

Pečman, Rudolf

**Josef Myslivečeks Bemühen um die innere Reform der neapolitanischen "opera seria" : Libretti legen ihre Zeugenschaft ab**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1981, vol. 30, iss. H16, pp. [7]-29

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111946>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RU DOLF PEČMAN

## JOSEF MYSLIVEČEK'S BEMÜHEN UM DIE INNERE REFORM DER NEAPOLITANISCHEN „OPERA SERIA“ Libretti legen ihre Zeugenschaft ab

Die vorliegende Studie verfolgt ein apologetisches Ziel. Wir möchten darin die bestehenden fortlaufend verbreiteten Ansichten zerstreuen, Josef Mysliveček, genannt *Il Boemo* (1737—1781), habe die neapolitanische *opera seria* lediglich vermehrt, ohne zu ihrer inneren Reform beigetragen zu haben. Wir gehen dabei von den während der Erforschung italienischer Quellen zu Myslivečeks Schaffen angesammelten Erkenntnissen aus.<sup>1</sup> Aus diesen Quellen geht hervor, daß Mysliveček anfänglich an das neapolitanische Muster anknüpfte, seit 1771 jedoch die innere Reform der *opera seria* anstrebte.

Im Jahre 1771 stand Josef Mysliveček mitten in schöpferischer Arbeit. Er hat bedeutende Erfolge auf italienischen Opernbühnen hinter sich, er ist Verfasser von zehn Opern<sup>2</sup> — und ist im Begriffe, die elfte, *Il gran Tamerlano*, fertigzuschreiben. Am 15. Mai 1771 wird er zum Akademiker in Bologna<sup>3</sup> ernannt und seit der Zeit unterzeichnet er sich „*Giuseppe Mislivecek, detto il Boemo, Accademico Filarmonico*“. In Italien gilt er als führender Künstler der Opernstationen und wird mit dem Titel „*Signor Maestro*“ oder „*Maestro di cappella*“ bezeichnet. Der Titel „*Il Maestro*“ gebührte nur den hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten; er kommt z. B. in Verbindung mit dem Namen Myslivečeks in dem vom königlichen Drucker *Giovanni Battista Bianchi* in Milano zum Karneval 1772 heraus-

---

<sup>1</sup> Vgl. Rudolf Pečman, *Tesori di musica Boema negli archivi Italiani*. In: Vita cecoslovacca 1975, Nr. 2, S. 22—23. Der Studienaufenthalt in Italien hat seit November 1973 bis Februar 1974 stattgefunden (Stipendium des Ministeriums für Schulwesen der Tschechischen sozialistischen Republik). Derselbe, *Josef Mysliveček* (250 Seiten Maschinenschrift), wird 1981 im Verlag Supraphon, Prag, Edition „Musikprofile“ erscheinen.

<sup>2</sup> *Il Parnaso confuso*. Oper-Kantate. Parma 1765. — *Medea* (dubios). Parma. [?]. — *Bellerofonte*. Neapel 1767. — *Il Farnace*. Neapel 1767. — *Il Trionfo di Clelia*. Torino 1767. *Semiramide riconosciuta*. Torino oder Venedig 1768. — *Demofoonte*. Venedig 1769. — *L'Ipermestra*. Florenz 1769. — *La Nitteti*. Bologna 1770. — *Motezuma*. Florenz 1771.

<sup>3</sup> Rudolf Pečman, *Mozart a Mysliveček — dva boloišti akademikové* (Mozart und Mysliveček — zwei Bologneser Akademiker). In: Bertramka III, 1972, Nr. 3, S. 98—102.

gegebenen Libretto zur Oper *Tamerlan* vor.<sup>4</sup> In den vorhergehenden Libretti, z. B. zur Oper *Bellerofonte* (Neapel 1767), liegt dieser Titel am Namen des Komponisten nicht vor.<sup>5</sup> Die angeführten Tatsachen dokumentieren das große Ansehen, das Mysliveček im italienischen Musik- und Opernmilieu genoß. Er war bereits ein erfahrener Opernkomponist, der die Struktur der Oper neapolitanischen Typs um neue Züge bereicherte. Und gerade in *Tamerlan* treten Myslivečeks Reformzüge in den Vordergrund.

Die offizielle Uraufführung der Oper *Il gran Tamerlano* (*Tamerlan der Große*) fand in *Teatro Ducale* in Milano am 26. Dezember 1771 statt. Die zeitgenössische Abschrift dieser Oper mit dem Jahr 1772 wird in der Bibliothek des Konservatoriums in Florenz,<sup>6</sup> das Autograph in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien<sup>7</sup> aufbewahrt. Zur Inszenierung hat sich auch ein Libretto aus dem Fonds von *Livia Simoni*<sup>8</sup> erhalten. Es handelt sich allem Anschein nach um einen Nachdruck vom Jahresbeginn 1772, als *Tamerlan* in Milano durchschlagende Erfolge hatte und mehrmals wieder aufgeführt wurde.

Für die Inszenierung der Oper *Tamerlan* hatte Mysliveček beste Bedingungen. *Teatro Ducale*, Vorgänger der *Scala*, stand an derselben Stelle wie das berühmteste italienische Operntheater von heute. Die Herrschaften hatten es nahe in das Theater, da der Herzogspalast gleich nebenan stand. Charles Burney beschreibt 1770 das Herzögliche Theater<sup>9</sup> und ist entzückt von dessen Schönheit und Geräumigkeit. Auf jeder Seite gab es fünf Logen. Die große Loge war für den Mailänder Statthalter, den Herzog von Modena, und für seine Tochter („*principessina ereditaria*“) reserviert. Das Publikum konzentrierte sich in der Regel auf die Vorführung nur wenig, denn es unterhielt sich laut dabei; allerdings bei Arien und Duetten hörte es mit scharf eingestellter Aufmerksamkeit zu und brach oft in Begeisterung aus.

In ähnlicher Weise mag das Publikum bei der Erstaufführung von *Tamerlan* reagiert haben. Die Handlung der auf das Libretto von *Agostino Piovene* geschriebenen Oper stützt sich auf historische Tatsachen der Kämpfe zwischen dem Khan Tamerlan und dem Sultan Bajazid.<sup>10</sup> Sie wickelt sich vom 20. Juli 1402 zum 8. März 1403 ab. Der Text ist ziemlich kompliziert und neigt zu den üblichen spätbarocken Opernmanieren.

Der Tyrann Tamerlan entbrannte in Liebe zu Asteria, der Tochter des besiegten Osmanenkönigs Bajazet; dieser beschwört seine Tochter, den Verlockungen des Khans nicht zu unterliegen. Asteria ist entschlossen, den Tyrannen im Brautbett zu ermorden. Tamerlan entdeckt ihre Absicht,

<sup>4</sup> *Compositore della Musica: Il Sig. Maestro Giuseppe Mislivecek detto il Boemo Accademico Filarmonico*. Vgl. das Libretto *Il gran Tamerlano* [...] *Nel Carnovale dell'anno 1772*. [...] *Presso Gio. Battista Bianchi Regio Stampatore*. In Milano. Aus dem Fonds der Biblioteca teatrale Livia Simoni, Milano. *Sign. Mus M XLVII 2*.

<sup>5</sup> Rom, Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia, *Sign. XVII 24*.

<sup>6</sup> *Sign. D 209*.

<sup>7</sup> *Sign. X-17797*. Mikrofilm in der Universitätsbibliothek Brno, *Sign. Skř. 17 - 587553*.

<sup>8</sup> Vgl. *Anm. 4*.

<sup>9</sup> Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*. Aus englischem Original übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772. Neuaufgabe Leipzig 1969, S. 62–63, Verlag Philipp Reclam jun.

<sup>10</sup> Rudolf Pečman, *Tamerlan*. In: *Hudební rozhledy* 1968, Nr. 5, S. 124–126.

allein er verzeiht ihr. Weil Asteria seine Liebe zurückweist, will er ihren Vater Bajazet hinrichten lassen. Inzwischen verdächtigt Bajazet Asteria, sie sei Tamerlans Verführungen unterlegen, aber die Tochter rechtfertigt sich vor ihm. Da Tamerlan Asterias Liebe nicht zu erlangen vermag, erniedrigt er sie, indem er sie zu seiner Essenholerin macht. Asteria trachtet erneut nach seinem Leben und versucht ihn zu vergiften. Nur dank der Wachsamkeit der Prinzessin Irene, die Tamerlan im geheimen liebt, kommt der Plan Asterias heraus. Bajazet erkennt die Charakterfestigkeit seiner Tochter sowie seine eigene Aussichtslosigkeit. Er nimmt Gift und stirbt. Zum Schluß vergibt Tamerlan abermals der Asteria und gibt ihre Hand ihrem Geliebten, dem griechischen Prinzen Andronikos; er selbst nimmt Irene zur Frau, da er die Aufrichtigkeit ihrer Liebe erkannt hat.

Das Libretto knüpft an *Pietro Metastasio* an. Die dramatischen Personen sind Träger der Ideen, sie lösen komplizierte Situationen und kommen erst nach Seelenkämpfen zum Entschluß. Ihre Handlung wird von idealisierten ethischen Ideen getragen. Die Reflexion hat die Oberhand über die eigentliche dramatische Aktion, der Streit der Bühnengestalten wird durch lyrischen Verston verdrängt. Daran schließt sich Myslivečeks Musik eng an. Der Komponist teilt Rezitative von Arien und Ensembleszenen folgerichtig ab. Die eigentliche dramatische Entwicklung der Oper konzentriert er in die *recitativi*, kontemplative Stellen vertraut er den Arien und Duetten an, gründlich arbeitet er die moralisierenden Monologe aus. Von besonderer Wirksamkeit ist die Szene von Bajazets Tod. Durch die Musikwerte der Oper *Tamerlan* sind auch neuzeitliche Inszenatoren gefangengenommen worden.<sup>11</sup>

Aus dem Libretto zur Mailänder Uraufführung können manche Details hinsichtlich der eigentlichen Inszenierung herausgelesen werden. Zwischen den Aufzügen wurden nach üblichem Brauch Ballette gespielt. Es läßt sich nicht mehr ermitteln, ob der Tänzer und Komponist *Carlo le Picq* (er stand im Dienste des polnischen Königs), der zwei von den Balletten komponiert hat, deren Inhalt mit Mysliveček konsultiert hat; von Interesse sind jedoch einige Angaben im Libretto, aus denen hervorgeht, daß *Carlo de Picq* sowie Mysliveček eine thematische Verknüpfung der Ballette

<sup>11</sup> Die neuzeitliche Weltpremiere von Myslivečeks *Tamerlan* fand am 8. Oktober 1967 in Brno im Rahmen des II. internationalen Musikfestivals „Musica antiqua“ statt. Sie wurde auch direkt vom Rundfunk Zagreb ausgestrahlt. Die Einstudierung bereitete der Dirigent Václav Nosek mit Solisten und Ensemble des Staatstheaters Brno vor. Die Regie führte Miloš Wasserbauer. Vgl. Václav Nosek, *Tamerlan, opéra de Mysliveček, (Remarques sur la réalisation scénique.)* In: Musica antiqua. Colloquium Brno 1967. On the Interpretation of Old Music. Brno 1968, S. 183–187 (in der Redaktion von Rudolf Pečman). Am 1. Dezember 1977 wurde *Tamerlan* im Nationaltheater in Prag uraufgeführt. Benutzt wurden die Notenmaterialien von Václav Nosek sowie die Übersetzung von Eva Bezděková aus der Brünner Einstudierung, und zwar unter der Leitung von Josef Kuchinka, in der Regie von Ladislav Štros, Bühnenbild Květoslav Bubeník, Kostüme Adolf Wenig und Choreograph Daniel Wiesner. Die Prager Inszenierung wurde auf die Bühne des *Teatro municipale* in Reggio Emilia übertragen. Am 29. März 1979 wurde hier die Premiere im italienischen Original verwirklicht. Tschechische Spitzenkünstler (s. oben) brachten die Aufführung mit italienischen Solisten, Orchester und Chor zustande. Im Mai d. J. wurde die Einstudierung aus dem Reggio Emilia in die Kammerszene der Mailänder Scala übertragen.

mit der Haupthandlung der Oper anstreben. Dies beweist ihre Reformbestrebungen innerhalb der neapolitanischen musikdramatischen Komponistenschule. Wenn auch nicht alle drei in der Oper auftretenden Ballette, doch das erste und dritte weisen schon einen Zusammenhang mit der Handlung der Oper auf. *Ballett 1* (nach dem ersten Aufzug) besaß eine nähere Inhaltsbezeichnung „*Gli Amanti protetti dall'Amore*“ („Die Geliebten werden durch Liebe geschützt“); daraus folgt, daß es sich inhaltsmäßig auf das Liebespaar Asteria und Andronikos bezieht und das glückliche Ende ihrer Liebe nach allen Qualen, die sie zu erleiden hatten, antizipieren konnte. (Die Asteria tanzte Primaballerina Frau *Anna Binetti*, im Dienste des polnischen Königs stehend, den Anronikos *Carlo le Picq.*) *Ballett 2* zeigt offensichtlich keinen Zusammenhang mit der Handlung; hierin wird ballettmäßig der glückliche *capitano* (eine Gestalt aus der *comedia dell'arte*) auf einer einsamen Insel, deren er sich bemächtigte, dargestellt. *Ballett 3* hing dagegen schon ausgesprochen mit der Handlung des *Tamerlans* zusammen. Es wurde nach dem dritten Aufzug als *Ballett-licenza* von Tamerlan gespielt, der in der Oper eine Verwandlung aus einem Bösewicht in einen gütigen Herrscher erfuhr, der der Asteria verzeiht und die Liebe der Prinzessin Irene erwidert. Die Handlung des Abschlußballetts spielt sich auf Tamerlans Hochzeitsfeier („*Festeggiamento nelle Nozze di Tamerlano*“) ab. Im gedruckten Libretto wird angegeben, daß sich an den Ballettkreationen neben *C. le Picq* und *A. Binetti* weitere sieben Solotänzer und Solotänzerinnen beteiligten; außerdem trat eine Ballettgruppe („*figuranti*“) mit sieben Männern und sechs Weibern auf — mit ihren Auftritten wirkten weitere Ballettkünstler mit (zwei Männer, vier Frauen). A propos: *Ballett 2* wurde nicht von *Carlo le Picq*, sondern von *Luigi Palladini* komponiert; dieser tanzte offensichtlich auch die Rolle des *capitano* (es ging evident um ein Ballett mit komödialen Elementen).

Nach der Uraufführung *Tamerlans* 1771 stieg Myslivečeks Ruhm wörtlich zu den Sternen empor. Davon zeugt unter anderem die Tatsache, daß die Abschriften seiner Partituren in vergoldeten, reich verzierten Mappen gebunden wurden (z. B. in Neapel).<sup>12</sup> Das neue Theater in Pavia betraut den Komponisten mit der Abfassung der Oper *Demetrio* zum Text von *Metastasio*.<sup>13</sup> (Die Uraufführung fand 1772 statt, eine weitere Aufführung ist zum 21. Januar 1773 belegt.) Für Neapel schreibt Mysliveček in Eile die Oper *Romolo ed Ersilia* (*Romulus und Hersilia*);<sup>14</sup> das Werk wird in *Teatro S. Carlo* am 13. August 1773 uraufgeführt. Es handelt sich um eine bedeutende Arbeit zum Text von *Metastasio*. Das Libretto handelt über den Raub der Sabinerinnen aus der Zeit des Gründers von Rom, des Königs Romulus. Romulus bewirbt sich (nach dem Mädchenraub) um die Prinzessin Ersilia (Tochter des Atemnatenprinzen Curtius). Aber Ersilia weist seine Liebe aus Gehorsam zu ihrem Vater zurück. Romulus erreicht schließlich Ersilias Zuneigung, überwindet alle Ränke der Liebe, besiegt

<sup>12</sup> Detailliertes Verzeichnis von Myslivečeks Kompositionen s. Rudolf Pečman, *Finzione poetica e verità su Josef Mysliveček*, im Sammelband: Josef Mysliveček, Reggio Emilia 1979, S. 17–46 (herausgegeben von Teatro municipale).

<sup>13</sup> Konservatorium *S. Pietro*, Neapel. Sign. 29. 3. 4. a 6.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Sign. 29. 3. 18 a 20.

den ursprünglichen Geliebten Ersilias Acron von Caenina und erlangt unerwartet die Einwilligung des Prinzen Curtius zur Eheschließung mit Ersilia.

Auf Grund antiker Quellen kann man die geschichtlichen Vorlagen des Sujets ergründen. Romulus ist traditionsgemäß der Gründer Roms und dessen erster König. Ersilia (= Hersilia) ist Tochter eines vornehmen Sabiners. Sie kam nach Rom als verheiratete Frau (nach Plutarchos und Maerobius), während Livius, Ovidius, Silius Italicus u. a. berichten, erst Romulus, der im Kampf mit den Sabinern seinen Rivalen Acron, König von Caenina (nach Livius und Dionysios von Halikarnaß) getötet haben soll, habe Ersilia zur Frau genommen. In dieser Oper ist also eine engere Verknüpfung der Handlung mit der historischen Grundlage festzustellen als in anderen Libretti von *Metastasio*.

Die Arbeit mit den Texten *Metastasio*s hat Mysliveček konveniert.<sup>15</sup> Der Dichter forderte theoretisch beispielsweise die Reform des Rezitativs (Mysliveček setzte sich praktisch dafür ein). Il Boemo bekannte sich nicht zu *Glucks* Opernreform, obwohl er das Werk von Gluck kannte. (Er brachte *Orpheus und Eurydike* am 4. November 1774 mit eingefügten Arien *Johann Christian Bachs* zur Aufführung und erzielte sechs Reprisen). Myslivečeks Interesse wurde u. a. durch *Metastasio*s Grundsatz geweckt, die Musik sei in der Oper mit der Poesie, d. i. mit dem Operntext gleichwertig und die orchestrale Komponente einer Oper solle Gemütszustände der handelnden Personen ausdrücken und das dramatische Geschehen vervielfältigen.<sup>16</sup> Immer wieder griff er nach *Metastasio*s Vorlagen, denn dieser „*poeta cesareo*“ schrieb melodisch — sein Vers forderte geradezu zu einer Musikbearbeitung auf. Mysliveček vertonte insgesamt zwanzig *Metastasio*s Opern- und Oratoriumtexte. Er wählte umsichtig Werke, die der Dichter in seiner besten schöpferischen Periode verfaßte.

Nach der Oper *Romolo ed Ersilia* wird in den Verzeichnissen von Myslivečeks Werken<sup>17</sup> die näher unbekannte Oper *Eriphyle* (*Eriphyle*) vom Jahre 1773 angegeben; sie sollte vermutlich ihre Premiere in München haben, aber die Uraufführung fand angeblich in Torino statt. Das Material zu dieser Oper ist bis jetzt nicht aufgefunden worden. Unter Annahme der Urheberschaft von Mysliveček gerät man mit einem Schlag in einen Themenkreis von hochgehobener dramatischer und theaterpsychologischer Darstellungskraft. Die Hauptdarstellerin der Sage ist Eriphyle, Tochter des Königs Talaos von Argos, Ehefrau des Amphiaraios, Mutter Alkmaions. Diese Eriphyle galt schon in der Antike als Personifizierung der Habgier. Amphiaraios wählte sie zum Schiedsrichter im Streit mit seinem Vetter Adrastos. Beide verpflichteten sich, ihr zu gehorchen. Bestochen

<sup>15</sup> Rudolf Pečman, *Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper* (Pietro Metastasio als Librettist von Myslivečeks Opern. In: (Sammelband) *Otázky divadla a filmu II*, Brno 1971, 83—100 (Red. Artur Závodský); *Spisy UJEP* (Schriften der J.-E.-Purkyně-Universität), *Facultas philosophica*, Bd. 170.

<sup>16</sup> Romain Rolland, *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt am Main 1922. Kapitel VI — *Metastasio als Vorläufer Glucks* (S. 147—163).

<sup>17</sup> Z. B. Ulisse Prota Giurleo in *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. VII, Spalte 990, Rom 1960; Jan Racek im *Musiklexikon Československý hudební slovník II*, Prag 1965, S. 140.

von Polyneikes, dem vertriebenen Thebenkönig, der ihr ein kostbares Halsband geschenkt hatte, veranlaßte sie ihren Gemahl, dem Polyneikes die Herrschaft in Theben zurückzugewinnen zu helfen. Amphiaraos gab nach, schloß sich dem „Zug der Sieben gegen Theben“ an, kam jedoch aus dem Kampf nicht mehr zurück. Alkmaion, Sohn der Eriphyle, erfuhr später, daß seine Mutter Amphiaraos wegen des Halsbands in den Tod schickte: er schlug sie mit eigener Hand tot. Wegen Muttermordes haben ihn die Erinyen bestraft, indem sie seinen Geist vom Wahnsinn befallen ließen.<sup>18</sup>

Nach dem Erfolg von *Romolo ed Ersilia* nahm Mysliveček das Einstudieren des späteren Mozartlibrettos *La Clemenza di Tito* für das Theater *S. Benedetto* in Venedig in Angriff; Verfasser des Operntextes war wiederum *Metastasio*. Das Sujet ist der römischen Geschichte entnommen; es geht um Verherrlichung von Titus, „Wonne der Menschheit“. Zwei Feinde Titus' trachteten vergeblich nach seinem Leben. Ihre Verschwörung wurde vom Senat entdeckt und beide wurden zum Tode verurteilt. Titus gewährt ihnen großzügig Verzeihung und begnügt sich mit väterlicher Ermahnung.<sup>19</sup>

Es würde zu weit führen, wollten wir alle Opernerfolge Myslivečeks in jener Zeit erwähnen. Nur *Antigone* wollen wir nennen, um auf einen Irrtum aufmerksam zu machen, der sich in eine Reihe Enzyklopädiën und Studien eingeschlichen hat. *Antigone* wurde mit der Oper *Antigono* identifiziert, was nicht wenig Verwirrung in den Angaben verursachte. Die *Antigone* bearbeitete für Mysliveček *G. Roccaforte* in Anlehnung an die Tragödie von Sophokles.

*Antigone*, Tochter des *Oidipus* und der *Iokaste*, kehrte nach dem Tode ihres Vaters nach Theben zurück und bestattete gegen das Verbot des dortigen Herrschers *Kreon* den Leichnam ihres beim Angriff auf die Vaterstadt als Landesverräter gefallenen Bruders *Polyneikes*. Wegen dieser Tat wurde sie in ein unterirdisches Gemach gesperrt, wo sie sich das Leben nahm. Ihre Handlung besaß eine moralische und menschliche Höhe, denn sie legte die Geschwisterliebe (das Naturrecht) über die Menschengesetze.<sup>20</sup>

Ogleich wir das Prinzip einer chronologischen Beschreibung verletzen, wollen wir im Zusammenhang mit der *Antigone* nach *Roccaforte* sofort auch die Oper *Antigono* (*Antigonos*) nennen, die Mysliveček sechs Jahre später während seines römischen Aufenthaltes zu *Metastasios* Libretto komponierte. Er tat es auf Bestellung des weniger bedeutenden Damentheaters (*Teatro delle dame*); die Bestellung erfolgte offensichtlich gegen das Ende des Jahres 1779, denn die Erstaufführung der neuen Oper

<sup>18</sup> Nach der Enzyklopädie *Friedrich Lübkers Reallexikon des klassischen Altertums*. Berlin 1914 (Stichwort „Alkmaion“, S. 48). Ebenfalls *Vojtěch Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí* (Götter und Helden der antiken Sagen), Prag 1970 (Stichwort „Eriphyla“, S. 115).

<sup>19</sup> Myslivečeks *Titus* wurde zur Eröffnung der Wintersaison im Theater *S. Benedetto* am 26. Dezember 1773 uraufgeführt.

<sup>20</sup> Die Uraufführung der gleichnamigen Oper von Mysliveček fand im *Teatro Regio* in *Torino* beim Fastnachtfest 1774 statt.

fand im Frühling 1780 statt.<sup>21</sup> Hauptakteure sind Antigonos, König von Makedonien, der die ägyptische Prinzessin Berenike liebt, und sein Sohn Demetrios. Beide Gestalten sind der Geschichte entnommen.<sup>22</sup> Im Libretto gewährt Demetrios seinem Vater Antigonos Schutz vor Gefahr. Der großmütige Antigonos gibt ihm die Hand der Berenike.

Die Handlung der Oper ist durchaus traditionell und schematisch. Von Bedeutung ist, daß Myslivečeks Vertonung in Rom mit aller äußeren Pracht ausgestattet wurde. Der erste Aufzug spielt im Laubengang vor dem großen Tor in Thessalonike, der zweite im Atrium des königlichen Saals und der dritte im Arbeitszimmer des Antigonos (mit einer Aussicht in die Gärten). Die Oper wird zwischen den einzelnen Aufzügen mit Ballettszenen begleitet, die jedoch mit der Handlung der Oper in keinem Zusammenhang stehen; das erste Ballett stellt eine Jagdszene mit Heinrich IV. (1050—1106) dar, der die lombardische Krone aufnahm und zum Herrn Roms wurde („*La Caccia die Enrico IV*“). Das zweite Ballett, ebenfalls programmeingestellt, trägt die Bezeichnung Landgeschichten („*Gli Avvimenti Campestri*“). Beide Ballette sind scherzhaft, weil in der Charakteristik der Tänzer, die auch die Weiberrollen darstellten, das Epitheton *grottesco* (grotesk, tragikomisch) auftritt. Verfasser der Choreographie war *Onorato Viganò*, dem 24 Ballettchoristen zur Verfügung standen. Die Ballettmusik komponierte *Luigi Marescalchi* (1750?—1800?), Schüler von Padre Martini und Musikverleger in Venedig, der oft Viganos Ballette in Musik setzte. Im Libretto ist er als „*Maestro di Cappella Bolognese*“ betitelt.

Nach dieser kurzen Information über *Antigone* und *Antigono* kommen wir nun zum Jahr 1775 zurück. Fünf Jahre lang stand schon Mysliveček im Zenit seines Schaffens. Er gebrauchte immer wieder erprobte und mehrmals vertonte Sujets, als wollte er mit jenen Komponisten wetteifern, die sie vor ihm in Noten setzten. Schon in Prag lernte er *Ezio*<sup>23</sup> mit Musik von *Pescetti*<sup>24</sup> kennen; er wollte gewiß mit seinem venezianischen Lehrer<sup>25</sup> wetteifern, aber es schwebte ihm wohl vor Augen auch der Wunsch, den größten Meistern, die *Metastasios Ezio* vor ihm vertont hatten,<sup>26</sup> gleichzukommen. Die neue Oper komponiert Mysliveček wieder für das *Teatro*

<sup>21</sup> Vgl. das Libretto zur Oper *Antigono* in der Bibl. di S. Cecilia Rom, Sign. XVIII 28.

<sup>22</sup> *Plutarchii Vitae parallelae*. Iterum recognovit Carolus Sintenis, Leipzig 1863. Zitiert nach der tschechischen Übersetzung *Plutarchos, Životopisy slavných Řeků a Římanů* (Lebensgeschichten berühmter Griechen und Römer), II, Prag 1967, S. 577—616 (übersetzt von Ferdinand Stiebitz).

<sup>23</sup> Vgl. Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku* (Die Musikstadt Prag im XVIII. Jahrhundert), Prag 1936, S. 246.

<sup>24</sup> Vgl. u. a. das Libretto aus dem Fonds in Křimice, Nr. 3134, Beiheft 2: *Ezio. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo teatro di Praga Nell'Autunno 1760. (La Musica e del [...] Giambattista Pescetti.)* [Praga]. *Nella Stamperia di Ignati Pruscha* [1760]. Angaben von Pravoslav Kneidl, *Libreta italské opery v Praze v 18. století* (Die Libretti der italienischen Oper in Prag im 18. Jahrhundert), im Sammelband: *Strahovská knihovna 2*, Prag 1967, S. 139, Nr. 139.

<sup>25</sup> Bei *Pescetti* studierte Mysliveček gleich nach seiner Ankunft in Venedig, d. i. in den Jahren 1763—1764.

<sup>26</sup> Es waren *Händel* (1732), *Jommelli* (1748) und *Hasse* (1755) — neben einer Reihe von anderen Komponisten.



S. Carlo in Neapel.<sup>27</sup> Es geht um einen der häufigsten Librettostoffe. (Auch Beethoven gedachte eine Oper aus diesem Themenkreis zu schaffen.)<sup>28</sup> Als das Prager Konservatorium den 200. Geburtstag Myslivečeks 1937 ehren wollte, wählte es ebenfalls *Ezio* und führte einen Querschnitt durch die Oper am 4. Mai 1937 auf.<sup>29</sup>

Die Fabel der Oper spielt unter Valentinian III. (425—455), dem Sohn Konstantin III. Das Land litt unter den Streifzügen der Barbaren. Valentinians Feldherr Aetius (italienisch Ezio) zeichnete sich besonders während der Hunneneinfälle aus. Als Attila mit seinem Heer nach Gallien eingebrochen ist, gelang es Aetius die Visigoten mit anderen germanischen Stämmen zu vereinigen und Attila in der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern zu besiegen (451). Aetius ging aus dem Kampf als Sieger hervor, aber schon ein Jahr darauf brachen die Hunnen nach Norditalien ein, machten die Stadt Aquilleia dem Erdboden gleich und plünderten eine Reihe Städte aus. Im Land brach die Pest aus, Attila marschierte ab und starb bald (453). Aetius wurde dann falsch der Verschwörung gegen Valentinian III. beschuldigt und von ihm 454 getötet.

Eine interessante Rolle spielt Valentinians Schwester Justa Grata Honoria. Der Kaiser traf die Entscheidung, daß sie nicht heiraten darf und schloß sie aus der Thronfolgerschaft aus. Er verbannte sie nach Konstantinopel, weswegen sie Stellung gegen ihn nahm und sich an einer Verschwörung beteiligte (449). Sie schickte zum Hunnenkönig Attila einen Eunuchen mit vielen Geschenken und bat ihn, sie zu retten. Attila trat gegen Valentinian mit der Anforderung auf, Honoria solle sein Weib werden. Der Kaiser sollte der Schwester Gallien als Mitgift abtreten. Die Eheschließung kam nicht zustande, aber Honorias geheime Verhandlungen beschleunigten die Entwicklung politischer und militärischer, zur Schlacht auf den Katalaunischen Feldern führender Ereignisse.<sup>30</sup>

Drei Personen im Operntext Metastasio sind historisch (Valentinian III., Aetius [Ezio] und Honoria). Sonst wird die Handlung mit verschiedenen Verwicklungen, Früchten der poetischen Lizenz, bereichert. Die Handlung spielt nach Ezios Sieg über Attila 451 u. Z.

Ezio kehrt als Sieger heim. Er wird von Valentinian begrüßt, dem zum Bewußtsein kommt, daß durch Ezios Sieg über Attila auch sein eigener

<sup>27</sup> Uraufgeführt in Neapel, *Teatro S. Carlo*, am 30. Mai 1775. Die zeitgenössische Partiturabschrift von Myslivečeks Oper *Ezio* befindet sich in der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel, Sign. 29. 3. 10. a 12, das Autograph in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Sign. IX-16419. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist ein Bruchstück der Abschrift des 2. Aufzuges aufbewahrt.

<sup>28</sup> Rudolf Pečman, *Beethoven dramatik* (Der Dramatiker Beethoven), Hradec Králové 1978, S. 38—44 und S. 107. Für die beabsichtigte Vertonung des *Ezio*-Stoffes standen Beethoven zur Verfügung das Libretto von Kotzebue, das Drama von Friedrich Ludwig Zacharias Werner und das Libretto von Ludwig Rellstab. Es ging durchweg um Werke mit der Bezeichnung Attila.

<sup>29</sup> Der Querschnitt durch die Oper *Ezio* wurde gemeinsam mit der *Mavra* von Strawinski im Ständetheater aufgeführt. Librettoübersetzung Jan Branberger, die Leitung Pavel Dědeček, Regie Ing. Ferdinand Pujman, Ausstattungsentwurf František Zelenka.

<sup>30</sup> Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*, Bd. 5: *Das Altrömische Kaisertum*. Herausgegeben von Horst Michael. Wien—Zürich—Hamburg—Budapest, nicht datiert, S. 401 bis 411.

Ruhm wächst. Nach feierlichem Triumph begrüßt Ezio seine Geliebte Fulvia, Tochter des römischen Patriziers Massimo, von dem er erfährt, Valentinian selbst gedenke Fulvia zu heiraten. Massimo sucht Ezio zu überreden, einen Mordanschlag auf den Kaiser zu verüben, weil er vor Jahren Massimos Gemahlin entehrt hat. Doch Ezio nimmt Massimos Vorschlag nicht an. Er glaubt, seine Berühmtheit als Feldherr werde Valentinian erweichen und ihn veranlassen, auf Fulvia zu verzichten. In diesem Sinne führt er später ein Gespräch mit Fulvia. Aber Massimo gibt seine Pläne zu Kaisers Leblosigkeit nicht auf; er zwingt seine Tochter, Frau des Kaisers zu werden und dann den Kaiser umzubringen.<sup>31</sup> Fulvia beschwört den Vater, sie zu einer solchen Tat nicht zu zwingen. Massimo entscheidet also, daß sein Diener Emilio den geplanten Mord vollbringen soll (der Mordsverdacht soll auf Ezio fallen).

Auf die Bühne kommt Valentinians Schwester Onoria und erkundigt sich bei Varo, dem Kommandanten der kaiserlichen Wachen, über Ezio, den sie im geheimen liebt. Inzwischen intrigiert Massimo gegen Ezio, indem er den Kaiser vor dem Wachstum dessen Macht warnt. Valentinian schenkt dem Massimo Glauben und teilt dem Ezio mit, daß er ihm seine Schwester Onoria zur Frau gibt. (Valentinian glaubt nämlich, daß Ezio seinen Thron nicht bedrohen wird, wenn er mit ihm verschwägert sein wird.) Ezio lehnt den Vorschlag des Kaisers ab und bekennt vor ihm seine Liebe zu Fulvia. Das veranlaßt Valentinian zum Befehl, Fulvia soll sich zur Eheschließung mit ihm selbst vorbereiten. Ezios Beziehung zum Kaiser verwandelt sich in Haß. Die vereinsamte Fulvia faßt Mut, denn sie will das böse Schicksal bezwingen.

Emilio verübte einen mißlungenen Mordanschlag auf den Kaiser. Valentinian ist der Meinung, die Hand des Attentäters habe Ezio geführt. Er schmiegte sich daher enger an seinen verräterischen Vertrauten Massimo an, dem Fulvia bitter vorwirft, daß er gegen Ezio intrigiert. Massimo vertreibt sie. Die verzweifelte Fulvia begegnet auf dem Spaziergang dem Ezio, der entschlossen ist, den Kaiser vor allen, die nach seinem Leben trachten, persönlich zu schützen. Fulvia und Ezio werden von Varo überrascht, der dem Ezio auf Kaisers Befehl die Waffe abnimmt und ihn verhaftet. Er tut das ungern, denn er zählt zu Ezios Freunden. Der vereinsamten Fulvia rät er, ihr Einverständnis mit der Ehe mit Valentinian vorzutäuschen, denn auf diese Weise kann sie Ezio retten. Fulvia richtet sich nach Varos Rat.

Onoria, die im geheimen Ezio liebt und auf dessen Unschuld glaubt, sucht den Bruder zu überreden, daß er den Unschuldigen begnadigt. Immer hofft sie, Ezios Liebe zu gewinnen. Der Kaiser bekam Kenntnis von dem Entschluß Fulvias, sein Weib zu werden, glaubt jedoch nicht auf ihren plötzlichen Gesinnungsumschwung. Er läßt Ezio aus dem Gefängnis herbeiführen und stellt ihn der Fulvia gegenüber. Fulvia hält in dieser Prüfung nicht durch und bekennt vor dem Kaiser ihre wahre Liebe; zu Valentinian fühlt sie nur Verachtung. Der wutentbrannte Kaiser läßt Ezio ins Gefängnis zurückwerfen. Dort besucht ihn später Onoria und offen-

<sup>31</sup> Vgl. das ähnliche Motiv in *Tamerlan*.

bart ihm ihre Liebe. Sie dringt auf ihn, das Haupt der Verschwörung zu nennen; sie glaubt für ihn unter dieser Bedingung Freiheit zu erwerben. Ezio hat aber keine Ahnung von Massimos Ränken und spricht vor Onoria nur von seiner Unschuld.

Onoria besucht abermals den Kaiser, um für Ezio Gnade zu erbitten. Valentinian leistet zum Schein ihren Bitten Folge. In Wirklichkeit befiehlt er dem Varo, Ezio im Kerker zu ermorden. Varo tut es nicht, trotzdem meldet er dem Kaiser die Ausführung seines Befehls.

Emilio fühlt Gewissensbisse und verrät Onoria die Wahrheit. Dadurch wird jeder Verdacht gegenüber Ezio gegenstandslos. Aber der Verräter Massimo hetzt das Heer Ezios gegen den Kaiser auf. Er vermutet, Ezio sei tot — und sein Heer soll am Kaiser für seinen Feldherrn Rache üben. Die Handlung geht ihrem dramatischen Gipfelpunkt entgegen. Die Armee soll unter Massimos Führung Valentinian stürzen und ums Leben bringen. Im äußersten Augenblick wird Ezio von Varo aus dem Gefängnis befreit; augenblicklich tritt er für den Kaiser ein und rettet ihn vor dem Tod.

Valentinian erkennt Ezios unerschütterliche Treue sowie seinen eigenen Irrtum. Gern gibt er seine Einwilligung zur Ehe von Ezio und Fulvia und auf ausdrückliche Bitte Ezios verzeiht er auch dem Massimo.

Nach der Uraufführung *Ezios* in Neapel wird Mysliveček zur berühmtesten Persönlichkeit des italienischen Opernhimmels. Er erreichte den Gipfelpunkt in der wirksamen Konzeption der Opernkomplexe. In der Oper *Ezio* wußte er in hinreißender Weise die Gemütszustände der handelnden Personen, die komplizierte Situationen durchliefen, zu schildern. In Gestalt des Haupthelden verherrlichte er die Vaterlandstreue, treffend brachte er die innere Verwirrung in Fulvias Herzen und deren unerschütterlichen Glauben an Ezios Unschuld zum Ausdruck. Damals vermochte nur selten jemand die Charaktere der handelnden Personen so vollkommen auszuarbeiten wie Mysliveček. Vor ihm hat nur Händel ein so hervorragendes Niveau erreicht. Il Boemo schloß an italienische Muster an, besonders an Jommelli, und entdeckte die Wichtigkeit eines durchkomponierten Rezitativs bei der Schilderung verschiedenartiger Gemütszustände. Er vertiefte das *recitativo accompagnato* in Augenblicken der großen Entschlüsse von handelnden Personen.

In der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien blieb das Autograph der Oper *Ezio* erhalten. In der Überschrift zum Anfang der Ouvertüre schrieb Mysliveček: „*Overtura dell'Ezio Scritta in Napoli nell' Teatro Reale p. i. 30 Maggio dell' Anno 1775 da Giuseppe Mislivecek detto il Boemo.*“<sup>32</sup> Das Datum der Vollendung der aller Wahrscheinlichkeit nach ausdrücklich für *Ezio* geschriebenen Ouvertüre<sup>33</sup> deckt sich mit dem von Francesco Florimo<sup>34</sup> angegebenen Datum für die Uraufführung der

<sup>32</sup> „Die Ouvertüre wurde in Neapel im königlichen Theater am 30. Mai 1775 von Josef Mysliveček, genannt Il Boemo, geschrieben.“

<sup>33</sup> Bis zum Augenblick ist es nicht gelungen, eine mit dieser Opernouvertüre identische und zugleich auch für die Konzertaufführung bestimmte Sinfonia zu finden. In anderen Fällen war es bei Mysliveček üblich.

<sup>34</sup> Francesco Florimo, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia. Vol. IV. Elenco di tutte le opere*

Oper; Florimo führt auch die Besetzung bei der Premiere<sup>35</sup> an. Schon die Tatsache, daß die Rollen mit hervorragenden Sängern besetzt wurden, beweist das große Ansehen, das Mysliveček genoß. Am meisten wurde er in Neapel bewundert. Es ist leicht möglich, daß er die Notenparte von Ezio und Fulvia gerade für den Sopransänger *Gasparo Pacchiarotti* und die Koloratursopranistin *Anna Lucia de Amicis* schrieb. Ein derartiges Verfahren beim Komponieren war damals vollkommen üblich.

Manche Forscher reihen in das Jahr 1775 noch Myslivečeks Oper *Mé-  
rope* ein. Jaroslav Čeleda erwähnt,<sup>36</sup> daß sie hundert Reprisen erfuhr, was in jener Zeit ganz ungewöhnlich war. Vom Ertrag der *Mé-  
rope* soll sich Mysliveček in Rom einen Palast in *Piazza del Popolo* gekauft haben. Beim Besuch der Stadt habe ich den sog. Myslivečeks Palast nicht gefunden (auch Marietta Schaginjan bestreitet seine Existenz).<sup>37</sup> Über den Aufenthalt Myslivečeks in Rom handeln wir in einem anderen Zusammenhang.<sup>38</sup> Obwohl keine Dokumente zur Oper *Mé-  
rope* vorliegen, wollen wir wenigstens dem Sujet dieses Werkes Beachtung schenken; mit ihm dürfte Mysliveček die Galerie seiner Librettisten um *Apostolo Zeno* (1668—1750), Metastasios Vorgänger im Amt des kaiserlichen Poeten am Hofe Karl VI., bereichert haben.<sup>39</sup> Als Librettist oszillierte Zeno zwischen der venezianischen Tradition und neueren dramatischen Forderungen. Er neigte fast ausschließlich zur französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts hin und strebte die innere Einheit des Operntextes an.

In *Mé-  
rope* bearbeitete *Apostolo Zeno* denselben Stoff wie sein italienischer Zeitgenosse Francesco Scipione Maffei. Der alten griechischen Sage nach war Mérope Gattin von Kresphontes, König von Messenien, Sohn des Helden Herakles. Doch ihr Schwager Polyphontes verübte eine Gewalttat,

---

*in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici.* Neapel 1881, S. 244—245.

<sup>35</sup> Protagonistin der neuen Einstudierung war *Anna Lucia de Amicis* (geb. 1740?) in der Rolle der Fulvia. Diese aus Neapel stammende Koloratursopranistin gehörte in ihrer Zeit zu den besten Sängerinnen. Sie war wahrscheinlich Schülerin der Sängerin Vittoria Tessi aus Florenz, die sich ihrer Erfolge in der ganzen Welt, auch in Wien, rühmen konnte. A. L. de Amicis debütierte in London 1763 unter der Leitung von Johann Christian Bach und nach ihrer Heirat 1771 sang sie andauernd in Neapel bis 1789. Nicht weniger berühmt war der Kastrat (Sopransänger) *Gasparo Pacchiarotti* (1740—1821), dem die Rolle von Ezio anvertraut wurde. Er wurde in Fabriano bei Ancona geboren, starb in Padua. Seine Gesangsbildung erhielt er bei Ferd. Gius. Bertoni, dem Organisten bei *S. Marco* in Venedig und später Direktor des dortigen Konservatoriums *De'Medicanti*. Nach den Erfolgen in Venedig, Wien und Milano wurde er 1769 als *primo musico* ins Theater *S. Benedetto* in Venedig berufen. Seine künstlerische Karriere führte ihn dann nach Palermo, Neapel und London (seit 1778). Nach zweijährigem Aufenthalt in London kehrt er zurück und begibt sich in den Ruhestand in Padua.

<sup>36</sup> Jaroslav Čeleda, *Josef Mysliveček. Tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského* (Josef Mysliveček. Schöpfer des Prager Dialekts des thesianischen Musikrokos). Prag 1946, S. 245.

<sup>37</sup> Marietta Schaginjan, *Zapomenutá historie* (Eine vergessene Geschichte), Prag 1965, S. 293—294.

<sup>38</sup> Rudolf Pečman, *Finzione poetica* [ . . . ], S. 27 (vgl. Anm. 12).

<sup>39</sup> Rudolf Pečman, *Apostolo Zeno und sein Libretto „Il Venceslao“ zu dem gleichnamigen Pasticcio von Georg Friedrich Händel.* Im Sammelband G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen (= Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1979, Nr. 8/G 5/). Halle (Saale) 1979, S. 66—93.

indem er seinen Bruder Kresphontes ermordete und Mérope gesetzwidrig zu einer neuen Ehe mit ihm zwang. Auch alle ihre Kinder brachte er um mit Ausnahme des jüngsten Sohnes Aipytos, den Mérope nach dem entfernten Aitolien in Erziehung gab. Sie hoffte, er werde zum Rächer heranwachsen, und irrte sich darin nicht. Als Aipytos herangereift war, kehrte er zur Mutter zurück und ermordete Polyphontes.

Wie verhält es sich mit Myslivečeks *Mérope*? Sie scheint in das Verzeichnis seiner Kompositionen aus Versehen geraten zu sein. Hundert Reprisen — das ist eine recht beachtliche Zahl, ein außerordentlicher Erfolg! Wäre es nun möglich, daß von einer so bemerkenswerten Oper keine einzige Abschrift erhalten worden wäre? Wäre es möglich, daß in der italienischen Presse keine Nachricht über die Premiere erschienen wäre? Das sind Fragen, die bis jetzt nicht beantwortet werden können. Dergleichen liegen die Dinge mit dem „Palast“ in der *Piazza del Popolo* von Rom. Er kann nicht nachgewiesen werden, statt dessen wissen wir, daß Mysliveček in der *Piazza di Otto Cantoni* Nr. 465 wohnte.<sup>40</sup>

Die siebziger Jahre sind arm an Dokumenten zu Myslivečeks Leben und Schaffen. Aber die Archive sprechen auch von weniger populären Werken von Mysliveček. In Neapel wurde am 13. August 1774 in *Teatro S. Carlo* die auf *Metastasio*s Text geschriebene Oper *Artaserse* uraufgeführt.<sup>41</sup> Aber auch andere Städte erteilen an Mysliveček Aufträge, Opern für sie zu komponieren. Für Padua, wo schon seine Oratorien von Erfolg begleitet waren,<sup>42</sup> schreibt Il Boemo die Oper *Atide* zum Text von *Tommaso Stanzani*. Sie wurde im Juni 1774 in *Teatro Nuovo* in der Nähe der prächtigen Kirche *Il Santo*, wo vor Jahren Bohuslav Matěj Černohorský Orgelspieler war,<sup>43</sup> uraufgeführt. Die Bedeutung des Werkes liegt in der Betonung des Hirtenmotivs; es geht ebenso wie in *Nitteti* um einen Stilbereich rokokomäßiger Schilderung, den ich am anderen Ort behandelt habe.<sup>44</sup> Der schöne aus Phrygien stammende Hirt Atys (*Atide*) weckte Interesse der Göttin Kybele. Auf seiner Hochzeit mit der Tochter des Königs von Phrygien betrat die Göttin den Schmaussaal, um Atys fortzuführen. Alle Gäste liefen auseinander, Atys flüchtete in die Berge und verübte unter einer hohen Kiefer Selbstmord. Aus seinem Blut sind Veilchen aufgewachsen. — Mysliveček hat gut die Tendenz der Zeit zu Hirtensujets

<sup>40</sup> Schaginjan, op. cit. S. 314–321; Pečman, *Finzione poetica* [..], S. 27.

<sup>41</sup> Rudolf Pečman, *Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper* (P. Metastasio als Librettist von Myslivečeks Opern). In: *Otázky divadla a filmu II*, Brno 1971, S. 96 (= Spisy UJEP, fakulta filozofická, Bd. 170, Red. Artur Závodský).

<sup>42</sup> *L'Ascesa S. Benedette* (Premiere Padua 1768), *Narcisso al fonte* (ebd. 1768), *Il Tobia* (1769), *Giuseppe riconosciuto* (1769), *La morte di Gesù* (1770).

<sup>43</sup> Von neueren Arbeiten vgl. z. B. Leonardo Frasson, *Il P. M<sup>o</sup> Bohuslav Czernohorský primo maestro di Giuseppe Tartini per la composizione musicale*. Im Sammelband: *Il Santo*. Rivista Antoniana di Storia dottrina arte. Jahrg. XIII, Padua 1973, Bd. 2–3, S. 279–434.

<sup>44</sup> Ivo Stolařík, *Leningradský rukopis opery Josefa Myslivečka „Nitteti“* (Leningrader Handschrift der Oper „Nitteti“ von J. Mysliveček). Opava 1963. Rudolf Pečman im zitierten Sammelband *Otázky divadla a filmu*, S. 94–95 (vgl. Anm. 41). Das Autograph der Oper ist in Leningrad (Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Inventarnummer N 752–753, Sign. 10438–10439) aufbewahrt. Die zeitgenössische Abschrift befindet sich in der Bibliothek des Florenzer Konservatoriums, Sign. D 210.

herausgeföhlt.<sup>45</sup> Doch nur noch ein Teil des Publikums wußte sich für eine so lyrische Oper zu begeistern. Dieser allmähliche Bruch in der Operndramaturgie wurde feinföhlig von Mozart erfaßt, der sieben Jahre später seine *Entführung aus dem Serail*, K. 384, schreibt. Er begann sich damit zu befassen, als Mysliveček nicht mehr unter den Lebenden weilte. Mozart brauchte offensichtlich eine Zeit dazu, um sich stilmäßig umzuorientieren und sich enger dem Singspiel bzw. der *Buffa* anzuschließen. Dadurch unterschied er sich von Mysliveček, der nie eine *Buffa* geschrieben hatte. Es ist schwer zu sagen, ob er deren Bekenner geworden wäre, wenn er sich von deren durchschlagendem, dauerhaftem Erfolg überzeugt hätte. Die Oper *Atide* entsprach allerdings dem Geschmack derer, denen es um die ernste Oper ging. Übrigens kehrt denn nicht auch Mozart, wenngleich gelegentlich, gegen Ende seines Lebens 1791 mit dem *Titus*, K. 621, zur *opera seria* zurück?<sup>46</sup> Vollenden wir nun die Beurteilung des Sujets über Atys. Scheint dieses Thema Stimmungen aus dem Ende des Jahrhunderts nicht vorwegzunehmen, also präromantisch zu sein? Bedenke man: Ein junger Mann, der sein Mädchen und seine Braut liebt, wird durch leidenschaftliche Liebe eines reifen Weibes überrascht. Den inneren Zwiespalt vermag er nicht anders zu lösen als durch Selbstmord. Das Motiv des Selbstmordes ist im gleichen Jahr, als Mysliveček *Atys* komponierte, auch in den *Leiden des jungen Werthers* vorzufinden. Dieses Werk von Goethe drückte bekanntlich sehr intensiv die schon auf frühromantische Lebens- und Weltauffassung gerichteten Geföhle seiner Zeit aus — einschließlic der Apotheose des befreienden Todes. Goethe stand über der ihn verurteilenden Zeit, weil er das sagte, was ohnehin in der Luft hing. Auch Mysliveček ist eigentlich mit seiner Oper *Atide* seiner Zeit thematisch zuvorgekommen.<sup>47</sup>

Von lockenden Arbeitsangeboten sei wenigstens kurz *Teatro del Cocomero* erwähnt; es war ein kleineres, doch dramaturgisch bahnbrechendes Theaterinstitut, das Mysliveček aufforderte, die Oper *Adriano in Siria* nach Metastasio zu schaffen. Die Uraufföhung sollte im Herbst 1776 stattfinden. Mysliveček ging gern an die Arbeit für dieses Theater, das ununterbrochen um eine führende Stellung in Florenz wetteiferte. Mit den Theatern in Florenz hatte er überhaupt gute Erfahrungen. Das Theater *Cocomero* war wenig akustisch, auch konnte er mit allzu prunkvoller Ausstattung nicht rechnen, weil die Bühne verhältnismäßig klein war. Aber das beeinträchtigte Mysliveček nicht allzusehr und er konzipierte *Hadrianus* — bildlich gesprochen — als Kammerstück.<sup>48</sup>

Die Handlung der Oper spielt unter der Regierung von *Pubius Aelius Hadrianus* (er lebte von 76 bis 138 und regierte von 117 bis 138 u. Z.).

<sup>45</sup> Kurz darauf schreibt (1775) Mozart beispielsweise *Il Re pastore*, K. 208, auf Metastasios Text.

<sup>46</sup> *La Clemenza di Tito*, K. 621. Der Text wurde nach Pietro Metastasio von *Caterino Mazzolà* geschrieben.

<sup>47</sup> Die Premiere in Padua, *Teatro Nuovo*, Fiera del Santo, am 13. Juni 1774 (am Feiertag des hl. Antonius von Padua). Ebenda wurde von Marietta Schaginia (op. cit., S. 294–295) eine zeitgenössische Abschrift der Oper gefunden (Sign. 1880).

<sup>48</sup> Die zeitgenössische Abschrift der Oper befindet sich in der Bibliothek des Florenzer Konservatoriums, Sig. D 213.

Er nahm eine Menge besiegter Truppenabteilungen gefangen; unter den Gefangenen war auch die anmutige Emirena, Tochter des besiegten Königs Chosroes I. (im Libretto Osroa). Der neue Kaiser verliebt sich in sie, obwohl er sich schon früher der Enkelin seines einstigen Wohltäters Sabina anverlobt hat. Hadrianus ist großmütig. Die besiegten Parther setzt er in Freiheit und den König Chosroes beruft er nach Rom, wo er ihn mit hohen staatlichen Funktionen betraut. Er glaubt sich auf diese Weise den Weg zur Vermählung mit Emirena zu erschließen. Er hofft auch dadurch das Band zwischen den Parthern und Römern zu festigen. Aber Chosroes nimmt eine feindliche Haltung gegenüber Hadrianus an. Er stachelt den Magnaten Farnaspes auf, seine Tochter, die immer noch als Hadrians Geisel zurückgehalten wird, zu befreien. Zur selben Zeit kommt zu Hadrianus Sabina an, um die zugesagte Ehe mit ihm zu schließen. Sie hat keine Ahnung von der Beziehung des Kaisers zu Emirena, aber auch wenn sie die Wahrheit erfährt, bleibt sie in ihrer Liebe zum Kaiser standhaft. Hadrianus muß nun einen ernsten Entschluß fassen: er soll zwischen Emirena und Sabina wählen. Als weiser und tugendhafter Herrscher ist er hingerissen von Beständigkeit und Toleranz der Prinzessin Sabina, während verräterisches Wesen von Chosroes wie auch Farnaspes ihm Betrübnis zufügt. Er überwindet seine Leidenschaft, bringt Emirena in die väterlichen Arme zurück und sein Herz gibt er der Sabina hin. Er rettet so seine Ehre und seinen Ruhm für die Zukunft.

Die Oper *Adriano in Siria* bearbeitet ein populäres und oft komponiertes Libretto von *Metastasio* und gehört folglich thematisch zu konventionellen Arbeiten. Mysliveček komponierte offensichtlich in aller Eile und dachte daher kaum an eine durchgreifendere Bearbeitung der Operntextvorlage.

Um so mehr wurde sein Interesse durch einen neuen Auftrag geweckt, diesmal von der Stadt Lucca. Das dortige, im Jahre 1675 gegründete *Teatro Pubblico* auf dem *Del Giglio*-Platz hatte eine große Besucherkapazität von 1200 Sitzen und wetteiferte lebhaft mit anderen Theatern nicht nur in der Stadt, sondern auch in Italien (Lucca war ja Hauptstadt eines selbständigen kleinen Staates). Die Theaterdirektion wollte die Herbstsaison am 15. August 1778 mit irgend einer Oper von Mysliveček eröffnen. Die Wahl des Sujets stand dem Komponisten frei. Dieses Mal griff er nach einem französischen Muster. Schon seit Lully erfreute sich großer Beliebtheit ein Sujet aus *Tassos* Befreitem Jerusalem (*Gerusalemme liberata*), das in der Literatur unter dem Titel *Armida* bekannt ist. Nach gleichnamigem Drama von *Quinault* verfaßte *Ambrogio Milgiovacca*<sup>49</sup> den Operntext für Mysliveček. Das Werk weist Züge einer Zauberoper auf.

Die schöne, mit Zauberkunst begabte Königin Armida verliebt sich in den Feldherrn Rinaldo, der während des Kreuzzuges in Damaskos um 1099 weilt. Wegen ihrer Liebe zu Rinaldo verschmäht Armida auch den König Hidraotes, der sie zur Frau nehmen möchte.

Ritter Artemidor, der von Rinaldo aus der Knechtschaft befreit wurde, warnt den Feldherrn vor Verlockungskünsten der Königin. Rinaldo

<sup>49</sup> Das Libretto liegt in der Bibliothek di S. Cecilia, Rom, Sign. Vol. N. 21. 1.

scheint es unnötig zu sein, denn er empfindet keine Liebe zu Armida.

Armida zitiert die Geister der Rache, und während sich Rinaldo mitten im Wald seinen Träumen hingibt, befiehlt sie ihren Naiaden, den Ritter zu umringen. Sie gedenkt ihn mit dem Dolch zu ermorden. Sobald sie aber auf Rinaldo zukommt, entbrennt sie von neuem in Liebe zu ihm und ist nicht in der Lage, ihm das Leben zu nehmen. Sie geht fort und inmitten der Felsen klagt sie um ihre unverwirklichte Liebe. Sie gerät ins Phantasieren und lechzt aufs neue nach Rache. Sie beschwört eine Schar Furien herauf, die das Bild Rinaldos aus ihrem Herzen herausreißen sollen. Aber nicht einmal ihnen gelingt es.

Armida sinkt zu Boden und bittet mit letzten Kräften die Götter, ihr Los zu ändern. Ihre Bitte wird erhört. Durch ihre Zauberkünste gewinnt sie Rinaldo, der sie erst jetzt tief zu lieben beginnt. Doch ihre Welt ist Welt eines mysteriösen Unwirklichen. Sobald sie diese Welt betritt, um mit ihren Göttern umzugehen, büßt sie ihre Gewalt über Rinaldo ein. Übrigens kommt ihm einmal zu Bewußtsein, daß er in der Gewalt einer Zauberin ist und sucht sich ihr zu entwinden. Er stößt Armida von sich, zieht ins Feld und wird wiederum Feldherr. Armida fleht umsonst um seine Liebe. Aus Übermaß des Leidens wird sie wahnsinnig und befiehlt den Göttern, ihr Schloß — den Zeugen ihrer unglücklichen Liebe — zu zerstören.

Das Sujet ist großartig. Nur Händel allein dürfte es vor Jahren wirkungsvoll vertont haben (in der Oper *Rinaldo*, 1711). Gluck gelang es nicht, die französische Kritik von der Rechtmäßigkeit seiner Version der *Armida* (1777) zu überzeugen; so hervorragend das Werk sein mochte, wurde es in Paris wegen Übermaß an Zaubermotiven und wegen Einförmigkeit der Ausdrucksmittel abgelehnt. Der Kritiker La Harpe sprach damals von einer „brutalen Sinnenerschütterung“, von der „betäubenden“ Musik, die mit etwas Ähnlichkeit hat, was „fast von Anfang bis zu Ende durch reines eintöniges und ermüdendes Schreien“ verblüfft.<sup>50</sup> Bekam Mysliveček Kenntnis vom Mißerfolg der *Armida* von Gluck? Wollte er seinen Landsmann ein Jahr darauf übertreffen? Es wäre völlig im Sinne der damaligen Opernauffassung.

Wie dem auch sei, Mysliveček war mit der Aufführung in Lucca nicht zufrieden. Bald bot sich ihm Gelegenheit, die überarbeitete und ergänzte Version seiner *Armida* von neuem aufzuführen, dieses Mal in Mailand.<sup>51</sup> Es war nicht mehr Teatro Ducale, sondern das neu erbaute Theater *alla Scala*, wo die Uraufführung der *Armida* erklang. Am 25. Februar 1776 brannte nämlich *Teatro Ducale* nieder — Mysliveček blieb nur eine glückselige Erinnerung an blendende Erfolge *Tamerlans* auf dessen Bühne zurück. Gleich nach dem Brand, am 18. März 1776, erließ Maria Theresia eine Verordnung, das neue Theater „*Nuovo regio ducal teatro alla Scala*“ aufzubauen. In zwei Jahren stand das neue Gebäude an Stelle des alten Theaters fertig. Der Betrieb wurde mit Salieris Oper *Europa riconosciuta* am 3. August 1778 eröffnet. Die Aufführung leitete der Tscheche Václav

<sup>50</sup> Zitiert von Otakar Hostinský, *Krištof Vilibald Gluck*, Prag 1884, S. 31.

<sup>51</sup> Uraufgeführt in *Teatro alla Scala* am 26. Dezember 1779.



Pichl (1741—1805), der an der Spitze des Theaters bis Ende 1796 stand. Das neue, vom Baukünstler *Giovanni Piermarini* hervorgebrachte Gebäude entstand in einer überraschend kurzen Zeit. Den Bau veranlaßte, wie gesagt, die Kaiserin, aber sie gewährte keinen finanziellen Beitrag. Der Bau erfolgte zu Lasten des Mailänder Herzogtums.

Für die neue, prunkvollere Aufführung der Oper *Armida* standen Mysliveček hervorragende und prominente Sänger zur Verfügung. *Caterina Gabrielli*, seine einstige Liebe,<sup>52</sup> sang die Titelrolle der *Armida*.<sup>53</sup> Auch *Luigi Marchesi* zählte damals zu den führenden Sopransängern (Kastraten) und seine Kunst wurde auch im Ausland bewundert.<sup>54</sup> In der Rolle *Rinaldo*s hatte er eine große Aussicht auf Erfolg. In der Dreierrolle von *Iraotes*. *Odius* und dänischem Edelmann trat Myslivečeks Freund *Valentin Adamberger*, ein berühmter Mozartsänger,<sup>55</sup> auf.

Die neue Inszenierung war sehr kostspielig. Einundzwanzig Sänger wirkten in Chorszenen; Mysliveček schrieb derer fünf. Im ersten Aufzug war es Volks- und Kriegerensemble von Damaskos, weiter Chor der in Nymphen verwandelten Genien, daran schloß ein Hirtenchor an; im zweiten Aufzug waren ebenfalls zwei Chöre vertreten — Furien- und Bauernchor. Den Abschluß der Oper bildete ein Chorauftritt der in holde Wesen (*Piaceri*) und in glückliche Liebespaare (*Amanti felici*) verwandelten Genien. Schon diese ungewöhnlich hohe Anzahl der Chöre zeigt, daß es um einen Typ kulinarischen Spiels ging. Die Zahl der Chorsänger deutet darauf hin, daß Mysliveček eher durch *venezianisches* als durch *neapolitanisches* Muster inspiriert wurde. Neben den Choristen („*coristi*“) war in der Oper eine erhebliche Zahl der Statisten vertreten; sie stellten militärische Garden von *Iraotes*, Soldaten von *Aron*, weiter vornehme Edelleute dar, die in die Gefangenschaft von *Armida* gerieten und zuletzt von *Rinaldo* befreit wurden. Alles spielte in einer Gegend unweit von *Damaskus* oder in der Nähe des Flusses *Orontes* — oder schließlich in der sagenhaften Landschaft von glücklichen *Atlantiden*.

Gleichzeitig mit den Chören und deren Programmbeschreibungen werden auch Ballette („*cori concertati con Balli*“) genannt. Unbestreitbar bedeutet das, daß Ballettsolisten und Ballettchoristen choreographisch dieselben Szenen darstellten, in denen simultan Sängerchoristen auftraten.

<sup>52</sup> *Marietta Schaginjan*, op. cit., an verschiedenen Stellen. Gleichfalls *Rudolf Pečman*, *Josef Mysliveček* (Hdschr., vgl. Anm. 1).

<sup>53</sup> *Caterina Gabrielli* (1730—1796) war Schülerin von *Padre Garcia*, bekannt unter dem Beinamen *Lo Spagnoletto* in Rom. Auch *Niccolò Porpora* war ihr Lehrer. Sie debütierte 1747 in Lucca in der Oper *Sophonisbe* von *Galuppi*, sang in den Jahren 1751—1765 in Wien, dann in Parma, im Zeitraum 1772—1775 in Petersburg. Dann wirkte sie in London, seit 1777 in Venedig, im Jahre 1780 in Milano. Seit 1781 lebte sie als Privatperson in Rom. Sie ließ das Künstlerinteresse von *Gluck*, *Dittersdorf*, *Mozart*, *Traëtta*, *Burney* u. a. aufkommen. Ihre Popularität wurde mit dem Ruf einer eingebildeten und kapriziösen Frau begleitet.

<sup>54</sup> *Luigi Marchesi* (1754—1829) stammte aus Milano, starb in Inzago. Er debütierte in Bonn 1774 und sang in allen großen italienischen Theatern, aber auch in München, Wien, Berlin und Petersburg. Zur Zeit der Mailänder Premiere von *Armida* stand er auf dem Gipfel seines Ruhmes.

<sup>55</sup> *Valentin Adamberger* (1743—1804) ist in München geboren. Er war Schüler des berühmten Sängers *Valessi* und triumphierte als Tenorist in Italien, London und in Wien, wo er vom Tode ereilt wurde.

Das beweist deutlich Myslivečeks Bemühung, die mit der Handlung nicht zusammenhängenden Ballette zu eliminieren und die Ballettszenen vollends in die Handlung einzufügen. Diese Tendenz läßt erkennen, daß Mysliveček auf der Seite jener stand, die die *opera seria* innerlich reformieren wollten. Er bekannte also denselben ästhetischen Kanon wie z. B. Händel<sup>56</sup> und Jommelli. Falsch ist folglich die Anschauung, Meister Mysliveček sei lediglich Vermehrer, der wenig über die Problematik der Bühnengestalt der Oper nachdenkt. So schrieb z. B. Josef B a c h t í k mit einer bestimmten Verachtung, „*Ruhm und Berühmtheit Myslivečeks seien [...] vielfach eher Produkt einer zeitgemäßen Stimmung, eher Wiederhall eines augenblicklichen Wohlgefallens als Abglanz eines wirklichen Wertes von Myslivečeks Werk*“. Bachtik bezweifelte zuletzt die Lebenskraft des Werkes von Mysliveček: „*Myslivečeks Schöpfungen sind nicht von jenen, die noch nach Jahren mit ihrer inneren Intensität leben.*“<sup>57</sup> Eben in *Armida* soll Mysliveček nach Bachtik erkannt haben, daß er sich wiederhole, und gespürt haben, daß er nicht genug Kräfte habe, um seinen eigenen Weg weiter zu gehen. Aber das Gegenteil ist wahr. Gerade *Armida* bringt einen überzeugenden Nachweis, daß Mysliveček seine Kräfte wahrhaftig ausreichten, um sich nicht zu wiederholen, sondern im Gegenteil, um den alten Operntyp zu reformieren. Josef Bachtik und seinesgleichen kritisieren den Komponisten, ohne die Quellen studiert zu haben. Das ist besonders bei Mysliveček gefährlich, dessen Lebensabschluß oft mit unbelegten Erdichtungen über das Erlahmen seiner Schöpferkräfte umhüllt wird.

Die *Armida* wurde als große Oper mit einer Reihe von Bühneneffekten aufgefaßt. Über die Premiere haben sich weitere Angaben erhalten.<sup>58</sup> Die Szenographen waren z. B. Brüder *Riccardi*, bekannte Mailänder Bühnenarchitekten. Bei der Premiere durfte nicht einmal der Maschinentechner *Paolo Grassi* fehlen, der für die Realisierung von Bühneneffekten und für die Betätigung komplizierter Bühnenmaschinerie zu sorgen hatte. Aufwendig und prunkvoll mußten auch die Kostüme sein, denn sonst würden die Vorschlagenden der Bühnenkleider, Herren *Francesco Motta* und *Giovanni Mozza*, nicht speziell angeführt.

Auch in musikalischer Hinsicht klang das Werk sehr sorgfältig aus, weil Maestro Mysliveček über ein Orchester mit guten Cembaloinstrumenten verfügte. Es ist anzunehmen, am führenden Instrument habe er selbst gesessen; im Verlauf der Vorstellung half ihm der Direktor des Opernorchesters *signor Luigi Baillou* mit Hilfgestem vom ersten Pult der ersten Violine her, denn es war notwendig, daß das umfangreiche Ensemble die Zusammenspielregeln, namentlich im Rhythmus, genau einhielt. Es liegen Angaben noch über zwei weitere Cembali vor (neben dem vorausgesetzten von Mysliveček): das für die *secco*-Rezitativ-Begleitung (sofern es Mysliveček selbst nicht besorgte) und das in Orchesterzweischenspielen.

<sup>56</sup> Vgl. Rudolf Pečman, *Händel und Mysliveček. Ein Kapitel aus der Musikkomparatistik, auf Stilfragen und die „Wort-Ton“-Beziehung gerichtet*. In: *Händel-Jahrbuch*, 21./22. Jahrgang 1975/1976, S. 65–71.

<sup>57</sup> Josef B a c h t í k, *Il divino Boemo* (tschechisch). In: *Venkov*, 9. März 1937.

<sup>58</sup> Das Libretto in *Bibl. di S. Cecilia*, Sign. Vol. N 21. 1, S. 8.

Es ist kaum zu glauben, daß an den Instrumenten erfahrene Komponisten Platz nahmen wie *Carlo Lovati* (am zweiten Cembalo) oder am ersten Cembalo Maestro *Giovanni Battista Lampugnani* (1706—1781), bedeutender Mailänder Komponist von zahlreichen Opern im Stil von Hasse. Das Orchester war zahlenmäßig größer als bei üblichen Aufführungen. Es mag acht erste Violinen, sieben zweite Violinen, vier Violen, je drei Violoncelli und Kontrabässe — und natürlich eine entsprechende Zahl von Blasinstrumenten (nach der Partitur) — gehabt haben. Diese Schätzung geht von einer ähnlichen Besetzung im Dresdener Opernorchester aus, die z. B. von *R o u s s e a u*<sup>59</sup> für Musterbesetzung gehalten wurde.

Die Tatsache, daß Maestro *Lampugnani* ausdrücklich am ersten Cembalo genannt wird, kann auf einen wichtigen Umstand hindeuten. Wenn der Verfasser selbst seine Oper vom Cembalo her dirigierte, wurde sein Name nicht mehr am Cembalo namentlich angegeben. Bei der Oper *Armida* liest man jedoch den Namen *Lampugnani*. Es ist also möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß die Uraufführung der *Armida* nicht von Mysliveček, der schon krank war,<sup>60</sup> dirigiert wurde, sondern eben von *Lampugnani*, der eine bedeutende Komponistenzelebrität darstellte. In diesem Falle würde in der Besetzung das „dritte“ Cembalo entfallen (drei Cembali waren stark ungewöhnlich) — und die Aufführung würde mit dem ersten Cembalo (*G. B. Lampugnani*) und mit dem zweiten Cembalo (*C. Lovati*) zustandekommen. Diese zweite Alternative scheint wahrscheinlicher zu sein.

In der *Armida* verfaßte Mysliveček in Zusammenarbeit mit dem Choreographen und Ballettmeister, Komponisten *Giuseppe Peruccone*, genannt *Pasqualino*,<sup>61</sup> eine Opernfeerie, die schon den Weg zu frühromantischer Ausstattungsooper andeutet. Typologisch ist die *Armida* sui generis Vorgängerin der *Zauberflöte* (1791).

Vor dem vollen Zuschauerraum der *Scala* ist jedoch Myslivečeks *Armida* durchgefallen. Wie ist das möglich, es ging ja um eine so hervorragende Vorstellung? Die Wahrheit wird man wohl nie ergründen, man kann nur Hypothesen aussprechen. Jaroslav Č e l e d a schrieb überzeugend (ohne die Quellen zu kennen): „*Mysliveček erreichte schon in seinen letzten Kompositionen einen so hohen Grad und Charakter des Schaffens, daß das zeitgenössische Publikum, die Musikkapazitäten nicht ausgenommen, sie noch nicht verstehen konnte, weil sie das zeitgenössische Schaffen um*

<sup>59</sup> Jean Jacques Rousseau, Stichwort „Orchestre“ in *Dictionnaire de Musique*, Paris 21768.

<sup>60</sup> Mysliveček war krank seit 1777, als er allmählich seiner unheilbaren Krankheit lebenserschöpft erlag. Redegewandt spricht von seiner Krankheit Mozart in einem Brief an seinen Vater (11. Oktober 1777 aus München); im Münchener Krankenhaus kurierte nämlich Mysliveček ohne jeden Erfolg seine Knochenkaries (den Knochenfraß). Trotz voller Aussichtslosigkeit seines Gesundheitszustandes war er guten Mutes und sprach mit Mozart über seine weiteren Kunstpläne. Seine Krankheit war nach Mysliveček Folge eines Verkehrsunfalls: „*Il principio fù d'una ribaltata di calesse.*“ („Am Anfang war das Umstürzen der Kutsche.“ Vgl. den zitierten Brief an den Vater.) In München begann ihm der Chirurg *Coco* die Nase auszuglücken. In die Wunde geriet die Gangrän, es trat eine eiternde Geschwürbildung ein. — Die Teilnahme Myslivečeks an der Premiere von *Armida* ist folglich sehr unwahrscheinlich.

<sup>61</sup> Libretto der *Armida*, S. 8.

viele Jahre übertrafen; daher lehnte es diese Schöpfungen ab und mit ihnen auch deren Schöpfer, der in der Kunst neue Bahnen und Wege anbahnte!“<sup>62</sup> Diese Meinung würde auch durch kurzgefaßte, bei der Ermittlung der Typologie von Myslivečeks *Armida* durchgeführte Analysen unterstützt.

Aber es gibt noch eine andere Aufklärung, die Ulisse Prota Giurleo<sup>63</sup> und nach ihm Marietta Schaginjan<sup>64</sup> geben. Beide gehen von äußeren, mit der Premiere der *Armida* verbundenen Tatsachen aus.

Nach der Uraufführung schreibt die Zeitschrift *Gazetta Universale* am 29. Dezember 1779: „*Domenica andó in iscena in questo Regio Ducal Teatro della Scala l' Armida, dramma tradotto dal francese di Quinault, musica del Maestro Giuseppe Mysliwecek, detto il Boemo. I primi personaggi dell'Opera, la Signora Caterina Gabrielle e l' incomparabile soprano Sig. Luigi Marchesi, si disimpegnano con la maggior bravura, ma lo spettacolo tutto insieme non ha avuto quell' applauso, che si sperava, e per il quale i Nobili Interessati non hanno risparmiato denaro.*“<sup>65</sup>

Die Oper *Armida* erwähnte auch *Musikalisches Almanach für Deutschland* vom Jahre 1783,<sup>66</sup> das den Auftritt von *Marchesi* in seinem Geburtsort Mailand im angeführten Jahr referiert: im Bericht wird bemerkt, *Gabrielli* habe ihn aus Neid vernichten wollen; schließlich aber soll er selbst sie unmöglich gemacht haben (er hat offensichtlich, wie wir annehmen, besser als sie gesungen). Das Almanach teilt in diesem Zusammenhang mit, Mysliveček habe alle Arien nur für sie geschrieben, weil sie ihn dazu gezwungen haben soll. Es nützte ihr allerdings wenig, weil sie eines Tages ausgepiffen wurde. Es hat sich bei der Premiere der *Armida* zugetragen.

Die Konfrontation beider Referate ergibt, daß *Armida* durchgefallen ist, weil *Gabrielli* in der Titelrolle nicht positiv aufgenommen wurde. Auch das unmittelbar nach der Premiere in die *Gazetta Universale* geschriebene Referat spricht doch von *Marchesi* als von einem unüberwindbaren Sänger, während die berühmte *Gabrielli* mit keinem Epitheton geziert wird. Das ist zum mindesten sonderbar.

Nachträglich wurde aber entdeckt, daß *Gabrielli* hochschwanger war, als sie ihre Rolle sang. Die Premiere fand Sonntag, den 26. Dezember 1779, statt. *Gazetta Universale* schreibt am 5. Januar 1780: „*La celebre virtuosa*

<sup>62</sup> Jaroslav Čeleda, op. cit., S. 247.

<sup>63</sup> Ulisse Prota Giurleo sammelte wertvolle Notizen über Myslivečeks Leben in seinen Auszügen aus Zeitungskollektionen des Staatsarchivs in Neapel (A. S. N.) und in Exzerpten aus Theatermappen desselben Archivs (*Teatri, Fascio*) an. Angabe von Schaginjan, op. cit., S. 338 f.

<sup>64</sup> Schaginjan, S. 305–308.

<sup>65</sup> „Am Sonntag wurde auf der Bühne des königlichen Theaters della Scala die *Armida* aufgeführt, ein aus Französisch übersetztes Drama von Quinault, mit Musik von Maestro Giuseppe Mysliweček, genannt il Boemo. In den Hauptrollen traten signora Caterina Gabrielli und der unüberwindbare Sopransänger Luigi Marchesi auf; beide sangen ihre Parte mit großer Bravour, aber als Ganzes wurde die Vorstellung nicht von jenem Erfolg begleitet, auf den die interessierten Adligen hofften und wegen dessen sie keine Kosten scheuten.“

<sup>66</sup> *Musikalisches Almanach für Deutschland* auf das Jahr 1783, S. 132. (Erschienen im Schwickertscher Verlag, Leipzig.)

*Gabrielli si sgravò negli scorsi giorni felicemente di una bambina, e domenica nella Parrocchia dei Santi Nazzario e Celso, tutta apparata e illuminata, le furono administrate le acque battesimali Ebbe per Compare S. E. il Sig. Conte Ferdinando Gardines delle Cerra, Grande di Spagna, di prima Classe e per Compare la Signora Principessa di Buttera di Napoli. [. . .] Fù fatta un' elemosina di lire cento ai poveri.*<sup>67</sup>

Dieselbe Zeitschrift berichtet am 12. Januar 1780, daß Gabrielli drei neue Arien mit der Musik von *signor Sarti* vorbereitet.<sup>68</sup> Die Sängerin schob diese Arien in die Oper *Armida* an Stelle von Hauptarien des tschechischen Komponisten ein. Dadurch legte sie öffentlich an den Tag, daß sie sich von Mysliveček distanziert. Das Publikum überschüttete die gute Musik von *Sarti* mit Beifall, was bedeutete, daß es der Wahl der berühmten *Gabrielli* zustimmt und daß es die Musik von Josef Mysliveček als wenig interessant beurteilt.

In unseren Glossen zur Oper *Armida* haben wir absichtlich von der Chronologie Abstand genommen und beide Versionen (die erste vom Jahre 1778 wurde für die Premiere in Lucca verwendet, die zweite lieferte Mysliveček für die Premiere in Mailand) zusammen behandelt.<sup>69</sup> Außer acht wollen wir nun die am 30. Mai 1778 in *Teatro S. Carlo* in Neapel zustandegekommene Oper *Calliroe* lassen.<sup>70</sup> Die Oper behandelt die jammervolle Ehe von Kallirrhoe, Tochter des Flußgottes Acheloos, mit Alkmaion, dem Mörder seiner eigenen Mutter Eriphyle.<sup>71</sup> Wir gehen sofort zur nächsten Oper über, nämlich zur *Olimpiade*, die am 4. November 1778 in demselben Theater uraufgeführt wurde.

L' *Olimpiade* — zum Text von *Metastasio*<sup>72</sup> — behandelt die anti-

<sup>67</sup> „Die berühmte Virtuosin Gabrielli hat glücklich eine Tochter geboren und am Sonntag fand die Taufe in der feierlich beleuchteten und ausgeschmückten Kirche dei Santi Nazzario e Celso statt. Dem Kinde stand Pate Graf Ferdinando della Cerra, ein spanischer Grande erster Klasse, Patin die Fürstin di Buttera di Napoli [. . .]. Es wurden hundert Lire an die Bettler geschenkt.“

<sup>68</sup> Giuseppe Sarti (1729–1802), Schüler von Padre Martini oder Vallotti, Lehrer von Cherubini.

<sup>69</sup> Fast keine Beachtung schenken wir der Frage zur Autorschaft des Librettos zu Myslivečeks Oper *Armida*. Die Quellen sprechen von einer französischen Tragödie von Quinault. Es sei bemerkt, daß auf dem Frontispiz des Librettos aus der *Bibl. di S. Cecilia* eine Nachschrift von fremder Hand steht: „Unico dramma dato in questa stagione stanta il Carnovale bassissimo. Traduzione Pao<sup>e</sup> [sic!] Migliavacca.“ („Ein einziges, in dieser Stagione [Saison] in spätester Karnevalszeit gespieltes Drama. Übersetzung: Pao. [sic!] Migliavacca.“) Die Urheberschaft von Migliavacca wird völlig anerkannt. Wir dürfen uns nicht durch die Floskel beirren lassen, Migliavacca habe eine „Übersetzung“ des Dramas angefertigt (scil. des Dramas von Quinault). Als „Übersetzer“ galten italienische Librettisten, die irgend einen fremden Stoff zu einem Libretto bearbeiteten. Auch *Apostolo Zeno* bezeichnet sich selbst als *Übersetzer*, und zwar in der Vorrede zu seinem auf Grund der Tragikomödie von Rottou geschriebenen Libretto *Il Vincislao* (in der Bibliothek S. Cecilia in Rom, Sign. N XI 22, S. 8). Vgl. Rudolf Pečman, *Apostolo Zeno und sein Libretto „Il Venceslao“* [. . .], S. 91 (s. Anm. 39).

<sup>70</sup> Die Partitur befindet sich in der Bibliothek des Konservatoriums S. Pietro in Neapel, Sign. 29. 3. 1. a 3.

<sup>71</sup> Vgl. das Libretto zur Oper *Erifile*. Sie wird in dieser Studie auf S. 11–12 behandelt.

<sup>72</sup> Die Partitur in der Bibliothek des Konservatoriums S. Pietro in Neapel, Sign. 29. 3. 15. a 17.

ken olympischen Spiele. Nur wenige Operntexte wurden so viele Male vertont wie die Olympiade. Vor Mysliveček griffen nach diesem Thema fünfundzwanzig Autoren, nach ihm dreizehn.<sup>73</sup> Das Sujet ist im Grunde der Geschichte entnommen. Es stützt sich auf Herodotos und behandelt die Ehe von Aristeia, Tochter des Königs Kleisthenes von Sikyon, und Megakles aus dem Geschlecht der Alkmeoniden. Megakles trägt den Sieg in den olympischen Spielen davon: er kämpfte als Ersatzspieler für Licidos, vom dem niemand ahnt, daß er als Kind ausgesetzt und am Hofe des Königs von Kreta aufgezogen wurde. Wegen seiner Liebe zu Aristeia schmähete Licidos die Prinzessin Argene von Kreta. Obwohl durch seine Lauheit gekränkt, vergibt die edelmütige Argene dem Licidos. Zuletzt entdeckt sie seine Abstammung und stellt fest, daß er eigentlich Philinthes heißt. Licidos, in Wirklichkeit also Bruder von Aristeia, muß von seiner Liebe zu ihr ablassen und seinen Freund Megakles hindert nichts mehr, Aristeia zur Frau zu nehmen. Licidos, oder eigentlich Philinthes, erlangt die Hand der schönen Argene; er entbrennt in Liebe für sie, weil er Beständigkeit und Reinheit ihres Gefühls erkannte.

Hugo R i e m a n n gab zu,<sup>74</sup> es dürfte wohl das schönste Werk von Metastasio sein. Volle dreiundneunzig Jahre fesselte es das Interesse von Komponisten verschiedener Nationalitäten, weil es die von einer Bewunderung für die Antike herrührenden zeitgenössischen Gefühle ausdrückte; die Antike war — durch die Initiative von W i n c k e l m a n n<sup>75</sup> — gerade zu Myslivečeks Lebzeiten der Gegenstand des Interesses bei allen Gebildeten. Das Motiv der olympischen Spiele war gerade in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so attraktiv, weil die niedergehende Rokokogesellschaft im mannhaften Sportringen einen Gegenpol zu ihrem eigenen Verfall sah. Auch Mysliveček faßte seine *Olimpiade* als in Jubelspiel auf; er schrieb für einzelne Gestalten wahrhaftig virtuose Notenparte mit besonderem Nachdruck auf die Gesangbrillanz. Dieses optimistische Werk kontrastierte mit seinem Gesundheitszustand und legt einen Beweis für seine schöpferische Unverbrüchlichkeit ab.

Am Lebensabend wendet sich das Glück von Mysliveček ab. In Florenz wird noch seine opera seria *Adriano in Siria*<sup>76</sup> mit Begeisterung begrüßt, in Venedig wird seine Zauberoper *La Circe*, über die nähere Informationen ausbleiben,<sup>77</sup> mit Erfolg aufgenommen; aber in Rom, an das sich Mysliveček künstlerisch seit 1775 — also nach der Premiere von *Ezio* — heftet, wird er mit keinem Jubel und mit keiner Begeisterung empfangen. Die umgearbeitete Version der Oper *Antigono*<sup>78</sup> fällt im Frühjahr 1780 beinahe durch. Auch Myslivečeks letzte Oper *Mendote, re di Epìro*<sup>79</sup> erfährt eine ähnlich kühle bis negative Aufnahme. Ihre

<sup>73</sup> Hugo R i e m a n n, *Opern-Handbuch*, Leipzig, nicht datiert, S. 381.

<sup>74</sup> Ebenda.

<sup>75</sup> Über den Einfluß des Werkes von Johann Joachim W i n c k e l m a n n, *Geschichte der Kunst des Altertums* vom Jahre 1763 (hg. in Dresden 1764) besteht kein Zweifel.

<sup>76</sup> Die Partitur im Archiv des Konservatoriums in Florenz, Sign. D 213. Uraufführung im Herbst 1776 in *Teatro del Cocomero*. Libretto von Pietro Metastasio.

<sup>77</sup> Text von D. Perelli, *duca di Monestarace*. Uraufführung in *Teatro S. Benedetto* in Venedig im Mai 1778.

<sup>78</sup> Uraufführung in Rom, *Teatro delle Dame*, Frühjahr 1780.

<sup>79</sup> Uraufführung ebenda, *Nobilissimo Teatro a Torre Argentina*, Ende 1780 (am

Uraufführung fand Ende 1780 statt (vielleicht war es am 26. Dezember, als die Winterstagen in ganz Italien eröffnet wurden). Der schwer kranke Mysliveček hat sie nicht lange überlebt (er starb am 4. Februar 1781). Er wohnte damals in der Stadtmitte; seine heute schon assanierte Wohnung befand sich am *Platz von Acht Kantonen* Nr. 465 in der Nähe von *Via del Corso*,<sup>80</sup> genau gesagt zwischen *Via Tomacelli*, der Kirche *S. Carlo* und dem *Augustus-Mausoleum* — Mysliveček konnte also ohne Schwierigkeiten beispielsweise *Piazza Venezia* und von hier das *Kapitol*, das *Konservatorenmuseum* zu Fuß besuchen, nicht weit hatte er zum Gebäude des römischen Konservatoriums in der *Via dei Greci* Nr. 18 und von hier aus zur *Piazza del Popolo*, in der Nähe stand auch das berühmte *Teatro Argentino*, wo seine Oper *Medonte* uraufgeführt wurde.<sup>81</sup>

Mit den die Oper *Medonte* betreffenden Fragen befassen wir uns an einer anderen Stelle. Der Mißerfolg ist dem konservativ gesinnten Publikum zuzuschreiben. Das Publikum bestand vorwiegend aus hohem Klerus und Adel; es konnte eine den Volksaufstand darstellende Oper nicht aufnehmen, denn ein solches Sujet übte damals eine zu revolutionäre Wirkung aus. Übrigens erlebt Mysliveček — ein konsequenter Verfechter der *opera seria* — dasselbe Schicksal wie vor Jahren Händel. Auch Händel glaubte an Vitalität der ernsten Oper und suchte sie zu reformieren — ähnlich wie später auch Mysliveček. Doch weder Händel, noch Mysliveček wußten Lebenskraft und Unüberwindlichkeit der *opera buffa* abzuschätzen. Ihre Opernformen, so neu sie auch durchdacht sein mochten, erschienen doch ein wenig spät. *Opera seria* ging schon auf ihr Ende zu (um 1800 und später erfuhr sie ihre Metamorphose und mündete im Typ der romantischen Heldenoper aus). Die *Buffa* erringt gegen Ende der siebziger Jahre und zu Beginn der achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts ihren vollen Sieg. Aber die Mysliveček-artige *opera seria* fliegt nach zweihundert Jahren wie der sagenhafte Wundervogel Phönix zum neuen Leben empor. Sie ergreift durch ihre Melodik und Unmittelbarkeit der Invention, ja sie begeistert sogar zu einer tieferen musikwissenschaftlichen Untersuchung,<sup>82</sup> denn Mysliveček gilt heute mit Recht als eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten im Bereich der europäischen Musik und Oper des 18. Jahrhunderts.

Deutsch von Jaroslav Batušek

---

26. Dezember?). Libretto von *Giovanni de Gamerra*. Eine unvollständige Partiturabschrift wird in der Saltykow-Schtchedrin-Staatsbibliothek in Leningrad, der Mikrofilm im Schlesischen Museum in Opava (Geschenk von Marietta Schaginjan, die das Werk in Zusammenarbeit mit A. G. Mowschenson entdeckte) aufbewahrt. Die neuzeitliche Premiere fand durch Verdienst des Opernensembles des Zdeněk-Nejedlý-Theaters in Opava am 2. April 1961 statt (Dirigent: Jiří Kareš, Regisseur: Ilja Hylas, Szenographie: Jan Sládek, Choreographie: Hana Machová, musikalische Bearbeitung der Oper: Miroslav Klega, Übersetzung des Librettos: Bedřich Bičíšů und Zdeněk Kristen).

<sup>80</sup> Vgl. den Stadtplan vom J. 1748 („*Pianta del Noli*“). Schaginjan, S. 316.

<sup>81</sup> Eine ausführliche Information über dieses Werk siehe bei Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog* (= Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas Philosophica, Bd. 164). Brno 1970.

<sup>82</sup> Verfasser der jüngsten italienischen Studie über Mysliveček ist Dario Della Porta, *Josef Mysliveček (Giuseppe Venatorini). Profilo biografico-critico*. Rom 1981 im Verlag „Il Bagatto“.

## ÚSILÍ JOSEFA MYSLIVEČKA O VNITŘNÍ REFORMU NEAPOLSKÉ „OPERY SERIA“

Libreta vydávají svá svědectví

Cíl studie je apologetický. Rozptyluje dosavadní běžně rozšiřované názory, že Josef Mysliveček pouze rozmnožoval neapolskou *operu seria*, aniž přispěl k její vnitřní reformě. Práce vychází z poznatků shromážděných během studia italských pramenů k Myslivečkově tvorbě (studijní pobyt v Itálii v letech 1973/74 — listopad až únor); zachycuje a explikuje operní činnost kompoziční i interpretační, jak se zračí v Myslivečkových jevištních dílech z doby od jmenování akademikem boloňské akademie (1771) do smrti (1781).

Analýzy libret k Myslivečkovým operám a přímé interpretační poznámky k jejich premiérám, uvedené v příslušných libretních knížkách, dokazují, že Josef Mysliveček usiloval o inovaci starého typu neapolské *operu seria*. Nepřistoupil sice na reformu Gluckovu a Calzabigiho, ale obohacoval vážnou operu o sbory a o balety, které leckdy souvisely přímo s dějem opery, ačkoli je komponovali vesměs jiní autoři (choreografové). Tím stanul na stejné platformě jako např. Jommelli.

Josef Mysliveček byl za života u velké vážnosti, o čemž svědčí např. bohatě zdobené desky opisů jeho skladeb v italských archívech. Též bohatá výprava jeho operních premiér a obsazení rolí nejpřednějšími pěveckými silami soudobé Itálie 18. století dává tušit, že Mysliveček patřil v Itálii k předním osobnostem v oblasti operní tvorby 18. věku.

Tím spíše zaráží, že závěr Myslivečkova života provázejí neúspěchy v Miláně a v Římě, kde jeho opery *Armida* a *Medonte* propadly. Způsobily je vnější skutečnosti (mimo jiné svéhlavost operní primadony *Cateriny Gabrielliové*). Příčinou mohla být též Myslivečkova umělecká orientace, která nepřipouštěla vliv *operu buffy* a jejich postupů. V neposlední řadě je možné, že vlastenecky orientované obecnstvo (např. v Římě) vidělo v Myslivečkovi reprezentanta rakouského křídla, a proto se k němu postavilo negativně. Jednou z dalších příčin je skutečnost, že Myslivečkova tzv. vnitřní reforma *operu seria* přišla přece jen opožděně; stihla ji posléze vlna nezájmu a opomíjení, tak jako před lety v případě Georga Friedricha Händela.



