

Pečman, Rudolf

Die Oper der Neapolitanischen Schule und die Typologie von Josef Myslivečeks Bühnenschaffen

In: Pečman, Rudolf. *Josef Mysliveček und sein Opernepilog : zur Geschichte der neapolitanischen Oper*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. [69]-96

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120581>

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.

II. KAPITEL

DIE OPER DER NEAPOLITANISCHEN SCHULE UND DIE TYPOLOGIE VON JOSEF MYSLIVEČEKS BÜHNENSCHAFFEN

Es ist üblich, die sogenannte Neapolitanische Schule mit der Verfallsperiode der italienischen Oper zu identifizieren. Den Verfall sehen die Kritiker vor allem in der allzu schematischen Auffassung der Opernkomposition, in der seichten Motivierung der Bühnenaktion und in der vollkommenen Hegemonie des virtuosen Gesanges. Man pflegt der neapolitanischen Oper die Bemühungen Glucks entgegenzuhalten, wobei man natürlich die Partei Glucks ergreift, dessen Reform der ersten Oper als berechtigter, ja einzig möglicher Entwicklungsweg (im 18. Jahrhundert) angesehen wird.

Vom Aspekt des Wegs der Oper zu Wagners Musikdrama war Christoph Wilibald Glucks (1714—1787) Werk zweifellos ein wichtiger und kaum wegzudenkender Markstein der Entwicklung. *Es ist wohl unnötig auf die Verdienste dieses Komponisten hinzuweisen, da seinem Reformwerk zahlreiche wertvolle Arbeiten gewidmet wurden.* Dafür wäre es nicht uninteressant, die Grundzüge der neapolitanischen Oper vom rein musikalischen Standpunkt, unter Berücksichtigung des Einflusses zu betrachten, den dieser Operntyp auf die Entwick-

¹ Kurz gesagt, beruht das Wesen von Glucks Opernreform in folgenden Grundsätzen:

- a) Betonung der Ouvertüre und ihrer motivischen Bindung an das Werk;
- b) Überwindung der statischen und mechanischen Form des recitativo secco;
- c) Einführung der Chorszene nach dem Vorbild des antiken Dramas;
- d) Streben nach einer Überwindung der grundsätzlichen Unterschiede zwischen Rezitativ und Arie im Namen der sogenannten dramatischen Szene;
- e) Unterordnung der Musik als Komponente der dramatischen Gesamttendenz des Werkes.

In der tschechischen musikologischen Literatur befaßten sich mit Gluck vor allem die wertvollen Arbeiten Otakar Hostinskýs: *Kr. W. Gluck, Květy*, 1879, *Rozpravy hudební* (1885); *Gluck, Mozart, Beethoven, Dalibor I* — 1879, 3—5, 9—10. Neu im Sammelband Otakar Hostinský *O umění* (Otakar Hostinský über die Kunst), redigiert von Josef Císařovský, Praha 1956, 427—432; *O vývinu hudebního dramatu* (Über die Entwicklung des Musikdramas), *Dalibor VII* — 1869. Sonst ist die Gluck-Literatur heute schon fast unübersichtlich geworden, vergl. z. B. Adolf Bernhard Marx: *Gluck und die Oper*, Berlin 1863 und die Monographien von Max Arend, Berlin 1921, und Julien Tiersot, Paris, 1. Ausgabe 1918. Eine Übersicht der deutschen Literatur über Chr. W. Gluck bietet St. Wortsmann in der Arbeit *Die deutsche Gluck-Literatur*, Nürnberg 1914. Mit den Fragen von Glucks Opernreform befaßte sich Jan Ráček in seinen Universitätsvorlesungen über die Geschichte der Oper am Lehrstuhl für Musikwissenschaft und Musikerziehung der J.-E.-Purkyně-Universität in Brünn, in den Lehrjahren 1957/58, 1958/59. — Ein umfassendes Literaturverzeichnis siehe in Anna Amalia Albert, *MGG V* — 1956, Spalte 378—380.

lung der Musik und vor allem der Oper des 18. Jahrhunderts tatsächlich ausgeübt hat.

Die *neapolitanische Oper* stellt die fünfte Entwicklungsphase der Operngeschichte vor.² Sie besitzt vor allem evolutionäre Bedeutung, weil sie eigentlich

² Die Vorgeschichte der Oper wurzelt im liturgischen Drama des Mittelalters, das vor allem in Deutschland, Frankreich und England aus Tropen und Sequenzen hervorging, und in seinen Interludien auch aus der Volksmelodik schöpfte. Aus diesen Interludien entwickelten sich die Schülerkomödien und Moralitäten des 14. Jahrhunderts, später auch die Musikzwischenstücke der Renaissancedramen. Die Beziehung dieser Zwischenstücke zum dramatischen Stil der mittelalterlichen Liederspiele wurde noch nicht geklärt. (Ihr markantestes Beispiel ist unter dem Namen „Le Jeu de Robin et de Marion“ von Adam de la Halle bekannt, das 14 Liedereinslagen enthält.) Die eigentliche Entwicklung der Oper zeichnet sich bei den Intermedien der italienischen Renaissance ab — ursprünglich lustigen Szenen oder Intermezzi des Dramas, die auf dem Prinzip der Canzonen, Chöre und Tanzformen aufgebaut waren (vergl. die Musik zu Intermedien von *Cavaliere*, *Marenzio*, *Caccini* u. s.). Die Pastoraldramen *Boccacios*, *Tassos* u. a. stellen ebenfalls eine der Wurzeln der späteren Oper vor und knüpfen in Szene und Musik an den spätantiken idyllischen Stil an. Musikchören begegnen wir auch in den sogenannten Madrigalkomödien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (A. *Striggio*, O. *Vecchi*, A. *Banchieri* u. a.). Die Entwicklung der eigentlichen Oper ist eng mit der begleiteten Monodie verbunden (vergl. Jan R a c e k: *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Spisy filosofické fakulty UJEP, Bd. 103, Praha 1965), die neue Ausblicke auf die Wort-Tonbeziehung brachte und auch eine Entwicklung des rezitativen Stils begründete. Das Prinzip der Monodie wurde dem kontrapunktisch hybriden polyphonen Stil entgegengesetzt und bot die Voraussetzungen einer vollen Entfaltung des Sologesangs. Die eigentlichen Anfänge der Oper sind (1) mit der Tätigkeit der Florentiner Camerata (Jacopo *Peri*, Giulio *Caccini*, Vincenzo *Galilei*, Marco da *Galilano*, Ottorino *Rinuccini* u. a.) verknüpft, einer Gruppe von Humanisten und Kunstfreunden, die regelmäßig im Florentiner Palast des Grafen Giovanni *Bardi* zusammenkamen und die Fundamente eines rezitativen Gesangstils und damit auch der Oper im Geist der Wiedergeburt des antiken Dramas legten. Obwohl in den Kompositionen der Florentiner Camerata die Instrumentalkomponente nicht selbständig auftrat und nur die Begleitung vorstellte, lehnte sie sich dennoch an den Text und enthielt Keime des Koloraturgesanges, Ansätze der Arienform, Chorbeteiligung und nicht zuletzt auch des Opernfinales. Die Grundsätze der Florentiner Camerata wurden erst (2) von Claudio *Monteverdi* zur künstlerischen Tat erhoben, dessen Name mit der ersten Entwicklungsperiode der eigentlichen Oper verbunden bleibt. Die Musik seiner Opern ist nicht mehr Sklave des Textes; sondern tritt als eigenbürtiges Element des Musikdramas auf. Besonders die Orchesterkomponente behandelt Monteverdi mit einer so persönlichen, ja genialen Meisterschaft, daß man ihn als Vorahnung Richard *Wagners* auffassen könnte. Claudio *Monteverdis* Musik hält das Gleichgewicht mit der dramatischen Komponente der Oper bewußt und systematisch ein. In seinen letzten Werken wird Monteverdi auch der Erfüller (3) der Römischen Schule, die mit der Florentiner Camerata in engem Zusammenhang steht, allerdings eher zu Historien aus dem Leben der Heiligen, aber auch zu komischen Stoffen greift und vom musikalischen Standpunkt zu reicheren melodischen Gebilden tendiert, den etwas eintönigen Charakter der Florentiner Rezitative belebt und die Beteiligung der Chor- und Instrumentalmusik nebst reicher entwickelten Rezitativen betont. — Für die Entwicklung der Oper ist auch (4) die Venezianische Schule wichtig. In Venedig entstand ein Typ der volkstümlichen Oper, zum ersten Mal begegnen wir einem öffentlichen Operntheater im Gebäude des Teatro S. Cassino (1637), und bis zum Jahr 1700 hatte Venedig 15 weitere Operntheater, die von Kleinbürgern und Großkaufleuten ebenso besucht wurden, wie von Angehörigen der reichen aristokratischen Schichten, die oft ganze Logen reservierten, ohne für die Opernkunst echtes Verständnis aufzubringen. Unter den Meistern der venezianischen Oper huldigt Francesco *Cavalli* eher dem aristokratischen Geschmack, während Antonio *Cesti* dem Empfinden bürgerlicher Kreise entspricht. Als eigentlichen Begründer des venezianischen Stils kann man *Cavalli* ansehen, der auch in den Rezitativen das ariose Element betont und ausgesprochen an die Praxis der römischen Oper anknüpft. In der Konzeption der Arie geht er vom zweiteiligen zum dreiteiligen Typ über, verwendet Duette an hochdramatischen Stellen und liebt Sterbeszenen auf der Bühne. Es bleibt

die Schaffensmethoden nur ausarbeitet und entfaltet, die wir bereits aus der Periode der Venezianischen Schule kennen. So wird die Zeit der neapolitanischen Oper in der Geschichte der Musik vor allem als Periode gewertet, in der sich die Opernmusik zwar reich, aber auf Kosten der übrigen Komponenten des Opernwerkes entfaltete.

Die Herrschaft der Neapolitanischen Schule kann man mit den Jahren 1690—1800 begrenzen.³ Ihre Blüte hängt mit der Entwicklung des Librettos zusammen, das im Barock zu einer künstlerisch ebenbürtigen Voraussetzung der Oper heranreifte. Nach den Verflachungstendenzen in der Zeit der *Venezianischen Schule* (1637—1690)⁴ kommt es bei den Librettos der Neapolitanischen Schule zu einem merkbaren Aufstieg; das Opernlibretto wird nach den ernstzunehmenden Versuchen der *Florentiner Camerata* (vor allem O. Rinuccinis) wieder zu einem selbständigen poetischen Gebilde, das sich auf die literarischen und kulturhistorischen Bemühungen um eine Wiederbelebung des antiken Dramas stützt. Auch die Librettodichtung entwickelte sich damals im Geiste des italienischen *risorgimento* und fand erstrangige Meister in den begabten Dichtern Apostolo Zeno (1668—1750)⁵ und vor allem Pietro Bonaventura *Metastasio* (1698—1782)⁶, die bald alle Librettisten der früheren Jahre ebenso in den Schatten stellten, wie ihre zeitgenössischen Rivalen. Ja es drängt sich sogar die Ansicht auf, Metastasio hätte an Geist und Geschmack nicht nur seine Vor-

Cestis Verdienst, in die italienische Oper großartige Szenen eingebaut zu haben, die nicht nur in dramatischer sondern auch in musikalischer Hinsicht höchste Wirkung erreichten, da sie außerdem volkstümlich klangen und stellenweise sogar aus Formen der Volksmusik Inspiration schöpften. Die venezianische Oper zieht mythologische, allegorische und historische Stoffe vor, verwendet reichlich die Theatermaschinerie und komplizierte Bühnenarchitekturen; ihre Ausstattungen waren von sehenswertem Luxus, mit zahlreichen Bildern, die natürlich auch zahlreiche Änderungen der Inszenierung bedingten. Die Entwicklung der venezianischen Oper zerfällt in drei Phasen: Die *erste Phase* (bis etwa zum Jahr 1660) arbeitet vor allem den Ausdruck des Rezitatifs aus und entfaltet seine ariosen Partien; die *sinfonia* betont den akkordischen Charakter. In der *zweiten Phase* (1660—1680) kommt es zur Entwicklung der zwei- und dreiteiligen Arie, die mit dem Rezitativ organisch verbunden ist; die *sinfonia* ist hier fugiert. Die *dritte Phase* (1680—1700) förderte vor allem die Entwicklung der formalen Musikprinzipien, die sogar die dramatische Aktion zu hemmen begannen; in dieser Phase entdecken wir fugierte Partien nicht nur in den Sinfonien, sondern auch in Ritornellen und Arien. Neben Cavalli und Cesti gehörten der venezianischen Schule in der ersten Entwicklungsphase noch F. *Scrati*, in der zweiten und dritten *Boretti*, C. *Crosci*, C. *Pallavicini* und in der dritten G. *Legrenzi*, *Pagliardi*, D. *Freschi* und C. D. *Pollarolo* an. — Die Neapolitanische Opernkompositionsschule (5) behandeln wir im Text dieses Kapitels. — Literatur: Hermann Kretzschmar: *Geschichte der Oper*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919; Hermann Abert: *Grundprobleme der Operngeschichte*, Leipzig 1926; J. Goddard: *The Rise and Development of Opera*, London 1911 u. a. Ein eingehendes Literaturverzeichnis findet der Leser im Stichwort Oper in MGG.

³ Vergl. Francesco Florimo: *La scuola musicale di Napoli e di suoi Conservatorii*, 4 Bd., Neapel 1880—1884.

⁴ L. N. Galvani: *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Venedig 1878.

⁵ Vergl. ferner Rudolf Pečman: *Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper* (Pietro Metastasio als Librettist der Opern Myslivečeks), Theatralia et cinematographica II, Brno 1970, Red. Artur Závodský, im Druck. Derselbe: *Stará opera — země neznámá, aneb malá apoteóza Pietra Metastasia* (Die alte Oper — ein unbekanntes Land, oder eine kleine Apotheose des Pietro Metastasio), Opus musicum, Jahrgang I, 1969, Nr. 4, 101—105, Nr. 5—6, 139—142.

⁶ Siehe ebendort (vergl. Anm. Nr. 5).

gänger der Venezianischen Schule übertroffen, sondern auch Meyerbeers „*Großlieferanten von Librettos*“, den Dichter Eugen Scribe.⁷

Die formale Vollkommenheit von Metastasio Librettos gehört zu den stärksten Seiten seiner Poesie. In diesen Librettos drückt sich das Verlangen des Dichters aus, seine Hörer durch Bildung und Eleganz zu gewinnen. Kann man sich dann wundern, daß Metastasio selbst einen Friedrich Schiller zu beeinflussen vermochte?⁸ Daran kann auch der Umstand nichts ändern, daß ein Dichter vom Typ Metastasios niemals die höchsten Ausdrucksformen der reinen Poesie erreichte, sondern in den Mittellagen einer modisch-gesellschaftlichen Verbalkunst stecken blieb, die er allerdings in verfeinerter und kultivierter Form zu präsentieren wußte.⁹

Metastasio Librettos, ihre Form und das ideelle Klima, aus dem sie wuchsen, werden wir an einer anderen Stelle unserer Arbeit eingehend behandeln. Kehren wir nun wenigstens kurz zur Problematik der neapolitanischen Oper zurück und beachten wir ihre Struktur etwas näher!

Die neapolitanische Oper entwickelte sich bereits zur Blütezeit der Venezianischen Schule. Einer ihrer ältesten Vertreter, Francesco *Provenzale* († 1704), ist offenbar mit Francesco della Torre identisch¹⁰, dem Opernunternehmer und maestro des Konservatoriums Santa Maria di Loreto, der später Direktor des Konservatoriums della pietà de Truchini in Neapel, vicemaestro der königlichen Kapelle und Kapellmeister bei Tesoro di San Gennaro zu Neapel war.¹¹ An seine Kompositionstechnik knüpfte sein Schüler, der nachmalige Hauptvertreter der Neapolitanischen Schule, Alessandro *Scarlatti* (1660—1725) an, der als Opernkomponist das rein Musikalische dem dramatischen Ausdruck systematisch vorzog.¹²

Scarlatti komponierte unter anderem 115 Opern, von denen 87 dem Namen nach bekannt sind. Er ging zwar von den Kompositionsgrundsätzen der Römischen Schule aus,¹³ neigte sich jedoch später unter Provenzales Einfluß dem neapolitanischen Operntyp zu, indem er die dreiteilige Arie da capo zu einer ausgesprochen monumentalen Form steigerte; trotzdem darf man sein Opern-

⁷ Hermann A bert: *W. A. Mozart I*, Leipzig 1955, 181.

⁸ Vergl. ebendort.

⁹ „So ist Metastasios Librettistik zwar keine Dichtung im höchsten Sinne, sondern nur modische Gesellschaftskunst, wenn auch von ganz besonders verfeinerter Art. Da sie ein Erzeugnis wohlgedachter Regeln war, ließen sich ihre Grundsätze auch leicht erlernen. Die Dichtungen der *Verazi*, *Gamerra* u. a. sind ihre treuen Abbilder, nur freilich ohne den Geist und die formale Gewandtheit des Originals“ (A bert, S. 182).

¹⁰ Vergl. Romain Rolland: *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris 1895. Über Provenzale siehe vor allem Hugo Rie mann: *Handbuch der Musikgeschichte*, II. Bd., Abschnitt 2, 385 ff., Leipzig 1904 bis 1913; weiter Hugo Goldschmidt: *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*, Rivista musicale italiana, Jahrgang XXXII — 1925.

¹¹ Vergl. die Opern F. Provenzales: *Serse* (1655) und eine Reihe anderer Werke, vor allem *Il schiavo di sua moglie* (1671) und *Stellidaura vendicante* (1678).

¹² Scarlatti studierte zuerst in Rom die Werke Carissimis und machte sich nach seinem Wirken in verschiedenen italienischen Städten in Neapel ansässig, wo er eine Reihe von Schülern, u. a. *Hasse*, *Durante*, *Geminiani* und seinen Sohn Domenico heranzog. In Neapel studierte er vor allem die Opern der Venezianer *Stradella*, *Legrenzi* und *Pallavicini* und schrieb anfangs in traditionellem Stil, beherrschte jedoch auch den modernen Stil Provenzales.

¹³ Vergl. Anm. Nr. 2.

schaffen nicht für überwiegend konzertant halten, obwohl es zu einem Selbständigwerden der Arie und einer reichen Ausarbeitung der instrumentalen Begleitung führte. In Scarlattis Opernwerk kristallisierte auch der Typ des Opernvorspieles (Ouvertüre) mit dem Tempoplan *rasch — langsam — rasch* aus. Dieser Ouvertürentyp unterschied sich vom französischen Usus (vergl. *Lullys* Vorspiele mit dem Tempoplan: *langsam — rasch — langsam*) und war auch für die Entwicklung der Instrumentalmusik von Bedeutung, da er eine der Wurzeln darstellte, aus denen die klassische Symphonie wachsen sollte.

Es wäre, glaube ich, höchst angebracht, wenigstens einige von Scarlattis Opern auf die Bühne zu bringen. Musikwissenschaftlich wurde Scarlattis Beitrag zur Entwicklung der Oper zwar voll geklärt¹⁴, doch erst der lebendige Kontakt mit seinen musikdramatischen Werken könnte den Theaterbesucher davon überzeugen, daß Scarlatti seinerzeit ein unerreichter Melodiker war, der auch in der Invention seinem genialen Nachfolger Georg Friedrich *Händel* (1685 bis 1759)¹⁵ nahekam; Händel war es doch, der Scarlattis Arie da capo übernahm und zu ungewöhnlich monumentaler Breite und Ausdruckstiefe, nicht nur in seinen Opern, sondern auch in den Oratorien und Kantaten, steigerte. Wenn wir in aller Kürze von den Grundzügen der Opern Scarlattis sprechen, werden wir in erster Linie sein erfolgreiches Bemühen um die Schaffung eines homophonen Stils hervorzuheben haben, das so markant mit der strengen Polyphonie seiner Instrumentalmusik und der Doppelchor-Technik seiner Messen kontrastiert. Das homophone Vorgehen verwehrt es dem Komponisten allerdings nicht, die Instrumentalkomponente der Oper in Zwischenspielen und Ritornellen zur vollen Geltung zu bringen. Es wurde bereits gesagt, daß Scarlatti den Typ der neapolitanischen dreiteiligen Opernarie (ABA') augmentierte, deren Form wir in anderem Zusammenhang beachten werden. Hier genügt es festzustellen, daß es in Scarlattis Schaffen zu einer endgültigen Scheidung der Arie von dem deklamatorischen *recitativo secco* und dem begleitenden *recitativo accompagnato* gekommen ist. Häufig finden wir in seinen Opern die sogenannten *Devisen-Arien*,¹⁶ die vor allem deswegen gebracht wurden, um den Hörer in besonderer Weise (also zweimal) auf das Thema aufmerksam zu machen, das die Arie entwickeln sollte.

Scarlatti verlieh der Oper feste Formen. Er stabilisierte die Stellung der Arie in der Gesamtstruktur und kodifizierte auch ihre Beziehung zu den beiden Rezitativtypen. Aus dramatischen Gründen schloß er Chöre fast vollständig

¹⁴ Vergl. insbesondere Edward Joseph Dent: *The Opera of Alessandro Scarlatti*, SIMG IV — 1902/03, Nr. 1, 143—156); derselbe: *Alessandro Scarlatti, His Life and Works*, London 1905; Charles van den Borren: *Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitain*, Brüssel 1921.

¹⁵ Georg Friedrich *Händel* knüpft in seinem reichen Opernschaffen an die neapolitanische Schule an und wird zu einem ihrer hervorragendsten Vollender. Er durchdenkt und arbeitet den Typ der ursprünglichen neapolitanischen Arie so allseitig aus, daß er nicht auf ihrem Schema verharret, sondern nach *Keisers* Muster auch zur Form des strophischen Liedes greift; ja, er verwendet sogar noch vor *Hasse* und *Graun* die zweiteilige Arie, die später bei diesen Meistern als *cavatina* in Erscheinung tritt. Vergl. Romain Rolland: *Händel*, Praha 21959, 122—125, tschechische Übersetzung von Stanislav Hanuš.

¹⁶ Hugo *Riemanns* Bezeichnung „Devisen-Arie“ für einen Arientyp, bei dem die Singstimme zuerst das Thema selbständig, ohne Begleitung vorträgt; erst dann fällt das Orchester mit demselben Thema ein. Dieser zweifache Beginn einer Arie kommt schon bei der venezianischen Schule vor, war jedoch in den Kompositionen der Neapolitanischen Schule am meisten verbreitet.

aus und ließ sie nur selten an feierlichen Höhepunkten der Handlung zu Wort kommen. Scarlatti's Beitrag zur Entwicklung der Oper war hoch bedeutsam und es nimmt deshalb auch nicht Wunder, daß er — direkt und indirekt — zu einem einflußreichen Lehrer wurde.¹⁷ Dem Einfluß seiner Kunst unterlagen vorerst die zeitgenössischen neapolitanischen Komponisten, die sich bald an das Vorbild des großen Meisters anlehnten: Alessandro Stradella (1644 bis 1682)¹⁸, Leonardo Leo (1694—1744)¹⁹, Nicola Porpora (1686—1768)²⁰ und Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736)²¹ gehörten zu den berühmtesten, in Pergolesi wurde der erste Vertreter und eigentliche Begründer der italienischen opera buffa²² geboren, der trotz seiner Jugend die Zeitgenossen durch die geniale Unmittelbarkeit der Melodik und die Frische der Invention in den Schatten stellte. Wir müssen darauf verzichten, die Entwicklung der opera buffa zu verfolgen, obwohl es sich um eines der interessantesten Kapitel, nicht nur der Historie der dramatischen Kunst, sondern der Musik überhaupt handelt.

¹⁷ Zu seinen Schülern gehörten Johann Adolf Hasse (1699—1783), sein Sohn Domenico Scarlatti (1685—1757), Francesco Durante (1684—1755) und Francesco Geminiani (1680—1762). Unmittelbaren Einfluß nahm jedoch Scarlatti als Opernkomponist auf die Entwicklung der Neapolitanischen Schule (siehe im folgenden Haupttext der Studie).

¹⁸ Alessandro Stradella, Komponist mit bewegtem Lebenslauf. Er wurde aus Eifersucht ermordet, nachdem er vorher bereits zwei Attentaten entgangen war (das erste, „römische“ Attentat bot den Anlaß zu Flotow's Oper *Alessandro Stradella* aus dem Jahr 1844). Stradella schrieb reichlich Instrumentalmusik, Opern und Oratorien.

¹⁹ Leonardo Leo, Organist, Kapellmeister und Pädagoge; er widmete sich mit vollem schöpferischem Einsatz der Komposition, vor allem dem Opernschaffen. Nach Scarlatti's Tod war er erster Hoforganist und — mit Unterbrechungen — auch Lehrer am Konservatorium St. Onufrio in Neapel, wo seine Schüler Niccolò Jommelli (1714—1774), ein bedeutender Vorläufer von Gluck's Opernreform in Italien, und Nicola Piccini (1728—1800) waren, der später im Kampf der „Gluckisten“ gegen die „Piccinisten“ in Paris bekannt wurde.

²⁰ Nicola Porpora (eigentlich Nicola Antonio Porpora), der bedeutendste italienische Gesangslehrer, Komponist und Kapellmeister, war ein Anhänger der Neapolitanischen Schule. Er wirkte als Lehrer am St.-Onufrio-Konservatorium in Neapel und schließlich am Konservatorium in Venedig, wo er auch Chormeister war. Als Pädagoge des Operngesanges war er auch in Deutschland (Dresden) und Wien (seit 1752) tätig, wo Joseph Haydn in seinen Diensten stand. Porporas pädagogisches Wirken ist mit dem Aufblühen des italienischen *bel canto* verknüpft. Seine Kompositionen sind jedoch heute fast vergessen, weil die Melodik seiner Sonaten, Sinfonien da camera und Opern im wahrsten Sinne des Wortes in der Ornamentik ertrinkt.

²¹ Pergolesi, der von Krankheiten gequält vorzeitig — im Alter von nur 26 Lebensjahren — starb, besitzt als Begründer der italienischen opera buffa immense Bedeutung. Sein Intermezzo *La serva padrona* (Die Magd als Herrin) ist heute neben seinem *Stabat Mater* am bekanntesten. Das Gefälle der melodischen Gedanken, der Sinn für die Zuspitzung komischer Situationen, die einfache, fast nüchterne, jedoch nachdrückliche Instrumentierung charakterisieren Pergolesi's Buffo-Oper von der Magd, die zur Herrin ihres Herrn wurde, in der vollen Bedeutung des Wortes; Pergolesi ist tatsächlich der *actor unius operis*, obwohl er auch ernste musikdramatische Kompositionen des *Seria*-Typs, sowie relativ zahlreiche Instrumental- und Orchesterkompositionen schrieb. Doch in keinem seiner Werke ahnt man die hellseherische Vorwegnahme der Entwicklung der europäischen Oper, wie in seinem genialen Buffo, das ihn zum Klassiker stempelt, noch ehe der eigentliche Klassizismus kodifiziert war. *La serva padrona* mit dem Text Gennarantonio Federicos, ursprünglich als Intermezzo in Pergolesi's ernste Oper *Il prigionier superbi* eingeschoben, hatte ihre Premiere am Theater San Bartolomeo zu Neapel am 28. 8. 1733. In seiner Instrumentalmusik erscheint Pergolesi als Fortsetzer L. Vincis und bloßer Mehrer im Bereich des barocken Stilkanons.

²² Der unmittelbare Vorgänger Pergolesi's auf dem Feld der komischen Oper war Georg Philipp Telemann (1681—1767), dessen Intermezzo *Pimpinone* zum Text Pietro Paratinis im Jahr 1725 in Hamburg uraufgeführt wurde.

Vielmehr sollten wir versuchen, die erste Oper der Neapolitanischen Schule allgemein zu analysieren und in diesem Zusammenhang nun auch die Stellung zu bestimmen, die Josef Mysliveček im Rahmen jener Linie der Operentwicklung einnimmt, die an die Grundsätze der neapolitanischen Opernkomponisten anknüpft und den Werdegang der Oper praktisch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa, bestimmt.²³

*

„*Dramma per musica*“, später „*opera seria*“ — das war der Name jenes musikalisch-dramatischen Gebildes, das sich im Schaffen der Neapolitanischen Schule — am markantesten natürlich seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts — durchzusetzen begann. Im allgemeinen schlugen die Werke dieser Schule einerseits lyrische, andererseits dramatische Töne an. Der Wechsel dieser beiden Elemente ist streng geregelt und hält sich an das Schema des neapolitanischen Opernlibrettos, namentlich von Metastasio. Wir können allerdings nicht die volle Wahrheit erfassen, ohne zu sehen, daß auch die neapolitanische Oper einer inneren Entwicklung unterlag, die eng mit den Ansichten der Gesellschaft über die Sendung der Oper zusammenhing. Noch bei Scarlatti erscheint im wahrsten Sinne des Wortes jener dem barocken Lebensgefühl entsprechende Ausdruck, der in stilisierten Formen das Schwungvolle und Erhabene, das Pathos und die Entrückung der Epoche ausdrückt. Dies geschieht oft — insbesondere in den Instrumentaleinlagen — mit Hilfe einer weitgespannten Polyphonie. Im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts beginnt jedoch der musikalische Ausdruck der Oper gelockerte Formen anzunehmen, die Homophonie feiert allmählich, aber umso sicherer Triumphe über die Polyphonie. Ein subtilerer Ausdruck, eine „luftigere“ Instrumentierung und eine sich verfeinernde, empfindlichere Melodik charakterisieren diese Jahre und beginnen die Klassik immer deutlicher, nicht nur auf italienischem Boden, sondern in ganz Europa, zu antizipieren. Die Verfeinerung des Ausdrucks hängt unter anderem mit der Tatsache zusammen, daß die italienische Oper des neapolitanischen Typs die idealisierte Emotion über alle anderen Ausdruckskomponenten erhebt.

Wir haben bereits erwähnt, daß es in der neapolitanischen Oper zu einer konsequenten Scheidung der Rezitative (*recitativo secco* und *accompagnato*)

²³ Es ist allgemein bekannt, daß die neapolitanische Form der italienischen Oper in alle Kulturzentren des damaligen Europa vordrang. Zur zweiten Generation der Neapolitanischen Schule gehörten nicht nur Italiener, sondern auch Komponisten anderer Nationalität. Von größeren Meistern waren dies Niccolò Jommelli (1714—1774), den wir in Anmerkung Nr. 24 erwähnten; dann Tommaso Traetta (1727—1779), ein Schüler Porporas und Durantes, Francesco Majo (?1740—1771) aus der Schule Padre Martinis — und vor allem der große Erbe der neapolitanischen Kompositionsgrundsätze, der deutsche Meister Johann Adolf Hasse (1699—1783), ein Schüler Scarlattis und Porporas. Im Stil der Neapolitanischen Schule schrieben auch Georg Friedrich Händel (1685—1759), Johann Christian Bach (1735—1782), Giuseppe Sarti (1729—1802), Nicolo Piccini (1728—1800) u. a. Auch Wolfgang Amadeus Mozart wurde vom Stil der Neapolitanischen Schule beeinflusst, und dies noch in seiner Oper *Titus* (= *La clemenza di Tito*), die in Prag am 6. 9. 1791, in Mozarts Todesjahr, uraufgeführt wurde. Vergl. z. B. auch Mozarts Opern *Ascanio in Alba* (1771), *Il sogno di Scipione* (1772), *Lucio Silla* (1772), *Il re pastore* (1775). Darüber siehe Hermann A b e r t, I. c. 182 ff.

von den Arien und Ensembleszenen kam. Während sich der eigentliche dramatische Fluß der Opernhandlung auf die Rezitative konzentrierte, blieben den Arien jene Stellen vorbehalten, in denen reflektive oder moralisierende Elemente überwogen. Es ist also klar, daß die Rezitative vom Standpunkt der dramatischen Konzeption wichtiger sein sollten als die Arien. Doch sind wir schließlich Zeugen dessen, daß die Arie über das Rezitativ eindeutig die Oberhand behält; diese Strukturverschiebung führte allerdings später auch zur Krise des neapolitanischen Operntyps und schließlich zu den Reformbestrebungen *Jommellis*²⁴, und insbesondere *Glucks*.²⁵

Das *recitativo secco*, das in späteren Zeiten einer entschiedenen Kritik unterworfen wurde, stellt in der neapolitanischen Oper die Folge einer größeren Zahl von Tönen, den sogenannten Silbengesang vor, der sich bloß nach dem rhythmischen Vergefälle richtete. Er stützte sich auf die Cembalo-Begleitung des bezifferten Basses, die von der viola da gamba oder einem anderen Baßinstrument verstärkt wurde.²⁶ In harmonischer Hinsicht war das *recitativo secco* sehr bescheiden und verwendete nur Ketten wenig differenzierter Schritte der Quintakkorde (Septakkorde) und ihrer Lagen. Aus syllabischen Gründen komponierte man in der Regel im geraden Viervierteltakt, dessen eintöniger rhythmischer Grundriß durch reichlich angewandte harmonische Trugschlüsse belebt wurde.²⁷

Das *recitativo secco* schmiegt sich eng an die vorgetragenen Worte und seine

²⁴ Vergl. oben, vor allem die Anm. Nr. 1. Niccolò *Jommelli* (1714—1774), Schüler F. Durantes, L. Leos und F. Feos in Neapel, sowie Padre Martinis in Bologna, der auch längere Zeit in Wien und Stuttgart tätig war. In seiner *opera seria* führte er Reformen ein, vor allem durch die reichere Ausarbeitung der Begleit-Rezitative, die Verwengung von Chören, die nun bei Jommelli bereits systematisch vertreten waren. Auch vertiefte er den harmonischen Ausdruck, die orchestrale und instrumentale Komponente der Oper. Jommelli wird zu einem unmittelbaren Vorläufer Glucks. Vergl. Hermann Albert: *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908.

²⁵ Vergl. oben, besonders Anm. Nr. 1, und später Anm. Nr. 56.

²⁶ Es ist interessant, daß man heute — allerdings mit Unrecht — bei der Interpretation die Cembalobegleitung vielfach ohne Baßinstrument zuläßt. Besonders auf den Opernbühnen in der CSSR hat sich dieser Unfug eingebürgert. Man vergißt daran, vielleicht aus Unkenntnis der historischen Aufführungspraxis, daß das Baßinstrument im *recitativo secco* dreierlei Funktionen zu erfüllen hatte: 1. Es verstärkte den wichtigsten Ton des Akkordes (basse fondamentale, nach Rameaus Terminologie), jene Grundlinie des Basses, die mit der untersten Melodiestimme in der linken Hand des Cembalos identisch ist. Außer dieser von der geringen Klangwirkung des Cembalos diktierten „Verstärkungsfunktion“ hat das Baßinstrument 2. eine wichtige klangfarbliche Funktion zu erfüllen, denn es beteiligt sich an der Entstehung der authentischen Klangatmosphäre der vorromantischen Oper. Und schließlich besitzt dieses Instrument 3. hohe Bedeutung für den Sänger auf der Bühne, dem es bei der Intonation des Rezitativs eine sichere Stütze bietet. — In diesem Zusammenhang sei darauf aufmerksam gemacht, daß die deutschen Künstler, vor allem in Halle a. d. Saale (DDR), dem Zentrum der Händel-Kultur, bewußt eine historisch einwandfreie Interpretation der Rezitative in Händels Opern anstreben. In dieser Hinsicht hat der ehemalige Chef des Operntheaters in Halle, Generalmusikdirektor Prof. Horst-Tanu *Margraf* (geb. 1903), die größten Verdienste erworben. Er brachte bis zum Jahre 1966 insgesamt 15 Opern Händels auf die Bühne, nahm manche dieser Opern und andere Werke Händels auf Schallplatten „Eterna“ des VEB Deutsche Schallplatten auf und ist Träger des Nationalpreises der DDR (1957), des Händelpreises (1959, 1961) und des Kunstpreises der Stadt Halle (1957). Auch sonst sind die deutschen Aufführungen der Rezitative (Oper in Berlin und Leipzig) musterhaft.

²⁷ Ein typischer harmonischer Schritt ist hier der Sextakkord der IV. Stufe, der über den Quintsextakkord in die Tonika aufgelöst wird.

musikalische Gestalt steigt, sinkt und ändert sich je nach der Stimmung und Struktur der Verse. Der Inhalt des Textes wirkt unmittelbar auf die Interpunktionsweise, auf die Anbringung der Pausen und Zäsuren, wobei dem Interpreten in dynamischer Hinsicht und im Ausdruck volle Freiheit gewährt wird.²⁸ Natürlich sind die Möglichkeiten des Ausdrucks im *recitativo secco* im allgemeinen recht beschränkt. Das Cembalo, als Instrument der harmonischen Begleitung, hält Änderungen der Stimmung oder der dramatischen Situation mit Hilfe großer Intervalle, vergrößerter oder verminderteter Akkordschritte fest, die bei dem diatonischen Charakter der Rezitation des Sängers besonders zur Geltung kommen; der verkleinerte Septakkord und jähe Modulationen aus der Dur- in die Moll-Tonart (und umgekehrt) ergänzen die bescheidene Linienführung des *recitativo secco*, dessen italienische, im Grunde wohl etwas ironische Bezeichnung (*secco* = trocken) die Armut dieses Gebildes gut ausdrückt, das den rezitierten Versabschnitt mit dem stereotypen Schritt der Singstimme von der Tonika zur Dominante beendete. In der Begleitung entsprach diesem Schritt die umgekehrte Akkordfolge von der Dominante zur Tonika.²⁹

Bald jedoch fanden die Opernkomponisten mit dem *recitativo secco* kein Auslangen mehr. Um seelische Regungen echter auszudrücken, war es notwendig zur Begleitung des Orchesters zu greifen. So entsteht das Begleitrezitativ, das *recitativo accompagnato*.

Das *recitativo accompagnato*, auch *recitativo con stromenti* genannt, verleiht der bis dahin überwiegend lyrischen opera seria dramatische Züge. Nicht zu Unrecht sind wir heute davon überzeugt, daß nur echte Musikdramatiker gute Begleitrezitative schreiben konnten, die sie ausschließlich an dramatischen Knotenpunkten der Handlung einsetzten. Umso wirksamer mußten diese Rezitative natürlich sein, auch wenn sie selbständig, ohne folgende Arie, erschienen.³⁰ Im

²⁸ Vollkommene Freiheit genießt der Sänger bei der Agogik der Rezitative, der Akzentuierung der einzelnen Worte und Satzteile und vor allem bei der Reproduktion von Empfindungswörtern und Liebesergüssen. Die Musik und vor allem die Oper sollte doch große Gefühlsregungen ausdrücken, ganz im Sinn der sogenannten Affekttheorie. Vergl. insbesondere Walter Serauky: *Die musikalische Nachahmungskunst im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, und Vladimír Helfert: *Jiří Benda I, II*. — Es war doch die Aufgabe der Musik „nicht nur dem Gehör Genüsse zu bieten“, sagt Geminiani, „sondern auch Gefühle, Eindrücke auszudrücken und Leidenschaften zu schildern“. In diesem Urteil des berühmten Violinisten und Pädagogen liest man treffend die Tendenzen, die den Ausdruck der Musik des 18. Jahrhunderts bestimmten. Vergl. Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin. Containing All the Rules Necessary to Attain to a Perfection on that Instrument, with Great Variety of Compositions, which Will also be very Useful to those Who Study the Violoncello, Harpsichord (etc.)*, opera IX, London 1751.

²⁹ Es ist hinreichend bekannt, daß die stereotypen Rezitative den Sänger oft dazu verleiteten, sie abzuhudeln und sich durchaus auf die Arien zu konzentrieren, die bei dem empfindsamen Publikum des 18. Jahrhunderts mehr Erfolg versprachen. Burney (l. c.), beklagt sich mehrmals über die liederliche Ausführung der Rezitative, besonders im Wirkungsreich der deutschen Musik, aber auch in Italien. Der Mangel an Achtung vor dem Rezitativ betonte nur noch dessen ohnehin schwächliche Struktur. Kann man sich dann wundern, wenn in der Zeit der Alleinherrschaft des bel canto die Rezitative der opera seria langweilig wirkten?

³⁰ Meines Erachtens nach findet man eines der tiefsten Begleitrezitative abermals im Schaffen Georg Friedrich Händels. Es kommt an der Stelle vor, wo Acis im Kampf mit dem Riesen Polyphem zu unterliegen droht und Galatea um Hilfe anruft (Händel, *Acis und Galatea*, Pastorale aus dem Jahr 1719/20, herausgegeben von der Deutschen Händel-Gesellschaft, Breitkopf & Härtel, Leipzig, Jahrgang 1, Bd. 3).

Vergleich mit dem *recitativo secco* besitzt das *recitativo accompagnato* ein schlagenderes Deklamationspathos, das an hochdramatischen oder tragischen Stellen der Oper in heftigen Reflexionen oder Fragen zum Einsatz kommt. Das Begleitrezitativ schränkte in der alten Oper Schritt für Schritt die früher schrankenlose Herrschaft der Ariennummern ein und trug so zur Vorbereitung der Reformbestrebungen bei, die in Glucks Werk gipfelten. Diese Entwicklung dauert allerdings eine Reihe von Jahren und stellt jene Epoche der neapolitanischen Oper vor, in der sich der Sieg des Begleitrezitativs noch nicht klar abzeichnete; ja, nicht einmal seine Form war so eindeutig durchgearbeitet, wie sie dann in den Werken des großen Synthetikers *Händel* erscheint³¹. Interessanterweise verwendete man diese Rezitative mit Orchesterbegleitung so selten, wie dies nur überhaupt möglich war. In der Regel gab es in einer Oper nicht mehr als zwei bis drei Begleitrezitative, gewöhnlich im Finale des 1. oder 2. Aktes.³² Mit den Arien verschmolzen sie an diesen Stellen zur sogenannten *großen Szene*, die allerdings keine allzu häufige Erscheinung war. Unter anderem schon deshalb, weil sie der Komponist nur an den dramatischen Höhepunkten einsetzte.

Die Bedeutung des Begleitrezitativs war jedoch ständig im Steigen begriffen. Auch die Epigonen verstanden, daß man im *accompagnato* die feinsten Seeleregungen nuancieren konnte³³, und entwickelten im Bestreben den Ausdruck zu intensivieren, einen *Mischstil*, der durch die Kombination des *recitativo accompagnato* mit dem *recitativo secco* und dem *arioso* gekennzeichnet war.³⁴

Wir sprachen hier von den beiden Rezitativtypen, die zwar vom Standpunkt des dramatischen Baus der Oper und des Librettos wichtig waren, jedoch trotzdem nicht im Brennpunkt des Interesses der meisten Opernkomponisten standen. Diese waren ja dem unberechenbaren Publikum hörig und stöhnten im wahrsten Sinn des Wortes unter dem Joch der Sänger-Virtuosen; deshalb wollten sie vor allem sangbare Opern schreiben, die dem typischen *bel canto* dankbare Möglichkeiten boten. Und dieses Streben konnte einzig und allein in der Arie von Erfolg gekrönt sein.

Die *Arie* ist die musikalische Hauptform der neapolitanischen Oper. Unter dem Einfluß von Metastasios „Musikdramen“ (Librettos) stabilisierte sich die dreiteilige Struktur der neapolitanischen Arie. Dieses Schema (*ABA'*) erscheint zum ersten Mal in *Monteverdis* „favola in musica“ *L'Orfeo*³⁵. Im Laufe der Zeit begannen die Arien auch in den Werken anderer, vor allem italienischer, Komponisten zu wuchern. Obwohl sie ja die Handlung der Oper eigentlich nur hemmten, nahmen sie das Publikum und die Interpreten mit lebhaftem Inter-

³¹ Nicht nur bei *Händel*, sondern auch bei *Hasse* und *Jommelli* sollte man die ausgereiften Instrumentalrezitative näher beachten.

³² Noch *Mozart* hält die Regel ein, das *recitativo accompagnato* einzuschränken und bringt diese Rezitative nur an dramatisch markanten Stellen seiner Opern (*A h e r t*, I. c.).

³³ Der Stil des *recitativo accompagnato* ging bald auch auf die Instrumentalmusik über. Den Charakter eines *accompagnato* besitzt z. B. der kurze freie Satz aus der I. Violinsonate G. F. *Händels* (in der Ausgabe der Deutschen *Händel-Gesellschaft*, Jahrgang 19. Bd. 28), sehr ausdrucksvoll ist das *Adagio quasi recitativo* aus der A dur-Sonate für Violine und bezifferten Baß von *Antonio Vivaldi*, herausgegeben im I. Teil der Edition *Hohe Schule des Violinspiels*, red. von *Ferdinand David*, Leipzig, undatiert, Breitkopf & Härtel, Auflagezahl 1992.

³⁴ Siehe *Otakar K a m p e r*: *Hudební Praha v XVIII. věku* (Das musikalische Prag im XVIII. Jahrhundert), Praha 1936, 81—82.

³⁵ Aus dem Jahr 1607; die dritte Oper auf ein *Orpheus*-Thema. Vorher vertonten diesen Stoff *Jacopo Peri* (1600) und *Giulio Caccini* (1602).

esse auf. Diese Beliebtheit trug sicherlich ebenfalls dazu bei, daß sich die Arie von dem ursprünglich dreiteiligen Grundriß zu einem Rondogebilde entwickelte. Natürlich war der Weg von Metastasios dreiteiliger Arie zum ariosen Rondosatz ziemlich kompliziert. Er führte zuerst zur Reduktion der Länge der Arie, vor allem ihres Schlußteiles. Die „Devisé“ (vergl. Anm. Nr. 16) beginnt man als Ballast zu empfinden und verkürzt das als Abgesang funktionierende Ritornell. Es kommt auch zu einer Kürzung des ersten Teiles der Arie, falls er nach dem Ritornell antritt. Alle diese und auch weitere Änderungen sind von dem Streben motiviert den Ausdrucksfächer der Opernarie des 18. Jahrhunderts reicher zu entfalten. Im Sieg der Rondoform, die aus dem ursprünglich dreiteiligen Gebilde entstand, spiegelt sich die Entwicklung vom pathetischen Operntyp des Barocks zur ausdrucksreicheren Oper des Rokokos. Und die Rokoko-Oper verlangte bereits mannigfaltigere Wandlungen der Form und des Ausdrucks, als dies bei der Oper der verflorenen Jahre, zum Beispiel bei der venezianischen Oper, je der Fall gewesen war.

Der ganze Ausdruck der Arie liegt in der Melodie, die ausgesprochen homophon — manchmal in Synkopen — im großen und ganzen einfach und zugänglich dahinfließt³⁶.

Die Homophonie beherrscht das Feld der Opernarie. Sie wird durch unvorbereitete Modulationen, später auch durch chromatische Durchgangstöne und reichere harmonische Pläne augmentiert³⁷, deren aggressivste Posten bei verminderten Septimakkorden und ihren Wendungen zu finden sind. Durchgangstöne³⁸ und wechselvolle harmonische Schritte³⁹ beleben ihre Struktur.

Das wichtigste Ausdrucksmittel ist allerdings die Melodik, die vor allem auf steigenden und fallenden zerlegten Quintakkorden⁴⁰, stufenförmigen Folgen (oft in rascher Bewegung und einstimmiger Faktur) und absteigender Chromatik beruht. Der reich synkopierte Rhythmus unterstützt die Melodie, die diatonisch bleibt und sich nicht nur auf die Einstimmigkeit beschränkt, sondern oft auch von Terzen oder Sexten begleitet wird⁴¹.

Der Melodik wurde die Charakteristik der Personen, Seelenzustände und Handlungen anvertraut. So erscheint zum Beispiel die melodische Form des Quintakkordes in der Arie häufig an Stellen mit heldischem Text, die Entschlos-

³⁶ Volkstümliche Elemente findet man — ebenso wie zahlreiche Synkopen — z. B. in den Opern Leonardo Vincis *Siroe, re di Persia* (1734) und *La finta schiava* (1746, gemeinsam mit Lampugnani und Gluck). Die Jahreszahlen in den Klammern bezeichnen die Aufführung dieser Werke in Prag. Vergl. K a m p e r, I. c. 244.

³⁷ Wenn wir vom Reichtum der Harmonie sprechen, denken wir natürlich an den Stand im 18. Jahrhundert, den wir mit der vorhergehenden Epoche vergleichen. Vergl. Emil H r a d e c k ý: *Úvod do studia tonální harmonie* (Einführung in das Studium der tonalen Harmonielehre), Praha 1960, 109—154.

³⁸ Diese Durchgangstöne sind sehr häufig chromatisch, was natürlich nicht aus der horizontalen Stimmführung hervorgeht, sondern rein harmonische Bedeutung besitzt.

³⁹ Tonika, Dominante, Subdominante, Trugschluß, Wechseldominante, neapolitanischer Sextakkord, dominanter und verminderter Septakkord, Umkehrungen des Quint- und Septakkords, ausnahmsweise auch vergrößerte Quintakkorde u. a.

⁴⁰ Sie umfaßte also auch Schritte, die Hugo Riemann im Zusammenhang mit der Mannheimer Schule u. a. „Raketenmotive“ nannte und sie mit den Ausdrucksmitteln der Wiener Klassiker, vor allem Beethovens verglich. Siehe H. R i e m a n n: *Beethoven und die Mannheimer*, Zeitschrift Die Musik VII — 1907/08, Heft 14, 3—19, Heft 14, 85—97.

⁴¹ Terzen- oder Sextenschritte der Arien sind dann nicht nur in der Klassik, sondern auch in der Romantik üblich.

senheit oder starke Freude ausdrücken. Seelenzustände, wie Erregung oder Zorn, werden häufig mit stufigen Motiven (oft im Unisono) geschildert, während die Komponisten für den Ausdruck hoffnungsloser Verzweiflung meist vergrößerte aufsteigende Sekundintervalle wählten. Wenn der Held in Gefahr gerät, erscheint im Orchester oder in der Gesangstimme eine Folge chromatisch absteigender Töne. Liebesgefühle finden ihren Ausdruck in einer Achteltonmelodik, die in ungeradem (einfachem oder zusammengesetztem) Achttakt komponiert und von Terzen oder Sexten begleitet wird.

Wir sehen also, daß die Verwendung und Entwicklung der Ausdrucksmittel schematische Züge besaß; diese wiederholen sich in der neapolitanischen Oper ebenso regelmäßig, wie die Motivierungen der Textvorlage⁴². Das Stereotype, Schematische des Ausdruck war später eine der Positionen, aus denen die Opernreformatoren ihren Angriff unternahmen, wie ihn zum Beispiel Christoph Willibald *Gluck* und sein Librettist Raniero *Calsabigi* so kompromißlos und nachdrücklich führten.

Ein typisches Element der Oper des 18. Jahrhunderts war die Koloratur⁴³, die überwiegend ornamentale Züge trug und kaum imstande war — wenigstens in der neapolitanischen Oper — die handelnden Personen wirklich zu charakterisieren;⁴⁴ im Koloraturgesang lebten sich natürlich die Sänger am besten aus. Er wurde im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Manier, zu einem rein formellen Element, das die Virtuosität des Sängers dokumentieren sollte. Zu Beginn der Entwicklung (noch in der Römischen und Venezianischen Schule) hatte die Koloratur eher figurative Bedeutung, sie ergänzte die nüchternen Sequenzen mit ziemlich stereotypen melismatischen Achtelnoten, die in diatonischer Reihenfolge erklangen. Dasselbe galt für die Sechzehntelnoten. In der Koloratur betonte der Sänger die wichtigsten Worte des Verses und steigerte also mit diesem Ziergesang den Ausdruck der Textvorlage. Außerdem lockerte und verdeutlichte die Koloratur die Mimik des Opernschauspielers. In der neapolitanischen Oper hatte sie jedoch bereits rein virtuose Züge angenommen und diente als äußerliche Dekoration der Arie, die oft die Armut der Melodik zu verdecken hatte. Außerdem begannen die Sänger ihre Koloraturen beliebig, oft willkürlich, mit individuellen Kadenz zu variieren, die bei der Wiederholung des ersten (Haupt-) Teils der Arie erschienen.

Mit der fortschreitenden Entwicklung der Gesangstechnik entwickelte sich auch die Kadenz, die ungefähr um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihre endgült-

⁴² Vergl. das Kapitel dieser Studie über Metastasio als Librettisten Myslivečeks Opern. Siehe auch meine Studie *Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper*, *Theatralia et cinematographica* II, Brno 1970, im Druck.

⁴³ Vergl. Franz Haböck: *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Berlin—Leipzig 1927; Franz Haböck: *Carlo Broschi-Farinelli*, Wien 1927; Tad. Wiel: *I teatri Veneziani*, Venedig 1897. Auch Věra Střelcová: *Několik poznámek k pěvecké interpretaci italské barokní arie* (Anmerkungen zur Interpretation der italienischen Arie des Barocks), *Sborník JAMU* (Sammelschrift der Janáček-Akademie der musischen Künste), Brno, Jahrgang II — 1960, 31—41.

⁴⁴ Wenn allerdings ein Meister wie Händel die Koloraturpartie schrieb, gewann sie wie mit Zauberschlag die Fähigkeit, dramatische Situationen treffend zu charakterisieren (vergl. die Arie des Alexander: „*Bess're dich und lerne Treue!*“ aus dem 6. Bild des III. Aktes der Oper *Poros*). Bei Händel begegnen wir übrigens meisterhaften Arien wie bei keinem anderen dramatischen Komponisten der Zeit, Arien, die niemals leerer Schall sind, sondern tiefe Gefühle ausdrücken und das Handeln der dramatischen Personen auf der Bühne darstellen.

tige Form annahm, wie sie uns in den Werken der neapolitanischen Oper am markantesten entgegentritt. Die Kadenz enthält dort kurze melodische Fragmente mit Mordenten und schreckt auch vor Staccatos in längeren, abgesetzten melodischen Passagen, vor Trillern und Pralltrillern, langen Mordenten (auch in Verbindung mit Trillern), Vorschlägen u. a. nicht zurück — alle diese melodischen Verzierungen erscheinen hier zwar vor allem als Ausdrucksmittel des virtuosen Gesanges, sind jedoch mit ihrer Raffiniertheit auch fähig, die Verse zu charakterisieren, oder besser gesagt: zu illustrieren.

Es liegt natürlich auf der Hand, daß die Koloratur voll in der Macht des Sängers war, der sie allein mit Leben erfüllen oder als bloße Nichtigkeit auffassen konnte, als Anhängsel, das weder mit dem Inhalt der Verse noch mit dem dramatischen Charakter der Oper korrespondierte. Wir sehen also, daß die Bedeutung des Koloraturgesanges mit dem technischen und künstlerischen Niveau des Sängers, mit seiner Fähigkeit die Rolle lebendig zu gestalten, stand und fiel⁴⁵. Die Künstlichkeit und die ungewöhnlichen technischen Ansprüche der Vokalpartie entsprachen am besten den Kastraten, die in Frauenrollen die weiblichen Darstellerinnen in den Schatten stellten, einen beträchtlichen Stimmfond, ungewöhnliche Ausdrucksregister und eine unerreichbare Routine und Fertigkeit des Gesanges besaßen⁴⁶. Die Herrschaft der Kastraten auf der Operzene dauerte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, als die Ansicht allgemein durchzudringen begann, daß das musikdramatische Werk in der Interpretation von Kastraten flach und unwahr wirkt. Den Schematismus der damaligen Oper förderte auch die strenge Gliederung in *dramatische Charaktere*.

Die Hauptdarsteller der Oper, die *prima donna* und der *prim' uomo*, trugen Arien vor, die nicht nur in der Gesangslinie, sondern auch in der Begleitung reicher waren und eine besser durchdachte Form besaßen, als die übrigen Parte.

⁴⁵ Die Auffassung der Koloratur kann den Einfluß der Instrumentalmusik nicht verleugnen. Mit der Zeit nehmen die reinen Instrumentaleffekte der Koloratur zu, wie z. B. der typisch virtuose, ohne Vorbereitung antretende Triller, die Technik der weiten Akkordlagen (die bei Streichinstrumenten, manchmal auch bei Blechblasinstrumenten üblich ist), die Wiederholung ganzer Phrasen im *pianissimo* (der sogenannte Echo-Effekt) u. a. m.

⁴⁶ Der berühmteste Kastrat *Farinelli* (eigentlich Carlo Broschi, 1705—1782) übertraf alle übrigen Sänger nicht nur in der Technik, sondern besaß alle guten Eigenschaften des großen Sängers: eine starke, angenehme Stimme mit weitem Umfang, einen feinen und tief empfundenen Vortrag, eine vollendete Technik. *Bur ney* erzählt: „*Er war siebzehn Jahre alt, als er seine Vaterstadt (Neapel, Anm. R. P.) verließ, um nach Rom zu gehen. Hier war, solange die damalige Oper im Gange war, alle Abende ein Wettstreit zwischen ihm und einem berühmten Trompeter, der ihm eine Arie mit seinem Instrumente begleitete. Dieser Streit schien anfangs freundschaftlich und bloß scherzhaft, bis die Zuschauer anfangen, teil daran zu nehmen und sich auf eine oder andere Seite zu schlagen. Nachdem sie verschiedenenmal Noten ausgehalten hatten, worin jeder, die Kraft seiner Lunge zeigte und es dem andern an glänzender Fertigkeit und Stärke hervorzutun suchte, kriegten beide zusammen eine haltende Note und einen Doppeltriller in der Terzie, welchen sie so lange fortschlugen, unterdes daß die Zuschauer ängstlich auf den Ausgang warteten, daß beide erschöpft zu sein schienen; der Trompeter, der ganz atemlos war, gab ihn auch in der Tat auf und dachte, daß sein Nebenbuhler ebenso ermüdet sein würde, als er selbst war, und daß der Sieg unentschieden wäre, als Farinelli mit einer lächelnden Miene, um ihm zu zeigen, daß er bisher nur mit ihm gepaßt habe, auf einmal in eben dem Atemzuge mit neuer Stärke ausbrach und nicht nur die Note schnellend aushielt und trillerte, sondern auch sich in die schnellsten und schwersten Läufe einließ, wobei er bloß durch das Zujauchzen der Zuschauer zum Stillschweigen gebracht wurde. Hier kann man den Zeitpunkt seiner Vortrefflichkeit anfangen, die er seitdem immer vor alle seine Zeitgenossen behauptet hat“ (I. c. 120—121). Vergl. Anm. Nr. 43.*

Den Kräften, die im zweiten dramatischen Plan auftraten, wurden Arien geringeren Umfanges und minderere Bedeutung zugeteilt; sie vegetieren in der Rolle von Episodisten auf der Opernbühne, weil man sie bloß, als notwendige Ergänzung des Werkes in Kauf nahm⁴⁷.

Wir betonten bereits, daß der Gesang damals die Hauptrolle spielte. Dem Gesang wurde alles angepaßt und auf dem Gesang „*beruhte der ganze Stil; die Menschen gaben sich willig dem Zauber der Sinnenfreude hin, die in schillernen Regenbogenfarben aus jenen scheinbar bloß virtuoson Gesängen fluoreszierte*“⁴⁸. Dem Gesang mußte sich die Orchesterbegleitung voll unterordnen und dominierte nur in den Zwischenspielen der Oper. Besonders die hohen Stimmlagen entsprechen dem Geschmack des Opernpublikums, der Sänger und Komponisten; daher verstehen wir es auch, warum das Orchester als Instrumentensemble konzipiert war, das überfeinert im Ton und dynamisch recht wenig differenziert erklang. Die *Instrumentierung* erfüllte nur die Aufgabe, die Gesangslinie zu stützen und war deshalb sehr einfach. Nur ausnahmsweise verwendete man Blechblasinstrumente, bloß in heldenhaften oder marschmäßigen Arien (Trompeten), allenfalls bei der Schilderung von Naturstimmungen (Waldhörner); im Zusammenhang mit den Blechen kamen auch die Pauken (timpani) wenig zu Wort; die Posaunen wurden aus dem Operntheater völlig eliminiert. Die volle Aufmerksamkeit der Komponisten galt dem Streichensemble, das in realem Dreiklang geführt wurde; die Melodie vertraute man zwei Violinen an, die Viola und das Violoncello stimmten unisono mit dem Kontrabaß — und diese Gruppe der „Baßinstrumente“ verstärkte die Melodie in der linken Hand des Cembalopartes.

Aber auch die Holzblasinstrumente erscheinen nur selten in der Orchesterbesetzung. Den Gesang der weiblichen Darsteller begleiteten die Oboen, seltener die Flöte; der Klang des Englischhornes schmückt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts tragische Arien. Das Fagott ist meist zur Begleitung verurteilt, pflegt jedoch manchmal in Ritornellen als konzertantes Instrument eingesetzt zu werden.

Der eingeweihte Blick erkennt ohne Zweifel, daß das Opernorchester eine untergeordnete Rolle spielte. Mit dem meist dreiteiligen Vorspiel⁴⁹ gesellte sich zu der Oper ein Fremdgebilde, das jeden thematischen Zusammenhang mit ihr vermissen ließ. Aber auch die einzelnen Sätze des Vorspiels besaßen keine gegenseitigen thematischen Bindungen⁵⁰. Es kam nur ausnahmsweise vor, daß die *sinfonia* wenigstens der Stimmung des Opernbeginns entsprach.⁵¹ Wir sehen also, daß die alte Oper (vor Glucks Reformwerk) mosaikartigen Charakter besaß; von höheren stilistischen Grundsätzen konnte man kaum sprechen. Ihr

⁴⁷ Diese Unterscheidung der Bedeutung der einzelnen Rollen hielten die Komponisten sorgfältig ein. So wurde z. B. der dritte Teil der Arien, den die Hauptdarsteller oft vollständig wiederholten, bei den Gestalten des zweiten dramatischen Planes gekürzt.

⁴⁸ Otakar K a m p e r: *Hudebni Praha*, 85.

⁴⁹ Mit dem Tempoplan: rasch—langsam—rasch.

⁵⁰ Johann Adolf S c h e i b e (*Critischer Musicus*, Leipzig, 1745, Teil 66, 604—609) stellt jedoch als erster Theoretiker die Forderung eines engen Zusammenhanges zwischen der Opernsinfonie und dem Operndrama auf. Nach Scheibe hat das Vorspiel die Stimmung der Opernhandlung vorzubereiten.

⁵¹ Dieses minimale Erfordernis machte theoretisch Jean Jacques R o u s s e a u geltend (vergl. seine *Oeuvres complètes*, Nouvelle edition, Paris 1793, XXI, 297).

Aufbau unterlag strengen Schemen, die vor allem das Libretto im Sinn der konventionellen Ansichten über die gesellschaftliche Sendung der Oper im 18. Jahrhundert diktierte. Der schematisierende Blick auf die Oper führte auch zu fast eindeutigen Vorschriften über die Tonarten,⁵² die die Stimmung der Arien zu erfassen hatten.

Unsere Charakteristik läßt erkennen, daß die neapolitanische Oper in strenge Formen gezwängt war, die nicht nur die allgemeinen Grundsätze der Proportionen, sondern auch Einzelheiten, wie die Position der verschiedenen Rollen, die Auffassung der Klangfarbe u. a. m. bestimmten.⁵³ Es ist zwar richtig, daß eine Reihe von Komponisten geringeren Formats diesen Konventionen

⁵² Das „Tonarten-Register“, das geeignet war, die verschiedenen Seelenzustände, Stimmungen und lautmalerischen Effekte auszudrücken, entwickelte sich im Laufe des Barocks und hängt dann mit der Entwicklung der Programmmusik des 17. und 18. Jahrhunderts eng zusammen. Vergl. Romain Rolland: *Musiciens d'autrefois*, Librairie Hachette, Paris, 9. Ausg., o. J. Rolland schreibt dort über das Tonartenregister Rameaus (219 f.) und Grétrys (265 f.). Jean Philippe Rameau (1683—1764) bestimmt z. B. im Buch *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722 (II. Teil, Kap. 24): „Le mode majeur, pris dans l'octave des notes ut, ré ou la, convient aux chants d'allégresse et de réjouissance; dans l'octave des notes fa ou si bémol, il convient aux tempêtes, aux furies et autres sujets de cette espèce. Dans l'octave des notes sol ou mi, il convient également aux chants tendres et gais; le grand et magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes ré, la ou mi. — Le mode mineur, pris dans l'octave de ré, si ou mi, convient à la douceur et à la tendresse; dans l'octave de ut ou fa, à la tendresse et aux plaintes; dans l'octave de fa ou si bémol, aux chants lugubres. Les autres tons ne sont pas d'un grand usage.“ — André Ernest Modeste Grétry (1741—1813) bietet eine ausführliche Untersuchung sämtlicher Materiale der Musik und entwickelt die sogenannte Psychologie der Tonarten und einzelnen Instrumente; die Instrumentierung hält er für ein Mittel zur Darstellung der Charaktere. Über die Tonarten und Tonleitern schreibt er in seinen *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris 1797 (II. Teil, 356—358): „La gamme d'ut majeur est noble et franche, celle d'ut mineur est pathétique. La gamme de ré majeur est brillante, celle de ré mineur est mélancolique. La gamme majeure de mi bémol est noble et pathétique. La gamme de mi majeur est aussi éclatante que la gamme précédente était noble et rembrunie. La gamme de mi mineur est peu mélancolique. Celle de fa majeur est mixte; celle de fa tierce mineure est la plus pathétique de toutes. La gamme majeure de fa dièze est dure, parce qu'elle est surchargée d'accidents; la même gamme mineure conserve encore un peu de dureté. Celle de sol est guerrière, et n'a pas la noblesse de celle d'ut majeur; la gamme de sol mineur est la plus pathétique après celle de fa tierce mineure. La gamme de la majeur est brillante; en mineur, elle est la plus naïve de toutes. Celle de si bémol est noble, mais moins que celle d'ut majeur, et plus pathétique que celle de fa tierce majeure. Celle de si naturel est brillante et folâtre; celle de si tierce mineure est ingénue...“ — Bei dem Vergleich von Grétrys psychologischer Einstufung der Tonleitern und Tonarten mit Rameau betont Rolland (l. c.) u. a., daß die Ansichten der beiden Komponisten nicht immer übereinstimmen und daß die psychologische Wertung Grétrys unseren heutigen Empfindungen nähersteht als jene Rameaus. Mit dieser Ansicht Rollands kann man übereinstimmen. Es wäre überhaupt notwendig, Grétrys literarisches Werk eingehend zu studieren, wo man u. a. bemerkenswerte Ansichten über die Einheit von Poesie und Musik in der dramatischen Musik findet; Grétrys theoretische Gedanken waren lebenskräftiger als seine Werke und unterstützten dann Glucks Opernreform, ja man kann sagen, daß sie letzten Endes auch Wagners Reform vorbereiteten. In Grétrys ästhetischen Grundsätzen spürt man den Einfluß Diderots, vor allem seiner materialistischen Theorie über die Beziehung der Intonation der gesprochenen Rede und der Musik. Vergl. Jacques Gabriel F r o d' h o m m e: *Diderot et la Musique*, ZIMG XV — 1914/14, 156—162; 177—182.

⁵³ Die Kompositionsvorschriften gingen sogar so weit, daß sie die Taktarten der verschiedenen Arientypen bestimmten. So schreibt man z. B. im Zweiviertel- oder Viervierteltakt Arien dramatischen Charakters oder Gedenkarien, im Drei- oder Sechachteltakt Liebes- und lyrische Arien, u. a. m.

völlig unterlag und sich aus ihren Fesseln nicht zu befreien wußte. Doch die großen Meister der neapolitanischen Oper — der Italiener Scarlatti und der Deutsche Händel — erfüllten die erstarrte Form mit ihrer eigenartigen Melodik und neuen tragfähigen Inventionen; sie bewiesen damit mit künstlerischen Taten, daß man die Entwicklung auch fördern kann, ohne die strengen Regeln eingebürgerter Formen zu sprengen.⁵⁴

In den vorhergehenden Absätzen haben wir versucht, eine kurze Charakteristik der neapolitanischen Oper zu bieten; wir verfolgten ihre konventionelle Gestalt, die vor allem auf dem Schematismus der musikalischen Struktur und des Librettos beruhte. Allgemein bekannt ist die Tatsache, daß sich die neapolitanische Oper in ganz Europa verbreitete, obwohl sie bereits in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts heftig kritisiert wurde. Die Kritik betraf allerdings vor allem die bestehenden Zustände des Opernbetriebes.⁵⁵ Trotz der Bestrebungen Reformen „von innen“ vorzunehmen, die sich vor allem mit den Namen *Jommelli* oder *Hasse* verbinden, war es bereits im sechsten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts so weit gekommen, daß man einfach nicht mehr auf den Grundsätzen der neapolitanischen Schule verharren konnte, obwohl Komponisten „*minores gentium*“ sich noch bis zum Ende des Jahrhunderts zum neapolitanischen Kanon bekannten. Die Zeit war nun für Glucks Reformen reif geworden, die sozusagen eine Revolution „von außen“ bedeutete, weil sie die Neapolitanische Schule im Frontalangriff erfaßte: sie stellte eine neue Opernform auf die Bühne, die sich diametral vom Typ der neapolitanischen Oper aus Metastasios Zeiten unterschied.⁵⁶ Die Kritiker der neapolitanischen Oper hatten begriffen,

⁵⁴ Unter den tschechischen Arbeiten über die alte Oper ist insbesondere das Buch Otakar K a m p e r s, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, hervorzuheben, in dem der Autor mit Erfolg bemüht ist, vor allem eine eingehende Charakteristik der neapolitanischen Oper zu bieten (62—117). Jan R a c e k in *Tempo XVI* — 1937, Nr. 15 von 11. 3. 1937, 136, auch in *Musikologie I* — 1938, 160—161, stellt zwar Kamper den Mangel wissenschaftlicher Methoden aus, Kammers Buch ist jedoch vom Standpunkt der Stilanalyse und morphologischen Untersuchung fast die einzige in tschechischer Sprache erschienene Arbeit, die sich ziemlich systematisch mit der neapolitanischen Oper befaßt. Falls man Kammers musikhistorische Arbeitsmethode diskutieren will, kann man gewiß vom deskriptiven Charakter seiner Arbeit sprechen. Vergl. auch Zdeněk N ě m e c: *Neapolská opera* (Neapolitanische Oper), Praha 1940, *Knihovna Unie* (Buchreihe Unie), Bd. 21.

⁵⁵ Benedetto Marcello (1686—1739) schrieb das satirische Pamphlet *Il teatro alla moda ossia metodo sicuro e facile per bene comporre ed eseguire la opera in musica* und gab es um das Jahr 1720 in Venedig heraus (neu erschienen mit einem Vorwort und Anmerkungen von Andreo d'Angeli im Jahre 1927, ohne Angabe des Ortes der Ausgabe); in dieser Schrift „Theater nach der Mode oder sicherer und bequemer Leitfaden, wie man Opern komponieren und aufzuführen hat“, greift Marcello die Übelstände der damaligen Oper, ihre Librettisten, Komponisten und Impresarios, an. Besonders scharf kritisiert er die Kunst der Kastraten und Sänger, ja auch den Stil der opera buffa.

⁵⁶ Im Zusammenhang mit Glucks Opernreform sei die kritische Tätigkeit von Glucks berühmtem Librettisten Raniero Calsabigi (1714—1795) erwähnt, der zuerst ein Bekannter Metastasios war, den er für die bedeutendste Erscheinung der damaligen Librettistenschule hielt, und sogar die Einleitung *Dissertazione sulle Poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio* zum I. Band der Ausgabe von Metastasios Werken schrieb (Paris 1755). Unter dem Einfluß der Zusammenarbeit mit Gluck änderte er jedoch seine ursprünglich so positive Einstellung zu Metastasio wesentlich. Calsabigi öffnete vor allem seine Arbeit für Glucks *Orfeus* (1762) die Augen, der bereits einen klaren Bruch mit den Grundsätzen von Metastasios Opernvorlage bedeutete. Theoretisch begründete Calsabigi seine geänderten Ansichten über das Opernlibretto in einem italienisch geschriebenen Brief an den Reichskanzler Grafen Václav Kaunic vom 6. 3. 1767. In diesem aus Wien datierten Schreiben begegnen wir zum

daß die Handlungsfäden von Metastasio Librettos Schablonen waren, nach denen man jeden Stoff bearbeiten konnte. Die Schablonenhaftigkeit des Librettos ließ die Handlung aber unglaubwürdig erscheinen und war in den sechziger Jahren unter anderem schon deshalb untragbar geworden, weil sie die Aufmerksamkeit des Opernbesuchers auf rein äußerliches Beiwerk ablenkte, das in bestimmten Varianten zu jeder Handlung paßte.⁵⁷ Das Reformwerk Glucks⁵⁸ beseitigte dieses Beiwerk und konzentrierte die Aufmerksamkeit auf die natürliche und glaubwürdige Schilderung menschlicher Seelenzustände und Schicksale. Die neue Oper beseitigte die langatmigen Reflexionen der Bühnenhelden und stellte sich völlig auf die Handlung ein, deren Struktur einfach, einheitlich, ohne äußerliche Beschreibungen, frei von Intrigen, Gleichnissen, Episoden und — Koloraturen war. Das neue Musikdrama sucht sein Vorbild in der antiken Tragödie und spiegelt vor dem Hintergrund der Wiedergeburtbestrebungen die Ästhetik der französischen Aufklärungszeit.⁵⁹

Schon aus der Atmosphäre der philosophischen und ästhetischen Zeitströmungen, aus denen Glucks Reformwerk wuchs (das ja von den Ideen und der schöpferischen Arbeit des Librettisten Raniero Calsabigis gefördert wurde), geht eine Tatsache hervor, die ihren Schatten auch auf das Opernwerk Josef Myslivečeks wirft. Mysliveček, der mit seinem Opernschaffen um die Mitte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts antritt⁶⁰ und der italienischen Opernproduktion fünfzehn Saisons lang seinen Stempel aufdrückt, hatte sich aus vollem Herzen der Oper des neapolitanischen Typs verschrieben; damit ist auch gesagt, daß er sich zu den neuen Anregungen nur lau einstellte, die sich aus den Reformen *Jommellis* (noch im Rahmen des Stils der neapolitanischen Schule)⁶² und *Glucks*⁶³ ergaben. Mit anderen Worten: Myslivečeks Schaffen war zeitlich

erstmals einer scharfen, schriftlich geäußerten Verurteilung Metastasio und der neapolitanischen Oper. Dieser Brief Calsabigis war lange unbekannt und wurde erst von Vladimír Helfert: *Dosud neznámý dopis Raniera Calsabigiho z r. 1767* (Ein bisher unbekanntes Schreiben Raniero Calsabigis aus dem J. 1767), *Musikologie I* — 1938, 114—122, veröffentlicht. Es geht um die „erste bisher bekannte Äußerung Calsabigis über die Reformoper“ (V. Helfert, l. c. 114), die dem Schreiben des Dichters an den Redakteur der Zeitschrift *Mercur de France* in Paris vom 25. 6. 1784 (zum ersten Mal abgedruckt von Gustav Desnoiresterres: *Gluck et Piccini*, Paris 1872, 351—355) und der später herausgegebenen Replik aus dem Jahr 1790 gegen Estéban (Stefan) de *Arteaga* (1747—1799) voranging, der Calsabigis Librettos als dekadent bezeichnet hatte; Calsabigis Erwiderung wird als *Risposta* bezeichnet und ist in verkürzter Form und deutscher Übersetzung Alfred Einsteins, *Calsabigis „Erwiderung“ von 1790*, im *Gluck-Jahrbuch II* — 1915, 56 ff.; ebendort, III — 1917, 25 ff. zugänglich.

⁵⁷ Vergl. Vladimír Helfert in *Musikologie I* — 1938, 119 ff.

⁵⁸ Vergl. Anm. Nr. 1 in diesem Kapitel.

⁵⁹ Von zeitgenössischen französischen Ästhetikern wirkten hier Charles Bateaux (1713—1780), Francesco Algarotti (1712—1764) und andere. Vergl. Hugo Goldschmidt: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1915, 304 ff.; Walter Serauky: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929; Vladimír Helfert: *Jiří Benda II*, Brno 1934, 123 ff.; derselbe: *Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigiho z r. 1767* (*Musikologie I* — 1938, 114—122).

⁶⁰ Die erste Oper Myslivečeks: *Il Parnaso confuso* (Premiere in Parma [?] im Jahre 1765 [?]).

⁶¹ Die beiden letzten Opern Myslivečeks: Die überarbeitete Fassung der *Armida* (Premiere in Mailand, Scala, 26. 12. 1779) und *Medonte* (Premiere in Rom, Teatro Argentina, Jänner 1780).

⁶² Vergl. Hermann Abert: *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908.

⁶³ Denken wir doch daran, daß Mysliveček z. B. Glucks *Orfeus* (italienische Fassung aus dem Jahr 1762) kannte und im Jahr 1774 in Neapel mit eingeschobenen Arien Johann Christian

verspätet. Diese Tatsache müßte natürlich an und für sich noch nicht bedeuten, daß Mysliveček zu jenem Typ der Musikdramatiker gehört, die ihren Kampf verloren haben noch ehe sie ihn antreten. Mysliveček siegte nämlich eine Zeit lang (also nur vorübergehend) auf der Opernbühne gerade deshalb, weil er sich ausschließlich auf die Neapolitanische Schule orientiert hatte, die in Italien damals nur mehr eine verklingende Mode konservativ eingestellter Adelskreise war. Aber auch in diesen Kreisen feierte Mysliveček nur vorübergehende Erfolge, weil er es nicht verstand oder nicht verstehen wollte, die neapolitanische Gußform ständig mit neuen, sprühenden melodischen Gedanken und neuen dramaturgischen Plänen zu erfüllen. Übrigens sehen wir, daß dies nicht einmal Georg Friedrich *Händel* auf die Dauer gelang, der um mehr als ein halbes Jahrhundert älter war als Mysliveček. Auch *Händels* Opern wurden ja von Glucks Revolution hinweggefegt, obwohl Glucks Melodik ihre ergreifende und vielseitige Schönheit nicht erreichte.⁶⁴ „Die hochgehenden Wogen der neuen Kunst begruben alles, was die opera seria geschaffen hatte, sie verschlangen ihr ganzes Werk, das schon die nächste Generation nicht mehr kannte, vergessen hatte (...). Lebendig blieben nur unfreundliche, beißende Urteile der Ästhetiker vom Ende des Jahrhunderts.“⁶⁵

Bachs (1735—1782) zur Aufführung brachte. Die Premiere von Glucks *Orfeus* fand am 4. November 1774 im Teatro San Carlo statt und später kam es noch zu 6 Reprisen in der Königlichen Oper. Darüber siehe David di *Chiera* in MGG IX, Spalte 1233—1242. Trotzdem lehnte sich Mysliveček nie an Glucks Reformgrundsätze an und beharrte auf dem alten neapolitanischen Schema, obwohl er sich bemühte seine Melodik zu vereinfachen.

⁶⁴ Zu einer systematischen Renaissance von *Händels* musikdramatischem Schaffen kam es erst in der jüngsten Zeit, seit dem Jahre 1952, in *Händels* Geburtsstadt Halle an der Saale. Unter dem Patronat der G.-F.-*Händel*-Gesellschaft werden hier alljährlich *Händel*-Festspiele veranstaltet, bei denen man auf Neueinstudierungen von *Händels* Opern besonderen Wert legt. Nach einer Auferstehung von *Händels* Opern rief bereits im Jahre 1936 Otakar *Kamper* (l. c. 98), als er betonte, daß „diese (*Händels*, Anm. R. P.) *Kunst* *Leben* in sich birgt, das man nur verstehen muß“. *Kamper* fordert weitsichtig Bearbeitungen — Kürzungen mancher Teile, wirksame Reduktionen der Baß- und Tenorkoloraturen und Transkription der Kastratenrollen für Männerstimmen (l. c. 99). Der zitierte Autor vergißt jedoch daran, daß vor allem eine gründliche Revision und Bearbeitung des Librettos neuerzeitigen Realisierungen der Opern des neapolitanischen Typs vorangehen müßte. Über die Inszenierungsprobleme der alten Opern, vor allem von *Händels* Opern, wurden in der letzten Zeit zahlreiche Arbeiten verfaßt. Vergl. insbesondere Johanna *Rudolph*: *Händelrenaissance*, I, Leipzig 1960. Dort findet man auch die übrigen Literaturangaben. — Auch Rudolf *Pečman*: *K některým otázkám inscenace starých oper* (Zu Inszenierungsfragen der alten Opern), Program Státního divadla v Brně, September 1966, 6—8. Derselbe: *Die Oper der neapolitanischen Schule als Inszenierungsproblem*, Sammelband *Musica antiqua* — Colloquium Brno 1967, Brno 1968, 171—175, Red. Rudolf *Pečman*. Miloš *Wasserbauer*: *An Approach to the Production of Baroque Opera*, daselbst, 155—158. Walther *Siegmund-Schultze*: *Probleme bei der Interpretation Händelscher Opern*, daselbst, 164—170. Gerhard *Schwalbe*: *Wiedergewinnung von Opern und Intermezzi des 18. Jahrhunderts durch Bearbeitung der Libretti*, daselbst, 176—182.

⁶⁵ *Kamper*, l. c. 98. — *Romain Rolland* unterstreicht jedoch (zum Unterschied von vielen anderen Kritikern der neapolitanischen Oper) u. a. die Poesie von *Metastasio* Librettos und sieht in *Metastasio* Bemühungen um die feste Gliederung der Oper eine Art Vorwegnahme von Glucks Reformwerk. Vergl. *Rollands* Studie *Metastasio als Vorläufer Glucks* im Buch *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt a. Main 1921, 147—164. Von einer Vorwegnahme der Opernreform Glucks durch *Metastasio* kann man jedoch wohl nur *cum grano salis* sprechen, wie wir annehmen; es ist allerdings wahr, daß *Metastasio* progressive Ansichten äußerte, wenn er die Art der Vertonung seiner Librettos genau vorschrieb, um auf diese Weise eine möglichst adäquate Realisierung der Texte zu sichern. Um das Jahr 1749 schreibt *Metastasio* an *Hasse* einen interessanten und anregenden

Wenn wir uns fragen, welche Fäden das Opernschaffen Josef Myslivečeks an die Neapolitanische Schule binden, entfalten wir eine Problematik, die wir leider mit streng analytischen Methoden nicht ganz lösen konnten. Myslivečeks Beziehungen zu der neapolitanischen Oper lassen sich unter den bestehenden Arbeitsbedingungen nur mit sporadischem und dürftigem Notenmaterial belegen, weil der Großteil seiner Opern für den heimischen Forscher praktisch unzugänglich ist; die Manuskripte (bzw. Abschriften) dieser Opern werden nämlich meist in italienischen Archiven aufbewahrt — und dem Verfasser war es nicht möglich, die Bewilligung zu einem längeren Studienaufenthalt in Italien zu erhalten, in dessen Verlauf er wertvolle Analysen von Myslivečeks Werken unmittelbar aus den erhaltenen Autographen oder Kopien hätte vornehmen können. Wir wollen nur die Hoffnung aussprechen, daß es in Zukunft möglich sein wird, sich mit dem gesamten Opernwerk Myslivečeks eingehend und aus authentischen Quellen zu befassen, und eine monographische Bucharbeit größeren Formats zu schreiben, die das Opernwerk Myslivečeks im vollen Zusammenhang verfolgt. Erst dann wird man endgültig bestimmen können, welchen Wert die einzelnen Opern einerseits als spezifische musikdramatische Artefakte, andererseits als zwar mannigfaltige, aber trotzdem entwicklungsbedingte, einheitliche Schaffensäußerungen eines Autors besitzen, der mit Recht als fruchtbarster und interessantester tschechischer Operkomponist der Periode vor Smetana gilt.

Wenn wir Josef Myslivečeks Opernwerk im historischen Kontext der tschechischen Musik betrachten, ein Werk, das sich erst im heimischen Milieu und dann im Ausland verbreitete, erscheint es uns gewiß als künstlerischer Beitrag, künstlerischer Wert. Denken wir doch daran, daß es nach Mysliveček erst Leoš Janáček gelang, die ausländischen Opernbühnen im wahrsten Sinne des Wortes zu erobern. Und geben wir gerechterweise zu, daß Mysliveček zu den berühmtesten Komponisten der vorklassischen tschechischen Oper zählte, daß er an künstlerischer Bedeutung im 18. Jahrhundert nur wenige tschechische Konkurrenten hatte; ich bin geneigt, in dieser Hinsicht bloß die Meister der *Mannheimer Schule*, dann *Rejcha*⁶⁶ und *Voříšek*⁶⁷ anzuerkennen, die mit einem Teil ihrer Lebensarbeit bereits in das 19. Jahrhundert fallen.

Brief über die Vertonung seines Textes zur Oper *Attilio Regolo* (vergl. Karl Menckel: *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, 409, wo dieser Brief abgedruckt ist). In der Theorie verkündet Metastasio das Übergewicht der Poesie vor der Musik, die gleichwertige Bedeutung von Arie und Rezitativ, die Unterordnung der Musik dem szenischen Effekt u. a. m. Man kann allerdings Metastasio kaum vorwerfen, daß seine „drammi per musica“ oft in ganz entgegengesetzter Weise vertont wurden, die seinen theoretischen Grundsätzen widersprach (Verkürzung der Texte, Unterschätzung der Rezitative, absolute Hegemonie der Arie u. s. w.). Die Kritiker der neapolitanischen Oper wandten ihre Feder eben gegen das Endergebnis von Metastasios librettistischen Bemühungen, nämlich gegen die zu den Texten des Wiener Hofpoeten komponierten Opern, und beurteilten — von ihrem Standpunkt aus gesehen zweifellos richtig — die neapolitanische Oper als dramatisches Ganzes. Dagegen übersehen sie zumeist Metastasios theoretisch-ästhetische Grundsätze, die an und für sich interessant sind und sich eigentlich kaum von den Ansichten der kritischen Verbesserer der alten Oper unterscheiden. Um diese Fragen zu klären, wäre es notwendig, die ästhetischen Grundsätze Metastasios unter dem Blickpunkt seiner literarisch-dramatischen Eigenproduktion und von Gluck-Casalbis Reformen einer kritischen, vor allem literarkundlichen Wertung zu unterziehen. Rolland hat in dieser Hinsicht den Weg gewiesen.

⁶⁶ Antonín Rejcha (1770—1836), ein Vertreter der tschechischen Musikeremigration in Paris,

Anders werden wir natürlich die Frage von Myslivečeks schöpferischem Beitrag vom europäischen, internationalen Standpunkt beurteilen müssen. Von diesem Aspekt aus gesehen ist Josef Myslivečeks Leistung geringer, obwohl die Erfolge des „göttlichen Böhmen“ in Italien zwar zeitlich begrenzt waren, jedoch bezeugen, daß Mysliveček zweifellos bestimmte Kreise seiner aristokratischen Hörer zu begeistern vermochte. Allgemein gesprochen, wirkten Myslivečeks Opern gewiß als Kompositionen, die einerseits mit ihrer orthodoxen Einstellung auf die Struktur der neapolitanischen Oper dem Geschmack dieser Kreise entsprechen, andererseits (worauf Arnold Schering in seiner *Geschichte des Oratoriums* aufmerksam macht⁶⁸) auch durch ihre eigenartigen, unitalienischen Züge Interesse erwecken mußten, die aus Myslivečeks tschechischer Abstammung hervorgingen. Dieser Komponist war besonders in seinen Opern eine simplifizierende Erscheinung. Die volkstümlich anmutenden Melodien, die dem neapolitanischen Hörer exotisch klangen,⁶⁹ korrespondierten mit Myslivečeks Streben, die Dialoge der Secco-Rezitative zu straffen, Monologe kürzer zu fassen oder auszulassen und ganze Szenen des Librettos umzuschalten oder zu streichen. Der erfahrene Hörer erkennt, bis zu welchem Grad sich das musikalische Denken des Komponisten vom italienischen unterscheidet. Mysliveček liegt beispielsweise der Buffo-Charakter der Melodik fern, seine Melodie ist oft lyrischer und zärtlicher im Klang als die italienische. Das Durchsichtige und Einfache des Ausdrucks, das auch unter der virtuosen Schminke der stilgegebenen Ornamentik zutage tritt, war jenes Novum, das Myslivečeks italienische Zuhörer in den Bann schlug.

Obwohl sich Mysliveček in Theorie und Praxis vollkommen dem Ideal der neapolitanischen Oper näherte, durchdachte und wandte er eigentlich auch intuitiv die ästhetischen Prinzipien von Metastasio's „Musikdrama“ an, denn die Librettos dieses „Dichters der Damen“ waren ebenso wie Josef Myslivečeks Musik idealisierende Schöpfungen, die stilmäßig schon eher dem Klassizismus angehörten als dem Barock, da sie Träger edler, allmenschlich gültiger Gedanken waren. Mysliveček läßt sich z. B. nicht vom Bühnennaturalismus eines

Freund und Zeitgenosse Beethovens, Professor am Pariser Konservatorium, Lehrer von Berlioz, Gounod, Franck und Liszt. Rejcha war vor allem als Musiktheoretiker bedeutend (*Traité de mélodie*, 1814; *Cours de composition musicale*, 1818; *Traité de haute composition musicale*, 1824/26; *L'art du compositeur dramatique*, 1833).

⁶⁷ Jan Hugo Voříšek (1791—1825), Tomášeks Schüler; auch Beethoven begann Voříšek zu schätzen, als er während dessen Wiener Wirkens (1813—1825) die Kompositionen dieses tschechischen Autors kennenlernte, die in mancher Hinsicht Bedřich Smetanas Werk vortragen. Voříšek steht voll auf dem Boden des beethovenschen Ausdrucks (Symphonie Dur, 1821), und bahnt zugleich der Musikromantik den Weg (Klavierkompositionen, besonders Phantasien, Rhapsodien — 1813 — und Improptus — 1822).

⁶⁸ Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, 237. Im Zusammenhang mit der Analyse von Myslivečeks Passionen vergleicht Schering Myslivečeks Musiksprache mit dem Ausdruck Hesses und Naumanns: „Einzelne Instrumentationseffekte erinnern an Hesse, manche melodische Wendungen sentimentaler Natur an Naumann, den Mysliveček aber an Männlichkeit und Rhythmik übertrifft, wie denn überhaupt sein böhmisches Blut — man nannte ihn in Italien ausgezeichnet kurzweg *Il Boemo* — ihm manchen eigenen, unitalienischen Zug in die Feder diktierte“.

⁶⁹ Vielleicht könnte man die ästhetische Wirkung von Myslivečeks slawischer Melodik in Italien damit vergleichen, wie z. B. Mozarts „türkische“ Motive in Wien gefielen (vergl. Die Entführung aus dem Serail, K. V. 384 dem Jahr 1782 oder das Finale der Klaviersonate (Allegretto „Alla turca“) K. V. 331 aus dem Jahr 1778.

Piccini hinreißen, der oberflächlich galant und angenehm anzuhören ist — dabei jedoch in seinen Buffos grobe Heiterkeit nicht zu vermeiden versteht, die im Typ der *commedia dell' arte* wurzelt. Myslivečeks Arien sind zurückhaltend in der Empfindung und einfach in der melodischen Linienführung; trotzdem besitzen sie eine Tiefe und Beseeltheit, die auf das Oratorium hinweist.⁷⁰

Man hat mit Recht Myslivečeks Oratorien für den Gipfel seines Schaffens gehalten, da sie die seltene Gabe erkennen lassen, die verschiedensten Situationen mit treffendem Ausdruck zu vertonen⁷¹. Aber auch in den Opern tendierte der Komponist zur ersten Form und wurde den Forderungen des italienischen Publikums gerecht, das das dramatische Pathos über alles liebte und hoch über die Sentimentalität jener Schäferspiele stellte, die im italienischen Bühnenschaffen im großen und ganzen seltene Ausnahmen bildeten⁷². Die eigenartigen, unitalienischen Züge von Myslivečeks Musikprache konnten das italienische Publikum wohl interessieren, erweckten jedoch kaum jenen frenetischen und billigen Widerhall, wie manche Opern der heimischen Produktion, die nur mit äußerlichen Effekten spielten.

Wenn wir uns die Frage stellen, auf welche Weise Mysliveček Metastasios Opernvorlagen vertonte, stehen wir vor keiner leichten Aufgabe. Vor allem müssen wir uns vergegenwärtigen, daß die alte Oper vorgeschriebene dramatische Charaktere besaß, deren Züge nicht verändert werden durften, daß eine tiefer schürfende psychologische Motivierung der Handlung und eine individuelle musikalische Charakterisierung der dramatischen Personen in der italienischen Opernpraxis unerhört war, obwohl man theoretisch bereits nach ihr zu rufen begonnen hatte⁷³. Der Zusammenhang zwischen Text und Musik war so locker, daß man damals nur eine schematische Darstellung der Gestalten verlangte; von hier aus gesehen, verstehen wir, daß auch Myslivečeks Opern — wie bei vielen anderen Komponisten der Zeit — Stellen und Charakteristiken enthielten, die einander glichen, mit anderen Worten: konventionell waren. Die eindeutige und deshalb auch einmalige Modellierung der dramatischen Figuren, die angemessene Motivierung der Handlung auch in der Musik — das alles war damals noch nicht möglich und man kann es deshalb auch in Myslivečeks Schaffen noch nicht finden. Seine Musik besaß andere Vorzüge; seine Arien

⁷⁰ Schering, I. c. 237, spricht von der Männlichkeit und straffen Rhythmik Myslivečeks (vergl. Anm. Nr. 68).

⁷¹ In seinen Oratorien steht Mysliveček fest auf dem Boden des ersten, sozusagen des Aufklärungsstils. Auf diesem Schaffensgebiet kommt der Komponist dem Stil des Klassizismus am nächsten; er bricht die Fesseln der erstarrten Dreiteiligkeit der Arien, erweitert die melodische Linie und bemüht sich um eine plastischere musikalische Charakteristik. Und wenn er sich in seinen Opern dem Reformwerk Glucks nicht beugen wollte, steht er diesem zweifellos in seinen Oratorien nahe, wo er vor allem die Koloraturen zu Gunsten einer breiten, von innigem Empfinden erfüllten Melodik einschränkt. Dies wird beispielweise im Oratorium *Abramo ed Isacco* deutlich, das in der Münchner Staatsbibliothek hinterlegt ist und sich auch in einer Abschrift in Prag befindet (vergl. K a m p e r, I. c. 166).

⁷² Interessant, allerdings wohl etwas übertrieben, ist die Ansicht Antonio Capris, der betont, die wälsche Musik des 18. Jahrhunderts habe sich von den Tändeleien sentimentaler Schäferstücke nicht beeindrucken lassen; dafür sei sie von männlicher Kraft und dem Willen zur festen tektonischen Gliederung der Oper erfüllt gewesen, ohne sich dabei kühnen Neuerungen zu verschließen (vergl. Antonio Capri: *Il settecento musicale in Europa*, Verlag Ulrico Hoepli, Mailand 1936, 27 ff.).

⁷³ Zur künstlerischen Tat gedieh erst Ch. W. Glucks Reformwerk, das allerdings in die italienischen Länder nicht vordrang.

entsprachen u. a. vollkommen dem auf den Opernszenen des 18. Jahrhunderts üblichen Umfang und den technischen Möglichkeiten der menschlichen Stimme. Mysliveček war der Typ eines ausgesprochenen Vokal-Komponisten⁷⁴, dem es nur gelang, das Libretto als Ganzes zu charakterisieren, seine allgemeinen Züge zu erfassen. Getreu der im damaligen Italien geltenden Konvention, band Mysliveček z. B. nicht einmal das Vorspiel an den Inhalt der Oper, obwohl man dies in der Theorie bereits begründete⁷⁵. In manchen Fällen komponierte Mysliveček allerdings zwei Vorspiele und man erkennt, daß er wenigstens in allgemeinen Zügen Beziehungen zwischen der Oper und ihrem Vorspiel herstellen wollte.

Auch in der Instrumentalbesetzung hielt sich Mysliveček an das neapolitanische Vorbild. Sein Orchester war relativ klein; die erste und zweite Violine war mit je zwei bis drei Spielern besetzt, dann gab es im Orchester zwei Violinen, zwei Violoncelli, zwei oder drei Oboen, ein oder zwei Fagotten, drei Trompeten, zwei Waldhörner⁷⁶... Das obligate Cembalo ergänzte die ärmliche Besetzung, mit der der maestro di capella allerdings sozusagen kammermusikalisch feine Wirkungen erreichen konnte, weil die kleinen Opernorchester vor allem in Neapel hohes Niveau besaßen⁷⁷. Wenn wir in Autographen von Myslivečeks Opern aus der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien blättern, stellen wir fest, daß sie der Meister in der üblichen Besetzung schrieb, ohne Neuerungen der Instrumentierung und damit auch der Klangfarbe des Orchesters anzustreben.

Jeder Akt seiner „Wiener“ Opern ist ein selbständiges Konvolut. Die Partituren sind in der üblichen Notenschrift auf grobem und vergilbtem Papier geschrieben. Auf jeder Seite findet man 10 Liniensysteme, das Papier hat die stereotypen Ausmaße von 280×210 mm. Die Reihenfolge der einzelnen Instrumente ist geregelt. Wenn mehrere Instrumente gleichzeitig mitwirken, werden auf dem obersten Liniensystem zwei Blechblasinstrumente, in der Regel zwei Waldhörner (seltener Trompeten, *trombe lunghe* genannt) notiert⁷⁸. Unter den

⁷⁴ David di Chiera (l. c.) führt an, auch Catherina Gabrielli habe die stimmlich außerordentlich günstige Stilisierung der Vokalpartie hoch geschätzt, und dies im Großteil der Opern, die Mysliveček speziell für sie schrieb.

⁷⁵ Vergl. Johann Adolf Scheibe: *Critischer Musicus*, Leipzig 1745, Teil 66.

⁷⁶ Paul Mies: *Musik im Unterrichte der höheren Lehranstalten*, Köln a. Rhein, 1925/26.

⁷⁷ Sie waren kleiner als beispielsweise das Orchester der Oper in Dresden, das Hasse leitete. Dieses Orchester hielt Jean Jacques Rousseau (*Dictionaire de musique, Stichwort Orchestre*, London 1766, 348—350) für den am besten dislozierten Körper und anerkannte sein hohes Niveau. Das Schema dieser Besetzung und Dislokation (Rousseau, Tafel C in der Beilage seines Wörterbuchs) druckt Hermann A b e r t (*Mozart*, I, 187) ab. Das Cembalo des Kapellmeisters befindet sich zusammen mit den Violoncelli und Kontrabässen inmitten des Orchesters, zur Linken des Kapellmeisters sitzen die Fagotte, zur rechten Seite (!) die 8 ersten Violinen, im Hintergrund 7 Sekundisten, von vier Violisten gedeckt. Die verstärkenden Violoncelli und Kontrabässe (Ripienisten) sind neben den Violinen, rechts vom Kapellmeister, untergebracht; 5 Oboisten spielen im Hintergrund (zur linken Hand des Kapellmeisters), vor ihnen sitzen zwei Flötisten, zu ihrer rechten Hand spielen zwei Waldhörner. Im Hintergrund (in der linken Ecke) war das zur Begleitung der Singstimme bestimmte Cembalo, das abermals von 1 Viola und 1 Violoncello verstärkt wurde; auf besonderen Podien (rechts und links) sind die Trompeten und Pauken verteilt, die dem Orchesterklang an schwungvollen und dramatischen Stellen festlichen Glanz verleihen.

⁷⁸ Ich betone abermals, daß man diese beiden Instrumente auf einem einzigen Liniensystem zu notieren pfl egte.

Blechblasinstrumenten folgen zwei Oboen, nur selten erscheinen zwei Flöten, eventuell zwei Fagotte. Dann folgen die ersten und zweiten Violinen und die Violen (bei dem Spiel „divisi“ besitzt jede Bratsche ihr eigenes Liniensystem).⁷⁹ Gleich nach den Violinen sind die Singstimmen angeführt, die nur ausnahmsweise in Duetten geführt werden.⁸⁰ Wenn trotzdem Doppelgesänge vorkommen, pflegt jeder der beiden Stimmen ein selbständiges Notensystem vorbehalten zu sein. Wie dies auch bei den Partituren anderer Komponisten der Fall ist, setzt Mysliveček ganz unten die Instrumentalstimmen, die das Cembalo verstärken; manchmal schreibt er sie nicht einmal aus und es handelt sich in diesen Fällen selbstverständlich um das Unisono des Violoncellos und Kontrabasses. Die Cembalo-stimme ist verkürzt — in der Technik des Generalbasses notiert.

Die Rezitative⁸¹ findet man in Myslivečeks Autographen auf zwei Liniensystemen, deren erstes der Singstimme gehört. Wenn auf der Szene mehrere Personen gleichzeitig agieren, ist damit noch nicht gesagt, daß jeder ein eigenes Liniensystem zugeteilt wird. Ganz im Gegenteil — alle an den Ensembleszenen beteiligten Personen wechseln auf einem einzigen System ab, weil sie niemals gleichzeitig, sondern konsequent eine nach der anderen rezitieren. (Die Begleitung der Rezitative erscheint auf selbständigen Notenzeilen unter den Rezitativen und pflegt mit Ziffern bezeichnet zu werden)⁸².

Myslivečeks Arien sind auf selbständigen Liniensystemen, in üblicher Weise einheitlich in C-Schlüsseln notiert. Der Umfang dieser Arien entspricht durchwegs den Möglichkeiten der Sänger. Die Lage der Vokalpartie, die sich meist in den höheren Stimmregistern bewegt, beweist, daß Mysliveček — wie bereits erwähnt wurde — der Vorliebe des 18. Jahrhunderts für hohe Gesangstimmen Rechnung trug⁸³.

⁷⁹ Die Violen nennt Mysliveček weniger üblich „violette“.

⁸⁰ Zu einem ähnlichen Schluß gelangte Kamper (l. c. 85), der jedoch auf das „dramatisch geführte Gespräch im Dreigesang“ aus dem III. Akt der Oper *Bellerofonte*, 8 Szene, hinweist. Auch Chöre kommen in Myslivečeks Opern nur ausnahmsweise vor. Kamper hält den einleitenden Marschchor aus dem I. Akt der Oper *Bellerofonte* für kärglich (ebendort).

⁸¹ Oft verraten sie auch die Hand eines anderen Schreibers; offenbar notierte sie irgendein nicht näher bekannter Gehilfe Myslivečeks oder sie wurden nachträglich geschrieben.

⁸² Die Praxis, die tiefste Baßstimme stellenweise zu beziffern, bezeugt die hervorragende Improvisationsfähigkeit der Cembalisten, die den Gesangspart offenbar mühelos verfolgten und je nach dem Gefälle seiner Melodie prima vista die zugehörigen Reihen harmonischer Funktionen spielten, ohne daß sie der Autor vorgeschrieben hätte. Nur bei den wichtigsten Modulationen bezeichnete er die harmonischen Funktionen, um Unstimmigkeiten der Interpretation zu vermeiden. Auf der anderen Seite wurde diese Praxis von den Interpretationsgeflogenheiten der Sänger des 18. Jahrhunderts diktiert, die an die Wiedergabe ihrer Parteireichlich frei herantraten, um ihren Improvisationsstil zur Geltung zu bringen. Der Begleiter hatte infolgedessen die Entwicklung des Rezitativs (eventuell auch seiner ariosen Abschnitte) gespannt zu verfolgen und die Funktionen der harmonischen Begleitung angemessen zu wählen. „Die Kunst der Begleitung“, sagt Geminiani, „beruht in der Wahl der Harmonien, in der Reihenfolge der Akkorde, in der gleichmäßigen Verteilung der Töne, aus denen sie sich zusammensetzen, und darin, daß man sie so ordnet, daß sie dem Ohr Freude an der ununterbrochen dahinfließenden Melodie bieten (...) Die Hauptkunst der Begleitung beruht darin, daß man die Dauer der Töne des Cembalos verlängert, denn häufige Unterbrechungen des Klanges lassen sich mit einer guten Melodie nicht vereinbaren.“ (Francesco Geminiani, op. 11: *The Art of Accompaniment, or A New and Well Digested Method to Learn to Perform the Thorough Bass on the Harpsichord with Propriety and Elegance*. London 1755, Vorwort § 4 und S. 2. Zitiert Arnold Dolmetsch, *Interpretace hudby 17. a 18. století* (Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts), tschechisch Praha SNKLHU 1958, 144—145; Übersetzung von Daná Setková.

Die vielen Abkürzungen der Notenschrift entsprechen im großen und ganzen der Praxis des 18. Jahrhunderts. An einer anderen Stelle dieser Arbeit⁸⁴ werden wir Myslivečeks Notenschrift ausführlich analysieren, weil gerade die verschiedenen, recht typischen Abkürzungen zu jenen Merkmalen gehören, nach denen man Myslivečeks Autographie einwandfrei erkennen kann. In diesem Zusammenhang wäre zu konstatieren, daß Myslivečeks Vorliebe für Abkürzungen ebenfalls eine Art Manier vorstellt, die die traditionalistische Einstellung des Komponisten verrät.

Dieselbe Orientierung des Komponisten erkennt man bei der Funktion und Ausarbeitung der Opernrezitative. Gehörte er doch zu jenen Komponisten, die vor allem der Opernarie huldigten und den Rezitativen — dem *recitativo secco* und *accompagnato* — eine Nebenrolle zuteilen⁸⁵. Dies lag ja ganz in den Intentionen der neapolitanischen Oper. Myslivečeks laue Einstellung zu den Rezitativen erkennt man ja auch aus der Tatsache, daß er sie in der Regel andere Komponisten ausarbeiten ließ, die bei der Konzeption der Oper mitwirkten⁸⁶. Mysliveček komponierte zweifellos jene Passagen selbst, die ihn im Opernlibretto am meisten gefesselt hatten und geeignet erschienen, Arien unterlegt zu werden. Solche Stellen des Librettos erweckten Myslivečeks volles Interesse und alles andere erschien ihm zweitrangig zu sein. So schrankenlos war der Komponist das Kind einer Zeit, die die Arie vergötterte und in ihr das Gerüst der Oper sah.

Die Form von Myslivečeks Arien ist schematisch. Viele sind „da capo“, andere wieder „dal segno“⁸⁷ komponiert, keine fällt jedoch aus dem Rahmen der neapolitanischen Kompositionstechnik. Das Beiwerk der Koloraturen wird sehr reich, in weitaus höherem Umfang verwendet, als dies sogar damals üblich war, die Läufe werden mit häufigen melodischen Sprüngen (auch Dezimintervallen) und reicher Ornamentik durchkomponiert⁸⁸.

⁸³ Die hohen Lagen der Gesangsparte in Myslivečeks Opern, wie übrigens in der barocken und frühklassischen Oper überhaupt, bereiten den heutigen Interpreten beträchtliche Schwierigkeiten. Diese vergrößern sich auch deshalb, weil die Stimmung heute, im Vergleich mit der Stimmung im 18. Jahrhundert, unangemessen und ständig im Steigen begriffen ist.

⁸⁴ Nämlich im Kapitel über Myslivečeks Oper *Medonte* (S. 121).

⁸⁵ Die Opernrezitative unterscheiden sich vollkommen von den Rezitativen in Myslivečeks Oratorien. Hoch gewertet wird z. B. Myslivečeks Kunst des *accompagnato* in seinem Oratorium *Abramo ed Isaco* (das übrigens für ein Werk Mozarts gehalten wurde); Kamper (l. c. 170) betont, wie vergeistigt Mysliveček den Schmerz der Mutter Sarah auszudrücken vermochte, die in ihrem Begleitrezitativ-Monolog Angst um das Leben des Sohnes Isaak äußert, den der eigene Vater, Abraham, töten will (I. Buch Mosis, Kap. 22). Im Vergleich mit dem gleichnamigen Oratorium des österreichischen Komponisten Ignaz *Holzbauer* (1711—1783) sind Myslivečeks *accompagnati* tiefer, dramatischer empfunden und interessanter instrumentiert (K a m p e r, l. c. 169).

⁸⁶ Eine Technik, die Mysliveček laufend verwendet. Nicht einmal in dieser Hinsicht unterschied er sich also von den Komponisten seiner Zeit. Vor ihm komponierte z. B. der große Georg Friedrich *Händel* nur die melodischen Stimmen und den bezifferten Baß (*basso fondamentale*), während er die übrigen Stimmen seine Schüler oder Mitarbeiter notieren ließ; die Instrumentierung schrieb er bloß an wichtigen Stellen vor, wo es notwendig war, weniger übliche Instrumente einzusetzen.

⁸⁷ „Dal segno“, vom Zeichen. Die Weisung „dal segno al fine“ bedeutet, daß die Komposition vom Zeichen bis zu der als „fine“ bezeichneten Stelle zu spielen ist. Falls das „fine“ nicht bezeichnet ist, spielt man sie bis zum eigentlichen Ende.

⁸⁸ Von den melodischen Verzierungen kommen am häufigsten vor: Vorschlag, Nachschlag, langer Vorschlag, Pralltriller, Mordent, Triller u. a. Der Vorschlag pflegt bei Mysliveček nicht durchgestrichen zu sein, ist also lang zu nehmen.

Bei modernen Aufführungen dieser Opernparte hat man noch auf die unterschiedliche Schreibweise einzelner Noten und Zeichen zu achten. So ist zum Beispiel eine durchstrichene Achtelnote als Sechzehntelnote zu lesen, ein doppelt durchstrichenes Notenfähnchen der Achtelnote gilt als Zweiunddreißigstel usw.⁸⁹ Eine Besonderheit von Myslivečeks Notenschrift ist das Erhöhungszeichen, das in Form eines schrägen Doppelkreuzes erscheint⁹⁰. Natürlich gibt es noch mehr Unterschiede gegenüber der üblichen Notenschrift, doch fehlt der Raum, sie zu schildern, da diese Studie keine ausgesprochen musik-paläographische Arbeit vorstellt. Es genügt zu sagen, daß man aus der Art und Weise der Notenaufzeichnung in den Partituren des Autors manchmal indirekte Schlüsse auf Fragen seines persönlichen Stils und Probleme des Opernbetriebes der damaligen Zeit ziehen kann⁹¹.

⁸⁹ Vergl. das Kapitel über die Oper *Medonte* in dieser Abhandlung (S. 121).

⁹⁰ Das schräge Kreuz kommt in den Notenschriften italienischer Komponisten schon seit Corellis Zeiten vor (vergl. die Ausgabe von Corellis *Concerti grossi* aus 1712).

⁹¹ Vergl. z. B. die Opern Josef Myslivečeks, die in autographischer Fassung in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien hinterlegt sind:

- MONTEZUMA — Partitur, Sign. IV — 15721 a.
 ANTIGONE — Partitur, Sign. IX — 16420. Mikrofilm in der Brünner Universitätsbibliothek, Sign. Skř. 17 — 577351 (seit 1967).
 EZIO — Partitur, Sign. IX — 16419. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist ein Fragment der Abschrift des II. Aktes hinterlegt.
 ATTIDE — Partitur, Sign. IX — 16418.
 DEMOFOONTE — Partitur, Sign. IX — 16421. Mikrofilm UB Brunn, Sign. Skř. 17 — 577916.
 L'IPERM(N)ESTRA — Partitur, Sign. X — 17796. Mikrofilm UB Brunn, Sign. Skř. 17 — 601918.
 IL TAMERLANO — Partitur, Sign. X — 17797. Mikrofilm UB Brunn, Sign. Skř. 17 — 587553.

Im Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums in Brunn sind Mikrofilme folgender Opern Myslivečeks hinterlegt:

- L'ARTASERSE — Partitur, Abschrift, Sign. J — 6 — 12/IV. (Original der Abschrift: Real. Kons., heute Conservatorio S. Pietro a Majella, Neapel)
 BELLEROFONTE — Partitur, Abschrift, Sign. J 37—43/IV. (Original der Abschrift: Konservatorium, Florenz, Sign. D 298)
 LA CALLIROE — Partitur, Autograph, Sign. J 43 a, b, c. (Original des Autographs: Konservatorium, Neapel)
 IL DEMETRIO — Partitur, Autograph, Sign. J 43 a, b, c. (Original des Autographs: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin. Siehe Josef P l a v e c: *K otázce repatriace hudebních bohémik* (Zur Frage der Repatriierung musikalischer Bohemica), *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* F—9 (zum 60. Geburtstag Prof. Dr. J. Raceks, DrSc.), Brno 1965, 197
 IL FARNACE — Partitur, Autograph, Sign. J 20—24/IV. Original des Autographs: Konservatorium in Neapel, Sign. 29.30: 13—15). Jan Racek zweifelt (nach dem Vermerk auf dem Karteiblatt des Musikhistorischen Instituts des Mährischen Museums in Brunn) die Echtheit der Handschrift. Doch zeigt ihr Duktus einwandfrei, daß es sich um ein echtes Autograph Josef Myslivečeks handelt.
 L'OLIMPLADE — Partitur, Abschrift, Sign. J 25—30/IV. (Original der Abschrift: Konservatorium in Neapel, Sign. 4 C 34)

Aus allen Beobachtungen und Erwägungen geht hervor, daß Mysliveček in jeder Hinsicht ein Bekenner der neapolitanischen Oper war. Er stellte sich auf die Ansprüche und Erwartungen seines Publikums ein und trug kein Verlangen, das herrschende Opernschema umzubilden. Die konventionellen Züge seines Opernschaffens, das sich folgerichtig an den Librettotyp Metastasios anlehnte⁹², waren so starr fixiert, daß Mysliveček schließlich Glucks Opernreform nicht akzeptierte, obwohl er Glucks Werk kannte. Der stilistische Anachronismus von Myslivečeks Spätwerken aus dem Ende der siebziger Jahre war auch wohl der Hauptgrund dafür, daß die letzten zwei Opern des Komponisten bei dem Publikum keinen Anklang fanden. Aber dies werden wir an einer anderen Stelle unserer Arbeit behandeln und im Schlußkapitel auch eine Analyse von Myslivečeks letzter Oper vornehmen, die dem Leser per analogiam ein Gesamtbild von Myslivečeks Opernstil vermitteln kann, der ja alle seine Bühnenwerke charakterisierte.

RECITATIVI DELL'OPERA „TAMERLANO“ — Autograph, Sign. J 35/IV. (Original des Autographs: Accademia Filarmonica, Bologna, Sign. 139)

GIUSEPPE RICONOSCIUTO — Oratorium, Partitur, Abschrift, Sign. J 17—18/IV. (Original der Abschrift: Archivio musicale della Capella musicale Antoniana, Padua, Sign. D 25)

IL TRIONFO DI CLELIA — Partitur, Abschrift, Sign. J 32—36/IV. (Original der Abschrift: Real. conservatorio, Florenz, Sign. D 217)

Ich danke PhDr. Theodora Straková, CSc., Leiterin des Instituts, PhDr. Jiří Sehnal, CSc., und PhDr. Jindřiška Bártová dafür, daß sie mir das Studium der Mikrofilm-Materiale des Musikhistorischen Instituts des Mährischen Museums ermöglicht haben.

⁹² Eine ausführliche Monographie der einzelnen Opern Myslivečeks erfordert natürlich auch das eingehende Studium der Librettovorlagen seiner musikdramatischen Werke. *Metastasio*, dem Librettisten von Myslivečeks Opern, wird ein selbständiges Kapitel dieser Arbeit gewidmet. — Die übrigen Librettisten Myslivečeks sind in Archiven und Büchereien nur schwach vertreten. So findet man in der Tschechoslowakei eine Abschrift des italienischen Librettos zu MONTEZUMA von V. A. Cigna-Santi. Diese Abschrift wurde von Jan Pohl angelegt (Musikabteilung des Nationalmuseums, Prag, Sign. V—B—15); das italienische Libretto zu MEDONTE von Giovanni da Gamerra ist in Fotokopien im Schlesischen Institut der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Opava (Troppau) unter Sign. B 25—3591 hinterlegt. Sehr zahlreich sind die Librettobücher zu Myslivečeks Opern in italienischen Archiven:

a) **B o l o g n a** (*Liceo musicale*):

BELLEROFONTE (Autor: G. Bonecchi), FARNACE (A. M. Lucchini), L'IPERMESTRA (P. Metastasio), LA NITTETI (P. Metastasio), MONTEZUMA (V. A. Cigna-Santi), IL TAMERLANO (A. Piovone), DEMETRIO (P. Metastasio), ROMOLO ED ERSILIA (P. Metastasio), ARTASERSE (P. Metastasio), ADRIANO IN SIRIA (P. Metastasio), LA CIRCE (D. Perelli duca di Monestarace), DEMETRIO (zweite Variante, P. Metastasio), ANTIGONE (G. Roccaforte), MEDONTE (G. da Camerra).

b) **V e n e d i g** (*Fondazione Cini, Kollektion Rollandi*):

ADRIANO IN SIRIA (P. Metastasio), IL TRIONFO DI CLELIA (P. Metastasio), ARMIDA (G. A. Migliavacca), IL BELLEROFONTE (G. Bonecchi), EZIO (P. Metastasio), ANTIGONE (G. Roccaforte), LA CIRCE (D. Perelli duca di Monestarace), LA CALLIROE (M. Verazi).

(Vergl. M. Schaginjan, *Zapomenutá historie*, 345—346; dort findet man auch Angaben über die Verwahrungsorte der Librettos, die Mysliveček in seinen Kantaten und Oratorien vertonte).