

Pečman, Rudolf

Josef Myslivečeks Operndebut

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.
1982-1983, vol. 31-32, iss. F26-27, pp. [57]-66

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110572>

Access Date: 28. 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

JOSEF MYSLIVEČEK'S OPERNDEBUT

Habent sua fata libelli. Ja, auch die erste Oper des tschechischen Komponisten Josef Mysliveček (1737–1781) hatte ein eigenartiges Geschick. „Il Parnaso confuso“ (*Verwirrung auf dem Parnaß*) – so lautete ihr Titel – galt lange als verloren, die Bibliographie von Myslivečeks schöpferischem Vermächtnis hat sie deshalb übergangen. Erst Marietta Schaginjan schrieb einige von Bewunderung und Liebe zum Werk des tschechischen Meisters getragene Seiten.¹ Ich hatte Gelegenheit, diese Komposition während meines Aufenthaltes in Italien in der Jahren 1973/1974 zu studieren² und kann Marietta Schaginjans hohe Meinung nur bestätigen, besonders nachdem ich ihre Untersuchungen um weitere Zusammenhänge und eine Werksanalyse ergänzt habe, die ich in aller Kürze vorbringe.

Die Oper-Kantate „Verwirrung auf dem Parnaß“ wird in der Bücherei des Konservatoriums S. Cecilia zu Rom verwahrt. Das Studium dieser Komposition ermöglichte die außerordentliche Bereitwilligkeit der Bibliotheksleiterin, Frau Prof. Dr. Emilia Zanetti, die mir die wertvolle Handschrift voll zu Verfügung stellte. Meinen aufrichtigen Dank möchte ich an dieser Stelle wiederholen.

Es handelt sich um eine bei flüchtiger Einsicht undatierte Abschrift. Wir werden noch sehen, daß sie sich wenigstens annähernd datieren läßt. Die Abschrift ist in Halbpergament gebunden und am Rücken genäht. Sie gehörte einst dem sogenannten Mario-Fonds (*Fondo Mario*) an und trug die Nummer 190. Heute wird sie unter der Inventarnummer 4806 geführt und trägt die Signatur *A. Mss. 3800*. Diese Abschrift besorgte *Domenico Cerutti*, wie man auf dem Titelblatt liest. Es könnte sich um einen Verwandten, bzw. um ein Mitglied der Familie Cerutti handeln,

¹ Marietta Schaginjan, *Zapomenutá historie* (Eine vergessene Geschichte), Praha 1965, S. 180–213.

² Der Studienaufenthalt in Italien hat seit November 1973 bis Februar 1974 stattgefunden (Stipendium des Ministeriums für Schulwesen der Tschechischen Sozialistischen Republik). Vgl. Rudolf Pečman, *Tesori di musica Boema negli archivi Italiani*. In: *Vita cecoslovacca* 1975, Nr. 2, S. 22–23.

aus der berühmte Geigenbauer stammten. Am bekanntesten war der Geigenbauer Giovanni Battista Cerutti (1750—1817), den Groves Lexikon und Ricordis Musikenzyklopädie anführen. Weniger bekannt ist Giuseppe Cerutti, den man in das 18. Jahrhundert stellen kann. Fétis' französisches Lexikon nennt den Abbé Hyacinthe Cerutti, geb. zu Viterbo im Jahr 1737, der als Musiktheoretiker und Übersetzer einen Namen gewann; er gab in Rom das berühmte Werk des Musikwissenschaftlers Bonanni „Gabinetto armonico“ heraus.

Ich stellte mir die Frage, aus welcher Zeit die Abschrift der „Verwirrung auf dem Parnaß“ stammt, eine Frage, die nicht leicht zu beantworten ist. Es war mir bekannt, daß die Premiere der Oper aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahr 1765 in Parma stattgefunden hat, die Abschrift konnte also aus demselben Jahr oder einer späteren Zeit stammen. Nicht einmal das sorgfältige Studium der 129 Handschriftseiten, des Vorsatzblattes und der Einbandtafeln brachte den geringsten Anhaltspunkt zu einer Datierung. Nach längerem Forschen entdeckte ich endlich die so gut wie unleserliche Zahl 1770; sie war fast vollständig ausgekratzt und hatte der Signaturziffer 190 weichen müssen.

Nun war es auch nötig nachzuweisen, daß es sich um eine Abschrift und keineswegs um Myslivečeks Autograph handelt, weil der Name Domenico Cerutti an und für sich nichts beweisen konnte. Bei der visuellen Wertung, die sich auf meine bisherige Arbeit mit Myslivečeks Handschriften stützte, erkannte ich auf den ersten Blick, daß der tschechische Meister nicht der Autor der Handschrift gewesen ist. Daß tatsächlich eine Abschrift vorliegt, belege ich außerdem mit folgenden Tatsachen:

1. Der Name Domenico Ceruttis steht links unten am Tittelblatt, also dort, wo man im achtzehnten Jahrhundert die Namen der Kopisten zu finden pflegt.
2. Cerutti schreibt die Noten anders als Mysliveček, wie die Autographe des tschechischen Komponisten beweisen; mache sind als Fotokopien im Brüner Janáček-Museum oder in der Brüner Universitätsbibliothek zugänglich, die sie nach den handschriftlichen Sammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien beschafft hat.
3. Die Bratsche wird in der Abschrift als „viola“ bezeichnet, während Mysliveček den Ausdruck „violetta“ verwendet.
4. Der schriftliche Duktus des Titelblattes entspricht nicht jenem der Titelblätter von Myslivečeks Autographen, die ausgreifender und weniger kalligraphisch geschrieben sind.

Es ist mir nicht gelungen zu entziffern, was die kaum leserliche Zahl neben dem Namen Cerutti auf dem Titelblatt bedeutet. Man kann sie als 998 lesen und für die ehemalige Inventarnummer von Calvarhaeses Sammlung in der Biblioteca Casanatense halten. (Ursprünglich war die Handschrift in der Sammlung des Manuel de Calvarhaese, in der Bücherei Casanatense zu Rom hinterlegt, von wo sie in die Fonds der Bibliothek des Konservatoriums der hl. Cäcilie übergegangen ist und neu signiert wurde.)

An die Datierung des Werkes muß man mit Hilfe vergleichender Methoden herantreten. Das Titelblatt deutet an, daß die Kopie der „Verwirrung auf dem Parnaß“ nur vor dem Jahr 1771, genauer gesagt: vor dem

15. Mai dieses Jahres geschrieben werden konnte, als Josef Mysliveček bekanntlich die Aufnahmeprüfung eines Mitglieds der Bologneser Akademie bestanden hat.³ Nach der Prüfung versah er seinen Namen mit der Beifügung „*accademico filarmonico*“, die auf dem Titelblatt jedoch fehlt. Die Abschrift wurde deshalb offenbar nach einen bisher unbekanntem älteren Autograph hergestellt. Aus dem Titelblatt erfahren wir den Namen des Librettisten *Pietro Metastasio*, zu dessen Texten Mysliveček vierzehn Opern und Oratorien geschrieben hat.

Zu Gunsten der älteren Werksdatierung spricht auch die Tatsache, daß es sich bei der „Verwirrung auf dem Parnaß“ um eine Komposition handelt, die das Niveau der um 1770 entstandenen Opern des tschechischen Meisters *Bellerofonte* (1767), *Il Trionfo di Cleia* (1768), *Semiramide riconosciuta* (1768), *Demofoonte* (1769), *Ipermestra* (1769), *La Nitteti* (1770) oder *Montezuma* (1771) noch nicht erreicht. Die Oper-Kantate „*Il Parnaso confuso*“ ist einfacher, weniger kunstvoll komponiert, die Koloratur unreifer, die Bühnenaktion eher latent als in Erscheinung tretend u. a. m. Die Datierung in das Jahr 1765 erscheint im Blick auf die Entstehungszeit des Librettos wahrscheinlich. Metastasio hatte die „Verwirrung auf dem Parnaß“ für Christoph Willibald Gluck verfaßt, der das Libretto zum denkwürdigen 20. Jänner 1765, dem Tag der zweiten Trauung Erzherzog Josefs (des späteren Josef II.) mit der Bayerischen Prinzessin Marie Josefa vertonen sollte. Anfangs 1765 war die Prinzessin und Schwester des Bayrischen Kurfürsten Max Josef sechszwanzig Jahre alt. Nach der Krönung Erzherzog Josefs zum Römischen König (am 3. April 1764 in Frankfurt am Main) drängte die Familie, von den Reichsfürsten unterstützt, auf eine neue Eheschließung des Thronfolgers. In Betracht kamen Benedikta, Infantin von Portugal, Prinzessin Kunigunde von Sachsen und Marie Josefa von Bayern. Nach politischen Verzögerungen entschloß sich Josef – nicht allzu gern – für die Bayernprinzessin und willigte in die Heirat am 11. November 1764 ein. Marie Josefa gab ihr Jawort am 24. desselben Monats.

Metastasio und Gluck hatten fünf Wochen Zeit das Werk zu schaffen. Der Dichter arbeitete langsamer, und dem Komponisten verblieben bloß vierzehn Tage zur Niederschrift der Partitur. Am 19. Jänner 1765 fand bereits die Generalprobe zu „*Il Parnaso confuso*“ im Schloß Schönbrunn in Anwesenheit Kaiserin Maria Theresias statt.

Diese scheinbar nebensächlichen Daten führte ich an, weil Marietta Schaginjan irtümlich annimmt,⁴ die Handschrift des Librettos sei „*wohl eher um die Mitte des Jahres 1764*“ entstanden, also zu einer Zeit, als die Heirat Josefs und Maria Josefas noch in Frage stand. Tatsächlich ist diese Handschrift höchstwahrscheinlich erst gegen Weihnachten 1764 entstanden. Umso unwahrscheinlicher ist die weitere Vermutung Marietta Schaginjans, daß sich Josef Mysliveček den Librettotext vor der Abreise nach Italien, das ist vor dem November 1763, verschaffen konnte. Auch

³ Vgl. Rudolf Pečman, *Mozart a Mysliveček – dva boloňští akademikové* (Mozart und Mysliveček – zwei Bologneser Akademiker). In: *Bertramka III*, 1972, Nr. 3, S. 90–102.

⁴ Marietta Schaginjan, ebd., S. 208.

Otakar Kamper ist im Irrtum, wenn er behauptet, Mysliveček habe diese Oper dem Abt Kajetán Březina, seinem Lehrer aus dem Jesuitenkollegium gewidmet: [Die Oper-Kantate] „entstand vielleicht noch während Myslivečeks Aufenthalt in der Heimat. Das Werk selbst ist verschollen, wir erfahren bloß aus dem Musikalienverzeichnis des Konvents von Osek, daß vier Personen auftraten: Apollo, Euterpe, Melpomene und Erato, mit zwei Sopranen, je einem Alt und Tenor besetzt. Die Oper trägt keinen Namen und wird im Verzeichnis nur ‚opera itala‘ genannt.“ So weit Kamper.⁵ Ist also die „Verwirrung auf dem Parnas“ tatsächlich mit der „italienischen Oper“ für Kajetán Březina identisch? Handelt es sich um ein anderes Werk? Oder wäre die Widmung an K. Březina in das Jahr 1765 zu verschieben! Das sind Fragen, die sich heute noch nicht endgültig beantworten lassen.

Wenn man in der Abschrift von Myslivečeks erster Oper blättert, entdeckt man eine interessante Tatsache: Die Ouvertüre zu „Il Parnaso confuso“ war offenbar als selbständige *Sinfonia* komponiert, wurde dem Partiturfaszikel nachträglich beigegeben und separat paginiert. Man denke an Myslivečeks späteren, übrigens schon vor ihm in der Neapolitanischen Schule üblichen Brauch, solche Sinfonien selbständig auf Adelschlössern aufzuführen (was auch tatsächlich zu geschehen pflegt³). Ihre Bindung an die Oper-Kantate war also reichlich frei. Im Vergleich mit diesem Umstand ist es nicht uninteressant, daß Mysliveček den vollen Wortlaut von Metastasios Text zu „Il Parnaso confuso“ vertonte. Er nahm keinen einzigen Strich vor, und hat zur Technik des Streichens und der beliebigen Umstellung von Librettotexten vor allem unter dem Einfluß der neapolitanischen Praxis erst in seinen späteren Werken gegriffen.

Kehren wir aber noch einen Augenblick zu der italienischen Premiere der besprochenen Oper-Kantate zurück, deren Datum zwar von keinen Archivmaterial belegt wird, aber wahrscheinlich in das Jahr 1765 fällt.

Damals war Mysliveček in Parma, wo der junge Komponist angeblich eine Liebesepisode mit der Sängerin Lucrezia Aguiari erlebte, die übrigens noch im Jahr 1770 den jungen Mozart faszinierte. Zu Beginn des Fünf- undsechzigerjahrs fand die Wiener Premiere im Schloß Schönbrunn statt, jedoch nicht im dortigen Hoftheater, sondern im „Salon de Bataille“ (dem heutigen Zeremoniensaal des österreichischen Bundespräsidenten), wo man für die Vorstellung eine Bühne einrichtete; die Szene entwarf der Hofdekorateur Joseph Chamant. Von der Premiere sprechen zwei umfangreiche, nicht unbedeutende Gemälde, die Maria Theresia wahrscheinlich bei dem Hofmaler Johann Franz Greipel bestellt hatte: Das erste hält die Atmosphäre der Premiere fest – Otto Erich Deutsch⁶ identifizierte später in der ersten Reihe des Zuschauerraums (von links nach rechts) Den Erzerzog Josef, das Kaiserpaar Franz I. und Maria Theresia, zu deren Linken die Braut Maria Josefa von Bayern, die Erzherzoginnen Christi-

⁵ Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku* (Die Musikstadt Prag im XVIII. Jahrhundert), Praha 1936, S. 194.

⁶ Otto Erich Deutsch, *Höfische Theaterbilder aus Schönbrunn*, in: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 22, 1967, S. 577 ff.

ne und Anna, die Prinzessin Charlotte von Lothringen und ihren Bruder Herzog Karl von Lothringen. Maria Theresia, die Braut Maria Josefa und Prinzessin Charlotte verfolgen die Aufführung nach den Noten oder Librettobüchern (was wahrscheinlicher ist). Das zweite Bild stellt eine Szene aus Metastasios Textvorlage vor: Man sieht einen heiligen Hain am Fuß des Parmaß, dessen Gipfel Pegasus beherrscht (auf dem Bild besonders schön dargestellt). Vom Parmaß fließt die sagenhafte Hypokrene-Quelle. Das Hauptaugenmerk widmete der Maler vier weiblichen Gestalten – den Darstellerinnen der einzelnen Rollen in „Il Parnaso confuso“. In der Mitte dominiert Apollon, dargestellt von Erzherzogin Maria Amelie, später der Herzogin von Parma. Zu ihrer Linken sitzt Melpomene, in deren Rolle Erzherzogin Maria Elisabeth Josefa auftritt (mit einer Krone im Haar und als Muse der Tragödie mit Griffel und Pergament). Die Erzherzogin Maria Josefa, die spätere Braut des Königs von Sizilien, ist als Euterpe, Muse der Dichtkunst, mit einer Lyra abgebildet; die jüngste Sängerin auf dem Bild ist Erzherzogin Marie Charlotte (Karoline), die kurz darauf Königin von Neapel werden sollte. Hier stellt sie die Muse des Lebensleids, die Götting Erato vor, und trägt Myrthenkranz und Flöte.⁷

Die ikonographische Analyse der beiden Gemälde ist in unserem Zusammenhang wichtig: sie bietet nicht nur ein Bild des analogen (wenn auch etwas bescheideneren) Milieus bei der Premiere von Myslivečeks gleichnamiger Oper-Kantate, sondern läßt auch interessante Beziehungen erkennen.

Sicher erinnert man sich, daß bei der Schönbrunner Premiere in der Rolle Apollons die Erzherzogin Marie Amalie aufgetreten ist, die spätere Herzogin von Parma. In ihrer Person ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Schlüssel zur Beantwortung der Frage zu finden, wann die Premiere von Myslivečeks Oper „Il Parnaso confuso“ wirklich stattgefunden hat. Marie Amalie ehelichte im Jahr 1765 den Herzog von Parma. Es ist somit gut möglich, daß sie es war, die ihre Hochzeit (in lebendiger Erinnerung an die luxuriöse Aufführung von Glucks gleichnamiger Oper im Schlachtersaal des Wiener Hofes) auch am Hof von Parma mit einer ähnlichen Oper feiern wollte. Metastasios Text erschien ihr geeignet. Weil aber Glucks Werk so sehr an den Wiener Hof gebunden war, blieb ihr nichts anderes übrig, als einen anderen Komponisten zu finden, der Metastasios Text noch einmal vertonte. Offenbar hat sie ihren künftigen Gatten er sucht, sich nach einen solchen Komponisten umzusehen. Der Herzog von Parma nützte seine Kontakte mit dem Grafen Giacomo Durazzo aus, in dessen künstlerische Erfahrungen, die der Graf als Intendant der Wiener Hoftheater gewonnen hatte, er volles Vertrauen setzte. Der Mysliveček freundschaftlich gesinnte Graf Durazzo hat ihn offenbar als Komponisten des „Parnaso confuso“ empfohlen. Langsam begann der Stern des jungen Tschechen aufzugehen . . .

So konnte die Kontaktnahme des Parmaschen Hofes mit Josef Mysliveček vorgegangen sein. Der Herzogspaar von Parma hatte noch die Wiener

⁷ Vgl. Berndt Baselt, *Vorwort zu: Christoph Willibald Gluck, Il Parnaso confuso* (= Sämtliche Werke III/25), Kassel-Basel-Tours-London 1970, S. VI–XVI. (Bärenreiter-Verlag, Verlagsnummer BA 2285.)

Aufführung in lebhafter Erinnerung und wünschte, daß die Musik der vorbereiteten Premiere ähnlich klingen sollte wie Glucks Oper, also im Geiste des transalpinen Stils komponiert war. Die neue Oper mußte aber auch dem italienischen Geschmack entsprechen, sonst hätte man sie in Parma kaum günstig aufgenommen. Das Los fiel auf Josef Mysliveček. Es war eine glückliche Wahl, denn der junge tschechische Komponist war tatsächlich instande den Anspruch auf transalpinen Kompositionsstil und italienischen Ausdruck der Musik zu erfüllen.

Nun war es notwendig rasch zu arbeiten, und Mysliveček verwendete deshalb als Vorspiel eine eigene ältere Arbeit, die ursprünglich als selbstständige Komposition gedachte Orchestersinfonie in G dur. Das erklärt die Tatsache, weshalb diese *sinfonia* in der römischen Handschrift eigens paginiert wurde. Mysliveček hat also zuerst die Musik zum Libretto geschrieben und dann, gewissermaßen ad hoc, die Sinfonie beigefügt, die zur Hand war. Damals stand das Opernvorspiel in keinem engen Zusammenhang mit der eigentlichen Oper, es hatte nur die Rolle zu erfüllen, das Publikum darauf aufmerksam zu machen, man werde eine Oper spielen, um dessen Aufmerksamkeit und Interesse zu erwecken. In Metastasio's Libretto fand Mysliveček eine Vorlage, die zwar über keine echten dramatischen Momente verfügte, dafür aber mit Eleganz und echtem Sinn für die musikalischen Qualitäten des Textes geschrieben war. Der Dichter hob den Grundgedanken, die Apotheose der glücklichen Neuvermählten hervor und beschwor eine erhabene Stimmung.

Die Oper-Kantate „Il Parnaso confuso“ spielt sich in einem geheiligten Hain am Fuß des Bergsitzes der Musen ab. Der Hain prangt in den herrlichen Farben blühender, mit grünen Lorbeerkränzen durchflochtener Sträucher. Auf dem Gipfel des Parnaß sitzt der geflügelte Pegasus, der der Sage nach mit einem Hufschlag den mythischen Hippokrene-Quell zum Sprudeln brachte. Metastasio's Libretto schreibt vor, daß die Quelle in ungleichförmigen Strähnen fließt. Erst am Fuß des Parnaß wird sie mächtiger, und ihre Gewässer verbinden sich zu einem reißenden Wildbach. Zur Linken neben dem Bach, wo sich der Wald lichtet, sitzen auf moos- und efeubedeckten Steinen drei Musen: Melpomene (Muse der Tragödie), Euterpe (Muse der Lyrik) und Erato (Muse des Liebeslieds). Im Hintergrund sieht man ihre Gefährtinnen in lässigen Posen. Auf einem der Bäume hängt Euterpes Lyra, auf einem Stein liegt Eratos Flöte. Alles atmet weihevoller Ruhe, die aber von unerwartetem Dröhnen unterbrochen wird: Apollon selbst hat den Bergfuß betreten! Die Musen sind über die Ankunft des göttlichen Schöpfers der Musik freudig erregt, er aber verkündet ihnen eilig eine seltene Kunde: die Nachricht von der bevorstehenden Hochzeit des erhabenen Josef. Die Musen freuen sich und wollen, jede in der ihr angemessenen Weise, zur Feier der Hochzeit beitragen. Ihre Bemühungen sind jedoch noch nicht von vollem Erfolg gekrönt, der sich erst einstellen wird, wie der Gott tröstend versichert, sowie sie der Anblick des schönen Hochzeitspaares auf dem Berge Istar inspiriert.

Im Zusammenhang mit dem Inhalt von Myslivečeks Oper-Kantate wäre noch die Meinung Otakar Kampers⁸ aus dem Jahr 1936 zu erwähnen, die er allerdings äußerte, ohne den Librettoinhalt des Werks genauer zu

kennen. Er meint, daß das Libretto der „italienischen Oper“, also „Il Parnaso“, ähnliche Züge trage, wie die verherrlichende Szene „Corona dignitatis senectus“ (Das Alter – Zierde der Tugend) von František Xaver Brixi zu einen anonymen Libretto anlässlich des Jubiläums des Abtes von Břevnov Bedřich (Friedrich) Grundmann. In Brixis Apotheose treten der Genius des Klosters Břevnov, die Dankbarkeit, Astraea und Zeit auf, die des Abtes Tugenden erwägen und ihm zum Schluß einen Kranz reichen. Wie man sieht, ist das Spiel „Corona dignitatis senectus“ vom Vorwurf der Oper „Il Parnaso confuso“ weit entfernt, gemeinsam ist nur der verherrlichende Zug beider Stücke.

Metastasios ziemlich bündiges Libretto⁹ vertont Josef Mysliveček nach den Grundsätzen der Neapolitanischen Oper. Das Orchester ist nur schwach besetzt, damit die Schönheit des Gesanges besser hervortritt. Ganz im Sinne der zeitgenössischen Gepflogenheiten werden die Parte auf zwei Oboen, zwei Waldhörner und ein Streicherensemble (mit *cembalo*) verteilt. Bemerkenswert ist Myslivečeks Vorliebe für die doppelt besetzte Viola, die aus der Abhängigkeit vom Continuum befreit wird. Die doppelte Besetzung der Viola ist allerdings nur optisch relevant, man könnte nämlich die Violastimmen an jenen Stellen, wo sie sich entzweien, mit Doppelgriffen spielen. Nichtdestoweniger verdient schon die Tatsache Aufmerksamkeit, daß die Violaparte nicht im Unisono mit dem Violoncello und Kontrabaß fortschreiten. Diese beiden Baßinstrumente zieht Mysliveček unter dem Begriff „basso“ zusammen. Bereits in seinen Opernerstling gelangt also der tschechische Komponist zu einer ähnlichen Technik wie sein Zeitgenosse, der um fünf Jahre ältere Joseph Haydn, der die Instrumente als individuelle Klangphänomene auffaßte und sie zur Charakterisierung freier zu verwenden begann. Der üblichen Praxis entzieht sich Mysliveček auch an einer Stelle, in der Arie der Muse Erato „Di questa Cetra in seno pien di dolcezza e pieno d'amabili delivi“. Er hält sich nicht an die Besetzung und schreibt die Soloflöte vor, weil ihr Klang der lyrischen Grundstimmung der Textvorlage am besten entspricht. Außerdem war die Flöte das typische Instrument Eratos, zumindest in der späteren Auffassung; er handelt sich also – wie man heute sagen würde – um ein semantisches Symbol. Bemerkte sei jedoch, daß weder das Wiener Gemälde des Franz Greipel noch die Partitur Josef Myslivečeks die ursprüngliche antike Symbolik streng einhält, denn die Flöte war das Symbol der „Trösterin“ genannten Muse des lyrischen Gesangs Euterpe, und keineswegs der Muse der erotischen Dichtkunst Erato, der „Liebreichen“, die mit der Kithara auftrat.

Vom Standpunkt des musikdramatischen Aufbaus hat Mysliveček mit seinem „Il Parnaso confuso“ eine Art Übergangstyp geschaffen (übrigens nannte nicht einmal Gluck seine Vertonung von Metastasios Libretto Oper, sondern „azione teatrale“, was man mit „festliche Theateraktion“ übersetzen kann). Sowohl Gluck als auch Mysliveček näherten sich im Ausdruck Georg Friedrich Händels Pastorale „Acis und Galatea“. Zumindest

⁸ Otakar Kamper, ebd., S. 193–194.

⁹ Pietro Metastasio, *Opere del Signor abate Pietro Metastasio*. Tomo ottavo. Londra (London) MDCCLXXXIV (1784), p. 223–236.

Myslivoček schwankt in seinen Werk zwischen Oper und Kantate, was auf Metastasio's Text zurückzuführen ist. In „Il Parnaso confuso“ sucht man vergebens Chöre, Myslivoček hat sie nicht vorgeschrieben und wählt an Stelle der Schlußapotheose ein vierstimmiges Ensemble aller Solisten. Zur Ausschaltung der Chöre führte den Komponisten die Textvorlage und der Schlußchor wurde offenbar aus Betriebsgründen durch das vierstimmige Ensemble ersetzt.

„Il Parnaso confuso“ war eben eine Gelegenheitsarbeit, deren Besetzung von den örtlichen Möglichkeiten diktiert wurde; in Parma stand offenbar kein Chor zur Verfügung.

In Metastasio's Libretto fand der tschechische Komponist kein echtes Operntextbuch, eher einen Stoff mit Elementen der Gratulationskantate. Von hier aus gesehen, läßt es sich auch erklären, weshalb Myslivoček die Charaktere der handelnden Personen nicht schärfer kontuieren konnte. Die musikalische Charakterisierung der Bühnenfiguren war eben nicht die stärkste Seite der damaligen italienischen Produktion, der es Myslivoček gleich tun wollte. Die Verbindung von Text und Musik war oft mehr als frei, weil man nur eine ganz allgemeine Typisierung der dramatischen Personen verlangte. Eine unwiederholbare, durchaus präzise Gestaltung der Bühnenfiguren und die damit zusammenhängende eindeutige musikalische Motivierung der Handlung und der einzelnen Szenen konnte man von Myslivoček's ersten Bühnenwerk kaum verlangen (sie war übrigens in der Opernproduktion des achtzehnten Jahrhunderts gar nicht zu erwarten, weil die alte Oper als „Trägerin von Ideen“ vom neuzeitlichen Musikdrama noch weit entfernt war). Dafür entspricht Myslivoček's Musik zu „Il Parnaso confuso“ in den einzelnen Arien, Duetten (und im Schlußensemble) bereits durchaus dem Umfang der menschlichen Stimme und ihren technischen Möglichkeiten. Myslivoček arbeitete sich, sicherlich unter dem Einfluß seiner Schulung bei Pescetti, zum Typ eines ausgesprochenen Vokalkomponisten vor, der die Librettos zumindest in großen Zügen musikalisch auszudrücken wußte. Die einzelnen Personen unterscheiden sich allerdings in seinem Opernerstling nur in den Hauptzügen der musikalischen Qualität, vor allem durch die Stimmlage (Sopran — Mezzosopran — Alt — Tenor); erinnern wir daran, daß bei der Wiener Aufführung von Gluck's „Verwirrung auf dem Parnaß“ die Rolle des Gottes Apollon einer weiblichen Darstellerin zugestellt wurde — noch ganz im Sinne der Oper vor Gluck's Reform —, während Myslivoček für diese Rolle schon eine Tenorstimme vorschreibt.

In Myslivoček's „Il Parnaso confuso“ darf man natürlich keine tiefere Durcharbeitung im Sinne des psychologisierten Musikdramas des neunzehnten Jahrhunderts oder gar der modernen Musikbühne suchen. Den zeitlichen Gepflogenheiten entsprechend charakterisierte der Komponist eher die von den handelnden Personen im Sinne der Idee des Librettos ausgesprochenen Gedanken. Er erreicht bereits in seinem ersten Bühnenwerk ein zeitgemäß hohes Niveau, das er in seinen folgenden Werken ausweitete und äußerlich bereicherte. Die Oper-Kantate „Il Parnaso confuso“ läßt in nuce Myslivoček's musikdramatische Grundsätze erkennen, die dem Entwicklungstrend der italienischen Oper des achtzehnten Jahrhunderts entsprachen. Im Blick auf den Werdegang des tschechischen

Meisters ist diese Komposition deshalb wichtig, weil ihre ganze Struktur auf seine kommenden Bühnenwerke als Abwandlungen und Weiterführungen der Hauptgrundsätze der Neapolitanischen Schule hinweist.

Die Oper-Kantate „Il Parnaso confuso“ besitzt sechzehn Nummern, in denen der Komponist alles erschöpft, was ihm der zeitgenössische Opernbetrieb im Milieu des Adelspalastes bieten konnte. Kunstvoll lösen einander Rezitative und Arien ab, die Dialogform entwickelt sich in Secorezitativen. Im Sinne der zeitgenössischen Ästhetik, die von der Oper vor allen die Darstellung pathetischer Gemütsbewegungen verlangte, vertieft der Komponist den Ausdruck seiner Musik. Überaus schön ist von diesem Standpunkt aus gesehen die Arie der Melpomene (in Es-Dur) „Sacre piante“, in der römischen Abschrift unter Nummer 11 zu finden. Sie gehört zu jenem Typ der überaus innigen Melodik, die den Abschied von einem geliebten Wesen begleitet. Gerade solche Stellen pflegen in alten Opern am rührendsten zu sein. Der junge Mysliveček hat trotz seiner geringen Erfahrung mit dieser Arie ein kostbares Stück Musik geschaffen, das von Mozart stammen könnte . . .

Die Entwicklung des Komponisten wird von der Tatsache vorgezeichnet, daß er es schon in „Il Parnaso confuso“ versteht, den musikalischen Ausdruck angemessen zu steigern und den Schluß mit der Apotheose logisch vorzubereiten. Zur Erhöhung der dramatischen Spannung tragen die Duette bei (beispielsweise Nummer 15 der Handschrift mit dem Duett Melpomenes und Apollons „Nel mirar solo i sembianti“), die nach den Grundsätzen der sogenannten Gradationstheorie in das musikalische Geschehen eingeschaltet werden.

Besonders bemerkenswert sind bei Myslivečeks erster Oper-Kantate die reifen, gut ausgearbeiteten Koloraturen, vor allem im Part der Muse Melpomene. Diese Tatsache legt die Vermutung nahe, daß der Komponist (sei es auch unbewußt) seiner Vorliebe und Begabung für die opera seria freie Bahn lassen wollte — ist doch Melpomene die Muse der Tragödie! Andererseits mochte er schon bei der Komposition die Wunschvorstellung hegen, wer die Rolle der Melpomene übernehmen werde, die im altgriechischen Mythos mit einer tragischen Maske auftritt, das Haupt von Efeu umfrankt. Man kann demnach mit einiger Berechtigung voraussetzen, daß diese Gestalt von der unter dem Beinamen „La Bastardella“ bekannten Sängerin Lucrezia Aguiari (1743—1783) verkörpert wurde, die angeblich Myslivečeks Geliebte gewesen ist.

Lucrezia, die uneheliche Tochter eines Magnaten aus Ferrara, studierte den Gesang und die Musik bei dem Abt Lambertini. Sie war außerordentlich begabt, und ihre Stimme überschritt den üblichen Bereich in beiden Richtungen um eine Oktave: sie erreichte c⁴ und trillerte auf f³. In London hatte man ihr 25 000 Franks für einen einzigen Abend bezahlt, an dem sie zwei Lieder sang. Lucrezia heiratete den Parmeser Kapellmeister Giuseppe Colla und sang ausschließlich in dessen Opern. Sie war bescheiden und zärtlich — und jedermann pries die nicht allzu schöne Frau wegen ihres liebenswürdigen Wesens.

Vor der Aufführung von Myslivečeks „Il Parnaso confuso“ kam Lucrezia Aguiari nach Florenz, es war kurz nach ihrem erfolgreichen Debut. Ihre hohe künstlerische Begabung und ihren hinreißenden Koloratur-

sopran stellte sie in die Dienste der Komposition eines bisher unbekanntem Autors. Ahnte sie vielleicht, daß sie damit einem Musiker den Weg bahnt, dessen Ruhm eist Sonette verkünden sollten?¹⁰

Deutsch von Jan Gruna

OPERNÍ DEBUT JOSEFA MYSLIVEČKA

Studie pojednává o nedávno nalezeném opisu první opery-kantáty Josefa Myslivečka „Il Parnaso confuso“ („Zmatek na Parnasu“), uloženém v Biblioteca di S. Cecilia v Římě, sign. A. Mss. 3600. Opis pořídil Domenico Cerutti. Srovnávací analýzou je dovozeno, že Myslivečkovu opus pochází s největší pravděpodobností z roku 1765; tím padají nesprávná mínění starších badatelů Marietty Šagiňanové a Otakara Kampera, který dokonce vyslovil chybnou domněnku, že „Il Parnaso confuso“, jehož znění neznal, má obdobné libretní rysy jako oslavná scéna Františka Xavera Brixiho „Corona dignitatis senectus“. Myslivečkova první opera-kantáta je komponována pro parmský dvůr, a to na libreto Pietra Metastasia; český mistr zhudebnil tuto textovou předlohu bez jediného škrtu a přiklonil se hudebně k zásadám neapolské školy. Na základě hudebního rozboru díla a analýzy textové předlohy lze stanovit, že „Il Parnaso confuso“ Josefa Myslivečka obsahuje postupy *operj seria* a gratulační kantáty. Hlubším srovnáním – např. s Gluckovým stejnojmenným dílem a s jeho ikonografickým zachycením na obrazech dvorního malíře Marie Terezie, Johanna Franze Greipela, jež je osvětleno mimo jiné zásluhou Otto Ericha Deutsche – lze dospět k dobovému scénickému uchopení díla.

¹⁰ Näher s. bei Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček (tschechisch)*, Praha 1981, S. 82–95. Editio Supraphon.