von *recitativo secco* und Arien. Das *Seccorezitativ* war ein eintöniges und sehr rasches Psalmodieren, das wenig vom gewöhnlichen Sprechton 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 Interpretierens freies Spiel hatten. Im Gegensatz dazu verweilte der Dichter gern beim Rezitativ, das seine Verse zur Geltung kommen ließ. Dieses summarische Verfahren war nach niemandes Geschmack. Der Dichter und der Musiker waren abwechselnd bloße Handlanger, zur wahrhaft gemeinsamen Arbeit kam es nicht (...).“ So beschreibt die italienische Oper des 18. Jahrhunderts Romain Rolland³⁵.

Diesen Zustand, der ja schon in seiner Anlage widerspruchsvoll war, trug Metastasio schwer. Er wandte seine Aufmerksamkeit vor allem dem Rezitativ zu und betonte, wie wichtig es für die dramatische Entwicklung der Opernhandlung sei, ganz abgesehen davon, daß es Metastasios Verdienst war, wenn in der italienischen Oper wieder Chöre erschienen.³⁶ Er verwendete sie allerdings nur, wenn es die dramatische Aktion verlangte, und tat dies immer mit erlesenem Geschmack.

Trotzdem galt seine Liebe dem Opernrezitativ, das er reformieren wollte. Das Rezitativ sollte in der Oper seine rechte dramatische Bedeutung gewinnen und Metastasio sah ganz richtig, daß das Begleitrezitativ, das *recitativo stromentale* oder *accompagnato*, eher in die Zukunft weist als das *recitativo secco*³⁷.

Metastasios Ansichten über die Frage der Rezitative gehen nicht nur aus seinem Werk, sondern *expressis verbis* auch aus seiner Korrespondenz, vor allem seinem Brief an Hasse, hervor, den Karl Mennicke zitiert.³⁸ Me-

lische Wirkung, richtig gehaltene Charaktere, Einfachheit in der Diktion und musikalischen Ausführung, als auf das, was sie blumenreiche Beschreibung, überflüssige Gleichnisse, spruchreiche und frostige Moral auf der einen, mit langweiligen Ritornellen und gedehnten Gurgeleien auf der andern Seite nennen.“ Vergl. Burney, I. c. 274.

³⁵ Zitierte Studie, 156.

³⁶ In der Frage der Chöre stützte sich Metastasio vor allem auf die reichen Wiener Traditionen (Johann Joseph Fux, Carlo Agostino Badia u. a.)

³⁷ Übrigens blickte Metastasio bei der dramatisch wirksamen Fassung des Begleitrezitativs vor allem auf Jean Baptiste Lully als Vorbild (*Triumph der Liebe* — 1680, *Perseus* — 1682 und *Faëton* — 1683).

³⁸ Karl Mennicke: *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, 409. Es handelt sich um ein Schreiben aus dem J. 1749, das Metastasios Winke für Hasses Komposition der Oper *Attilio Regolo* enthält. (Das Libretto zu dieser Oper beendete Metastasio im J. 1740.)

tastasio schreibt Hasse unter anderem: „*Modulation und Tempo* (der Begleitrezitative, Anm. R. P.) *ändern sich nicht nach den Worten, (...), sondern nach den Gemütsbewegungen* (der handelnden Personen, Anm. R. P.), *wie dies große, ihnen gleichende Musiker tun. (...)* Vor allem vermeiden sie sorgfältig übergroße Längen, was ich Ihnen bereits früher dringend empfohlen habe...“

Aus dem zitierten Fragment geht hervor, daß Metastasio die im Gerüst der Rezitative fortschreitende Handlung in engem Zusammenhang mit den Erfordernissen der Affekttheorie sieht, die in der Kunst, vor allem auch in der Musik, ein Bild der Gemütsbewegungen des Menschen erblickte. Zugleich empfiehlt Metastasio, das recitativo stromentale nur sparsam zu verwenden, um das Dramatische dieses Rezitativs nicht zu vergeuden.

Ganz allgemein gesprochen, könnten wir Metastasios schöpferische Grundsätze in folgende Punkte zusammenfassen:

1. Auch in der Oper soll das Dramatische (die Poesie) die Oberhand über die Musik behalten, die in der Oper eine ganz andere ästhetische Funktion zu erfüllen hat als auf dem Gebiet der Instrumentalkomposition.
2. Die Arien dürfen nicht wichtiger werden als die Rezitative, da sie sonst den dramatischen Fluß der Operhandlung hemmen.
3. Die Musik hat sich vollständig dem szenischen (d. i. dramatischen) Aspekt unterzuordnen, und ist also nicht wichtiger als die Poesie, d. i. das Libretto.
4. Die Zwischenspiele der Oper sollen die Seelenzustände der handelnden Personen und das dramatische Geschehen ausdrücken.

Diese Grundsätze verdeutlichen, daß es also schon Metastasio war, der nach der Bühnenwahrheit der Oper rief; er war auch einer der ersten, die im 18. Jahrhundert die Morgenröte der Oper noch vor Gluck ahnten.³⁹

Man kann annehmen, daß diese in die Zukunft weisenden Grundsätze von Metastasios Schaffen wenigstens teilweise auch

Josef Mysliveček

begriffen hatte, obwohl er allerdings später Christoph Willibald Glucks Opernreform ablehnte. Natürlich ist es auch möglich oder sogar wahrscheinlich, daß Mysliveček vor allem die Musikalität der Sprache des Dichters verlockend erschien, dessen Verse sich einer Vertonung sozusagen anboten. Wie dem auch sein mag, es ist gewiß, daß Mysliveček zu Metastasios Texten seine besten Opern schuf (vergl. das Verzeichnis am Schluß dieser Schrift), die er in den Jahren von 1765 bis 1778 komponierte. Obwohl der Dichter damals den Gipfel seines Ruhmes bereits überschritten hatte, griff Mysliveček weitsichtig zu Dramen, die Metastasio in seiner besten Zeit geschrieben hatte.

Es ist allerdings bezeichnend und beweist Myslivečeks konservative Einstellung, daß der Komponist bei der Vertonung von Metastasios Librettos trotzdem das Hauptgewicht auf die Arien legte und die Rezitative sichtlich unterdrückte. Es war übrigens Myslivečeks Grundsatz, auch die Opernchöre einzuschränken,

³⁹ Darauf weist Romain Rolland in der zitierten Arbeit hin. (Vergl. Anm. Nr. 3.)

die bei Metastasio den dramatischen Gegenpol der Arien und wichtige Pfeiler der dramatischen Tektonik bilden. Aber nicht nur dies, Mysliveček verkürzte und strich auch die Ensembleszenen und Duette des Librettos, so daß das Resultat recht stereotyp war. Außerdem änderte er die Reihenfolge der einzelnen Arien-Nummern und bot schließlich den ausübenden Künstlern — Sängern und Dirigenten — die Freiheit, die Oper nach ihrem Bild „umzugestalten“. Gleich anderen durchschnittlichen Opernkomponisten seiner Zeit verifizierte Mysliveček auch den Brauch, Willkürlichkeiten der Interpretation, ja sogar das Weglassen oder Zugeben von Arien aus anderen Teilen der Oper⁴⁰ zu tolerieren.

Man begreift deshalb, daß der Komponist auch in Metastasios Librettos Striche vornahm. Die breit angelegte Handlung und die komplizierten Verwicklungen, die Menge von Rezitativen, die zu unangemessenen Längen des Librettos führten, veranlaßten Mysliveček zu dramatischen Eingriffen, die man folgendermaßen umschreiben kann:

1. Verkürzung der Dialoge im recitativo secco auf ein zum Verständnis der Handlung unumgänglich notwendiges Maß.
2. Verkürzung oder Streichung der Monologe und jener Szenen, die die Handlung allzusehr retardieren. Solche Szenen waren allerdings bei Metastasio selten.
3. Umstellung, bezw. Ersatz von Szenen durch andere.

Bei der Beurteilung von Myslivečeks dramaturgischen Eingriffen müssen wir uns vergegenwärtigen, daß es sich um eine gangbare Praxis handelte, die auch andere Komponisten übten, und dürfen also Myslivečeks Einstellung zum Libretto nicht allzu streng beurteilen, wie man das vom Gesichtspunkt späterer Zeiten aus tun müßte⁴¹.

Betrachten wir nun wenigstens einige Züge von Metastasios Librettos, die Mysliveček als Vorlagen seiner Opern wählte.

In *IL PARNASSO CONFUSO*⁴² geht es um ein echt apologetisches Libretto, das Metastasio ursprünglich für Gluck zu der Hochzeit *Josefs II.* mit *Maria Josefina von Bayern* geschrieben hatte.⁴² Bei den lieblichen Klängen einer Sinfonia sitzen auf dem Parnas die Musen *Melpomene*, *Euterpe* und *Erato*⁴³ und werden durch das Kommen *Apollo*s gestört, der ihnen die Kunde von der Heirat *Amors* mit dem erhabenen *Josef* bringt. Die Musen wollen ihr Pfund zur Hochzeit beitragen. Das gelingt ihnen aber nicht; sie beruhigen sich erst, als der Gott sie tröstet, ihre Inspiration werde sich ganz gewiß einstellen, bis sie das schöne Hochzeitspaar auf dem Berg *Istar* erblicken . . .

Myslivečeks Oper *Il Parnasso confuso* gehört eigentlich zum Typ der Gratu-

⁴⁰ Metastasio sah dramaturgische Bearbeitungen seiner Werke nur ungern, duldete sie jedoch trotzdem. Man muß wohl nicht erst sagen, daß Metastasios Werke durch die verschiedenen Striche, Kürzungen, Verschiebungen u. a. m. oft Formen erhielten, die sich manchmal von der ursprünglichen Version ungünstig unterschieden. Durch solche Bearbeitungen fielen manche Schönheiten von Metastasios Diktion ins Wasser. Einzelheiten darüber siehe bei *K a m p e r*, I. c. 77 ff.

⁴¹ *Metastasio* VIII, 223.

⁴² Die Premiere von Glucks Fassung fand im J. 1765 statt (*Metastasio*, I. c.).

⁴³ Die Handlung der Oper ist offenbar erfunden. *Apollo* — der griechische Gott der Musik, *Melpomene* — die Muse der Tragödie, *Erato* — die Muse der Liebeslieder, *Euterpe* — die Muse der Lyrik.

lationskantaten. Nach Marietta Schaginjan's Meinung entstand sie zu derselben festlichen Gelegenheit, wie die gleichnamige Oper Glucks, nämlich anlässlich der königlichen Hochzeit *Josefs II.* und *Maria Josefinas* von Bayern.⁴⁴ Es scheint, als hätte ihre Premiere in Parma (in Anwesenheit des neapolitanischen Gesandten) im Theater des herzoglichen Hauses (Ducale) stattgefunden, das in der Person des spanischen Infanten Verwandtschaftsbeziehungen zum österreichischen Kaiserhaus besaß, und zwar kurz nach der Wiener Aufführung von Glucks gleichnamigem Werk.

Es ist nicht uninteressant, die bisherige Mysliveček-Literatur im Zusammenhang mit dieser Oper zu betrachten. Kammers zitierte Arbeit ausgenommen, wird sie in keiner einzigen Studie erwähnt. Alle Kenner von Myslivečeks Werk nehmen an, daß die erste Oper des Komponisten *Bellerofonte* (1767) war. Otakar Kamper⁴⁵ hält zwar die Oper *Il Parnasso confuso* für eine Arbeit Myslivečeks, bezeichnet sie aber in der Frage des Titels als dubios. Er nimmt an, es handle sich um ein Werk, das der Komposition František Xaver Brixis „*Corona Dignitatis senectus*“ ähnlich sein; Myslivečeks Opern-Kantate entstand (nach Kamper) vielleicht noch in der Heimat des Komponisten, das Werk selbst ist angeblich verschollen und war dem Abt Kajetán Březina in Osek gewidmet.

Schaginjan folgerte, daß die Originalhandschrift (richtig die Abschrift, Anm. R. P.) dieser Oper Myslivečeks den Namen *Il Parnasso confuso* trägt und in der Bibliothek des St.-Cäcilien-Konservatoriums zu Rom hinterlegt ist⁴⁶. Die Besetzung der Oper in der römischen Version ist üblich und umfaßt zwei Waldhörner, zwei Oboen, zwei Violinen, eine Viola und das Cembalo.⁴⁷ Offenbar handelt es sich um ein im Stil der neapolitanischen Opern geschriebenes Werk und der Komponist legt das Hauptgewicht auf Singbarkeit und edlen Ausdruck. Eine genauere Stilanalyse wäre nur auf Grund von Vergleichen möglich; leider ist jedoch die römische Abschrift nicht zugänglich.

IL TRIONFO DI CLELIA ist das typische Libretto der opera seria. Zum ersten Mal vertonte es Hasse und führte sein Werk am 27. April des Jahres 1762 anlässlich der Geburt der Erzherzogin *Isabella von Bourbon* auf⁴⁸. Die Handlung des Librettos stützt sich auf den antiken halblegendären Stoff von der jungen, edlen Römerin *Clelia*, die sich der Sage nach im Kampf gegen die Etrusker auszeichnete. Die Personen des Librettos sind teils historisch, teils erfunden⁴⁹. *Clelia* wird selbst dem etruskischen Herrscher *Porsenna* zum Vorbild; war sie doch seine Geisel, als er Rom belagerte, um *Titus Tarquinius* auf den Thron zu setzen, und bewies ihre Vaterlandsliebe, als sie den Tiber durchschwamm, um aus der Gefangenschaft in die Heimat zurückzugelangen. *Porsenna* ist von dieser Heldentat begeistert und wertet sie höher als die Standhaftigkeit des *Mucius Scaevola*, der seinerzeit so opfermutig Frieden zwischen den Etrus-

⁴⁴ Marietta Schaginjan: *Zmatek na Parnasu*, Plamen 1963, Nr. 9, 99 ff. Vergl. besonders 103 ff.

⁴⁵ Op. zit., 193.

⁴⁶ Schaginjan: l. c. 102—103.

⁴⁷ Gleiche Besetzungen bringt Kamper, l. c.

⁴⁸ *Metastasio IX*, 1.

⁴⁹ *Porsenna* — halblegendärer König der etruskischen Stadt Clusia, *Clelia* — eine junge, hochgeborene Römerin, *Tarquinius Superbus* — der letzte der sieben römischen Könige, der aus Rom im J. 509 (?) v. Zw. vertrieben wurde; *Titus Tarquinius*, Sohn des *Tarquinius Superbus*, *Horatius* und *Larissa* — erfundene Personen.

kern und Rom erreicht hatte. Überdies war *Porsenna* von dem Heldenmut der Römer überrascht, mit dem sie der Belagerung der Stadt trotzten. Und als er eine Reihe von Gewalttaten enthüllte, die sein Schützling Titus Tarquinius begangen hatte, kam er zur Überzeugung, daß es nicht richtig wäre ein so tapferes Volk auszurotten und entschloß sich mit den Römern Frieden zu schließen.

Die Inhaltsangabe zeigt, daß Metastasio mit diesem Libretto eine Apotheose mädchenhaften Heldentums schuf, und man muß wohl nicht erst sagen, daß *Clelia Isabella von Bourbon* versinnbildlichte, deren Geburt das Werk verherrlichen sollte.

Mysliveček schrieb seine Oper zu Metastasios Stoff im Jahr 1768 im Auftrag, eine höfische Apotheose zu schaffen, wie vor sechs Jahren *Hasse*⁵⁰. Er war zwar von den antikisierenden Idealen des venezianischen und neapolitanischen Opernstils durchdrungen, aber in *Clelia* fesselte ihn wohl vor allem die Gestalt der Titelheldin, einer Frau, die ihr Volk rettet; Mysliveček wollte also mit dieser Oper nicht nur eine Verherrlichung des Hofes oder Herrschers schreiben, sondern vertonte auch einen dramatischen Konflikt, der bei dem italienischen Publikum Erfolg versprach.

In demselben Jahr (1768) komponiert Mysliveček eine weitere Oper zu Metastasios Stoff — die berühmte *SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA*,⁵¹ die auch anderen großen Autoren seiner Zeit als Vorlage diente.⁵² Metastasio schrieb das Libretto der *Semiramis* in Rom. Die Komposition dieses „Musikdramas“ war an kein bestimmtes Ereignis gebunden; es war der italienische Komponist *Leonardo Vinci*, der es zum ersten Mal vertonte und in seinem „Theater für Damen“ anlässlich des Karnevals 1729 ein Jahr vor seinem Tode aufführte.

Die Handlung der Oper von der schönen und lasterhaften *Semiramis*⁵³ spielt sich in Babylonien am Hofe der Königin *Tamira* ab, die ein Festturnier zu ihrer Verlobung veranstaltet. *Semiramis*, die incognito, unter dem Namen ihres Sohnes *Ninius*, herrscht, wird durch den Verrat des *Sibaris* gerade in jenem Augenblick auf *Tamiras* Fest erkannt, als sie dort ihren Geliebten, einen indischen Fürsten, trifft. Der Vater der *Semiramis*, *Vesor*, der dem Verhältnis seiner Tochter nicht gewogen ist, läßt *Semiramis* verfolgen und mit dem indischen Prinzen in den Nil werfen.

Metastasios Libretto war zwar noch nicht reif und einheitlich, versprach aber viel in äußerer Hinsicht, vom Standpunkt der Ausstattung. Die Komponisten — unter ihnen auch Mysliveček — griffen nach Metastasios *Semiramis* vor allem wegen der überraschenden und ständig in neuen Farben sprühenden

⁵⁰ Den Charakter einer allgemeinen Apotheose besaß *Hasses* gleichnamige Oper (1762), während unmittelbare Verherrlichungen der Kaiseridee in den gleichnamigen Opern *Glucks* (1763, Bologna), *Vaňhals*, *Jommellis* (1774, Lissabon) u. a. erscheinen.

⁵¹ Metastasio VII, 1.

⁵² Außer *Vinci* (1729) und Mysliveček komponierten zu Metastasios Libretto *Semiramis* gleichnamige Opern auch *Galuppi* (1749, Mailand), *Gluck* (1748, Wien), *Graun* (nach 1745), *Hasse* (1744, 1747, Venedig), *Jommelli* (1741, Turin) u. a.

⁵³ *Semiramis* war in den Jahren 809—806 v. Zw. Königin der Assyrer. Nach *Ktesios* von Knidos war *Semiramis* eine Tochter der Liebesgöttin *Astarte*. Sie wuchs in Not auf und wurde dann mit einem assyrischen Magnaten verheiratet. Mit dem assyrischen König *Nino*, dessen Frau sie später wurde, hatte sie einen Sohn — *Ninius* — und herrschte in Assyrien während dessen Minderjährigkeit. Angeblich entflamte sie in sündiger Liebe zum eigenen Sohn und starb als Opfer seiner Anschläge.

Handlung. Keiner von ihnen, nicht einmal Mysliveček, hatte die dramatische Echtheit des Librettos und der Oper im Sinn. Viel eher suchten und fanden sie in Metastasios Libretto wirksame Szenen, reiche Komparserie und glanzvolle Ausstattung, vor allem in den Auftritten am Hofe Königin Tamiras.

In der Sucht, den Opernbesucher durch große Ausstattungsszenen zu verblüffen, war auch Mysliveček ganz das Kind seiner Zeit. Und Semiramis bot einen Stoff, die seinen etwas oberflächlichen künstlerischen Intentionen voll entsprach.

Ganz anderer Art war das folgende Werk des Komponisten zu Metastasios Text, sein Oratorium (*azione sacra* — „geistliche Oper“) vom biblischen Josef, das Mysliveček unter dem Namen GIUSEPPE RICONOSCIUTO im Jahr 1769 komponierte. Metastasios Libretto⁵⁴ wurde zuerst von Giuseppe Porsile vertont⁵⁵, der seine Komposition an der kaiserlichen Hofkapelle in Wien in der heiligen Woche des Jahres 1733 zur Aufführung brachte. Dies geschah auf Wunsch Karls VI.⁵⁶ Die Handlung des Librettos schöpft aus der biblischen Vorlage und aus liturgischen Quellen⁵⁷. Sie spielt sich in Memphis ab, wo Josef lebt, über dessen Herkunft nichts bekannt ist; Josef selbst weiß nicht, daß er Jakob und Rachels Sohn ist, er erinnert sich bloß daran, daß ihn seine Brüder einst nach Ägypten als Sklaven verkauften. Nach verwickelten Intrigen stellt es sich heraus, daß Josef von Juda und Simeon verkauft wurde, die nun bei ihm als Gäste weilen. Beide erkennen in Josef den verstoßenen Bruder und leisten demütige Abbitte. Als sie von ihrer Liebe zu Vater Jakob sprechen, wird Josef von Mitleid ergriffen und verzeiht ihnen. Die Handlung endet mit allgemeiner Versöhnung und Liebesbezeugungen; Gott wird gepriesen, der alles gerecht und weise lenkt.

Obwohl man allgemein zu behaupten pflegt, Myslivečeks Bearbeitung der Josefslegende sei vorwiegend oder rein oratorienhaft, bin ich eher geneigt anzunehmen, daß er mit diesem Werk den dramatisierten Typ eines Oratoriums geschaffen hat, der sich der Oper nähert. Rein opernhaft ist zum Beispiel das Festmahl in Josefs Haus, das mit echt barockem Prunk geschildert wird. Auch die Verwicklungen und manche Motive des Librettos sind opernhaft, wie zum Beispiel das Motiv der silbernen, heimlich im Viehfutter verborgenen Tafel, das Drängen von Josefs Gemahlin Asenet, die Wachen und überhaupt die Pracht in Josefs Haus, die Festhaltung Judas und Simeons und die Verdächtigung, sie hätten die seltene Tafel gestohlen, die Gestalt des jüngsten Bruders Benjamin, die als treibende Kraft der Handlung aufgefaßt wird und eigentlich bloß in den Rezitativen der handelnden Personen vorkommt, usw. Oratorienhaft ist also nur der Stoff, dessen Bearbeitung bühnenmäßige, dramatisch wirksame Züge angenommen hat.

Im Jahr der Vollendung des Josef entsteht eine weitere berühmte Oper

⁵⁴ Metastasio VII, 149.

⁵⁵ Giuseppe Porsile (1680—1750), maestro di cappella in Neapel, später am Hofe Karls III. in Barcelona. Er wurde dann Lehrer der Gesangskunst am Amalienhof in Wien und kaiserlicher Hofkomponist in den Jahren 1720—1740. Neben anderen Werken schrieb er 12 Oratorien und 6 Opern.

⁵⁶ Außer Porsile vertonte die Josefslegende beispielsweise J. A. Hasse (31. März 1741, Dresden).

⁵⁷ Sämtliche Personen des Librettos und die Handlung sind aus dem Alten Testament übernommen (Genesis, Kap. 42—45). Erdacht ist bloß die Gestalt von Josefs Vertrauten Tanet.

Myslivečeks, IPERMESTRA (1769). Metastasio schrieb das Libretto im Jahr 1744, zur Zeit seines schöpferischen Hochflugs „in großer Eile auf Geheiß des Herrschers“ und trat abermals mit *Hasse* in Verbindung, der das Libretto zum erstenmal vertonte⁵⁸, während nach ihm noch Cafaro, Duni, Fortunati, Gluck, Jommelli, Martín y Soler, Naumann, Paisiello, Piccini, Sarti u. a. nach diesem Libretto griffen. Die Personen des Dramas sind mythologisch. *Danaos*, König der Argaeer, der die Erfüllung des Orakels von seinem Tod durch die Hand des *Lynkaeos* fürchtet, verlangt von seiner Tochter *Ipermestra*, sie möge *Lynkaeos*, ihren Gatten, in der Hochzeitsnacht töten. *Ipermestra*, eine gute Tochter und vorbildliche Gattin, setzt sich schließlich auf bewundernswerte Weise mit dem Konflikt der Vater- und Gattenliebe auseinander: ihre Liebe und ihr Gehorsam bringen dem Vater, dem Gatten und ihr selbst Ruhe und Frieden. Die Handlung spielt sich am königlichen Hofe in Argos ab⁵⁹.

Mysliveček zog bei diesem Libretto vor allem die moralisierende Tendenz an. Er vertonte es abermals als *opera seria*, die auf dem Kontrast von Arie und Rezitativ, also auf einem streng logischen Prinzip der Musikarchitektur aufgebaut ist. Dasselbe gilt von seiner folgenden Oper NITTETI. Die Handschrift der Partitur entdeckte (am 28. November 1962) in Leningrad Ivo Stolařík. Sie wird im dortigen Staatlichen Institut für Theater, Musik und Kinematographie aufbewahrt⁶¹ und man kann voraussetzen, daß es sich um ein „*Auto-graph des Autors handelt*“⁶². Bisher erwähnen die Existenz dieser Oper Igor Belsa⁶³, von älteren systematischen Arbeiten F. Clément und P. Larousse⁶⁴, die eine Aufführung in Venedig (Erstaufführung im J. 1780) nennen. Stolařík⁶⁵ führt den Beweis, daß die Handschrift der Oper Nitteti aus dem J. 1770 stammt und demnach „*auf dem Boden der Staaten des sozialistischen Lagers die erste und bisher einzige bekannte Handschrift Myslivečeks ist und ein Denkmal unendlichen Wertes darstellt*“⁶⁶.

Das Libretto zu dieser Oper entstand im Jahr 1756 „*in Wien für den katholischen Hof*“ und wurde hier auch zum erstenmal „*in Anwesenheit des Herr-*

⁵⁸ Öffentlich wurde das Drama zum erstenmal am Großen Hoftheater in Wien in Anwesenheit des Herrschers anlässlich der Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheit, der Erzherzogin Marianne von Österreich mit dem Prinzen Karl von Lorena im J. 1744 aufgeführt. Schon vorher sollte das Werk von „hohen und bedeutenden Persönlichkeiten, zu deren eigener Freude und Ergötzung“ gespielt werden, doch kam es schließlich trotzdem nicht zu dieser erhabenen Dilettantenaufführung (Metastasio VI, 61).

⁵⁹ Der Konflikt der literarischen Vorlage ist im großen und ganzen der griechischen Mythologie entnommen. Danaos ist König auf Argos, Lynkaeos ist des Aigyptos Sohn und Verlobter der Ipermestra — Hypermestra. Erfunden ist hier nur die Gestalt von Danaos Nichte Elipnices. Die Orchesterpartitur und die Stimmen dieser Oper Myslivečeks finden wir in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums, Sign. XIX E 25. Das thematische Verzeichnis des Werkes ist dort unter Sign. XVI A 197 hinterlegt.

⁶⁰ Vergl. Ivo Stolařík, *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“* (Die Leningrader Handschrift von Josef Myslivečeks Oper „Nitteti“), Opava 1963.

⁶¹ Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad, Isakovskaja ploschtschad No 5.

⁶² Stolařík, l. c. 3.

⁶³ Igor Belsa, *Otscherki rozvitija tšeschskoj musikalnoj klassiki*, Moskau—Leningrad 1951, 85.

⁶⁴ F. Clément—P. Larousse, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, Paris 1869, 781.

⁶⁵ Op. zit., 28.

⁶⁶ Stolařík, l. c. 30.

schers in prachtvoller Ausstattung mit der Musik *Confortis* unter der meisterhaften Leitung Carlo Broschis aufgeführt“⁶⁷. Den Stoff wählte Metastasio aus dem Milieu des alten Ägypten. *Nitteti* ist nach Herodot (III, 1—3) Tochter des Königs *Apria* (7. König der 26. Dynastie aus dem Ende des ägyptischen Reiches), *Amasis* ist der Name des ägyptischen Königs der 26. Dynastie, der *Aprias* Heerführer war (nach Manethon, Herodot und Diodoros von Sizilien). Die übrigen Personen des Librettos (*Bubastes*, *Beroe*, *Sametes*) sind erfunden.

Betrachten wir nun die eigentliche Handlung mit dem Motiv der Empörung, das entfernt an das Libretto zu Myslivečeks *Medonte* erinnert⁶⁸. Gegen den ägyptischen König *Amasis* empört sich Volk und Heer in der Provinz. Des *Amasis* Feldherr *Apria*, der den Aufstand unterdrücken soll, wird von den Empörern zum König erklärt. Selbst *Amasis* stimmt damit überein, weil er an die Treue seines Freundes glaubt, und ihn mit der Aufgabe betraut, seine Tochter *Nitteti* zu suchen, die während des Aufstandes rätselhafterweise verschwunden ist. Die eigentliche Handlung setzt dann mit der Suche *Nittetis* fort, die schließlich ihren Vater glücklich wiedersieht. Die Handlung spielt sich in der griechischen Stadt *Kanobe* ab, am Tag der feierlichen Ankunft des neuen Königs *Amasis*⁶⁹.

Ziemlich kompliziert ist das nächste Libretto Metastasios, zu dem Mysliveček im Jahr 1772 griff. Es geht um einen Librettotyp, in dem die Geschichte des Königssohnes *DEMETRIUS* und sein Weg auf den Thron geschildert werden, der von Gefahren, Intrigen, Inkognitos, der Liebe der edlen Prinzessin *Cleonice*, u. a. begleitet ist. Ohne den Beistand der treuen Krether hätte *Demetrius* weder den Usurpator *Alexandros Balas* aus seinem Königreich vertrieben und die Liebe *Cleonices* gewonnen, noch wäre er wieder König von *Syrien* geworden.

Soweit ich dies beglaubigen konnte, handelt es sich um ein erfundenes Libretto Metastasios, dessen Personen man nur zum Teil in Quellen der antiken Literatur findet. Metastasio schrieb den *Demetrius* zu Karls VI. Namenstag über Auftrag der Kaiserin Elisabeth für den italienischen Komponisten *Caldara*, der es zur gleichnamigen Oper vertonte und am 4. November 1731 am Wiener Großen Hoftheater in Anwesenheit des Herrscherhauses zur Aufführung brachte⁷⁰.

Über das Original der Partitur von Myslivečeks Oper *Demetrius* wissen wir nur soviel, daß sie heute in der Berliner Staatsbibliothek hinterlegt ist. Dies berichtet *Josef Plavec*, der den Aufbewahrungsort erst im J. 1956 feststellte⁷¹ und nach dem Titelblatt des Originals auch das Premierendatum in *Pavia* (1773) ermittelte.⁷²

⁶⁷ Metastasio VIII, 61 — Niccolò *Conforto* (1727—1765), italienischer Komponist, wirkte in Neapel und Madrid. *Nitteti* wurde am 23. September 1756 aufgeführt. — *Schaginjan* (*Zapomenutá historie*, 286—287) macht auf die Pastoral motive in der Oper *Nitteti* aufmerksam. — Carlo Broschi war der eigentliche Name des Kastraten *Farinelli* (1705—1782).

⁶⁸ Vergl. de *Gamerras* Libretto zu *Medonte*, dessen Fotokopien im Schlesischen Institut der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, Opava, unter Sign. B 25 — 3591 hinterlegt sind.

⁶⁹ Denselben Stoff Metastasios vertonten beispielsweise *Bertoni* (1786, Venedig), *Hasse*, *Holzbauer*, *Jommelli*, *Piccini*, *Traetta* u. a.

⁷⁰ Metastasio I, 135. Außer *Caldara* vertonten *Demetrio* z. B. *Galuppi*, *Gluck*, *Hasse*, *Jommelli*, *Leo*, *Piccini*, *Scarlatti*, *Wagenseil*, aber auch *Cherubini*.

⁷¹ Vergl. *Josef Plavec*: *K otázce repatriace hudebních bohémů*, SPFFBU, F — 9, zum 60.

ROMOLO ED ERSILIA ist eine weitere Komposition Myslivečeks zu Metastasio's Text. Stoff und Handlung ist nach der Historie vom Raub der Sabinerinnen und der Sage vom römischen König Romulus bearbeitet. *Romulus* will (nach dem Raub der sabinischen Mädchen) die Liebe *Ersilias*, der Tochter des Prinzen *Curtius*, gewinnen. *Ersilia* lehnt jedoch *Romulus* ab, dem Willen ihres Vaters folgend. *Romulus* überwindet die Liebeskabaln, siegt über seinen Rivalen *Akrontes* von Cenia und erlangt unerwarteterweise *Curtius'* Zustimmung zur Hochzeit mit der geliebten *Ersilia*⁷². Auch dieses Libretto Metastasio's wurde im Auftrag des Herrschers geschrieben und mit einer wahrhaft königlichen Ausstattung und Hasses Musik im Theater des kaiserlichen Palastes zu Innsbruck, zur Hochzeit des Erzherzogs *Leopold von Österreich* mit Donna *Maria Louisa von Bourbon* im Jahr 1765 uraufgeführt⁷⁴.

ARTAXERXES, die Hauptperson der folgenden Oper Myslivečeks zu einem Libretto Metastasio's (1773), ist nach Plutarchos und Cornelius Nepos der Sohn *Xerxes I.*, der sich nach seinem Vater und nach einer Palastrevolution des *Artaban* im Jahr 464 des persischen Throns bemächtigt hat. In Metastasio's Libretto wird besonders der widerspruchsvolle Weg des *Artaxerxes* zur Macht akzentuiert⁷⁵; *Artaxerxes* hat — nach Metastasio — seinen Bruder *Dareios* auf Drängen *Artabans*, des Präfecten der königlichen Garde, ermordet, der später auch nach *Artaxerxes'* Tod trachtet. *Artabans* Verrat wird jedoch Schritt für Schritt enthüllt und *Artaxerxes* ist gerettet.

Titus Flavius Verpasianus, Kaiser von Rom in den Jahren 79—81 n. Zw., bot Metastasio die Vorlage zu der Hauptgestalt eines weiteren Librettos, das Josef Mysliveček ebenfalls erfolgreich vertonte. Es ist das Libretto LA CLEMENZA DI TITO⁷⁷, das später auch Wolfgang Amadeus *Mozart* benützte. Ursprünglich schrieb der berühmte *Caldara* zu Metastasio's Vorlage die Musik zum Geburtstag Karls VI. (Premiere am 4. 11. 1734 im Wiener Hoftheater), später vertonten dieses Libretto *Galuppi*, *Gluck*, *Hasse*, *Holzbauer*, *Sarti*, *Scarlatti*, *Veracini*, *Wagenseil* u. a. Es handelt sich um einen Stoff aus der römischen Geschichte, eine Apotheose des überaus guten *Titus*, der „Wonne der Menschheit“. Vergeb-

Geburtstag Jan Raceks, Brno 1965, 195—206; vergl. Anm. Nr. 26 im ersten Kapitel der Arbeit. Außer dieser Oper Josef Myslivečeks findet man in deutschen Archiven eine Reihe von Namen tschechischer Autoren, über die Plavec berichtet.

⁷² Der Vollständigkeit wegen bemerke ich, daß wir dem Namen *Alexandros Balas*, der in den Jahren 150—145 v. Zw. regierte, bei *Diodoros von Sizilien*, *Livius*, *Justinus* und *Eusebius* begegnen. Diese Autoren beschreiben auch seinen Kampf gegen *Demetrios I. Soter*.

⁷³ *Metastasio IX*, 57. Diese Oper Myslivečeks schrieb *Jan Pohl* im J. 1911 ab; heute ist seine Abschrift in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums unter Sign. V B 82 hinterlegt.

⁷⁴ Die antiken Quellen sprechen über historische Vorlagen dieses Librettos. *Romulus* ist nach der Tradition Gründer und erster König Roms. *Ersilie* (= *Hersilia*) ist die Tochter des hochgeborenen *Sabinus Hersilius* (vergl. *Dionys. ant. III*, 1), die schon als verheiratete Frau nach Rom kam (nach *Plutarch* und *Maerobius*), während nach der Version des *Livius*, *Ovidius*, *Silius Italicus* und *Plutarchos* erst *Romulus Ersilia* zur Frau nahm, der im Kampf mit den Sabinern seinen Rivalen *Akron*, König von *Caenien* getötet haben soll (*Livius*, *Dionysius Halikarnassos*).

⁷⁵ Erstaufführung in Rom, im J. 1730 während des Faschings im „Theater der Damen“ mit *Vincis* Musik.

⁷⁶ *Metastasio I*. c. Dieses Libretto vertonten viele Komponisten, unter anderen J. Chr. *Bach*, *Cimarosa*, *Galuppi*, *Gluck*, *Graun*, *Händel*, *Piccini*.

⁷⁷ *Metastasio III*, 7.

lich waren die Anschläge zweier Feinde auf sein Leben. Ihre Verschwörung wird vom Senat enthüllt und beide werden zum Tode verurteilt. Titus schenkt ihnen aber großmütig das Leben und begnügt sich mit einer väterlichen Ermahnung.

Eine der bekanntesten Opern Myslivečeks zu Metastasios Text ist EZIO, bei dessen Vorspiel sich Mysliveček bereits als Meister der Sonatenform des Mannheimer Typs⁷⁸, und bei dessen Arien als erfahrener Komponist der Neapolitanischen Schule bewährt⁷⁹. Die Handlung der Oper befaßt sich mit *Aetius*, dem Feldherrn Valentinians III., der sich im Kampf gegen die Hunnen auf den Katalanischen Feldern im Jahre 451 ausgezeichnet hatte. Nach dem Sieg über *Ailla* wird er der Untreue gegen Valentinian geziehen, angeblich infolge der Intrigen des *Maximus*, der jedoch den römischen Thron erst in den Jahren 383—388 usurpierte, bei Metastasio also als chronologisch antizipierte Gestalt erscheint.

Im Falle des DEMOFOONTE geht es offenbar um eine nichthistorische Gestalt, das Werk von Metastasios Fabulation. Auch die Handlung der Oper ist unglaubwürdig, die allerdings zu Metastasios populärsten Werken zählte⁸¹. *Demofontes*, König im thrakischen Chersones, leidet daran, daß er das Orakel des Apollopriesters nicht begreifen kann, der geweissagt hat, die Götter würden sich erst dann versöhnen, bis die Frage geklärt ist, wer der Usurpator des Königreiches war; nicht einmal die Opfer unschuldiger thrakischer Jungfrauen helfen; das Orakel bleibt ungeklärt. *Demofontes* bestimmt, man möge die schöne *Dircea*, die heimliche Gattin des *Timantes* und Tochter des edlen *Metusios*, opfern. Weil jedoch *Dircea* außerhalb der Grenzen Thrakiens weilt, betraut er *Chierinos*, sie zurückzubringen. *Dircea* und ihr Gatte werden schließlich zum Tode verurteilt, weil sie die Befehle des Königs nicht befolgt haben. Als das Urteil vollzogen werden soll, empfindet *Demofontes* Reue und widerruft es. Nun kommt die Tatsache ans Licht, daß *Dircea* eigentlich seine Tochter ist. *Demofontes* entdeckt in *Chierinos* seinen Sohn und den eigentlichen Thronerben — womit das Orakel vom unschuldigen Usurpator geklärt ist.

In tektonischer Hinsicht ist dieses Libretto bei der Motivierung und Entwicklung der Handlung unklar gebaut. Man kann voraussetzen, daß Mysliveček zu diesem Text Metastasios (1775) nicht wegen seiner dramatischen Tragfähig-

⁷⁸ Sie wurde auf Schallplatten SUPRAPHON im J. 1948 für die Sammlung alter tschechischer Musik *Musicae bohemicae anthologia*, MBA 13028, aufgenommen.

⁷⁹ Die Oper *Ezio* wurde in Prag im J. 1937 neu einstudiert. Vergl. R. Pečman, *Neznámá Myslivečková opera* (Eine unbekannte Oper Myslivečeks), *Hudební rozhledy* XVI — 1951, 391, wo man auch die Besetzung findet. Die Materiale zu dieser Aufführung wurden in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums unter Sign. XX D 344 hinterlegt, wo sich auch der zweite Akt der Oper in der Abschrift Jan Pohls aus dem J. 1911 befindet (Sign. V B 83). Ein Fragment des Ezio ist auch in der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. X F 319, hinterlegt.

⁸⁰ Dieses Libretto vertonte Pietro Auletta (1698—1771) zum ersten Mal und es wurde auch in seiner musikalischen Fassung im Römischen Teatro delle Dame am 26. Dezember 1728 zur Aufführung gebracht. Vergl. die musikalischen Fassungen *Galuppi*, *Glucks*, *Grauns*, *Händels*, *Hasses*, *Porporas*, *Scarlattis* und *Traëtts*.

⁸¹ *Metastasio* IV, 83. — Zur Premiere des *Demofonte* mit *Caldaras* Musik kam es am Wiener Hoftheater am 4. November 1733, auf Wunsch der Kaiserin Elisabeth, anlässlich der Feiern für Kaiser Karl VI. Außer Mysliveček komponierten nach diesem Libretto Opern auch *Cherubini*, *Galuppi*, *Gatti*, *Gluck*, *Graun*, *Hasse*, *Jommelli*, *Koželuh*, *Leo*, *Paisiello*, *Piccini*, *Pugnani*, *Traëtta*, *Vaňhal* u. a.

keit griff, sondern deshalb, weil er Szenen enthält, die eine Vertonung förmlich provozieren⁸².

Metastasio gesteht, sein *ACHILLE IN SCIRO*, den Mysliveček im Jahr 1775 vertonte, sei in der überaus kurzen Zeit von achtzehn Tagen entstanden.⁸³ Den Anlaß bot abermals ein höfisches Ereignis — die Hochzeit *Maria Theresias* mit *Stephan Franz*, dem Herzog von Lorena und Großherzog von Toskana⁸⁴. Die literarische Bearbeitung von Achills Aufenthalt in Skyros erscheint in verschiedenen Versionen⁸⁵; alle Gestalten dieses Librettos sind der griechischen Mythologie entnommen: *Lykomedes* ist König von Skyros, *Deidamia* seine Tochter, deren heimlicher Liebe zu Achill *Pyrrhos* — Neoptolemos genannt — entsproß. Nach Homer ist *Nearkos* ein Kentaur *Cheirons* und tritt als Achills Vormund auf.

Die Handlung dieser Oper spielt sich zu der Zeit ab, als die griechischen Herrscher beschließen, gemeinsam die Schmach zu rächen, die ihnen die Entführung *Helenas* zugefügt hat. Sie rüsten sich Troja zu vernichten. Nach dem Orakel der Götter kann jedoch das griechische Heer nur dann siegen, wenn es *Achilles* führt, und die Soldaten verlangen ihn als Feldherrn. *Achilles'* Mutter *Thetis* bangt um das Geschick ihres Sohnes. Sie läßt ihn deshalb in Thessalien erziehen, wo der junge Held als Mädchen verkleidet lebt. Dort lernt er die schöne *Deidamia* kennen, verliebt sich in sie, gibt sich zu erkennen und verlebt mit *Deidamia* eine seelige Liebeszeit. Inzwischen senden die Kämpfer Boten zu *Achilles*, er möge ihre Führung übernehmen. *Achilles* setzt sich mit dem Konflikt zwischen Liebe und Pflicht auseinander und stimmt zu. Der Ruhm des Vaterlandes geht ihm über alles.

ADRIANO IN SIRIA gehört sicher nicht zu Myslivečeks bekanntesten Opern. Es handelt sich offenbar um keine Ausstattung-, sondern um eine „Kammeroper“, worauf man aus dem Umstand schließen kann, daß sie in dem kleinen und auch akustisch wenig entsprechenden Teatro del Cocomero in Florenz aufgeführt wurde⁸⁶. Mysliveček wählte dieses Libretto, das schon früher Metastasio ständiger Mitarbeiter, der italienische Komponist und naturalisierte Wiener Antonio *Caldara*, vertont hatte. Mit *Caldaras* Musik wurde das Werk zum ersten Mal in der Anwesenheit der Allerhöchsten Herrschaften am 4. November 1731, zu Ehren *Karls VI.* und seiner Gemahlin Kaiserin *Elisabeth*, aufgeführt.

Trotzdem die Handlung frei erfunden ist, spielt sie sich in der historischen Zeit Kaiser *Hadrians* ab⁸⁷ und entfaltet sich nach dessen siegreichen Schlachten

⁸² Sanctis, l. c.

⁸³ Metastasio V, 5.

⁸⁴ Bei dieser Gelegenheit erklang das Werk in *Caldaras* musikalischer Fassung am 14. Febr. 1736. Von späteren Versionen seien vor allem die Opern *Gassmanns*, *Hasses*, *Jommellis*, *Naumanns*, *Paisiellos* u. a. genannt.

⁸⁵ Insbesondere bei Seneca: Troades 223. Homer weicht von dieser Version ab.

⁸⁶ Die Premiere fand im Herbst 1776 statt.

⁸⁷ Publius Aelius *Hadrianus* (76—138), römischer Kaiser, herrschte in den Jahren 117—138. Er war der Neffe des Trajanus, der ihn zum Befehlshaber der römischen Legionen im Krieg gegen die Parther berufen hat. Nach dem Partherkrieg feierte Hadrian in Rom einen Triumph und gewann das römische Volk durch seine wohlwollende Steuerpolitik. Nach Trajan wurde er römischer Imperator. Die eroberten Gebiete gab er den Parthern zurück, da er sie ohne beträchtliche Opfer, besonders finanzieller Natur, nicht beherrschen konnte.

gegen die Parther. Die dramatischen Verwicklungen, die sich in Antiochia — dem Schauplatz der Oper — abspielen, sind allerdings nicht historisch motiviert, sondern erfunden wie manche Gestalten der Handlung.

Hadrian, im Libretto *Adriano* genannt⁸⁸, hat das Heer der Parther besiegt und wird zum Kaiser ausgerufen. Er hat zahlreiche feindliche Heeresgruppen gefangen genommen. Unter den Gefangenen befindet sich auch die schöne *Emirena*, die Tochter des unterlegenen Königs *Osroa*⁸⁹. Der neue Kaiser verliebt sich in sie, obwohl er bereits mit *Sabina*, der Enkelin seines früheren Wohltäters, verlobt ist.

Adriano ist großmütig, er schenkt dem besiegten Volk die Freiheit und befördert sogar den König *Osroa*: er beruft ihn nämlich nach Rom, um ihm hohe Würden zu verleihen, da er annimmt, sich dadurch den Weg zur Hochzeit mit *Emirena* öffnen zu können. Außerdem glaubt er, durch die Heirat mit der Königstochter freundschaftliche Beziehungen zwischen Rom und den Parthern festigen zu können. Doch *Osroa* weist den römischen Kaiser ab und verhält sich feindlich. Er stiftet sogar seinen Freund, den tributpflichtigen Magnaten *Farnaspes* an, seine Tochter zu befreien, die inzwischen als Geisel bei *Adriano* geblieben ist.

Nun kommt auch *Sabina*, *Adrianos* Verlobte, zu ihrem künftigen Gatten, um mit ihm die Ehe zu schließen. Sie weiß selbstverständlich nichts von *Adrianos* Beziehungen zu *Emirena*. Die Liebe *Sabinas* ist aber standhaft, auch als sie die richtige Lage erkennt.

Adriano steht nun vor einer ernsten Entscheidung. Er soll zwischen *Emirena* und *Sabina* wählen. Als kluger und tugendreicher Herrscher wird er von *Sabinas* Standhaftigkeit und Toleranz angezogen. Dagegen betrübt ihn die Grausamkeit und der Verrat *Osroas* und *Farnaspes* auf das tiefste; er wird schließlich seiner moralischen Pflicht bewußt, siegt über seine Leidenschaft, gibt *Emirena* dem Vater zurück, schenkt sein Herz *Sabina* und rettet so Ehre und Ruhm für die Zukunft.

Die letzte Oper Myslivočeks zu Metastasios Text war OLIMPIADE⁹⁰. Marietta Schaginjan nimmt mit Recht an, daß dieses Werk von den berühmten Sportfesten der Antike handelt⁹¹; das Opernlibretto motiviert die Festlichkeiten mit der Gestalt des mehrfachen Olympiasiegers *Megakles* und der Szene, die sich unter der Beteiligung von Athleten aus ganz Griechenland abspielt. Der Olympiasieger *Licidus* erhält die Tochter König *Cliftenas*, die schöne *Aristena*, zur Gattin. Dies tritt erst nach vielen Drangsalen ein, die die eigentliche Handlung der Oper ausfüllen. Sonst handelt es sich wieder nur

⁸⁸ Metastasio I, 71.

⁸⁹ *Osroa*, richtig *Chosroa I.*, auch *Osroes* genannt, den Hadrianus als Partherkönig im J. 118 anerkannte.

⁹⁰ Metastasio II, 1. Die Premiere des Werkes mit Caldaras Musik fand am 28. August 1733 zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth statt. Außer *Caldara* und Myslivoček vertonten Olimpiade vor allem *Cimarosa*, *Donizetti*, *Galuppi*, *Gassmann*, *Hasse*, *Sarti*, *Jommelli*, *Paisiello*, *Pergolesi*, *Traetta*, *Vivaldi*, *Wagenseil*. Myslivočeks Oper ist im Musikhistorischen Institut des Brünner Mährischen Museums, Filmothek J — 25 bis 30/IV hinterlegt; sie wurde nach dem neapolitanischen Exemplar der Partitur fotografiert (Bibliothek des Konservatoriums, Sign. R 4 C 34).

⁹¹ Schaginjan, *Poslední v sezóně*, Literární noviny 1961, Nr. 33.

um eine schematische Liebesgeschichte und außerdem um das Nebenmotiv des verlorenen Kindes (Filintos, des Sohnes König Cliftenas).⁹²

*

Unsere Ausführungen lassen zur Genüge erkennen, daß Metastasios Textbücher, die Mysliveček vertonte, damals zu den populärsten Werken des Dichters gehörten. Mysliveček griff nicht weniger als vierzehnmal zu Metastasios Librettos und vertonte somit mehr als die Hälfte seines dramatischen Schaffens (Metastasio schrieb insgesamt 27 „drammi per musica“). Wenn wir uns jedoch mit der Art und Weise der Bearbeitung dieser Librettos in Josef Myslivečeks Opern eingehender befassen wollten, müßten wir sie in den verschiedensten Musikarchiven genau studieren, wo sie hinterlegt sind. Das war aber aus den bereits angedeuteten Gründen nicht möglich und würde auch den Rahmen dieses Kapitels überschreiten⁹³.

⁹² Die Gestalten dieses Dramas sind offenbar erfunden, dem Namen *Megakles* begegnen wir in zahlreichen griechischen Komödien.

⁹³ Abschließend danke ich Frau Dr. Jana Nechutová, CSc., für die Mitarbeit in Fragen der klassischen Philologie.

