

KAPITEL I: DIE ITALIENISCHE OPER IM 18. JAHRHUNDERT: HINFÜHRUNG

Von Reinhard Wiesend

Es dürfte kaum einen anderen Bereich der Musikgeschichte geben, bei dem das Gefälle zwischen dem Anspruch der Gattung und ihrer damaligen Verbreitung einerseits und der heutigen geringen Kenntnis und Akzeptanz andererseits ähnlich stark ausprägt ist wie bei der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Noch immer läßt sich ihre Geschichte nur in Umrissen erahnen, und von der unübersehbaren Opernproduktion des Settecento haben bis heute nur wenige Werke auf der Bühne überlebt. Es verwundert deshalb nicht, daß die Wahrnehmung des Opernschaffens etwa von Händel, Gluck und Mozart – und auch dies jeweils nur in Ausschnitten – das Bild von der Oper des 18. Jahrhunderts fast völlig bestimmt hat. (Hinzuzunehmen ist Pergolesis Intermezzo *La serva padrona*, das aufgrund seiner ununterbrochenen Aufführungsgeschichte als eines der ersten Repertoirestücke der Operngeschichte zu gelten hat.) Und welchem Rollenwandel die Oper unterzogen worden ist, kann man beim Blick auf Joseph Haydn ermessen, dessen musikgeschichtliche Bedeutung mit Recht in der Etablierung von Sinfonie und Streichquartett als Gattungen von höchstem Anspruch gesehen wird, dessen überwiegende Tätigkeit aber die des Dirigenten und Komponisten von Opern war.

Gegenüber dem lange gültigen Bild dringt erst allmählich in das breitere Bewußtsein, was Spezialisten schon länger vertraut ist, daß nämlich im 18. Jahrhundert eine ungeheure Menge an italienischen Opern zur Aufführung kam. Ihre Zahl ist deutlich fünfstellig, allein für Venedig, eines der Opernzentren des Jahrhunderts, sind mehr als 1.200 Titel nachgewiesen.¹ Um eine fast beliebige weitere Zahl zu nennen: Von Johann Adolf Hasse, dem wohl erfolgreichsten Opernkomponisten in den mittleren Jahrzehnten des Jahrhunderts, sind heute noch weit über 600 handschriftliche Opernpartituren erhalten, und bereits dieser einfache Sachverhalt erlaubt nicht nur Rückschlüsse auf die brillante persönliche Karriere des Komponisten, sondern wirft vor allem ein Licht auf die Akzeptanz der Gattung. Es handelt sich um enorme Zahlen, selbst wenn man die Unschärfe einräumen muß, daß die exakte Zahl an *Werken* wohl nie feststellbar sein wird, da aufgrund der üblichen Praktiken bei der Opernproduktion die Grenzlinien vor allem zwischen der (überwiegenden) Neuvertonung eines Librettos und der (gelegentlich anzutreffenden) Adaption einer Komposition für eine Wiederaufführung in vielen Fällen nicht hinreichend genau gezogen werden können; die unveränderte Wiederaufnahme einer Komposition stellt ohnehin die Ausnahme dar. Als Faustregel kann gelten, daß von den nachgewiesenen Aufführungen² der weitaus größte Teil aus Neuvertonungen bestand.

Für die spätere rückwärts gewandte Opernpflege, die Einrichtung eines Repertoires italienischer Opern, wurden neben Werken Rossinis vor allem auch solche von Mozart maßgeblich. Eben deshalb, weil einige wenige Werke des 18. Jahrhunderts ins Repertoire gelangen konnten – wahrscheinlich war die wichtigste Voraussetzung hierfür ihre Sonderrolle gegenüber den Standards der zeitgenössischen Produktion, also gerade das Nicht-Repräsentative – erscheinen Settecento-Opern dem breiteren Bewußtsein heute möglicherweise als museal, andererseits können die vereinzelt Bemühungen um die Rückgewinnung, die »Ausgrabung« weiterer Werke die Attitüde des Alternativen manchmal kaum verbergen. Demgegenüber weist allein schon die schiere Quantität an Werken auf das ungebrochene Selbstverständnis der italienischen Oper im gesamten 18. Jahrhundert hin, auch darauf, wie sehr sie im Zentrum des öffentlichen Interesses stand. In ganz Europa, buchstäblich von Palermo bis Kopenhagen und von Lissabon bis St. Petersburg wurde dieselbe Opernkultur gepflegt, kamen dieselben Stoffe und teilweise auch dieselben Stücke zur Aufführung.

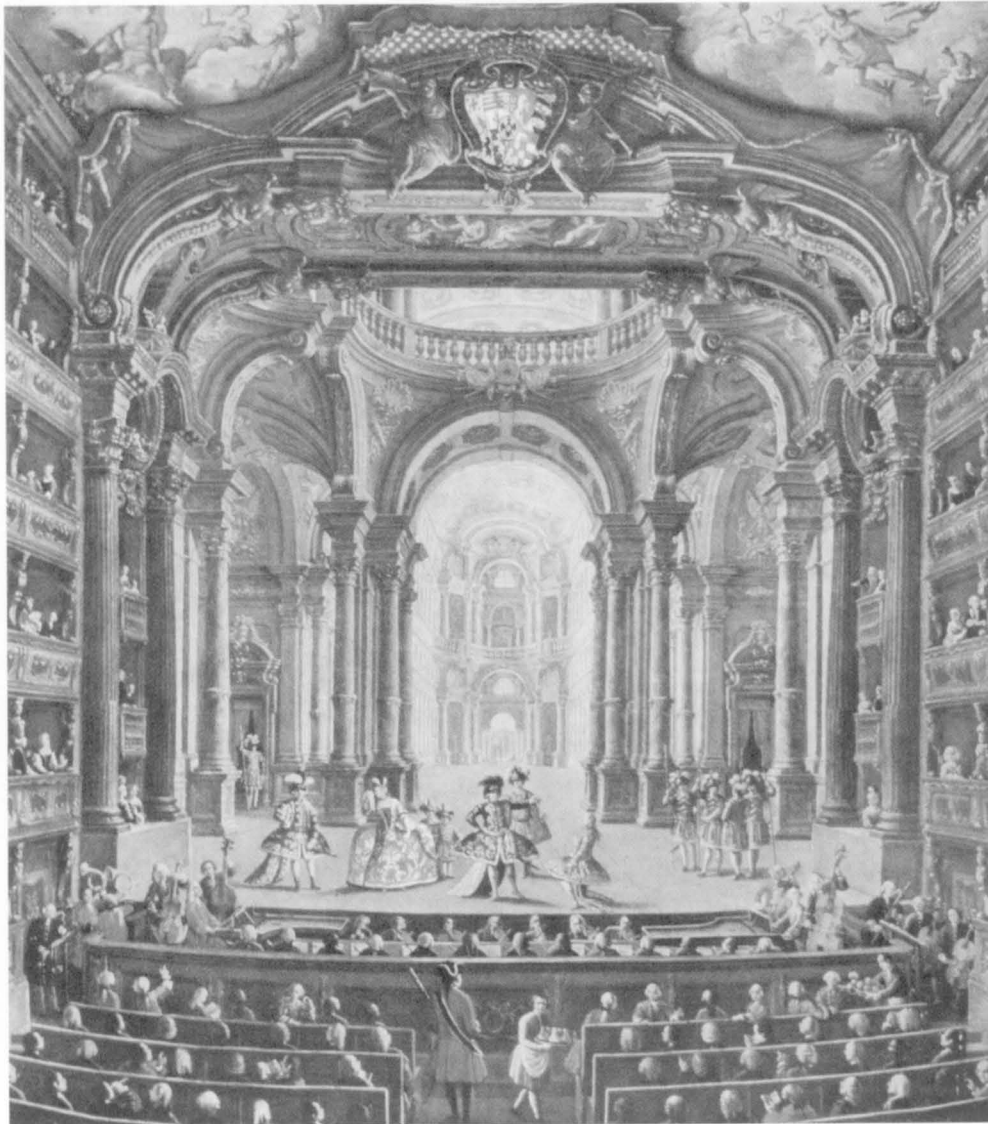
Das eingangs erwähnte Gefälle ist nicht zuletzt auch ein Symptom der Distanz, die den modernen Betrachter vom genannten Selbstverständnis der Entstehungszeit trennt. Das vitale Interesse, das die Oper des Settecento fand, hat naturgemäß verschiedene Wurzeln. Oper ist und war immer die festlichste Form von Theater, diente der Ausschmückung von höfischen Festen und war oft genug deren Höhepunkt. Den Anspruch der Repräsentation einer vorrevo-

1 T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica*, Venedig 1897 (mehrere Nachdrucke).

2 Die Spielpläne können durch die erhaltenen Libretto-Drucke, die für jede Produktion neu veranlaßt worden sind, ziemlich genau rekonstruiert werden; vgl. z.B. die Libretto-Verzeichnisse von C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bände, Cuneo 1990–1994.

lutionären Gesellschaft erfüllt dabei naturgemäß in idealer Weise die Opera seria, aber nach seiner Emanzipation als ebenbürtige Gattung konnte auch das komische Genre diesen Zweck erfüllen, zumal sich die Opera buffa seit den ersten Anfängen im Neapel des frühen 18. Jahrhunderts mit der Opera seria den größten Teil des – adligen wie bürgerlichen – Publikums teilte (und ebenso wie die Opera seria auf eine solide finanzielle Basis angewiesen war). In der Opera seria waren die aus Historie oder Mythos gewählten Stoffe und die Art der dramaturgischen Umsetzung auf die Personen der Handlung in der Regel kaum verhüllte Chiffren für höfisch geprägte Erfahrungswelten und Verhaltensweisen. Sinnfällig wird dies allein schon in der spezifischen Gestaltung von Bühnenbild und Kostümen, die so gut wie immer dem Formenkanon der Uraufführungszeit entsprachen: Für ein nicht historistisch belastetes Publikum war eine Prinzessin der römischen Kaiserzeit selbstverständlich nur im Reifrock und vor dem Hintergrund einer barocken Architektur vorstellbar.

Insbesondere im politisch zerrissenen, immer wieder von Fremdherrschaft geprägten Kernland Italien kam der Oper aufgrund ihrer Verbreitung, ihres literarischen Anspruchs und ihrer singulären Wirkungsmöglichkeiten eine bedeutende identitätsstiftende Rolle zu. Diese konnte sie auch deshalb einnehmen, weil sie über Jahrzehnte hinweg (und anders als in Frankreich) die einzige Theatergattung von Gewicht darstellte; so hatte sich Carlo Goldonis Komödienreform zwar gegenüber der Praxis der Commedia dell'arte durchzusetzen, mußte sich aber vor



Pietro Domenico Olivero: Opernaufführung im Teatro Regio zu Turin, 1740 (Torino, Museo Civico). In welchem Maße die Opera seria der Repräsentation der höfischen Gesellschaft dient, wird aus der barocken Kostümierung ersichtlich, die der fingierten historischen Situation nicht entspricht, zudem überspielt das Bühnenbild durch eine perspektivisch sich schnell verjüngende Weiterführung von Architekturelementen des Bühnenrahmens dessen Wirklichkeit und Fiktion trennende Funktion. Das Reichen von Erfrischungen und das lockere Verhalten des Publikums verraten, wie wenig die Aufführung den Zwängen des ritualisierten Kunstgenusses im bürgerlichen Zeitalter bestimmt war.

allem neben der alltäglichen, übermächtigen Realität des etablierten Opernbetriebs behaupten (zu der der erfolgreiche Librettist Goldoni in nicht geringem Maße selbst beitrug). Durch die italienische Oper erfuhr ganz Europa, auch und gerade in jenen Residenzen zum Beispiel, die nach Zeremoniell und Kultur französisch orientiert waren, eine kulturelle Bindung. Ohne Übertreibung darf die italienische Oper als das zentrale kulturelle Ereignis im Europa des 18. Jahrhunderts genannt werden; Könige entwarfen Opernlibretti, und die erlauchtesten Geister diskutierten opernästhetische Themen.

Vieles unterscheidet zunächst eine Oper von Domenico Cimarosa vom Ausgang des Jahrhunderts von einem Werk Alessandro Scarlattis, dessen Œuvre das Scharnier zwischen Sei- und Settecento bildet. Dennoch treten demgegenüber die Konstanten der Operngeschichte des Jahrhunderts viel stärker hervor: In der Auswahl der Sujets und der Verwendung von dichterischen, dramaturgischen, formalen und kompositionstechnischen Gestaltungsmöglichkeiten erfolgt ein Wandel eher behutsam und oft ohne die Substanz anzugreifen. Mozart war es selbst bei seiner letzten italienischen Oper, *La clemenza di Tito* (1791), kein Problem, ein über 50 Jahre altes Libretto aus der Feder von Pietro Metastasio zu vertonen (die Adaption durch Caterino Mazzola an moderne dramaturgische Standards und die Umdeutung der ursprünglichen Konzeption durch Mozarts individuelle Kompositionsweise wiegen demgegenüber leichter), und das mehr als ein halbes Jahrhundert währende Opernschaffen Hasses verdankte seinen ausnehmenden Erfolg gerade der großen Konstanz der eingesetzten stilistischen Mittel. Angesichts der ungebrochenen Präsenz des Opernbetriebs und der Tendenz zur Konstanz der Opernformen (eine Opernarie von 1770 unterscheidet sich von einer Komposition um 1730 nur partiell) müssen vor allem auch die Ansätze zu einer Epochengliederung im 18. Jahrhundert neu überdacht werden, zumal sie vor allem an der Instrumentalmusik entwickelt worden sind. Singendes Allegro, Akzentuierung der Taktmetrik und ähnliche kompositionstechnische Merkmale erscheinen dann möglicherweise eher als Modifikationen von Konstanten denn als Kriterien einer Stilausprägung. Die allein schon quantitativ alles dominierende, auch im Musikalischen robuste Operntradition läßt insbesondere jede Konstruktion einer Epochenschwelle, etwa von einem musikalischen Barock zu einer musikalischen Klassik, brüchig scheinen, und ähnlich wenig gelingt die Zusammenschau der Operngeschichte mit Konzeptionen wie etwa einem galanten oder einem empfindsamen Stil, solange diese abgrenzend gemeint sind.

Für die italienische Oper ist im gesamten 18. Jahrhundert die Ambivalenz ihrer Konzeption charakteristisch, worauf bereits die sozusagen offizielle Gattungsbezeichnung ›dramma per musica‹ bzw. ›dramma giocoso per musica‹ verweist. Einerseits erhebt die im Libretto niedergelegte Textdichtung den Anspruch des eigenständigen literarischen Werks, das auch ohne Musik gelesen werden sollte oder, in wenigen Ausnahmefällen, sogar als Sprechdrama realisiert worden ist. Nicht zufällig besteht die Lebensleistung Pietro Metastasios, der mehr als 50 Jahre die Stelle des kaiserlichen Hofpoeten (›poeta cesareo‹) einnahm, vor allem in der Abfassung von Libretti, von denen schon zu Lebzeiten des Dichters mehrere Gesamtausgaben erschienen sind. Und wenn Francesco Algarotti im brilliantesten und folgenreichsten Operntraktat um die Mitte des Jahrhunderts in aufklärerischem Impetus Gedanken zu einer Revision der Oper niederlegt¹, so sieht er als zentrale Instanz des Opernbetriebs den Dichter, der in seinem Text die Realisierung aller Komponenten des Werks und seiner Aufführung vorgibt oder gar mehr oder weniger verbindlich festlegt. Der Primat der Dichtung über alle anderen Parameter einer Oper und ihrer Aufführung ist aber nur die eine Seite der Medaille, was auch Algarotti zumindest implizite einräumt, wenn er bei Gelegenheit der Diskussion des Theaterbaus der ungehinderten Entfaltung und der günstigsten Aufnahme des Gesanges die Priorität gibt. Das Drama ›per musica‹ ist das Theaterstück, das trotz seines literarischen Eigenwerts immer in Hinblick auf die Musik konzipiert worden ist. Diese galt aber lange als akzidentell: Ein und dasselbe Libretto konnte immer wieder vertont, also sozusagen neu inszeniert werden; es ist deshalb kein Zufall, daß noch im Libretto zur Aufführung von *La clemenza di Tito* 1791 in Prag der Komponist, Mozart, an eher versteckter Stelle Erwähnung findet, zusammen mit Bühnenbildnern und Kostümschneider. Und 1773 urteilt Hasse über eine fremde Komposition ganz im Sinne einer Opera-seria-Ästhetik (deren Geltung in jenen Jahren allerdings verblaßt war), der Komponist habe sich viel Mühe gegeben, die Sängerin gut einzukleiden (›per ben vestir la Virtuosa‹).² Die Idee des »Drama« erfüllte sich in der Vertonung und in deren Aufführung, mußte sich gegenüber beiden aber auch behaupten. Das Parallelogramm der Interessen zwischen Konzeption und Ausführung ver-

1 F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venedig 1755; völlige Neufassung Livorno 1763.

2 Brief an G. Ortes vom 19.11.1773, in: *Johann Adolf Hasse e Giannaria Ortes. Lettere (1760–1783)*, hg. v. L. Pancino, Turnhout 1998. Vgl. dazu auch R. Wiesend, *Schlechte Opern und Hochwasser. Zu Hasses Brief vom 19. November 1773*, in: *Hasse-Studien* 4, 1998, S. 10–16.



Pierleone Ghezzi: Karikatur von Farinelli in einer Frauenrolle, Rom 1724. Der als 19-jähriger dargestellte Farinelli (eigentlich Carlo Broschi) war in Neapel und Rom bereits ein gefeierter Opersänger, dem eine beispiellose internationale Karriere offenstehen sollte. Als Kastrat gehörte er zu jener Gruppe von Sängern, die das Publikum zu hysterischen Exzessen hinriß. Dabei entsprach der physiologischen Unnatürlichkeit oft jene in der Darstellung, daß der Kastrat in Frauenrollen auftrat, und zwar nicht nur in Rom, wo die Bühne Frauen versperrt war.

schoß sich gern zugunsten der letzteren, was bei den das Jahrhundert durchziehenden kritischen Reflexionen zur Oper immer wieder beklagt worden ist.

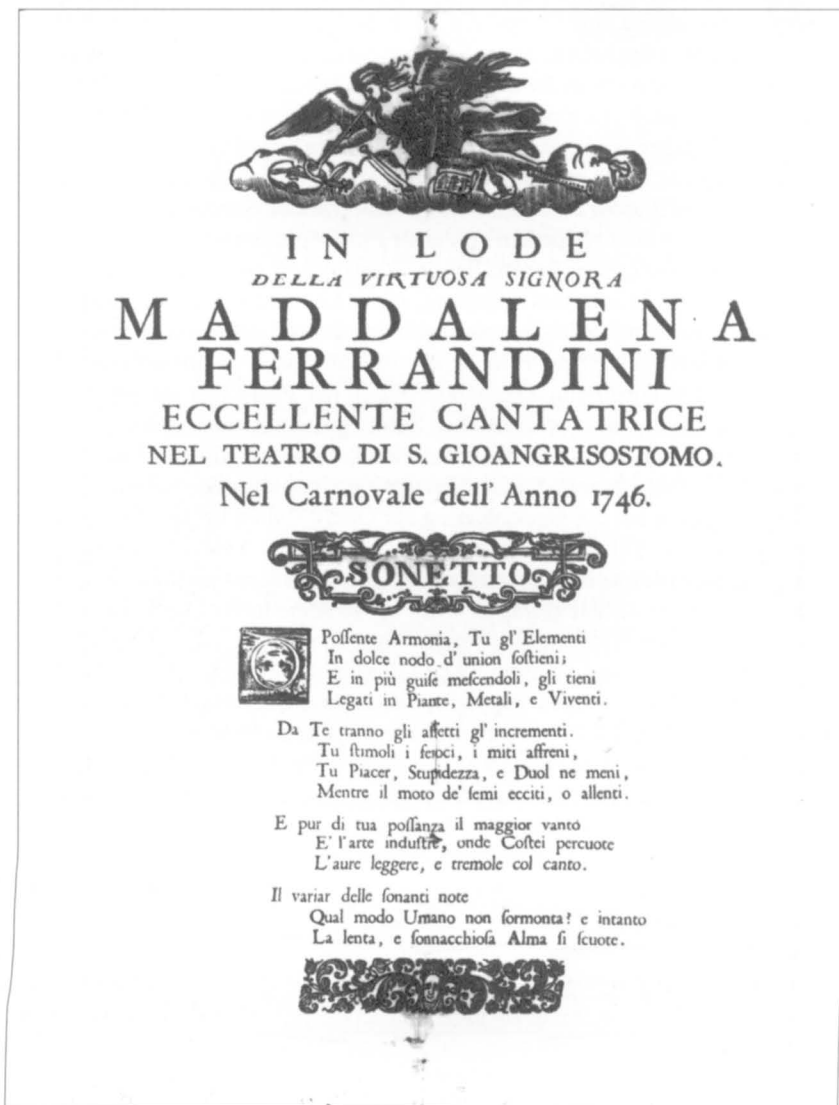
Es ist eine Binsenweisheit, daß mit jeder Form niedergeschriebener, komponierter Musik die Notwendigkeit des Erklagens in der Aufführung verbunden ist. Die Aufführung wiederum erschöpft sich nicht in der Realisierung des Werks, dieses wird vielmehr durch den Akt der Interpretation um das von dem oder von den Interpreten zwangsläufig Eingebachte erweitert. Diese Idee der performativen Dimension gilt für die Oper des Settecento in besonderem Maße. Schon ihrer Konzeption nach rechnet sie neben den in Textdichtung und Komposition niedergelegten primär werkhafte Komponenten mit der Wirkung auch von Bühnenbild und Kostümen sowie von der szenischen Präsenz der Akteure. Vor allem aber wurde als selbstverständlich das Eigengewicht der sängerischen Leistung vorausgesetzt, was das improvisatorische Einbringen individueller stimmlicher Fertigkeiten und des persönlichen Geschmacks mit einschließt. Auch ist die Möglichkeit der Adaption an die jeweiligen Aufführungsgegebenheiten – bei Wiederaufführungen ebenso wie schon bei der ersten Produktion einer Oper – nicht als Kompromiß verstanden worden, sondern in vielen Fällen bereits als Voraussetzung der Konzeption.

Für ein volles Verständnis der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts dürfen also verschiedene Fassungen einer Oper angesichts der weitgehend offenen Werkgestalt nicht von vornherein als Angelegenheit der Philologie abgetan werden. Noch bei Mozarts *Don Giovanni*, um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, ist unentschieden, ob der Version der ersten

¹ Eine Zusammenfassung der Diskussion im Hinblick auf Folgen für die Edition geben die Statements von W. Rehm, »Don Giovanni«: *Nochmals »Prager Original« – »Überarbeitung Wien« – »Mischfassung«*, in: Mozart-Jahrbuch 1987/88, S. 195–203, und S. Kunze, *Werkbestand und Aufführungsgestalt*, ebd., S. 205–215.


Anonymes Huldigungsgedicht, Einblatt-Druck (Venezia, Archivio di Stato). Der Wirkung des Belcanto erlag das Opernpublikum von Anfang an. Ein anonym gebliebener Verehrer der Sängerin Maddalena Ferrandini, die vor allem am Münchner Hof wirkte und im Karneval 1746 am venezianischen Teatro di S. Giovanni Grisostomo engagiert war, ließ in seinem Huldigungssonett den Gesang als Nonplusultra der Musik feiern.

Aufführung (Prag 1787) ein höherer Grad an Originalität und Verbindlichkeit zuzusprechen ist als derjenigen Fassung, die der Komponist selbst für die Aufführung in Wien (1788) erstellt hat.¹ Es kann auch nicht in jedem Fall genügen, eine »Werkidee« im klassizistischen Sinne lediglich an den Quellentypen Libretto und Partitur abzulesen zu wollen, zumal die überlieferten Partituren, selbst wenn sie autograph sind oder anspruchsvoll kopierte Widmungsexemplare darstellen, in der Regel kaum als Träger eines definitiven Werktextes einzuordnen, sondern eher dem Material einer konkreten Aufführung zuzurechnen sind.



IN LODE
DELLA VIRTUOSA SIGNORA
**MADDALENA
FERRANDINI**
ECCELLENTE CANTATRICE
NEL TEATRO DI S. GIOANGRISOSTOMO.
Nel Carnovale dell' Anno 1746.

SONETTO

 Possente Armonia, Tu gl' Elementi
In dolce nodo d' union sostieni;
E in più guise mescolandi, gli tieni
Legati in Pianta, Metali, e Viventi.

Da Te tranno gli affetti gl' incrementi.
Tu stimoli i foci, i miti affreni,
Tu Piacer, Stupidizza, e Duol ne meni,
Mentre il moto de' lemi ecciti, o allenti.

E pur di tua possanza il maggior vanto
E' l'arte indultre, onde Costei percuote
L'aure leggera, e tremole col canto.

Il variar delle sonanti note
Qual modo Umano non formonta? e intanto
La lenta, e sonnacchiosa Alma si scuote.

Die beschriebene Offenheit der Werkidee schlägt sich nicht nur im Grad der Verbindlichkeit des Notierten nieder, sondern betrifft auch die performative Ebene, wodurch wiederum eine enge Wechselbeziehung zu der dramaturgischen Begründung eines Stückes entstehen kann. Den Beginn des ersten Aktes der erfolgreichsten Opera buffa der 1750er Jahre, *Il filosofo di campagna* auf einen Text von Carlo Goldoni und mit Musik von Baldassare Galuppi, bildet ein Duett zweier Frauenstimmen, der Bürgertochter Eugenia und des Dienstmädchens Lesbina, über die Vergänglichkeit weiblicher Schönheit. In den folgenden Szenen wird die Thematik auseinandergelöst: Die im Libretto als »parte seria« spezifizierte, sentimental verliebte Eugenia beklagt ihre Situation unter dem strengen Vater und läßt ihren Gefühlen in einer Gleichnissarie, die das Bild des Schiffes im Seesturms bemüht, freien Lauf, während sich Lesbina im Dialog, insbesondere aber in ihren drei schnippischen Liedern (»Canzonen«) prag-

matisch und clever gibt. So vertraut diese Rollenkonstellation ist, so wenig verraten Libretto und Partitur, welche dramaturgischen Momente bereits in dieser kurzen Episode möglicherweise implizit angelegt sind. Insbesondere dürfte der zeitgenössische Zuschauer die durch die Vertonung als Duett hergestellte völlige Gleichwertigkeit der Personen verschiedenen Standes als ungebührlich – und damit komisch – empfunden haben, auch wird das Einmünden des jungmädchenhaften Liebesschmerzes in die Seesturmarie, einen in diesem Kontext unangemessenen und überzogenen Topos der heroischen Oper, als das verstanden worden sein, was später Verfremdung genannt werden wird. Ganz zu schweigen ist von der Möglichkeit mimisch-gestischer Intervention, die zumal eine Opera buffa in hohem Maße geprägt haben dürfte: Lesbina wird sich nicht damit begnügt haben, ihrem Fräulein ein despektierliches »Povera padroncina!« hinterherzuschicken (I/2), sondern sie dürfte bereits während der Arie einschlägig agiert und sich damit gerade nicht nach Art einer Standesperson reserviert verhalten haben.¹ Und ähnlich komisch wird der Zuschauer den jugendlichen Liebhaber, den »gentiluomo« Rinaldo, allein schon infolge der Besetzung der Rolle empfunden haben, wenn nämlich die männliche »parte seria« sich zwar im Rollenprofil nicht zuletzt an die geschlechtliche Sonderform des Kastraten der Opera seria anlehnt, dann aber wiederum von einer Frau repräsentiert wird.

Unter der Voraussetzung einer bereits bei der Konzeption vorgesehenen pantomimischen Ergänzung der werkhaft definierten Handlung, einer Leerstelle, die mit Ausfüllung in der Aufführung rechnet, wird man zum Beispiel auch den Schluß der *Finta semplice* von Goldoni/Coltellini und Mozart (1768) nicht mehr als dramaturgisch unbefriedigend einschätzen: Daß der dümmliche Polidoro beim Zueinanderfinden der Paare leer ausgeht, dennoch aber offensichtlich in das »Tutti« des versöhnlichen Schlußgesanges einstimmen soll, wird gerade bei der Annahme einer non-verbal zu realisierenden komischen Aktion plausibel.

Die verschiedenen Intentionen, die die Konzeption einer Oper des Settecento bestimmen, haben ihre Konsequenzen bei der Einschätzung der Quellen auch für den Praktiker. Wenn die Adaption auf konkrete Aufführungsbedingungen schon für die Autoren einer Oper selbstverständlich war, und wenn selbst Mozart, dessen Musikdramatik in einem bislang unbekanntem Maße von satztechnischer Arbeit getragen wird, bis in seine letzten Lebensjahre eigene wie fremde Werke für Wiederaufführungen arrangiert hat, so stellt sich dem Betrachter die Frage nach dem Grad an Autorität und Verbindlichkeit der überlieferten Quellen. Mozart hat in der *Zauberflöte* die extrem schwierigen Passagen der Königin der Nacht für die Sängerin der Uraufführung, Josepha Hofer komponiert. Bei einer späteren Produktion der Oper, im Hinblick auf eine Sängerin mit einer anderen Tessitura, hätte Mozart wahrscheinlich für eine Alternative gesorgt, wobei es für unsere Überlegungen unerheblich bleibt, ob diese in einer völlig neuen Komposition der beiden Arien bestanden hätte oder lediglich in Arrangements.

1 Die Präsenz anderer Rollen während einer Arie war in der Opera seria aufgrund ihrer dramaturgischen Schematik die Norm. Wie sehr diese um 1780 ins Wanken gekommen ist, belegt unter anderem eine Äußerung Mozarts zu einer konkreten Stelle im *Idomeneo*, an der eine Arie oder ein Duett »für die andern acteurs, die so hir stehen müssen, sehr genant« sei (Brief an Leopold Mozart vom 13.11.1780). Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Bd. III: 1780–1786, Kassel u.a. 1963.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, aus der Arie der Königin der Nacht (II/8): oben die Komposition Mozarts, unten ein Vorschlag der Modifikation

Die von Mozart in der Arie des zweiten Akts komponierten ungemein hoch liegenden, bis zum f''' reichenden Koloraturen (vgl. Notenbeispiel, Version a) evozieren die Welt der Opera seria und sind traditionelles Stilmittel der Rachearie. Ihren dramatischen Sinn können sie im konkreten Fall jedoch nur entfalten, wenn sie mit absoluter Souveränität vorgetragen werden. Eine mindere sängerische Leistung wäre zu Lasten der intendierten Wirkung gegangen und wurde nach dem Usus des 18. Jahrhunderts deshalb nicht riskiert. Gerade an der zitierten Stelle tritt eine werkhafte Satztechnik, die Mozarts Musik sonst in einem Höchstmaß prägt, zu Gunsten der schlichten Sängerpräsentation zurück. Nur einem modernen Purismus, der hinter die Erfahrungen vollkommen werkhafter bestimmter Musik nicht mehr zurückfindet, wird es als Sakrileg erscheinen, die Koloraturen zu entschärfen und etwa nach Art der Version b ausführen zu lassen. Die Andersartigkeit der Settecento-Oper ist nicht zuletzt darin begründet, daß über das ganze Jahrhundert hinweg das Anliegen einer optimalen Wirkung der Aufführung der Idee der Einhaltung einer Werkkonzeption überlegen bleibt.

Literaturhinweise

- Algarotti, F.: *Saggio sopra l'opera in musica*, Venedig 1755, völlige Neufassung Livorno 1763.
- Arteaga, [E. de /] S.: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 1, Bologna 1783 (Nachdruck ebenda 1969 [Biblioteca musica Bononiensis III/6]).
- Bianconi, L.: *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna 1993.
- Dahlhaus, C. / Miller, N.: *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. 1: *Oper und symphonischer Stil 1770–1820*, Stuttgart und Weimar 1999.
- Dubowy, N. / Strohm, R.: Artikel »*Dramma per musica*«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 1452–1500.
- Durante, S.: *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, hg. v. L. Bianconi und G. Morelli, Bd. 2, Florenz 1982, S. 427–481.
- Folena, G.: *Una lingua per la musica*, in: ders., *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Turin 1983 (Einaudi Paperbacks 139), S. 219–355.
- Gallarati, P.: *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Turin 1984 (Biblioteca di cultura musicale).
- Geschichte der italienischen Oper*, hg. v. L. Bianconi und G. Pestelli, aus dem Italienischen von C. Just und P. Riesz, *Systematischer Teil*, Bände 4–6, Laaber 1990–1991.
- Gier, A.: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- Goldin, D.: *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin 1985 (Piccola Biblioteca Einaudi 454).
- Johann Adolf Hasse e Giannaria Ortes. Lettere (1760–1783)*, hg. v. L. Pancino, Turnhout 1998.
- Joly, J.: *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florenz 1990 (Discanto. Contrappunti 27).
- Kunze, St.: *Werkbestand und Aufführungsgestalt*, in: *Mozart-Jahrbuch 1987/88*, Kassel 1988, S. 205–215.
- Landmann, O. / Lazarevich, G.: Artikel »*Intermezzo*«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u.a. 1996, Sp. 1026–1048.
- Luzker, P. V. / Susidko, I. P.: *Ital'janskaja Opera XVIII veka*, Bd. 1, Moskau 1998.
- Lippmann, F.: *Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – Mozart*, in: *Studi musicali* 21 (1992), S. 307–358.
- Lühning, H.: *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber 1983 (Analecta musicologica 20).
- Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Bd. III: 1780–1786, Kassel u.a. 1963.
- Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, hg. v. A. Basso, Bände 4–5, Turin 1995.
- Napoli-Signorelli, G.: *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli 1790.
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von S. Döhring, 7 Bände, München und Zürich 1986–1997.
- Rehm, W.: »*Don Giovanni*«: *Nochmals »Prager Original« – »Überarbeitung Wien« – »Mischfassung«*, in: *Mozart-Jahrbuch 1987/88*, Kassel 1988, S. 195–203.
- Rosselli, J.: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992.
- Sartori, C.: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bände, Cuneo 1990–1994.
- Strohm, R.: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, 2 Bände, Köln 1976 (Analecta musicologica 16).
- Strohm, R.: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25).
- Strohm, R.: *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven und London 1997.
- Wiel, T.: *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica*, Venedig 1897 (mehrere Nachdrucke).
- Wiesend, R.: Artikel »*Opera buffa*«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 653–665.
- Wiesend, R.: *Schlechte Opern und Hochwasser. Zu Hasses Brief vom 19. November 1773*, in: *Hasse-Studien* 4, 1998, S. 10–16.

KAPITEL II: DIE WELT DER OPERA SERIA

Die Opera seria Metastasios

Von Francesca Menchelli-Buttini

»Man darf sagen ..., daß ein Dichter,
der diesen Namen verdient, seit Tasso nicht mehr
in Italien geboren wurde – es sei denn, Metastasio«
(Giacomo Leopardi, *Zibaldone* II, S. 140)

Pietro Trapassi wurde 1698 in Rom geboren und zeigte bereits früh ein besonderes poetisches Improvisationstalent. Er studierte eifrig bei einem hervorragenden Vertreter der römischen Kultur, dem Professor für römisches Recht Gian Vincenzo Gravina. Gravina war Kenner des Griechischen und verfaßte Tragödien im klassischen Stil; er gab Pietro den Namen Metastasio (griech. Übersetzung von Trapassi). Pietro trat 1718 unter dem Namen Artino Corasio in die *Accademia dell'Arcadia* ein und feierte sein literarisches Debüt mit dem Gedicht »*La strada della gloria*«, das dem Andenken des gerade verstorbenen Lehrers gewidmet war. Die 1690 in Rom gegründete *Arcadia* betrachtete sich als literarische Republik; ihre Mitglieder gaben sich Vornamen aus der klassischen bukolischen Dichtung und Nachnamen, die einen den Musen geweihten Ort bezeichneten. Die Akademie pflegte nicht nur Schäferpoesie, sondern auch lyrisch-musikalische, geistliche und heroische Dichtungsgattungen.¹ Da freilich die Poetik Gravinas in Rom angefeindet wurde und eine Anstellung am päpstlichen Hof nicht erreichbar schien, begab sich Metastasio nach Neapel. Die Residenzstadt des bourbonischen Vizekönigtums mit ihren gastfreundlichen Adelspalästen als Treffpunkt von Musikern und Sängern ein geeignetes Milieu für die Planung und praktische Vorbereitung einer Theaterkarriere. Die ersten Erfolge in Neapel, unter anderem mit vier Serenaten und dem ersten eigenen Drama per musica, *Didone abbandonata* (1724), verstärkten den Ehrgeiz des jungen Dichters und lenkten die Aufmerksamkeit der fortschrittlichen literarischen Welt auf ihn; 1729 folgte die »unerwartete«,² aber nicht unverdiente Einladung an den Wiener Hof. Dort sollte Metastasio dem kaiserlichen Poeten Apostolo Zeno zur Seite stehen, der allerdings bald beschloß, dem jüngeren Kollegen die Aufgabe ganz zu überlassen. Geehrt und bewundert von den Habsburgern, behielt Metastasio seine Stellung als Hofpoet bis zu seinem Tode im Jahr 1782.³

Der Titel des kaiserlichen Hofdichters (»poeta cesareo«) sicherte ihm zunächst einen unbestreitbaren Vorrang in der literarischen Welt, der trotz der Kritik einiger weniger Gegner für ein halbes Jahrhundert erhalten blieb, freilich inmitten eines Panoramas weitgreifender Veränderungen. Auch die von Metastasio gepflegte Werkattung des Drama per musica gehörte als Sonderform zum literarischen Drama (»tragedia«) und war durch kulturelle Faktoren in ihrer Umwelt privilegiert. Nach allgemeiner Auffassung waren seine »Gedichte« – wie Raineri de' Calzabigi formulierte – »musikalische Dichtungen, wenn sie mit Musik verschönt wurden, aber ohne diesen zusätzlichen Schmuck echte, vollkommene und kostbare Tragödien, vergleichbar den berühmtesten aller übrigen Nationen«.⁴

Zu Metastasios Anschauungen vom Theater

In einer kulturhistorischen Situation des Übergangs und der Vielfalt stellt sich Metastasio in erster Linie den großen Problemen, die die französischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts und, in ihren Fußstapfen, die *Arcadia* beschäftigt hatten: Erstens das Thema der Zweckbestimmung und der Moralität der Kunst, das die gesamte Diskussion des europäischen Theaters dominierte, und zweitens die Frage der ungeschriebenen Konventionen im Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauer. Nicht nur verteidigte man das Metier des Dichters mit dem längst überstrapazierten klassischen Motto der Mischung von Nutzen und Vergnügen⁵, son-

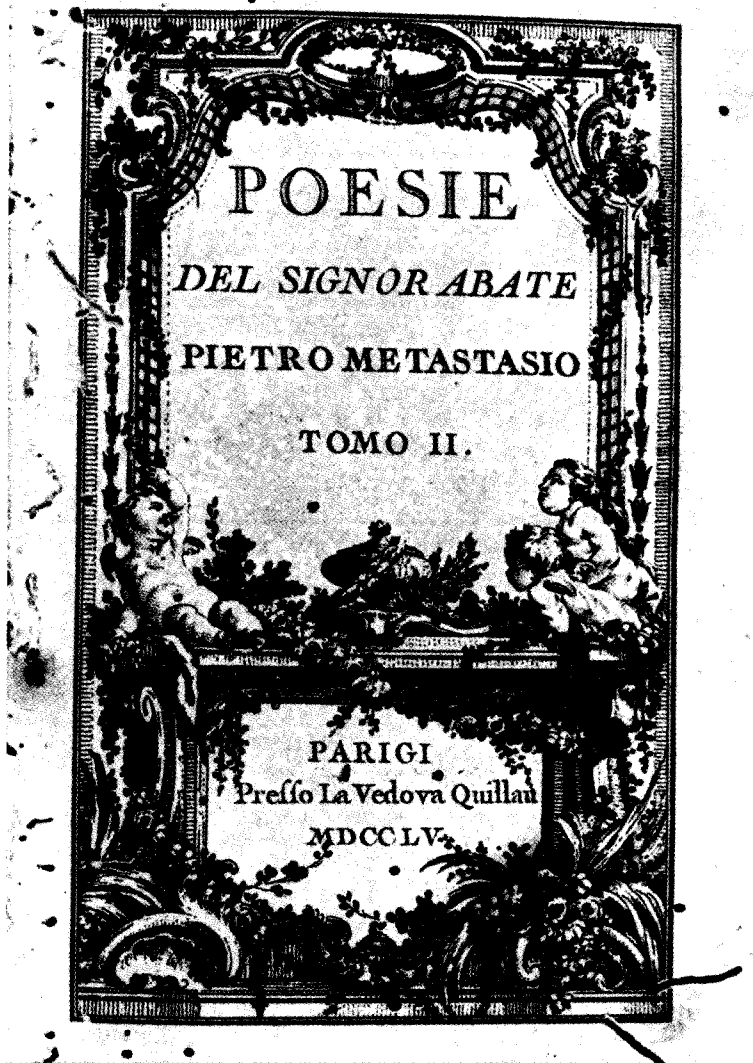
1 Zur *Arcadia* und ihrem Verhältnis zum Barock vgl. (grundlegend) C. Calcaterra, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna 1950, und neuerdings A. L. Bellina / C. Caruso, *Oltre il barocco. La fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio. La riforma del melodramma*, in: *Storia della letteratura italiana*, Bd. 6: *Il Settecento*, hg. v. E. Malato, Rom 1998, S. 239–312, mit umfassender Bibliographie.

2 Brief an Luigi Pio di Savoia, Rom 28.9.1729, in: P. Metastasio, *Tutte le opere*, hg. v. B. Brunelli, Mailand 1947–1954 (I classici Mondadori). Im Folgenden wird, wo nicht anders angegeben, stets nach dieser Gesamtausgabe zitiert: Briefe mit Angabe des Datums, dramatische Werke nur mit dem Titel.

3 Zur Biographie vgl. auch die Bibliographien in *Storia della letteratura italiana*. Metastasios hohes Ansehen machte ihn zum Objekt internationaler literarischer Neugier: Am Ende des 18. Jahrhunderts gab es Biographien, Textausgaben, Kommentare und Würdigungen (»elogi«) in fast allen europäischen Sprachen; unter den deutschen Schriften sei hervorgehoben J. A. Hiller, *Über Pietro Metastasio und seine Werke nebst einigen ins Deutsche übersetzten Stücken desselben*, Leipzig 1786.

4 *Dissertazione sulle poesie drammatiche di Pietro Metastasio* (1755), in: P. Metastasio, *Opere complete*, Bd. 12, Florenz 1830, S. 203–355: 203.

5 »Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo«: Horaz, *Ars poetica*, V. 343f. Metastasio arbeitete lange (1749–1773) an einer Übersetzung der berühmten Schrift (*Dell'arte poetica: Epistola di Q. Orazio Flacco a' Pisoni*, in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 1229–1278), vgl. seine Briefe an Anna Pignatelli di Belmonte (vom 13.12.1749), an Saverio Mattei (11.3.1773) und an Mattia Damiani (10.5.1773).



Pietro Metastasio, *Poesie*, Paris 1755, Titelseite des 2. Bandes. Die Wertschätzung der Libretti Metastasio's schlägt sich auch in den zahlreichen zu seinen Lebzeiten erschienenen Werkausgaben nieder. Die Ausgabe von 1755 ist wichtig wegen der umfangreichen *Dissertatione su le poesie drammatiche del signor abate Pietro Metastasio*, die Ranieri de' Calzabigi, der später kritische Töne anschlagen sollte, dem 1. Band vorangestellt hat.

dern man war auch hochinteressiert an den Wirkungen der ästhetischen Erfahrung. In den auf der Bühne gezeigten Leidenschaften fühlt sich der Zuschauer zwar »abgespiegelt«, »erkennt sich in ihnen wieder«¹ – doch erlaubt ihm der Zustand des Sich-von-außen-Betrachtens auch das Nachdenken über moralische Grundsätze. Und nach den Vorstellungen der französischen Klassiker ist der moralische Effekt der »kathartischen Identifizierung« zugleich der Mechanismus, der die erzieherische Wirkung des Theaters, und damit seine Legitimation überhaupt, begründet.² »Kathartisch« heißt unter diesen Bedingungen eine dramatische Situation, die »den Zuschauer zwar auch in die Lage des leidenden oder bedrängten Helden versetzt, doch nun in der Absicht, durch tragische Erschütterung oder komische Entlastung eine Befreiung seines Gemüts herbeizuführen.«³

Die ästhetische Erfahrung soll also einen Akt der Distanznahme einschließen; das Vergnügen beschränkt sich nicht auf kühles Urteilen oder Hingabe an Gefühle, sondern ergibt sich aus der Bewegung zwischen diesen Extremen. Die »kathartische Identifizierung« benötigt einen Sicherheitsabstand, der verhindert, daß die gefühlsmäßige Teilnahme an der Handlung, die Illusion, zu bloßem Sympathisieren ausartet. Dies geschieht durch Kunstmittel, die den Zuschauer wieder zu sich selbst bringen, z.B. indem sie die Identifizierung nur scheinbar hervorrufen, um sie dann zu negieren oder zu ironisieren.⁴

Metastasio's Kunstmittel zur Brechung der Illusion sind die Verwendung von metatheatralischen Figuren oder Situationen einerseits und Ironie andererseits. Zu letzterer gehört der

- 1 P. Metastasio, *Il Parnaso accusato e difeso* (1738), in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 249–262: 255. Die Tendenz zu theoretischer Reflektion in den *Feste teatrali* der Jahre 1735 bis 1760 gipfelt im metatheatralischen Aufbau des kleinen Meisterwerks *Le Cinesi* (1753): vgl. J. Joly, *Les fêtes théâtrales de Metastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont Ferrand 1978, S. 135–238.
- 2 Vgl. hierzu die Erklärung, die Jean Racine im Vorwort zu *Phèdre* (1677) seinen Kritikern entgegenhält: *Œuvres complètes*, Paris 1962, S. 247.
- 3 H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bd. 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München 1977 (Uni-Taschenbücher 692), S. 218. Nach Jauß findet sich eine solche Bestimmung der ästhetischen Erfahrung regelmäßig in den Poetiken des europäischen literarischen »Klassizismus«.
- 4 H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, Bd. 1, S. 212–227: 221.

von Nebenfiguren eingeführte Kontrapunkt, wie Barces Kommentar in *Attilio Regolo* (III/8), der den heroischen Opfermut der anderen ironisiert und die Fassade eines allzu erbaulichen Theaters untergräbt. Wenn Issipile vorgibt (*Issipile*, II/4), vom Schatten ihres Vaters Toante verfolgt zu sein, läßt sich sogar Eurinome, ihre intelligenteste Gegenspielerin, von ihrer suggestiven ›Inszenierung‹ verführen und ruft aus: »io gelo, e so che finge« (ich schaudere, und weiß doch, daß sie es nur spielt). Das überwältigende Gefühl des Schreckens wird unterbrochen durch das Eingeständnis einer Dramenfigur, von der Aufführung, die sie klar als Theater erkennt, ebenso gebannt zu sein wie die Zuschauer im Theaterraum. Wird der Ausdruck »finge« als Teil der Intrige betrachtet, verrät er, daß die Protagonistin von keinem bösen Schatten verfolgt wird; aber zugleich wird der Zuschauer auf die theatralische Fiktion im allgemeinen hingewiesen, etwa im Sinne von »wir sind eben im Theater«.

Obwohl Issipiles Bericht also zweifellos seine Wirkung erzielt, wird an dem Punkt, an dem die stärkste Versuchung zur Identifikation gegeben ist, eine klare Aufforderung zur Distanzierung ausgesprochen. Auf Pathos wird weder hier noch in anderen Werken verzichtet, denn selbst im 18. Jahrhundert konnte man den Erfolg einer Opernaufführung schlicht an den vergossenen Zuschauertränen messen:¹ Tränen, die gesucht und vergossen wurden in einer präzisen Zeremonialität, die u.a. auf Racine zurückging.

Was konnte rührender sein als die Tränen eines leidenden oder mitleidenden Mädchens, als die Bitten einer Jungfrau, die ihren Verfolger anfleht? Das ungeheure Prestige solcher Bilder in der Literatur und Kunst der Zeit deutet sich an in jenen Zeilen von Racines *Britannicus* (1669), die Metastasio in *Adriano in Siria* (II/3) wiederholt, in denen Nero sich an seine erste Begegnung mit Junie erinnert: »triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes, / qui brillaient au travers des flambeaux et des armes«.² Es geht nicht nur um den erotischen Reiz von Tränen, die getrocknet werden wollen;³ die große Wirkung gehört bereits zum Akt der Anschauung selbst. »Von der Macht des Anblicks überwältigt« lautet Metastasios Beschreibung einer solchen Reaktion.⁴ Ähnlich wird im Epilog von Antoine Houdar de La Motte *Inés de Castro* (1723) die mitleidlose Haltung des Königs erschüttert vom Anblick der zwei Kinder an der Hand ihrer Mutter: ein szenisches Wagnis, das der Autor im Vorwort zur zweiten Ausgabe der Tragödie damit verteidigen konnte, daß die »Natur« die Herzen der kritischen Zuschauer zu Tränen gerührt habe.⁵

Die Aspekte des metastasianischen Theaters, die vom heutigen Geschmack am weitesten entfernt scheinen⁶, dürften mit beabsichtigter Steuerung der (damaligen) Publikumsreaktionen zu tun haben – also mit der ästhetischen Intention selbst –, obwohl solch dichterischer Kalkül seinerseits der Interferenz der Bühnenaufführung unterlag. Von den Wirkungen der Musik, gerade auch in den verschiedenen Vertonungen, wird noch zu sprechen sein, denn »les expressions de cette langue vont droit au cœur, sans traverser, pour ainsi dire, l'esprit; elles produisent directement *peine* ou *plaisir* [...]«.⁷

Zum Konflikt und zum Begriff von Anfang und Ende

Eine Aufstellung der Konstanten und Varianten, an denen die Unterschiede zwischen Metastasios dramatischen Intrigen zu messen wären, müßte die Arten der Konfliktregie berücksichtigen. Das einfachste Schema ist wohl die äußere Gegnerschaft. Nur mit Ausnahme von *Catone in Utica* (1728) wird in allen frühen Libretti bis zu *Adriano in Siria* (1732) sowie später in *Zenobia* (1740), *Il trionfo di Clelia* (1762) und *Romolo e Ersilia* (1765) der Konflikt von einem Bösewicht erzeugt – während er in *Demofonte* (1733), *Ciro riconosciuto* (1736), *Ipermestra* (1744), *Nitteti* (1756) und schwächer in *Antigono* (1744) aus der Gegnerschaft zwischen Sohn und Vater-König entsteht. Die dramatischen Funktionen dieser Figuren freilich sind stärker aufgefächert. Einerseits fungieren Demofonte, Astiage, Danao, Antigono und Amasi gleichermaßen als »Hindernisse« für das Glück des Helden⁸, andererseits wird der Zuschauer bald zu unterscheiden lernen zwischen dem gerechten Amasis, dem auf seinen Sohn eifersüchtigen Antigono, dem despotischen Gesetzeshüter Demofonte oder den anderen beiden Herrschern, die zur Erhaltung ihres Thrones zu Schandtaten bereit scheinen. Auch etwa das Verschwörungsthema wird immer neuen Konstellationen angepaßt, die manchmal

1 »... ho veduto pianger gli orsi« (Ich habe die Bären weinen gesehen), berichtet Metastasio stolz an M. Benti Bulgarelli (Brief vom 12.12.1732) von seiner erfolgreichen Personenregie der »scena delle sedie« (II/12) in *Demetrio*.

2 J. Racine, *Œuvres complètes*, S. 149; vgl. J. J. Roubine, *La stratégie des larmes au XVII^e siècle*, in: *Littérature* 9 (1973), S. 56–73. Zur metastasianischen Nachahmung vgl. R. Strohm, *Auf der Suche nach dem Drama im dramma per musica. Die Bedeutung der französischen Tragödie*, in: *De Musica et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und Oper. Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, hg. v. P. Cahn und A.-K. Heimer, Hildesheim 1993 (Musikwissenschaftliche Publikationen 2), S. 481–493: 489 ff.

3 So Erich Auerbachs Kommentar zum »unterbrochenen Abendessen« der *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Desgrieux* (1731) von A.-F. Prévost, in: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (Sammlung Dalp 90), S. 350f.

4 »Sopraffatto dall' autorità degli sguardi«: *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima*, in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 957–1171: 1076.

5 *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris 1972, Bd. 1, S. 517–562: 517f. Zum vielgestaltigen Phänomen der Tränen vgl. die umfassende Studie von A. Vincent-Buffault, *Histoire des larmes XVIII^e–XIX^e siècle*, Marseille 1986.

6 Eine zynische Interpretation von Stellen wie derjenigen Barces und Eurinomes wird immer nur eine angebliche Äquivalenz des »ernsten« und des »komischen« Elements sehen; sie deutet sich an im berühmten Urteil von F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bd. 2, hg. v. N. Gallo, Turin 1958, S. 853–881. Metastasios Mühe mit dem heroischen Stil und seine Sympathie mit Barces Kommentar betont P. Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Turin 1984 (Biblioteca di cultura musicale), S. 49f.

7 Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris 1926, S. 291f.

8 Zur syntaktischen Figur der Opposition vgl. A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse 1966 (Langue et langage), und A. Übersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1977 (Classiques du peuple. Critique 3), S. 67–107.

das Unrecht vergrößern, wie im Falle von falscher Identität, verfolgter Unschuld oder Familienzwist. In *Adriano* und *Zenobia* allerdings muß der Bösewicht einem Sinneswandel des von ihm verführten Protagonisten zuvorkommen; besonders im *Adriano* wird die Verräterfigur (Aquilio) für die Intrige fast entbehrlich.

Auch in *Demetrio* (1731) ist der äußere Konflikt schwach artikuliert, und schließlich wird in *Olimpiade* (1733), *Achille in Sciro* (1736), *Il re pastore* (1751) und weniger auffallend in *L'eroe cinese* (1752) und *Ruggiero* (1771) der innere Konflikt zwischen Pflicht und Gefühlen das einzige Movers der Verwicklung. Schon in *Demetrio* wird der äußere Gegner erfolgreich durch eine berechnete innere Unsicherheit der Protagonisten ersetzt – als ob je nach den Umständen die eine Konfliktquelle oder eine andere zur Herstellung der Intrige benützt würde.¹

Es bleiben die einander nahestehenden Dramen *La clemenza di Tito* (1734), *Temistocle* (1736)² und *Attilio Regolo* (1740), für die unser Katalog eine neue Sachgruppe benötigt: Hier kämpft der Held nicht gegen unkontrollierbare Widerstände, sondern seine von Anfang an feststehende Ehrenhaftigkeit bestätigt sich mit jeder neuen Prüfung. Allerdings ist die Erfindung eines exemplarischen Tugendbolds nicht das Ende der Erforschung menschlicher Spannungen und Gefühle, denn schließlich muß moralische Vollkommenheit mit schmerzlicher Isolation und Unverstandensein bezahlt werden.

Zeitgenössische Theoretiker waren vor allem von Metastasios genialer Konfliktregie beeindruckt, ganz unabhängig von den thematischen und formalen Varianten. Man sah im wesentlichen die Einzelelemente der Dramaturgie, wie z.B. die ausgeklügelte Intrige, die Motivierung der Ereignisse, die Verbindung von Haupt- und Nebenhandlungen, und beurteilte sie im Sinne einer ›rationalistischen‹ Vorstellung von planender Vernunft und unter dem Einfluß aristotelischer Poetik. Esteban de Arteaga, eher ein Bewunderer von Metastasios dramaturgischer Geschicklichkeit als seiner poetischen Begabung, schrieb: »Man beachte die leichte Hand des Autors in der Präsentation der Ereignisse [...] Man beachte, wie er der Lösung zustrebt, ohne sich mit den einzelnen Situationen mehr aufzuhalten als für die Lösung nötig ist. Und man beachte seine bewundernswerte Knappheit und Präzision im Dialog, wo sie erfordert wird [...]«.³

Zu solchen Zwecken bediente sich der Dichter gern des Fonds der zeitgenössischen Dramenliteratur, was die literarische Praxis des 18. Jahrhunderts voll und ganz erlaubte; man richtete sich dabei nach dem aristotelischen Prinzip (*Poetik* XIV), daß der Dichter überlieferte Stoffe zwar modifizieren, aber nicht ihre Grundlinien verändern dürfe.⁴ Metastasio freilich redispontiert in individueller Weise die Ereignisse und das Wechselspiel von Klimax und Antiklimax; ihn leitet nicht die Bequemlichkeit des Abschreibers, sondern der Geist der Nachahmung. Seine Entlehnungen atmen die Luft des Neuen.

Unter Metastasios Vorbildern stellt das dramatische Werk von Pierre und Thomas Corneille ein wertvolles Arsenal politischer Intrigenhandlungen dar, während ihm Racine gewöhnlich die Affekte der Personen liefert. In *Ezio* (1728) ist die Verschwörung Massimos jener Maximians in der gleichnamigen Tragödie (1662) von Thomas Corneille nachgestaltet, jedoch führt die Rivalität zwischen Ezio und dem Kaiser Valentiniano um dieselbe Frau zurück zur Verwendung einer berühmten Szene aus *Britannicus* (II/3–7).⁵ Ähnlich ist in *La clemenza di Tito* die Verschwörungshandlung derjenigen in Corneilles *Cinna* (1641) verwandt, aber die frustrierten Liebesbeziehungen der Personen erinnern viel mehr an die Konflikte zwischen Hermione, Oreste und Pyrrhus in Racines *Andromaque* (1667). Als weitere wichtige Quellen benutzt Metastasio *Gerusalemme Liberata* (Canto XVI) für *Achille in Sciro* und – wahrhaft exzentrisch – Tassos *Il re Torrismondo* (1587) für den Schlußakt von *Demofonte*, ein Libretto, das sich sonst vor allem mit *Inés de Castro* von La Motte berührt.⁶ Für die Handlung von *Issipile* (1732) fehlt offenbar ein dramatisches Vorbild, obwohl der Stoff klassischer Herkunft ist. Die zentrale Szene des zweiten Aktes (II/11; *scena di forza*) freilich beruht auf einem Topos, den auch *Camma* (1661) von Thomas Corneille oder *Lucio Vero* (1700) von Zeno gebrauchen: Die Heldin verhindert die Ermordung ihres Bräutigams, wird aber mit der Waffe in der Hand überrascht und selbst für schuldig gehalten. Metastasios Version des Themas wurde auch bildlich dargestellt in einer Illustration der autorisierten Ausgabe seiner Dramen (Paris, Hérissant 1780–1782) durch Giuseppe Pezzana. Noch 1787 findet sich der Topos am Schluß des ersten Aktes von Giovanni de' Gamerras *Pirro*, natürlich in einer spektakuläreren Fassung.

- 1 Vgl. J. Joly, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florenz 1990 (Discanto / Contrappunti 27), S. 24f.
- 2 In *Temistocle* bleibt der Bösewicht (Sebaste) ganz außerhalb der Intrige: Er begeht keine Untat, beeinflußt weder die Beziehungen der anderen noch den Handlungsablauf; als seine Absichten enthüllt sind, bereut er und erlangt Vergebung.
- 3 *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bd. 1, Bologna 1783 (Nachdruck ebenda 1969 [Biblioteca musica Bononiensis III/6]), S. 346. Vgl. auch Ranieri de' Calzabigis Urteil, der seine Wertschätzung dieser Dramen schon in der bloßen Nacherzählung der Handlung auszudrücken weiß (*Dissertazione*, S. 262–279).
- 4 Aristoteles, *Werke*, Bd. 4: *Über die Dichtkunst*, hg. v. F. Susemihl, Leipzig 1874, S. 125.
- 5 R. Strohm, *Handel, Metastasio, Racine. The Case of »Ezio«*, in: *The Musical Times* 118 (1977), S. 901ff.
- 6 Vgl. F. Menchelli-Buttini, *Pietro Metastasio's Drammi per Musica in their Musical Settings (1730–1745)*, Diss., University of Oxford, 1999, S. 152–161. Schon Zenos *Mitridate* (Wien 1728) war von *Inés* angeregt (wie im *Argomento* angegeben), jedoch unter Verwendung anderer Episoden.

Pietro Metastasio, *Opere*, Paris 1780-82. Die von Giuseppe Pezzana besorgte Edition ist eine Ausgabe letzter Hand. In einer dramatisch wie emotional extremen Szene treffen die Protagonisten Issipile und Giasone vor dem Hintergrund eines Feldlagers aufeinander (*Issipile*, II/12).



Chi mi tradisce? Eterni Dei!

ISSIPILE. Atto II. Scena XII.

Genügte der Dichter somit den traditionellen Ansprüchen der Konfliktregie und des Hervorrufens von Situation und Aktion, so ersparte ihm doch seine Geschicklichkeit nicht andere Schwierigkeiten. Strukturell hat jedes Drama zwei Teile, die Schürzung des Knotens und die Lösung, wobei die erstere nicht die ganze Energie auf sich ziehen darf, sondern eine ebenso überzeugende Schlußlösung vorbereiten muß. Schon Aristoteles hatte vor falscher Gewichtsverteilung gewarnt bei Autoren, »welche den Knoten zwar glücklich zu schürzen, aber schlecht zu lösen verstehen; allein es ist erforderlich, daß man stets beide Aufgaben bemeistert« (*Poetik* XVIII).¹

Über Metastasios Erfolg in dieser Technik gingen die Meinungen auseinander. Ein häufiger Vorwurf, auch von Arteaga, betraf die Einförmigkeit seiner Lösungen: die allzu oft verwendete »Wiedererkennung« sei dramatisch schwach und »auf unnatürliche, ja romanhafte Weise« herbeigeführt, also mithilfe von Zeichen, Schmuckstücken, Briefen u.a., während die unvermeidliche Doppelhochzeit »zwar eher zur komischen Gattung als zur tragischen gehöre, aber aus althergebrachter Theatertradition entschuldigt werden könne«.²

Hier wird auch das verwandte Problem von tragischem und glücklichem Ausgang berührt. Metastasios Vorsicht gegenüber dem aristotelischen Prinzip des tragischen Ausgangs

1 Aristoteles, *Über die Dichtkunst*, S. 141.

2 Arteaga, *Rivoluzioni*, Bd. 1, S. 404.

wird deutlich z.B. an seiner Reaktion auf die Stelle in *Poetik* XIII, wo es heißt, die Versöhnung zweier Erzfeinde sei ein nur für die Komödie geeigneter Ausgang; er schreibt: »Ein solcher Ausgang war vielleicht zu Aristoteles Zeiten unpassend, doch ist er es heutzutage nicht mehr; man darf vermuten, daß der Philosoph, wenn er heute schreiben würde, seine Regeln den heutigen Sitten angepaßt hätte, nicht denen von vor zwei Jahrtausenden.«¹

Richtig betrachtet, waren die Verstöße gegen solche Konventionen in *Attilio Regolo* oder *Didone abbandonata* isolierte Experimente; im *Catone* erscheint der Held tödlich verwundet auf der Bühne und wird danach sterbend in die Kulisse geführt – doch es folgten die Revisionen. »Der Autor ist sich bewußt, daß der Auftritt des verwundeten Catone ein Risiko war, sowohl gegenüber der Empfindsamkeit des modernen Theaterpublikums, das den Schrecken der antiken Bühne ablehnt, als auch wegen der Schwierigkeit, einen Schauspieler zu finden, der dies würdig darzustellen vermag. Deshalb hat er den dritten Akt weitgehend umgearbeitet.«² Doch blieb die Handlung genau dieselbe, außer daß Catone nach seinem Monolog zum Sterben in die Kulisse abgeht.

Umgekehrt stellte die Konvention des »Lieto fine« nicht zwangsläufig zufrieden. Ein Gefühl der Niederlage geht durch die Schlußverse von *Adriano in Siria*; der Seelenfrieden des Kaisers scheint so unsicher, daß er ihn schon beim Anblick der parthischen Prinzessin Emirena wieder zu verlieren droht, die zum unschuldigen Objekt seiner Sehnsucht geworden war und sein Verlöbnis mit der Römerin Sabina gefährdet hatte.³ In *La clemenza di Tito* erhalten Vitellia und Sesto Pardon für die Verschwörung gegen den Kaiser, jedoch mit einer übergesetzlichen Geste der Begnadigung, die den Abstand zwischen absolutem Monarchen und Untertanen nur noch akzentuiert. Und die Ankündigung der Hochzeit, die wie eine schmerzhaft Buße auferlegt wird, erscheint hastig und nur von der Autorität des Fürsten gewollt. Sesto, mit dem sich der Zuschauer identifiziert, bleibt mit seiner eingestanden Schul belastet; sie wird nicht durch unerwartete Ereignisse oder Erkenntnisse von ihm genommen wie in *Demofonte*, wo eine doppelte Wiedererkennung die verbotene Verbindung Timantes mit Dircea legitimiert und somit dessen Begnadigung durch den Vater-König de facto überflüssig macht.⁴

Die allzu oft – wenn auch in erfindungsreichen Varianten – gebrauchte Schlußlösung durch »Enthüllung« bezieht sich einerseits auf die »Erkennung« der Identität des Protagonisten, andererseits auf das Erkennen der Wahrheit. Letzteres ergibt sich, wenn die Handlung einen Bösewicht hat, dessen Entlarvung zur Erkenntnis der wahren Umstände und zum Sieg der Unschuld führt. Eine solche »doppelte« Lösung wird von Aristoteles (*Poetik* XIII) der Komödie zugeschrieben, von Pierre Corneille (*Discours de la tragédie*) aber für die Tragödie in Anspruch genommen und mit der moralischen Bestimmung des Theaters gerechtfertigt.⁵

In Metastasios Libretti ist die Idealform der »doppelten Katastrophe« selten beibehalten.⁶ Vielmehr gibt es oft eine Begnadigung des Übeltäters, die hastig und gleichsam ungewollt erscheinen kann (*Ezio*, *Adriano*, *Artaserse*) oder auch mit Emphase und Autorität verliehen wird, wobei die Großmut des »Opfers« die Reue des Schuldigen stimuliert (*Siroe*, *Alessandro*).⁷ Und das Schlußbild von *Semiramide riconosciuta* (1729) zeigt die Versöhnung als Akt der Zivilisation, im deutlichen Unterschied zu der »naturhaften«, barbarischen Haltung Ircaanos, der der Rache zuneigt oder zumindest an strafende Justiz gewöhnt ist.

Die Gegenbeispiele sind freilich nicht zu übersehen. Trotzige Gegner wie Zopiro (*Zenobia*) oder Acronte (*Romolo ed Ersilia*) finden ein gewaltsames Ende hinter der Szene und der Verräter Tarquinio (*Il trionfo di Clelia*) flieht bei seiner Entlarvung; doch Learco (*Issipile*) hält einen erregten Monolog, bevor er sich, unfähig sich zu bekehren oder seine Untat auszuführen, auf der Bühne ersticht. Er ist offenbar verloren für die Gemeinschaft aller Guten.⁸ Als klassisches Erzählgut sollte dieser Stoff wohl eine archaische Gerechtigkeitsauffassung widerspiegeln; doch läßt der Selbstmord – im Unterschied etwa zu einer Bestrafung durch den Herrscher – das Glück der anderen ungeschmälert und bricht die Verkettung des Bösen. Metastasios Geschick besteht in der Disposition der Ereignisse, die zur Selbstmordszene führen – unter anderem die von Learco ungewollt ausgesprochenen Vorahnungen – in einer organischen und überzeugenden Abfolge. »Nur weil er die Zweifel Learcos von Anfang an so gut angedeutet und durchgehend bis zum Ende lebendig erhalten hatte, konnte er diese spektakuläre Katastrophe zustandebringen, die auf andere Weise unmöglich gewesen wäre.«⁹

1 *Estratto*, in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 957–1117: 1072.

2 *Avviso* (gedruckt 1780), in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 1, S. 1399. Schon 1733, bei der Übersendung der zweiten Fassung an den Drucker Giuseppe Bettinelli, schlug Metastasio vor, diese neben der ersten abdruckend, um seine Bevorzugung der ersten Fassung zu betonen, während die zweite eine Konzession darstelle: ein Beispiel des Kompromisses zwischen Autor und Publikum bzw. Auftraggebern. Zum Problem tragischer Ausgänge in Libretti bis um 1730, vgl. R. Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, London und New Haven 1997, S. 165–176.

3 Vgl. auch F. Menchelli-Buttini, *Il libretto dell'»Adriano in Siria«. Vent'anni di rappresentazioni (1732–1754)*, Referat gehalten bei der Tagung »Il canto di Metastasio« (Venedig 1999), Druck in Vorbereitung.

4 Zum Vergleich sei die französische Bearbeitung des *Titus* (1757) von Pierre-Laurent Burette de Belloy erwähnt (*Œuvres choisies*, Paris 1811, S. 1–67), wo im Gegensatz zur Tradition Sextus' Schuld verringert oder neutralisiert wird. Nur Lentulus und Vitellie erscheinen verantwortlich für das Attentat auf Titus und bezahlen dafür mit ihrem Leben (er wird umgebracht, sie vergiftet sich).

5 *Œuvres complètes*, Paris 1963, S. 832.

6 Es überrascht auch nicht, daß Metastasio sie in seinem *Estratto* (in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 1073) zwar erwähnt, aber nicht weiter diskutiert.

7 Zum Unterschied zwischen Metastasios Gerechtigkeitsbegriff und dem der Franzosen sowie auch der vorangehenden italienischen Librettotradition vgl. E. Sala di Felice, *Virtù e felicità alla corte di Vienna*, in: *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi*, Cagliari, 29–30 ott. 1982, hg. v. E. Sala di Felice und L. Sannia Nowè, Padua 1985 (Biblioteca di cultura. Saggi 1), S. 55–87.

8 J. Joly, *Dagli Elisi all'inferno*, S. 39.

9 R. de' Calzabigi, *Dissertazione*, S. 279.

Die Librettoformen und ihr Verhältnis zur Musik

Nach einer traditionellen Einschätzung ist die Opera seria nicht mehr als eine Bündelung von Konzertarien oder eine Aneinanderreihung von Affekt-Monaden. Dem läßt sich entgegenhalten, daß das Drama per musica nicht Episodisch, sondern Kohärenz und Zielgerichtetheit der Aktion und Narration bevorzugt, etwa in der Verkettung der Auftritte und Abgänge der Personen (»liaison de scènes«) oder der Steigerungsanlage der einzelnen Akte oder Bühnenbild-Einheiten. Auch der Auffassung, Rezitativ und Arie stünden für völlig gegensätzliche Zwecke, muß widersprochen werden. Zwar handelt es sich um verschiedene Dichtungsformen und Vortragsarten – Monolog oder Dialog in »versi sciolti« (Mischung ungereimter Sieben- und Elfsilbler) einerseits, gesungene Lyrik in der Gattungstradition der »canzonetta« andererseits – doch gehören Rezitativ und Arie nicht grundsätzlich separaten Diskurstypen wie »Erzählung und Affektdarstellung« oder auch »Handlung und Betrachtung« an. Vielmehr werden ihre dramatischen Funktionen von der jeweiligen Handlungsführung und Gesamtbalance bestimmt. Die Funktionen von Metastasios Arien lassen sich kaum auf die Affektdarstellung einschränken und erst recht nicht auf die Darstellung nur punktuell aus einer Szene hervorgehender Affekte. Der Dichter selbst nennt viel mehr als Aufgaben der Arie »*caratteri, situazioni, affetti, senso, ragione*«¹, d.h. Personendarstellung, dramatische Situationen, Gefühle, Meinungen oder Interessen, Urteile, wie sie vom Lauf der dramatischen Ereignisse geliefert und entwickelt werden. Wie andere Librettisten auch wechselt Metastasio gern zwischen affektstarken und -schwachen Arien ab, wie überhaupt der »chiaroscuro« genannte Wechsel zwischen Extrem- und Mittelwerten empfohlen wurde. Dieselbe Variationsbreite gibt es im Rezitativ, das nur rhetorisch-praktisch eine andere Art des Vortrags (der »pronuntiatio«) erfordert.²

Die Rezitative dienen ohnehin einem viel umfassenderen Zweck als dem der dramatischen Aktion. Da Metastasio noch einer Poetik des Theaters verpflichtet ist, die das Wort gegenüber dem Bild privilegiert³, nimmt bei ihm die Narration in Dialog und Monolog bedeutenden Raum ein, und zwar in den verschiedenen Formen der Erzählung der Vorgeschichte, des Botenberichts und der Phantasieerzählung. Narrative Passagen sind selten ganz für sich gestellt, sondern in die Gefühls- und Handlungsdarstellung eingewoben. Wofern sie relativ selbständig hervortreten, wurden sie freilich oft als überflüssig betrachtet und in späteren Aufführungen gestrichen. Damit konnte andererseits stärkere Kohärenz der Handlungsführung erzielt werden.

Metastasios beneidenswert leichte Hand in der Präsentation der Vorgeschichte »ohne das Gedächtnis der Hörer überzubelasten oder zu verwirren«⁴ und oft bei einem szenischen Beginn »in medias res« wurde schon von Zeitgenossen anerkannt.⁵ Dieselbe »agevolezza« hilft ihm in der Situation des Botenberichts, besonders wo die Prinzipien des »decorum« (»bienséances«) es verbieten würden, bestimmte Ereignisse szenisch darzustellen.⁶ Klar erkennbar ist die rhetorische Strategie, das Ereignis unvermittelt und packend ankündigen zu lassen, worauf entsprechend überraschte Reaktionen der Mitspieler folgen, dann aber die Vorgänge, die im Präsens und unter häufiger Beschwörung des visuellen Modus (deiktisches »Siehe da«, u.a.) erzählt werden, gleichsam szenisch vor das innere Auge der Mitspieler und Zuschauer zu führen; gern werden die leidenschaftlichen Reaktionen der ursprünglichen Zuschauer berichtet und damit die aktuellen Zuhörer zu nachahmender Anteilnahme ermutigt.⁷ Und wie oben an *Issipile* (II/4) gezeigt, stellt der Erzähler dabei manchmal den Sicherheitsabstand der Zuschauer mit rhetorischen Signalen, die zur Reflektion auffordern, wieder her.

Bei der Phantasieerzählung kann ein erzähltes (imaginäres) Geschehen außerhalb der Bühne geheime Befürchtungen des Erzählers verraten (*Olimpiade* I/1), oder das Erzählen kann der Überredung eines Partners dienen (*Demofonte* II/2); die Schilderung nicht sichtbarer Vorgänge im Dialog kann also entweder Gefühlsdarstellung oder Interaktion zwischen Handlungspartnern sein.

Metastasios Monologe, die oft aus Rezitativ und nachfolgender Arie bestehen (das spätere Klischee »scena ed aria« ist direkt von ihnen abgeleitet), sind gewöhnlich strategisch placiert, etwa am Anfang oder Ende von Akten oder Bühnenbild-Einheiten. In solchen Szenen gibt es verschiedene Diskurstypen, die man in »oratorische«, »dialektische« und »lyrische« gruppieren könnte: Ansprache an die Zuschauer, Dialog mit sich selbst, Vortrag von Poesie. Charakteri-

1 Brief an Jean-François de Chastellux vom 15.7.1765. Hierzu vgl. Gallarati, *Musica e maschera*, S. 60. Metastasio verstand unter frz. »sentiment«, ital. »senso« oder »sentenza«, sowohl »Fühlen, Affekt, Emotion« als auch (und hier im besonderen) »Denken, Idee, Meinung«.

2 Zum Verhältnis Arie-Rezitativ vgl. ferner C. Maeder, *Metastasio, L'»Olimpiade« e l'opera del Settecento*, Bologna 1993, S. 45–87.

3 »... les Actions ne sont que dans l'imagination du spectateur à qui le poète par adresse le fait concevoir comme visibles, et cependant qu'il n'y a rien de sensible que le discours«: F. H. D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Paris 1657, S. 372.

4 P. Metastasio, *Estratto*, in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 1036.

5 So besonders Arteaga, *Rivoluzioni*, Bd. 1, S. 344.

6 Zum restriktiven Einfluß der *bienséances* auf das, was im Theater zu zeigen als schicklich gilt, vgl. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1950, S. 383–421.

7 Was Scherer, *La dramaturgie classique*, S. 235–239, in diesem Sinne an französischen Sprechtragödien beobachtet, läßt sich etwa auf folgende metastasianische Passagen beziehen: *Ezio* (II/2), *Demetrio* (I/8, Vorgeschichte), *La clemenza di Tito* (II/2), *Antigono* (III/9), *L'eroe cinese* (III/7), *Romolo e Ersilia* (III/2–3), *Ruggiero*, (III/1, I/5 Vorgeschichte) und vor allem *Olimpiade* (II/13 und III/2), *Demofonte* (III/2), *Ciro riconosciuto* (I/11). In *Issipile* (I/13) ist die Erzählung des Massakers der Bewohner von Lemnos trotz ihrer Kürze ganz im Präteritum gehalten, als ob die Grausamkeit der Ereignisse größtmögliche Distanz auferlege.

stisch für Metastasio ist die Mischung dieser Typen, etwa indem der Sprecher schon bei der resümierenden Erzählung der erreichten Handlungssituation in Gefühlsreaktionen auf diese verfällt oder sich selbst darüber befragt, oder indem der lyrischen Form der Arie nicht nur Affektdarstellung, sondern auch Selbstdialog oder Handlungsresümee anvertraut wird. Zu unterscheiden sind Auftritts- und Abgangsmonologe. Erstere sind typischerweise im Ausgang offen und auf Unterbrechung durch die nächstauftretende Person hin geplant, deren Erscheinen im Monolog selbst angekündigt werden kann (*»Eccolo. Oh, come altero, come lieto s'avanza!«*, *Ezio* III/1). Deshalb ist auch die Verwendung lyrischer Formen auf die verkürzte Arie oder Kavatine beschränkt, wie in den berühmten letzten Auftritten *Didones* (*»Va crescendo il mio tormento«*, *Didone abbandonata* III/8, und Schlußmonolog III/20, *»Ah, che dissi, infelice!«* mit Kavatine *»Vado ... Ma dove? Oh dio!«*).¹ Ferner kann bei Auftrittsmonologen das Bühnenbild in den Text einrücken, z.B. wenn der Sprecher beim Anblick der Szenerie gleichsam in Gedanken und Erinnerungen verfällt, so Massimo beim Anblick der palatinischen Gärten in der Morgendämmerung (*»Qual silenzio è mai questo!«*, *Ezio* II/1), was Händel in seiner Vertonung 1731 zu einer meditativen Sinfonia angeregt hat. Im Aktschlußmonolog hingegen bleibt nach einer Abgangs-Serie im Sinne der *liaison des scènes* eine Einzelperson am Ende des Geschehens zurück und kann nun ›endlich‹ die in den vorangegangenen Dialogen aufgestaute Emotion aussprechen: die Technik der ›Enthüllung‹ einer zuvor verhehlten inneren Handlung paßt zur Steigerungsanlage der Gattung insgesamt. Am Ende des zweiten Akts von *Artaserse* folgt auf Artabanos Gefühlsaufwallung *»Son pur solo una volta [...]«*, sozusagen der These, sofort auch die Antithese, ein Entschluß zu neuer Tat (*»si difenda il figlio«*), und dann eine Gleichnissarie, in der als Synthese die gesamte eigene Situation aus narrativer Distanz erscheint (*»Così stupisce e cade«*).

Solche effektvollen Szenen, die schnell berühmt und nachgeahmt wurden, bildeten andererseits auch Anlässe für übersteigernde Bearbeitungen der Libretti. Anstelle der genannten Originalszene (Rom 1730, vertont von Vinci) enthielt schon die venezianische Vertonung von Johann Adolf Hasse (ebenfalls 1730) eine ausgedehnte *scena d'ombra* (Geisterszene), in der Artabano sich nicht nur den Gefühlen überläßt, sondern auch von Visionen heimgesucht wird (*»Eccomi al fine in libertà del mio dolor ... Pallido il sole, / torbido il cielo«*).² Dieses offensichtliche Zugeständnis an die Gesangs- und Schauspielkunst des schon betagten Kastraten Nicolino Grimaldi besteht in einer pathetischen – unmetastasianischen – Übersteigerung und lyrischen Vereinfachung der Gefühlssituation; die Szene wird zum Tableau, dessen Vereinheitlichung auch von der durchgehenden musikalischen Ausarbeitung als ›recitativo obbligato‹, d.h. mit ›obligater Violinbegleitung‹ gewährleistet wird. Artabanos originaler Monolog war zu knapp, zu sehr oratorisch und dialektisch angelegt.

Technik und Funktion des Recitativo obbligato wurden gerne und weitgreifend debattiert. Die vollere musikalische Begleitung ersetzte einen Aspekt des Vortrags selbst, stellte diesem gleichsam eine innere Bühne zur Verfügung. Der Vortragsstil sollte außerdem freier sein als in der Arie, ›herausgeschleudert und unterbrochen, in seinen Fortschreitungen die Spannung und Verwirrung des Sprechenden andeutend; instrumentale Musik sollte zwischen den Gesangsphrasen das ausdrücken, was der Sänger verschwieg‹.³ Auch die *gradatio* der Affekte zwischen einfachem Rezitativ, begleiteten Rezitativ und Arie war ein bekanntes Thema der Traktate.⁴

Metastasio verhielt sich der vordringenden Gattung gegenüber eher reserviert. Seine vergleichsweise restriktiven Empfehlungen an Hasse zu den Rezitativen von *Attilio Regolo*, die der Komponist befolgte⁵, könnten auf die Existenz anderer mündlich geführter Diskussionen solcher Fragen zwischen Librettist und Komponist deuten – aber eben auch darauf, daß selbst Metastasio die Gelegenheit, den Komponisten vor Übergebrauch der Technik zu warnen, nicht allzu oft gehabt haben kann.

Grimaldis Delirium hatte auch musikalisch eine ähnliche Funktion wie noch die Monologszene *Deidamias* (*Achille in Sciro* II/11: *»Achille m'abbandona!«*) in einer Fremdbearbeitung für die Sopranistin Caterina Spagnoli und die Musik Hasses in der Version von Neapel 1759. Wie in vielen solcher Fälle wird Metastasios dramaturgische Ökonomie bei dieser stark erweiternden Bearbeitung mißachtet; der zweite Akt endet zunächst mit dem Monolog (Selbstdialog) einer anderen Rolle, und *Deidamia* hat erst in III/3 Grund, ihren ganzen Trennungsschmerz vorzutragen (und zwar direkt an Achille, mit Überredungsziel). Der umfangreiche

- 1 Vgl. W. Osthoff, *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, hg. v. W. Stauder, U. Aarburg und P. Cahn, Tutzing 1969 (Frankfurter Musikhistorische Studien), S. 139–177; R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 185f.
- 2 Die Musik wird beschrieben in D. Heartz, *Hasse, Galuppi and Metastasio*, in: *Venezia e il melodramma del Settecento*, Bd. 1, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1978 (Studi di musica veneta 6), S. 309–337: 312. Der Librettist der venezianischen *Artaserse*-Bearbeitung war G. Boldini.
- 3 Arteaga, *Rivoluzioni*, Bd. 1, S. 49.
- 4 Vgl. z.B. Stendhals Bemerkungen zur Musik des 18. Jahrhunderts (*Vies*, S. 294f.).
- 5 Vgl. u. a. W. Osthoff, *»Attilio Regolo«. Metastasios musikdramatische Konzeption und Hasses Ausführung*, in: *Dresdener Operntraditionen*, Dresden 1986, S. 147–173. S. Henze-Döhring, *Die »Attilio Regolo«-Vertonungen Hasses und Jommellis – ein Vergleich*, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse« und die Musik seiner Zeit* (Siena 1983), hg. v. F. Lippmann, Laaber 1987 (Analecta musicologica 25), S. 131–158.

¹ Der verminderte Septakkord wurde in diesem Jahrhundert ein beliebtes Gestaltungsmittel gerade im Accompagnato-Rezitativ. Vgl. A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 301; D. de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1980, S. 78f. und 92–97.

neapolitanische Monolog jedenfalls nähert sich bedenklich dem Klischee des Lamento der verlassenen Nymphe (Arianna, Armida, Olimpia, Didone u.a.), obwohl er andererseits aus dem Zusammenhang gerissene Fragmente des Originaltexts benützt (hier in Kursive):

Misera, qual torrente
mi ruina sul cor! Bella mercede
mi rende il traditore!
Ah, che capace
più non è di riguardi il mio dolore.
Si raggiunga l'ingrato, e sopra il lido
spirar mi vegga, e parta poi l'infido.
Vadasi pur ... ma, oh dèi! che veggo! Oh vista
cru dele, miserabile, infelice! [...]

Wie oft, setzen die Streicher bei den Fortsetzungspunkten (von »vadasi pur ...«) ein, da Instrumentalmusik zunächst das vom Sprecher Unausgesprochene zu repräsentieren strebt. Doch das hastige Losstürmen der Streicher und ihr Steckenbleiben auf dem verminderten Septakkord beschreibt nicht Ungesagtes, auch nicht das von Deidamia plötzlich erblickte Panorama (die scheinbar ausfahrenden Schiffe im Hafen), sondern ihre eigene äußere – und vielleicht auch innere – Bewegung, die bei diesem Anblick stockt. Dies wiederholt sich mit dem »metatheatralischen« Ausruf »Gott, was seh' ich?«, worauf sie erst zum Stehen kommt (gehaltene Akkorde) und ihre eigene rhetorisch aufgeplusterte Reaktion auf das Geschehen vortragen kann, nun durch die Ausdrucksqualität desselben verminderten Septakkords affektsemantisch unterstützt. So geschehen hier gleich mehrere Dinge, die in der regulären Metrik und Kadenzharmonik der Arie kaum unterzubringen wären: die physische Bewegung auf der Bühne oder wenigstens deren mimisch-musikalische Andeutung, das Steckenbleiben auf unaufgelöstem Klang und die fortgesetzte Suspension auf demselben Klang zum Zwecke hochgradig erregten Deklamierens.¹

Allegro assai

Violino 1

Violino 2

Viola

Deidamia

Basso

ma... oh De-i che veg-go! Oh vis-ta cru-

de-le, mi-se-ra-bi-le, in-fe-li-ce! Gon-fia d'au-ra è la ve-la. e già per l'on-da fug-ge l'in-fa-me le-gno

Atto Primo:

Secco

*Degeto e canone del tempo recitato a Parca.
Deidamia, ed Achille in abito femminile*

*allegro, o con spirito,
ma non troppo presto.*

Hasse bringt den verminderten Septakkord erst im dritten Abschnitt des Monologs wieder, beginnend mit den Worten »dolce mio mal«, wo Deidamias Zorn sich in Schmerz und Liebesklage auflöst – passend zu der Mehrdeutigkeit, die nicht nur diesem musikalischen Mittel, sondern dieser Vortragsgattung insgesamt anhaftet.¹

Im Drama per musica ist die Arie eine musikalische »pièce de résistance«, die die Fremdartigkeit der Operngattung innerhalb der klassischen Tradition des Dramas bezeugt. Die »ariette« oder »canzonette« stammen aus der italienischen bukolischen, nicht aus der dramatischen Dichtung und waren durch ihre jeweils verschiedene Strophenform und musikalische Rundung aus dem Einerlei der Versi sciolti hervorgehoben. Ihr Vortrag – das Singen – verstößt gegen die dramatische Wahrscheinlichkeit. Der Ausweg einer »Rechtfertigung« der Arie als reales Singen innerhalb der Handlung oder auch als Sentenz und quasi-volkstümliches Spruchgut – und jedenfalls als Bestandteil einer »metatheatralischen« Ebene – geht durch die ganze barocke Opernpraxis hindurch. Librettisten wie Zeno entschuldigten die Ariette als Zugeständnisse an die Musiker und an die Vergnügungssphäre überhaupt, der die Oper angehört. Erst recht galt dies für die angeblich den Sängern zuliebe eingeführte Da-capo-Anlage, deren undramatische Refrain-Wiederholung der sonst zielgerichteten Dramaturgie widersprach. Bei zeitgenössischen Aufführungen von Dramen Metastasio ohne Musik bestand der Dichter selbst auf dem gesprochenen Vortrag der Arientexte, die er auf die Chorlieder der griechischen Tragödie zurückführte, was übrigens auch Calzabigis Anschauung war.² Jedenfalls glaubte er an die Verankerung der Prinzipien von Rezitativ (»armonia«) und Arie (»melodia«) schon in der aristotelischen Poetik und war ein Verfechter der Musik als qualitativem Bestandteil (»partie

Johann Adolf Hasse, *Achille in Sciro* (1759). Beginn des I. Akts. Partiturautograph (Mailand, Conservatorio di musica Giuseppe Verdi)

- 1 Die musikalischen Techniken des einfachen (secco-)Rezitatifs waren im wesentlichen analog. Ein Versuch, den Werkcharakter von Vertonungen metastasianscher Rezitative nachzuweisen, ist R. Monelle, *Recitative and Dramaturgy in the Drama per Musica*, in: *Music and Letters* 59 (1978), S. 245–267. Vgl. ferner die Analysen bei Maeder, *Metastasio*, S. 85–131.
- 2 P. Metastasio, *Estratto*, in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 1116. Brief an Daniel Schiebeler vom 7.5.1767. Zu diesen Äußerungen wie zum Rechtfertigungsproblem der Arie im Drama vgl. R. Strohm, *Drama per musica*, S. 202–205.

- 1 *Estratto*, in: *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 2, S. 963f., 1028f. und 1068f. Hierzu vgl. R. Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 1, Köln 1976 (Analecta musicologica 16), S. 228f.
- 2 Für die interessante These, daß Serien verwandter Vertonungen desselben Textes von Sängern übermittleit sein könnten, vgl. K. Hortschansky, *Die Rolle des Sängers im Drama Metastasio. Giovanni Carestini als Timante im »Demofoonte«*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1986 (Studi di musica veneta 9), S. 207–234.
- 3 Vgl. K. Hortschansky, *Die Rezeption der Wiener Dramen Metastasio in Italien*, in: *Venezia e il melodramma del Settecento*, Bd. 2, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1981 (Studi di musica veneta 7), S. 402–424; man beachte, daß die Vertonungen des Hofkomponisten Antonio Caldara (1670–1736) nicht dasselbe Privileg errangen.
- 4 Vgl. Joly, *Dagli Elisi all'inferno*, S. 11–83.
- 5 Den Toskaner Antonio Salvi behandeln F. Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della »riforma« del libretto nel primo Settecento*, Bologna 1994 (Proscenio 7), und R. Strohm, *Dramma per musica*, S. 165–198; über den Römer Capeci liegt noch keine stilistische Studie vor.

intégranten, Pierre Corneille) der »tragedia.«¹ Daß die Arien in Metastasio Libretti damals gelegentlich gestrichen oder ersetzt wurden, beweist keineswegs, daß der Dichter sie nicht für den »melodischen« Vortrag seines Werkes benötigt hätte.

Ariendichtungen aus Metastasio Drammi per musica, Serenaten und Kantaten waren seinerzeit die bekanntesten Zeugen seiner Kunst. Der Klang ihrer Worte wurde nicht nur als innerlich musikalisch gehört, sondern wahrscheinlich spontan in bestimmten musikalischen Vertonungen erinnert. Die Schlichtheit ihrer Form – meist zwei Halbstrophen von je vier Versen gleichen Metrums – mag zu oraler Verbreitung beigetragen haben. Die sorgfältig kontrollierte Rhetorik und Klangqualität ihrer Wortwahl konnte als Summierung italienischer Lyrik bis zurück zu Petrarca empfunden werden. Ihre oft betonte Sanglichkeit ist keine Legende, sondern läßt sich etwa im Vergleich mit Zenos eckigen und unrhythmischen Versen auf Schritt und Tritt nachweisen. Metastasio Arienverse dienten als Inspiration oder Motto in der Instrumentalmusik (z.B. bei G. Tartini) und in der Literatur. Sie wurden auch weitab vom Operntheater musikalisch rezipiert, so in der Gesellschaftsmusik, für deren Zwecke Mozart, Beethoven und sogar Metastasio selbst Vertonungen beigetragen haben. Da aber diese Wirkung von Texten ausging, die eine Stimme, einen personifizierten Sprecher, implizieren, war doch wieder das Theater und die Welt der regulierten Affekte assoziiert.

Die Vertonung von Metastasio Arien durch Hunderte von Komponisten ist insofern symptomatisch für die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts, als hier (ähnlich wie beim Madrigal des 16. Jahrhunderts) das Singen als repetitive Zeremonie oder auch rekreative Praxis mit Werkförmigkeit zusammenstößt und Fragen der Imitationsästhetik wie der gesellschaftlichen Normen berührt. Die Spitzenkunst professioneller Opernsänger wurde an Arien erprobt, und zwar sowohl in der Beherrschung komponierter Strukturen als auch aufführungspraktischer Finessen. Der Gesang der Kastraten, wie z.B. von Metastasio engem Vertrauten Farinelli, wurde nur in dieser Gattung als Geschmacks- und Kunstmuster akzeptiert. Die besondere Bedeutung der Arie in der Opera seria und die Aufführung durch Kastraten waren interdependent; in der nicht-metastasianischen Oper der Zeit (auch in der Opera seria vor und nach ihm) ist keine der beiden so stark ausgeprägt. Die Werkförmigkeit der Vertonungen metastasianischer Arien war *sui generis*. Einerseits wurden bestimmte Arientexte unzählige Male vertont und vorgelesen (auch außerhalb des Theaters), was Serien von kompositorischer Nachahmung, Parodie und Innovation ermöglichte; andererseits wurden sie für spezifische Dramen und deren spezifische Aufführungen und Sänger bestimmt, was ihnen auch die Aura des Unwiederholbaren verlieh.² Gerade in der serienhaften Rezeption der Arien als Einzelstücke konsolidierte sich also ihr Werkcharakter, während die Einbindung in das literarisch-dramatische Werk und dessen Aufführung sie zu gleichsam zufälligen Artikulationen zeremonieller Bühnenbewegung reduzieren konnte.

Wie sehr die metastasianische Arie die Komponisten und Sänger – und damit die Entwicklung der Opernmusik insgesamt – inspiriert hat, kann hier nicht im Einzelnen demonstriert werden. Dieser Erfolg war freilich nicht voraussetzungslos; zur schon erwähnten besonderen Ehrenstellung des Dichters am kaiserlichen Hofe (die wie schon im Falle Zenos die Wiederverwendung seiner Libretti an anderen Hoftheatern fast garantierte³) kommt seine frühe und intensive Zusammenarbeit mit oft in Neapel ausgebildeten Komponisten (Leo, Vinci, Hasse, Porpora, Pergolesi, Jommelli, u.a.) und Sängern (Benti Bulgarelli, Carestini, Farinelli, Caffarelli, Gizziello u.a.), die ihn musikalisch beeinflusst haben dürften. Metastasio war wie alle Theaterdichter in Neapel, Rom und Wien regelmäßig mit den Bühnenproben seiner Stücke betraut, was sich auch in seinen sparsamen, aber effektiven Szenenanweisungen niederschlägt.⁴ Daß er umgekehrt in der Lage war, den Situationen seiner Libretti immer wieder die konzise und doch bilderreichste rhetorische Arienformel abzugewinnen, verdankte er auch den bühnergerechten Libretti seiner wichtigsten Vorbilder Antonio Salvi und Carlo Sigismondo Capeci, sowie über sie hinaus den französischen Dramatikern.⁵

Am anderen Ende der Entwicklung war doch wohl der Vorrang und das Interesse der musikalischen Vertonung so angewachsen, daß einerseits das Ideal edler Einfachheit der poetischen Darstellung gefährdet war, das Metastasio ebenso wie seine frühen Vertoner inspiriert hatte, und andererseits die Opernpraxis mehr und mehr auf unmittelbar poetische oder dramatische Wirkungen der Musik vertraute, wie sie nicht zuletzt durch die Sänger und Instrumente vermittelt werden konnten. Im Sinne dieser Praxis wurde das *Dramma per musica* Metasta-

sios zwar nicht verdrängt, aber durch performative Emphase verändert. Schon der Dichter selbst mußte öfters in Revisionen den Arien größeren Raum geben und die Rezitative kürzen, doch waren die Kürzungen, Ariensubstitutionen, Erweiterungen, ja Streichungen oder Umstellungen ganzer Szenen, die bei Wiederaufführungen von Impresario, Kapellmeistern, Sängern oder Mäzenen angeregt wurden, gewöhnlich viel radikaler. Zur »Kunst des Streichens« schreibt Metastasio anlässlich einer Neufassung des *Alessandro nell'Indie* für Madrid, 1754, er habe insgesamt 561 Rezitativverse und neun Arien gestrichen, hingegen die Lebhaftigkeit und Spannung der Handlung erhöht, besonders im völlig überarbeiteten dritten Akt.¹ In den 1750er Jahren bearbeitete Metastasio auf Verlangen von Farinelli, der damals am Hof von Madrid wirkte, *Didone abbandonata*, *Semiramide*, *Alessandro nell'Indie*, *Adriano in Siria* und die Festa teatrale *Le cinesi*. Später scheint er die revidierten Fassungen vorgezogen zu haben und autorisierte Giuseppe Pezzana, die Dramen in dieser Form zu veröffentlichen.²

Es war nur zu erwarten, daß sich die Praxis der meisten Theater durchsetzte, die diese Libretti zwar ihren Repertoires einverleibt hatten, jedoch nur mit den jeweils aufführungspraktisch notwendig erscheinenden Änderungen. Selbstverständlich hatten die Prinzipien, die sich in der langen Reihe der Bühnenadaptierungen allmählich herauskristallisierten, auch in den eigenen Revisionen des Dichters der 1750er Jahre einen Platz. Man denke etwa an die Einführung von Liebesduetten in *Semiramide* und *Adriano*: in letzteres Libretto war schon 1734 in Neapel, 1736 in Rom und 1745 in Gorizia ein Liebesduett eingefügt worden (hingegen 1733 in Venedig ein Quartett und 1740 in Vicenza ein Terzett). Duette erscheinen auch in Metastasios Originallibretti nach *Ciro riconosciuto* – außer in *Temistocle*, *Attilio Regolo*, *Il trionfo di Clelia* und *Il Ruggiero* – während *Il re pastore* ein Quartett und *Nitteti* ein Terzett aufweist.

Ein »gründlich gearbeitetes« Duett (»lavorato a dovere«) hatte auf der Bühne des Settecento immer Aussicht auf Erfolg; dies bezeugt Arteaga, der zwar den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit zweier »gleichzeitig sprechender und sich gegenseitig verwirrender Partner« anerkennt, was eben der »Zauber der Musik glaubhaft machen müsse«, jedoch im Duett einen Höhepunkt imitierender Musik sieht, in der die aufgewühlte Leidenschaft die Verwirrung der Worte sehr wohl erklären könne.³ Entsprechendes mußte für Ensembles von drei, vier, fünf oder sechs Personen gelten, die nur umso seltener angewendet wurden, als sie auffallender in die Balance des Dramas eingriffen.⁴

Die wichtigste dramaturgische Wirkung der Ensembles besteht wohl in einer verstärkenden oder bündelnden Konfliktdarstellung – oft auch klanglicher und visueller Art – im Unterschied zu der breiteren Streuung der Affekt- und Interessenkontraste in der diachronischen Abfolge solistischer Arien. Eine solche drastischere Theatralik scheint in *Nitteti* (1758) auf dem Wege zu sein, besonders im Schlußbild des zweiten Aktes, dessen Ausgangssituation durchaus mit der Szene in *Demofonte* vergleichbar scheint, wo der Held (Timante bzw. Sammete) gegen den Vater-König (Demofonte bzw. Amasi) rebelliert, um den Verlust der Geliebten (Dircea bzw. Beroe) zu verhindern.

In *Demofonte* gipfeln der Entführungsversuch, der Zusammenstoß zwischen Vater und Sohn und der wütende Abgang des Monarchen mit der Arie »*Perfidi, già che in vita*« im zärtlichen Abschiedsduett der Liebenden »*La destra ti chiedo*«. Dieses Stück erschien den Zeitgenossen als so himmlisch, daß es sogar in der *Encyclopédie* als Musterbeispiel der Gattung zitiert wurde.⁵ Eine der bekanntesten Vertonungen war diejenige von Leonardo Leo für eine neapolitanische Aufführung (1735), zu der auch die Kollegen Francesco Mancini und Domenico Sarro Arien beisteuerten, während die Rezitative und Intermezzi von Giuseppe Sellitti stammten.⁶ Der Erfolg der Aufführung wird bestätigt durch die Ankündigung einer Wiederaufführung im Herbst 1741, in der die musikalische Fassung weitgehend unangetastet blieb, abgesehen von einigen Arien, die Leo und Sarro selbst der neuen Gesangsbesetzung anpassen mußten.⁷ Diese war in der Tat in beiden Aufführungen bemerkenswert, beide Male mit Gaetano Majorano detto Caffarelli als Timante und mit Giustina Turcotti bzw. Giovanna Astrua als Dircea.

Damalige Hörer dürften bei Leos Vertonung die Tradition jener kantablen und rührenden Abschiedsduette assoziiert haben, die meist im langsamen geraden Takt und in einfach gehendem Rhythmus gehalten waren, und zu denen etwa Pergolesis berühmte Beispiele »*L'estremo pegno almeno*« (*Adriano in Siria*, Neapel 1734) und »*Ne' giorni tuoi felici*« (*Olimpiade*, Rom 1735) gehörten.

- 1 P. Metastasio, Brief an C. Broschi (Farinelli) vom 4.2.1754. Zu Metastasios eigenen Revisionen s. R. Wiesend, *Metastasio Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren*, in: Archiv für Musikwissenschaft 40 (1983), S. 255–275.
- 2 P. Metastasio, *Opere*, hg. v. G. Pezzana, Paris 1780–82. Vgl. z.B. seinen Brief an Ivone Gravier vom 16.6.1773.
- 3 *Rivoluzioni*, Bd. 1, S. 58.
- 4 Vgl. D. Hertz, *Hasse, Galuppi and Metastasio*, S. 309–339; R. Wiesend, *Zum Ensemble in der Opera seria*, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse« und die Musik seiner Zeit«* (Siena 1983), hg. v. F. Lippmann (Analecta musicologica 25), Laaber 1987, S. 187–222.
- 5 M. Grimm, Artikel »*Poème lyrique*«, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 12, Neuenburg 1765, S. 823–836: 825.
- 6 Die Anteile der Komponisten sind im Libretto von 1735 (I-Mb Racc. Dramm. 653) genau vermerkt. Eine nur Leo zugeschriebene Partiturhandschrift, die in Einzelheiten abweicht, befindet sich in der British Library: »*Demofonte* / Atto Primo / Del Sign. Leonardo Leo«. GB-Lbl Add. 16043–16044.
- 7 *Giunta de' Teatri*, fasc. 16, 24.7.1741, zitiert nach G. A. Pastore, *Leonardo Leo*, Galatina 1957, S. 67f.

- 1 Ein klassisches Modell war Pergolesis »*Se cerca, se dice*« (*Olimpiade* II/10); ihm folgen Leo (*Olimpiade*, Neapel 1737) und Galuppi (*Olimpiade*, Mailand 1748).

Die schlichte Deklamation kommt durch die Artikulation des Versmaßes (>senario<) in zwei dreisilbige Einheiten gleich wieder ins Stocken, sie stellt das Zögern einer Person dar, die im Drang der Gefühle nicht sofort weitersprechen kann. Die komplementärrhythmisch antwortende und gestisch nach oben ausgreifende Instrumentalbegleitung wird somit zum Abbild einer inneren Bewegung.¹ Die Überbrückung der Pause bei dem Wort »dolce« – auf Dircea bezogen – ist auch gesänglich eine Befreiung, der in T. 5–8 dann eine große Geste folgen kann, mit einer Öffnung zur Subdominante und von pathetischen Synkopen und rührenden Betonungen auf der >falschen< Silbe (in T. 5 und 6) emphatisch verstärkt.

Violino 1

Violino 2

Viola

Timante

Basso

La de - stra ti chie-do, mio dol - ce so - ste-gno, per ul-ti - mo pe-gno d'a - mo - re, e di fè,

- 2 M. Grimm, Artikel »*Poème lyrique*«, S. 825.
- 3 Die eher symbolisch als tonmalerisch zu verstehende Mollwiederholung fiel bereits Francesco Florimo auf (*La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Bd. 3, Neapel 1881 (Nachdruck Bologna 1969 [Biblioteca musica Bononiensis III/9]), S. 35).

Ein solcher von Timante mit sentimentaler Melancholie vorgetragener Abschied, »seroit l'écueil du courage de son amante éplorée; elle fondroit sans doute en larmes, ou frappée d'un témoignage d'amour autrefois si doux, aujourd'hui si cruel.«² In der Tat wiederholt Dircea, Timante die Hand reichend, das melodische Schema, jedoch in Moll (T. 12ff.) – ein Ausdruck von geradezu heroischer Schlichtheit.³ Die rhetorische und tonmalerische Ausgestaltung liegt eher im Detail: der verlängerte Auftakt von Dirceas Seufzer (T. 12), der Oktavaufschwung bei »unser« (T. 15), die dissonanten, von den Violinen intensivierten Melodieschritte bei der Annäherung an die Kadenz (T. 17–19), wo sich die schmerzliche Aussage bestätigt.

Violino 1

Violino 2

Viola

Dircea

Basso

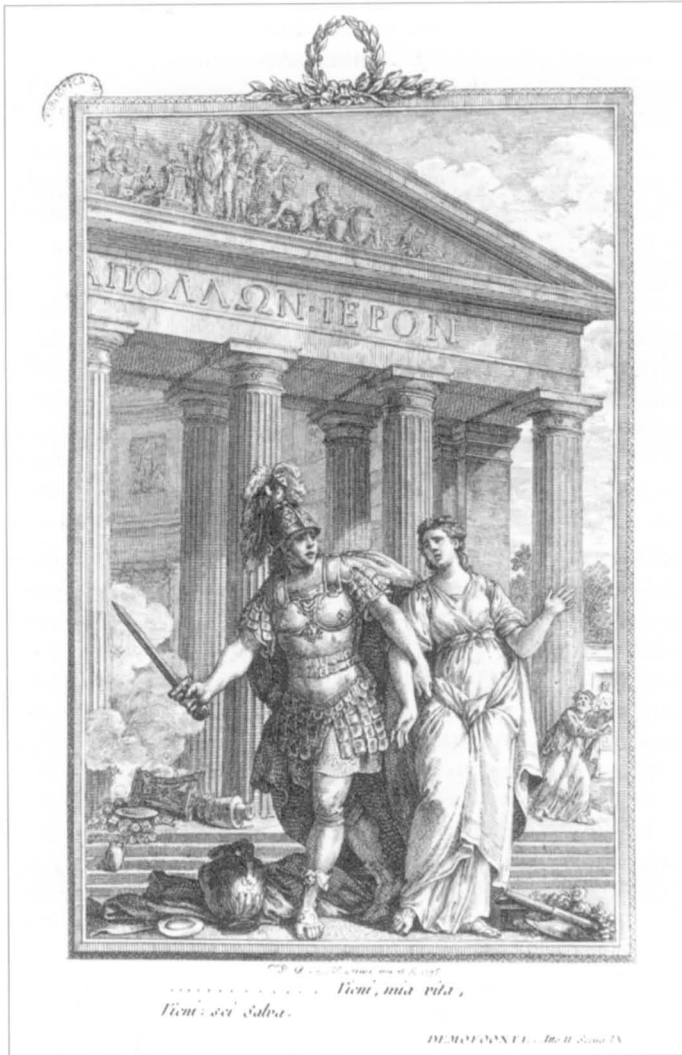
Ah! que - sto fu il se-gno del no - stro con - ten-to; ma sen-to ch'a - des-so l'i - stes - so non è,

- 4 Vgl. H. Engel, Artikel »*Terzett*«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, hg. v. F. Blume, Kassel u.a. 1966, S. 249–255.

Im selben Jahr, 1735, gab man in Venedig eine stark bearbeitete Fassung des *Demofonte* mit Musik von Gaetano Maria Schiassi: die Arie des Monarchen und das Schlußduett wurden ersetzt durch das Terzett »*Perfidi, già che in vita*« (also mit den Originalversen der Arie beginnend). Erwartungsgemäß handelte es sich um ein homogenes Duett der Liebenden mit gegensätzlicher dritter Stimme.⁴ Der Zuschauer bleibt am Ende des Aktes beeindruckt von der schreckenerregenden Verdammung durch den König, nicht der bittersüßen Schicksals-

wartung der Liebenden. Doch scheint diese Variante nur zu logisch, wenn man bedenkt, daß Metastasio selbst sie in *Nitteti* eingeführt hat, wo die Konfrontation des Liebespaares mit dem König den außerordentlichen Episoden des Gewitters und der Schlacht einen würdigen Abschluß verleiht.¹ Von *Demofonte* bis hin zu *Nitteti* bleibt das zentrale Ereignis die Flucht der Liebenden, die in der Tat in den Editionen beider Dramen in der Pariser Ausgabe bei Hérissant mit Kupferstichen dargestellt wurde.

- 1 Joly charakterisiert *Nitteti* mit dem Waffelärm («fragore delle armi»), wodurch Metastasio sich den neuen, dramatischen Erwartungen des Publikums gestellt habe (*Dagli Elisi all'inferno*, S. 112–138).



Die Entwicklung der metastasianischen Texte, in dessen eigenen Revisionen wie denen von fremder Hand, war nicht nur unausbleibliche Konsequenz einer sich verändernden Bühnenpraxis, sondern auch eine Entfaltung von Ideen für und durch die Musik. Arteaga meint das wohl, wenn er behauptet, die Komponisten hätten sich viele gesuchte Erfindungen sparen können, wenn die Librettisten sie mit reicheren und variableren Libretti versehen hätten.² Metastasio bot solche an, auch gerade in dem Sinn, daß die Bühnenpraxis den ›Werkcharakter‹ seiner Dramen in einen ›Vorlagecharakter‹ jeweils auszuarbeitender Präsentationen umdenken konnte. Natürlich nahmen Zahl und Ausmaß der Veränderungen seiner Texte mit fortschreitendem Jahrhundert zu, wobei auch die Beziehung zwischen Musik und Drama sich grundlegend neu konsolidierte.

(Übersetzung und Revision von Reinhard Strohm)

Pietro Metastasio, *Opere*, Paris 1780–82. In den der Ausgabe beigegebenen Kupferstichen wird das zentrale Motiv der Flucht des Liebespaares (Dircea und Timante, *Demofonte* II/9; Beroe und Sammete, *Nitteti* II/11) analog gestaltet: Der brennende Tempel und die zerstörten Kultgegenstände sind ebenso von dramatischer Aussagekraft und unmittelbarer Wirkung wie das im Gewitter tobende Meer.

2 *Rivoluzioni*, Bd. 1, S. 373.

Händels Opern im europäischen Zusammenhang

Von Reinhard Strohm

Voraussetzungen

Händels Opern gehören in einen Zusammenhang, der sowohl eine geographische als auch eine geschichtliche Dimension hat. Im Europa des 18. Jahrhunderts war Händels Praxis der Opera seria geographisch relativ isoliert, historisch hat sie jedoch eine außerordentliche Nachwirkung entfaltet. Im 20. Jahrhundert hat es mehr Aufführungen und Einspielungen von Opern Händels gegeben als von irgendeinem anderen Komponisten vor Mozart. Diese Rezeption ist über viele Nationen und Interessengruppen verteilt.

Jedoch beschäftigt uns heute weniger die von Händel gepflegte Opera seria als der Komponist selbst. Seine (wenn auch bedingte) Stellung unter den deutschen musikalischen Klassikern verdankt er nicht seinen Opern, sondern seinen Kompositionen schlechthin. Gerade deswegen scheint der moderne »Nachhol-Erfolg« der Operngattung bei Händel bemerkenswert; bei Antonio Vivaldi oder Joseph Haydn ist er ausgeblieben. Es dürfte sich lohnen, seinen Grund auch in der Sache selbst zu suchen.

Händels 42 Opern – neben Pasticci und kleineren dramatischen Werken – entstanden in den Jahren 1704 bis 1740 für Hamburg, Florenz, Venedig und vor allem London.¹ Vor der Konstruktion eines »Händelschen Operntyps« muß gewarnt werden, auch wenn er der heutigen, komponistenzentrierten Rezeptionsform schmeicheln sollte. Es ist noch zu wenig erhellt, welche Aspekte von Händels Opernpraxis wirklich von ihm selbst bestimmt wurden, wieviel verschiedenen Operntypen er im Laufe jener 36 Jahre gehuldigt haben mag, und schließlich, was an seinen Opern auf seine Komponistenpersönlichkeit, was auf einen Gattungstypus konvergiert. Dieses Problem wird durch eine Berücksichtigung des europäischen Zusammenhangs erleichtert.

Die europäische Opernlandschaft von Händels Jugendzeit (1685–1705) war an den Höfen orientiert. Oper diente der Legitimation von Macht und der kulturellen Selbstdarstellung der Herrschenden, wie ja auch andere Künste und Wissenschaften bis hin zu Genealogie, Jagd und Militärwesen. Die bekannten Ausnahmen vom Hofopernsystem, die »öffentlichen« Bühnen Venedigs (seit 1637) und Hamburgs (seit 1678), nahmen keineswegs die Opernpflege moderner Staatswesen vorweg, sondern waren aristokratisch-patrizisch kontrolliert. Jedoch entwickelten sich in solchen Zentren (außer in Venedig und Hamburg auch in Florenz, Rom, Bologna, später London), wo höfischer Einfluß mit den Interessen des Großbürgertums bzw. des Klerus zusammentraf, gebildete Zirkel oder »Akademien«, die Literatur, Musik und Theater mehr um der Kunst willen pflegten und diskutierten. Sie verfolgten meist klassizistische Ideale, wie z.B. die 1690 gegründete römische Accademia dell'Arcadia. Man interessierte sich in Rom nicht nur für die klassische Literaturtradition und das utopische Ideal edler (»ar-kadischer«) Einfachheit, sondern auch z.B. für die Opernpraxis der Pariser Académie Royale de Musique am Hof Ludwigs XIV. und für das Drama von Pierre Corneille, Jean Baptiste Molière und Jean Baptiste Racine.

Chronologischer Überblick

Händels öffentliche Laufbahn als Komponist war verknüpft mit dem Musiktheater als einer höfisch-intellektuellen Kunstgattung. Er hatte die Universität Halle besucht und in Leipzig Opern kennengelernt; seit 1703 wirkte er an der kosmopolitischen Hamburger Oper, die sein damaliger Mentor Johann Mattheson im Hinblick auf die eigene Ausbildung seine »Universität« genannt hat. Das Hamburger gemischtsprachige Opernrepertoire, damals von Reinhard Keiser dominiert, hatte Venedig und überhaupt Norditalien zum Vorbild, orientierte sich jedoch auch an der mitteleuropäischen Hofkultur etwa von Braunschweig-Wolfenbüttel, Weis- benfels, Hannover, Berlin, Düsseldorf, Wien und Dresden, wo Opern von Reinhard Keiser,

¹ Die eingehendste Darstellung bildet W. Dean / J. M. Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford 1987. Der Band für die Zeit nach 1726 ist in Vorbereitung.

Ruggiero Fedel Fedeli, Giovanni Bononcini, Attilio Ariosti, Agostino Steffani, Pietro Torri oder Johann Hugo von Wilderer gespielt wurden. Diese bilden mit Hamburgs Repertoire zusammen einen stilistischen Kontext auch für Händels frühe Opern. Seine Erstlinge *Der in Kronen erlangte Glückswechsel, oder: Almira* und *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder: Nero* (1705) folgen der Praxis und Theorie des (pseudo-) historischen *Dramma per musica*, das zur Demonstration von Moral, Macht und Muse koloraturfreudige Protagonisten mit einem militär- und ballettkundigen Hofstaat umgibt. Die Doppeloper *Der beglückte Florindo* und *Die verwandelte Daphne* (1708 nach Händels Abreise aufgeführt) ist eine Hofpastorale mit Chören und verwickelter Handlung. Wie die *Almira*-Partitur beweist (die anderen Kompositionen sind verschollen), hatte Händel schon »auf dem Wege nach Italien«¹ in seinem Gepäck den von Johann Joachim Quantz so benannten »vermischten Geschmack«, wie ihn Mattheson 1713 in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* beschrieb.

1706 folgte Händel einer Einladung an den Hof der Medici in Florenz; er hätte gewiß Italien auch ohne diesen Anlaß besucht. 1706–1709 lebte er meist in Rom, in engem Kontakt mit der katholischen Hierarchie bzw. der Accademia dell'Arcadia. Wegen Opernverbots im Kirchenstaat erhielt Händel Opernaufträge nur für Florenz (*Rodrigo*, Oktober 1707) und Venedig (*Agrippina*, 26. Dezember 1709). *Rodrigo* ähnelt *Almira*, sowohl in Francesco Silvanis »iberischem« Libretto als auch in Händels energischer Vertonung. Kardinal Vincenzo Grimani's *Agrippina*-Libretto ist eine politische Satire nach älterem venezianischen Muster, die Händel durch Zusammenstellung seiner besten bis dahin komponierten Musik verlebendigte, die damalige Routine der venezianischen Karnevalsoper weit überbietend.

Händel erlebte in Italien nicht nur Opereaufführungen (in Florenz, Venedig, wahrscheinlich Neapel), sondern auch Oratorien, kirchliche Feste, Orgelmusik, Salonkonzerte und literarische Debatten, Kunst- und Büchersammlungen. Er traf viele Musiker (Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Marguerita Durastanti, Giuseppe Maria Boschi u.a.) und Autoren (vielleicht die Librettisten Antonio Salvi und Carlo Sigismondo Capeci). Solche Erfahrungen hatten manchmal viel spätere Auswirkungen in der Londoner Kultursphäre.²

Um 1705 hatten englische Adlige die Einführung der italienischen Oper in London gegen den Widerstand konservativer Kritiker (John Dennis und Joseph Addison) durchgesetzt. Impresarios wie John Vanbrugh und John Jacob Heidegger produzierten zunächst englische Pasticcio-Opern »after the Italian Manner«; dann, u.a. auf Initiative des römischen Cellisten Nicola Francesco Haym, auch *Drammi per musica* von Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini (dessen *Camilla*, 1706, wurde noch bis 1728 wiederholt) und Francesco Mancini. Händel, der mit dieser Opernkunst gut vertraut war, wurde 1708 aus Italien nach London eingeladen, wo er 1711 eintraf. Seine Anstellung (1710) bei Kurfürst Georg Ludwig von Hannover, der 1714 König von England wurde, spielte für seine Opernkariere zunächst keine Rolle. Händels erste Opern für London, das Abenteuerdrama *Rinaldo* (1711) und die Pastorale *Il pastor fido* (1712), entstanden in Zusammenarbeit mit dem Theaterdirektor Aaron Hill. Trotz ihrer italienischen literarischen Vorlagen (Tasso bzw. Guarini) reflektieren sie auch englische Traditionen. Der Abstand vom *Dramma per musica* vergrößert sich noch bei *Teseo* (1713) und *Amadigi* (1715), die auf *tragédies lyriques* von Jean-Baptiste Lully (*Thésée*, 1675) bzw. André Cardinal Destouches (*Amadis de Grèce*, 1699) zurückgehen. Der Kunstmäzen Richard Boyle, dritter Earl von Burlington, war mit für den französischen Geschmack dieser Werke verantwortlich. Burlington war Händels Auftraggeber von ca. 1714 bis 1720; Anfang 1715 begegnete er in Rom auch Giovanni Bononcini und lud ihn nach London ein.

In der Folge war Händel der Londoner Royal Academy of Music (1719–1728) verbunden, einem von Adligen unter königlicher Protektion geführten Aktienunternehmen.³ Sie besaß ein faktisches Opern-Monopol wie eine Hofoper, doch war sie am ehesten vergleichbar den akademisch-adligen Operngesellschaften von Bologna, Modena, Florenz und Mailand.⁴ Erwartungsgemäß machte das Unternehmen 1728 Bankrott, was seine künstlerische Bedeutung nicht schmälert. Im King's Theatre am Haymarket konkurrierten Händels 13 Opern von *Radamisto* (1720) bis *Tolomeo re d'Egitto* (1728) mit sieben Werken von Bononcini, sieben von Ariosti, je einem von Domenico Scarlatti und Giovanni Porta sowie einigen Bearbeitungen und Pasticci. Die Stellung des »Sekretärs« und Librettodichters wechselte zwischen Haym und Paolo Antonio Rolli. Die Komponisten erhielten individuelle Opereaufträge. Die Gesangsvirtuosen wurden im Saisonrhythmus engagiert, doch waren Anastasia Robinson, Fran-

- 1 B. Baselt, *Händel auf dem Wege nach Italien*, in: G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 27. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) am 5. und 6. Juni 1978, hg. v. W. Siegmund-Schultze, Halle 1979 (Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), S. 10–21.
- 2 R. Strohm, *Händel und Italien – ein intellektuelles Abenteuer*, in: Göttinger Händel-Beiträge 5 (1993), S. 5–43.
- 3 E. Gibson, *The Royal Academy of Music 1719–1728: the Institution and its Directors*, New York 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities).
- 4 F. Piperno, *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, hg. v. L. Bianconi und G. Pestelli, aus dem Italienischen v. C. Just und P. Riesz, Bd. 4: *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1990, S. 15–79.

- 1 C. S. La Rue, *Handel and His Singers. The Creation of the Royal Academy Operas, 1720–1728*, Oxford 1995 (Oxford Monographs on Music).
- 2 L. Lindgren, *The Staging of Handel's Operas in London*, in: *Handel Tercentenary Collection*, hg. v. S. Sadie und A. Hicks, London 1987, S. 93–119.
- 3 F. Degrada, *Giuseppe Riva e il suo »Avviso ai compositori ed ai cantanti«*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, Bd. IV, hg. v. F. Lippmann, Köln und Graz 1967 (Analecta musicologica 4), S. 112–132.
- 4 L. Lindgren, *Musicians and Librettists in the Correspondence of Gio. Giacomo Zamboni*, in: *RMA Research Chronicle* 24 (1991), S. 1–194. G. E. Dorris, *Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744*, Den Haag 1967 (Studies in Italian Literature 2).
- 5 Vgl. S. E. Aspden, *Opera and Nationalism in mid-Eighteenth-Century Britain*, Diss. (masch.) Oxford 1999.
- 6 T. McGeary, *Handel, Prince Frederick, and the Opera of the Nobility Reconsidered*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 7 (1998), S. 156–178.
- 7 P. Weiss, *Pier Jacopo Martello on Opera (1715), an Annotated Translation*, in: *The Musical Quarterly* 66 (1980), S. 378–403.

cesco Bernardi genannt Senesino, Francesca Cuzzoni, Gaetano Berenstadt und Faustina Bordoni längerfristig anwesend und sehr einflußreich.¹ Erfolgreiche Produktionen (z.B. Händels *Giulio Cesare*, Bononcini's *Astarto*) wurden in weiteren Spielzeiten wiederholt wie bei der Impresario-Oper Venedigs oder Hamburgs. Aus Italien kamen Sänger, Libretti, Partituren, Bühnenmaler² und Zuschauer; viele Orchestermusiker waren Italiener, Franzosen oder Deutsche. Das adlige Opernpublikum war der wichtigste Rückhalt für diese ausländische Künstlerkolonie in London. Internationales Publikum brachte auch der Königshof mit seinen diplomatischen Außenposten auf dem Kontinent. Der Operntraktat des modenesischen Gesandten Giuseppe Riva (London 1727)³ und die europäische Korrespondenz der Künstler und ihrer Mäzene beweisen die Einbettung der Haymarket-Oper in den Kulturaustausch der Zeit.⁴

Händel reiste 1719 nach Dresden und Hamburg und 1729 nach Italien, um Sänger anzuwerben; Francesco Borosini und Faustina Bordoni wurden 1724 bzw. 1725 aus Wien engagiert. Opern Händels (und zunächst Bononcini's) wurden bis 1741 auch in Braunschweig und Hamburg wiederaufgeführt, meist durch deutsche Kollegen wie Georg Caspar Schürmann, Mattheson und Georg Philipp Telemann. Ein geplantes Gastspiel in Paris 1723–1724 kam nicht zustande. In Italien wurde nach den Neapler Aufführungen von *Agrippina* (1713) und *Rinaldo* (1718) keine Händeloper mehr gespielt. Bononcini's und Ariostis' Londoner Opern wurden auf dem Kontinent nicht wiederholt.

1729 bis 1733 hatte Händel die »Alleinherrschaft« in der Haymarket-Oper; erst seit Herbst 1733 machte ihm die sogenannte »Opera of the Nobility« Konkurrenz. Andererseits entwickelte sich seit dem großen Erfolg der *Beggar's Opera* (1728) ein Pluralismus von Opera seria und englischsprachiger Oper (Ballad Opera, Burleske und zum Teil ernster Oper). Dies stimulierte auch die Londoner Opernkritik, die sich zuvor gerne an Sängerpersönlichkeiten geheftet hatte und die nun wie kaum sonst in Europa die Oper als Bestandteil nationaler Kultur problematisierte.⁵ Händels Rivalität mit der Opera of the Nobility wurde sogar im Lichte verfassungspolitischer Konflikte gesehen. 1734 bis 1737 finanzierten im wesentlichen dieselben höfisch-aristokratischen Kreise sowohl Händels Opern als auch die der Nobility,⁶ Händel produzierte in diesem Zeitraum zwölf neue Opern, die Konkurrenz zwanzig. Der künstlerische Spielraum Händels war während seiner Zusammenarbeit mit den Impresarios John Jacob Heidegger (1729–1734 am Haymarket) und John Rich (1734–1737 am Theatre Royal, Covent Garden) relativ groß. In der Spielzeit 1736/37 erlangte er eine Subvention des Prince of Wales und 1737/38 einen Vertrag mit Heidegger. Doch war aristokratische Unterstützung für die Oper inzwischen stark geschwunden. *Jupiter in Argos* (1739) und *Imeneo* (1740) rechnen mit geringerem Bühnenaufwand. Nach *Deidamia* (1741) gab Händel die italienische Oper ganz auf. Die Londoner Pasticciopraxis der 1740er Jahre erhielt, wie später die historisierende Händelpflege, einzelne berühmte Arien noch lange im öffentlichen Bewußtsein.

Stil und Kunstcharakter

Händels Opernkunst läßt sich nicht dadurch erfassen, daß man sie einer stereotyp konzipierten italienischen Nationaltradition gegenüberstellt. Auch andere wichtige Musiker exportierten italienische Oper; die Händelschen Lösungen waren weder sein Monopol noch immer in London oder gar Deutschland erfolgreich. Vor allem geht es nicht nur um den Komponisten allein.

Kompositionsästhetisch gehörte Händel um 1720 bereits zu einer konservativen Gruppe, die Alessandro Scarlatti, Giacomo Antonio Perti und Francesco Gasparini einschloß und die in Schriften von Pier Jacopo Martello (1715), Benedetto Marcello (*Il Teatro alla Moda*, 1720) und Pier Francesco Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723) gerühmt bzw. gegen Neuerer verteidigt wurde. Martellos Traktat ist Händels Kunst am nächsten.⁷ Tosi verteidigt den Geschmack des »Patetico« (anwendbar z.B. auf »*Cara sposa*« in *Rinaldo* und »*Ombra cara*« in *Radamisto*, die Händel selbst besonders geschätzt haben soll): die emphatische Vertiefung der Einzelaussage des Bühnenhelden durch Rhetorik, Geste und Belcanto. Daneben waren galant-kantabler Geschmack (Giovanni Bononcini und Francesco Gasparini) oder motorisch-koloristische Partiturgestaltung (Antonio Lotti und Antonio Vivaldi) im Interesse

theatralischer Vielfalt willkommen. Händels reicherer Kontrapunkt (z.B. in der immer lebendigen Baßführung) und instrumentatorischer Ehrgeiz beunruhigte allerdings arkadische Einfachheitsapostel (Ludovico Antonio Muratori und Giuseppe Riva) und vielleicht Theaterpraktiker. Seine Rezitative waren schon in frühen Opern eher harmonisch-expressiv als melodisch-rhetorisch konzipiert. Der traditionelle Begriff ›Arioso‹ (ein kantables Rezitativbruchstück) scheint in Händels Opernautographen zu fehlen; doch beschreibt Martello eine auf Händel anwendbare Praxis der rhetorisch verkürzten Arie (›apocope‹). Die Da-capo-Arie hat bei Händel (wie schon bei Giovanni Bononcini und Reinhard Keiser) ihren Kanzonetten-Status überwunden und wird als musikalische *imitatio naturae* legitimiert, somit auch länger und motivreicher. Konzertierende Instrumente werden mimetisch oder virtuos eingesetzt. Diese stilistischen Grundlagen ermöglichten Händel in London, sein Publikum allein mit Musik »anzusprechen« und blieben durch alle Opernerfahrungen hindurch bis zuletzt relevant.

Tosi schrieb 1723, der neueste Stil werde jenseits der Alpen noch nicht akzeptiert. In London enthielten aber bereits die Pasticci *Elpidia* (1725) und *Elisa* (1726) viele Arien von Leonardo Vinci bzw. Nicola Porpora. Seit 1730 bot Händel in Pasticcio-Opern dezidiert Musik von Vinci, Leonardo Leo, Geminiano Giacomelli und Johann Adolf Hasse an, deren periodisches Metrum, obligates Akkompagnement und melodiebestimmte Textur zu Tosis »neuestem Stil« gezählt werden muß. Auch in Händels eigenen Opern erscheint das Idiom, vorzugsweise um 1730–34 (in *Partenope*, *Poro*, *Arianna*; später etwa *Faramondo*) – bleibt aber *ad libitum*, ein Bestandteil der reichen Palette.

Händels Musik identifiziert sich mit der sängerischen Geste und Vortragshaltung, Stimme und Bewegung. Zwar ist Tonmalerei – etwa zur »Nachahmung« bestimmter Naturzustände oder Affekte – in immer wieder überraschenden Orchestertechniken reich entwickelt, mehr als etwa bei Alessandro Scarlatti oder bei Gasparini. Aber entscheidend ist die Vortragshaltung des Gesangs – kantabel, pathetisch, erregt, spielerisch u.a. Diese definiert dann die »Ariencharaktere«, die eine momentane dramatisch-allegorische Situation verwirklichen: Agrippinas »*Pensieri, voi mi tormentate*« gegenüber »*Ogni vento*«, Ruggieros »*Bramo di trionfar*« gegenüber »*Mi lusinga il dolce affetto*«. Viele Opernarien beruhen auf Tanztypen – Sarabande, Menuett, Passepied, Rigaudon u.a. – bis zurück zum Repertoire Steffanis und Lullys. Diese Typen, und weitere instrumentale oder auch folkloristische Gattungen (Concerto, Siciliano), evozieren soziale, historische, topographische oder emotionale Räume. Die (immer »französischen«) Ouvertüren und Akteingangs-Sinfonien, die Ballettsätze und Finaltutti, die vielen pastoralen Arien sind von archaischer Suggestivität, zaubern eine exotische oder vergangene Welt herauf. Händel ist z.B. mit der alten Tradition der Vision des Parnaß vertraut und präsentiert diese (mit einem geradezu florentinischen Intermedien-Instrumentarium) in der Arie »*V' adoro, pupille*« so überzeugend, daß Giulio Cesare beim Gesang Cleopatras, den diese inkognito als Lidia vorträgt, das glauben muß, was er sieht. Theater auf dem Theater, und nicht etwa Charakterpsychologie, war Händels Stärke: dramatische Identifikation resultiert nicht einfach aus Affektdarstellung, sondern der Zuschauer, der von der Musik ebenso umhüllt wird wie der Sänger selbst, identifiziert sich mit diesem als Spielendem. Damit hat Händel allerdings das mimetische Theater des Barock in einem wichtigen Punkt überschritten.

Viele, was der heutige Operndiskurs vom Komponisten her erklärt, war damals eine Frage von Ausführung und Produktion. Tosi behandelte den Gegensatz zwischen »antichi« und »moderni« als eine Frage der Gesangspraxis. In Produktionsfragen hat Händel keinen eigenen Operntypus entwickeln können, auch nicht während seiner »Alleinherrschaft« 1729–1733. Einerseits hat er die Tendenz, es immer wieder anders zu machen, und ist andererseits abhängig von Sängern und Publikumswünschen. Händel reiste 1729 nach Italien mit dem Vorhaben, neue Sänger zu engagieren, »um neue Opern schreiben zu können«. Als Primadonna verpflichtete er die junge Anna Maria Strada del Pò; dazu suchte er zwei verschiedene Kastratenstimmen, einen hohen Sopran und einen Mezzosopran des konservativeren Belcanto. Es gelang ihm nicht, Farinelli zu engagieren. Mit Senesino konnte er sich nicht einigen und wählte statt seiner den etwa stimmgleichen Antonio Maria Bernacchi. Später erzog er Giovanni Carestini anstatt Farinelli, konnte ihn aber nicht neben Bernacchi verpflichten, da sich die beiden entzweit hatten. Als ihn 1730/31 Publikumswünsche zwangen, anstatt Bernacchi den beliebten Senesino wieder zu engagieren, nahm er den Altkastraten Antonio Gualandia Campioli und den Baß(-Bariton) Antonio Montagnana neu hinzu. Als diese Sänger 1733 zur

Oboe

Violini

Agrippina

Bassi

9

forte forte

Pen - sie - ri,

19

pp

pen - sie - ri, voi mi tor - men - ta

28

p

tr

te

Georg Friedrich Händel, *Agrippina II/13*,
Beginn der Arie der Agrippina »*Pensieri, voi
mi tormentate*«.

Nobility überliefen, setzte er mit den Kastraten Carestini und Carlo Scalzi neben Strada eine Variante seines ursprünglichen Projekts durch. Seit 1734 engagierte er zunehmend – zum Teil mit Glück – englische Sänger, blieb aber bei der Soprankastratenrolle; auf Carestini folgten Gioacchino Conti und Gaetano Majorano genannt il Caffarelli. Farinelli seinerseits sang 1734–1737 für die Nobility, die andere einst von Händel gewählte Sänger weiterbeschäftigte. Abgesehen von den englischen Sängern wichen beide Londoner Unternehmen nicht grundsätzlich von der Besetzungspolitik italienischer Opernhäuser ab.

55

Oboe, Violini

Agrippina

Bassi

-chier, o - gni ven - to,

p

65

p

o - gni ven - to ch'al por - to - lo - spin - ga, ben - che fie - ro, fie - ro mi - nac - ci tem - pe -

p

76

ste, l'am - pie ve - le gli span - de il noc - chier, span - [de]

tr

Die Ablösung der Oper durch das Oratorium bei Händel sollte nicht im Sinne eines »Fort-schritts« beurteilt werden. Für ihn selbst, einen Mitgestalter des römischen Oratoriums, bilde-ten Oper und Oratorium ohnehin einen weit geringeren Gegensatz als für das britische Bür-gertum, das bei der italienischen Sprache und Sängerkultur des *Dramma per musica* ästhe-tisch und moralisch überfordert war. Händel dürfte andererseits Statusgründe gehabt haben, sich nicht mit der englischen Oper einzulassen; die soziale Spannung zwischen überregiona-lem *Dramma per musica* und einheimischer Musikkomödie war ihm schon aus Hamburg und Neapel gut bekannt.

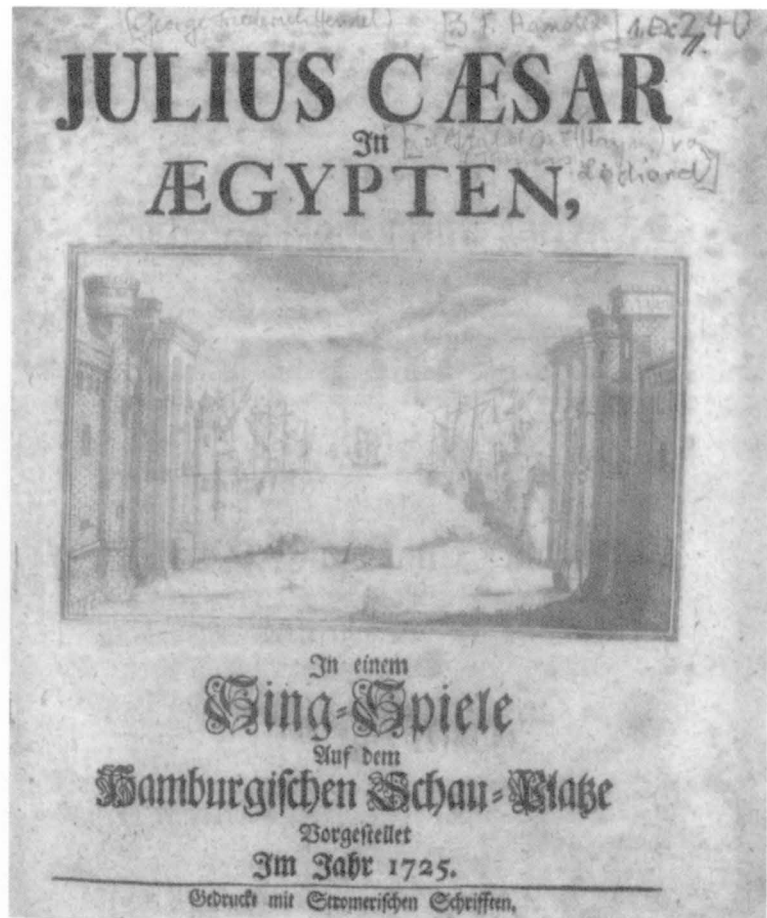
Händels Repertoireplanung und Bühnenästhetik beweist einerseits eher Pragmatismus als Prinzipientreue, andererseits ein absichtsvolles Überschreiten traditioneller Grenzen. Schon 1711 bis 1715 absorbierte er englische und französische Dramatik (vgl. oben), während seine Londoner Kollegen hauptsächlich mit eindimensionalen Reformdramen *Apostolo Zeno*s ope-rierten. Diese entsprachen Heideggers Geschmack, der auch die *Zeno-Libretti* mehrerer Hän-del-Pasticci sowie von *Faramondo* und *Alessandro Severo* (1737/38) empfohlen haben dürfte.

In den 1720er Jahren erfand Händel die verschiedensten musikalischen Antworten auf das heroische *Dramma per musica* mit »lieto fine« (Pierre Corneille nannte es »comédie hero-ïque«), mit historisch-dynastischer Thematik, gefühlsgeladenem Dialog und französisch-klas-sizistischer Dramaturgie.¹ Er fand es bei den akademischen Reform-Librettisten Antonio Salvi, Francesco Silvani, Silvio Stampiglia, Carlo Sigismondo Capeci, Domenico Lalli und Agosti-no Conte di Piovene (nicht bei Zeno oder Metastasio). Im Gegensatz zu seinen Londoner

Georg Friedrich Händel, *Agrippina II/21*,
Arie der Agrippina »Ogni vento« (T. 55–86).

1 R. Strohm, *Tolomeo: Handel and the Rules of Tragedy*, in: ders., *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, London und New Haven 1997, S. 201–219.

Georg Friedrich Händel, *Julius Caesar in Aegypten*: Titelblatt des Librettos der Hamburger Aufführung (1725, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek). Das gezeigte Bild stellt wahrscheinlich eine der Bühnendekorationen dar (»Hafen von Alexandria«), die von Giacomo Fabris hergestellt wurden. Der Text der Oper wurde von Thomas Lediard (1685–1743) ins Deutsche übersetzt. Zu Lediard, der später in Hamburg auch als Bühnenbildner tätig war, vgl. H. C. Wolff, *Ein Engländer als Direktor der alten Hamburger Oper*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1978), S. 75–83.



Konkurrenten vertonte er aber auch barocke Spektakelopern wie *Alessandro* und *Admeto* (nach hannoveranischen Vorbildern) oder dynastisch-mittelalterliche Legenden wie *Ottone* und *Riccardo Primo*. Zwischen beiden Polen steht – als gelungene Synthese – *Giulio Cesare in Egitto* (1724) mit seiner reichen Palette heroischer, spektakulärer und tonmalerischer Kolorite. Seit 1725 wurden die »gotisch-langobardischen« Sujets einiger Händelopern kritisiert und dafür Metastasios Dramen empfohlen¹; Händels Vertonungen von Rollis galantem *Scipione* (1726) und Metastasios *Siroe re di Persia* (1728) reagierten vielleicht hierauf. Der von Italienern bevorzugten arkadisch-heroischen Pastorale (z.B. Domenico Scarlatti's *Narciso* von 1720), folgt Händel mit *Tolomeo* (1728).

Bei Wiederaufnahmen früherer Opern in den 1730er Jahren berücksichtigte Händel – vielleicht auf Wunsch des Hofes – gerade auch die retrospektiven Stücke (z.B. *Rinaldo*, *Pastor fido*, *Giulio Cesare*, *Ottone*, *Alessandro*, *Admeto*), bei Pasticci hingegen Libretti von Metastasio und Zeno.² Davon, wie auch untereinander, unterschieden sich seine eigenen Opern beträchtlich. Mit Salvis Tyrannendramen (*Lotario* 1729, *Sosarme* 1732) kontrastierten Stampingias galante *Partenope* (1730), die von der Royal Academy erwogen, aber wegen unmoralischer Szenen abgelehnt worden war, und Metastasios *Ezio* (1732), der allerdings wie *Lotario* auch Kerkerszene, Bösewicht und Hochverrat enthielt. Metastasios *Poro* (1731) sowie das unausgeführte Fragment *Titus l'Empereur* (1732, nach Jean Baptiste Racines *Bérénice*) deuten auf eine aufklärerische Philosophie. Capecis arkadischer *Orlando*, der vielleicht schon 1729 geplant war, wartet in Händels Fassung von 1733 mit intermezzo-artiger Schäferin, Magier und Flugmaschinen auf, um höhere Moral zu empfehlen. Pariatis *Arianna in Creta* (1734) führt den Minotaurus im Labyrinth vor – rationalistischer Ersatz einer barocken Unterweltszene. Mit dem Horror kontrastieren eine besonders rührende Nebenhandlung und eine aus *Orlando* übernommene Flugattraktion. 1734–35 produzierten Christopher Rich und Händel

1 H.-D. Clausen, *Der Einfluß der Komponisten auf die Librettowahl der Royal Academy of Music (1720–1729)*, in: *Zur Dramaturgie der Barockoper: Bericht über die Symposien 1992 und 1993*, hg. v. H. J. Marx, Laaber 1994 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie 5), S. 55–72.

2 R. Strohm, *Handel's Pasticci*, in: ders., *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985, S. 170–196.



Bühnenentwurf von John Devoto, London 1724 (*Reggia del Sole?*, British Museum, Prints and Drawings, 1962-12-8-7). John Devoto war ein Bühnenmaler wahrscheinlich französischer Herkunft, der um 1719 bis 1752 in London lebte und neuerdings mit Händelschen Opernproduktionen (u.a. *Ezio*, 1732) in Verbindung gebracht wird. Vgl. Lowell Lindgren, *The Staging of Handel's Operas in London*, in: *Handel. Tercentenary Collection*, hg. S. Sadie und A. Hicks, London, 1987, S. 93–119.

del, einer internationalen Tradition folgend, mit Marie Sallé und ihrer Truppe einige ›Ballettoperen‹¹ oder ›Pastoralen‹. Im Unterschied zu den Produktionen von 1734 – dem mythologischen Tanzspiel *Terpsichore* als Prolog zur Pastoraloper *Il pastor fido* und dem streng klassizistischen Pasticcio *Oreste* – waren die auf Ariosts *Orlando furioso* beruhenden Opern von 1735, *Ariodante* und *Alcina*, kühne Kontaminationen von Ethos und Natur mit Spektakel und Spielerei. Nur für die letzteren, eklektischen Werke verlangte Händel sich neue Musik ab.

Auch bei der Opera of the Nobility sah man einerseits klassizistische Dramen wie *Enea nel Lazio*, *Ifigenia in Aulide* (vielleicht eine Replik auf *Oreste*), *Mitridate* und *Onorio*, andererseits Pastoralen und mythologische Schaustücke wie *Arianna in Nasso*, *Belmira in Creta*, *Polifemo*, *Orfeo*, *La Festa d'Imeneo* und *Sabrina*, deren Partituren (von Porpora, Veracini, Hasse u.a.) eine üppige Musikkultur verraten.

Sehr wichtig waren die Handlungsschauplätze und somit die Kostüme und Bühnenbilder. Den Opern der Nobility fehlte das 1725 kritisierte »gotische« Element – sie spielten sich fast alle im gesitteten Mittelmeerraum ab. Auch Giovanni Bononcini und Attilio Ariosti hatten in der Tat meist klassische Sujets oder Pastoralen vertont. Was Händel mit den »langobardischen« Herrschern *Flavio* und *Rodelinda*, dem »karolingischen« Ritter *Orlando*, dem »schottischen« Prinzen *Ariodante*, oder der »atlantischen« Zauberin *Alcina* im Sinn hatte, war vielleicht eine Überschreitung von Grenzen sowohl des Geschmacks wie der Geographie.

Atalanta (1736), die Hochzeitspastorale für Frederick Prince of Wales und Augusta von Sachsen-Gotha, mit Maschinenspektakel und Apotheose, gehört in eine dichte Tradition deut-

1 Zur Rolle des Balletts in Händels Opern vgl. S. McCleave, *Handel's Unpublished Dance Music*, in: Göttinger Händel-Beiträge 6 (1996), S. 127–142.

scher Hofpastoralen schon seit dem mittleren 17. Jahrhundert, die auch in Gotha 1736 noch lebendig war. Auf die Protektion oder gar Bestellung durch das Prinzenpaar dürfte auch die »germanische« Oper *Arminio* (1737) zurückzuführen sein.

Serse beruht auf einem alten venezianischen Libretto in einer Neufassung durch Silvio Stampiglia und Antonio Maria Bononcini von 1694. Händel ließ sich von Bononcinis Vertonung inspirieren, sogar zu dem berühmten arkadischen Largetto »*Ombra mai fu*«. ¹ Für die Mehrzahl seiner Opern hat er ältere Kompositionen entlehnt, sowohl eigene wie fremde, die er aber immer umarbeitete und integrierte. Für seine Operntexte ließ Händel die Librettisten Haym, oder Giacomo Rossi jeweils ihm bekannte ältere Originale bearbeiten (auch wenn der Stoff etwa vom Hof vorgegeben war). Weder diese Bearbeitungen noch die musikalischen »borrowings« sind in diesem Ausmaß für die damalige europäische Opernpraxis typisch. Händel pflegte Retrospektivität sowohl dem Hof zuliebe als auch um ihrer selbst willen, ja als Ausdrucksqualität. Er blickte zurück in die Opern-Vergangenheit durch die Brille der mittel-europäisch-höfischen und der römisch-arkadischen Traditionen und Loyalitäten seiner Jugendzeit. Andererseits verrät eine solche Zuspitzung des Interesses auf die Vergangenheit – die kreative Inbesitznahme der Vorbilder oder der Dialog mit ihnen – ein historistisches Bewußtsein. Vielleicht wird man eine solche Haltung dem intellektuellen Umfeld des frühkapitalistischen London zuschreiben. Händel – und durchaus auch seine Londoner Mitstreiter in Literatur und Kunst – behandelten Oper und Oratorium als Importware aus humanistischer Vergangenheit, als Luxus des Geistes und der Sinne, der einem noch weitgehend »barbarischen« Publikum zu unterbreiten war. Diese Ideologie war es wohl, die seine Werke wiederum späteren Jahrhunderten anempfahlen hat.

Die Opera seria im späten 18. Jahrhundert

Von Michele Calella

Die Opera seria im späten 18. Jahrhundert war bis vor einigen Jahren ein wenig berücksichtigtes Phänomen. Deutlich wird dies an jenen Musik- bzw. Operngeschichten, in denen das Drama per musica in der Zeit zwischen Gluck und Rossini trotz der wichtigen Forschungsansätze Friedrich Lippmanns ² in der Regel stillschweigend weggelassen oder höchstens in Bezug auf Mozart berücksichtigt wurde. Die spärlichen Kenntnisse von diesem Repertoire waren nicht ohne Konsequenzen für das historische Bild der Gattung: Auf der einen Seite hat man den Einfluß von Glucks Opern so überbewertet, daß die Geschichte der Opera seria im späten 18. Jahrhundert nicht selten als ein Kampf zwischen »Reformen« und »Konventionen« geschildert worden ist, auf der anderen Seite hat man Rossinis Melodrammi allzu dezidiert als individuelle Prägung betrachtet, ohne deren wichtige Verbindungen mit dem Opernrepertoire des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Erst in jüngerer Zeit haben einige Gesamtdarstellungen mehr Licht auf dieses wenig bekannte Repertoire geworfen. ³ Man hat dabei festgestellt, daß sich die Reformversuche Glucks und Calzabigis außerhalb ihrer unmittelbaren Wirkungszentren nicht durchsetzen konnten und oft Kompromisse mit dem System des »teatro impresariale« eingehen mußten. Unklar ist, inwiefern aus der Radikalität dieser Experimente – trotz ihres scheinbaren Scheiterns – Anregungen für den öffentlichen Opernbetrieb kamen. Jedenfalls erfuhr die Opera seria im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts einen grundlegenden Wandel, ohne den das Melodramma des frühen 19. Jahrhunderts nicht verständlich wäre.

Hinter dieser Entwicklung steht eine neue Generation von Librettisten und Komponisten, die mehr oder weniger programmatisch zur Umwandlung der Opera seria metastasianischer Prägung beitrugen. Das Opernschaffen von Giuseppe Sarti, Giovanni Paisiello, Giuseppe Gazzaniga, Domenico Cimarosa, Antonio Salieri, Niccolò Zingarelli, Francesco Bianchi, Gaetano Andreozzi, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Simon Mayr und Ferdinando Paer – um nur die führenden Vertreter der Opera seria ab ca. 1775 zu erwähnen – wird jedoch erst verständlich, wenn man es im Rahmen der poetologischen Bemühungen einiger Librettisten betrachtet, die sich um eine graduelle, jedoch grundlegende Umgestaltung der Seria-Dramaturgie bemühten. Die Namen von Ranieri de' Calzabigi, Mattia Verazi, Giovanni de Gamera,

1 W. Osthoff, *Händels »Largo« als Musik des goldenen Zeitalters*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), S. 175–189.

2 F. Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit*, Köln und Wien 1969 (Analecta musicologica 6), insb. S. 53–71, 140–151; ders., *Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – Mozart*, in: *Studi musicali* 21 (1992), S. 307–358.

3 F. Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in: *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, hg. v. A. Basso, Bd. 2: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Turin 1996, S. 97–199; 167–199; A. Chegai, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz 1998 (Storia dello spettacolo. Saggi 2). Vgl. ferner die knappe, aber präzise Darstellung von F. Della Seta, Artikel »Melodramma«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 99–114: 99–104.

Ferdinando Moretti, Gaetano Sertor, Giuseppe Sografi und Giuseppe Maria Foppa wären in dieser Hinsicht mehr als eine Erwähnung wert.

Selbst wenn eine saubere Unterscheidung zwischen höfischer und bürgerlicher Oper im Bereich des Seria-Repertoires problematisch ist, läßt sich nicht leugnen, daß sich das Drama per musica in dieser Zeit immer mehr von seinem repräsentativen Rahmen ablöste, und dieser Prozeß schlug sich nicht zuletzt in einem allmählichen Abbau der ursprünglichen poetologischen Grundlagen nieder. Die letzten zwanzig Jahre des 18. Jahrhunderts erfuhren zudem eine grundlegende Veränderung der musikalischen Landschaft, wobei neue Zentren in den Mittelpunkt des internationalen Opernlebens rückten, während andere eine immer peripherere Rolle spielten. Städte wie Berlin, London, Dresden, Mannheim, St. Petersburg hatten zu dieser Zeit ihre zentrale Rolle in der Pflege der Opera seria eingebüßt. In Mannheim oder Berlin spielten die zunehmenden Bestrebungen, nationalsprachige Operntypen zu begründen, eine nicht zu unterschätzende Rolle. In anderen Zentren, wie Wien oder St. Petersburg, konnte die Konkurrenz der Opera buffa die Opera seria völlig in den Hintergrund drängen.¹ Auch in Italien sprechen die Zahlen für eine zunehmende Beliebtheit des komischen Repertoires gegenüber dem ernsten,² und es kommt hinzu, daß ab den neunziger Jahren die neue Gattung der Opera semiseria rasch an Popularität gewann. Trotzdem konnten sich Städte wie Venedig, Neapel, Turin, Florenz und Mailand – nicht zuletzt dank einiger wichtiger Theatergründungen wie im Falle des Teatro alla Scala in Mailand (1778) und des Teatro la Fenice in Venedig (1792) – als europäische Zentren der Opernpflege sowie als Hochburgen der Opera seria überhaupt bestätigen.³

Der Komponist als Dramatiker

Auch am Ende des 18. Jahrhunderts blieb die Aufführung einer Opera seria Teil eines sozialen Rituals, das sich als höfisch geprägtes Spektakel konkretisierte und das eher einem Fest als einer modernen Dramenaufführung ähnelte.⁴ In dieser Zeit blieb auch die Nummerndramaturgie der Oper grundlegend, die Leistung der Sänger stand weiterhin im Mittelpunkt des Interesses des Publikums, dessen Aufmerksamkeit sehr variabel sein konnte. Der Einsatz des Orchesters bei den Recitativi accompagnati, den Arien und den Ensembles signalisierte eine Verlagerung des Akzents von der musikalischen geprägten Textdeklamation hin zur Betonung eines eigenständig musikalischen Moments, auf den das Publikum seine Aufmerksamkeit richtete. Hinter den Veränderungen der Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts steht der Versuch, die bestehende Nummerndramaturgie durch den musikdramatischen Ausbau der geschlossenen Formen zu erweitern. Dies erfolgte insbesondere im Rahmen eines sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anbahnenden ästhetischen Wandels, wobei der Musik ein neuer ästhetischer Status zukam.

Die auffällige Expansion des Musikalischen auf Kosten des Sprechgesangs – und das unterscheidet die Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts eindeutig von der Metastasianschen Oper Hessescher Prägung der fünfziger und sechziger Jahre – ist als Emanzipation aus einer Dramaturgie anzusehen, in der Arien und – viel seltener – Ensembles eine affektive bzw. sentenzhafte Entrückung aus der vom Sprechgesang getragenen Handlung darstellten. Metastasio fast puristischer Versuch, die Musik als »Sklavin der Poesie« durch eine dramaturgische Trennung von Rezitativen und »Nummern« (Arien etc.) unter Kontrolle zu halten, hatte eine unerwünschte Nebenwirkung herbeigeführt. Eine – von Metastasio bezeichnenderweise verpönte – musikalisch anspruchsvolle Vertonung der Dialoge wurde in der Tat selten vorgenommen, und die Anzahl von Accompagnato-Rezitativen hielt sich auch um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Grenzen. Für die um das »dramma« besorgten Literaten war jedoch die rasche Entwicklung der Nummern als Hauptattraktion der Oper zum Problem geworden. Als Aufführungsereignis bestand die Opera seria aus einer Abfolge von Arien, deren fiktional motivierte Verbindung nicht immer nachvollziehbar sein mußte. Viele Zuschauer, die oft täglich in die Oper gingen, erlebten ein Drama per musica wie ein inszeniertes Konzert, da die – oft durch die Lektüre des Librettos begleitete – Wahrnehmung der rezitativischen Dialoge möglich, jedoch nicht verbindlich war. Am Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich das Verhal-

1 Vgl. R.-A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, Bd. 2, Genf 1951, S. 287ff.

2 F. Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, S. 170–176.

3 Zur führenden Rolle Venedigs im Bereich der Opera seria: M. P. McClymonds, *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s*, in: *I vicini di Mozart*, Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1989 (Studi di musica veneta 15), S. 221–240.

4 Eine interessante anthropologische Interpretation des Phänomens bietet M. Feldmann, *Magic Mirrors and the Seria Stage: Thoughts toward a Ritual View*, in: *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995), S. 423–484.

- 1 Ein lebendiger Bericht ist zu finden in: Stendhal, *Vie de Rossini. Ornée des portraits de Rossini et Mozart*, Paris 1824, deutsche Ausgabe: *Rossini*, aus dem Französischen von B. Brumm, Frankfurt a. M. 1988, S. 100.
- 2 P. Metastasio klagt in einem Brief vom 16.12.1771 an die Prinzessin Pignatelli di Belmonte, daß die Sänger zu »Intermezzi« der Tänzer dienten, sodaß die Oper zu einem »langweiligen Anhang« des Spektakels geworden war (P. Metastasio, *Tutte le opere*, hg. v. Brunelli, Bd. 5, S. 125).
- 3 C. Price / J. Milhous / R. Hume, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Bd. 1: *The King's Theatre, Haymarket 1778–1791*, Oxford 1995, S. 17.

ten des italienischen Publikums nicht wesentlich verändert, und noch im 19. Jahrhundert waren die Zuschauer hauptsächlich an den Nummern interessiert.¹ Arien und Ensembles hatten jedoch eine Bedeutung bekommen, die über ihre in der Metastasianischen Oper festgelegten Grenzen hinausging. Dieses Phänomen ist seit dem 19. Jahrhundert – besonders unter dem Einfluß von Wagners Musikästhetik – als Emanzipation des »musikalischen Dialogs« angesehen worden, eine Idee, die aus der für die klassische Dramentheorie charakteristischen Äquivalenz von »Dialog« und »Drama« herrührt. Das Repertoire der Opera seria im späten 18. Jahrhundert zeigt hingegen, daß die dramatische Legitimation des Musikalischen im Drama per musica zu einer Steigerung eher der szenisch-pantomimischen als der dialogischen Komponenten der Musik führte.

Daß die Gefährdung des Wortes durch die Musik für die meisten Librettisten der Generation nach Metastasio kein Problem mehr war, wird durch die rasche Entwicklung der Ensembles in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich. Die stärkere Präsenz des gleichzeitigen Gesanges mehrerer Personen in der Opera seria verweist nicht nur auf die Preisgabe jener aus der französischen Klassik stammenden poetologischen Kategorien wie »Wahrscheinlichkeit« und »Angemessenheit«, die der Entwicklung des Ensembles im Drama per musica im Wege standen, sondern auch auf eine Befreiung von jener »dittatura della parola«, die für die Opera buffa als Gattung »niedrigen Ranges« nie ein Problem gewesen war. Die Möglichkeit, eine Szene mit einer musikalischen Nummer zu beginnen, die außerdem nicht nur einen einzigen, sondern mehrere Affekte sowie deren unwiderrufliche Wechsel ohne Hilfe des Rezitatifs schildern konnte, setzt das Postulat voraus, daß die Musik auch ohne die Unterstützung musikalisch deklamierter Dialoge für die Gestaltung eines dramatischen Moments auskommen könne. Dabei eröffnete die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Bereich der Musik neu bewertete Pantomime neue Wege. Die Einführung der Introduktion, d.h. eines Ensembles, oft mit Chor, ohne vorangehendes Rezitativ am Anfang des ersten Aktes, impliziert nicht, daß einer musikalischen Nummer die Möglichkeit gegeben war, die bei Metastasio rezitativisch gestaltete Dramenexposition musikalisch zu ersetzen, sondern daß das »Quadro« – eine Übersetzung des französischen »Tableau«, die die Librettistik des späten 18. Jahrhunderts möglicherweise aus den Szenarien der Ballette entnahm – in den Vordergrund auf Kosten des »Dialogo« getreten war. Diese Ballette wurden die »gefährlichsten« Konkurrenten der Opera seria, da sie als deren Zwischenakte aufgeführt wurden und bald das Hauptinteresse des Publikums auf sich zogen.² In den sechziger Jahren beschrieb der Engländer Samuel Sharp in seinen *Letters from Italy* das Verhalten des neapolitanischen Publikums in der Oper und mußte bemerken, daß der Lärm und die Unaufmerksamkeit, welche die Opernaufführung begleitete, aufhörte, sobald das Ballett begann.³ Dieses Bedürfnis nach musikalischer Pantomime war möglicherweise für die Entwicklung der Opera seria nach Metastasio entscheidend. Bezeichnender Weise griff im späten 18. Jahrhundert die Opera seria immer häufiger auf Stoffe zurück, die bereits als Ballett bearbeitet worden waren.

Insbesondere an den Libretti Mattia Verazis läßt sich der Versuch erkennen, Musik und Bühnenaktion enger miteinander zu verbinden. Die Eröffnungsszene von *Europa riconosciuta* (1778) zeigt unverkennbar den revolutionären Charakter der neuen Dramaturgie, der besonders in den als Fußnoten gedruckten szenischen Anweisungen zum Ausdruck kommt:

ATTO PRIMO

Scena 1

Deserta spiaggia di mare. Selva da un lato: rupi dall'altro; fra le quali sterpi, cespugli, e serpeggianti edere adombran l'ingresso d'un'oscura, e profonda caverna.

Tempesta con lampi, tuoni, pioggia, sibilo di venti, e fragor di sconvolti flutti. (1) Durante la medesima si vede in lontananza numerosa flotta di legni. Alcuni sommergonsi miseramente nell'onde; altri si perdono affatto di vista. Da un lacero vascello, che viene impetuosamente ad urtar contro il lido, sortono *Asterio, Europa, e un picciolo fanciullo, con varie donzelle seguaci d'Europa, ed alcuni guerrieri Cretensi.*

ERSTER AKT

Erste Szene

Einsamer Meeresstrand. Auf der einen Seite ein Wald, auf der anderen Felsen mit Gestrüpp, Büschen und gewundenem Efeu, die den Eingang zu einer dunklen, tiefen Höhle verbergen.

Sturm mit Blitzen, Donnern, Regen, Pfeifen des Windes und Getöse von schlagenden Wellen. (1) Währenddessen sieht man von Ferne eine große Flotte. Einige Schiffe versinken erbärmlich in den Wellen, andere geraten völlig aus dem Blick. Aus einem brüchigen Schiff, das heftig ans Ufer getrieben wird, kommen *Asterio, Europa und ein kleines Kind, dazu Frauen aus dem Gefolge Europas sowie kretische Krieger.*

ASTERIO (2) Sposa ... (3) Figlio ... (4) Ah voi piangete! (5) Con quel pianto a me volete Rammentar che reo son io.
Ma non merta il fallo mio
così barbaro martir.

(1) S'apre la scena mentre incomincia la sinfonia, ch'è un'imitazione dell'orrenda procella, e che si va rallentando a proporzione che questa si scema, e che ritorna la calma. È questa annunciata dal dolce suono d'un oboe, che prende il luogo dell'andante dell'apertura, e che serve d'accompagnamento alla cavatina d'Asterio.

(2) Con suspensioni, ed interrompimenti a guisa di recitativo strumentato.

(3) Mentre dal fanciullo, e da Europa si fa mostra di piangere, l'oboe, facendosi flebilmente sentir a solo, esprime i loro mesti lamenti.

(4) Replica dello stesso querulo suono dell'oboe.

(5) Incomincia la cantilena continuata con l'accompagnamento dell'oboe concertante.

ASTERIO (2) Meine Gattin ... (3) Mein Sohn ... (4) Ach, ihr weint! (5) Durch euer Weinen wollt ihr mich daran erinnern, daß ich schuldig bin.
Aber meine Verfehlung verdient nicht
eine solch barbarische Qual.

(1) Die Szene öffnet sich beim Beginn der Sinfonie, welche die Nachahmung des furchterregenden Sturmes ist und die desto langsamer wird, je mehr dieser abnimmt und die Ruhe zurückkehrt. Diese wird durch den süßen Klang einer Oboe angekündigt, der das Andante der Eröffnung ersetzt, und der als Begleitung der Cavatine Asterios dient.

(2) Mit Verzögerungen und Unterbrechungen, in der Art eines Accompagnato-Rezitativs.

(3) Während das Kind und Europa zu weinen scheinen, drückt die als Solo leise wahrnehmbare Oboe ihre traurige Klagen aus.

(4) Wiederholung der klagenden Weise der Oboe.

(5) Es beginnt die Melodie, die mit Begleitung der konzertierenden Oboe fortgesetzt wird.

Dieses Beispiel ist in verschiedener Hinsicht von Bedeutung. Nach Verazis Anweisungen soll das Orchester nicht nur eine tonmalerische Funktion durch die musikalische Darstellung des Sturmes übernehmen (1), sondern auch den Auftritt Asterios mit einem später in seiner Cavatina wieder erklingenden Motiv begleiten (2) und ebenfalls durch die Oboe das nur pantomimisch dargestellte Weinen Europas und ihres Sohns ausdrücken (3). Hier zeigt sich emblematisch die neue Funktion der Musik, das »unausgesprochene« szenische Ereignis zu versinnbildlichen. Auch wenn Verazis Libretti nicht den Normalfall darstellen¹, zeigt die Librettistik des späten 18. Jahrhunderts dennoch eine auffällige Zunahme von Regieanweisungen, die auf eine Betonung der Gestik sowie auf deren musikalische Einbindung hinweisen. Arien und Ensembles, die in der Tradition der Metastasianischen Oper das statische musikalische Moment der Szene bildeten, konnten jetzt durch gezielte Angaben des Librettisten pantomimisch bewegt werden. Die an der *Europa riconosciuta* deutlich gewordene Tendenz, Worte durch Gebärden und Musik zu ersetzen, ist für das späte 18. Jahrhundert charakteristisch und führte zu einer Neubewertung der Instrumentalmusik im Rahmen der Oper.²

Auch der Rückgriff auf das in die Opera buffa schon längst eingebürgerte Finale bedeutete – nicht anders als die Introduktion – eine deutliche Entfernung von der Metastasianischen Dramaturgie. Damit war die Möglichkeit geschaffen, die aufeinander folgenden Auftritte der Dramenfiguren nicht primär dialogisch – durch Einsatz des Sprechgesangs –, sondern musikalisch-pantomimisch in einem musikalischen Gebilde zu umfassen. Die Übernahme von Strukturen aus dem komischen Repertoire weist eher auf deren in der ersten Oper deutlich später erfolgte Legitimation als auf eine »Gattungsmischung« hin.³ Dieser dramaturgische Paradigmenwechsel bedeutete eine neue Funktion für den Komponisten von Opere serie, dessen Aufgabe sich nicht mehr auf die Vertonung von isolierten, szenisch unbewegten Nummern beschränkte, sondern der durch die Musik den Rhythmus der Handlung bestimmen konnte.

So deutet sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die neue Rolle des Komponisten von Opere serie als Dramatiker an.⁴ Seiner ästhetischen Anerkennung entspricht eine soziale. Als musikalischer Autor eines Drama per musica wird er immer wichtiger und kann seine Stellung neben Sängern und Tänzern behaupten. Es gibt viele Anzeichen für diesen Wandel: höhere Honorare, häufigere Erwähnung seines Namens bei Aufführungsankündigungen, intensivere Streuung einzelner Partituren sowie die – allerdings seltene – Drucklegung erfolgreicher Werke.⁵ Hinzu kommt der allmähliche Schwund der Pasticcio-Praxis und die deutliche Abnahme von Neuvertonungen desselben Librettos.⁶ Damit war das Schicksal des Librettisten entschieden: Selbst wenn viele wie Gaetano Sertor oder Giuseppe Sografi noch selbstbewußt in ihren Vorreden auftreten und das Libretto im späten 18. Jahrhundert noch Gegenstand ernster Diskussionen der Literaten sein konnte, bedeutete die neu gewonnene Funktion der Musik einen Statusverlust für den Text. Die stark zielgerichtete Funktionalität des Textes auf die Vertonung sorgte dafür, daß dessen literarische Qualität als gesprochenes »Drama« nicht mehr relevant erschien. So erklärt sich, warum im 19. Jahrhundert der Librettist von

- 1 Zur Wirkung von Verazis Libretti auf die italienische Opernbühne vgl. M. Petzold McClymonds, *Transforming Opera Seria: Verazi's Innovations and their Impact on Opera in Italy*, in: *Opera and the Enlightenment*, hg. v. T. Bauman und M. Petzold McClymonds, Cambridge 1995, S.119–132.
- 2 Vgl. dazu F. Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, S. 179.
- 3 Mit Recht betont A. Gerhard, daß »der Grund für die regelmäßige Verwendung des Ensembles in der Opera seria in vielen Fällen darin lag, daß das Verhältnis der einzelnen Personen zueinander dramaturgisch neu bestimmt worden war und daß der Entwicklungsstand des buffa-Ensembles nur die kompositionstechnischen Voraussetzungen dafür bot, diesen neuen inhaltlichen Bedürfnissen auch musikalisch gerecht zu werden.« (Ders., *Republikanische Zustände – Der »tragico fine« in den Dramen Metastasio*, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. J. Maehder und J. Stenzl, Frankfurt am Main 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 27–65: 53.
- 4 Für die »narrative« Präsenz des Komponisten in der Oper seit dem späten 18. Jahrhundert vgl. L. Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venedig 1994 (Musica critica. Saggi Marsilio).
- 5 Zu erwähnen wäre die Drucklegung von Hasses *Alcide al Bivio* (Leipzig 1763), Glucks *Orfeo ed Euridice* (Paris 1764), Bertonis *Orfeo* (Venedig 1776), Sartis *Giulio Sabino* (Wien 1781), Paisiellos *Olimpiade* (Neapel 1786).
- 6 F. Piperno, *Das Produktionssystem bis 1780*, S. 52f.

- 1 F. Della Seta, *Der Librettist*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, hg. v. L. Bianconi und G. Pestelli, aus dem Italienischen v. C. Just und P. Riesz, Bd. 4: *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1990, S. 245–295: 264f.
- 2 Vgl. F. Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, S. 185–187, und A. Chegai, *L'esilio di Metastasio*, S. 30–39.
- 3 R. Di Benedetto, *Poetiken und Polemiken*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, hg. v. L. Bianconi und G. Pestelli, aus dem Italienischen v. C. Just und P. Riesz, Bd. 6: *Theorien und Techniken. Bilder und Mythen*, Laaber 1992, S. 9–73: 40ff.
- 4 Dazu: M. P. McClymonds, *Haydn and the Opera Seria Tradition: Armida*, in: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hg. v. B. M. Antolini und W. Witzemann, Florenz 1993 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 28), S. 191–206.
- 5 Vgl. R. S. Ridgway, *Voltaire's Bel Canto: Operatic Adaptions of Voltaire's Tragedies*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 241 (1986), S. 125–154.
- 6 Vgl. N. Dubowy, *Wandlungen eines beliebten Opernstoffs: Die Cora-Opern von Johann Simon Mayr*, in: *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra, Atti del Convegno internazionale di studio 1995, Bergamo 16–18 novembre 1995*, hg. v. F. Bellotto, Bergamo 1997, S. 253–278.
- 7 Vgl. A. Chegai, *L'esilio di Metastasio*, S. 156.
- 8 Vgl. G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in: *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden*, hg. v. Fr. Lippmann, Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 236–262.

italienischen Literaten als »armer Verwandter« behandelt werden konnte.¹ Und einer der erfolgreichsten Librettisten des frühen 19. Jahrhunderts, Gaetano Rossi, bezeichnete sich – sicher im Scherz, aber nicht ohne Hintersinn – als »parolajo« (Dichterling, Verseschmied).

Alte und neue Motive

Angesichts eines beeindruckenden Pluralismus im Repertoire läßt sich die Stoffgeschichte der Opera seria im fraglichen Zeitraum kaum unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Metastasios Libretti wurden – freilich wesentlich bearbeitet – nach wie vor vertont, selbst wenn die Zahlen für einen allmählichen, aber deutlichen Schwund seiner Präsenz auf der Opernbühne sprechen.² Algarotti hatte die vorwiegend historischen Handlungen Metastasios wegen ihrer mangelnder Wahrscheinlichkeit kritisiert und empfohlen, Stoffe aus einer zeitlichen bzw. geographischen Ferne zu wählen, damit die gesungene Handlung glaubwürdig erscheine. Diese Aussage hatte eine breite Resonanz in der Diskussion über das Musiktheater gefunden.³ Die Mehrheit der neuen Libretti seit den achtziger Jahren scheint diesem Anliegen entgegenzukommen, obwohl dabei verschiedene Stränge zu unterscheiden sind. Ein großer Teil der höfischen »Experimente« der sechziger und siebziger Jahre ist von dem Versuch charakterisiert, für die Opera seria in Anlehnung an die Tragédie lyrique mythologisch-wunderbare Stoffe zu verwenden, was sich aber im öffentlichen Opernbetrieb nicht durchsetzen konnte, auch wenn einschlägige Motive (wie z.B. der Armida-Stoff)⁴ noch in den achtziger Jahren zirkulierten. Wenn die Mythologie im späten 18. Jahrhundert noch Gegenstand der Opera seria war, dann wurde sie in der Regel einem Prozeß der Rationalisierung unterzogen, in dem übernatürlichen Elementen kein Platz eingeräumt wurde. Die Präsenz des Wunderbaren in einer Oper wie *Aci e Galatea* von Francesco Bianchi und Giuseppe Maria Foppa (Venedig 1792) zeigt eher einen experimentellen Charakter, der sich an der im Libretto veröffentlichten Aussage des Unternehmers Cavos ablesen läßt, es handele sich um »uno spettacolo di genere alquanto diverso dagli usati finora«. Der Schluß von *Telemaco in Sicilia* von Giuseppe Sografi und Antonio Calegari (Padua 1792), in dem Mentore sich in Minerva verwandelt, während Diana am Himmel erscheint und auf dem Schiff Eneas herunterschwebt, gehört zu den wenigen Fällen eines dargestellten Deus ex machina in der Opera seria des späten 18. Jahrhunderts. Wenn ein glücklicher Ausgang der Handlung in dieser Zeit erwünscht war, wurde das rationale Lieto fine nach Metastasianischer Art vorgezogen. Ansonsten wurde der Deus ex machina eher erzählt als gezeigt, wie in *Apelle* von Giuseppe Sografi und Niccolò Zingarelli (Venedig 1793), wo der Chor von dem wunderbaren Ereignis berichtet, das zur Rettung der Hauptfiguren führt. Ein weiteres Beispiel bietet *Oreste* von Francesco Gonella und Giuseppe Moneta (Florenz 1798), wo Pammene in der letzten Szene Elettra von der Erscheinung Dianas und ihren Forderungen erzählt.

Bei der Entdeckung der Exotik in der Opera seria spielt die Voltaire-Rezeption, die auf italienischem Boden in den sechziger Jahren beginnt und sich insbesondere in beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts konsolidiert⁵, eine wichtige Rolle. Aber nicht weniger entscheidend waren unter diesem Aspekt andere Werke, wie Jean-François Marmontels Erzählung *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777), welche die Handlungsvorlage zahlreicher Opern mit dem Titel *Cora* oder *Idalide* bildete.⁶ Das – in Italien ab den späten siebziger Jahren belegte – Interesse an Shakespeare war teilweise mit einer Reaktion gegen Voltaire und die französische Kultur verbunden.⁷ Auf der Opernbühne war die Rezeption des englischen Dramatikers jedoch gering und weitgehend durch französische Bearbeitungen von François Ducis vermittelt, wie in den *Amleto*-Opern von Fabio Dorfero und Luigi Caruso (Florenz 1790) und Giuseppe Maria Foppa und Gaetano Andreozzi (Padua 1792) sowie in *Giulietta e Romeo* von Giuseppe Maria Foppa und Niccolò Zingarelli (Mailand 1796). Die ausgeprägte Vorliebe für die nordischen Sagen um 1800 wurde besonders durch die Rezeption der Ossian-Dichtung angeregt. Melchiorre Cesarottis 1763 erschienene Übersetzung von MacPhersons Fälschung trug zu einer allgemeinen ästhetischen Neuorientierung bei: Grotten, Türme, Friedhöfe und andere, später als »romantisch« empfundene Elemente fanden Platz auf der Opernbühne.⁸ Einen wichtigen Sonderfall bildete seit Mitte der achtziger Jahre die neapolitanische Tradition der

während der Fastenzeit aufgeführten biblischen Opern, die bis 1820 bestand.¹ Kurzlebig, jedoch von einer gewissen historischen Bedeutung waren Opern jakobinischen Inhalts, die in den neunziger Jahren, besonders unter der napoleonischen Herrschaft, en vogue waren.² Die Einhaltung gemeinsamer dramaturgischer Elemente bei disparaten Vorlagen führten in den Libretti am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer eklektischen Verquickung heterogener Traditionen, insbesondere bei den Bühnenbildern: Südamerikanische Landschaften wimmeln von klassizistischen Gebäuden, mittelalterlich anmutende Türme werden mit Tempeln verbunden, während bei christlichen Sujets sakrale Szenen heidnischen Charakters erscheinen.

Verkörpert Metastasios Dramen in Anlehnung an die französische Klassik das höfisch geprägte Prinzip der »schönen Natur«, in dem das Unangenehme bzw. das Häßliche verbannt wurde oder höchstens stilisiert erschien, so bahnte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert eine deutliche Tendenz zum »Grauensvollen« an. Eine intensive Diskussion über das »Erhabene« als ästhetischer Begriff begann in Italien spät und verlief eher beiläufig³, eine dezidierte Kritik an der Ästhetik des »Angenehmen« findet sich jedoch bereits bei Melchiorre Cesarotti. In seinem *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* (1762) kritisiert er Bernard de Fontenelles Theorie des »diletto« (Vergnügen) als Hauptziel der Tragödie und plädiert für eine Legitimierung des Grauens als ästhetische Erfahrung durch eine Neubewertung des Schmerzes als primäre Wirkung des Dramas.⁴ Selbst wenn das Gruselige bzw. das Häßliche nur zurückhaltend in der Welt der Opera seria Fuß faßten, hinterließ dieser ästhetische Wandel nachhaltige Spuren in der Operndramaturgie: Man denke etwa an die zunehmende Anzahl von Orakel- bzw. Geisterszenen oder an den Szenentyp des Kerkers, der wie in der Vormetastasianischen Oper als »oscuro«, »orrido« oder »tetro«, also betont schrecklich charakterisiert worden ist. Die stärkere Präsenz

- 1 F. Piperno, »Stellati sogni« e »immagini portentose«: *Opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del Mosè*, in: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hg. v. B. M. Antolini und W. Witzmann, Florenz 1993 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 28), S. 267–298.
- 2 Dazu M. Nocchiolini, *Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 29 (1995), S. 5–30.
- 3 M. Garda, *Musica sublime. metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Mailand und Lucca 1995 (Le sfere 25), S. 131–145.
- 4 Vgl. M. Calella, *Die Rezeption der Tragödien Voltaires auf den venezianischen Opernbühnen und das Problem der Tragik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. November 1998*, hg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (Mayr-Studien 2), S. 155–165: 158f.



*Ecce in tua Mano l'intera di Sabino succitata Famiglia.
Atto secondo scena X.*

der Pantomimik, von der schon die Rede war, bekam auch im Rahmen dieser neuen Tendenzen eine neue Qualität. Die Figuren einer Opera seria des späten 18. Jahrhunderts scheinen oft von heftigen und widersprüchlichen Leidenschaften getragen zu sein, die nicht selten durch eine unkontrollierte Gestik zum Ausdruck kommt. Die Tendenz zum Schrecken erregenden »coup de théâtre« ist in der Dramaturgie der Opera seria um 1800 stark ausgeprägt.

Das Verbot einer unmittelbaren Darstellung eines Mordes auf der Bühne, das die Metastasianische Oper charakterisierte, gehörte zu den »bienséances« der klassischen Dramentheorie, die jedoch den Selbstmord unter Umständen als »heroisch« tolerieren konnte, wie noch Metastasio's *Didone abbandonata* und die erste Fassung seines *Catone in Utica* bezeugen. Die Verlagerung des Freitodes hinter die Kulissen in der zweiten Fassung des letztgenannten Librettos sowie die feste Etablierung des Lieto fine in den übrigen Werken des kaiserlichen Hofpoeten weist auf den widersprüchlichen Status eines *Dramma per musica* hin. Wurde einer Opera seria auf dem Papier der Rang einer Tragödie zugeschrieben, war sie bei ihrer szenisch-musikalischen Verwirklichung doch in ein soziales Ritual eingebettet, das eher einem Fest als einer Dramenaufführung ähnelte. So erklärt sich der Widerstand, auf den der tragische Schluß in der Opera seria bis ins frühe 19. Jahrhundert stieß.¹ Im Libretto von *Piramo e Tisbe* von Gaetano Sertor und Francesco Bianchi (Venedig 1783) wurden zwei Schlußszenen gedruckt. Die erste, vom Autor vorgesehene, läßt die Hauptdarsteller auf der Bühne während eines Terzetts durch dreifachen Selbstmord sterben. Im Anschluß an den Text der Oper schrieb der Librettist, daß er gezwungen worden sei, die Szene zu ändern, da man ihm erklärt habe, ein tragischer Schluß sei hier nicht angebracht. In der als Anhang gedruckten alternativen Schlußszene fehlt jenes Mißverständnis, das die Katastrophe auslöst, so daß die Oper mit der Versöhnung von Piramo, Tisbe und Zoria endet. Auch *Idomeneo* von Gaetano Sertor und Giuseppe Gazzaniga (Padua 1790) machte dasselbe Schicksal durch. Hier mußte Sertor jedoch den tragischen Schluß als Anhang veröffentlichen, was wahrscheinlich den emphatischen Ton erklärt, mit dem er diese Fassung als »intenzione dell'autore« vorstellte.

Die oft vorkommende nachträgliche Hinzufügung eines Lieto fine zeigt symptomatisch die Ambivalenz, welche die Gattung »Opera seria« in dieser Phase ihrer Entwicklung charakterisierte. Die für eine Tragödie selbstverständliche Präsenz eines »finale funesto« verstieß in einem *Dramma per musica* gegen den üblichen gesellschaftlichen Aufführungsrahmen: Ein Fest hatte keinen traurigen Ausgang zu nehmen. Der nunmehr deutlich sichtbare Konflikt zwischen Intention des Librettisten und Erwartungen des Publikums verweist auf eine neue Ästhetik. Operen ohne Lieto fine – was manchmal durch den Titelanfang »La morte di ...« signalisiert wird – wurden im späten 18. Jahrhundert immer häufiger.²

Die neue Dramaturgie

Auch im späten 18. Jahrhundert blieb der Kontrast zwischen politischer und erotischer Intrige für die Opera seria grundlegend, wobei eine auffällige Verlagerung des dramatischen Fokus auf die drei oder vier Hauptrollen erfolgte. Sehr wahrscheinlich unter der Konkurrenz der am selben Abend aufgeführten Ballette verloren die *Drammi per musica* in den achtziger und neunziger Jahren ihre feste dreiaktige Gliederung zugunsten einer zweiaktigen. Den Nebenrollen wurde immer weniger Raum gewährt: Als Vertraute, Offiziere oder Waffenträger wurden sie in der Regel lediglich zu Begleitern der Hauptdarsteller und hatten immer weniger Anspruch auf eine eigene Geschichte, was zu einer Vereinfachung der Handlung führte. Die Zahl der Kastraten auf der Bühne sank am Ende des Jahrhunderts drastisch, besonders in der Zeit der französischen Herrschaft, ihr Schwund war jedoch bereits von einem wirtschaftlich bzw. ideologisch bedingten Rückgang der Anzahl der Kastrationen um die Mitte des 18. Jahrhunderts vorbereitet worden.³ Die Tradition der weiblichen Stimme für den Haupthelden blieb noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bestehen, wobei eine Frau die männliche Hauptrolle übernahm und in dieser Funktion als »musico« bezeichnet wurde.

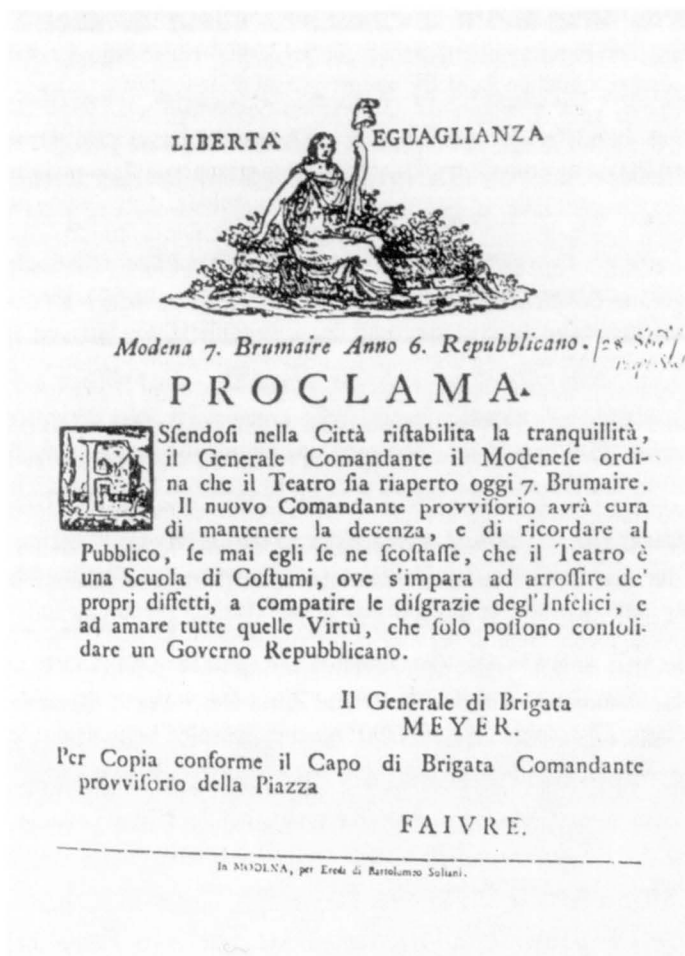
Bei der festen Etablierung des Chores im *Dramma per musica* des späten 18. Jahrhunderts konnte der – nicht zuletzt durch die verschiedenen »Reformen« vermittelte – Einfluß der Tragédie lyrique eine wichtige Rolle gespielt haben, aber auch die Rezeption des Antikendramas dürfte in dieser Hinsicht von Bedeutung gewesen sein. Der aus Gründen der Inszenie-

1 Man denke z.B. an die zwei Fassungen der Schlußszenen in Rossinis *Tancredi* und *Otello*.

2 M. P. McClymonds, »La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino« and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s, in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Bd. 3: *Free Papers*, hg. v. A. Pompilio u.a., Turin 1990, S. 285–292.

3 Vgl. J. Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992, S. 54f.

Abbildung linke Seite: Giuseppe Sarti: *Giulio Sabino*, 2. Akt, 4. Szene; Frontispiz des Partiturdruks, Wien 1781. Die Gefängnis-szene (»Sotterraneo«) übernahm in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die seit dem späten 18. Jahrhundert für diesen Topos charakteristische schreckenserregende Funktion wieder, welche in der metastasianischen Oper zugunsten einer neutraleren Szenerie in den Hintergrund getreten war. In Sartis Oper schlägt sich das Grauen des Kerkers nicht direkt in der musikalischen Substanz der Szene nieder, wie es für die Opera seria um 1800 typisch ist, doch weist die Entscheidung, gerade diese Szene als Abbildung für den Partiturdruk zu wählen, auf einen bedeutenden ästhetischen Wandel hin.



Eine Proklamation der französischen Behörde in Modena aus dem Jahre 1797, in der die Wiedereröffnung des wegen Tumult geschlossenen Operntheaters an der Via Emilia verordnet wird. Dabei wird das Publikum daran erinnert, daß »das Theater eine Schule der Sitten ist, in der man lernt, vor seinen eigenen Fehlern zu erröten, die Unglücklichen wegen ihrer Schicksalschläge zu bemitleiden, und alle jenen Tugenden zu lieben, die einzig eine republikanische Regierung festigen.« Diese ausgeprägt moralische Funktion der Oper läßt sich, besonders in der Zeit der französischen Herrschaft in Italien, auch in der Stoffwahl und an der Handlungsführung vieler Operen serie sehen.

rung meist in den Eckszenen der Akte eingesetzte Chor kann unterschiedliche dramatische Funktionen übernehmen. Er erscheint hauptsächlich als fest definierte Gruppe (Volk, Soldaten, Offiziere, Priester u.a.), und seine Präsenz beschränkt sich zuerst, z.B. in einigen Libretti Metastasios, auf das vom Rest der Handlung isolierte Tableau mit einer primär festlichen Funktion. Immer mehr wird er jedoch in die Handlung einbezogen und entwickelt sich durch die Übernahme appellativer Sprachfunktionen zur Dramatis persona. Dafür typisch werden die Arien mit Chor, in denen die Wechselrede zwischen Solist und Masse zu einer Steigerung der affektiven Lage sowie zum Tempowechsel in den Nummern führt. In *Giovanna d'Arco* von Gaetano Andreozzi und Giuseppe Sografi (Vicenza 1789) beginnt die Gefängniszene nicht wie üblich mit einem Solo, sondern mit einem Chor, der den Gemütszustand und die Bewegungen des eingesperrten Helden beschreibt.

Mit der Auflockerung des festen Verhältnisses zwischen Rezitativ und musikalischen Nummern, das nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung für die Metastasianische Oper konstitutiv gewesen war, erfolgte eine musikdramatische Expansion von Arien und Ensembles und eine immer häufigere Verwendung von Accompagnato-Rezitativen und Ariosi. Die Zahl bzw. die Länge der Secco-Rezitative sank merklich, was eine Betonung der szenisch-musikalischen Komponente des Drama per musica auf Kosten des Dialogischen mit sich brachte. So mußte Michelangelo Prunetti im Vorwort zu *Fedra* (Rom 1804, Musik von Giuseppe Nicolini) beklagen, »die von den heutigen Zuschauern geforderte Kürzung der Rezitative läßt das vorliegende Drama wie ein erbärmliches Gerippe gegenüber der Tragödie ähnlichen Sujets aussehen«.¹

Die damit zusammenhängende dramaturgische Umfunktionalisierung von Arien und Ensembles führte zu einer Veränderung ihrer Faktur. Deutlich wird dies zuerst am zunehmenden inhaltlichen Bezug der Arien- bzw. Ensembletexte auf die dramatische Situation, durch den die

1 M. Rinaldi, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Florenz 1978 (Storia dei teatri italiani), S. 345.

Nummern einen geringeren Grad an Austauschbarkeit erhielten. So sank im späten 18. Jahrhundert die Anzahl von Gleichnis- bzw. Sentenzarien, die zwar noch im frühen 19. Jahrhundert hier und da auftauchen, aber lediglich als Einlagearien von Nebenrollen gesungen werden. Nicht zufällig weisen einige der im späten 18. Jahrhundert besonders beliebten musikdramatischen Topoi ein enges Verhältnis zum Bühnenraum auf, wie z.B. die sakrale Szene, die Szene »außerhalb der Stadt« und das »sotterraneo«. Damit ist nicht gesagt, daß Tempel oder Kerker neue Elemente gegenüber der älteren Tradition der Opera seria bilden, denn in nicht wenigen Libretti Metastasios findet man einen »tempio«, eine »ara« oder einen »carcere«. Nur sind sie dort symbolische Elemente, deren Ausstrahlung sich nicht direkt auf die musikdramatischen Strukturen auswirkt. Die Behauptung, daß das für die Metastasianische Tradition charakteristische Prinzip der wechselnden Schauplätze im späten 18. Jahrhundert durch die Variation eines Handlungsortes ersetzt wird¹ (so daß man dasselbe Gebäude von verschiedenen Standpunkten betrachtet), wird auch durch die Szene »außerhalb der Stadt« bestätigt. Der Darstellung des Schauplatzes der ersten Szene der Oper folgt oft die Ankunft des Helden am Stadtrand – in der Regel bei den plastisch dargestellten, sprachlich evozierten Stadtmauern oder an einer Küste. Dieser Szenentypus, in der nicht selten die Liebe für die wiedergesehene Heimat ausgedrückt wird, entwickelt sich wahrscheinlich in der Opera seria der achtziger Jahre. Bereits *Ifigenia in Aulide* von Ferdinando Moretti und Luigi Cherubini (Turin 1788) zeigt eine Cavatina an dieser Stelle (»A voi torno, o sponde amate«). In den neunziger Jahren wird sie zu einem der erfolgreichsten Topoi des *Dramma per musica*, und um 1800 hat sie bereits feste Konturen angenommen. In *Gli sciti* von Gaetano Rossi und Johann Simon Mayr (Venedig 1800) begegnet sie in der sechsten Szene des ersten Aktes in einer Anlage (Instrumentale Einführung – Accompagnato-Rezitativ »Questa è dunque la Scizia?« – Cavatina »Ah! Che all'aure i mesti accenti«), die sich im frühen 19. Jahrhundert nicht wesentlich verändert hat.² Auch das »sotterraneo« (diese Bezeichnung befindet sich nicht selten als Überschrift in den Partituren) wird in den neunziger Jahren zu einem der populärsten szenisch-musikalischen Topoi und besteht aus einer Kerkerszene, die mit einer düsteren, langsamen instrumentalen Einleitung sowie einem sich daran anschließenden Accompagnato-Rezitativ bzw. einem Arioso beginnt. Hier beschreibt der Held oder die Heldin den erschreckenden Ort bzw. seine Gefühle.³

Auch die formale Anlage der Arien erfuhr unterschiedliche Entwicklungsstadien: Formal hatte das Da-capo-Prinzip bereits um die Mitte des Jahrhunderts zugunsten des Dal segno seine Bedeutung eingebüßt. Zwei Arientypen wurden in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts populär: die Cavatina und das Rondò.

Mit »Cavatina« ist in der Regel eine »kleine Arie« gemeint, die sich nicht nur durch ihre musikalische Faktur, sondern auch durch ihre Stellung und dramaturgische Funktion von der Da-capo- bzw. Dal segno-Arie unterscheidet. Sie ist im späten 18. Jahrhundert eine kurze, formal freie Arie in mäßigem Tempo, die in der Regel nicht am Ende einer Szene als Abgangsarie steht. Eingesetzt wurde die Cavatina in der Regel in Situationen, in denen die starke Kontextualisierung der Nummer im dramatischen Geschehen eine gewisse Kürze verlangte, wie z.B. in den Ombra-Szenen oder bei den Gebeten.⁴ In dieser Hinsicht wurde sie in der Opera seria besonders ab den 1790er Jahren als Aufttrittsarie (mit oder ohne vorangehendes Rezitativ) verwendet – wie z.B. in der oben erwähnten Szene »außerhalb der Stadt« und im »sotterraneo« –, wobei sie aber zum Privileg der Hauptrollen wurde. Noch erfolgreicher wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Rondò. Es handelt sich um eine Arie, die vom Helden oder von der Heldin in der Regel auf dem Höhepunkt des Konfliktes vor dem Schluß der Oper gesungen wurde. In ihren Anfängen ist sie einsätzig (wie das berühmte Beispiel »Che farò senza Euridice?« aus *Orfeo ed Euridice* von Ranieri de' Calzabigi und Christoph Willibald Gluck), seit den späten Siebzigern entwickelte sie sich angeblich dank Giuseppe Sarti zur zweisätzigen Arie nach dem Schema langsam – schnell.⁵ Zu den Merkmalen des Rondò zählen die ausschließliche Verwendung von Achtsilblern (Ottonari), der gavottartige melodische Duktus des Allegro-Teils und die Verwendung der letzten Verse als Refrain.⁶ Es ist noch nicht eindeutig geklärt worden, in welchem Verhältnis das zweisätzliche Rondò mit der im 19. Jahrhundert beliebten Ariananlage »Cantabile – Cabaletta« steht, da der Begriff »cabaletta« um 1800 nicht eindeutig ist. Noch im frühen 19. Jahrhundert konnte damit der Allegro-Teil einer Rondo-Arie bezeichnet werden.

Die im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts rasch zunehmende Präsenz von »pertichini«, d.h. von kurzen solistischen Einlagen in eine Arie, bestätigt, daß die für die Metastasiani-

- 1 Die These wird vertreten in: N. Dubowy, *Templi, vergini e sacerdoti. Aspetti des Sakralen in der venezianischen Opera seria um 1800*, in: »L'aere è fosco, il ciel s'imbruna«. *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna. Atti del convegno internazionale di studi Venezia 10–12 aprile 1997*, hg. v. F. Passadore und F. Rossi, Venedig 2000.
- 2 Vgl. das entsprechende Rezitativ »Oh patria« und die Cavatina »Tu che accendi« aus G. Rossinis *Tancredi* (Edizione critica delle opere, Bd. 10/1, hg. v. P. Gossett, Pesaro 1984, S. 107ff.). Dazu vgl. S. Döhring / S. Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 13), S. 18–22.
- 3 Zu diesem Topos in der Oper des späten 18. Jahrhunderts vgl. H. Lühning, *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, hg. v. H. Lühning und S. Brandenburg, Bonn 1989, S. 137–204.
- 4 Dazu vgl. H. Lühning, *Die Cavatina in der italienischen Oper um 1800*, in: *Colloquium »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden« (Rom 1978)*, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 333–368.
- 5 Zur Zuschreibung der zweisätzigen Cavatina-Form an Sarti vgl. P. Fabbri, *La farsa Che originali di Mayr e la tradizione melodrammatica*, in: *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra, Atti del Convegno internazionale di studio 1995, Bergamo 16–18 novembre 1995*, hg. v. F. Bellotto, Bergamo 1997, S. 139–160: 151f.
- 6 Dazu vgl. H. Lühning, *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5* (1981), S. 219–246.

sche Dramenkonzeption charakteristische musikalische Isolierung der Figur zugunsten einer immer stärker interpersonellen Dramaturgie preisgegeben wurde. Die Entwicklung des Ensembles ist dafür symptomatisch. Das durchschnittliche Drama per musica der siebziger Jahre hat in der Regel zwei Ensembles (meistens ein Duett und ein Terzett), die in der Regel am Ende der beiden ersten Akte stehen. Ihre Zahl nimmt in den achtziger Jahren rasch zu, und die Entwicklung des Finales trägt dazu bei, das Gesicht der Opera seria grundlegend zu verändern. Um 1800 sind Drammi per musica mit drei Duetten, einem Terzett und zwei Finali keine Seltenheit mehr. Für das langsame Liebesduett der Metastasianischen Oper wird bereits in den sechziger Jahren – also deutlich früher als in der Arie – die zweisätzliche Anlage langsam – schnell statt der Da-capo-Anlage typisch. Dreisätzliche Duette kommen in den achtziger und neunziger Jahren gelegentlich vor, aber die Elemente für die im 19. Jahrhundert zur »üblichen Duettform« festgelegten Anlage werden aus der für Metastasio typischen Textstruktur entwickelt. Die Textanlage des Metastasianischen Duetts mit dem Schema Dialog – »a due« (= Simultanabschnitt) – »a due« wird durch Hinzufügung eines dialogisierenden Teils zwischen den »a due«-Teilen ausgebaut, so daß sich die Szene als Wechsel von formal definierten appellativen und expressiven Momenten in der vierteiligen Form Dialog – »a due« – Dialog – »a due« herauskristallisiert.¹ Die Expansion des textlichen Umfangs des Duetts bedeutet nicht, daß kleinere Strukturen verschwanden. Die jetzt zur Verfügung stehende formale Vielfalt erlaubte vielmehr einen dramatisch gezielten Einsatz der unterschiedlichen zweistimmigen Nummern. So wird im späten 18. Jahrhundert für die knappe Darstellung eines Affektes oft das Duettino – ein kurzes, einsätzliches Duett, nicht selten ausschließlich simultan gesungen – verwendet. Das für das Metastasianische Duett typische kompositorische Verfahren der Wiederholung des Hauptmotivs in der zweiten Stimme blieb in dieser Zeit charakteristisch, selbst wenn die motivische Abgrenzung der Figuren oft zur Darstellung besonders kontrastvoller Situationen verwendet wurde. Im Duett »Veggio uscir da quella tomba« aus *Amleto* von Giuseppe Maria Foppa und Gaetano Andreozzi (Padua 1792; siehe Beispiel S. 54f.) schildert die melodische Differenzierung beider Stimmen die dramatische Spannung der simultanen Mo-

¹ Zu den noch nicht völlig geklärten Verbindungen zwischen dem Metastasianischen Duett und dem viersätzigen Duett des 19. Jahrhunderts vgl. S. Balthazar, *Mayr, Rossini and the Development of the Opera Seria Duet: Some Preliminary Conclusions*, in: *I vicini di Mozart*, Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1989 (Studi di musica veneta 15), S. 377–398. Vgl. zum Ausgangsstadium auch M. Callella, *Hasse und die Tradition des Metastasianischen Duetts*, Referat gehalten auf dem Kongreß *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit* 1999 in Hamburg, Bericht hg. v. R. Wiesend, Druck in Vorbereitung.

Allegro non tanto

Violino I
Violino II
Oboe I
Oboe II
Corni in C
Fagotti
Viola
Amleto
Claudio
Basso

p assai
p assai
p assai
f
f
p
p assai
p assai
dolce
Veg-go u - scir da quel - la
f *p* *p assai*

dolce assai

dolce assai

p

dolce

dolce

p assai

dolce

tom - ba l'om - - - bra i - ra - ta del mio Re l'om - bra i - ra - ta, l'om - bra i -

p assai

dolce

p assai

p assai

il ri - mor - so gli rin - fac - cia che tra - di do - ve - re e fé

ra - ta del mio Re

p assai

p assai

nologe. Das Duett als Streit bzw. Abschied der Liebenden ist im späten 18. Jahrhundert nur eine der Möglichkeiten, die solistische Mehrstimmigkeit in der Opera seria einzusetzen. In einem Duett kann das Liebespaar sein Gefühl ohne Konflikte ausdrücken (was in der Regel die typische Situation für ein Duettino bildet), zwei Feinde können sich bedrohen, und es wird jetzt sogar möglich in einem Duett zu sterben – wie in *La morte di Cleopatra* von Giuseppe Sografi und Sebastiano Nasolini (Vicenza, 1791). Die zunehmende Einbeziehung des Bühnenraums in die Ensembles läßt sich am *Pizarro nell'Indie* in der Vertonung von Giuseppe Giordani (Florenz 1784) zeigen. In der Kerkerzene (I/10) wird ein Terzett von drei Figuren gesungen, die sich nicht sehen können. Während Ataliba gefangen gehalten wird, hört man die Stimmen von Zedina und Aza, die sich hinter den Kulissen aus verschiedenen Richtungen zur Bühne hin bewegen, um sich am Schluß des Ensembles zu treffen.

Mit dem Wort »Finale« war im späten 18. Jahrhundert lediglich ein den Akt abschließendes Ensemble gemeint, dessen dramatische Funktion und musikalische Faktur variieren konnte. Das Finale als szenenübergreifendes Ensemble nacheinander folgender Auftritte der Figuren setzt sich ab den siebziger Jahren schrittweise in der Opera seria durch. Zwei Librettisten scheinen dabei einen entschiedenen Einfluß auf die Geschichte der Gattung ausgeübt zu haben: Mattia Verazi und Giovanni de Gamerra. Der erste hatte bereits in *Calliroe* (Stuttgart, 1770, Musik von Sacchini) ein Terzett geschrieben, das durch den Auftritt zweier weiterer Figuren zum Quintett wird. Seine Libretti für die Eröffnungssaison des Teatro alla Scala in Mailand im Jahre 1778 (*L'Europa riconosciuta*, *Troia distrutta*, *Calliroe* und *Cleopatra*) weisen alle Aktionsensembles auf, die mehrere Szene übergreifen.¹ De Gamerra schrieb bereits im zweiten Akt von *Sismano nel Mogol* (Mailand, 1773, Musik von Giovanni Paisiello) ein Ensemble, das den Finali der Opera buffa – freilich ohne die für diese typisch possenhaften Elemente – vergleichbar ist.² Ob die beiden Finali des ebenfalls von De Gamerra und Paisiello stammenden *Pirro* (Neapel 1787) wirklich die ersten »finali concertati« in der Geschichte der Opera seria sind, sei dahingestellt. Wichtig scheint die Tatsache, daß sie über die neapolitanische Opernszene hinaus viel Aufsehen erregt und sicherlich neue Impulse zur Entwicklung des Opernensembles gegeben haben. Das Finale des ersten Aktes folgt einem dramaturgischen Konzept, das noch bei Rossini seine Gültigkeit bewahrt. Das Geschehen konkretisiert sich in einem durch motivische und agogische Einschnitte gegliederten musikalischen Kontinuum, in dem aktive und reflexive Momente – nichts anders als in der festen Metastasiani-schen Reihenfolge »Rezitativ – Arie« – nach dem Prinzip »Ursache – Wirkung« abwechseln. Der Aktion folgt der Affekt, dem »coup de théâtre« das kollektive Staunen, in dem die Fragmentierung des Wortes die psychische Erschütterung der Figuren versinnbildlicht (siehe Beispiel S. 56f.).

- 1 M. P. McClymonds, »La clemenza di Tito« and the Action-Ensemble Finale in Opera seria before 1791, in: Mozart-Jahrbuch 1992, Salzburg u.a. 1993, S. 766–771.
- 2 F. Lippmann, Das »Große Finale« in Opera buffa und Opera seria: Paisiello und Rossini, in: Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996), hg. v. K. Hortschansky, Tutzing 1997, S. 377–398.

Allegro

Polissena *f* Fra la te - ma, e lo stu - por pen - de l'a - ni - ma dub - bio - sa fra la *f* *assai*

Darete *f* Fra la te - ma, e lo stu - por pen - de l'a - ni - ma dub - bio - sa fra la

Climene *f* Fra la spe - me, ed il ti - mor pen - de l'a - ni - ma dub - bio - sa fra la

Ulisse *f* Fra lo sde - gno, e lo stu - por pen - de in lui l'al - ma dub - bio - sa fra lo

Pirro Eleno *f* Fra lo sde - gno, e lo stu - por pen - de l'a - ni - ma dub - bio - sa fra lo

Basso *f* *sotto voce*

te - ma, e lo stu - por e lo stu - por e lo stu - por e lo stu - por.

te - ma, e lo stu - por e lo stu - por e lo stu - por e lo stu - por.

spe - me, ed il ti - mor, ed il ti - mor, ed il ti - mor, ed il ti - mor.

sde - gno, e fra l'a - mor e fra l'a - mor e fra l'a - mor e fra l'a - mor.

sde - gno, e lo stu - por e lo stu - por e lo stu - por e lo stu - por.

In den neunziger Jahren setzt sich das Finale, nicht anders als die Introduction, als fester Bestandteil der Seria-Dramaturgie durch.¹

Die neu geschaffene Möglichkeit, ein *Dramma per musica* »in media re« durch eine musikalisch ausgestaltete, affektiv zugespitzte Situation zu eröffnen sowie einen Akt durch die primär szenisch-musikalisch bewegte Verknüpfung der letzten Szenen abzuschließen war, wie gesagt, das Symptom eines musikdramatischen Paradigmenwechsels. Das musikalische Drama bestand nicht mehr aus der für die Metastasianische Auffassung charakteristischen Reihenfolge von musikalisch ausgedrückten, durch deklamierte Dialoge sauber getrennten Affekten, sondern konkretisierte sich jetzt in szenisch-musikalischen Gebilden, die den Wechsel der Affekte, die sprachlose Gebärde und sogar die unheimliche Suggestion eines Schauplatzes beschreiben konnten. Der sich im 19. Jahrhundert einbürgernde Terminus »Melodramma«² veranschaulicht den ästhetischen Wandel: Die Opera seria war nicht mehr eine musikdramatische Gattung, in welcher der Text den Anspruch hatte, auch allein ein »Dramma« zu sein, sondern ein sich erst durch die Musik konstituierendes dramatisches Werk.

1 Zur Entwicklung des Finale um 1800 vgl. S. L. Balthazar, *Mayr, Rossini, and the Development of the Early »Concertato« Finale*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991), S. 236–266.

2 F. Della Seta (Artikel »Melodramma«, Sp. 100) vermutet, daß der Begriff sich in Italien als Analogon zum französischen »mélodrame« in der Zeit der napoleonischen Herrschaft durchsetzte. Dies rühre jedoch nicht aus einer Gattungsäquivalenz, sondern aus der Idee einer Vereinigung von Wort und Musik her.

Literaturhinweise

- Aristoteles: *Werke*, Bd. 4: *Über die Dichtkunst*, hg. v. F. Susemihl, Leipzig 1874.
- Arteaga, [E. de /] S.: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 1, Bologna 1783 (Nachdruck ebenda 1969 [Biblioteca musica Bononiensis III/6]).
- Aspden, S. E.: *Opera and Nationalism in mid-Eighteenth-Century Britain*, Diss. (masch.) Oxford 1999.
- Auerbach, E.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (Sammlung Dalp 90).
- Balthazar, S.: *Mayr, Rossini and the Development of the Opera Seria Duet: Some Preliminary Conclusions*, in: *I vicini di Mozart*, Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1989 (Studi di musica veneta 15), S. 377–398.
- Balthazar, S. L.: *Mayr, Rossini, and the Development of the Early »Concertato« Finale*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991), S. 236–266.
- Barnett, D.: *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg 1987 (Reihe Siegen 64).
- Baselt, B.: *Händel auf dem Wege nach Italien*, in: *G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 27. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) am 5. und 6. Juni 1978*, hg. v. W. Siegmund-Schultze, Halle 1979 (Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), S. 10–21.
- Bellina, A. L.: *Metastasio a Venezia. Appunti per una recensione*, in: *Italianistica* 13 (1984), S. 145–173.
- Bellina, A. L. / Caruso, C.: *Oltre il Barocco. La fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio. La riforma del melodramma*, in: *Storia della letteratura italiana*, Bd. 6: *Il Settecento*, hg. v. E. Malato, Rom 1998, S. 239–312.
- Bianconi, L.: *Die pastorale Szene in Metastasios Olimpiade*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hg. v. C. Dahlhaus u.a., Kassel u.a. 1971, S. 185–191.
- Binni, W.: *L'Arcadia e il Metastasio*, Florenz 1963 (Studi critici 6).
- Brizi, B.: *Metrica e musica verbale nella poesia di Pietro Metastasio*, in: *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti* 131 (1972/73), S. 679–740.
- Brosses, C. De: *Lettres familières sur l'Italie (1739–1740)*, hg. v. I. Bézard, Paris 1931.
- Buirette de Belloy, P.-L.: *Œuvres choisies*, Paris 1811.
- Calcaterra, C.: *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna 1950.
- Calella, M.: *Die Rezeption der Tragödien Voltaires auf den venezianischen Opernbühnen und das Problem der Tragik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. November 1998*, hg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (Mayr-Studien 2), S. 155–165.
- Calella, M.: *Hasse und die Tradition des Metastasianischen Duetts*, Referat gehalten auf dem Kongreß *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit 1999* in Hamburg, Bericht hg. v. R. Wiesend, Druck in Vorbereitung.
- Calzabigi, R. de': *Dissertazione sulle poesie drammatiche di Pietro Metastasio (1755)*, in: *P. Metastasio. Opere complete*, Bd. 12, Florenz 1830, S. 203–355.
- Calzabigi, R. de': *Dissertazione sulle poesie drammatiche di Pietro Metastasio*, in: *Scritti teatrali e letterari*, hg. v. A. L. Bellina, Rom 1994.
- Chegai, A.: *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz 1998 (Storia dello spettacolo. Saggi 2).
- Clausen, H.-D.: *Der Einfluß der Komponisten auf die Librettowahl der Royal Academy of Music (1720–1729)*, in: *Zur Dramaturgie der Barockoper: Bericht über die Symposien 1992 und 1993*, hg. v. H. J. Marx, Laaber 1994 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie 5), S. 55–72.
- Colomé, G.: *Paragone fra il Demofonte di Metastasio e l'Ines di La Motte*, in: *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Bd. 1, Nizza 1785, S. 174–202.
- Corneille, P.: *Œuvres complètes*, Paris 1963.
- Croce, B.: *I teatri di Napoli secolo XV–XVIII*, Neapel 1891.
- Croce, B.: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo*, Mailand 1992 (Biblioteca Adelphi 258).
- D'Aubignac, F. H.: *La pratique du théâtre*, Paris 1657.
- De Sanctis, F.: *Storia della letteratura italiana*, Bd. 2, hg. v. N. Gallo, Turin 1958.
- Dean, W.: *Handel and the Opera seria*, Berkeley und Los Angeles 1969 (The Ernest Bloch Lectures 1).
- Dean, W. / Knapp, J. M.: *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford 1987.
- Degrada, F.: *Giuseppe Riva e il suo »Avviso ai compositori ed ai cantanti«*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, Bd. IV, hg. v. F. Lippmann, Köln und Graz 1967 (Analecta musicologica 4), S. 112–132.
- Degrada, F.: *Vivaldi e Metastasio. Note in margine a una lettura dell'Olimpiade*, in: *Vivaldi veneziano europeo*, hg. v. F. Degrada, Florenz 1980 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 1), S. 155–181.
- Della Seta, F.: *Der Librettist*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, hg. v. L. Bianconi und G. Pestelli, aus dem Italienischen v. C. Just und P. Riesz, Bd. 4: *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1990, S. 245–295.
- Della Seta, F.: Artikel »Melodramma«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Ausgabe, hg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 99–114.
- Di Benedetto, R.: *Poetiken und Polemiken*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, hg. v. L. Bianconi und G. Pestelli, aus dem Italienischen v. C. Just und P. Riesz, Bd. 6: *Theorien und Techniken. Bilder und Mythen*, Laaber 1992, S. 9–73.
- Döhring, S. / Henze-Döhring, S.: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 13).

- Dorris, G. E.: *Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744*, Den Haag 1967 (Studies in Italian Literature 2).
- Dubowy, N.: *Wandlungen eines beliebten Opernstoffs: Die Cora-Opern von Johann Simon Mayr*, in: *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra, Atti del Convegno internazionale di Studio 1995, Bergamo 16–18 novembre 1995*, hg. v. F. Bellotto, Bergamo 1997, S. 253–278.
- Dubowy, N.: *Templi, vergini e sacerdoti. Aspetti des Sakralen in der venezianischen Opera seria um 1800*, in: *»L'aere è fosco, il ciel s'imbruna«*. *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna. Atti del convegno internazionale di studi Venezia 10–12 aprile 1997*, hg. v. F. Passadore und F. Rossi, Venedig 2000.
- Durante, S.: *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, hg. v. L. Bianconi und G. Morelli, Bd. 2 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 2), Florenz 1982, S. 427–481.
- Engel, H.: Artikel »Terzett«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, hg. v. F. Blume, Kassel u.a. 1966, S. 249–255.
- Fabbi, P.: *La farsa Che originali di Mayr e la tradizione melodrammatica*, in: *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra, Atti del Convegno internazionale di studio 1995, Bergamo 16–18 novembre 1995*, hg. v. F. Bellotto, Bergamo 1997, S. 139–160.
- Feldmann, M.: *Magic Mirrors and the Seria Stage: Thoughts toward a Ritual View*, in: *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995), S. 423–284.
- Florimo, F.: *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Bd. 3, Neapel 1881 (Nachdruck Bologna 1969 [Biblioteca musica Bononiensis III/9]).
- Folena, G.: *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in: *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden*, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 236–262.
- Fubini, E.: *Razionalità e irrazionalità in Metastasio*, in: *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi, Cagliari, 29–30 ott. 1982*, hg. v. E. Sala di Felice und L. Sannia Nowè, Padua 1985 (Biblioteca di cultura. Saggi 1), S. 39–53.
- Gallarati, P.: *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Turin 1984 (Biblioteca di cultura musicale).
- Gallarati, P.: *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia*, in: *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi, Cagliari, 29–30 ott. 1982*, hg. v. E. Sala di Felice und L. Sannia Nowè, Padua 1985 (Biblioteca di cultura. Saggi 1), S. 89–104.
- Garda, M.: *Musica sublime. metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Mailand und Lucca 1995 (Le sfere 25).
- Gattungskonventionen der Händel-Oper. Bericht über die Symposien 1990 und 1991*, hg. v. H. J. Marx, Laaber 1992 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie 4).
- Gerhard, A.: *Republikanische Zustände – Der »tragico fine« in den Dramen Metastasios*, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. J. Maehder und J. Stenzl, Frankfurt am Main 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 27–65.
- Gibson, E.: *The Royal Academy of Music 1719–1728: the Institution and its Directors*, New York 1989 (Outstanding Dissertations in Music from Brittish Universities).
- Giuntini, F.: *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della »riforma« del libretto nel primo Settecento*, Bologna 1994 (Proscenio 7).
- Goldin, D.: *Per una morfologia dell'aria metastasiana*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, hg. v. M.T. Muraro, Florenz 1986 (Studi di musica veneta 9), S. 13–37.
- Greimas, A. J.: *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse 1966 (Langue et langage).
- Grimm, M.: Artikel »Poème lyrique«, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 12, Neuenburg 1765, S. 823–836.
- Gronda, G.: *Metastasiana*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 19 (1984), S. 314–332.
- Heartz, D.: *Hasse, Galuppi and Metastasio*, in: *Venezia e il melodramma del Settecento*, Bd. 1, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1978 (Studi di musica veneta 6), S. 309–337.
- Henze-Döhring, S.: *Die »Attilio Regolo«-Vertonungen Hasses und Jommellis – ein Vergleich*, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse« und die Musik seiner Zeit (Siena 1983)*, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1987 (Analecta musicologica 25), S. 131–158.
- Hiller, J. A.: *Über Pietro Metastasio und seine Werke*, Leipzig 1786.
- Hortschansky, K.: *Die Rezeption der Wiener Dramen Metastasios in Italien*, in: *Venezia e il melodramma del Settecento*, Bd. 2, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1981 (Studi di musica veneta 7), S. 402–424.
- Hortschansky, K.: *Die Rolle des Sängers im Drama Metastasios. Giovanni Carestini als Timante im »Demofonte«*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1986 (Studi di musica veneta 9), S. 207–234.
- Jauß, H. R.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bd. 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München 1977 (Uni-Taschenbücher 692).
- Joly, J.: *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont Ferrand 1978.
- Joly, J.: *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florenz 1990 (Discanto. Contrappunti 27).
- Kubik, R.: *Händels Rinaldo. Geschichte, Werk, Wirkung*, Stuttgart 1982.
- La Motte, A. H. de: *Inés de Castro (1723)*, in: *Théâtre du XVIII^e siècle*, Bd. 1, Paris 1972, S. 517–562.
- La Motte, D. de: *Harmonielehre*, Kassel u.a. ³1980.
- La Rue, C. S.: *Handel and His Singers. The Creation of the Royal Academy Operas, 1720–1728*, Oxford 1995 (Oxford Monographs on Music).
- The Librettos of Handel's Operas. A Collection of seventy-one Librettos documenting Handel's career*, 13 Bände, hg. v. E. T. Harris, New York 1989 (A Garland Series).

- Lindgren, L.: *The Staging of Handel's Operas in London*, in: *Handel Tercentenary Collection*, hg. v. S. Sadie und A. Hicks, London 1987, S. 93–119.
- Lindgren, L.: *Musicians and Librettists in the Correspondence of Gio. Giacomo Zamboni*, in: *RMA Research Chronicle* 24 (1991), S. 1–194.
- Lippmann, F.: *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit*, Köln und Wien 1969 (Analecta musicologica 6).
- Lippmann, F.: *Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – Mozart*, in: *Studi musicali* 21 (1992), S. 307–358.
- Lippmann, F.: *Das »Große Finale« in Opera buffa und Opera seria: Paisiello und Rossini*, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hg. v. K. Hortschansky, Tutzing 1997, S. 377–398.
- Lühning, H.: *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 5 (1981), S. 219–246.
- Lühning, H.: *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber 1983 (Analecta musicologica 20).
- Lühning, H.: *Die Cavatina in der italienischen Oper um 1800*, in: *Colloquium »Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden« (Rom 1978)*, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 333–368.
- Lühning, H.: *Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo*, in: *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, hg. v. H. Lühning und S. Brandenburg, Bonn 1989, S. 137–204.
- Luzker, P. V. / Susidko, I. P.: *Ital'janskaja Opera XVIII Veka*, Bd. 1, Moskau 1998.
- Maeder, C.: *Metastasio, L'»Olimpiade« e l'opera del Settecento*, Bologna 1993.
- Mancini, G.: *Riflessioni pratiche sul canto figurato rivedute, corrette ed aumentate*, Mailand 1777 (Nachdruck, Bologna 1970 [Biblioteca musica Bononiensis II/41]).
- Mattioda, E.: *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena 1994 (Centro di studi alfierani. Studi e documenti 4).
- MacCleave, S.: *Handel's Unpublished Dance Music*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 6 (1996), S. 127–142.
- McClymonds, M. P.: *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s*, in: *I vicini di Mozart*, Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1989 (Studi di musica veneta 15), S. 221–240.
- McClymonds, M. P.: *»La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino« and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s*, in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Bd. 3: *Free Papers*, hg. v. A. Pompilio u.a., Turin 1990, S. 285–292.
- McClymonds, M. P.: *»La clemenza di Tito« and the Action-Ensemble Finale in Opera Seria before 1791*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1992, Salzburg u.a. 1993, S. 766–771.
- McClymonds, M. P.: *Haydn and the Opera Seria Tradition: Armida*, in: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hg. v. B. M. Antolini und W. Witzemann, Florenz 1993 (Quadern della Rivista italiana di musicologia 28), S. 191–206.
- McGeary, T.: *Handel, Prince Frederick, and the Opera of the Nobility Reconsidered*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 7 (1998), S. 156–178.
- Mellace, R.: *Tre intonazioni dell'Achille in Sciro a confronto. Caldara, Leo, Hasse*, in: *Il Saggiatore Musicale* 3 (1996), S. 33–70.
- Menchelli-Buttini, F.: *Il libretto dell'»Adriano in Siria«. Vent'anni di rappresentazioni (1732–1754)*, Referat gehalten bei der Tagung »Il canto di Metastasio« (Venedig 1999), Druck in Vorbereitung.
- Menchelli-Buttini, F.: *Pietro Metastasio's Drammi per Musica in their Musical Settings (1730–1745)*, Diss. (masch.) Oxford 1999.
- Metastasio, P.: *Poesie*, hg. v. R. de' Calzabigi, 9 Bände, Paris 1755.
- Metastasio, P.: *Opere*, hg. v. G. Pezzana, 12 Bände Paris 1780–1782.
- Metastasio, P.: *Tutte le opere*, hg. v. B. Brunelli, 5 Bände, Mailand 1947–1954 (I classici Mondadori).
- Millner, F. L.: *The Operas of Johann Adolf Hasse*, Ann Arbor 1979 (Studies in Musicology 2).
- Monelle, R.: *The Rehabilitation of Metastasio*, in: *Music & Letters* 57 (1976), S. 268–291.
- Monelle, R.: *Recitative and Dramaturgy in the Drama per Musica*, in: *Music & Letters* 59 (1978), S. 245–267.
- Mooser, R.-A.: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle*, Bd. 2, Genf 1951.
- Muresu, G.: *Metastasio e la tradizione poetica italiana*, in: *Convegno indetto in occasione del secondo centenario della morte di Metastasio (Roma, 22–27 maggio 1983)*, hg. v. P. Alatri, Rom 1985 (Accademia nazionale dei Lincei. Atti di convegni lincei 65), S. 111–146.
- Music and Theatre: Studies in Honour of Winton Dean for his 70th Birthday*, hg. v. N. Fortune, Cambridge 1987.
- Napoli-Signorelli G.: *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Neapel 1790.
- Nocciolini, M.: *Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 29 (1995), S. 5–30.
- Osthoff, W.: *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, hg. v. W. Stauder, U. Aarburg und P. Cahn, Tutzing 1969 (Frankfurter Musikhistorische Studien), S. 139–177.
- Osthoff, W.: *Händels »Largo« als Musik des goldenen Zeitalters*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), S. 175ff.
- Osthoff, W.: *»Atilio Regolo«. Metastasios musikdramatische Konzeption und Hasses Ausführung*, in: *Dresdener Operntraditionen*, Dresden 1986, S. 147–173.
- Pastore, G. A.: *Leonardo Leo*, Galatina 1957.
- Petzoldt McClymonds, M.: *Transforming Opera Seria: Verazi's Innovations and their Impact on Opera in Italy*, in: *Opera and the Enlightenment*, hg. v. T. Bauman und M. Petzoldt McClymonds, Cambridge 1995, S. 119–132.
- Piperno, F.: *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, hg. v. L. Bianconi und G. Pestelli, aus dem Italienischen v. C. Just und P. Riesz, Bd. 4: *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1990, S. 15–79.

- Piperno, F.: »Stellati sogni« e »immagini portentose«: *Opere bibliche e stagioni quaresimali a Napoli prima del Mosè*, in: *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, hg. v. B. M. Antolini und W. Witzemann, Florenz 1993 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 28), S. 267–298.
- Piperno, F.: *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in: *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, hg. v. A. Basso, Bd. 2: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Turin 1996, S. 97–199.
- Pirrotta, N.: *Metastasio e i teatri romani*, in: *Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, hg. v. B. Cagli, Rom 1985 (Biblioteca internazionale di cultura 15), S. 23–34.
- Price, C. / Milhous, J. / Hume, R.: *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Bd. 1: *The Kings's Theatre, Haymarket 1778–1791*, Oxford 1995.
- Raimondi, E.: »Ragione« e »sensibilità« nel teatro del Metastasio, in: *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Bd. 1, hg. v. V. Branca, Florenz 1967 (Civiltà europea e civiltà veneziana 5), S. 249–267.
- Racine, J.: *Œuvres complètes*, Paris 1962.
- Renucci, P.: *Irradiazione eroica e impostazione psicologica nei drammi del Metastasio*, in: *Problemi di lingua e letteratura italiana nel Settecento. Atti del 4. congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Magonza e Colonia, 28 aprile – 1 maggio 1962*, hg. v. W. T. Elwert, Wiesbaden 1965, S. 56–70.
- Rinaldi, M.: *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Florenz 1978 (Storia dei teatri italiani).
- Ridgway, R. S.: *Voltaireian Bel Canto: Operatic Adaptions of Voltaire's Tragedies*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 241 (1986), S. 125–154.
- Romagnoli, S.: *Pietro Metastasio*, in: *I classici italiani nella storia della critica*, Bd. 2, hg. v. W. Binni, Florenz 1955, S. 91–136.
- Rosselli, J.: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992.
- Roubine, J. J.: *La stratégie des larmes au XVII^e siècle*, in: *Littérature* 9 (1973), S. 56–73.
- Sala di Felice, E.: *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Mailand 1983 (Il Settecento 132).
- Sala di Felice, E.: *L'Ezio di Metastasio*, in: *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, hg. v. G. Petrocchi, Rom 1984 (Biblioteca di cultura 14), S. 47–62.
- Sala di Felice, E.: *Virtù e felicità alla corte di Vienna*, in: *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi, Cagliari, 29–30 ott. 1982*, hg. v. E. Sala di Felice und L. Sanna Nowè, Padua 1985 (Biblioteca di cultura. Saggi 1), S. 55–87.
- Sala di Felice, E.: *Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, hg. v. M.T. Muraro, Florenz 1986 (Studi di musica veneta 9), S. 39–97.
- Sartori, C.: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bände, Cuneo 1990–1994.
- Scherer, J.: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1950.
- Stendhal, *Vie de Rossini. Ornée des portraits de Rossini et Mozart*, Paris 1824.
- Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris 1926.
- Stendhal, *Rossini*, aus dem Französischen von B. Brumm, Frankfurt am Main 1988.
- Schönberg, A.: *Harmonielehre*, Wien 1922.
- Sommer-Mathis, A.: *Il lamento di Metastasio. Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society*, in: *Metastasio at Home and Abroad. Papers from the International Symposium*, hg. v. D. Neville, London / Ont. 1996 (Studies in Music from The University of Western Ontario 16), S. 73–85.
- Strohm, R.: *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, 2 Bände, Köln 1976 (Analecta musicologica 16).
- Strohm, R.: *Handel, Metastasio, Racine. The Case of »Ezio«*, in: *The Musical Times* 118 (1977), S. 901–903.
- Strohm, R.: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25).
- Strohm, R.: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985.
- Strohm, R.: *Auf der Suche nach dem Drama im drama per musica. Die Bedeutung der französischen Tragödie*, in: *De Musica et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und Oper. Helmut Hucce zum 60. Geburtstag*, hg. v. P. Cahn und A.–K. Heimer, Hildesheim 1993 (Musikwissenschaftliche Publikationen 2), S. 481–493.
- Strohm, R.: *Händel und Italien – ein intellektuelles Abenteuer*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993), S. 5–43.
- Strohm, R.: *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven und London 1997.
- Strohm, R.: *Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*, in: *Early Music* 26 (1998), S. 551–561.
- Surian, E.: *Metastasio, i nuovi cantanti, il nuovo stile. Verso il classicismo. Osservazioni sull'Artaserse (Venezia 1730) di Hasse*, in: *Venezia e il melodramma del Settecento*, Bd. 1, hg. v. M. T. Muraro, Florenz 1978 (Studi di musica veneta 6), S. 133–149.
- Trigiani, A.: *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Turin 1951 (Università di Torino. Pubblicazioni della facoltà delle lettere e filosofia).
- Ubersfeld, A.: *Lire le théâtre*, Paris 1977 (Classiques du peuple. Critique 3).
- Viale Ferrero, M.: *Le didascalie sceniche del Metastasio*, in: *Metastasio e il mondo musicale*, hg. v. M.T. Muraro, Florenz 1986 (Studi di musica veneta 9), S. 133–149.
- Villatico, D.: *In margine al Demetrio di Metastasio. Fonti francesi del melodramma metastasiano*, in: *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, Bd. 2, hg. v. A. Fanna und G. Morelli, Florenz 1988 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 4/2), S. 273–284.
- Vincent-Buffault, A.: *Histoire des larmes XVIII^e–XIX^e siècle*, Marseille 1986.
- P. Weiss, *Pier Jacopo Martello on Opera (1715), an Annotated Translation*, in: *The Musical Quarterly* 66 (1980), S. 378–403.
- Weiss, P.: *Metastasio, Aristotle and Opera seria*, in: *Journal of Musicology* 1 (1982), S. 385–394.

- Weiss, P.: *Teorie drammatiche e »infranciosamento«*. *Motivi della »riforma« melodrammatica nel primo Settecento*, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura, società*, Bd. 2, hg. v. L. Bianconi und G. Morelli, Florenz 1982 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 2), S. 273–296
- Wiel, T.: *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia 1897 (Nachdruck, hg. v. R. Strohm, Leipzig 1979 [Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters. Peters Reprints]).
- Wiesend, R.: *Metastasio Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), S. 255–275.
- Wiesend, R.: *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung. Form und Satztechnik. Inhabildarstellung*, 2 Bände, Tutzing 1984 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 8).
- Wiesend, R.: *Zum Ensemble in der Opera seria*, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse« und die Musik seiner Zeit«* (Siena 1983), hg. v. F. Lippmann (Analecta musicologica 25), Laaber 1987, S. 187–222.
- Wiesend, R.: *Metastasio Alexander. Herrscherfigur und Rollentypus. Aspekte der Rezeptionsgeschichte*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*, hg. v. K. Hortschansky, Hamburg und Eisenach 1991 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), S. 139–152.
- Zoppelli, L.: *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venedig 1994 (Musica critica. Saggi Marsilio).

KAPITEL III: REFORMEN UND ALTERNATIVEN

Kleinere szenische Gattungen (>componimenti drammatici<)

Von Michele Calella

Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen im 18. Jahrhundert neben der Opera seria »kleinere« szenische Gattungen, deren Benennung äußerst variabel sein konnte. »Festa teatrale«, »azione teatrale«, »serenata«, »componimento drammatico« sind die häufigsten der in den zeitgenössischen Quellen verwendeten Bezeichnungen, deren genaue Abgrenzung noch heute umstritten ist, unter anderem deshalb, weil in den Libretti dieselben Begriffe für die Kennzeichnung verschiedenartiger Werke verwendet werden. Außerdem wird in den Quellen nicht selten ein und dasselbe Werk unterschiedlich genannt, wobei die Diskrepanzen häufig zwischen Libretto und Partitur bestehen.

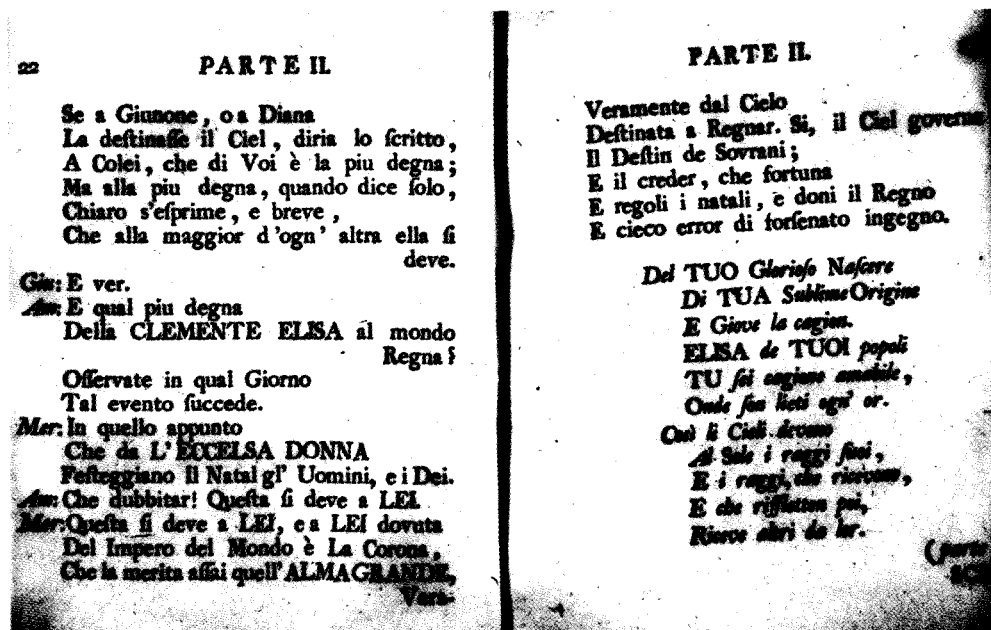
Es ist fraglich, ob man mit diesen Termini wirklich unterschiedliche Gattungen genau bezeichnen wollte. Die scheinbare Verwirrung und die damit zusammenhängende Austauschbarkeit der einzelnen Begriffe – deren Verwendung sowohl historisch als geographisch stark variieren konnte – sollte jedoch nicht den Eindruck der Beliebigkeit erwecken, sondern eher den Gedanken nahelegen, daß man durch die terminologische Vielfalt unterschiedliche Aspekte desselben Objektes zu erfassen versuchte. Es ist trotzdem schwierig, ein solches Objekt als Gattung mit fest umrissenen Konturen zu beschreiben. Will man »feste«, »azioni«, »serenate«, »componimenti« u.a. unter einen gemeinsamen Nenner bringen, so sollte man sich zuerst mit der Feststellung begnügen, es handle sich um Opern, denen aus unterschiedlichen Gründen (Inhalt, Länge, Gliederung, nicht-szenische Aufführung) nicht der Status eines Drama per musica zuerkannt wurde. Das wird durch die Tatsache bestätigt, daß der Oberbegriff für solche Werke im Gegensatz zur Opera seria nicht Drama, sondern meist »componimento drammatico« war.¹ Dieser letztgenannte Terminus wurde in den Libretti oft als Bezeichnung für kleindimensionierte musikdramatische Werke verwendet, die nicht einmal als Festa bezeichnet werden konnten. Ein Componimento drammatico konnte auch eine nicht inszenierte Kantate bedeuten – wobei der Terminus »cantata« im 18. Jahrhundert nicht selten auch bei szenischen Werken auftaucht. Mit »serenata« war ursprünglich ein musikdramatisches Werk gemeint, das nachts im Freien aufgeführt wurde.² Der Begriff wurde jedoch im Laufe des 18. Jahrhunderts immer seltener und nicht sehr konsequent verwendet. Er konnte allgemein ein musikdramatisches Gelegenheitswerk bezeichnen, wie z.B. Giuseppe Parinis und Wolfgang Amadeus Mozarts *Ascanio in Alba*.³ Eine »azione teatrale« war in der Regel ein ein- oder zweiteiliges Componimento drammatico, dessen Aufführung im Rahmen eines feierlichen Anlasses erfolgen konnte. Der allgemeine Begriff »azione« bezog sich im 18. Jahrhundert auch auf dramatische Werke, die aus verschiedenen Gründen – z.B. wegen Bühnenverbots in der Fastenzeit – ohne Inszenierung aufgeführt werden mußten (der Terminus »azione sacra per musica« für das Oratorium wäre ein Beispiel dafür). »Festa teatrale« war in der Regel eine andere Bezeichnung für eine aus einem besonders feierlichen Anlaß aufgeführte Azione teatrale, die ihrer Zweckbestimmung entsprechend meist prunkvoll inszeniert wurde.⁴

Aus dieser terminologischen Sachlage resultiert eine im Hinblick auf eine präzise Gattungsbestimmung irritierende Austauschbarkeit der Begriffe, die jedoch der Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts entspricht: Eine Festa teatrale konnte nämlich auch Azione teatrale, Cantata teatrale, Serenata teatrale und Componimento drammatico genannt werden. Die Schwierigkeiten, denen man außerdem begegnet, wenn man versucht, all diese kleineren szenischen Werke nach ihrer Beschaffenheit zu typisieren, liegt an ihrem wenig normierten Charakter. Die poetologische Daseinsberechtigung sowie die Faktur eines Componimento drammatico ließ sich nur bedingt durch die in der Operndiskussion herrschenden Kategorien des »Dra-

- 1 Vgl. etwa die gedruckten Vorworte der Libretti, in denen häufig z.B. von »il presente drammatico componimento« die Rede ist.
- 2 Vgl. M. Talbot, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, in: The Royal Musical Association Research Chronicle 18 (1982), S. 1–50: 1–12. Zur römischen und neapolitanischen Tradition um 1700: T. Griffin, *Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli*, in: *La musica a Napoli durante il Seicento*, hg. v. D. A. D' Alessandro und A. Ziino, Rom 1987 (Miscellanea musicologica 2), S. 351–368.
- 3 Zur Diskussion des Begriffs »serenata« im deutschen Musikschritttum vgl. K. Hortschansky, *Mozarts »Ascanio in Alba« und der Typus der Serenata*, in: *Colloquium »Mozart und Italien« (Rom 1974)*, hg. v. F. Lippmann, Köln 1978 (Analecta musicologica 18), S. 148–158.
- 4 Vgl. R. Monelle, *Gluck and the »Festa teatrale«*, in: *Music & Letters* 54 (1973), S. 308–325. Die umfangreichste Arbeit über Metastasios Componimenti drammatici bleibt nach wie vor J. Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont-Ferrand 1978. Als festliche Einleitungen waren auch die wenig erforschten »prologhi« konzipiert, die vor besonders feierlichen Dramen- bzw. Operaufführungen gespielt wurden. Ihr autonomer Charakter als Componimento läßt sich an ihrer häufig erfolgten gesonderten Drucklegung sehen.

mas« rechtfertigen oder ablehnen, da es als »Gelegenheitswerk« primär durch die äußeren Umstände des ihnen zugrundeliegenden Anlasses legitimiert und geprägt war. Diese Sachlage erklärt, warum es im Gegensatz zur Opera seria nie Gegenstand ernster Kritiken wurde. Nicht nur schienen sie als »Bagatellen«¹ nicht einer Diskussion wert zu sein, sondern sie waren wegen ihrer anlaßbedingten Faktur als Gattung kaum greifbar.

In dieser Hinsicht verwundert es nicht, daß diese Opern als Sammelbecken dessen erscheinen, was die Opera seria durch ihre am Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgte »Reinigung« des Musiktheaters ausschließen mußte. Diese führte in Anlehnung an den französischen Aristotelismus zwar zu einer deutlichen Verschärfung der Restriktionen für das Drama per musica, tastete jedoch wenig die Beschaffenheit der Componimenti an, da ihnen nicht der Rang eines Drama zugesprochen wurde. Dies bedeutete, daß die kleineren szenischen Werke oft durch eine musikdramatische Flexibilität charakterisiert waren, die in der Opera seria nicht zugelassen wurde. Übernatürlich-mythologische sowie allegorische Elemente, die im frühen 18. Jahrhundert aus den Drammi per musica allmählich verdrängt worden waren, wurden – als traditionelle Mittel der höfischen Huldigung – zu wichtigen Bestandteilen dieser componimenti. Opere serie waren zwar auch oft »Gelegenheitswerke«, aber der Bezug auf den Anlaß bestimmte höchstens die Stoffwahl und kam erst nach abgeschlossener Handlung in der Licenza deutlich zum Ausdruck. Die für bestimmte Anlässe geschriebenen Componimenti drammatici waren hingegen meist durch einen emphatischen festlichen Charakter geprägt, der eine betont ernste Handlung grundsätzlich ausschloß und das besondere Ereignis durch eine mehr oder weniger direkte, manchmal durch Allegorie unterstützte Anspielung auf den Ort bzw. auf die Widmungsträger innerhalb der Handlung betonen konnte. Dies wurde im Libretto – das nicht selten die repräsentative Funktion eines Festprotokolls annehmen konnte – durch den Großdruck der auf die gefeierten Hoheiten direkt bezogenen Worte besonders hervorgehoben.



Der primär feierlich-repräsentative Charakter dieser Componimenti erklärt, warum sie poetologisch meist auf einer »mittleren Ebene« zwischen der Tragik des Drama per musica und der Komik der Buffo-Oper angesiedelt waren.² Ihre Figuren stammten meistens aus der mythologisch-pastoralen Welt von Ovid, Battista Guarini, Torquato Tasso und Giovan Battista Marino.³ Aber auch andere Stoffgebiete waren möglich (man denke an die bürgerlich-exotische Handlung von Metastasios *L'isola disabitata*), so daß die Termini »festa«, »azione«, »serenata« und »pastorale« oft als Verlegenheitsbegriffe in denjenigen Fällen verwendet wurden, in denen die Bedingungen für ein Drama per musica aus unterschiedlichen Gründen nicht

1 So bezeichnet Metastasio u.a. diese Componimenti in einem Brief an Farinelli: »Diese kleinen Bagatellen (>fanfaluche<) sind schwerer in der Erfindung als die größeren (Dramen): Zum Beweis: Unter den alten Opern findet man wenigstens einige, die leidlich sind. Aber unter den alten Bühnenwerken ist keine Serenata, keine Festa und kein Oratorium, das nicht unerträglich ist« (Brief an Carlo Broschi vom 16. Dezember 1752, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, hg. v. B. Brunelli, Bd. 3, Mailand 1951, S. 769.)

Ferdinand Zellbell, *Il giudizio di Aminta* (St. Petersburg 1758, Text von Lodovico Lazzaroni). Das Libretto dieser zum Geburtstag der russischen Kaiserin Elisabeth Petrowna aufgeführten Festa teatrale zeigt eine typographische Gepflogenheit, die für viele Gelegenheitsopern charakteristisch ist. Die sich direkt auf die Herrscherin beziehenden Worte werden durch Großbuchstaben hervorgehoben.

2 Componimenti komischen Charakters trugen häufig die Bezeichnung »scherzo drammatico per musica«.

3 Die pastorale Prägung eines Componimento drammatico konnte durch Bezeichnungen wie »favola pastorale«, »pastorale in musica«, oder »azione pastorale« betont werden.

- 1 Die französische Vorlage von Joseph-François Duché de Vancys *Les festes galantes* war ein von Henry Desmaret vertontes Ballett, das 1698 an der Pariser Académie Royale de Musique uraufgeführt wurde.
- 2 T. Betzwieser *Opéra comique als italienische Hofoper: Grétrys »Zemira e Azor« in Mannheim (1776)*, Referat gehalten bei dem Kongreß »Ein Paradies der Tonkünstler?« 1999 in Mannheim, Druck in Vorbereitung.
- 3 A. Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994 (Dramma per musica 4), S. 42ff.
- 4 *Il trionfo d'amore*, Ludwigsburg 1763, S. 53.
- 5 *L'arrivo di Enea nel Lazio*, Florenz 1765, S. iv.

erfüllt waren. Die Bezeichnung »festa teatrale« für *Le feste galanti* von Giampietro Tagliozucchi und Carl Heinrich Graun (Berlin 1747) mag erstaunen, wenn man bedenkt, daß es sich um eine dreiaktige Oper ohne pastorale bzw. mythologische Elemente handelt; wegen der ausschließlich erotischen Intrige sowie angesichts der Tatsache, daß die dramatis personæ in jedem Akt einen Tanz aufführen lassen, wäre die Bezeichnung »tragedia« oder »dramma per musica« jedoch unangemessen gewesen.¹ Ähnlich liegt der Fall bei den Opéras comiques *Zémir et Azor* und *La rosière de Salency* von André-Ernest-Modeste Grétry, die von Mattia Verazi für die Bühne des Mannheimer Hofes als *Zemira e Azor* und *La festa della rosa* ins Italienische übersetzt und bearbeitet wurden: Auf den Libretti der 1775 und 1776 stattgefundenen Aufführungen heißt die erste »azione teatrale per musica«, die zweite »pastorale per musica«.²

Das im Titel dieses Kapitels verwendete Attribut »klein« deutet auf eine der wichtigsten Unterscheidungskriterien dieser Werke gegenüber der Opera seria hin. Diese Componimenti waren in der Regel nicht in drei Akte, sondern in ein oder zwei Teile gegliedert. Ihre Aufführungslänge konnte nicht zuletzt wegen der Präsenz von Balletten sehr variabel sein, erreichte jedoch nur in seltenen Fällen die eines Dramma per musica. Das nicht seltene Fehlen einer Gliederung der Teile nach Szenen, insbesondere bei kurzen Werken, hängt u.a. mit der Tatsache zusammen, daß manchmal alle Darsteller während der Aufführung auf der Bühne stehen bzw. sitzen blieben.

Bestimmend für Inhalt, Struktur und Länge eines Componimento konnten Anlaß und Funktion im Rahmen der Feierlichkeiten sein. Für die Festlichkeiten anläßlich der Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Kurprinzen Friedrich August II. von Sachsen in Dresden vom 1. bis zum 26. September 1719 wurden u.a. die »festa musicale« *La gara degli dei* und die »introduzione musicale« *Diana sull'Elba* aufgeführt. In der ersten, die im Gartentheater des Holländischen Palais aufgeführt wurde, treffen sich Mars, Diana, Merkur, Venus, Jupiter und Saturn, um dem Brautpaar zu huldigen und zu überlegen, wie der Tag zu feiern sei. Jeder Gott schlägt etwas vor: ein Feuerwerk, eine Jagd auf der Elbe, ein Karussell u.a. Das Componimento diente als Überblick über die Feierlichkeiten, da die dort erwähnten Veranstaltungen für die folgenden Wochen festgelegt waren. Die kurze Kantate *Diana sull'Elba* bildete den Auftakt der am 19. September veranstalteten Wasserjagd auf der Elbe: Diana erschien mit den Musikern auf einem muschelförmigen Schiff und sang mit den Nymphen vor dem königlichen Jagdzelt.³ Bei höfischen Festen dienten in dieser Zeit kleine Componimenti häufig als Einleitungen zu Feuerwerken, Tänzen, Turnieren oder Maskeraden aufgeführt. So wurde die einaktige »azione pastorale« *Il trionfo d'amore* von Giampietro Tagliozucchi und Niccolò Jommelli zum Abschluß eines am 16. Februar 1763 im Schloß Ludwigsburg veranstalteten Festes aufgeführt. Die Handlung nimmt keinen direkten Bezug auf den Anlaß. Das pastorale Schlußballett wird jedoch von der plötzlichen Erscheinung des Gottes Vulkan unterbrochen, der – nach der Art der Licenza – sich an das Publikum richtet und es auffordert, ihm zu folgen. Hiermit war das anschließende Feuerwerk allegorisch angekündigt. Das Libretto berichtet über den folgenden Ablauf des Festes:

»Hierauf wird der Vorhang am Ende der Schaubühne aufgezogen, und dadurch die Aussicht nach einer ungemeinen Ferne geöffnet. Seine Herzogliche Durchlaucht erheben Sich in Begleitung sämtlicher hohen Anwesenden auf die Schaubühne, folgen dem Vulcanus, und verfügen Sich nach dem Platz allwo selbiger einer von denen anwesenden Damen die brennende Lunte reichet, womit dieselbe die erste Raquet loßbrennt, welche nach einem, hinter dem Schloß, vor der sogenannten Favorite, befindlichen Gerüste flieget, und das daselbst errichtete Luft=Feuer entzündet, womit sich alsdann dieses herrliche Freuden=Fest endiget.«⁴

Die Funktion und die oft damit zusammenhängende Länge eines Componimento drammatico schlugen sich in der Handlungsführung nieder. Das Spektrum der Möglichkeiten reicht von der ereignisarmen Huldigung bis zur reich differenzierten Intrige mit Lieto fine. Dabei mußte die Verbindung zwischen Handlung und Anlaß nicht unbedingt eng sein. Das zweiteilige Componimento drammatico *L'arrivo di Enea nel Lazio* von Vincenzo Alamanni und Baldassarre Galuppi (Florenz 1765) wurde anläßlich einer von der Accademia dei Nobili veranstalteten Reitvorführung in Anwesenheit des Großherzoglichen Paares aufgeführt. Die festgestellte Ähnlichkeit zwischen den von Vergil berichteten athletischen Übungen der jungen Römer und jenen der Ritter der Akademie hatte nach Aussage des Librettisten den Anstoß zur Wahl des Stoffes gegeben.⁵

Durch den ausgeprägten Gelegenheitscharakter vieler dieser Werke war ihre Wiederverwendung nicht selbstverständlich und vorwiegend auf höfische Zentren beschränkt. Seltener als bei der Opera seria kam es zu einer Mehrfachvertonung desselben Textes, wobei die »Anpassung« eines Componimento drammatico weniger durch Besetzung und Rollenhierarchie als durch den Adressaten sowie den Aufführungsrahmen bedingt war. Metastasio für den Geburtstag des Jahres 1732 der Kaiserin Elisabeth Christine geschriebene und von Caldara komponierte Festa teatrale *L'asilo d'amore* wurde von Johann Adolf Hasse neuvertont und 1743 in Hubertusburg anlässlich des Geburtstags von August III. aufgeführt. Die einzigen wesentlichen Abweichungen vom Original betrafen die Huldigung am Dramenende, die dem neuen Adressaten angepaßt wurde, und die Hinzufügung einer Licenza.¹ Auch Metastasio *Endimione* mußte 1759 in der Vertonung Jommellis für den Stuttgarter Hof stark bearbeitet werden: Der 1720 für die Hochzeit des Prinzen Antonio Pignatelli di Belmonte und Anna Francesca Pinelli di Sangro geschriebene Text war ein für eine mit aller Wahrscheinlichkeit nicht-szenische Aufführung gedachtes Componimento mit vier Rollen (Diana, Endimione, Amore und Nice). Die Handlung schildert Dianas Liebe für Endimione, der jedoch Nice liebt. Der verkleidete Amor erweist sich – wie in dieser Art Dichtung üblich – als Ursache des Konfliktes, den er selbst am Ende durch Enthüllung seiner wahren Identität auflöst. Obwohl die Stuttgarter Aufführung mit keinem besonderen Anlaß verbunden war, mußte der fast kammermusikalische Charakter des Textes wegen des fürstlichen Aufführungsrahmens zugunsten des Festes aufgeopfert werden. So hieß das Werk jetzt *L'Endimione ovvero Il trionfo d'Amore* und wurde zu einer zweiteiligen »Pastorale per musica ornata di balli, trasformazioni e machine [sic]«. Der Untertitel deutet auf eine radikale Veränderung des Librettos: Die Rolle von Nice wurde gestrichen, so daß in diesem Fall Amor wirklich triumphieren konnte. Der Text mußte größtenteils neu geschrieben werden, da sowohl eine neue Nebenrolle, Silvio, als auch, wie bereits auf dem Titelblatt angekündigt, Tänze, Veränderungen der Szene und Maschineneffekte hinzugefügt wurden. Der erste Teil endete mit einer Jagdszene, in der ein Hirsch auf der Bühne getötet wurde, worauf ein Tanz »zum Zeichen der allgemeinen Freude« folgte.

Der im Vergleich zu den Opere serie metastasianischer Prägung wenig normierte Charakter der kleineren szenischen Werke schlug sich in ihrer musikalischen Dramaturgie nieder. Die häufig fehlende heroische Intrige und die daraus folgende Konzentration der Handlung auf eine pastorale Liebesgeschichte bzw. auf eine allegorische Huldigung erklären, warum die für die Opera seria charakteristische Szenenform, die wesentlich von der stereotypen Abfolge von Rezitativ und Arie geprägt ist, hier nicht immer streng eingehalten mußte. Abgesehen davon, daß diese Werke, wie schon gesagt, nicht immer in Szenen gegliedert waren, wurde in ihnen eine scharfe dramaturgische Trennung zwischen Handlung und Affekt nicht immer vorgenommen. Die Forschung hat häufig festgestellt, daß groß angelegte Azioni teatrali sich oft durch eine höhere Anzahl von Accompagnato-Rezitativen von der Opera seria auszeichnen. Diese Diskrepanz läßt sich noch im späten 18. Jahrhundert feststellen: Giovanni Paisiello komponierte in St. Petersburg für die zweiteilige Azione teatrale *Lucinda e Armidoro* von Coltellini (1777) acht Accompagnato-Rezitative in 13 Szenen, während in *Nitteti* (1777) acht in 33 und in *Achille in Sciro* (1778) gar nur drei in 32 Szenen enthalten sind. Der Grund für diesen Unterschied läßt sich eher durch den höheren literarischen Status des Drama per musica als durch einen vermeintlich fortschrittlichen Zug dieser Componimenti erklären. Das Eindringen des Orchesters in einen dramaturgischen Bereich, der in der Regel einer schlichten, vom Continuo begleiteten Deklamation vorbehalten war, kam in der Opera seria selten vor, am ehesten bei Monologen, deren Text eine stark affektive Prägung aufwies. Das Secco-Rezitativ bewahrte die Dialoge vor der zu stark emotionalen Kraft der Musik und garantierte der Opera seria so den Rang eines Dramas. Nur so konnte es als einigermaßen vernünftig erscheinen, daß sich historische Figuren »musikalisch« unterhielten. Die Componimenti drammatici waren – unabhängig von Inhalt und Anlage – von einer solchen Poetik in der Regel nicht betroffen. Die häufige Präsenz einer übernatürlichen Mythologie machte aus ihnen von der »klassischen« Perspektive her zwar keine Drammi, erlaubte aber eine Entfaltung des Musikalischen in einem Grade, der in diesen nicht immer möglich war. Der für die Tragédie lyrique grundlegende und selbstverständliche Gedanke, daß sich Götter oder andere Gestalten einer mythischen Welt musikalisch unterhalten, wurde stillschweigend auch für die Dramaturgie einiger Componimenti drammatici als konstitutiv angenommen.

1 Vgl. P. Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdener Opern im Kontext der Hofkultur*, Diss. (masch.) Marburg 1999.

Der musikalische Stil eines *Componimento drammatico* unterschied sich nicht wesentlich von dem einer *Opera seria*. Für die kleineren Gattungen war jedoch eine ausgeprägte musikalische Darstellung des »Lokalkolorits« bei pastoralen Stoffen charakteristisch. Das kam sonst besonders bei Chören und Balletten zum Ausdruck, konnte aber auch im Orchestersatz deutlich geschildert werden, wie das *Accompagnato-Rezitativ* aus der dritten Szene des ersten Aktes von Johann Christian Bachs *Endimione* (London 1772) zeigt (siehe Beispiel S. 67–70). Im Text evoziert die unglückliche Nice den Wald als Schauplatz ihres früheren Glücks. Ihr stark lyrischer Monolog wird plötzlich durch die in der Jagdmusik angekündigte Ankunft des von ihr vergeblich geliebten Jägers Endimione abgebrochen (T. 28ff.). Im Orchester wird dabei durch den abrupten Wechsel einiger musikalischer Parameter (Rhythmus, Harmonie, Orchesterklang) die für die pastorale Tradition charakteristische Ambivalenz des Waldes geschildert: Auf der einen Seite ist er Ort der friedlichen Liebe, auf der anderen Schauplatz einer Jagd, die als keusch auszuübende Kunst in dieser Welt als Negierung der Liebe erscheint.

Der feierliche Charakter der meisten dieser *Componimenti drammatici* sowie ihr lockerer Umgang mit den für das *Dramma per musica* konstitutiven Normen erklärt das häufige Vorkommen von Ensembles bei großangelegten Werken. Besonders Ensembles mit Chor-Refrains scheinen typisch für dieses Genre zu sein. So läßt die Annahme, das Schlußensemble von Ranieri de' Calzabigi und Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* sei ein aus der Tradition der *Opéra comique* stammendes »Vaudeville-Finale¹, die Tatsache unberücksichtigt, daß Ensembles, in denen sich solistische Strophen mit einem Chorrefrain abwechselten, bereits in Metastasio und Fux' *Il tempio dell' eternità* (Wien 1731) und besonders in Metastasio und Caldara's *L'asilo d'amore* (Wien 1732) zu finden sind. Auf jedem Fall ist diese musikdramatische Struktur – deren Tradition noch nicht geklärt ist – nicht immer mit einer Finale-Funktion verbunden.

Mit *Orfeo ed Euridice* ist die viel diskutierte Frage der Beziehungen zwischen der *Festa* bzw. *Azione teatrale* und der »Opernreform« angeschnitten. Der häufig auf die ab 1762 von Gluck komponierten Opern angewendete Begriff der »Reformoper« hat eine historisch korrekte Erschließung der sich in diesen Werken überschneidenden Operntraditionen verhindert.

1 B. A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, S. 366.

Andantino

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Nice

Basso

6

f *p* *pp*

f *p* *pp*

f *p* *f* *p* *pp*

f *p* *f* *p* *pp*

f *p* *f* *p* *pp*

f *p* *f* *p* *pp*

Ca - re

11

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

sel - ve ro - mi - te un tem - po a me gra - di - te, e del cru - do I - dol mi - o me - no in - u - ma - ne,

Musical score for measures 16-20. The score consists of six staves: two for the vocal line (Soprano and Alto), two for the piano accompaniment (Right and Left Hand), and two for the basso continuo. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a common time signature. Dynamics include *fp*, *f*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The vocal line includes the lyrics "deh, la - scia - te ch'io".

Musical score for measures 21-25. The score consists of six staves: two for the vocal line (Soprano and Alto), two for the piano accompaniment (Right and Left Hand), and two for the basso continuo. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is marked with a common time signature. Dynamics include *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, and *p*. The vocal line includes the lyrics "sfo - ghi del - le vo - str' om - bre al - me - no col ta - ci - tur - no or - ro - re, se con al - tri non".

26 Allegretto

Corno I in Fa/F

Corno II in Fa/F [Soli]

f *p* *p* *p* *f* *p*

pos - so, il mio do - lo - re.

33 Recitativo

Ec - co il cru - del che a - do - ro

- 1 Außer dem oben zitierten Aufsatz von R. Monelle vgl. auch R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 314f.
- 2 Vgl. F. Degrada, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, in: Chigiana 29f. (1975), S. 309–329 (deutsche Übersetzung *Glucksche Aspekte in einem Spätwerk Hasses* in: Hasse-Studien, 3 (1996), S. 5–23), und E. Harriss, *Johann Adolf Hasse and the »Sturm und Drang« in Vienna*, in: Hasse-Studien 3 (1996), S. 24–53.

Wie jedoch gezeigt wurde¹, weist der *Orfeo* als *Azione teatrale* in der Tat alle Elemente des festlichen *Componimento drammatico* auf: Er ist in zwei Teile gegliedert, behandelt einen mythologischen pastoralen Stoff, besteht aus einer sehr einfachen Handlung mit wenigen Figuren und enthält reichlich Ballette und Chöre. Die ständige Begleitung der Rezitative durch das Orchester war jedoch neu, selbst wenn, wie gesagt, der intensive Einsatz der *Accompagnato-Rezitative* für das Genre des *Componimento drammatico* typisch war. Glucks folgende Werke zeigen – abgesehen von der als Reformmaßnahmen empfundenen Verringerung vokalen der Virtuosität wie der Instrumentalritornelle – eine Annäherung an die Dramaturgie der *Tragédie lyrique*, aber auch an die Ästhetik des *Componimento drammatico*. Viele Elemente im *Dramma per musica Paride ed Elena* (Wien 1770) weisen auf diese Tradition hin, nämlich der mythologische Stoff, die kleine Besetzung (Paride, Elena, Amore und Pallade, die jedoch nur kurz auf einer Wolke erscheint), der mit dem »scherzo drammatico« verwandte stark burleske Charakter der Handlung (besonders in der Verkleidung Amors), die lockere Verwendung von Ensembles und besonders die Präsenz von Nummern mit Chorrefrain.

Auch das »intermezzo tragico« *Piramo e Tisbe* von Marco Coltellini und Johann Adolf Hasse ist in die Reformdiskussion einbezogen worden.² Die These, diese kleine Oper stelle schon in ihrer Bezeichnung eine programmatische Mischung von Komik und Tragik dar, beruht auf der Voraussetzung, daß der italienische Begriff »intermezzo« notwendigerweise mit der Gattung des »intermezzo comico« assoziiert wird. Nichts spricht jedoch gegen die Vermutung, daß diese Bezeichnung lediglich auf die Funktion eines Zwischenspiels hinweist, und daß *Piramo e Tisbe* tatsächlich als Intermezzo zwischen den Akten eines (Sprech-)Dramas aufgeführt wurde. Der genaue Aufführungsrahmen dieser Oper ist jedoch nicht bekannt. Man weiß lediglich aus Hasses Briefwechsel, daß die Oper von einer französischen Dame in Auftrag gegeben wurde und von Amateuren auf dem Land aufgeführt wurde. Dies bedeutete für Librettisten und Komponisten eine gewisse Freiheit in der musikdramaturgischen Gestaltung der Oper. Die kleine Besetzung (Piramo, Tisbe und deren Vater), die Gliederung in zwei Teile, die häufig zäsurlose Folge von Rezitativ und Arien, die intensive Verwendung von *Accompagnato-Rezitativ*, die zahlreichen Duette und die drei aufeinanderfolgenden Selbstmorde auf der Bühne, alle diese Elemente lassen eher an eine »azione tragica« als an eine *Opera seria* denken. Dafür ist es bezeichnend, daß Gaetano Sertor im Vorwort zu seiner von

Johann Adolf Hasse, *Piramo e Tisbe* (Wien 1768, Text von Marco Coltellini). Die Bezeichnung »Azione« statt »Intermezzo« – wie es im Libretto als auch in der autographen Partitur zu finden ist – legt den Gedanken nahe, daß dieses Werk, das häufig für eine »Reformoper« oder eine Gattungsmischung gehalten worden ist, eher in der Tradition der kleineren szenischen *Componimenti* zu sehen ist. (Handschrift I-Nc, Rari 6.4.21-22)

Parte Prima
Scena I.
Camera tappezzata nella Casa di Tisbe. Tisbe Solata e poi Piramo.

Oboe
Flauti
Violini
Violoncelli

mezzo
meo f.

In van ti struggi in pianto

povero afflit - to Cor

povero affli to Cor.

Francesco Bianchi vertonten Opera seria *Piramo e Tisbe* Coltellinis Libretto als Cantata erwähnt und selbst erklärt:

»Die einzige Freiheit, die ich mir erlaubt habe, besteht darin, Tisbes Vater als König von Assyrien darzustellen, um allen Figuren jene Größe und Würde zu verleihen, die ernste Dramen verlangen und die man bei unbekanntem Privatpersonen nicht finden kann.«¹

Hasses Oper schlägt in der Tat oft einen privaten, »mittleren« Ton an, der manchmal an die empfindsam-pathetischen Figuren aus dem *Dramma giocoso* der sechziger Jahre erinnert. Die erste Szene der Oper ist dafür symptomatisch (siehe Beispiel S. 71f.). Das Bühnenbild

¹ *Piramo e Tisbe*, Venedig 1783, S. 5. Zum Lieto fine von Sertors Libretto vgl. den Abschnitt *Die Opera seria im späten 18. Jahrhundert* in diesem Band.

- 1 Zur Rezeption dieser Oper im deutschen Musikschritftum vgl. R. Wiesend, »... Das ist man so 'ne kleine Operette«. Hasse's »Piramo e Tisbe« in Zeugnissen einer »mittleren« Ästhetik, in: *Festschrift Klaus Hortschansky*, hg. v. A. Beer und L. Lütteken, Tutzing 1995, S. 153–165.

schildert keinen Palazzo, keine Loggia oder keinen Atrio wie in der metastasianischen Oper, sondern einen bürgerlich geprägten Raum, nämlich ein tapeziertes Zimmer im Hause Tisbes. Kein Rezitativ eröffnet die Oper, wie es in der Opera seria üblich wäre, sondern eine kleine pathetische Arie in g-Moll und im 3/8-Takt, deren Charakter eindeutig in der Tradition von Piccinnis *La buona figliuola* steht. Es fällt schwer, dieses Werk eindeutig einem Genre zuzuweisen, und die These einer Gattungsmischung ist problematisch. Viel plausibler erscheint es, dieses Intermezzo tragico in der Tradition des tragischen Componimento zu sehen, das möglicherweise eine wichtige Rolle in bürgerlichen bzw. religiösen Kreisen gespielt hat, über das man jedoch noch wenig weiß. Bezeichnender Weise war der Stoff von Piramo und Tisbe wegen seiner tragischen Handlung auch vor Hasse nie als Opera seria vertont worden, sondern höchstens als Azione drammatica (Urbino 1740). In dieser Hinsicht verwundert es nicht, daß Coltellinis Libretto in der Vertonung Venanzio Rauzzinis auch als »azione tragica per musica« bezeichnet wurde (Wien 1777 und Braunschweig 1782).¹

Durch die Auflockerung der Seria-Dramaturgie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und besonders durch die in den achtziger und neunziger Jahren fast zur Regel gewordene zweiaktige Gliederung der Opere serie – konnten die Grenzen zwischen Drammi per musica und großangelegten Componimenti drammatici etwas fließend werden, besonders wenn erstere einen leichten galanten Charakter annahmen oder letztere einen höheren Ton anschlugen. Metastasio's *Alcide al bivio* ist ein gutes Beispiel für eine Festa teatrale, die in der zweiten

Pietro Metastasio, *Alcide al bivio*, 5. Szene. Alcide steht vor der Entscheidung zwischen Aretéa (die Tugend, links), in der er die Züge seiner Mutter wiederzuerkennen glaubt, und Edonide (das Vergnügen, rechts), die ihn zurückhält. Diese Festa teatrale, zu der sich der kaiserliche Hofpoet skeptisch wegen ihres zu ernsten Tons äußerte, verbirgt hinter den für die Gelegenheitsopern charakteristischen mythologischen, allegorischen Elementen eine ausgeprägt freimaurerische Symbolik, die die Handlung als Initiationsritus interpretierbar macht.



ALCID. Edonide ah che miro:
Son fuor di me. La Madre mia.

ALCID. AL. BIV. Scena V.

Hälfte des 18. Jahrhunderts auch als Opera seria galt, wie einige spätere Libretti (Kopenhagen 1774, Lissabon 1778 und St. Petersburg 1780) zeigen. Der Dichter selbst war bei der Abfassung des Textes um den ernsten Charakter dieser für die Vermählung des Erzherzogs Joseph mit der Prinzessin Isabella von Parma geschriebenen, von ihm als »festa morale« bezeichneten Oper besorgt;¹ neuere Untersuchungen haben übrigens dieses Werk mit der Ästhetik der Freimaurerei in Verbindung gebracht, die angeblich auch in *Orfeo ed Euridice* eine wichtige Rolle spielt.²

Das bedeutet nicht, daß es im späten 18. Jahrhundert keine Azione, Festa, Serenata oder Componimento teatrale gab. Nur bezogen sich diese Termini meistens auf Werke mit einer betont pastoralen Komponente, wie z.B. die Azioni pastorali *Nettuno ed Egle* von Gaetano Sertor und Antonio Pio (Venedig 1783) oder *Gli amanti in Tempe* von Giovanni de Gamerra und Gaetano Andreozzi (Florenz 1792), sowie auf kleine Opern mit emphatischem Gelegenheitscharakter.

Opernkritik und Opern-»Reform«

Von Arnold Jacobshagen

Die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts an einzelnen europäischen Residenzen verstärkt hervortretenden Bestrebungen zu einer Erneuerung des Drama per musica sowie die Rolle Christoph Willibald Glucks innerhalb derselben sind in der musikwissenschaftlichen Forschung der vergangenen Jahrzehnte in ihrer historischen Bedeutung nachhaltig relativiert worden. Da sich unmittelbare Auswirkungen der in diesem Zusammenhang zu nennenden Werke auf die weitere Gattungsentwicklung der Opera seria kaum nachweisen lassen, wurde berechtigterweise die Frage gestellt, ob es eine »Opernreform« überhaupt gegeben habe³, und ob die Opera seria nicht vielmehr insgesamt eine »genuine Reformgattung« darstellte⁴, deren Anpassungsfähigkeit eine permanente »Gratwanderung zwischen antinaturalistischer Artifizialität und idealer Naivität« ermöglichte.⁵ Zugleich ist mit Fug und Recht bezweifelt worden, daß die »Reform« den zentralen Aspekt des Gluckschen Werkes bildet⁶, dessen Verständnis unter den zum Teil bis heute fortlebenden teleologischen Geschichtskonstruktionen des 19. Jahrhunderts beinahe ebenso gelitten hat wie das der Musik seiner Zeitgenossen.

Zu den methodischen Schwierigkeiten und fragwürdigen Prämissen, auf denen das von der älteren Forschung geprägte Bild der »Opernreform« beruht, zählen vor allem die einseitige Sicht auf das Drama per musica Metastasios und seine »Verfallsgeschichte«⁷, die Außerachtlassung von Unterschieden der Gattungen (Drama per musica, Festa teatrale) und der nationalen Traditionen Italiens und Frankreichs sowie die Überschätzung der Rolle der Komponisten im Gefüge der am Entstehungsprozeß musikdramatischer Werke dieser Zeit beteiligten Personen. Tatsächlich waren in erster Linie einzelne, zumeist außerhalb Italiens gelegene Residenzen und ihre Theaterintendanten Initiatoren und Träger expliziter Erneuerungsbestrebungen, die innerhalb eines exklusiven Rahmens von höfischer Erlesenheit stattfanden, während an den öffentlichen, von Impresari geleiteten Opernhäusern der großen italienischen Städte die bestehenden Traditionen aus sich heraus weiterentwickelt wurden. Nur in zweiter Linie können einzelne Librettisten als Urheber von ausdrücklichen Reformversuchen gelten; gar von »Reformkomponisten« zu sprechen, wie es die Musikwissenschaft vor allem mit Blick auf Gluck sowie die ebenfalls an deutschen Höfen tätigen Niccolò Jommelli und Tommaso Traetta traditionell tat, erscheint für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts überaus prekär, da die Komponisten zunächst die Aufträge der Theaterleitung zu erfüllen und die Vorgaben des jeweiligen Librettos musikalisch umzusetzen hatten. So ist es für so unterschiedliche Komponisten wie Jommelli, Traetta, Gluck, Niccolò Piccinni, Johann Christian Bach oder Wolfgang Amadeus Mozart in ähnlicher Weise kennzeichnend, daß sie je nach den Entstehungsumständen ihrer einzelnen Bühnenwerke an traditions- wie an reformorientierten Tendenzen gleichermaßen teilhatten. Für eine Beurteilung der verschiedenen Innovationsprojekte ist es unerlässlich, die aus ihnen hervorgegangenen musikdramatischen Werke in ihrem Kontext zu betrachten, der im wesentlichen von zweierlei Faktoren geprägt ist: zum einen von der allgemeinen Entwicklung der literarischen Opernkritik im 18. Jahrhundert, zum an-

1 Brief von Metastasio an T. Filippini, in: P. Metastasio, *Tutte le Opere*, hg v. Brunelli, Bd. 4, Mailand 1954, S. 171f.

2 A. Chegai, *L'esilio di Metastasio: Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz 1998 (Storia dello spettacolo. Saggi 2), S. 93–101. Für *Orfeo* vgl. G. Tocchini, *I fratelli d'Orfeo: Gluck e il teatro musicale massonico fra Vienna e Parigi*, Florenz 1998 (Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria. Studi 174), S. 3–141.

3 Vgl. R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 308.

4 N. Dubowy / R. Strohm, Artikel »Drama per musica«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 1452–1500: 1493.

5 S. Kunze, *Die Opera seria und ihr Zeitalter*, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit« (Siena 1983)*, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1987 (Analecta musicologica 25), S. 1–15: 15.

6 S. Kunze, *Christoph Willibald Gluck, oder: die »Natur« des musikalischen Dramas*, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hg. v. K. Hortschansky, Darmstadt 1989 (Wege der Forschung 613), S. 390–418: 403.

7 Eine sehr differenzierte Darstellung der Metastasio-Rezeption im späteren 18. Jahrhundert und der librettistischen Gegenentwürfe bietet A. Chegai, *L'esilio di Metastasio*.

deren von den spezifischen historischen Voraussetzungen, die an den jeweiligen Wirkungsstätten gegeben waren.

Die Entwicklung der italienischen Oper wurde während des gesamten 18. Jahrhundert von intensiven literarischen Diskussionen begleitet, die einerseits grundsätzliche Einwände von ästhetischer, gesellschaftlicher oder moralischer Ausrichtung thematisierten, andererseits spezifische Probleme ihrer Struktur, ihrer Ausdrucksmittel und ihrer Interpretation in den Vordergrund rückten. Die Auseinandersetzung um den Anspruch der Gattung konzentrierte sich auf das erste Jahrhundertdrittel und kreiste um das Verhältnis zwischen Oper und klassischer Tragödie sowie das Problem der Unwahrscheinlichkeit des Gesangs auf der Bühne. Während zahlreiche einflußreiche Schriftsteller auf dieser Grundlage zunächst das Drama per musica als Entartung der Tragödie kritisierten¹, waren vor allem die Produktionsverhältnisse der Oper, ihre gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und die soziale Rollenverteilung der an ihr Beteiligten das gesamte Jahrhundert hindurch bevorzugte Gegenstände für Satiren unterschiedlichster Art, deren Urheber gewöhnlich aus dem engeren Umfeld des Opernbetriebs selbst oder aus gelehrten Liebhaberkreisen stammten. Karikierte bereits Benedetto Marcellos berühmter Traktat *Il Teatro alla moda* (Venedig 1720) die Kapricen der Gesangsstars und empfahl den Theaterdichtern ein ehrfurchtsvolles Betragen gegenüber den allmächtigen Vokalvirtuosen, so skizzierte noch Matteo Borsa in seinem *Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale* (Mailand 1781) das Bild des Sängers als eines despotischen Bühnenherrschers, der an seinen eigenen Koloraturen zu ersticken drohte, und Giambattista Castis Libretto *Prima la musica e poi le parole* (Musik von Salieri, Wien 1786) behandelt neben der Rivalität zwischen Dichter und Komponist vor allem diejenige zweier exzentrischer Sängerinnen.

Ebenso unerbittlich geriet die Rolle des Impresarios und damit die gesamte Organisation des Opernbetriebes in die Kritik, ein Thema, das gleichfalls zum Gegenstand erfolgreicher Opernparodien werden konnte, wie Ranieri de' Calzabigis Libretto *L'opera seria* (Musik von Florian Gassmann, Wien 1769) belegt. Zahlreiche Kritiker stimmten darin überein, daß der Impresario die Hauptschuld an den beklagten Mißständen des Opernwesens trage und forderten Abhilfe von übergeordneten Instanzen: den herrschenden Fürsten bzw. den aristokratischen Theaterträgern. Jede Diskussion über Opernreformen erübrige sich, solange an der Allmacht der Impresari nichts geändert werde², schrieb Francesco Algarotti, dessen *Saggio sopra l'opera in musica* (1755/1762) zur einflußreichsten opernästhetischen Schrift des 18. Jahrhunderts in Italien werden sollte. Algarotti zufolge müsse die Theaterleitung in den Händen eines Direktors liegen, der mit der Autorität eines kunstsinnigen Fürsten der Zügellosigkeit im Bühnenbetrieb Einhalt gebiete. Die Entwicklungen der Operndarbietung spiegeln nicht zuletzt auch das Bestreben, die Repräsentationsaufgaben des Spätabolutismus einem aufkommenden bürgerlichen Konsumverhalten und dem wachsendem Bedürfnis nach öffentlichem Erscheinen anzupassen. So fügte Algarotti in der zweiten Fassung (1763) seines *Saggio* ein ausführliches Kapitel über den Theaterbau hinzu, das den Wandel der Rolle des Zuschauers und die »Emanzipation von der Anonymität in der Staffage des Hoffestes zur Individualität des interessierten und kundigen Zeugen der Aufführung«³ reflektiert.

Die meisten der Argumente, die Algarotti und mit ihm weitere Autoren wie Ranieri de' Calzabigi (*Dissertazione sulle poesie drammatiche di Pietro Metastasio*, Paris 1755), Antonio Planelli (*Dell'Opera in Musica*, Neapel 1772) oder Matteo Borsa (*Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale*, Mailand 1781) hinsichtlich des Verhältnisses von Drama und Musik formulierten und die jeweils auf eine Priorität des ersteren hinauslaufen, waren keineswegs grundsätzlich neu, sondern stehen in einem kontinuierlichen Diskurszusammenhang, in dem Argumentationsmuster fortlebten, die sich bereits bei Autoren wie Pier Jacopo Martello (*Della tragedia antica e moderna*, Rom 1714) oder Giuseppe Riva (*Avviso ai compositori ed ai cantanti*, London 1727) finden.⁴ Deutliche Kritik an den »Reformern« übten hingegen beispielsweise Pietro Napoli Signorelli (*Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Neapel 1777), Esteban Arteaga (*Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, Bologna 1783, 2. Aufl., 3 Bände, Venedig 1785) und Francesco Franceschi (*Apologia in difesa delle opere drammatiche di Metastasio*, Lucca 1786).⁵

Einen Topos der Opernkritik im 18. Jahrhundert bildet der Vergleich der italienischen mit der französischen Oper. Die Forderungen einiger Theoretiker und Librettisten, die Opera seria nach dem Vorbild der Tragédie lyrique zu erneuern, konzentrierten sich vor allem auf nicht

1 Z.B. G. V. Gravina (*Della tragedia*, 1715), S. Maffei (*Teatro italiano*, 1723), J. C. Gottsched (*Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, 1730).

2 »Al presente il Teatro è in mano d'Impresarij, che non altro cercano se non trar guadagno dalla curiosità, e dall'ozio di pochi Cittadini, non sanno il più delle volte, ciò che fare si convenga, o atteso i mille rispetti che sono forzati di avere, nol possono mandare ad effetto. Sino a tanto che non mutino le cose, inutile è ogni discorso, ogni desiderio è vano: E come mutar potriano, salvo se nella Corte di un qualche Principe caro alle Muse presiedesse al Teatro un abile Direttore, in cui al buon volere fosse giunta la posta? Allora solamente saranno i virtuosi sotto regola e governo, e noi potremmo sperare a' giorni nostri di veder quello che a' tempi de' Cesari, e de' Pericli vedeano Roma, ed Atene.« F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1763, S. 12.

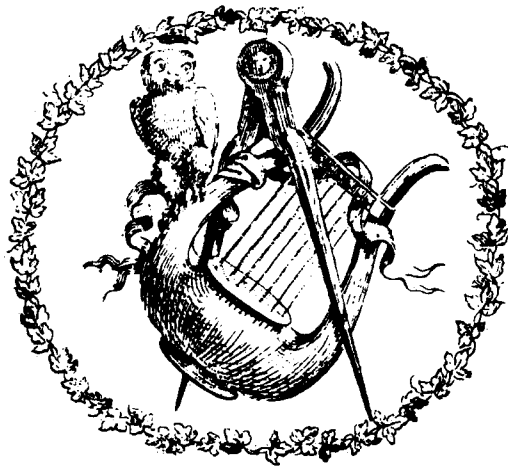
3 R. Wiesend, *Opernreform und Theaterbau bei Francesco Algarotti*, in: *Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Bayreuth 1998*, in: ICOMOS – Hefte des deutschen Nationalkomitees 31, S. 100–103.

4 Vgl. R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 311.

5 Zu den Auseinandersetzungen der italienischen Theoretiker siehe das Kapitel *Utopie della riforma dell'opera in Italia* bei Chegai, *L'esilio di Metastasio*, S. 53–90.

S A G G I O
S O P R A
L' O P E R A
I N M U S I C A.

----- *Sed quid tentare nocebit?*
Ovid. Metam. Lib. I.



L I V O R N O M. DCC. LXIII.
P E R M A R C O C O L T E L L I N I I N V I A G R A N D E .
Con Approvazione.

D E L L'
O P E R A
I N M U S I C A
T R A T T A T O
D E L C A V A L I E R E
A N T O N I O P L A N E L L I

D E L L' O R D I N E
G E R O S O L I M I T A N O .



N A P O L I
N E L L A S T A M P E R I A D I D O N A T O C A M P O .
M D C C L X X I I .

Con Licenza de' Superiori.

primär musikalische Aspekte, beispielsweise auf die Stoffwahl (Mythologie, Einbeziehung des »Meraviglioso«), die literarische Form oder die szenische Gesamtkonzeption (Kategorie des Spektakulären, Verwendung von Chor und Tanz u.a.).

Unter den Residenzen, an denen es nach der Jahrhundertmitte zur praktischen Umsetzung von explizit geäußerten Reformvorstellungen in einer Reihe von Opern experimentellen Charakters kam, zeigten sich diese Tendenzen besonders deutlich in Parma, das nach dem Herrschaftsantritt der Bourbonen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur politisch, sondern auch kulturell ganz unter französischem Einfluß stand. Zu den kulturpolitischen Zielen, die unter dem Minister Guillaume du Tillot in Angriff genommen wurden, zählte auch die Neuorientierung des Theaterbetriebes nach Pariser Vorbild. Neben den französischen Gattungen des Sprechtheaters wurden Werke aus den musiktheatralen Genres der Opéra-comique, des Opéra-ballet und schließlich auch der Tragédie lyrique nach Parma exportiert. Ihre Bearbeitung und Bühneneinrichtung war Aufgabe des Hofdichters Carlo Innocenzo Frugoni, der mit Algarotti befreundet war und mit diesem seine Opernprojekte ausführlich diskutierte. In einem Brief vom 3. Februar 1756 hatte er sich bei Algarotti für den Erhalt des *Saggio sopra l'opera in musica* bedankt, der seine eigene Opernauffassung nachhaltig prägen sollte. 1759 erhielt Frugoni den Auftrag, ein Libretto nach Simon-Joseph Pellegrins *Hippolyte et Aricie* zu verfassen, das in der Vertonung Jean-Philippe Rameaus aus dem Jahre 1733 eine

Bild links: Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*. Titelseite der zweiten Ausgabe Livorno 1763. Die wesentlich erweiterte zweite Auflage von Algarottis Traktat erschien im Verlag von Marco Coltellini, der als Librettist den Grundsätzen Algarottis nahestand. – Bild oben: Antonio Planelli, *Dell'opera in musica*. Titelseite der Erstausgabe von 1772. Planellis opernästhetische Schrift übt Kritik am Dramentypus Metastasio und zählt zu den wichtigsten Traktaten aus dem Umkreis der »Reformer«.

- 1 »Si sono introdotti dei Cori; ma questi non sono Stranieri ai Teatri d'Italia, che gli adottarono ugualmente in altri tempi felici.« Vgl. *Ippolito ed Aricia, Tragedia da rappresentarsi nel Reale Teatro di Parma nella Primavera dell'Anno MDCCLIX, Nuovamente composta, e adattata alle Scene Italiane dal Sig. Abate Frugoni*, Reprint in: *Italian opera librettos: 1640–1770*, hg. v. H. M. Brown, Bd. 14, New York 1983, S. xi.
- 2 Zu den grundsätzlichen Unterschieden zwischen beiden Gestaltungen des Stoffes vgl. L. Bianconi, *Introduzione*, in: *La drammaturgia musicale*, hg. v. dems., Bologna 1986 (Problemi e prospettive), S. 7–49; 30–35.
- 3 Vgl. D. Heartz, *Operatic Reform at Parma: Ippolito ed Aricia*, in: *Atti del Congresso sul Settecento Parmense nel 2° Centenario della morte di C.I. Frugoni (Parma, 10-11-12 maggio 1968)*, hg. v. F. Borri, Parma 1968, S. 271–300; M. Cyr, *Rameau e Traetta*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 12 (1978), S. 166–182; J. Riedlbauer, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim – Zürich – New York 1994 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 7), S. 143–146.

neue Ära der französischen Operngeschichte eingeleitet hatte. Auch Frugoni beansprucht im Vorwort seines Librettos *Ippolito ed Aricia* den Status einer »Novità« und begründet dies durch die Einführung von Chören, die Integration des Tanzes in die dramatische Handlung sowie den Rückgriff auf einen mythologischen Stoff, durch Eigenschaften mithin, die auch aus der italienischen Oper bekannt waren, wenngleich nur aus »längst vergangenen glücklichen Zeiten.«¹ Für deren Wiederbelebung hatte 1755 Algarotti plädiert, der als Spiritus rector persönlich an dem Parmenser Opernexperiment mitwirkte. Als literarische Vorbilder benennt Frugoni »l'Autore del Opera Francese, Euripide e l'immortale Mr. Racine«, doch folgt der dramaturgische Aufbau der fünf Akte nicht etwa der Tragödie des letztgenannten, sondern Pellegrins Libretto.²

Ebenso wie das ursprüngliche Libretto bildet auch die Musik Rameaus eine entscheidende Quelle, die dem 1758 nach Parma verpflichteten Hofkapellmeister Tommaso Traetta im Partiturdruk vorgelegen haben muß. Zu den unmittelbaren Anleihen an Rameau zählen insbesondere zahlreiche Tänze, Chöre und Instrumentalpassagen.³

Traetta, *Ippolito ed Aricia* – Danza delle deità infernali. Das Beispiel ist unmittelbar aus der Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* (1733) von Jean-Philippe Rameau entlehnt.

- 4 *Mercure de France* 77II (1759), S. 199, zitiert nach: D. Heartz, *Operatic Reform at Parma*, S. 299.
 - 5 »... pour ce qui regarde l'Opéra d'Hippolyte et d'Aricie je proteste sur mon honneur que je n'ai pas même vû sa Musique.« *Journal des Journaux ou Précis des principaux Ouvrages Périodiques de l'Europe*, Bd. I, Mannheim 1760, S. 70f., zitiert nach: J. Riedlbauer, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, S. 24.
 - 6 S. Leopold, Artikel »Tommaso Traetta, Ippolito ed Aricia«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von S. Döhring, Bd. 6, München und Zürich 1997, S. 312–315: 314.
- Die Premiere von *Ippolito ed Aricia* am 9. Mai 1759 wurde mit einem beispiellosen inszenatorischen Aufwand begangen und als Kulturereignis von europäischem Rang gefeiert. Die Bedeutung, die man der Aufführung beimaß, spiegelt sich auch in der Entsendung eines Kritikers des *Mercure de France*, demzufolge Traetta »den seinem eigenen Genie entsprungenen Schönheiten die am meisten bewunderten Passagen aus der Oper Rameaus beizumengen verstanden« habe.⁴ Traetta verwahrte sich indes gegen diese nur zu berechtigten Feststellungen und beteuerte in einem Brief an Mattia Verazi sogar, die Musik Rameaus noch nicht einmal gesehen zu haben.⁵ Auch wenn *Ippolito ed Aricia* heute als »Konglomerat unterschiedlicher stilistischer Einflüsse«⁶ erscheint, sah Algarotti seine Reformabsichten in diesem Werk exemplarisch verwirklicht.
- Algarottis im *Saggio* niedergelegte Opernkonzeption konkretisierte sich vor allem aus den persönlichen Erfahrungen, die er während seines langjährigen Aufenthalts (1740 bis 1753) am Berliner Königshof Friedrichs II. mit der dortigen Opernpflege gewonnen hatte. In der friderizianischen Opera seria zeichneten sich bereits in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren unterschiedliche Tendenzen ab, den metastasianischen Typus des Drama per musica um neuartige Elemente zu bereichern. Neben die zunächst im Berliner Repertoire

noch vorherrschenden Libretti Metastasios und Zenos traten ab 1748 zunehmend Bearbeitungen französischer Tragödien Corneilles, Racines und Voltaires, die Friedrich der Große teilweise selbst in französischer Sprache skizzierte und sodann von Algarotti sowie den Hofdichtern Leopoldo da Villati und Giampietro Tagliazucchi als italienische Bühnenfassungen zur Vertonung durch den Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun einrichten ließ: so *Cinna* (1748, nach Corneille), *Ifigenia in Aulide* (1748), *Il Mitridate* (1751), *Britannico* (1751, alle nach Racine), *Semiramide* (1754, nach Voltaire), *I fratelli nemici* (1756, nach Racine) und *Merope* (1756, nach Voltaire).¹ Das Bestreben Friedrichs, die an seinem Hofe gepflegte Opera seria durch die Wahl der Sujets dem ästhetischen Rang der gesprochenen Tragödie anzunähern, zeigt sich strukturell in der Abkehr vom regelmäßigen Alternieren zwischen Rezitativ und Arie und der starken Bereicherung um Duette und Terzette.²

Eine zweite bemerkenswerte Entwicklung im Berliner Repertoire der späten vierziger Jahre bedeutete die Wiederkehr von Opern mit mythologischen Stoffen. Bei zwei von ihnen – *Fetonte* (1750) und *Armida* (1751) – handelte es sich um Übersetzungen von Tragédies lyriques Philippe Quinaults, die dieser 1683 bzw. 1686 für Jean-Baptiste Lully geschrieben hatte. Während *Armida* von Villati ins Italienische übertragen worden war, wirkten bei dem Libretto zu *Fetonte* wiederum auch Friedrich und Algarotti mit.

Villattis *Fetonte* wurde 1753 auch von Niccolò Jommelli vertont, der mit diesem Werk seine erste Neukomposition für den Stuttgarter Hof lieferte und dort kurz darauf zum 1. Januar 1754 seine Berufung als Oberkapellmeister erhielt. Operngeschichtlich bedeutender war Jommellis zweite Oper über denselben Stoff, die 1768 nach einem Libretto Mattia Verazis als

- 1 Vgl. S. Oschmann, *Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II. von Preußen*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*, hg. v. K. Hortschansky, Hamburg und Eisenach 1991 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), S. 175–193; C. Henzel, *Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1997, Stuttgart und Weimar 1997, S. 9–57.
- 2 Vgl. M. Calella, *Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper*, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hg. v. L. Lütteken und G. Splitt, Druck in Vorbereitung.



Porträt Jommelli (aus dem Jommelli-Buch von Marita P. McClymonds, Fundort dort leider nicht angegeben). »Sig.^{ra} Jomella. Maestro di Musica. Napoletano«. Anonyme Federzeichnung. Habitus und Kleidung spiegeln das hohe gesellschaftliche Ansehen, das Jommelli als einer der berühmtesten Komponisten seiner Zeit genöß.

- 1 Zu Verazi s. M. P. McClymonds, *Mattia Verazi and the Opera at Mannheim, Stuttgart, and Ludwigsburg*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 7 (1982), S. 99–136.
- 2 Hierzu vgl. S. Henze-Döhring, *Götter am Hofe. Zur Rezeption der »Tragédie lyrique« an deutschen Residenzen*, in: *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien 1994–1997. Günter Könemann zum 65. Geburtstag*, hg. v. H. J. Marx, Laaber 1998 (Veröffentl. der Intern. Händel-Akademie Karlsruhe 6), S. 253–268.
- 3 »Vastissima campagna. Biondeggianti mature spighe a destra, in parte già recise, ed in alte masse insieme adunate. Densa, oscura foresta a sinistra. Prospetto di mare, ingombro d'Egizzie navi nel fondo; con elevato praticabile scoglio più avanti. Fetonte assiso sul carro del Sole, dissipate le nubi, comparisce da lunghe sull'orizzonte. A proporzione ch'avanza smarrito nel suo camino, e che incerto scorre innanzi ed indietro per l'incendiato cielo, spaventoso, orribili fiamme si spandono per l'aria, ed alla terra comunicandosi, par che vada tutto in combustion l'universo.« (Ein sehr weites Feld. Reife Früchte auf der rechten Seite, welche zum Teil schon abgeschnitten sind und haufenweise beisammen liegen. Ein dichter, finsterner Wald auf der linken Seite. Die Aussicht nach dem Meer ganz hinten, welches mit ägyptischen Schiffen besetzt ist, mit einem ein wenig erhöhten Hügel vorwärts. Phaëton auf dem Sonnenwagen erscheint von Ferne am Horizont. Sowie derselbe auf seinem Weg verirrt, und an dem entzündeten Himmel vor- und hinterwärts ganz verlegen umherfährt, breiten sich in der Luft fürchterliche, mit dichtem Rauch vermengte Flammen aus, welche bis an die Erde reichen und eine allgemeine Entzündung drohen.) Vgl. N. Jommelli, *Fetonte*, hg. v. H. Abert, Leipzig 1907 (Denkmäler Deutscher Tonkunst I/32f.), S. 271.

letzte Stuttgarter Oper des Komponisten über die Bühne gehen sollte.¹ Die beiden *Fetonte*-Vertonungen Jommellis bezeichnen so zwei Eckpfeiler einer Periode, in der das Drama per musica an der Stuttgarter Hofoper bemerkenswerten Entwicklungen unterworfen war.

Als der 16jährige Herzog Carl Eugen von Württemberg im Jahre 1744 seine Regierung in Stuttgart antrat, hatte er eine auch für seine musikalischen Vorlieben prägende Erziehung am Hofe Friedrichs des Großen hinter sich. So wurde das 1750 in ein Theater umgewandelte Lusthaus mit Grauns Oper *Artaserse* eröffnet, deren Berliner Premiere Carl Eugen sieben Jahre zuvor beigewohnt hatte. Neben Jommelli, der für eineinhalb Jahrzehnte die Gesamtleitung über alle Opernaktivitäten innehatte, berief der Herzog 1755 Mattia Verazi als Librettisten, der sich bereits in seinem ersten Opernlibretto *Ifigenia in Aulide* (Musik von Jommelli, Rom 1751) durch die Integration komplexer Ensembleszenen ausgewiesen hatte und für Stuttgart zunächst die beiden französisch geprägten mythologischen Opern *Enea nel Lazio* und *Pelope* beisteuerte (beide 1755, Musik jeweils von Jommelli). Die Orientierung am französischen Musiktheater erhielt weiteren Auftrieb durch die 1758 vollzogene Angliederung einer französischen Ballett-Truppe unter François Sauveterre, die ab 1760 von Jean-Georges Noverre geleitet wurde. Die vollständige Integration des Balletts in die Opernhandlung war somit eine weitere Errungenschaft, auf die Verazi und Jommelli in der zweiten *Fetonte* von 1768 aufbauen konnten, auch wenn Noverre selbst infolge der wegen der aufwendigen Hofhaltung eingetretenen Finanzkrise die Residenz kurz zuvor verlassen hatte.

Fetonte bezeichnet unter den Stuttgarter Opern Verazis und Jommellis die entschiedenste Abkehr vom metastasianischen Operntypus und zugleich eine Annäherung an die Ästhetik der *Tragédie lyrique*, die zumal hinsichtlich der Durchkomposition großer Formabschnitte und der Verwendung von aufsehenerregenden Bühnenergebnissen weit über Frugonis und Traettas Parmenser Exempel hinausweist. Besonders deutlich zeigt sich dies im Schlußbild des dritten Aktes, das ein spektakuläres Katastrophenfinale darstellt.² Schon den Beginn der Szene, der Fetontes verhängnisvollen Flug und das allmähliche Entflammen des gesamten Himmels zeigt, hat Verazi mit ungewöhnlich präzisen Schauplatzangaben und einer Fülle von Regieanweisungen versehen, die verdeutlichen, wie sehr hier die visuellen Wirkungsmittel im Vordergrund stehen.³ In der Vertonung der folgenden Szene von drastischer Bildhaftigkeit, in der das Feuer auch die Erde erfaßt und Jupiter das Gespann Fetontes mit einem Blitzstrahl ins Meer stürzen läßt, alternieren zunächst deklamatorische *Accompagnato*-Abschnitte mit gestischen Instrumentalpassagen und den Interventionen eines unterirdischen Chores, ehe in einem erregten Schlußterzett die Könige Epafo und Orcane mit ihren herbeieilenden Soldaten vergeblich Fetontes Mutter Clime-ne am Selbstmord durch einen Sprung von den Klippen zu hindern suchen.

The image shows a page of a musical score for the opera *Fetonte*. It features several staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics in Italian: "fo sti...". Below it, another vocal line has lyrics in German: "eilt Euch...". There are also instrumental parts, including a piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *f* *assai* and *p*. The music is in a major key with a 2/4 time signature. The bottom of the page shows the beginning of a new section with the lyrics "Ah! Ach!" repeated.

Andante.

(Nell'atto, che Climene vanamente insegue, prima che
possin raggiungerla, spicca un salto, e si getta nel mare.)
Coro. (Wenn da Climene sich in das Meer stürzt, indem man
ihr vergeblich nachsetzt, ohne sie einzuholen.) (Immobili per lo spavento.)
(Vor Schrecken unbeweglich.)

Ah! Che spia-ga! che li - di, che li - di fu - ne - stil Che
Achl! Ge - sta - de und Kü - ste, wie seid ihr un - heim - lich! Ge -

Ah! Che spia-ga! che li - di, che li - di fu - ne - stil Che
Achl! Ge - sta - de und Kü - ste, wie seid ihr un - heim - lich! Ge -

Andante.

li - di, che li - di, che li - di fu - ne - sti, di spa - ven - to, di mor - te, d'or -
sta - do und Kü - ste, wie seid ihr un - heim - lich, von Ent - set - sen, von Grau - en er -

li - di, che li - di, che li - di fu - ne - sti, di spa - ven - to, di mor - te, d'or -
sta - do und Kü - ste, wie seid ihr un - heim - lich, von Ent - set - sen, von Grau - en er -

Allegro.
Flauti nell' Sva alta.

Tutti.

ror, di spa - ven - to, di mor - te, d'or -ror! Lun - gi ahl lun - gi da que - sta si
füllt, von Ent - set - zen, von Grau - en er - füllt! Laßt uns flie - hen aus die - sem

Allegro.

Trotz des außerordentlichen Erfolges des *Fetonte*, der bis zum Ende des Jahrhunderts in Stuttgart mehrfach wiederaufgenommen wurde, stand Jommelli selbst diesem Opernexperiment sehr kritisch gegenüber und zog ihm seinen zuvor komponierten *Vologeso* vor: »Vincerà dunque sempre, nel confronto, il *Vologeso* al *Fetonte*. Questo è fatto Favoloso; e quello è Istorico. Quello deve toccare; e questo può sorprendere. In quello, il core degli ascoltanti è tutto passione; in questo è tutto ammirazione.« (Es wird also im Vergleich immer *Vologeso* über *Fetonte* siegen. Dieser ist ein fabulöser, jener ein historischer Stoff. Jener muß berühren; und dieser mag überraschen. In jenem ist das Herz der Zuhörer ganz von Leidenschaft erfüllt; in diesem ist es voll Bewunderung.)¹

Ein ähnlich tragisches Finale mit einem Selbstmord der weiblichen Protagonistin, aber auch eine vergleichbare Fülle minutiöser Regieanweisungen, wie sie in der italienischen Oper früher nicht bekannt waren, hatte Verazi bereits sechs Jahre zuvor im Mannheim des Erzherzogs Carl Theodor in der von Traetta vertonten *Sofonisba* (1762) zur Geltung gebracht.² Eine weitere Neuerung in diesem Werk bildet nach französischem Vorbild die programmatische Sinfonia, die eine pantomimische Kampfszene schildert. Auch die Verknüpfung der Einzelnummern zu großräumigen Szenenkomplexen ist auffällig und führt am Ende des 3. Aktes zu einer umfassenden Satzfolge ohne jeglichen Rekurs auf Arien. Daß die an sich schon außergewöhnliche Sterbeszene der Titelfigur auch noch in einem umfangreichen Quintett ausgekostet wird, bedeutete gewiß das schockierendste Element dieser Oper. Gleichwohl zählte *Sofonisba* zu den wenigen unter den sogenannten Reformlibretti, denen auch außerhalb ihres Ursprungsortes ein bemerkenswerter Erfolg beschieden war. Baldassare Galuppi vertonte 1764 das Libretto für Turin, Antonio Bononi komponierte es im selben Jahr für Venedig, und Mattia Vento schrieb 1766 in London eine *Sofonisba* nach einem Libretto von Giovanni Gualberto Bottarelli, das ebenfalls auf Verazis Text basierte. All diese späteren Versionen sind jedoch symptomatisch für die Probleme, die sich generell bei der Rezeption vergleichbarer Werke einstellen sollten. Gewöhnlich wurden Chöre, Ballette sowie die Spektakelszenen komplett gestrichen, die Katastrophenfinali und weitere ungewöhnliche Nummern wurden durch konventionellere Stücke ersetzt. Eine nachhaltige Wirkung konnte eine Oper wie *Sofonisba* nicht wegen ihrer Neuerungen, sondern nur zu Lasten derselben entfalten, die weitgehend den bestehenden Aufführungskonventionen geopfert wurden.

Die Feststellung, daß die an verschiedenen europäischen Residenzen entstandenen sogenannten »Reformoper« für die nachfolgende Entwicklung der italienischen Oper nur sehr geringe unmittelbare Folgen zeitigten, gilt nicht nur für die bisher behandelten musikdrama-

1 Brief an G. Martinelli vom 17.10.1769, zitiert nach: M. P. McClymonds, *Niccolò Jommelli. The Last Years (1769–1774)*, Ann Arbor 1978 (Studies in Musicology 23), S. 474.

2 Vgl. S. Henze-Döhring, *Opera seria am kurpfälzischen Hofe. Traettas »Sofonisba«, de Majos »Ifigenia in Tauride«, Bachs »Temistocle«*, in: *Mannheim und Italien – Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, hg. v. R. Würz, Mainz 1984 (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 25), S. 78–96.

tischen Experimente Frugonis und Verazis bzw. Traettas und Jommellis, sondern kaum weniger auch für jene Werke, die Giacomo Durazzo, Ranieri de' Calzabigi und Christoph Willibald Gluck zur gleichen Zeit in Wien schufen, ungeachtet der intensiven und kontinuierlichen Rezeption, die zumindest *Orfeo ed Euridice* erfuhr.¹

In der Habsburgermetropole waren die Voraussetzungen für eine Synthese der verschiedenen europäischen Traditionen und für die Erprobung neuer musikhtheatraler Formen besonders günstig. Hier hatte die 1756 geschlossene politische und militärische Allianz zwischen Frankreich und Österreich auch auf das Kulturleben tiefgreifende Auswirkungen, die sich besonders nachhaltig in der zunehmenden Bedeutung des Wiener französischen Theaters mit Schauspiel-, Ballett- und Operndarbietungen im Burgtheater offenbarten, das bereits 1752 an die Stelle der italienischen Operntruppe getreten war.² Unter der Intendanz des seit 1754 amtierenden »Generalspektakeldirektors« Giacomo Graf von Durazzo, der sich italienischen, französischen und lokalen Traditionen gegenüber gleichermaßen aufgeschlossen zeigte, kamen hier zahlreiche Opéras-comiques zur Aufführung, für deren musikalische Einrichtung Gluck persönlich verantwortlich war. Nachdem sich Gluck zunächst auf die Komposition ergänzender Nummern beschränkt hatte, schuf er zwischen 1758 und 1764 die Musik zu nicht weniger als acht Opéras-comiques vollständig neu und eignete sich dabei einen musikalischen Stil an, der auch für seine italienischen Opern prägend werden sollte.

Ebenso grundlegend für Glucks weiteres Operschaffen war seine intensive Auseinandersetzung mit dem Bühnentanz, die 1761 in der Musik zu dem von Gasparo Angiolini choreographierten Ballett *Le Festin de pierre, ou Don Juan* einen ersten Höhepunkt fand.³ Zu diesem Werk hatte der im selben Jahr in Wien eingetroffene Ranieri de' Calzabigi die von Angiolini unterzeichnete programmatische Vorrede geliefert und damit auf Veranlassung Durazzos den Grundstein einer intensiven Zusammenarbeit mit Gluck gelegt, aus der in den folgenden Jahren die *Azione teatrale Orfeo ed Euridice* (1762), die *Tragedia per musica Alceste* (1767) und das *Dramma per musica Paride ed Elena* (1770) hervorgehen sollten.

Nachdem bereits 1759 die italienische Oper durch die Wandertruppe Mingottis nach Wien zurückgekehrt war, hatte ihre Pflege durch die 1760 gefeierte Hochzeit des Erzherzogs Josef mit Isabella von Parma großen Auftrieb erhalten. Die von Durazzo ausgeübte Doppelintendanz über Burg- und Kärntnertheater ermöglichte es, zu Ereignissen wie diesem das Personal beider Häuser für Operaufführungen zu vereinigen. Traditionsgemäß stammte das zu diesen Festivitäten gegebene musikdramatische Hauptwerk *Alcide al bivio* von Metastasio und Hasse, während Glucks Beitrag auf die *Serenata Tetide* beschränkt blieb. Zum Geburtstags Isabellas im folgenden Jahr entstand die von Durazzo verfaßte *Azione teatrale Armida* nach dem Libretto von Philippe Quinault, für deren Vertonung Tommaso Traetta verpflichtet wurde.

Derselben festlichen Operngattung gehört auch Calzabigis und Glucks ein Jahr darauf anlässlich des Namenstages von Franz I. aufgeführte *Azione teatrale Orfeo ed Euridice* an. Aus diesem Gattungskontext heraus lassen sich auch bestimmte Eigenschaften des Werkes herleiten, die in der älteren Forschung zu einseitig als Reformkennzeichen interpretiert worden sind, etwa die sehr konzise Handlungsführung, die Integration des Tanzes, die bedeutende Beteiligung des Chores oder die Orchesterbegleitung der Rezitative.⁴ Daneben bestehen enge Beziehungen zur Opéra-comique, jener Gattung also, in der Gluck in den vorangegangenen Jahren überwiegend tätig gewesen war. So beruht der Beginn der berühmten Arie »*Che farò senza Euridice*«, die wegen ihres schlichten syllabischen Stils ebenso gefeiert wie kritisiert wurde⁵, auf dem Air »*Avec nous il prit naissance*« aus *L'ivrogne corrigé* (Der bekehrte Trunkenbold, 1760), und der Schlußchor »*Trionfi, Amore*« läßt sich gleichermaßen auf die Gattungstradition der *Festa teatrale* wie auf jene des Schluß-Vaudeville der Opéra-comique beziehen.⁶

Nachdem Gluck im Anschluß an *Orfeo ed Euridice* sich zunächst mit *Il trionfo di Clelia* (Bologna 1763) und der zweiten Fassung des *Ezio* (Wien 1763) wieder zwei Drammi per musica Metastasios zugewandt hatte, kam es nach dem Ausscheiden Durazzos aus seinem Amt (1. April 1764), aber wohl noch auf dessen Vermittlung, mit *Telemaco, ossia l'isola di Circe* (Wien 1765) zur Zusammenarbeit mit Marco Coltellini, der die opernästhetischen Auffassungen Calzabigis teilte und von diesem gerne als sein Schüler bezeichnet wurde. Freilich weist die Anlage dieses Librettos mit seiner eigentümlichen Mischung heterogener Stoffquellen wenig Berührungspunkte zu Calzabigis für Gluck geschriebenen Libretti auf, sondern

- 1 Vgl. A. Martina, *Orfeo-Orphée di Gluck. Storia della trasmissione e della ricezione*, Turin 1995 (Tesi 7).
- 2 Zum französischen Theater in Wien siehe die grundlegende Studie von B. A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*.
- 3 Vgl. A. L. Bellina, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. »Le Festin de pierre e Sémiramis«*, in: *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, hg. v. F. Marri, Florenz 1989 (Historiae musicae cultores. Biblioteca 54), S. 107–117.
- 4 Vgl. R. Monelle, *Gluck and the »festa teatrale«*, S. 308–325; M. Robinson, *The 1774 S. Carlo Version of Gluck's »Orfeo«*, in: *Chigiana* 29f. (1972/73), S. 395–413.
- 5 Zur zeitgenössischen Rezeption der Arie vgl. L. Finscher, *Che farò senza Euridice*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, hg. v. H. Heussner, Kassel u.a. 1964, S. 96–110; nachgedruckt in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hg. v. K. Hortschansky, Darmstadt 1989 (Wege der Forschung 613), S. 135–153.
- 6 Vgl. B. A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 366.

- 1 Hierzu vgl. R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 329.
- 2 Vgl. K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (Analecta musicologica 13), Köln 1973.
- 3 Vgl. M. Calella, *Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien Régime*, Eisenach 2000, S. 285.
- 4 Dedikationsschreiben an den Großherzog von Toscana, dt. Übersetzung von J. Grimm, in: Chr. W. Gluck, *Alkestis, nach der italienischen Urfassung von 1767*, übersetzt von H. Abert, Klavierauszug mit Text von H. Viecenz, Leipzig 1925, S. II.
- 5 N. Miller, *Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformer*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hg. v. H. Danuser, Laaber 1988 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), S. 109–153: 125.
- 6 Zu den Chorsätzen bei Gluck vgl. A. Jacobshagen, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt am Main 1997 (Perspektiven der Opernforschung 5), S. 135–197.
- 7 Vgl. P. Gallarati, *Ranieri de' Calzabigi e la teoria della »musica di declamazione«*, in: *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, hg. v. F. Marri, Florenz 1989 (Historiae musicae cultores. Bibliotheca 54), S. 5–13.

knüpft vielmehr an die Azione teatrale *Armida* (1761) von Durazzo und Traetta nach Quinault und damit in der Betonung des »Merveilleux« an die französische Tradition an.¹ Nicht zuletzt deshalb sollte Gluck in seiner Pariser *Armide* (1777) reichlich auf diese Wiener Partitur zurückgreifen können.² Vergleichsweise »modern« ist in *Telemaco* gegenüber den Libretti Calzabigis die wesentlich größere Bedeutung der Ensembles sowie deren Behandlung, von denen einige nicht mehr durch Rezitative isoliert sind, sondern innerhalb größerer musikdramatischer Komplexe stehen.³ Die gelegentliche Verwendung konventioneller Szenen aus Seccorezitiv und Abgangsarie in diesem Drama per musica als »Rückschritt« gegenüber *Orfeo* zu deuten, hieße allerdings den Gattungsunterschied beider Werke zu verkennen.

Relikte des Seccorezitivs finden sich – ungeachtet der diesbezüglichen Bemerkung in der Vorrede des Partiturdruks – auch in *Alceste* (1767), jener Oper Calzabigis und Glucks, die den konsequentesten Gegenentwurf zum metastasianischen Operntypus darstellt. Das der Partitur vorangestellte Dedikationsschreiben an den Großherzog der Toscana bildet ein programmatisches Manifest, das an Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig läßt, auch wenn es in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung vielfach überschätzt wurde und die erhobenen Forderungen überwiegend bereits in Algarottis *Saggio* nachzulesen waren. Das Hauptanliegen Glucks und Calzabigis, »die Musik auf ihre wesentliche Aufgabe [zu] beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdrucks und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Verzierungen zu erkälten«⁴, bildete schlechthin den gemeinsamen Nenner aller Reformdiskussionen im 18. Jahrhundert. Auch die Beseitigung von Ritornellen und Kadenzen, die Einschränkung der Virtuosenwillkür, die Vorbereitung auf die Handlung in der Ouvertüre, die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Rezitativ und Arie, die Ersetzung der »blumenreichen Schilderungen, der überflüssigen Gleichnisse und der sentenziösen und kalten Sittensprüche« durch »die Sprache des Herzens, die starken Leidenschaften, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel« sowie allgemein das Streben nach einer »bella semplicità« (»einfachen Schönheit«) waren keine grundsätzlich neuen Forderungen, doch waren sie in der italienischen Oper zuvor noch nicht in entsprechender Konsequenz in die musikalische Praxis umgesetzt worden.

Womöglich gravierender noch als diese Aspekte erscheinen die Unterschiede zum Drama per musica Metastasios hinsichtlich der Gesamtanlage des Werkes, das auf einem einzigen Handlungsstrang beruht und dessen handelnde Figuren nicht die zur Passivität verurteilten Sterblichen, sondern ausschließlich Götter sind. Ähnlich wie im *Orfeo* gibt es auch hier nur einen einzigen »tragenden Charakter«, dessen Konflikt gleichsam als »inneres Drama« gestaltet ist.⁵ Anstelle der metastasianischen Dramaturgie des beständigen Affektwechsels beruht das Werk im Grunde nur auf einem einzigen Affekt, denn das Leiden des Königspaares und seines Volkes bleibt bis zum glücklichen Ende bestimmend. Die hieraus resultierende statuarische Monumentalität wird formal durch die Einfügung von zahlreichen Chorblöcken unterstützt; insgesamt sechs Szenen (I/1, I/2, I/3, I/4, II/6, III/3) erhalten durch zum Teil mehrfache und wörtliche Wiederholungen vollständiger Chorsätze eine äußerst strenge formale Geschlossenheit, deren Gliederungsprinzip an die Stelle des aus der Opera seria vertrauten Wechsels von Rezitativ und Arie tritt.⁶ Die Arien selbst, deren es im ersten Akt nur zwei, im letzten sogar lediglich eine einzige gibt, zeichnen sich durch einen ungewöhnlich deklamatorischen Gestus aus, Calzabigis Ideen zu einer »musica di declamazione« gemäß.⁷ Unter den zahlreichen, voll in die Handlung integrierten Tanznummern sind vor allem die Balli pantomimi in jedem der drei Akte zu erwähnen, deren erster beispielsweise »fragl'intervallo del Coro, per esprimere il dolore, e la desolazione del popolo di Fera« (in den Pausen des Chores, als Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung des Volkes von Phera«) getanzt wird und das Pathos des Chorblocks mit visuellen Mitteln unterstützt.

Einen völlig anderen Weg als in *Alceste* schlugen Calzabigi und Gluck in ihrer letzten gemeinsamen Oper *Paride ed Elena* (1770) ein, und schon in der Widmung der Partitur an den Herzog von Braganza wird hervorgehoben, daß

»il dramma del Paride [...] non somministra alla fantasia del compositore quelle passioni forti, quelle immagini grandi e quelle situazione tragiche, che nell'Alceste scuotono gli spettatori e danno tanto luogo ai grandi effetti dell'armonia; onde non s'aspetta sicuramente l'istessa forza e l'istessa energia nella musica, come non esigerebbe in un quadro a lume aperto l'istessa forza di chiaroscuro e gli stessi risentiti contrapposti, che può impiegare il pittore in un soggetto, che gli a dato luogo a scegliere un lume ristretto.«

(... das Drama des Paris der Phantasie des Musikers nicht jene starken Leidenschaften, jene großartigen Gemälde und tragischen Situationen darbietet, die in der Alceste die Zuhörer erschüttern und Anlaß zu großen musikalischen Wirkungen sind. Daher darf man hier auch nicht dieselbe Kraft und Stärke in der Musik erwarten, ähnlich wie man von einem in vollem Tageslicht gemalten Bild nicht die Verhaltenheit eines Helldunkelbildes und dieselben wirkungsvollen Gegensätze fordern wird; derartiges wird der Maler nur dann erstreben, wenn der Gegenstand ihm zur Wahl eines beschränkten Lichtes geeignet erscheint.)¹

Und Calzabigi behauptete wenig später sogar, »un nuovo genere tutto galante, senza Diavoli« (ein neues Genre, ganz und gar galant, ohne Teufel) geschaffen zu haben.²

Betrachtet man Glucks Wiener Opern ab *Orfeo ed Euridice* insgesamt, so zeigt sich, daß von einer Umsetzung und Weiterentwicklung eines geschlossenen Reformprogramms kaum die Rede sein kann. Ähnlich wie die späteren Pariser Opern *Armide* und *Echo et Narcisse* in ihrer Struktur und Ästhetik schwerlich mit den beiden Tragédies lyriques *Iphigénie en Aulide* und *Iphigénie en Tauride* zu vergleichen sind, handelt es sich auch bei den Wiener Opern um ästhetisch und dramaturgisch sehr unterschiedliche Werke, die zudem verschiedenen Gattungen des Musiktheaters angehören. Glucks nicht zu bestreitende Sonderstellung unter den Opernkomponisten seiner Generation rührt nicht zuletzt daher, daß er dank der ihm zur Vertonung angetragenen Libretti und der besonderen Umstände seiner Karriere als einziger sowohl innerhalb der italienischen wie auch der französischen ernsten Oper wirkungsmächtige Alternativkonzeptionen unter Rekurs auf die Qualitäten der jeweils anderen Opernkultur anbieten konnte.

Die wechselseitige Dialektik in den Entwicklungslinien von italienischer und französischer Oper erkannte bereits 1777 Pietro Napoli Signorelli sehr deutlich, als er Calzabigis Verdienste in Zweifel zog

»di cambiar con pravo consiglio il sistema dell'Opera Italiana per quello della Francese, mentre che i Francesi alquanto spregiudicati si studiano d'imitar la nostra; di maniera che noi siamo in procinto di cader nelle miracolose stravaganze del teatro lirico francese, ed essi in caso di cagionare in questo una crisi favorevole, e convertir l'Opera loro in Tragedia confinata all'imitazione della Natura, com'è la nostra.«

(... mit schlechtem Rat das System der italienischen Oper gegen das französische auszutauschen, so daß wir in die wunderbaren Extravaganzen des französischen Musiktheaters verfielen, während diese im Begriff sind, eine günstige Krise zu bewirken und ihre Oper in eine der Imitation der Natur verpflichtete Tragödie zu verwandeln, wie es die unsere ist).³

Daß die vom französischen Musiktheater geprägten Reformbestrebungen auch in jenen Fällen, in denen sie durch musikalisch überzeugende Vertonungen unterstützt wurden, für den breiten Opernbetrieb Italiens ohne nachhaltige Konsequenzen blieben, erklärt sich vor allem aus dem anhaltenden Erfolg der traditionellen Opera seria, die weiterhin, wie Antonio Planelli 1772 konstatieren konnte⁴, die vorherrschende Theaterform Europas darstellte.

Dramma eroicomico, Opera buffa und Opera semiseria

Von Arnold Jacobshagen

In der italienischen Oper des späten 17. und auch noch des frühen 18. Jahrhunderts, die eine strikte terminologische Trennung zwischen heroischen, pastoralen und komischen Gattungen nicht kannte, war das Nebeneinander von Personen hohen und niederen Standes sowie die lächerliche Darstellung von Heldenfiguren keine Seltenheit. Entsprechende Züge finden sich sowohl im *Dramma per musica* als auch in Libretti, die mit Bezeichnungen wie »*Dramma tragicomico*«⁵, »*Tragicomedia per musica*«⁶, »*Opera tragicomica*«⁷, »*Tragicomedia eroico-pastorale*«⁸ oder »*Opera serioridicola*«⁹ überschrieben sind. Erst durch die Festigung einer dualistischen Gattungskonzeption, deren Gegenpole das *Dramma per musica* und die *Opera buffa* mit jeweils spezifischen, untereinander nicht kompatiblen Produktionsbedingungen und gesellschaftlich in zunehmendem Maße getrennten Zielgruppen bildeten, wurde die Mischung von Ernstem und Komischem zur ästhetischen Ausnahmeerscheinung, für die sich erst im späteren 18. Jahrhundert wieder relativ deutlich profilierte Formen ausbildeten. Grundsätzlich müssen hierbei zwei Richtungen unterschieden werden, von denen die eine – verkörpert vor allem im »*Dramma eroicomico*« – in starkem Maße auf die *Opera seria* Bezug nimmt, während es sich bei der anderen – repräsentiert durch das sentimentale »*Dramma giocoso*« mit

1 Chr. W. Gluck, *Paride ed Elena*, hg. v. R. Gerber, Kassel und Basel 1954 (Sämtliche Werke I/4), S. XIII.

2 Brief an Frisi vom 20. 12.1770, zitiert nach M. Donà, *Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi*, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, Bd. 9, hg. v. F. Lippmann, Köln 1974 (Analecta musicologica 14), S. 268–300: 292.

3 P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Neapel 1777, S. 435f.

4 A. Planelli, *Dell'opera in musica*, hg. v. F. Degrada, Fiesole 1981 (L'illusione teatrale. 1), S. 4.

5 Z.B. G. D. Pucitta, *La rosa cimimia*, Viterbo 1670.

6 Z.B. A. Zeno, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, tragicomedia per musica, Wien 1719; Antonio Oliva, *La Rosilla*, Neapel 1733.

7 Z.B. M. Americhi, *Le sventurate grandezze d'Oronte*, Rom 1677.

8 Z.B. G. Frigimelica Roberti, *Il selvaggio eroe*, Venedig 1707.

9 Z.B. G. Claudio Pasquini, *Don Chisciotte in corte della duchessa*, opera serioridicola per musica, Wien 1727.

aufgewerteten ›parti serie‹ – um eine immanente Entwicklung im gattungsgeschichtlichen Rahmen der ›Opera buffa‹ handelt. Zu diesen beiden heterogenen, wenngleich einander teilweise überlagernden Strömungen tritt am Ende des 18. Jahrhunderts eine dritte hinzu, die an die französische ›Opéra comique‹ der Revolutionszeit anknüpft und den unmittelbaren Anstoß für das ›Melodramma semiserio‹ des frühen 19. Jahrhunderts bildet.

Das Drama eroicomico geht historisch sowohl auf das ›poema eroicomico‹ zurück, worunter man seit dem frühen 17. Jahrhundert allgemein die Parodie auf das Heldenepos verstand, als auch auf die von Pierre Corneille um die Mitte des 17. Jahrhunderts begründete ›comédie héroïque‹.¹ Während ›eroico‹ auf den hohen sozialen Stand der handelnden Personen verweist, bezieht sich ›comico‹ auf die Handlung selbst, die im Unterschied zur Tragödie oder zur Opera seria vergleichsweise unbedeutend ist. Kennzeichnend für die meisten Opern dieses Typs sind »die parodistische Attacke auf die Opera seria« und der »neue Heldentyp französischer Art, der am Ende ungebrochen aus den Zwickigkeiten hervorgeht, obwohl er vorher sehr viel Schwäche gezeigt hat.«² Vor allem in der ersten Entwicklungsphase

1 Vgl. H. Geyer-Kiefl, *Die heroisch-komische Oper, 1770–1820*, Tutzing 1987 (Würzburger musikhistorische Beiträge 9), Bd. 1, S. 16.

2 Ebd., Bd. 1, S. 23.

The image shows a musical score for a scene from an opera. It consists of five systems of staves. The first system includes staves for Violino solo, Violini, Guido, and Viola Bassi. The second system includes staves for Violino solo, Violini unis., Guido, and Viola Bassi. The third system includes staves for Violino solo, Violini unis., Guido, and Viola Bassi. The fourth system includes staves for Violino solo, Violini unis., Guido, and Viola Bassi. The fifth system includes staves for Violino solo, Violini unis., Guido, and Viola Bassi. The lyrics are written below the vocal staves.

Uo - mi - ni, Don - ne e bes - tie d'o - gni sor - te,
 us - cite all' ar - mo - ni - a del dol - ce suo - no!
 Or - feo col - la sua li - ra ec - co ch'io so - no!
 Che fa -
 rò sen - za Eu - ri - di - ce, do - ve an - drò sen - za il mio ben? Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa -

rò sen-za il mio ben, do-ve an-drò sen-za il mio ben? L'al-ma-sao-oo non lo
 di-oe, non lo di-oe, e pa-zien-za a-ver oon-vien, e pa-
 zien-za a-ver oon-vien, a-ver con-vien. Che fa-rò sen-za Eu-ri-di-oe, do-ve an-drò sen-za il mio
 ben, che fa-rò, do-ve an-drò, che fa-rò sen-za il mio ben, do-ve an-drò sen-za il mio ben!

Poco lento.
 Violino solo tacet.

(Tempo L.)
 Violini.

Abbildung rechte Seite: Bühnenbildentwurf von Pietro Travaglia für die Uraufführung von Joseph Haydns *Orlando paladino* (Akt I, Bild 1) auf Schloß Esterháza 1782. Travaglias verschneite Gebirgslandschaft steht im Gegensatz zu den seinerzeit in der italienischen Oper vorherrschenden Typendekorationen. Der Künstler war seit 1771 als Bühnenbildner am Hof von Esterháza tätig.

der Gattung, die in den siebziger und achtziger Jahren anzusetzen ist, begegnen zahlreiche Werke, in denen das Moment der Seria-Parodie sehr bedeutsam ist. Die Sujets rekurrieren oft auf das Ritterepos und sind zugleich fest in der Ästhetik des Wunderbaren verankert. Eines der frühesten Beispiele dieses Typs bildet Giovanni Bertatis und Tommaso Traettas 1776 am Teatro San Moisè in Venedig uraufgeführtes *Dramma eroicomico Il cavaliere errante*, das in der Tradition der Zauberoper wurzelt und Motive aus Ariosts *Orlando furioso* (1516) aufgreift. Geisterbeschwörung, Himmelswagen, Verzauberung und Wahnsinn sind zentrale Elemente eines Handlungsgerüsts, das dem Komponisten Gelegenheit zu kontrastreichen musikalischen Schilderungen gab. Eine bemerkenswerte Parodie auf die Opera seria ist Guidos geistesverwirrter Vortrag der Arie »*Che farò senza Euridice*« (siehe Beispiel S. 85f.) aus Glucks *Orfeo*, wobei durch die veränderte Instrumentalaufteilung des Begleitsatzes »der Eindruck der Monotonie, der sich schon im Original fühlbar macht, bis an die Grenze des Stumpfsinns gesteigert« wird.¹ Neben zehn Arien in jedem der beiden Akte enthält die Partitur insgesamt fünf Ensembles, unter denen sich die Introduktion (Duett) und die beiden Finali (ein Sextett und ein Septett) durch ihre Aktionsintensität und Komplexität herausheben und in der Betonung der Anfangs- und Schlußkomponenten eine deutliche Distanz zur metastasianischen Dramaturgie bezeichnen, sowie drei Chöre, die unmittelbar in die Handlung eingreifen.

In den gleichen Themenkreis gehört Nunziato Portas und Joseph Haydns *Dramma eroicomico Orlando paladino* (1782), dessen Vorlage die Medoro-Episode aus Ariosts Epos bildet. Der Stoff mit seiner charakteristischen Mischung aus magischen, heroischen und komischen Elementen wurde im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert in zahlreichen italienischen Opern behandelt (z.B. von Antonio Vivaldi, 1727, und von Georg Friedrich Händel, 1733), war aber wenig später aufgrund eben dieser Elemente mit dem Operntypus metastasianischer Prägung unvereinbar und trat im zweiten Jahrhundertdrittel im *Dramma per musica* zunehmend in den

1 H. Abert, *Anhang*, in: C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, hg. v. dems., Wien und Leipzig 1914 (Werke I = Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXI/2=44a), S. 175ff.: 175.



- 1 Vgl. die Untersuchung der Dramen und Libretti über diesen Stoff bei R. Döring, Ariostos »Orlando Furioso« im italienischen Theater des Seicento und Settecento, Hamburg 1973 (Hamburger romanistische Dissertationen 9).
- 2 Hierzu S. Leopold, Wahnsinn mit Methode. Die Wahnsinnszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder, in: Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht, hg. v. K. Hortschansky, Hamburg und Eisenach 1991 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), S. 71–83: 72.
- 3 Vgl. M. K. Hunter, Haydn's Aria Forms: A Study of the Arias in the Italian Operas Written at Eszterháza, 1766–1783, Ann Arbor 1984, S. 371.

Hintergrund.¹ Vor allem die für die Figur Orlandos wesentliche Darstellung des Wahnsinns war im rational und ethisch begründeten Musikdrama des zweiten Jahrhundertdrittels grundsätzlich nicht statthaft.² Die Emanzipation von der metastasianischen Dramaturgie ermöglichte nun im späten 18. Jahrhundert das Wiedererstehen älterer Motive im Gewand des Drama eroicomico. Orlandos Entwicklung wird bei Porta und Haydn musikalisch gleichsam als Wandlungsprozeß vom Buffa- zum Seria-Charakter nachvollzogen.³ Während seine erste Arie »D'Angelica il nome« (vgl. Beispiel S. 88), die wie auch seine beiden weiteren einsätzig ist und sich formal deutlich von den Seria-Arien Medoros und Angelicas unterscheidet, mit ihren kurzatmigen, diastematisch eng bemessenen Gesangsphrasen und den begleitenden Streicherstaccati deutliche Buffo-Merkmale aufweist, erzielt seine letzte Solonummer »Miei pensieri, dove siete« (vgl. Beispiel S. 89) bei äußerlich ähnlich reduzierten Gestaltungsmitteln durch Tempodehnung und harmonische Verdichtung eine beinahe tragische Wirkung: Orlando ist von seinem »komischen« Liebesleiden geheilt, nicht aber von seinem Wahnsinn, er ist nur noch ein Schatten seiner selbst.

In Portas Libretto bleibt die Verbindung heroischer und komischer Züge indes keineswegs auf Orlando beschränkt, sondern kennzeichnet die männlichen Ritterfiguren insgesamt, den furchtsamen und unentschlossenen Medoro ebenso wie den Barbarenkönig Rodomonte. Haydns Oper wurde bald nach ihrer Premiere auch in Preßburg, Prag, Wien, Budapest, Mannheim, Dresden, Köln, Leipzig, Frankfurt, Berlin und München aufgeführt und zählt somit zu den erfolgreichsten Vertretern der Gattung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ihre Verbreitung vor allem im mitteleuropäischen Raum teilt sie mit zahlreichen weiteren Drammi eroicomici die-

[22.]

Aria

Allegretto

8

9

D'An - ge - li - ca il no - me! Ma quan - do, ma eo - me, ma do - ve sa -

ser Zeit. Daß Wien zum wichtigsten Zentrum eines Genres der italienischen Oper werden konnte, erklärt sich aus dem Zusammentreffen der Traditionen italienischer, französischer und deutscher Theaterformen, den spezifischen institutionellen Voraussetzungen sowie der engen persönlichen Bindungen einzelner Librettisten und Komponisten an die Habsburgermetropole.¹

Unter den Dichtern muß vor allem Giovanni Battista Casti erwähnt werden, dessen *Il re Teodoro in Venezia* (Wien 1784) ein besonders ungewöhnliches Drama eroicomico darstellt. Als Vorlage diente die historische Episode des westfälischen Hochstaplers Theodor Baron von Neuhoff, der 1736 vorübergehend als König von Korsika regierte, jedoch sogleich wieder gestürzt wurde und schließlich 1749 im Schuldgefängnis endete.² Die enorme Diskrepanz zwischen willkürlicher Herrscherrolle und ernüchternder Realität läßt Teodoro als heroisch-komische Figur par excellence erscheinen. Außergewöhnlich im Kontext des Genres ist vor allem die Aktualität der historischen Begebenheiten sowie die Tatsache, daß das Werk

- 1 Hierzu B. A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*; ders., »Lo specchio francese«: Viennese opera buffa and the legacy of French theatre, in: *Opera buffa in Mozart's Vienna*, hg. v. M. Hunter und J. Webster, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Opera), S. 50–81; M. Hager, *Die Opernprobe als Theateraufführung. Eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. v. A. Gier, Heidelberg 1986 (Studia Romanica 63), S. 101–124.
- 2 Zu *Il re Teodoro in Venezia* vgl. neuerdings C. Villinger, »Mi vuoi tu corbellar«. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen, Tutzing 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40), S. 99ff.

[46.]

[Aria]

Adagio

2 Oboi

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

ORLANDO

Bassi

Miei pen - sie - ri, do - ve sie - te? Quest' è il

re - gno del si - len - zio; mu - to è il ven - to, e l'au - re che - te, tut - to in - vi - ta a ri - po - sar, tut - to in -

ohne »lieto fine« auskommt und den Helden im Kerker enden lässt. Ähnlich pessimistische Züge tragen auch die beiden weiteren halbernten, jeweils von Antonio Salieri vertonten Opern Castis, die bezeichnenderweise wegen ihrer politischen Satire zu Lebzeiten ihrer Schöpfer nicht aufführbar waren: *Cublai Gran Can de' Tartari* (komponiert 1788, uraufgeführt in Würzburg 1998) und *Catilina* (komponiert 1792, uraufgeführt in Darmstadt 1994).¹ Auch Salieri nimmt durch die große Anzahl und stilistische Vielfalt seiner halbernten Opern eine besonders prominente Position im gegebenen Zusammenhang ein. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis unterscheidet Salieri zwischen Opern im »tragischen Style«, im »tragisch-komischen Style«, im »heroisch-komischen Style«, im »ländlichen Styl« und im »komischen Styl«.² Als tragisch-komisch wird von Salieri neben *Catilina* auch *Axur Rè d'Ormus* (1788) eingestuft, eine Bearbeitung seiner französischen Oper *Tarare* (nach Beaumarchais), dem »heroisch-komischen Style« weist er sogar vier Werke zu, darunter neben *Cublai Can* insbesondere das 1800 uraufgeführte *Dramma eroicomico Cesare in Farmacusa*.

1 Siehe auch R. Angermüller, *Die entpolitisierte Oper am Wiener und am Fürstlich Esterházy'schen Hofe*, in: *Haydn-Jahrbuch* 10 (1978), S. 5–22.

2 Vgl. R. Angermüller, *Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner »großen« Opern*, Bd. 1: *Werk- und Quellenverzeichnis*, München 1971 (Schriften zur Musik 16), S. 288ff.

Als repräsentatives Werk für die zweite der eingangs angesprochenen Richtungen, die Sentimentalisierung des *Dramma giocoso*, ist Carlo Goldonis *La buona figliuola* (1756, Erstvertonung von Egidio Duni) zu nennen, das in seiner 1760 uraufgeführten Zweitvertonung durch Niccolò Piccinni auch das bei weitem erfolgreichste Beispiel darstellt. *La buona figliuola* basiert auf Samuel Richardsons Roman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), der auch schon den Stoff für Goldonis vorausgegangene Komödie *La Pamela, o sia la virtù premiata* (1750) geliefert hatte.¹ Im Vorwort des Librettos kennzeichnet Goldoni das Werk als eine Komödie, in der die Leidenschaften in gleicher Intensität wie in einer Tragödie dargestellt werden², und wie für die Romanvorlage sind auch für das Opernlibretto der hohe moralische Anspruch, die sentimentale Gestaltung der Figuren, das Streben nach Natürlichkeit und die zentrale Rolle des Femininen prägend. Ebenso bezeichnend sind freilich auch die Unterschiede zwischen Libretto und Roman, etwa wenn sich am Ende der Oper Pamelas adlige Herkunft offenbart und a posteriori die Intensität ihrer Leidenschaften in durchaus traditioneller Weise legitimiert. Zugleich wird die Figurenkonstellation dadurch insoweit ausbalanciert, als mit Cecchina nunmehr eine vierte aristokratische Gestalt den insgesamt vier komischen Rollen gegenübersteht. Stilistisch sind das eigentliche »Seria«-Paar (die Marchesa und der Cavaliere Armidoro) und die komischen Figuren (Sandrina, Paoluccia, Tagliaferro und Mengotto) um die als »mezzi caratteri« angelegten Protagonisten des Marchese und der Gärtnerin Cecchina gruppiert, in deren psychologischer und musikalischer Individualisierung die Existenz gesellschaftlicher Schranken aufgehoben scheint. Der Vielschichtigkeit der Figurenkonstellation entspricht im musikalischen Satz eine Pluristilistik, die nicht nur in hierarchischen Stilhöhen, sondern auch in differierenden chronologischen Stilstufen zum Tragen kommt³, wobei die altmodischen Da-capo-Arien des Seria-Paares die beharrenden Kräfte der Gesellschaft⁴, die unterschiedlichen und sehr flexiblen Formlösungen der Mezzo-carattere-Figuren hingegen gleichsam die Möglichkeit sozialer Mobilität darzustellen scheinen.⁵

Die noch in jüngeren Untersuchungen gelegentlich vertretene Auffassung, derzufolge die Einteilung der Figuren in »parti serie« und »parti buffe« sowie gegebenenfalls auch »parti di mezzo carattere«, wie wir sie beispielsweise in *La buona figliuola* und zahlreichen weiteren Libretti Goldonis finden, ein Kriterium für die Gattungszugehörigkeit zur Opera semiseria sei⁶, entbehrt jeglicher historischer Grundlage. Vielmehr sind die *Drammi giocosi* grundsätzlich komische Opern mit ernstesten Elementen, die stets auch Rollen unterschiedlicher Stilhöhen umfassen, ohne daß hieraus bereits auf die erst später existierende Gattung der Opera semiseria geschlossen werden könnte. Auch die Tatsache, daß der Begriff Opera semiseria im späten 18. Jahrhundert noch nicht geläufig war, bleibt für die generelle Unterscheidung zwischen *Dramma giocoso* und Opera semiseria bedeutungslos. Tatsächlich wurde selbst ein Spätwerk der Opera buffa wie etwa Giuseppe Verdis *Un giorno di regno* (1839), dessen Figurenkonstellation überwiegend aus »parti serie« besteht und dessen musikalische Formen den Standards des Melodramma serio weit näher stehen als denen des zeitgenössischen *Dramma giocoso*, niemals mit der Opera semiseria in Verbindung gebracht, die damals seit Jahrzehnten als voll ausgebildetes Genre existierte. Das sentimentale *Dramma giocoso* bildet hierfür lediglich einen Ausgangspunkt, in dem entscheidende Merkmale der Opera semiseria (z.B. eine nicht bloß sentimentale, sondern entsetzenerregende, potentiell tragische Handlung, in der die Protagonisten beständig akuten Lebensgefahren ausgesetzt werden) nicht einmal in Ansätzen vorhanden waren.

Spiegelt das Vordringen sentimentaler und ernster Elemente im *Dramma giocoso* den allgemeinen Geschmackswandel am Ende des 18. Jahrhunderts, so waren zugleich ökonomische Faktoren für die Ausbreitung dieses Operntyps entscheidend. Ein bemerkenswerter Beleg hierfür ist der von Esteban Arteaga geschilderte fiktive Dialog zwischen einem Dichter und einem Impresario, wobei letzterer sich dagegen wendet,

»daß das Drama durchaus ernsthaft wäre, weil zu viele Kosten dazu erforderlich sind, eben so wenig aber ganz komisch, weil es sonst mit den schlechten Opern verwechselt werden möchte.«⁷

Arteagas Impresario bevorzugte eine Oper

»von Mittelcharakter (das heißt genau genommen, es soll gar keinen haben), damit es zu gleicher Zeit lachen und weinen mache, daß das Lustige in eine Verbindung gebracht werde, die es nie mit dem pathetischen gehabt hat, daß es auf eine leidenschaftliche Arie eine recht verwirrte enthalte.«⁸

- 1 M. Hunter, »Pamela«: *The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera*, in: *Mosaic* 18/4 (1985), S. 61–76.
- 2 »Questa è una Commedia, in cui le passioni sono con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una Tragedia richiederebbero.«: C. Goldoni, *Tutte le opere*, hg. v. G. Ortolani, Bd. 3: *Commedie*, Mailand 1939, S. 332f.
- 3 Hierzu vgl. die Untersuchung von F. Piperno: »La mia cara Cecchina è baronessa«: *Livelli stilistici e assetto drammaturgico ne La buona figliuola di Goldoni-Piccinni*, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte* XV, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1998 (*Analecta musicologica* 30/II), S. 523–542.
- 4 Vgl. R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 270.
- 5 Vgl. J. Stenzl, »Una povera ragazza«. Carlo Goldonis »La buona figliuola« in Niccolò Piccinnis Vertonung, in: *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. J. Maehder und J. S., Frankfurt am Main 1994 (*Perspektiven der Opernforschung* 1), S. 81–97.
- 6 Diese These bildet u.a. den Ausgangspunkt der Dissertation von R. Wochnik, *Die Musiksprache in den opere semiserie Joseph Haydns unter besonderer Berücksichtigung von »L'incontro improvviso«*, Eisenach und Hamburg 1993 (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 42). Die irreführende Bezeichnung von insgesamt sechs Werken Haydns als »Opere semiserie« geht zurück auf G. Feder, *Opera seria, opera buffa und opera semiseria bei Haydn*, in: *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hg. v. K. Hortschansky, Tutzing 1975, S. 37–55.
- 7 S. Arteaga: *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeit*, aus dem Italienischen v. J. N. Forkel, Leipzig 1789 (Nachdruck, Hildesheim und New York 1973), Bd. 2, S. 412.
- 8 Ebd., S. 412f.

Der Impresario wendet sich dagegen,

»daß das Thema aus der Geschichte genommen wäre; es würde zu ernsthaft werden, und könnte bloß nach den Regeln des Aristoteles zusammen gesetzt werden, die doch mit der Opern nichts zu thun haben. Dennoch sähe ichs gerne, daß viele Veränderungen der Scenen und Maschinen nach dem Geschmack der Franzosen darin angebracht würden. O, diese Franzosen haben sich in allen Dingen des Schönen bemächtigt! Abgerechnet, daß die Decorationen dem Volke sehr gefallen, möchte ich auch gerne ein schönes Gemälde von einem Gefängniß und einem Walde sehen lassen, welches sich unter den Scenen findet, die ich gemietet habe.«¹

Die Einführung ungewöhnlicher Schauplätze, die die Szenographie zu einem wesentlichen Faktor für den Erfolg eines Werkes machten, ging dabei mit dem Bestreben der Librettisten einher, mit der Gestaltung leidenschaftlicher Konflikte intensive Gefühlsregungen beim Publikum hervorzurufen. Arteagas Ausführungen sind vor dem Hintergrund der Rezeption des französischen Theaters und nicht zuletzt der Opéra-comique in Italien zu sehen, die eine wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung der Opera semiseria bildet.² In Turin, das hierbei gemeinsam mit Genua aufgrund der Nähe zu Frankreich eine Vorreiterrolle spielte, fanden bereits 1765 Aufführungen von mindestens sechs Opéras-comiques statt, und rund ein Jahrzehnt später kamen hier mit Philidors *Tom Jones* und vor allem Monsignys *Le Déserteur* auch die ersten sogenannten »Drames lyriques« auf die Bühne, eine Gattung, deren Sujets den Grundstock für die Vorläufer der späteren Semiseria legten. *Le Déserteur* bildet ein besonders aufschlußreiches Beispiel für die Bearbeitungspraxis französischer Bühnenwerke in der italienischen Librettistik des späten Settecento. Ein Jahr nach der Uraufführung von Michel-Jean Sedaines und Pierre-Alexandre Monsignys Erfolgsoper (1769) kam in Paris – ebenfalls unter der Gattungsbezeichnung »Drame« – ein gleichnamiges Schauspiel Louis-Sébastien Merciers auf die Bühne, das im Unterschied zur Oper tragisch endet, nämlich mit der tatsächlich vollzogenen Erschießung des Protagonisten. Diese beiden Stücke lieferten das Material für eine Reihe höchst unterschiedlicher Libretti. Carlo Francesco Badinis *Il disertore* (Musik von Pietro Guglielmi, London 1770)³ basiert allein auf Sedaines Stück und überträgt dieses – unter Ausschluß seiner ernsthaften Elemente – in die Form der Opera buffa: die angebliche Desertion ist hier nur eine Finte, um die Treue der Liebenden auf die Probe zu stellen. Auf Sedaine geht auch die anonyme »azione comica per musica« *Il disertore per amore* zurück, die in einer nicht überlieferten Vertonung Antonio Sacchinis 1774 in Prag uraufgeführt wurde, sowie Giuseppe Gazzanigas »dramma giocoso« *Il disertore francese* (Bologna 1779). An Mercier orientiert sich – freilich unter Verzicht auf den tragischen Schluß – Bartolomeo Benincasas »dramma serio per musica« *Il disertore*, dessen Vorwort die generelle Anlehnung der italienischen Oper an das französische Drame und die Einführung von zeitgenössischen ersten Opernstoffen mit nicht-heroischen Figuren propagiert. Zurecht hat Stefano Castelvechi dieses Vorwort als »the most explicit manifesto for a third genre in Italian opera«⁴ bezeichnet. Im Unterschied zum *Dramma eroicomico* oder der sentimental Opera buffa sollte diese dritte Gattung nach den Vorstellungen Benincasas jedoch keineswegs – wie bei Sedaine und Monsigny, die er deswegen kritisierte – tragische und komische Elemente mischen, sondern einen gänzlich ernsten Charakter tragen. Tatsächlich versteht sich die Gattungsbezeichnung mit dem ausdrücklichen Zusatz »serio« als wörtliche Übersetzung des französischen »Drame sérieux«.⁵ Auch die Originalvertonung des Librettos von Francesco Bianchi (Venedig 1785) bewegt sich formal wie stilistisch ganz in den Bahnen der Opera seria. So ist die männliche Hauptrolle ein Kastrat (ein außerhalb Roms nicht nur in der Opera buffa dieser Zeit, sondern auch im *Dramma eroicomico* grundsätzlich ausgeschlossener Stimmtyp), und die formale Anlage mit alternierenden Rezitativen und Arien wird nicht häufiger durch Ensembles bereichert, als dies in einer durchschnittlichen Opera seria dieser Zeit der Fall ist. Außergewöhnlich ist das Werk primär dadurch, daß es in der Gegenwart spielt und sich auf bürgerliche Protagonisten beschränkt. Diese Eigenschaften reichten aus, daß Benincasas Libretto ein krasser Einzelfall blieb. Ein drittes Genre wurde durch *Il disertore* zwar propagiert, konnte jedoch von der Opera seria ausgehend vorerst nicht begründet werden. Das klassizistische Axiom eines notwendigen Zusammenhangs zwischen einer tragischen Handlung und herrschaftlichen Protagonisten längst vergangener Zeiten, das durch das bürgerliche Trauerspiel außer Kraft gesetzt worden war, sollte im *Dramma per musica* auch weiterhin Bestand haben.

1 Ebd., S. 413.

2 Hierzu s. M. Marica, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770–1830)*, Diss. (masch.) Rom 1998; ders.: *Le rappresentazioni di opéra-comiques in Italia (1750–1820)*, in: *L'Opéra-comique et son rayonnement en Europe au XIXe siècle*, hg. v. M. Pospíšil, A. Jacobsen und F. Claudon, Prag 2001; ders., *Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763–1813)*, in: *Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hg. v. H. Schneider und N. Wild, Hildesheim – Zürich – New York 1997 (Musikwissenschaftliche Publikationen 3), S. 385–447.

3 M. F. Robinson, *Two London Versions of »The Deserter«*, in: *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, hg. v. D. Heartz und B. Wade, Kassel – Basel – London 1981, S. 239–245.

4 S. Castelvechi, *Sentimental Opera. The Emergence of a Genre, 1760–1790*. Diss. (masch.) Chicago 1996, S. 111.

5 Vgl. ebd., S. 108f.

Einen geeigneten Nährboden fanden vergleichbare Bestrebungen im späten 18. Jahrhundert also auch weiterhin nur in der Opera buffa. Bereits Goldoni hatte in seinen Memoiren seine Komödie *Pamela* nachträglich als »un drame selon la définition des François« und als »une Pièce à sentimens« bezeichnet.¹ Hierunter verstand er eine Gattung der Bühnenkunst zwischen Komödie und Tragödie, die für empfindsame Herzen geschaffen sei und diese, da sie von ihresgleichen handelt, weit stärker rühre als das Schicksal tragischer Helden.²

Dies gilt gewiß auch für Giovanni Paisiellos 1789 uraufgeführten Einakter *Nina o sia La pazza per amore*, der auf der Übersetzung von Nicolas Dalayracs einaktiger comédie mêlée d'ariettes *Nina ou La Folle par amour* (1787) beruht und auch insofern eine neue Stufe der Opéra-comique-Rezeption in Italien bezeichnet, als hier erstmals die Dialoge nicht durch Rezitative ersetzt wurden, sondern als gesprochene Prosaabschnitte bestehen blieben.³ Besonders die Darstellung des Wahnsinns in dieser Oper erregte großes Aufsehen. Hatte die »pazzia« auf Grund unerfüllter Liebe in Werken wie Haydns *Orlando paladino* noch überwiegend komischen Charakter, so setzte sich Dalayracs Librettist Benoît-Joseph Marsollier mit den seinerzeit neuesten medizinischen Forschungen und den psychopathologischen Dimensionen des Wahnsinns auseinander.⁴

Sollte die Geistesverwirrung der Protagonistin aus Liebeskummer zu einem zentralen Thema der Opera semiseria des 19. Jahrhunderts avancieren, so finden sich zahlreiche andere Schlüsselemente des Genres in einer weiteren Opéra comique von Marsollier und Dalayrac, *Camille ou Le Souterrain* (Paris 1791). Dieses Werk bildet die Vorlage für Ferdinando Paers Drama serio-giocosio *Camilla ossia Il sotteraneo* (Wien 1799), das zu den ersten voll entwickelten Gattungsbeispielen der Opera semiseria zu rechnen ist. Das Werk spielt in einem halbverfallenen Schloß im andalusischen Wald und handelt vom beklagenswerten Schicksal einer jungen Frau, die nach ihrer Befreiung aus räuberischer Gefangenschaft von ihrem Retter Loredano sexuell bedrängt worden war und daraufhin vom misanthropischen Herzog Uberto geehelicht wurde, der sie aus Eifersucht jahrelang in einem Kerker gefangen hielt. Dem Tode nahe, wird sie gemeinsam mit ihrem kleinen Sohn am Ende aus den einstürzenden Schloßmauern befreit. Zu den gattungstypischen Merkmalen dieses Sujets zählen der »schauerromantische« Schauplatz im spätféudalen, ländlichen Milieu, der Gegensatz zwischen aristokratischen und bäuerlichen Lebenswelten sowie derjenige zwischen grauerregenden und buffonesken Szenen, die Konstellation eines tugendhaften Mädchens und eines männlichen Despoten sowie die Rettung aus Lebensgefahr in letzter Minute. Wie Mathias Brzoska nachweisen konnte, ist die Musik Paers in hohem Maße durch diejenige Dalayracs inspiriert: so läßt sich etwa an der Pantomime des Herzogs

»Takt für Takt verfolgen, daß sich Paer an die charakterisierende Motivtechnik Dalayracs anlehnt. Auch die Verknüpfung größerer szenischer Komplexe mittels motivischer Verarbeitung ist in Dalayracs Partitur zumindest vorgeprägt; das Verfahren als solches findet ohnehin in der französischen Oper, namentlich Cherubinis, die greifbarsten Vorbilder.«⁵

Die Bedeutung der Pantomime steht dabei stellvertretend für die generelle Aufwertung der visuellen Darstellungselemente, wie sie für die Opera semiseria insgesamt typisch werden sollte.

Ebenso wie Paer, der das Genre mit weiteren Werken wie *Griselda* (1798), *I fuorisciti* (1802), *Sargino ossia L'allievo dell'amore* (1803), *Leonora ossia L'amore conjugale* (1804) und *Agnese* (1812) von Wien und Dresden ausgehend popularisierte, trug vor allem Johann Simon Mayr um 1800 von Venedig aus zur Durchsetzung des neuen Operntypus bei.⁶ Als eigenständige Gattung des italienischen Musiktheaters konnte sich das Melodramma semiserio neben Opera seria und Opera buffa nur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts behaupten.⁷

1 *Mémoires* II.9, in: C. Goldoni, *Tutte le opere*, hg. v. G. Ortolani (I classici Mondadori), Bd. 1, Mailand 1935, S. 280.

2 »Ces ouvrages auxquels on donne en France le titre de »Drames«, ont certainement leur mérite, c'est un genre de représentation théâtrale, entre la Comédie et la Tragédie. C'est un amusement de plus fait pour les cœurs sensibles; les malheurs des Héros tragiques nous intéressent de loin, mais ceux de nos égaux doivent nous toucher davantage. La Comédie qui n'est qu'une imitation de la nature, ne se refuse pas aux sentimens vertueux et pathétiques, pourvu qu'elle ne soit pas dépourvue de ces traits comiques et saillans qui forment la base fondamentale de son existence.« (*Mémoires* III.3), ebd., S. 256.

3 Zur Frage des gesprochenen Dialogs in der italienischen Oper des späten 18. Jahrhunderts siehe A. Chegai, *L'esilio di Metastasio*, S. 239–251; E. Sala, *Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du Renaud d'Ast*, in: *Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, S. 363–373.

4 Vgl. C. Villinger, »Mi vuoi tu corbellar«, S. 67; S. Castelveccchi, *From »Nina« to »Nina«: Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s*, in: *Cambridge Opera Journal* 8/2 (1996), S. 94–101; M. Couvreur, *La Folie à l'Opéra-Comique: Des grélots de Momus aux larmes de Nina*, in: *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique. Conseil de la musique de la Communauté Française de Belgique*, hg. v. P. Vendrix, Lüttich 1992 (Collection musique. Musicologie), S. 201–219.

5 Vgl. M. Brzoska, »Camilla« und »Sargino«: *Ferdinando Paers italienische Adaptionen der französischen Opéra comique*, in: *Recercare* 5 (1993), S. 171–192: 191.

6 Vgl. A. Jacobshagen, *Farsa sentimentale – Melodramma eroicomico – Opera semiseria. Zur Gattungskonvergenz in der venezianischen Oper um 1800*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums Ingolstadt 1998*, hg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (Mayr-Studien 2), S. 95–104.

7 Hierzu siehe das Kapitel *Von Comédie larmoyante und »Rettungsoper« zum Melodramma semiserio*, in: S. Döhring / S. Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 13), S. 48–56.

Literaturhinweise

- Abert, H.: *Anhang*, in: C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, hg. v. dems., Wien und Leipzig 1914 (Werke I = Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXI/2=44a), S. 175–177.
- Algarotti, F.: *Saggio sopra l'opera in musica*, Venedig 1755, völlige Neufassung Livorno 1763.
- Angermüller, R.: *Die entpolitisierte Oper am Wiener und am Fürstlich Esterházy'schen Hofe*, in: Haydn-Jahrbuch 10 (1978), S. 5–22.
- Angermüller, R.: *Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner »großen« Opern*, 3 Bände, München 1971–1974 (Schriften zur Musik 16f. und 19 = Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 2, 3/1 und 4).
- Artega, S.: *Geschichte der italienischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeit*, aus dem Italienischen v. J. N. Forkel, 2 Bände, Leipzig 1789 (Nachdruck, Hildesheim und New York 1973).
- Bellina, A. L.: *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. »Le Festin de pierre e Sémiramis«*, in: *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, hg. v. F. Marri, Florenz 1989 (Historiae musicae cultores. Biblioteca 54), S. 107–117.
- Betzwieser, T.: *Opéra comique als italienische Hofoper: Grétrys »Zemira e Azor« in Mannheim (1776)*, Referat gehalten bei dem Kongreß »Ein Paradies der Tonkünstler?« 1999 in Mannheim, Druck in Vorbereitung.
- Bianconi, L.: *Introduzione*, in: *La drammaturgia musicale*, hg. v. dems., Bologna 1986 (Problemi e prospettive), S. 7–49.
- Brzoska, M.: *»Camilla« und »Sargino«: Ferdinando Paers italienische Adaptionen der französischen Opéra comique*, in: *Recercare* 5 (1993), S. 171–192.
- Brown, B. A.: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991.
- Brown, B. A.: *»Lo specchio francese«: Viennese opera buffa and the legacy of French theatre*, in: *Opera buffa in Mozart's Vienna*, hg. v. M. Hunter und J. Webster, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Opera), S. 50–81.
- Callella, M.: *Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien Régime*, Eisenach 2000.
- Callella, M.: *Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper*, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hg. v. L. Lütteken und G. Splitt, Druck in Vorbereitung.
- Castelvecchi, S.: *Sentimental Opera. The Emergence of a Genre, 1760–1790*. Diss. (masch.) Chicago 1996.
- Castelvecchi, S.: *From »Nina« to »Nina«: Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s*, in: *Cambridge Opera Journal* 8/2 (1996), S. 94–101.
- Chegai, A.: *L'esilio di Metastasio: Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz 1998 (Storia dello spettacolo. Saggi 2).
- Couvreur, M.: *La Folie à l'Opéra-Comique: Des grelots de Momus aux larmes de Nina*, in: *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique. Conseil de la musique de la Communauté Française de Belgique*, hg. v. P. Vendrix, Lüttich 1992 (Collection musique. Musicologie), S. 201–219.
- Cyr, M.: *Rameau e Traetta*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 12 (1978), S. 166–182.
- Degrada, F.: *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, in: *Chigiana* 29f. (1975), S. 309–329 (deutsche Übersetzung: *Glucksche Aspekte in einem Spätwerk Hasses*, in: *Hasse-Studien* 3 (1996), S. 5–23).
- Döhring, S. / Henze-Döhring, S.: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 13).
- Döring, R.: *Ariostos »Orlando Furioso« im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Hamburg 1973 (Hamburger romanistische Dissertationen 9).
- Donà, M.: *Dagli archivi milanesi: lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, Bd. 9, hg. v. F. Lippmann, Köln 1974 (Analecta musicologica 14), S. 268–300.
- Dubowy, N. / Strohm, R.: Artikel *»Dramma per musica«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 1452–1500.
- Feder, G.: *Opera seria, opera buffa und opera semiseria bei Haydn*, in: *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hg. v. K. Hortschansky, Tutzing 1975, S. 37–55.
- Finscher, L.: *Che farò senza Euridice*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, hg. v. H. Heussner, Kassel u.a. 1964, S. 96–110; nachgedruckt in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hg. v. K. Hortschansky, Darmstadt 1989 (Wege der Forschung 613), S. 135–153.
- Gallarati, P.: *Ranieri de' Calzabigi e la teoria della »musica di declamazione«*, in: *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, hg. v. F. Marri, Florenz 1989 (Historiae musicae cultores. Biblioteca 54), S. 5–13.
- Geyer-Kiefl, H.: *Die heroisch-komische Oper, 1770–1820*, 2 Bände, Tutzing 1987 (Würzburger musikhistorische Beiträge 9).
- Goldoni, C.: *Tutte le opere*, hg. v. G. Ortolani, Mailand 1935ff. (I classici Mondadori).
- Griffin, T.: *Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli*, in: *La musica a Napoli durante il Seicento*, hg. v. D. A. D'Alessandro und A. Ziino, Rom 1987 (Miscellanea musicologica 2), S. 351–368.
- Hager, M.: *Die Opernprobe als Theateraufführung. Eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. v. A. Gier, Heidelberg 1986 (Studia Romanica 63), S. 101–124.
- Harriss, E.: *Johann Adolf Hasse and the »Sturm und Drang« in Vienna*, in: *Hasse-Studien* 3 (1996), S. 24–53.
- Heartz, D.: *Operatic Reform at Parma: Ippolito ed Aricia*, in: *Atti del Convegno sul Settecento Parmense nel 2° Centenario della morte di C.I. Frugoni (Parma, 10-11-12 maggio 1968)*, hg. v. F. Borri, Parma 1968, S. 271–300.
- Henze-Döhring, S.: *Opera seria am kurpfälzischen Hofe. Traettas »Sofonisba«, de Majos »Ifigenia in Tauride«, Bachs »Temistocle«*, in: *Mannheim und Italien – Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, hg. v. R. Würz, Mainz 1984 (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 25), S. 78–96.

- Henze-Döhring, S.: *Götter am Hofe. Zur Rezeption der »Tragédie lyrique« an deutschen Residenzen*, in: *Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien 1994–1997*. Günter Koenemann zum 65. Geburtstag, hg. v. H. J. Marx, Laaber 1998 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 6), S. 253–268.
- Henzel, C.: *Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1997, Stuttgart und Weimar 1997, S. 9–57.
- Hortschansky, K.: *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (Analecta musicologica 13), Köln 1973.
- Hortschansky, K.: *Mozarts »Ascanio in Alba« und der Typus der Serenata*, in: *Colloquium »Mozart und Italien« (Rom 1974)*, hg. v. F. Lippmann, Köln 1978 (Analecta musicologica 18), S. 148–158.
- Hunter, M.: *»Pamela«: The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera*, in: *Mosaic* 18/4 (1985), S. 61–76.
- Hunter, M. K.: *Haydn's Aria Forms: A Study of the Arias in the Italian Operas Written at Eszterháza, 1766–1783*, Ann Arbor 1984.
- Jacobshagen, A.: *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt am Main 1997 (Perspektiven der Opernforschung 5).
- Jacobshagen, A.: *Farsa sentimentale – Melodramma eroicomico – Opera semiseria. Zur Gattungskonvergenz in der venezianischen Oper um 1800*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums Ingolstadt 1998*, hg. v. F. Hauk und I. Winkler, München und Salzburg 1999 (Mayr-Studien 2), S. 95–104.
- Joly, J.: *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont-Ferrand 1978.
- Kunze, S.: *Die Opera seria und ihr Zeitalter*, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit« (Siena 1983)*, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1987 (Analecta musicologica 25), S. 1–15.
- Kunze, S.: *Christoph Willibald Gluck, oder: die »Natur« des musikalischen Dramas*, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hg. v. K. Hortschansky, Darmstadt 1989 (Wege der Forschung 613), S. 390–418.
- Leopold, S.: *Wahnsinn mit Methode. Die Wahnsinnsszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*, hg. v. K. Hortschansky, Hamburg und Eisenach 1991 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), S. 71–83.
- Leopold, S.: Artikel *»Tommaso Traetta, Ippolito ed Aricia«*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von S. Döhring, Bd. 6, München und Zürich 1997, S. 312–315.
- Marica, M.: *Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763–1813)*, in: *Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hg. v. H. Schneider und N. Wild, Hildesheim – Zürich – New York 1997 (Musikwissenschaftliche Publikationen 3), S. 385–447.
- Marica, M.: *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770–1830)*, Diss. (masch.) Rom 1998.
- Marica, M.: *Le rappresentazioni di opéra-comiques in Italia (1750–1820)*, in: *L'Opéra-comique et son rayonnement en Europe au XIXe siècle*, hg. v. M. Pospíšil, A. Jacobshagen und F. Claudon, Prag 2001.
- Martina, A.: *Orfeo-Orphée di Gluck. Storia della trasmissione e della recezione*, Turin 1995 (Tesi 7).
- McClymonds, M. P.: *Mattia Verazi and the Opera at Mannheim. Stuttgart, and Ludwigsburg*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 7 (1982), S. 99–136.
- McClymonds, M. P.: *Niccolò Jommelli. The Last Years (1769–1774)*, Ann Arbor 1978 (Studies in Musicology 23).
- Metastasio, P.: *Tutte le opere*, hg. v. B. Brunelli, 5 Bände, Mailand 1947–1954 (I classici Mondadori).
- Miller, N.: *Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformator*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hg. v. H. Danuser, Laaber 1988 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), S. 109–153.
- Monelle, R.: *Gluck and the »Festa teatrale«*, in: *Music & Letters* 54 (1973), S. 308–325.
- Mücke, P.: *Johann Adolf Hasses Dresdener Opern im Kontext der Hofkultur*, Diss. (masch.) Marburg 1999.
- Napoli Signorelli, P.: *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Neapel 1777.
- Italian opera librettos: 1640–1770*, hg. v. H. M. Brown, 16 Bände, New York 1978–1984.
- Oschmann, S.: *Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II. von Preußen*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*, hg. v. K. Hortschansky, Hamburg und Eisenach 1991 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), S. 175–193.
- Piperno, F.: *»La mia cara Cecchina è baronessa«: Livelli stilistici e assetto drammaturgico ne La buona figliuola di Goldoni-Piccinni*, in: *Studien zur italienische Musikgeschichte XV*, hg. v. F. Lippmann, Laaber 1998 (Analecta musicologica 30/II), S. 523–542.
- Planelli, A.: *Dell'opera in musica*, hg. v. F. Degrada, Fiesole 1981 (L'illusione teatrale. 1).
- Riedlbauer, J.: *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim – Zürich – New York 1994 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 7).
- Robinson, M.: *The 1774 S. Carlo Version of Gluck's »Orfeo«*, in: *Chigiana* 29f. (1972/73), S. 395–413.
- Robinson, M. F.: *Two London Versions of »The Deserter«*, in: *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, hg. v. D. Heartz und B. Wade, Kassel – Basel – London 1981, S. 239–245.
- Sala, E.: *Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du Renaud d'Ast*, in: *Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hg. v. H. Schneider und N. Wild, Hildesheim – Zürich – New York 1997 (Musikwissenschaftliche Publikationen 3), S. 363–373.
- Sommer-Mathis, A.: *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994 (Dramma per musica 4).

- Stenzl, J.: »Una povera ragazza«. Carlo Goldonis »La buona figliuola« in Niccolò Piccinnis Vertonung, in: *Zwischen Oper buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. J. Maehder und J. S., Frankfurt am Main 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 81–97.
- Strohm, R.: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25).
- Talbot, M.: *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, in: *The Royal Musical Association Research Chronicle* 18 (1982), S. 1–50.
- Tocchini, G.: *I fratelli d'Orfeo: Gluck e il teatro musicale massonico fra Vienna e Parigi*, Florenz 1998 (Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria. Studi 174), S. 3–141.
- Villinger, C.: »Mi vuoi tu corbellar«. *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*, Tutzing 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40).
- Wiesend, R.: »... Das ist man so'ne kleine Operette«. Hasses »Piramo e Tisbe« in *Zeugnissen einer »mittleren« Ästhetik*, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hg. v. A. Beer und L. Lütteken, Tutzing 1995, S. 153–165.
- Wiesend, R.: *Opernreform und Theaterbau bei Francesco Algarotti*, in: *Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Bayreuth 1998*, in: *ICOMOS – Hefte des deutschen Nationalkomitees* 31, S. 100–103.
- Wochnik, R.: *Die Musiksprache in den opere semiserie Joseph Haydns unter besonderer Berücksichtigung von »L'incontro improvviso«*, Eisenach und Hamburg 1993 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 42).

KAPITEL IV: DIE KOMISCHE ITALIENISCHE OPER

Von Daniel Brandenburg

Die frühe Commedia per musica (1700–1740)

Die Commedia per musica als erste Form von komischer italienischer Oper in mehraktiger Ausprägung entstand im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Neapel. Sie müßte terminologisch genau eigentlich mit ihrem neapolitanischen Namen als ›commedeja pe' mmuseca‹ bezeichnet werden, weil die hochitalienische Fassung dieser Gattungsbezeichnung sich im Laufe des Jahrhunderts so weit verselbständigte, daß sie gleichbedeutend mit ›dramma giocoso‹ oder ›opera buffa‹ benutzt wurde: Es mag in diesem Zusammenhang genügen darauf hinzuweisen, daß selbst Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786) im Uraufführungslibretto die Bezeichnung »Commedia per musica« trägt. ›Commedeja pe' mmuseca‹ bezeichnete hingegen eine Spielart des komischen Musiktheaters, die eng mit den besonderen Gegebenheiten Neapels verbunden war und ihre Identität, sowohl was das Lokalkolorit als auch was ihre sprachliche und literarische Form anbelangt, aus dieser Bindung gewann. Leider sind uns die meisten einschlägigen Werke nur noch im Libretto erhalten, so daß sich die nachfolgenden Ausführungen weitgehend auf die sprachlich- literarische Seite beschränken müssen.

Ihre Entstehung verdankte die Commedeja pe' mmuseca dem Bedürfnis des Adels und des gebildeten Bürgertums nach komischer Unterhaltung in der Oper.¹ Diese war nur in einer Art sozialer Vogelschau zu erreichen, durch die verhindert werden konnte, daß das Amüsement die bestehende gesellschaftliche Ordnung in Frage stellte: Das alltägliche Leben der kleinen Leute wurde unter anderem deshalb zum Gegenstand der Unterhaltung der oberen Schichten und zum Inhalt der Commedeja pe' mmuseca gemacht, weil Gelächter über Könige, Prinzessinnen und adeligen Helden in Gegenwart der echten Vertreter des Adelsstandes als Unbotmäßigkeit verstanden worden wäre. Die Schilderung der Lebensumstände von Fischern, Handwerkern und Tagelöhnern ermöglichte ferner Aussagen und Ausdrucksformen², die in ihrer Spontaneität in der höfischen Oper undenkbar waren und schon aus diesem Kontrast heraus beim Publikum ein breites Spektrum von Reaktionen auszulösen konnten, von der nostalgischen Rührung bis hin zum Gelächter. Welche soziale Sprengkraft dieser Gattung durch die Zusammenführung zweier ansonsten weit voneinander getrennt lebenden Gesellschaftsschichten zugetraut wurde, mag man daraus ersehen, daß sich das komische Musiktheater in Neapel erst unter der vergleichsweise liberalen Herrschaft der Österreicher und nicht schon unter den strengeren Bourbonen öffentlich etablierte.³

Die Commedeja pe' mmuseca war im Gegensatz zu manchen späteren Erscheinungsformen der Opera buffa kein primär volkstümliches Phänomen: die Aufführungen der ersten so benannten Werke fanden in Privathäusern und vor ausgewähltem Publikum statt. Die früheste nachweisbare Commedeja, *La Cilla* (Libretto von Francesco Antonio Tullio, Musik von Michelangiolo Faggioli) wurde 1706 im Hause des Principe di Chiusano unter Anwesenheit des österreichischen Vizekönigs Daun gegeben.⁴ Der hierin schon rein äußerlich dokumentierte elitäre Anspruch findet seine Bestätigung auch darin, daß sich die Commedeja pe' mmuseca von Anfang an mehr der in den kleinen, gebildeten Zirkeln gepflegten Sprechkomödie verpflichtet fühlte als dem in Neapel sehr lebendigen Stegreiftheater. Als »Komödie für (mit) Musik« sollte sie nach dem Willen ihrer Schöpfer eine literarische Antwort auf das gekünstelte Barocktheater sein, dem sie die Natürlichkeit⁵ der einfachen Bevölkerung Neapels, den neapolitanischen Dialekt als Ausdrucksmedium und die Alltäglichkeit des einfachen Lebens gegenüberstellte. Der im Vergleich zur Opera seria engere Realitätsbezug erforderte es, daß die Libretti in der alltäglichen Sprache Neapels, dem Dialekt abgefaßt wurden, ohne daß dieser jedoch schon primär als soziales Charakteristikum eingesetzt worden wäre.⁶ Trotz der Ablehnung des höfischen Musiktheaters und seiner Inhalte und Konventionen behielt die

- 1 R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 143f.
- 2 Vgl. dazu M. Rak, *L'opera comica napoletana di primo Settecento*, in: *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 9), Florenz 1983, S. 217–224: 221.
- 3 Strohm, *Die italienische Oper*, S. 145. Rak, *L'opera comica napoletana di primo Settecento*, S. 221.
- 4 Vgl. dazu F. Piperno, *Il teatro comico*, in: *Musica in scena: Storia dello spettacolo musicale*, hg. v. A. Basso, Bd. II: *Gli Italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, Turin 1996, S. 97–199: 143.
- 5 Vgl. dazu Rak, *L'opera comica napoletana*, S. 221.
- 6 Vgl. dazu P. Weiss, *Ancora sulle origini dell'opera comica: il linguaggio*, in: *Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies I* (1986), S. 124–127.

Commedeja pe' mmuseca zunächst dessen formale Bestandteile, dessen Anspruch auf hohes literarisches Niveau sowie dessen Wege der Vermittlung bei. Da es in Neapel schon eine eigene dialektale literarische Tradition gab – in Dichtung wie im Sprechtheater –, war der Dialekt nicht nur Couleur locale, sondern auch eine allen Volksschichten gemeinsame sprachliche Grundlage, die sich zugleich zur Verwirklichung literarischer Absichten eignete. Das Toskanische sollte erst später in die Libretti Eingang finden und nur in wenigen Ausnahmefällen zur vorherrschenden Sprache werden (z.B. in *Il trionfo dell'onore* von Alessandro Scarlatti auf das Libretto von Francesco Antonio Tullio, Teatro de' Fiorentini 1718).

Die Wiedergabe von Gestalten, Berufen, Sitten, Gebräuchen und Örtlichkeiten des täglichen Lebens in Neapel erfolgte in der Commedeja pe' mmuseca trotz allem mehr als gefiltertes Zitat denn als realistische Schilderung¹ und blieb damit ganz im Rahmen dessen, was die zeitgenössische Prosakomödie vorgab. Die Darstellung des »einfachen Lebens«, die schon von der Accademia dell'Arcadia und ihren zahlreichen, über ganz Italien verteilten Kolonien kultiviert wurde, war unter deren Einfluß in den literarischen Zirkeln eine feste Gepflogenheit geworden, mit Auswirkungen selbst auf jene Literatur, die zur Vertonung bestimmt war.² Die Lieder, Tänze und besonders die in Eröffnungsszenen so beliebten volkstümlichen Strophen- gesänge, Duette, Ständchen und Arbeitsliedchen dienten als gelehrte Andeutung einer dem Publikum sonst fernen Realität, als verklarte Spiegelung einer gerade im Süden Italiens häufig armseligen sozialen Wirklichkeit. Die in dieser Umgebung angesiedelte Handlung unterschied sich allerdings in ihren komplizierten Verwicklungen, den für diese wesentlichen verwandtschaftlichen Beziehungen der Protagonisten, kaum von den Schemata, die in der zeitgenössischen Opera seria verwirklicht wurden, so wie die Struktur der Libretti in Arien und Rezitativen, die Verwendung der Verse und deren Vertonung sich offenkundig ebenfalls an diesem Modell orientierte.³

Die Tatsache, daß die Musik zu den ersten Libretti (bis etwa 1720) vornehmlich aus der Feder zweitrangiger Komponisten, wie z.B. Tommaso De Mauro, Michele De Falco, Antonio Orefice, Ignazio Prota, Antonio Pisano oder von jungen Anfängern wie Leonardo Vinci stammte, zeugt davon, daß bei der Commedeja pe' mmuseca die musikalische Seite der textlichen zunächst untergeordnet war. All diese Musiker waren in irgendeiner Form einem der Konservatorien Neapels verbunden, hatten dort studiert, lehrten dort und verdienten sich nicht selten mit einem komischen Werk die ersten Sporen. Häufig waren an einem Werk mehrere Komponisten beteiligt, die jeweils einen Teil zu vertonen hatten.⁴ Die Autoren der Texte gehörten zumeist dem in Neapel stark vertretenen Juristenstand an, einer Bevölkerungsgruppe also, die durch ihren berufsbedingten Kontakt zum einfachen Volk dazu prädestiniert war, dieses auf die Bühne zu bringen. Zudem kann man davon ausgehen, daß außer den Angehörigen des Klerus und einigen gebildeten Adeligen es vor allem die Juristen waren, die aufgrund ihrer Ausbildung über die nötigen Kenntnisse und Fähigkeiten zur literarischen Betätigung verfügten. Es mag mit ihrem Standesbewußtsein zusammenhängen, daß manche dieser Literaten sich als Librettisten hinter einem Pseudonym oder einem Anagramm ihres bürgerlichen Namens verbargen: Francesco Antonio Tullio benutzte z.B. den Namen Colantuono Feralintisco (siehe z.B. *La Cilla*). Bis heute nicht eindeutig geklärt ist hingegen, wer Agasippo Mercotellis war, der unter anderem das Libretto zu *Patrò Calienno de la costa* (Musik von Antonio Orefice, Teatro de' Fiorentini 1709) verfaßte. Eine ganze Reihe dieser Textdichter schrieb sowohl Prosakomödien als auch Commedeja-Libretti, so z.B. Niccolò Corvo, Pietro Trincherà und Gennarantonio Federico, was eine weitere Erklärung für die inhaltlichen Gemeinsamkeiten der beiden Genera abgibt, die bis zur Libretto-Adaption erfolgreicher Komödienstoffe reichten.

Das Publikum der Musikkomödie unterschied sich nicht von dem der Opera seria: Als der Schritt vom adeligen Zirkel zum öffentlichen Theater vollzogen wurde, trat das Teatro de' Fiorentini, das sich als erstes von den kleineren neapolitanischen Sprechtheaterbühnen diesem neuen Genre zuwandte (was 1706 anlässlich eines Wechsels im Impresariat geschah)⁵, in direkte Konkurrenz zum Teatro S. Bartolomeo, dem ersten Theater am Platz. Ein Zeitgenosse berichtet am 31. Dezember 1709 darüber wie folgt: »... questi Napolitani, che sono tutti di pessimo gusto, non ci vanno [al teatro S. Bartolomeo], e più tosto empiono il teatro de' Fiorentini, ove si fa una porcheria, indegna di essere vista, in lingua Napolitana.«⁶ (... diese Neapolitaner, die alle einen sehr schlechten Geschmack haben, gehen nicht dorthin [ins Teatro S. Bartolomeo], sondern füllen vielmehr das Teatro de' Fiorentini, wo eine unwürdige Saue-

1 Vgl. dazu Piperno, *Il teatro comico*, S. 144.

2 Vgl. Rak, *L'opera comica napoletana*, S. 220.

3 Weiss, *Ancora sulle origini dell'opera comica*, S. 128.

4 Z.B. *Lo spellecchia* (Teatro de' Fiorentini 1709): Musik des I. und III. Akts von unbekanntem Autoren, II. Akt von Tommaso de Mauro, Libretto von Carlo de Petris. Vgl. dazu P. Simonelli, *Lingua e dialetto nel teatro musicale napoletano del 700*, in: *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 9), Florenz 1983, S. 225–237: 230.

5 E. Battisti, *Per una indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, Rom 1960, S. 5.

6 Zitiert nach: L. Frati, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, in: *Rivista musicale italiana* 18 (1911), S. 64–84: 71.

rei in neapolitanischer Sprache gegeben wird.) Die Verachtung, die aus dieser Bemerkung spricht, zeugt von dem Spannungsverhältnis, das die Opera buffa über weite Strecken ihrer öffentlichen Existenz begleiten sollte: dem breiten Publikumserfolg stand immer die fehlende Gesellschaftsfähigkeit des Opern-Betriebes dieser Sparte, namentlich der Buffa-Interpreten und der Spielstätten gegenüber. Nicht zuletzt aus diesem Grunde fühlten sich die Anhänger aus gehobenerem Milieu dazu veranlaßt, die Buffa-Theater inkognito zu besuchen. Daß es sich dabei wohl vor allem um ein Problem handelte, das mit dem Schritt in die Öffentlichkeit zu tun hatte, läßt sich auch daran erkennen, daß in den Anfangsjahren und auch noch nach *La Cilla* Commedeje pe' mmuseca, ehe sie im Teatro de' Fiorentini auf die Bühne kamen, zunächst vor einer geschlossenen Gesellschaft gegeben wurden: Als Beispiele dafür seien *Lollo Pisciaportelle* (Libretto von Nicola Orilia, Musik von Michele de Falco, Uraufführung im Palazzo Paternò, 1709) und *Lo Spellecchia finto razullo* (Libretto von Carlo de Petris, Musik von Tommaso De Mauro, Uraufführung im Palazzo Monteleone, 1709) genannt. Ob es sich dabei um eine bewußt analoge Vorgehensweise zur Aufführungspraxis der Opere serie handelt, die in Neapel zunächst im Königspalast gegeben wurden, ehe sie ins Teatro S. Bartolomeo hinüberwanderten, mag dahingestellt bleiben.¹

1. Vgl. dazu Piperno, *Il teatro comico*, S. 145.

2. *LA CILLA. Commeddia pe' Museca de lo signore Col'Antuono Feralintisco posta n'museca da lo Dottore Signore Michel Faggioli* [...], Venedig o.J. Einziges Exemplar I-Nc Rari 10.3.30/5. Vgl. C. Sartori *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bände, Cuneo 1990–1994, Nr. 5602.

*La Cilla von 1706*²

Die erste für uns nachweisbare Commedeja pe' mmuseca, *La Cilla*, ist nur in ihrem für die Gattungsgeschichte aufschlußreichem Libretto überliefert. Diesem Textbuch, das eine Widmung an den Justizminister des Königreichs Neapel trägt, ist eine lange, auf Toskanisch abgefaßte Vorrede des Komponisten Michelangiolo Faggioli vorausgeschickt, die offenkundig möglichen Schwierigkeiten mit der Obrigkeit zuvorkommen sollte und deutlich macht, daß mit der Übernahme dieses Werks in ein öffentliches Theater durchaus ein Wagnis eingegangen wurde, dessen Ausgang ungewiß war. Ebenso mit Augenmerk auf die Zensur geschrieben, wenngleich viel kürzer, ist die im neapolitanischen Dialekt gehaltene Vorrede des Librettisten. Auffällig ist, daß sich der Komponist auf dem Titelblatt als »Dottore« zu erkennen gibt, sicherlich ein weiteres Indiz für den elitären Anspruch der hinter dem Stück steht.

Die Commedeja pe' mmuseca des frühen 18. Jahrhunderts verzichtete weitgehend auf die Übernahme der Typen bzw. Masken des Stegreiftheaters, weshalb auch in *La Cilla* die Handlung vor allem von Personen mit volkstümlichen oder volkstümlich verkürzten Namen getragen wird, ganz im Sinne einer etwas verklärten Milieuschilderung. Während das Stegreiftheater eine eher lockere Szenenfolge mit ebenso leichtfüßiger Handlung bevorzugte, dienten der Commedeja pe' mmuseca, so auch im hier zur Rede stehenden Werk, eher die Commedia erudita und die Opera seria als Vorbild. Welche Verwicklungen den Ausgangspunkt der Handlung bilden, wird schon bei der Vorstellung der dramatis personæ deutlich:

Cienzo pescatore, creduto patre de Cilia (che po' se trova patre de Tore) e nnammorato de Tolla.

Cienzo, ein Fischer, von dem man glaubt, er sei der Vater Cilia's (der sich aber später als Vater Tores herausstellt) und der in Tolla verliebt ist.

Cilla, creduta figlia de Cienzo, (che po' se scommoglia pe figlia de Capetà Masone) e nnammorata de Tore.

Cilla, von der man glaubt, sie sei die Tochter Cienzos (die sich aber dann als Tochter des Capitano Masone herausstellt) und die in Tore verliebt ist.

Tore, creduto figlio de Tolla (che po' se scopre pe figlio de Cienzo) e nnammorato de Cilla.

Tore, von dem man annimmt, er sei Sohn Tollas (der sich aber dann als Sohn Cienzos herausstellt) und der in Cilla verliebt ist.

Capetà Masone, nnammorato de Cilla, che po' se trova patre de la stessa

Capitano Masone, der in Cilla verliebt ist, von dem sich dann aber herausstellt, daß er der Vater derselben ist.

Tolla, creduta Mamma de Tore, nnammorata de Capetà Masone.

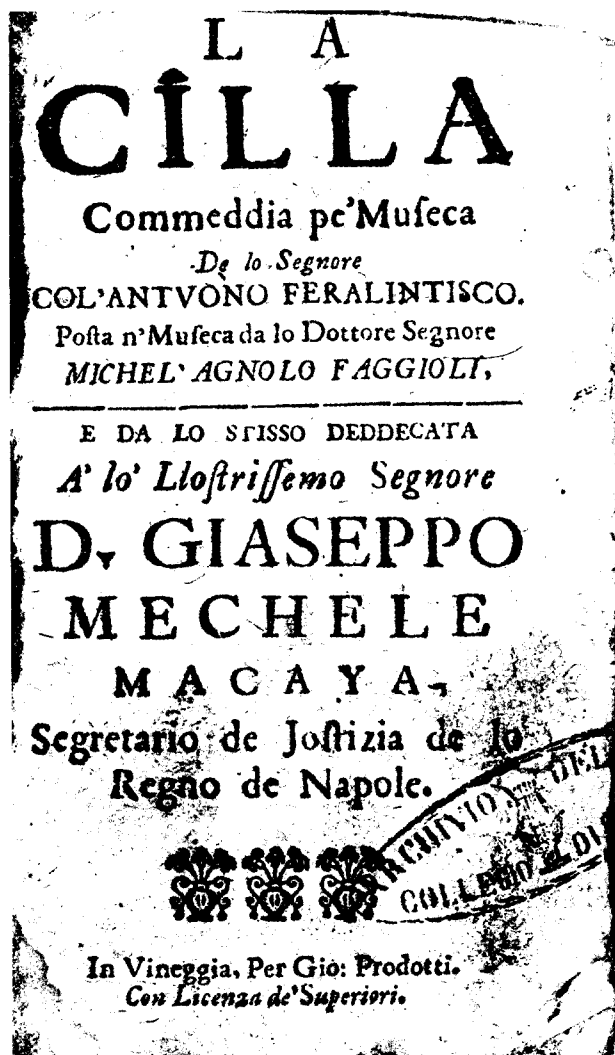
Tolla, die angebliche Mutter Tores, die in Capitano Masone verliebt ist.

Luccio, pescatoriello, guarzone de Cienzo

Luccio, Fischerjunge und Gehilfe Cienzos.

Cannacchia, cannaruto, crejato de Capetà Masone

Cannacchia, verfressener Diener des Capitano Masone.



Titelblatt des Librettos zu *La Cilla* (von Francesco Antonio Tullio, Musik von Michelangiolo Faggioli) mit einer Widmung an den Justizminister Neapels, Don Giuseppe Michele Macaya. Diese Geste der Ehrerbietung sollte vermutlich dafür sorgen, daß der Versuch der Konstituierung einer neuen Gattung von der Obrigkeit mit Wohlwollen begleitet wurde. Die Bedeutung, die diesem Experiment seitens der Autoren beigemessen wurde, läßt sich daran erkennen, daß sich der Komponist Faggioli mit dem Titel »Dottore« schmückt und der Textdichter trotz Pseudonym hervorhebt, daß er »Signore« ist. Das Titelblatt ist im Neapolitanischen Dialekt abgefaßt. (Neapel, Conservatorio S. Pietro a Majella, Rari 10.3.30 [5]).

Die durch die Liebe gestifteten Verwirrungen werden durch die Wiedererkennung, einen auch in der Opera seria beliebten dramaturgischen Kunstgriff, gelöst und zu einem guten Ende geführt, bei dem die allgemeine Ordnung wieder hergestellt wird. All das geschieht vor realem Hintergrund, in Chiaia: »La Scena se fegne a Chiaja, e de tiempo de state, ed accommenza doje, ò tre ora nnanzejuorno, co la Luna.« (Die Handlung spielt in Chiaia zur Sommerszeit und beginnt zwei oder drei Stunden vor Anbruch des Tages, bei Mondschein.)¹ Wie die Ortsangabe, so sind auch alle Szenenanweisungen im Dialekt verfaßt, ein sicheres Indiz dafür, daß es hier um mehr als sprachlich-volkstümliches Kolorit geht.

Die Handlung des Werks, das wie alle diese Musikkomödien dreiaktig ist, beginnt mit einer volkstümlichen Genreszene, wie sie für die *Commedija pe' mmuseca* typisch wurde, in deren Mittelpunkt in diesem Fall ein Ständchen Tores steht, der seinen Gesang mit einem *Colascione* begleitet. Der anfängliche Sologesang wird durch die Antwort Cillas zum Wechselgesang, ein szenischer Topos, der sich auch in der späteren Opera buffa bis Rossini finden läßt.² Genreszenen dieser Art waren die Keimzelle der später in der Opera buffa üblichen »Introduzioni«, breit angelegten orchesterbegleiteten einführenden Szenen. Der erste Akt endet mit einem Duett, der dritte mit einem Chor der Solisten. Die Sologesänge sind überwiegend Abgangsarien, entsprechend den etwa zur selben Zeit sich manifestierenden Konventionen der Opera seria. Ein Mittel von burlesker Komik ist hingegen die zum Teil ausgesprochen derbe Sprache. So ergeht sich der Capitano in der sechsten Szene des ersten Aktes in einer Beschimpfung Tollas, die an Derbheit nur wenig zu wünschen übrig läßt. Er sitzt auf der

1 Vgl. das Libretto von *La Cilla*.

2 *L'inutil precauzione ossia il barbiere di Siviglia*, I/4: Canzone des Grafen mit Antwort Rosinas.

Straße, während Tolla sich aus einem Fenster lehnt. Der Streit, der sich zwischen beiden entwickelt, gipfelt in einer Tirade des Capetà Masone: »Siente, Cacapatatche / Scalorcia, sbergognata / A ssà facce cacata, / Nce voglio fà cenquantamilia natecene.« (in etwa: Hör doch, die Klugscheißerin, / Schindmähre, schamlose / deren beschissenen Gesicht / will ich fünfzigtausend verpassen). Während diese Szene noch im Kern eine südländische volkstümliche Straßenszene sein mag, wie man sie vielleicht noch heute in den Quartieri Spagnoli Neapels erleben kann, verwendet die erste Szene des dritten Aktes gleich mehrere komische Topoi. Cienzo und Cannacchia sind betrunken, Cannacchia trägt Frauenkleider, beide lallen und rülpsen eine ganze Szene lang. Die Szene endet mit einer Arie des Cienzo. Auf die Trunkenheit folgt die Übelkeit, hier in Form einer »Erbrechensarie« des Cannacchia in der darauffolgenden dritten Szene. Dem gegenüber stehen Solostücke, die mit der metaphorischen Sprache der Opera seria spielen. In einer Soloszene des Capitano (I/16) heißt es in der Abgangsarie:¹

1 *La Cilla*, S. 13.

2 Ebd., S. 27.

3 Ebd., S. 47.

4 Ebd., S. 47.

5 Ebd., S. 62.

6 PATRÒ CALIENNO DELLA COSTA.

*Commeddia pe museca de lo dottore Agasippo Mercotellis. Posta 'n museca da lo signore Antonicco Arafece, Venedig 1709. Exemplar I-Nc Rari 10.7.3.1. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Nr. 18213.*

7 Für eine ausführliche Inhaltsangabe siehe M. Scherillo, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Neapel 1883 (Nachdruck Bologna 1975 [Biblioteca musica Bononiensis III/45]), S. 60–74.

8 Vgl. B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimotavo*, Neapel 1916 (Nachdruck Mailand 1992 [Biblioteca Adelphi 258]), S. 158.

9 Vgl. dazu *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici raccolti dal P. P. Placido Adriani di Lucca*, 1738 (I-PEc Ms. A 90).

10 *Patrò Calienno della Costa*, S. 36f.

Marte Ammore, guerra e pace
Stanno suocce m'pietto à mme.
Ma già Marte s'è abbeluto
Da che Ammore nc'è trasuto:
Ed Ammore cchiù mme piace,
Cilla mia, mpenzann' à te.

Mars und Amor, Krieg und Frieden
sind beide in meinem Herzen.
Doch Mars hat schon resigniert
seitdem Amor hineingekommen ist:
Und Amor gefällt mir mehr,
wenn ich an Dich, meine Cilla denke.

So wie hier von Mars und Amor die Rede ist, so trifft man überall in dieser *Commedija pe' mmuseca* auf Formulierungen, die aus der Opera seria vertraut sind: Passagen wie z. B. »aciervo affanno« (»acerbo affanno« – bittere Sorge, Arie des Tore II/2)², »O de stò pietto / Ammoruso dellietto« (»O di questo petto / amoroso diletto« – etwa: O dieser Brust / geliebte Erbauung)³, »O stelle mmalorate / Si morta mme volite / Datemillo a la mpressa / Sto contiento« (etwa: Oh ihr unheilvollen Sterne / wenn ihr meinen Tod wollt / so gebt mir bald / diese Erlösung),⁴ »Ombra afritta e desperata« (»Ombra aflitta e desperata«, Gepeinigter und verzweifelter Schatten)⁵ wurden vom damaligen Publikum sicherlich als dialektal verfremdete Chiffren der höfischen Oper erkannt und entsprechend belustigt zur Kenntnis genommen.

Der Erfolg von *La Cilla* zog weitere Werke dieser Art nach sich und bewirkte, daß die neue Gattung eine Eigendynamik entwickelte, die zur Ausprägung eigenständiger Merkmale und schon bald zu einer schrittweisen weiteren Entfernung vom Modell der Opera seria führte.

Von Patrò Calienno de la costa zu Li zite 'ngalera und Amor vuol sofferenza: Die Verselbständigung der Musikkomödie

*Patrò Calienno de la costa*⁶ ist ebenfalls ohne Musik überliefert und wurde 1709 im Teatro de' Fiorentini gegeben.⁷ Die Musik schrieb Antonio Orefice, das Libretto jener rätselhaften Agasippo Mercotellis, den Benedetto Croce mit dem Juristen und Komödiendichter Nicolò Corvo identifizieren zu können glaubt.⁸ Croce begründete seine Vermutung damit, daß die Handlung der genannten *Commedija pe' mmuseca* bis auf wenige Einzelheiten identisch mit der von Corvos handschriftlich überlieferten Prosakomödie *La Perna* sei. Wie schon in *La Cilla* spielt auch im *Patrò Calienno* die Wiedererkennung als Verwirrungen lösender Faktor eine große Rolle. Zu den weiteren äußerlichen Gemeinsamkeiten gehören ferner die eröffnende »volkstümliche« Szene mit einem entsprechenden Lied als koloritstiftendem Element sowie die durchweg »volkstümlichen« Handlungsträger. Obwohl das Libretto ganz im Dialekt geschrieben ist, erweist sich das sprachliche Niveau im Vergleich zu *La Cilla* insofern als höher, als offenbar bewußt auf Kraftausdrücke verzichtet wurde. Zugleich ist die Zahl der sprachlichen Anspielungen auf die Opera seria zurückgegangen, ein Hinweis darauf, daß die *Commedija pe' mmuseca* zu einer eigenen Sprache zu finden begann. Damit verbunden waren offenbar auch, soweit sich das aus dem Text ersehen läßt, Versuche, zu einem eigenen Formenkanon der geschlossenen Nummern und zu eigenen inhaltlichen Akzenten zu finden. So beginnen sich die nachmals für die Opera buffa typischen Tiraden zu häufen, jene langen, zum Teil an Aufzählungen reichen Monologe, die schon dem Stegreiftheater nicht fremd waren.⁹ Zu diesen gehört die Arie des Caporale Sciarillo, der dem Diener des Titelhelden, Fortunato, seine zahlreiche Liebschaften aufzählt:¹⁰

Nce vorria no Razionale
 Pe poterele contà;
 Va contanno tu nfra tanto,
 Miette Checca la Romana
 Che pe mme fece no chianto
 Che restaje co la scazzimma,
 Pò na fravola Tedesca,
 Bella, janca, chiatta, e fresca,
 Puccia appriesso Melanese;
 Betta pò che co lo canto
 (Chesta mo è Beneziana)
 Te faceva cose de spanto;
 Nne vuò chiù? de sto paese
 Nce sarria po Fata, e Lella,
 Lisa, Dea, e Cannetella;
 Fortonà, no miezzo munno
 Nn' averraggio affé scartato
 Senza l' aute che stofato,
 L'aggio ditto tunno, tunno,
 Mme volite à lo dereto
 Proprio fà preceptà.
 Nce vorria no Razionale ... ecc.

Man bräuchte einen Rechner,
 um sie zählen zu können.
 Zähle du inzwischen:
 Checca die Römerin,
 die mir so nachweinte,
 daß es ihr die Augen verklebte,
 dann die deutsche Erdbeere,
 hübsch, weiß, rund und frisch.
 Dann Puccia, die Mailänderin,
 Betta, die mit dem Gesang
 (sie ist Venezianerin)
 Wunderbares fertigbrachte;
 Willst du mehr? Aus dieser Stadt
 wären noch Fata und Lella,
 Lisa, Dea und Cannetella;
 Fortonato, die halbe Welt,
 habe ich stehen lassen,
 ohne weiteres, da ich ermüdet
 diesen klar und deutlich gesagt
 habe, in einen Abgrund wollt ihr
 mich stürzen!
 Man bräuchte ...

Alle drei Akte enden mit einem Ensemble, im Falle des dritten Akts mit einer ›mattarella‹, einer volksmusikalischen Szene mit Tanz und Gesang unter Beteiligung von Tamburins, Colascione und Arciliuto.¹ Die Aktschlüsse bekommen dadurch äußerlich eine deutlich unterschiedene Gewichtung. Ihre dramaturgische Funktion ist jedoch noch nicht so klar umrissen, wie es in der späteren Opera buffa der Fall sein wird. Sie sind lediglich turbulent-komischer (Akt I und II) bzw. fröhlich-festlicher Höhepunkt eines Handlungsabschnitts, ohne eine bewußt auf den gesamten Handlungs- und Spannungsbogen ausgerichtete Funktion.

In der Spielzeit 1718–1719 wurden im Teatro de' Fiorentini zwei in Toskanisch verfaßte Musikkomödien gegeben, *Il trionfo dell'onore* und *Il gemino amore*², die lediglich als kurze, für die Entwicklung der Gattung zu diesem Zeitpunkt nicht maßgebliche Episode Erwähnung finden sollen: beide Stücke stammen im Libretto von Francesco Antonio Tullio und haben, für den Gattungszusammenhang untypisch, ›heroische‹ Züge.³ Nicht zuletzt darin wird der Grund dafür zu suchen sein, daß eines dieser zwei Libretti, *Il trionfo dell'onore*, vom damaligen Hofkapellmeister Alessandro Scarlatti vertont wurde.⁴ Die Verherrlichung der ›virtù‹, des adeligen Ehrenkodex und die Ausgrenzung des Dialekts nähern diese Stücke so weit an die höfische Oper an, daß auch ein Komponist ersten Ranges sich zu seiner Mitwirkung bekennen konnte. Dieser Versuch der Veredelung der Commedeja schlug offenkundig fehl, weil er einer Entwicklung vorausgriff, die sich erst im Anfangsstadium befand: der Etablierung zweier unterschiedlicher Sprachniveaus – des neapolitanischen Dialekt und des Toskanischen – im Zusammenhang mit der Einführung romantischer und ernster Elemente. Bernardo Saddumene hatte wesentlichen Anteil daran, wie schon aus der Commedeja pe' mmuseca *Li zite 'ngalera* (Das Mädchen auf der Galeere, Teatro de' Fiorentini 1722, 3 Akte) ersichtlich ist, zu der er das Libretto schrieb. Die Musik zu diesem Werk, die erstmals mehr oder weniger vollständig überliefert ist, schrieb Leonardo Vinci (1696–1730). *Li zite 'ngalera* ist die achte oder neunte von Vincis insgesamt elf oder zwölf Commedeje⁵ und zeigt im Libretto deutliche Einflüsse der Mantel- und Degen-Literatur, eine Annäherung, die von Saddumene im Vorwort seiner Commedeja *La noce de Veneviento* (Teatro de' Fiorentini 1722) programmatisch angekündigt wurde. Zu den dramatis personæ gehören neben Personen aus dem einfachen Volk bzw. aus der bürgerlichen Sphäre (Col' Agnolo, ein Barbier; Ciccariello, dessen Gehilfe; Meneca Vernillo, Witwe eines Seefahrers; Ciomma Palummo, eine Verwandte derselben; Titta, Menecas Sohn; Federico Mariano, Galeerenkapitän und Belluccia, seine Tochter, die sich als Mann verkleidet und unter dem Namen Peppariello auftritt) auch ein adeliger Herr aus Sorrent, der die Tochter des Kapitäns Federico Mariano, Belluccia, vor Jahren schmählich verlassen hat. Der Konflikt ergibt sich nicht aus in Unkenntnis wahrer verwandtschaftlicher Beziehungen eingegangenen unmöglichen Liebesbeziehungen, sondern aus der Verletzung des adeligen Ehrenkodex. Der flüchtige und wortbrüchige Liebhaber, dem die Verlassene in Männerkleidung nachspürt, ist ein Motiv, das auch in späteren Buffa-Werken eine Rolle spielt

- 1 Vgl. dazu auch D. Brandenburg, *Zu Tanz und Bewegungspänomenen in der Opera buffa des 18. Jahrhunderts*, in: *Tanz und Bewegung in der barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994*, hg. v. S. Dahms und S. Schroedter, Innsbruck und Wien 1996 (Derra de Moroda Dance Archives 3), S. 159–173.
- 2 Vgl. dazu F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Bd. IV: *Elenco di tutte le opere in musica*, Neapel 1881 (Nachdruck Bologna 1969 [Biblioteca musica Bononien-sis III/7]), S. 40.
- 3 Scherillo bezeichnet die genannten Stücke als ›eroico-borghesi‹ (*L'opera buffa napoletana*, S. 96).
- 4 Strohm, *Die italienische Oper*, S. 147f.
- 5 Vgl. dazu R. Strohm, Artikel ›Leonardo Vinci, *Li zite 'ngalera*‹, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. S. Döhring, Bd. 6, München und Zürich 1997, S. 505ff.: 505.

Vorwort des Librettisten Bernardo Saddume-
ne zu *La noce de Veneviento*, in dem er die
Annäherung an die Mantel- und Degen-Ko-
mödie (Commeddia de cappa e spada) und
die Einführung von »Personen von Stand«
(perzune cevile) programmatisch ankündigt
(Z. 4ff.): »[...] und deshalb habe ich
sie nicht wie üblich gestaltet, also nur mit
einfachen Leuten, sondern habe auch gehö-
renere Personen eingeführt, so als wäre es
eine Komödie (wie man so sagt) mit Mantel
und Degen, um etwas neues zu machen, nicht
so sehr um die Szenen zu verändern, als we-
gen des Neapolitanischen [...]«. (Bologna,
Civico Museo Bibliografico Musicale G. B.
Martini).

commoglia tutte li desietre, e fa pare-
re bello, e lustro chello, che pe se
stisso è brutto, e scuro. E chi potrà
majc dicere, che sia poca fortuna che
sta mia de me mettere a piede de
V. Azz. co st' occasione d' addedecar-
vela, e sopprecarve a proteggerla,
come faccio co tutte le bisciole de lo
core, pocca simmo a no tempo, che
chi non sà fare lo sujo, cerca de gua-
stare chello dell' aute; e perzò Signora
Azzellentissema spero, che pe lo Nom-
me vuosto la lasarranno stare, bona o
trista, che sia, pe non darve degus-
to; e deceranno: Perché havimmo
da desprezzare chello, che co tanta
benegnetà azzetta na Signora de ran-
ta grannezza, e bertù? e preganno lo
Cielo, che me faccia rescè le cose fe-
cunno lo designo mio, ch' è la bona
grazia de V. Azz. resto ncrinannome
nzi a terra, e protestannome nzi che
sparpetejo

D. V. Azz.

Napole 6. Aprile 1722.

Umel. Dev. ed Obbreg. Schiavo
Velardino Bottone Mpresario.

A Chi me fa piacere de leggere.

HAvveno da componere sta Commed-
dia, haggio havuto da obbedire a chi
me l'ha commannata; e non fareme
strasciare da lo gusto mio; e perzò
non l' haggio fatta comm' a lo stolo-
to, sulo de perzune prebeje, ma ng'
haggio mmeicato pure perzune cevile, justo
justo si fosse na Commeddia (comme se sole dice-
re) de cappa, e spata, pe fa na cosa nova, non
tanto pe le mutazione de Scene, quanto pe
lo pparia Napoletano, ch' è de doje manere,
chii cevile, e chii grossolano, p' assomigliare
me a chi parlava, e pe non fa tanto desfesse la
lingua nostra a certe Frostiere, che la rappresen-
tao. Si haggio fatto buono, mille grazie a chi
me l'ha fatto fare; e si nò, scusateme, ca si
chii sapeva, meglio faceva; ed io ne stò aspet-
tando la sentenza da chi ne sape, e la compasse-
jone da chi hà descrezione, ca dell' aute poco
me n' curo; e non abbajare quanto vonno (e
non ne mancarà chi me faccia sta cortesia) ca
io atteno a dormire, e nò me sceto pe dare lo
sto gusto de vedereme correre pe secotarele.

Chello, che m' haggio mmentato, è. No
Patre galante ommo haveva no figlio sulo, c'
amava, ed era amato da na parente soja, chia-
mata Lilla; e perche n' autra parente, chiama-
mata Cintia; s' era innamorata d'isso, veder-
no ca non poteva fa niente, pe sfuoco se confes-
saje co la Notriccia, che senza dire la mala-
ntentione soja, fece fare na fattura a no schi-
cco de Lilla, azzocchè non amasse chii lo gio-
vane, che se chiamava Mimmo, comme foc-
cesse. Sto povertello pe sta mortazione trafie-
ntanta malenconia, che lo Patre pe farlo sta
allegro, tenova spisso commutatione de pa-
cien-

A 3

riente, ed amice, ma chello uba havarrà jova-
to ch' è la Notriccia de Cintia non havelle
scoperto la mbrogia a la Notriccia de Mimmo,
che co l' ajuro de la Farcocchia jette a Vene-
viento a guasta la fattura, e ne soceffe chello,
che leggiateste.

Nuovo a chello m' accorto de dicere doje
cose pe descla mia. La prima, che non m' ac-
cuse d'have appojato la favola scoppa a no can-
to de vecchiarille, che so le staccelle, e la
Noce de Veneviento. Peche te responno, ca
le staccelle, pe vero amore, ed odio, se danno,
e non e tanto de vecchie. E la Noce de Vene-
viento, addo se face vano stregonarie, e fama
pubblica, che n' è stata, se lo vero, no lo
staccio, ma vatta essereme abbato co la Poetica
d' Arzato, *Aut verum, aut sanam sequere*. E si
sta Noce non ce sta mò, no mporta; li Poje-
te, che ponno chianca laute, e mortelle, ponno
puro pattenà na noce, o na castagna.

Li aute cose è scoppa a lo titolo. LA
NOCE DE VENEVENTO; addove m'
diraje, e a li Poemo, Tragedie, Commed-
die, ed aute Poete, lo titolo se piglia da l'azio-
ne prencipale, e da la prima perzuna, e maje
da lo luoco, o da v'arante cose. Ed lo te re-
spnonno che lo vero nquato a lo luoco sulo; ma
si lo luoco è accompagnato dall' azione è fauzo.
Perche Omero desente *Iliade*, a zoc la guerra
fatta ad Ilio. Tasso, *La Gerusalemme liberata*,
ch' è no titolo compusto de luoco, ed azione.
Stato scasse *La Tobbia*, comme fece Ome-
ro, &c. E co chetta regola facete no a doje
Commedie, lo titolo de *Castello Sacchese*,
e de *Fumaco Revoltato*, ch' è compusto de
luoco, e d' azione.

Nquanto all' aute cose, puro è fauzo, si
ntuorpo ad essa se fa l' azione prencipale, e nra
l' aute lo sta vedere. Plauto, che metolaje pa-
ticchie Commedie soje sta le cose, an' erano
loggeto dell' azione, comme sono *Autuliana*;

Autuliana, la *Cibellaria de Triummo*; e accossi
haggio fatto mò io, c' haggio pigliato lo titolo
da la *Noce de Veneviento*, addove s'igno, che
sece, e se guastaje la fattocchia, ch' è lo loggeto
de sta Commeddia. Ma si non te piacesse, Amico,
fancillo meglio tu, ca te ne valo le rimano.

Le pparole *Scario*, *Fato*, *Destino* &c. già se
sapa, ca so chiacchiere de Pojete, e comme
tate me ne sonco servuto, ma faccio chello, che
devo credere, e dicere comme Cristiano, e te
valo le rimano.



MUTANZE DE SCENA

Loggia sopra mare; guarnuta de teste de
fiore.
Spiaggia de mare a lo Burgo de Lorito.
Vuoco de Veneviento.

BALLE

De Galantuommene vestute a la Franzese;
De Pescatore
De Stragune

La Direttore de li Balle le Sia Rocca Lugnesi

La Scena a lo Burgo de Lorito
a Napole.

CITA

A 4

LE

(nicht zuletzt in Vertonungen des Don Juan-Stoffs) und zweifellos auf die Tradition spanischer Mantel- und Degen-Sujets zurückzuführen ist. Anders als in der späteren Opera buffa ist es hier aber nicht der Adelige, der Toskanisch spricht, sondern der Galeeren-Kapitän Mariano, derjenige also, der zum Schluß für ein glückliches Ende und die Wiederherstellung der Ehre Belluccias sorgt.

Eine gattungsgeschichtliche Einordnung von *Li zite 'ngalera* speziell unter musikalischem Aspekt ist insofern nicht unproblematisch, als es in dieser Hinsicht an Vergleichsmöglichkeiten mit vorhergehenden *Commedeja pe' mmuseca* fehlt.¹ Die insgesamt in ihren instrumentalen Mitteln und musikalischen Formeln recht einfach gehaltene Partitur könnte jedoch dadurch, daß sie auf die praktischen Gegebenheiten des Teatro de' Fiorentini zugeschnitten sein mußte, durchaus als beispielhaft für die Gattung angesehen werden. Diese Einfachheit der Mittel wird von Vinci in Abstufungen, auf verschiedenen Stilebenen benutzt, von der reinen Folklore bis hin zu tragischem Pathos. Das Stück beginnt mit einem volkstümlichen Lied des Barbiergehilfen Ciccariello, das den Versuch erkennen läßt, authentische Volksmelodie einzufangen (siehe Beispiel S. 105), und die simpelste der stilistischen Stufen darstellt. Vinci zielt in seiner Vertonung vornehmlich auf Verdeutlichung, nicht auf Ausdeutung des Textes, und läßt in der Lebhaftigkeit des musikalischen Duktus vielfach klar erkennen, welche Bedeutung die szenisch-gestische Seite für den Textvortrag in Rezitativ und Arie hatte.² Interessant im Hinblick auf die bereits angesprochene Anlehnung der *Commedeja pe' mmuseca* an Modelle der Opera seria ist die Tatsache, daß auch bei *Li zite 'ngalera* die hohen Stimmen (Sopran und Tenor) überwiegen und sogar Männerrollen (Carlo und Ciccariello) als Sopran- bzw. Altpartien (Titta, gesungen von männlichem Alt) konzipiert wurden. Die Tatsache, daß der Protagonist (Carlo) mit einer Sopranstimme zu besetzen ist, deutet klar auf das *Seria*-Vorbild des primo uomo hin, der fast ausschließlich mit einem Kastraten besetzt wurde. Eine Übernahme aus den *Scene buffe* der älteren Opera seria ist hingegen Meneca, die von einem Tenor gesungene komische Alte. Die Orientierung an der Rollenhierarchie der Opera seria brachte es zudem auch mit sich, daß die *Commedeja* weitgehend von Arien dominiert wurden, da diese für die Bestimmung des Rangs einer Partie von besonderer Bedeutung waren.

Die Vorliebe für hohe Stimmen läßt sich auch noch bei späteren Werken feststellen, so z.B. bei Giovanni Battista Pergolesis *Lo frate nnamorato* (Der verliebte Bruder, Teatro de' Fiorentini 1732) und *Il Flaminio* (Teatro Nuovo sopra Toledo 1735, beide Libretti stammen von Gennaro Antonio Federico) sowie bei Leonardo Leos *Amor vuol sofferenza* (Lieben heißt leiden, Teatro Nuovo sopra Toledo 1739). Auch in diesen Werken wurde der liebende Protagonist nicht von einer Männerstimme, sondern von einem vermutlich weiblichen Sopran gesungen. Nach Vincis *Li zite 'ngalera* nehmen zudem die toskanisch sprechenden Personen beständig größeren Raum ein: Während in Vincis genanntem Werk nur eine der dramatischen personæ sich nicht im Dialekt ausdrückt, sind es in Leonardo Leos *Amor vuol sofferenza* nur noch zwei, die neapolitanisch reden. Dies ist ein deutliches Zeichen dafür, daß die *Commedeja pe' mmuseca* sich von ihrer strengen lokalen Bindung zu emanzipieren begann, ganz im Sinne der von Saddumene anvisierten Anpassung der Texte an überregionale Bedürfnisse.³ Das bedeutet aber auch, daß die Musikkomödie in zunehmendem Maße von Gestalten bevölkert wurde, die entweder nicht aus Neapel stammen, oder sich durch das Toskanische als sozial höher gestellte Personen zu erkennen gaben. Daß durch solche Charaktere natürlich auch neue Umgangsformen, Werte und Moralvorstellungen eingebracht wurden, versteht sich von selbst. Die jungen Liebenden, um die sich die Verwicklungen ranken, im Jargon der Theaterleute »Amorosi« oder »Innamorati« genannt, gehörten dann schließlich auch zu den toskanischen Rollen, waren sie doch seit Saddumene zumeist bürgerlich oder adelig. Sie trugen, ganz in der Tradition des Stegreiftheaters, arkadische bzw. literarische Namen: Ascanio und Lugrezia (*Lo frate nnamorato*, beides allerdings noch Dialekt-Partien), Flaminio und Giustina (*Il Flaminio*), Alessandro und Eugenia (*Amor vuol sofferenza*). Durch sie bekam die *Commedeja* auch zunehmend pathetische Züge, man denke z.B. an Ascanios Arie »*Ogne pena cchiù spiatata*« (I/13) oder Eugenias »*Mi vuol già misera*« (*Amor vuol sofferenza*, I/6). Die Einführung nicht-dialektaler Partien hatte auch eine theaterpraktische Seite: Der Erfolg der *Commedeja pe' mmuseca* hatte dazu geführt, daß sich auch die Sänger der Hofbühne für die Gattung zu interessieren begannen und daß somit die Interpretation einen höheren Grad an Professionalität erlangte. Da viele derselben nicht aus Neapel stammten, waren sie in dia-

- 1 Zur musikalischen Seite des Werks siehe auch N. D'Arienzo, *Origini dell'opera comica*, in: *Rivista musicale italiana* 2 (1895), S. 597–628, 4 (1897), S. 421–459, 6 (1899), S. 473–495, 7 (1900), S. 1–33; 6 (1899), S. 473–488.
- 2 Strohm, Artikel »Leonardo Vinci«, S. 506–507.
- 3 Vgl. Strohm, *Die italienische Oper*, S. 160.

Notenbeispiel rechte Seite: Canzone des Ciccariello aus Leonardo Vincis *Li zite n'galera*, I/1.

Cicciariello

Vor - ri - a de - ven - ta - re so - re - cil - lo,

2 Vi., Va.

Bassi

Pe met - te - re pa - ur' a la Sia An - nel - la, la Sia An - nel - la; Le vor - ria da no

muor - zo a lo pe - dil - lo. E strac - cià la po - dea de la gon - nel - la.

E pò pec - chè sò tan - to pec - ce - ril - lo,
Ca ve - do ngo - ra chi - sto e nzo - ra chil - lo,

Mme vor - ri - a ab - bus - cà na pec - ce - rel - la, na pec - ce - rel - la;
E pe mme no nce stà na mo - glie - rel - la, na mo - glie - rel - la;

E bà, e bà, E ste brec - cie che puor - te m piet - to, Tu le puor - te pè mme - sciac - cà. E bà, e

bà, E pe mme no nce stà na mo - glie - rel - la, na mo - glie - rel - la.

(folgt Rezitativ)

lektalen Rollen nicht einsetzbar, konnten aber toskanisch singen: der umjubelte Interpret des Fazio Tonti in Leos *Amor vuol sofferenza*, Gioacchino Corrado, kam z.B. aus Bologna.

Musikalisch gesehen wird Leos Werk von Da-capo-Arien bestimmt.¹ Eine Canzone der Vastarella am Anfang des ersten Akts und ein strophischer Wechselgesang zwischen den beiden Dialektpartien (Vastarella und Mosca) am Ende des zweiten verweisen in ihrem volkstümlichen Gepräge auf die Anfänge der neapolitanischen Musikkomödie.² *Amor vuol sofferenza* war eine der wenigen frühen Commedeje, die auch in Rom und Venedig gespielt wurden, und befindet sich, trotz des nach wie vor spürbaren Vorbilds der Opera seria, an der Schwelle zu einer eigenständigen komischen Musiksprache. Allmählich wird auch in dieser die Satire spürbar (s. z.B. Moscas »*Se l'oscia non stace apposto*«, eine komisch verzerrte heroische Arie), die in der späteren Opera buffa zu einer Distanzierung von der Opera seria führt und sie endgültig zu deren stärkster Gegenspielerin und Konkurrentin werden läßt.

Das frühe Intermezzo (1700–1740)

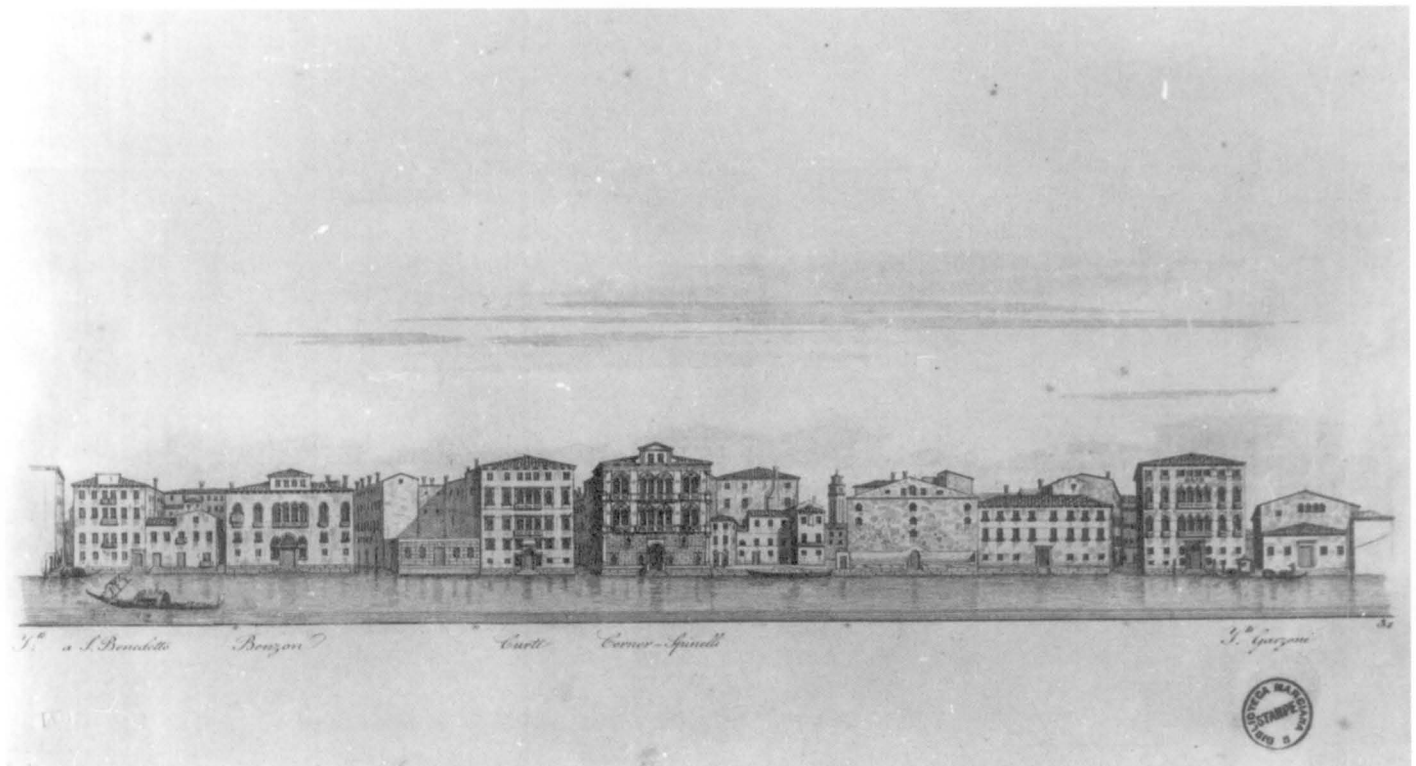
Während in der Opera seria des 17. Jahrhunderts noch Helden und Herrscher zusammen mit komischen Gestalten auftraten, die zumeist auf der Ebene der Diener angesiedelt waren, begann sich um die Wende zum 18. Jahrhundert und in Zusammenhang mit Reformbestrebungen, die heute vornehmlich mit dem Namen Apostolo Zeno in Verbindung gebracht werden, eine Trennung zwischen ernster und heiterer Handlung abzuzeichnen. Dies geschah zunächst in der Weise, daß komische Episoden, die eigentlich immer auf der Dienerebene stattfanden, jeweils an das Ende der einzelnen Akte verbannt wurden. Protagonisten dieser komischen Szenen, die aufgrund ihrer Kürze von der Konfrontation nur zweier Handlungsträger leben mußten, waren entweder eine komische Alte, die sich in einen jungen Mann verliebt hatte, ein alter Sonderling, der einer jungen Dienerin schöne Augen machte, oder auch ein keifendes und streitendes Dienerpaar.³ Eine bedeutende Sammlung solcher »Scene buffe« (komische Szenen), die in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden aufbewahrt wird⁴ und u.a. Ver-

1 Ebd., S. 162f.

2 Vgl. dazu F. Degrada, *Amor vuol sofferenza*, in: *Amor sacro e amor profano*, hg. v. P. Pellegrino, Lecce 1997, S. 29–49; 42ff.

3 C. E. Troy, *The Comic Intermezzo. A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, Ann Arbor 1979 (Studies in musicology 9), S. 22. Piperno, *Il teatro comico*, S. 135.

4 D-Di 1.F.39 I/II.



Titelseite des Librettodrucks zu *Lesbina e Milo* von 1706. Durch die Bezeichnung »Intermedii« (eine Variante zu dem später verbreiteten Begriff »Intermezzo«) wird hier erstmalig die Loslösung der »scene buffe« von der Opera seria und ihre Etablierung als selbständige Gattung auch begrifflich dokumentiert. Die Tatsache, daß hier ein Intermezzo nicht mehr wie bisher innerhalb des Librettos einer Opera seria, sondern in einem separaten Druck verbreitet wird, unterstreicht diese Verselbständigung auch äußerlich. (Biblioteca Nazionale Braidense, Mailand).

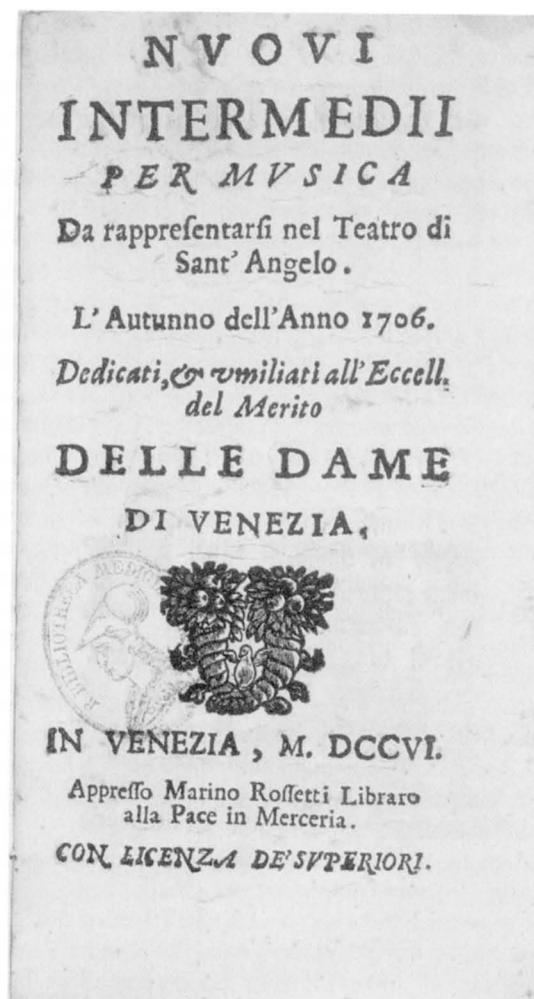


Abbildung linke Seite: Das heute nicht mehr existierende Teatro Sant' Angelo in Venedig (rechte Bildhälfte, mit dem Dreiecksgiebel) in einer alten Ansicht. Es lag am Canal Grande, der Hauptverkehrsader der Stadt und war nur eines von mehreren seiner Art. Das rege Theaterleben machte die Lagunenstadt zu einem der bedeutendsten Opernzentren Italiens. Im Jahre 1706 wurde im Teatro Sant' Angelo das Intermezzo *Lesbina e Milo* auf die Bühne gebracht. (Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig).

tonungen von Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini und Francesco Gasparini enthält, zeigt, daß die Anbindung dieser Episoden an die Haupthandlung in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts schon so lose war¹, daß man sie aus ihrem Zusammenhang herauslösen konnte. Darüber hinaus weisen die genannten Stücke eine weitere Gemeinsamkeit auf: sie stammen aus Opernwerken, die um 1700 für Neapel komponiert worden waren und wurden vermutlich alle, mit verschiedenen Partnern, vom Mantuaner Baß Giovanni Battista Cavana² interpretiert, einem Sänger, der maßgeblich zum Erfolg der Szenen und damit zur Konstituierung der Gattung »Intermezzo« beigetragen hat. Mit ihm etablierte sich jenes symbiotische Verhältnis zwischen dem Intermezzo und ihren Sänger-Interpreten, das der neuen Gattung zu europaweitem Ruhm verhelfen sollte.

Die Loslösung der Szenen aus der Opera seria ihrer Uraufführung und die auch durch den Erfolg ihrer Interpreten herausgeforderte immer größer werdende Eigenständigkeit begünstigten die Rezeption der Gattung als Einlage, als Fremdkörper innerhalb einer Opera seria, und verlangten dementsprechend eine eigene Gattungsbezeichnung: aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein anonymes Vorwort zum Libretto der Wiederaufnahme von Silvio Stampiglias *La Partenope* 1707 in Venedig, das dem Publikum erklärt, man habe die ursprünglich 1699 in Neapel gegebene Oper dergestalt verändert, daß man die komischen Szenen, die »Intramezzi«, herausgenommen habe, ein deutlicher Hinweis darauf, daß im damaligen Sprachgebrauch die komischen Szenen schon als »Einlage« oder »Fremdkörper« in einer sonst ernstesten Handlung verstanden wurden.³ Endgültig anerkannt wurde die dramaturgische, inhaltliche und stilistisch-musikalische Selbständigkeit des Intermezzos in dem Moment, in dem damit begonnen wurde, für diese komischen Szenen ein eigenes Libretto zu drucken, auf

⁵ Troy, *The Comic Intermezzo*, S. 21–22.

⁶ Vgl. dazu F. Piperno, *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, in: *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies* 3 (1999), S. 157–171: 158. Ders., *Il teatro comico*, S. 135f.

⁷ Ausführliches Zitat des Vorworts bei Troy, *The Comic Intermezzo*, S. 180, Anm. 39.

dessen Titelseite deutlich auf deren Aufgabe hingewiesen wird. Dies geschah erstmals in Venedig, im Herbst 1706, als für das Teatro Sant'Angelo ein Libretto mit *Nuovi Intermedii per musica*¹ veröffentlicht wurde. Allerdings waren diese ersten Intermezzi noch aus Arien und Duetten zusammengesetzt, die anderenorts in Scene buffe erklingen waren. Bis zum Jahr 1710 hatte sich diese neue Gattung dann in Venedig, insbesondere am Teatro San Cassiano fest etabliert. Dort waren damals der bereits erwähnte Buffo Giovanni Battista Cavana und als seine Partnerin die Sängerin Santa Marchesini tätig. Aus der Zusammenarbeit von Cavana, der vermutlich auf der Suche nach neuen Möglichkeiten war sein im Repertoire der Scene buffe erprobtes Können unter Beweis zu stellen, mit dem Dichter Pietro Pariati² sowie mit den Komponisten Antonio Lotti, Tommaso Albinoni und Francesco Gasparini ging in den Jahren 1706–1710 eine ganze Reihe von Intermezzi hervor, deren männliche Partien offenkundig ganz auf diesen Sänger und dessen besondere darstellerische Fähigkeiten zugeschnitten waren. Auch wenn der Textdichter in den einschlägigen Libretti nicht genannt wird, so spricht ihre gegenüber der übrigen zeitgenössischen Produktion auffällige literarische Qualität dafür, daß sie mit größter Wahrscheinlichkeit aus der Feder Pariatis stammen. Durch ihn wurde der Alltag des bürgerlichen Lebens und der Rückgriff auf berühmte literarische Vorlagen, wie es die Werke Molières waren, zu festen Bestandteilen der neuen Gattung. Die Stücke des französischen Komödiendichters lieferten in der Folgezeit den Stoff zu mehreren Intermezzi,³ so zu *Erighetta e Don Chilone*, auch bekannt als *Il malato immaginario* (Der eingebildete Kranke, 1707), *L'avaro* (Der Geizhals, Venedig 1720, Text von Antonio Salvi, Musik von Francesco Gasparini,) und *L'artigiano gentiluomo* (*Larinda e Vanesio*, Florenz 1722, von Salvi und Giuseppe Orlandini). Als topische Situation bürgerlichen Lebens etablierte sich hingegen der Konflikt zwischen einem alten wohlhabenden Bürgersmann auf Freiersfüßen und einer auf sozialen Aufstieg erpichten jungen Dienerin,⁴ siehe z.B. *Vespetta e Pimpinone* (1708), *Serpilla e Bacocco* (*Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, Venedig 1719, von Salvi und Orlandini) bis hin zu *La serva padrona* (Neapel 1733, von Gennarantonio Federico und Giovanni Battista Pergolesi).

Neueren Erkenntnissen zufolge⁵ war es zunächst vor allem Cavana, der dem Intermezzo auch in anderen Gegenden Italiens Verbreitung verschaffte. Nach seiner Ankunft in Neapel (Frühjahr 1709) trug er wesentlich dazu bei, die dortige Tradition der Scene buffe zu überwinden. Als er Neapel 1710 vorübergehend wieder verließ, blieb seine Partnerin Santa Marchesini dort und führte das Repertoire mit neuen Partnern fort, darunter dem Baß Gioacchino Corrado, der seinerseits dann wieder zum Vermittler der für das Intermezzo spezifischen Aufführungstraditionen wurde und diese an eine weitere Generation von Sängern und Sängerinnen weitergab. Einige von diesen, darunter Filippo Laschi, Pietro Pertici und Antonio Ristorini, um nur einige wenige zu nennen, führten durch ihre Reisen das Intermezzo zu internationalem Erfolg.

Um 1720 wurde Neapel endgültig zur führenden Produktionsstätte der Gattung und das »neapolitanische« Intermezzo zum internationalen Exportschlager. Das erste Intermezzo aus Neapel, das über die Landesgrenzen hinaus bekannt wurde, war *Brunetta e Burlotto* von Domenico Sarro. Es wurde als Einlage zu *Ginevra principessa di Scozia*, einer Opera seria desselben Komponisten uraufgeführt (Neapel, Teatro San Bartolomeo 1720). Ein Jahr später wurde es in Rom gespielt und 1724 gelangte es in Venedig in Zusammenhang mit Tommaso Albinonis *Didone abbandonata* zur Aufführung (unter dem Titel *La capricciosa e il credulo*).⁶ Ein weiterer Beitrag Sarros zur Gattung war *L'impresario delle Canarie* (*Nibbio e Dorina*), der erstmals 1724 zwischen den Akten seiner *Didone abbandonata* (Neapel, San Bartolomeo) gespielt und dann über die Grenzen Neapels hinaus bekannt geworden ist. Der Komponist Neapels, der den zahlenmäßig größten Beitrag zur Gattung lieferte, war der Deutsche Johann Adolf Hasse, der zwischen 1726 und 1730 für Neapel mindestens sieben Intermezzi schrieb. Sein wohl bekanntestes Werk, *La Scintilla e Don Tabarrano*, wurde in den Sekundärquellen häufig mit Pergolesis beliebtem und vielfach bearbeiteten Stück *La contadina astuta* (*Livietta e Tracollo*, Neapel, Teatro San Bartolomeo 1734, Text von Tommaso Mariani, als Einlage zu Pergolesis *Adriano in Siria*) verwechselt. Zwei späte Beispiele der Gattung, Pergolesis genannte *Contadina* und seine *Serva padrona* (Neapel, Teatro San Bartolomeo 1733, Text von Gennarantonio Federico, als Einlage zu Pergolesis *Il prigionier superbo*), haben als Auslöser der Pariser Querelle des Bouffons (1752–54) in der Rezeption das Bild der Gattung vielleicht am nachhaltigsten geprägt.

- 1 Sartori, *I libretti italiani*, Nr. 16826.
- 2 Vgl. dazu R. Strohm, *Pietro Pariati librettista comico*, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, hg. v. G. Gronda, Bologna 1990, S. 73–111, besonders S. 92.
- 3 Troy, *The Comic Intermezzo*, S. 79f.
- 4 H. Weber, *Der Serva-padrona-Topos in der Oper*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XLV (1988), S. 87–110: 90.
- 5 Piperno, *Il teatro comico*, S. 137.
- 6 In beiden Fällen wird in Venedig für das Intermezzo kein Autor angegeben. Da jedoch Gioacchino Corrado und Santa Marchesini die Ausführenden waren, ist es unwahrscheinlich, daß sie ein Stück, das sie kurz vorher in Neapel gesungen haben, in Venedig in der Vertonung eines anderen Autors interpretiert haben. Vgl. dazu Troy, *The Comic Intermezzo*, S. 42.

Die Tatsache, daß die Intermezzi in der Regel mit nur zwei Sängern und bescheidener szenischer Ausstattung auskamen, ließ sie zum idealen Repertoire für kleinste Ensembles (die vielfach aus einem Sängerehepaar bestanden) werden, die durch ihre Reisen für eine auch im Bereich der Ausformungen der komischen Oper ungewöhnlich weitreichende Verbreitung und für hohe Aufführungszahlen sorgten. Darüber hinaus gehörten Intermezzi zum Spielplan zahlreicher Theatertruppen, wie z. B. der von Pietro und Angelo Mingotti oder der des Eustachio Bambini, die zum Teil noch bis um die Mitte des Jahrhunderts mit solchen Stücken das Publikum zu unterhalten wußten. Für die Beliebtheit der Gattung spricht auch die große Zahl der Stücke, die in einem Zeitraum von nur dreißig Jahren (die Blütezeit des Intermezzo erstreckte sich eigentlich nur bis etwa 1740) entstanden sind. Beredtes Zeugnis dafür ist das umfangreichste Compendium der Gattung, die 1723 in Mailand erschienene Sammlung *Raccolta copiosa d'intermedj, parte da rappresentarsi col canto, alcuni senza musica, con altri in fine in lingua milanese*¹, in der zum Gebrauch von Lesern, Komponisten und Impresari 54 Intermezzo-Texte zusammengestellt sind.

1 Troy, *The Comic Intermezzo*, S. 57–61.

2 F. Quadrio, *Dalla storia e ragione d'ogni poesia*, Bologna 1739–1752, Bd. III, S. 505f., zitiert nach: Troy, *The Comic Intermezzo*, S. 194, Anm. 23.

3 Zu diesem Begriff vgl. Strohm, *Die italienische Oper*, S. 130.

Während des gesamten 18. Jahrhunderts hieß das Einzelwerk innerhalb dieser Gattung zumeist »Intermezzi«. Der Plural erklärt sich dadurch, daß gewöhnlicherweise die einzelnen Teile eines solchen Stücks im Singular als »Intermedio / Intermezzo primo, secondo« usw. (erstes, zweites Intermedio / Intermezzo) bezeichnet wurden und somit jedes dieser Stücke aus mehreren Intermezzi bestand.

Als 1735 in Neapel die Intermezzi per Dekret von der Bühne des Teatro San Bartolomeo verbannt und durch Ballette ersetzt wurden, setzte der Niedergang der Gattung ein, obgleich Intermezzi auch weiterhin und noch bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus in den Opernstädten Europas ihre Wirkung entfalten konnten.

Text, Dramaturgie, szenische Darstellung und Musik

Bei den Theoretikern der Zeit findet das Intermezzo nur selten Erwähnung. Einer der wenigen Ausnahmen ist der Literaturforscher Francesco Saverio Quadrio, der sich wie folgt äußert:

»Ora come si fatti Intermedj in musica si sogliono alla maniera distendere, e rappresentare, che far si suole de' Melodrammi, sarebbe qui un gittar l'opera, se noi volessimo in altre parole allargarci. Basterà qui brevemente avvertire, che quanto allo stile, ed a versi le stesse regole in questi camminano, che nell'altre poesie per Musica.

Quanto alla divisione de' medesimi Intermedj in Atti o in Parte, o in Iscene, ciascuno fino al presente ha fatto ciò, che gli è caduto in capriccio di fare. Non sarebbe, se non da lodare, se a questi pure si procurasse di dare proporzionevole e giusta forma.«²

(Wie nun die Intermedi in musica nach Art der Melodrammi geschrieben und aufgeführt werden, wäre hier zu schwierig auszuführen, ohne zu viel Worte zu verlieren. Deshalb soll nur kurz darauf hingewiesen werden, daß sie vom Stil und den Versen her den gleichen Regeln gehorchen, wie die anderen Dichtungen für Musik.

Was die Unterteilung der Intermedj in Akte, Teile oder Szenen anbelangt, so hat bis heute jeder das so gehandelt, wie er gerade Lust hatte. Das wäre durchaus lobenswert, wenn man dafür Sorge tragen würde, daß sie wohlproportioniert und die richtige Form haben.)

Kern der knappen Bemerkungen zum Intermezzo ist die Aussage, daß dieses in den seiner Textgestalt zugrunde liegenden Regeln sich nicht von einer Opera seria unterscheidet. Die Unterschiede in der Makrostruktur, also in der Art und Anzahl der »Teile«, die von Quadrio der Laune des Textdichters zugeschrieben werden, hingen hingegen maßgeblich von der Gestalt des »Trägerstücks« ab³, der Opera seria, mit der es zunächst aufgeführt wurde. Die Zweiteiligkeit konnte sich als formaler Standard erst in dem Moment durchsetzen, in dem sich die dreiaktige Opera seria metastasianischer Prägung als Modell zu etablieren begann und Serienwerke mit vier oder fünf Akten der Vergangenheit angehörten. So ist z. B. Francesco Gasparinis Intermezzo *Lisetta e Astrobolo* vierteilig, weil es 1707 im Teatro S. Cassiano in Venedig mit seiner fünftaktigen Opera seria *Taican rè della Cina* gegeben wurde. Domenico Sarros *L'impresario delle Canarie* ist hingegen zweiteilig (Neapel, Teatro San Bartolomeo 1724), da es mit der dreiaktigen Opera seria *La Didone abbandonata* (Vertonung des ersten Librettos des jungen Metastasio) uraufgeführt wurde.

Die Teile bestanden ihrerseits wiederum aus Arien und Rezitativen in abwechselnder Reihenfolge, mit einem Duett als Abschluß. Normalerweise wurde jedem der beiden Protagonisten

sten pro »Akt« eine Arie zugestanden, wodurch ein zweiteiliges Intermezzo (mit geringen Abweichungen) üblicherweise so strukturiert war:

Teil 1:	Teil 2:
Arie	Rezitativ
Rezitativ	Arie
Arie	Rezitativ
Rezitativ	Arie
Duett	Rezitativ
	Duett

Während die komischen Mehrakter jener Zeit, besonders die neapolitanische *Commedeja pe' mmuseca*, den Dialekt bevorzugte, sind die Intermezzi fast ausschließlich auf Toskanisch abgefaßt. Die Ursache dafür ist vornehmlich darin zu suchen, daß sie als Einlage in eine *Seria*-Darbietung sich deren Sprachniveau anzupassen hatten, um zu gewährleisten, daß sie zusammen mit dem »Trägerstück« auch anderenorts gespielt und verstanden werden konnten. Der Rückgriff auf einen Dialekt oder ein fremdes Idiom erfolgte nur in sehr begrenztem Rahmen und um einen komischen Effekt zu erzielen, z.B. in Verkleidungsszenen.

Rezitative bestehen, wie in der *Opera seria* der Zeit, aus *settenari* und *endecasillabi* (Sieben- und Elfsilbern), jedoch nicht als *versi sciolti* (freie Verse ohne Reim), sondern in gereimter Abfolge. Ebenso entsprechen die Arientexte in ihrer Struktur denen der *Opera seria*, unterscheiden sich jedoch im Stil.¹ Hier wie dort besteht eine gewisse Vorliebe für den *ottonario* (Achtsilber) und eine zweiteilige, zur *Da-Capo*-Vertonung geeignete Anlage. Allerdings sind die *Intermezzo*-Arien vom Text her zumeist länger als die einer *Opera seria*, da sie, anders als letztere, nicht durch ausgedehnte Koloraturen in die Länge gezogen werden konnten, sondern syllabisch vertont wurden und damit mehr Verse benötigten, um auf eine akzeptable Länge zu kommen. Darüber hinaus ist für das *Intermezzo* kennzeichnend, daß es sich einer Sprache bedient, die weitaus weniger stilisiert ist als diejenige der höfischen Oper, und im Vergleich zu dieser eine größere Sprechgeschwindigkeit bevorzugt. Vor allem die *Rezitativ*-Dialoge erwecken häufig den Eindruck des improvisierten verbalen Schlagabtauschs, der seine Vorbilder im komischen Sprech- bzw. Stegreiftheater hat.

Ausgangspunkt der Handlung ist fast immer der Konflikt zwischen zwei Personen, gewöhnlicherweise einem Mann und einer Frau, der in dem Moment beseitigt ist, in dem eine von beiden einen sozialen Aufstieg (z.B. durch Heirat) oder einen materiellen Gewinn erreicht (durch Gewinn oder Wiedererlangen von Gütern oder Geld).² Der Weg zu diesem glücklichen Ende kann über verschiedene komische Standard-Situationen erreicht werden, häufig unter Zuhilfenahme von Verkleidungen und Vermummungen, mit denen der Widerpart im Konflikt getäuscht wird. So gibt es vorgetäuschte Gerichtsverhandlungen, wie z.B. in *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* (von Salvi und Orlandini, Venedig 1719), Bedrohung mit Waffengewalt, wie z.B. in *Monsieur di Porsugnacco* (von Salvi (?) und Orlandini, Turin 1726) oder in *La serva padrona* (von Federico und Pergolesi, Neapel, 1733), in phantasievolem Jargon gestellte medizinische Diagnosen wie in *Erighetta e Don Chilone* (von Pariati und Gasparini, Venedig 1707) oder Enthüllungen fremdländischer Personen, gespielt in Verkleidung von einem der Protagonisten, der sich zu diesem Zwecke in einem entsprechend absurden Kauderwelsch ausdrückt, wie z.B. in *Il corteggiano affettato* (von unbekanntem Textdichter und Leonardo Vinci, Neapel 1728). Seltener hingegen sind phantastische Begebenheiten wie z.B. Zaubereien (in *La maga per vendetta e per amore* von Mariani und Davide Perez, Neapel 1735) oder auch *Persiflagen* der *Opera seria* und des mit ihr verbundenen Ambientes von *Impresari*, Sängern und Sängerinnen (z.B. in *L'impresario delle Canarie* von Metastasio (?) und Sarro, Neapel 1724, oder *La Dirindina* von Girolamo Gigli und Domenico Scarlatti, Rom 1715), die in ihren Topoi von den oben aufgezählten Standard-Situationen abweichen. Gelegentlich kamen hier auch die *Intermezzi* selbst zur Sprache, so in *Perinotta e Bombo* von Federico und Leonardo Leo (Neapel 1732), wo eine junge Sängerin von einem erfahrenen *Intermezzo*-Interpreten in die Geheimnisse des Berufs eingeführt wird.

Da das *Intermezzo* in seinem Text, anders als die *Opera seria*, nicht hohen ästhetischen Ansprüchen zu genügen hatte, ist es in seiner sprachlichen Ausprägung – immer auf der Suche nach komischen Effekten – ausgesprochen bunt und vielseitig. Komik wird nicht nur

- 1 Troy, *The Comic Intermezzo*, S. 75.
- 2 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Piperno, *Il teatro comico*, S. 138–142.

durch komisch verzerrte Anleihen aus dem Repertoire der Opera seria erreicht, z.B. durch parodierte Gleichnis-, Rache- und Zornesarien, der Situation unangemessene hochtrabende Wortwahl oder durch aufgrund eines sprachlichen Mißverständnisses ins Unsinnige verkehrte Dialoge. Zu den zahlreichen Mitteln um sprachliche Komik zu erzeugen gehören im Intermezzo Lautmalereien, z.B. in Nachahmung des verliebt erregten Herzschlags (wie in dem aus *Il Flaminio* übernommenen abschließenden Duett in *La serva padrona* von Pergolesi) und halsbrecherische vorgetragene Zungenbrecher (wie in der Arie des Pandolfo »Ah perfida« in *Il tutore* von unbekanntem Textdichter und Johann Adolf Hasse, Neapel 1730).

Nicht selten fanden als komische Einlage auch Tänze Verwendung, gaben sie doch den Darstellern in besonderem Maße Gelegenheit, sich schauspielerisch zu produzieren.¹ Die Bedeutung der darstellerischen Komponente als Komik erzeugender Faktor ist für das Intermezzo durch die Zeitgenossen vielfach bezeugt und kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie beeinflusste einerseits die Wiedergabe des jeweiligen Stücks, inspirierte aber vermutlich auch dessen Dichter und Komponist, die es bei der Konzeption zumeist schon auf ganz bestimmte Darsteller zuschneiden konnten. Durch Benedetto Marcello ist für die Intermezzi die in ihren Ursprüngen auf die Commedia dell'arte, das italienische Stegreiftheater zurückgehende Praxis der »lazzi« (komische improvisierte Gags) belegt,² und Reisende wie Edward Wright³ und Charles de Brosses⁴ berichten sowohl von allerhand Clownereien wie das Nachahmen von Lauten, mit denen die Sänger das Publikum zum Lachen brachten, als auch von Gefühlsäußerungen wie Weinen und Lachen, die in den Vortrag einfließen. Wahrscheinlich steckte gerade in letzteren ein Teil jenes Realismus, der die ausländischen Zuschauer immer wieder so tief beeindruckte.

Darüber hinaus haben solche zunächst außermusikalische Elemente oft genug direkten Eingang in die Musik gefunden und wurden gleichsam auskomponiert. In *Colombina e Pernicone* (Neapel 1723, aufgeführt zusammen mit *Il Traiano*) schreibt Francesco Mancini dem Pernicone das Gelächter direkt in ein Rezitativ hinein,

Lach-Rezitativ aus *Colombina e Pernicone* von Francesco Mancini, Napoli 1723.

Nies-Arie aus *Polastrella e Parpagnacco* von Domenico Sarro, Napoli 1731.

während z.B. in dem anonymen Intermezzo *Parpagnacco* (Venedig, Teatro S. Cassiano 1708) der arme Titelheld mit einem auskomponierten Niesanfall zu kämpfen hat.⁵

Zahllos sind ferner die Beispiele für musikalisch wiedergegebenes Schluchzen, das häufig mit einem etwas überzeichneten Pathos einhergeht. Die starke und unmittelbare Wirkung, die die Intermezzi auf den Zuschauer ausüben konnten, beruhte auf einer Musik, die ihren Schwung in hohem Maße aus kurzgliedrigen, vielfach wiederholten Motiven schöpfte⁶ und das szenische Geschehen in ihrer Gestualität oft schon vorzeichnete. Im Intermezzo wurde somit der musikalische Buffa-Stil entwickelt, der so wesentlich zum Erfolg der Gattung beitrug, seinen Einfluß auch noch auf die späteren komischen Mehrakter ausübte und das komische Genre

deutlich (mehr noch als die *Commedeja pe' mmuseca*, soweit es sich aufgrund der Quellenlage nachvollziehen läßt) von der *Opera seria* abgrenzte. Diese musikalische Sprache ermöglichte es, die Bewegung auf der Bühne selbst in Solonummern und Duetten in Gang und damit die Handlung im Fluß zu halten.

Die Intermezzo-Arien haben überwiegend *Da-capo*-Anlage, häufig und im Sinne der musikalischen Unmittelbarkeit ohne lange *Ritornelle*. Strophische und andere Formen sind seltener. Unter Tanzarien überwiegen diejenigen, denen ein Menuett zugrunde liegt (vgl. z.B. Hasse, *La contadina*, Arie des Tabarano »*Alla vita al portamento*«), gelegentlich trifft man aber auch auf exotischere Beispiele wie z.B. die Jota (ein ursprünglich aus Aragon stammender Tanz) in Pergolesis *Livietta e Tracollo* (Arie des Tracollo »*Non si muove, non rifiata*«).¹

Giambattista Pergolesi, *Livietta e Tracollo*, Arie des Tracollo »*Non si muove*«, Mittelteil. Jota aragonesa.

Allegro *scostandosi subito e ridendo*.

Sul - l'er - bet - ta al - la fran - sé, sul - l'er - bet - ta al -

Wesentliches Merkmal dieser Stücke ist, daß sie nicht nur gesungen, sondern auch getanzt wurden (was zumeist deutlich aus dem Text hervorgeht) und, so im Falle des Menuetts, zur Charakterisierung der vortragenden Figur dienen.

Duette wurden überwiegend als Schlußnummern eingesetzt und sind deshalb im Intermezzo selten zwischen zwei Arien zu finden. Auch sie sind fast immer in *Da-capo*-Form angelegt und befassen sich entweder mit dem Konflikt der beiden Protagonisten oder bejubeln deren Versöhnung. Unterschiedliche Seelenzustände der beiden finden in der Gestaltung der jeweiligen Gesangslinie keine Berücksichtigung, so wie die Anordnung von Solo- und »*A due*«-Passagen den Gepflogenheiten der *Opera seria* entspricht. Auch hier mußte also der Form durch den *Buffo*-Stil Leben eingehaucht werden.

Das Intermezzo-Orchester bestand vorwiegend aus Streichern mit gelegentlicher Verstärkung durch einzelne Bläser. Während z.B. in Domenico Sarros *La Didone abbandonata* zwei Oboen vorgesehen sind, entfallen diese im Intermezzo *L'impresario delle Canarie*. Der Grund für die schmale Besetzung mag gewesen sein, daß ein kleineres Ensemble sich flexibler den durch die Bühne vorgegebenen Temposchwankungen anpassen konnten und durch sein geringeres Klangvolumen eine gute Verständlichkeit des Textes sicherstellte. Zudem waren Streicher für reisende Intermezzo-Sänger wahrscheinlich überall leichter verfügbar als Bläser.

Etappen der späteren Gattungsgeschichte: Sarro, Hasse und Pergolesi

Das Libretto zu Domenico Sarros zweiteiligem Intermezzo *L'impresario delle Canarie* (Neapel 1724)² stammt vermutlich von Pietro Metastasio, wenngleich dieser Text nicht in den zu seinen Lebzeiten zusammengestellten Gesamtausgaben seiner Werke enthalten ist. Geht man von dieser Autorschaft aus, so ist dieses Intermezzo der einzige, jedoch sehr erfolgreiche Versuch des nachmaligen Poeta Cesareo geblieben, sich im Bereich des komischen Musiktheaters zu betätigen. Die Handlung ist recht lose zusammengefügt und greift auf Stereotypen der *Opera seria* und des mit dieser zusammenhängenden Musiktheaterbetriebs zurück: Dorina (Sopran), eine *prima donna*, soll einem *Impresario* (Nibbio, Baß) vorsingen, der von den

1 Brandenburg, *Zu Tanz und Bewegungsphänomenen in der Opera buffa*, S. 166.
2 Partitur in I Nc 31.3.12.

Das Intermezzo *L'impresario delle Canarie* (*Nibbio e Dorina*), uraufgeführt 1724 in Neapel mit Domenico Sarros *La Didone abbandonata*, von dem hier der Anfang der Arie des Nibbio aus dem ersten Teil abgebildet ist, stellt eines der frühesten Beispiele der neapolitanischen Ausprägung der Gattung dar. Die Arie ist nur mit Violine, Gesang und Baß notiert, die ursprüngliche Besetzung könnte aber umfangreicher gewesen sein. (Napoli, Conservatorio S. Pietro a Majella, 31.3.12).

Risolva, risolva, e lo prometto che aurà per onorario il cord' un Impresario
che pieno di rispetto modesto, e malinconico sempre d'amor Platonico per lei per
lei per lei sospiro - ra risolva risolva, e lo pro'

Kanarischen Inseln stammt. Dieser will sie unbedingt engagieren, läßt sie eine Arie vortragen und möchte mit ihr danach sogleich einen Vertrag schließen. Daraufhin beginnt Dorina Bedingungen zu stellen, die Nibbio sofort annimmt. Da besinnt sich Dorina eines anderen und will nicht mehr abschließen, weshalb das Ende offen bleibt.

Das Werk weist in der fehlenden Stringenz der Handlung noch deutlich auf die »scene buffe«, zeigt aber strukturell das für die Gattung gängige Aufbauschema mit jeweils zwei Arien (für jeden der beiden Protagonisten eine) und einem abschließenden Duett pro »Akt«. Seine Komik zieht das Stück im wesentlichen aus der Parodie der Opera seria und deren Konventionen, weniger aus einer ausgeprägt komischen Musiksprache. Nibbios Arie »*Risolva e lo prometto*«, die wie alle Arien und Duette in Da-capo-Form angelegt ist, unterscheidet sich musikalisch kaum von Solonummern, wie sie in der zeitgenössischen Commedejà pe' mmuseca oder auch in Kammerkantaten zu hören waren. Ganz als eine komische Szene konzipiert ist hingegen die Seria-Arie »*Amor prepara*«, die Dorina vorträgt und die vom Impresario ständig durch begeisterte Einwüfe unterbrochen wird, so daß eine Art Zwiesgespräch zustande kommt, ohne daß es sich in der formalen Anlage um ein Duett handelt. Die bekannteste Nummer des Stücks ist die zweite Arie des Nibbio, die seria-typische Metaphern und Gleichnisse persifliert, vom Schiff im Sturm bis zu den Schmetterlingen, die sich an der Glut der Liebe verbrennen:

La farfalla che all' oscuro
Va ronzando intorno al muro
Sai che dice a chi l'intende?
Chi una fiaccola m'accende
Chi mi scotta per pietà?

Der Schmetterling, der im Dunkeln
um die Mauer herumbrummt,
weißt Du, was er dem sagt, der ihn hört?
Wer zündet mir eine Fackel an,
wer verbrennt mich bitte?

Il vascello e la tartana
Tra scirocco e tramontana
Con le tavole schiodate
Va balzando
Va sparando
Cannonate in quantità.

Das Schiff und der Kahn,
zwischen Scirocco und Tramontana,
mit wackelnden Planken,
hüpft es,
schießt es
Unmengen Kanonenschüsse.

Einer der fruchtbarsten Intermezzo-Komponisten der Blütezeit der Gattung war Johann Adolf Hasse. Zu seinen erfolgreichsten Beiträgen zu diesem Bereich gehört *La contadina* (*Scintilla e Tabarrano*, Text von Bernardo Saddumene)¹, uraufgeführt 1728 im Teatro San Bartolomeo zu Neapel und später (1737) in einer zweiten Fassung auch in Dresden gespielt. Hasse schrieb dieses Stück als Zwischenakteinlage zu Pietro Filippo Scarlattis Opera seria *Clitarcò*. Die Tatsache, daß »Trägerstück« und Einlage hier nicht vom selben Komponisten stammen und daß letztere auch in zahlreichen separaten Quellen, also nicht nur in der Partitur der Opera seria überliefert worden ist, sind deutliche Hinweise auf den zu diesem Zeitpunkt schon fortgeschrittenen Grad der Emanzipation der Gattung.

La contadina ist zweiteilig, neben einer männlichen und einer weiblichen Partie, Scintilla und Tabarrano (Sopran und Baß), gibt es stumme Diener, die durch ihre pantomimischen Ausdrucksmöglichkeiten allerdings wesentlich zur Komik beitragen. Die Handlung ist wie folgt: Don Tabarrano begegnet in einem Garten Scintilla, ist von ihr entzückt und macht ihr den Hof. Scintilla geht darauf ein, da sie hofft, aus Tabarranos großem Vermögen eine Mitgift für sich abzweigen zu können. Corbo, der stumme Diener Tabarranos, durchschaut ihren Plan und versucht vergeblich seinen Herrn zu warnen. Scintilla erzählt, sie sei in der vergangenen Nacht aller Habseligkeiten beraubt worden, worauf Tabarrano ihr sofort seine Börse anbietet. Doch das reicht ihr noch nicht: erst weitere Geschenke entlocken ihr das Versprechen, dem Herrn ihre Liebesgunst zu gewähren. Der zweite Teil spielt am Meer: Tabarrano hat erfahren, daß Scintilla sich mit seinen Geschenken und ihrem Liebhaber Lucindo (ebenfalls eine stumme Rolle) davon machen will, weshalb er und Corbo sich als türkische Korsaren verkleiden, um die Flüchtenden aufzuhalten. Sie stellen sich den beiden in den Weg, und mit gebrochenem Italienisch und phantasievолlem Türkisch droht Tabarrano Scintilla mit dem Tod, wenn sie nicht bereit ist, ihre Liebe zu gewähren. Heroisch bietet sie ihr Leben, ermuntert aber zugleich die »Korsaren«, Tabarrano zu berauben. Der gibt sich schließlich tobend zu erkennen. Lucindo nutzt die Verwirrung, um sich samt Scintillas Habe aus dem Staub zu machen. Diese fleht um Mitleid, und endlich kommt es doch zum Eheversprechen: Tabarrano hat sein Ziel erreicht, und Scintilla erkennt in ihm den Mann, der vor Lucindo den Vorzug verdient. Ein freudiges Tänzchen beschließt das Stück.

Anders als Sarros *L'impresario delle Canarie* weist Hasses *La contadina* neben der in der Gattung immer wieder gegenwärtigen Seria-Persiflage auch ein hohes Maß an musikalischer Buffonerie auf. Der erste Teil enthält neben den beiden üblichen Solonummern der Protagonisten ein abschließendes Duett und eine Aria »a due«, die dramaturgisch dazu dient, den Kontakt zwischen den beiden herzustellen. Der zweite, in dem wieder sowohl Scintilla als auch Tabarrano mit jeweils einer Arie zu Wort kommen, endet mit einem Duett, dem allerdings noch eine dreiteilige Tanznummer folgt, bestehend aus einem Menuett, einem »Bauern Tanz« und einem »Türkentanz«. Im ersten der drei genannten Tanzsätze wird die im gesamten übrigen Stück auf Streicher beschränkte Besetzung durch zwei Hörner erweitert.

Nur drei Arien sind in Da-capo-Anlage, wobei diese Konzeption bei den Arien der Scintilla dadurch bedingt ist, daß sie in tragischem Ton versucht, an Tabarranos Geldbeutel zu kommen bzw. den »Türken« zu erweichen. Letzterer singt die dritte dieser Arien und dokumentiert in dieser konventionellen Form seine vermeintliche Einfalt. Die Aria »a due« ist strophisch gebaut, die beiden Duette sind zweiteilig konzipiert, und die Aufttrittsarie des Tabarrano, mit der das Stück beginnt, ist eine Kavatine im Tempo di Minuetto.

Schon in dieser letztgenannten Nummer zeigt sich, daß Hasse Komik auch durch die bewußte Spiegelung des Bühnengeschehens in der Musik erzeugt und nicht bloß durch Parodie der Opera seria. Tabarrano wird durch das Menuett und seinen affektierten Gesang als der einfältige Herr (»gentiluomo sciocco«) charakterisiert, als der er auch in der Szenenanweisung des Librettos erscheint. Entsprechend überzeichnet sind seine Einwürfe (»Scintilla – lilla – lilla – lilla«) in der Aria a due »*Sul verde praticello*«, und erst im zweiten Teil des Intermezzo wird der alberne Bürgersmann durch den in seinem Kauderwelsch komischen falschen Türken ersetzt. Selbst in den Momenten der Parodie des Seria-Stils wird die Anbindung an die Aktion auf der Bühne erhalten, indem – so in Scintillas Arie »*Più viver non voglio*« – durch »da parte«-Bemerkungen die Reaktion Tabarranos auf den Gesang kommentiert wird. Zugleich relativieren diese Einwürfe den Seria-Ton als »gespielt«. Der Komponist wendet damit Stilmittel und Verfahrensweisen an, wie sie später für die mehraktige Opera

1 J. A. Hasse. *Three Intermezzi (1728, 1729 and 1730)*, hg. v. G. Lazarevich, Laaber 1992 (Concentus musicus IX), S. 1–106.

buffa typisch sein sollten. In seinem Werk manifestiert sich in beispielhafter Weise jene Vorreiterfunktion, die die Gattung Intermezzo in ihrer reifen Ausprägung in der Erprobung eines buffonesken Stils für die späteren Erscheinungsformen komischen Musiktheaters innehatte.

Zugleich wies Hasse mit seinen Intermezzi, die sich selbst dann noch großer Beliebtheit erfreuten, als in Italien die Blütezeit der Gattung längst vorüber war, den Weg vor, auf dem wenige Jahre später Giovanni Battista Pergolesi das Intermezzo mit *La serva padrona* (Neapel, Teatro San Bartolomeo 1733, Text von Gennarantonio Federico) zu internationalem Ruhm führen sollte. Eine ungewöhnlich konzentrierte Handlung (ein alter Hagestolz, Uberto, wird von seiner Dienerin Serpina mit Hilfe einer List dazu gebracht, sie zur Frau zu nehmen) wird in eine plastisch schildernde und in ihrer Charakterisierung äußerst präzise Musik umgesetzt, die immer in engem Bezug zum Bühnengeschehen und den inneren Vorgängen der Protagonisten steht. Das wird schon in Ubertos Auftrittsarie erkennbar, in der dessen entnervter Zorn über die Unbotmäßigkeit der Dienerin musikalisch überaus treffend in zunächst ausgehaltenen Noten, dann in einer bewußt unausgewogenen Periodisierung der Formteile und durch kleinere Notenwerte sich beschleunigenden Deklamationsrhythmus wiedergegeben wird.¹ Diesem im Laufe des Stücks immer mehr verwirrten, verzweifelten Mann steht eine Frau gegenüber, die in der klaren Linienführung ihres Gesangs als überlegt und selbstsicher dargestellt wird. Ihre mitleidheischende, pathetisch-sentimentale Arie »*A Serpina penserete*« erweckt deshalb sogleich den Eindruck der intriganten Täuschung. Die Gestalt des stummen Dieners Vespone, der sich als Capitano Tempesta verkleidet, um Uberto endgültig in Angst und Schrecken zu versetzen, ist hingegen ein Tribut an die burllesken Traditionen der *Commedia dell'arte*, wo der »Capitano«, eine Mischung aus Miles gloriosus und deutschem (oder spanischem) Landsknecht, schon lange eine furchterregende und zugleich komische Rolle spielte.²

- 1 Vgl. J. Schläder, Artikel »*Giovanni Battista Pergolesi, La serva padrona*«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. S. Döhring, Bd. 4, München und Zürich 1991, S. 681–684; 681. Vgl. auch Strohm, *Die italienische Oper*, S. 132ff.
- 2 Vgl. dazu u.a. W. Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, Darmstadt 31990 (Erträge der Forschung 62), S. 40.
- 3 F. Piperno, *Il teatro comico*, S. 161.
- 4 Vgl. T. Emery, *Goldoni as a Librettist*, New York u.a. 1991 (Studies in Italian Culture 3), S. XIII.
- 5 Vgl. dazu B. D. Mackenzie, *The Creation of a Genre: Comic Opera's Dissemination in Italy in the 1740s*, Diss. (masch.) Ann Arbor 1993.

Das komische Musiktheater Carlo Goldonis

Der venezianische Komödiendichter und Jurist Carlo Goldoni (1707–1793) gehört zu den wenigen Librettisten der Opera buffa, deren Ruhm trotz des Etiketts der Zweitklassigkeit, das dieser Gattung und den in ihrem Bereich tätigen Personal anhaftete, die Jahrhunderte überdauert hat. Mit seinen mehr als fünfzig Buffa-Werken³, die er in den Jahren seiner größten Erfolge schrieb (1748–1762), spielt er für die Opera buffa eine ähnlich prominente Rolle wie Metastasio für die Opera seria. Seine Theaterkarriere begann und beendete er als Librettist, nicht als Komödiendichter, und selbst in den Jahren, in denen er für das Sprechtheater seine noch heute berühmten Reformwerke schrieb, blieb er insbesondere dem komischen Musiktheater durch regelmäßige Beiträge verbunden.⁴ Seinen Einfluß auf die Opera buffa der Mitte des 18. Jahrhunderts konnte er in zweifacher Hinsicht geltend machen: zum einen durch die von ihm selbst zur Vertonung bestimmten Libretti, zum anderen durch die Tatsache, daß viele seiner Sprechtheater-Komödien von seiner oder von fremder Hand zu Libretti adaptiert wurden. Nicht zuletzt in diesen Bearbeitungen tritt eines der grundlegenden Merkmale seines Schaffens zutage, nämlich die Universalität seiner Charaktere, Handlungsabläufe und Situationen, die ihre Wirkung nicht nur über regionale und nationale, sondern auch über die Grenzen zweier recht unterschiedlicher Sparten des Theaters hinweg zu entfalten in der Lage waren.

Der Beginn seiner librettistischen Tätigkeit fiel ungefähr in die Zeit, in der sich die Opera buffa auch in ihrer mehraktigen Ausprägung über ganz Italien auszubreiten begann⁵, nicht selten dank Sängerpersönlichkeiten wie Francesco Baglioni oder Francesco Carattoli, deren sängerisches und schauspielerisches Können dafür sorgte, daß sie in ihren Paraderollen in ganz Italien gefragt waren und damit einen wesentlichen Beitrag zum schnellen Erfolg der Gattung leisten konnten. Während sich die neapolitanischen *Commedie pe' mmuseca* nie ganz vom Einfluß der Opera seria lösen konnten und von ihrem literarischen Anspruch her, wenn man die Arien und Ensembles weggelassen hätte, durchaus auch als Sprechtheaterkomödien hätten gespielt werden können, wurden die komischen Mehrakter der Vierzigerjahre schon vom Libretto her so auf eine Vertonung hin angelegt, daß die Musik zu einer im Hin-

KAPITEL V: TRAGÉDIE LYRIQUE

Von Herbert Schneider

Allgemeine Gesichtspunkte

Die Organisation der Theatersaison in Paris, juristische und administrative Bedingungen

Die Geschichte der französischen Oper im 18. Jahrhundert ist auch die Geschichte ihrer Opernhäuser und der Institution Oper samt ihrer juristisch-organisatorischen Voraussetzungen. Länger als in Italien hielt man in Paris an dem alten hufeisenförmigen Theaterbau fest, dessen Dominanz insbesondere durch den Umbau der Jeux de Paume-Bauten zu Theatern zu erklären ist. Im Parterre des schon von Lully seit 1674 benutzten Gebäudes im Palais Royal, konnten etwa 600 Zuschauer stehend an den Aufführungen teilnehmen. Das Amphitheater faßte 120 Personen, die auf Bänken saßen, und in den drei Rängen mit den Logen fanden weitere 500 Besucher Platz. Einschließlich der Kleinlogen bot das Haus also etwa 1.400 Besuchern Platz. Während das Publikum im Parterre lange Zeit während der Aufführung stand (Louis Sébastien Mercier berichtet in den 1780er Jahren, man sitze außer im Parterre überall der Opéra)¹, folgte die Comédie Italienne erst 1783 der Comédie Française und führte 200 Sitzplätze auf engen Bänken im »orchestre« (Parkett) ein. Die bisweilen zu Tumulten und Aufständen führende Unruhe im Publikum spiegelt sich in den zahlreichen polizeilichen Verordnungen, mit denen man das Verhalten der Zuschauer zu steuern suchte.

In der Jahrhundertmitte nimmt in Frankreich die Kritik an den alten Theaterbauten und den ungünstigen Bedingungen für die Zuschauer zu. So werden z. B. die Logen heftig kritisiert, da sie unbequem waren, die Sicht versperrten und im Gesamtbau des Theaters schlecht integriert waren. Das Ideal des antiken Theaters mit allen seinen optischen und akustischen Voraussetzungen wurde diskutiert. Das Théâtre de la Foire nahm hinsichtlich der Erneuerung des französischen Theaterbaus eine Pionierrolle ein. Jean Monnet hatte 1752 mit Hilfe mehrerer Geldgeber ein sehr schönes neues Theater errichtet. Diese Privatinitiative machte bald auf dem Boulevard Schule, wo sich Gesellschaften bildeten, die den Bau neuer Häuser finanzierten. Sogar die privilegierten Theater fanden auf diesem Wege die Mittel – also durch Mäzene oder private Geldgeber – für ihre neuen Gebäude. Aber trotz aller Bemühungen mußte Monnet 1752 für seine neue Opéra-Comique einen Kompromiß akzeptieren. Zwei Amphitheater übereinander ersetzten die hinteren Logen, während die Seitenlogen, auf die man verzichtet hätte, erhalten blieben. Gegen die Gewohnheiten der zahlungskräftigen Zuschauer, die darauf bestanden, sich in den Logen vom übrigen Publikum abzusondern, konnte man sich nicht durchsetzen. Die sozialen Zwänge waren stärker als alle vernünftigen Reformvorstellungen. Obwohl der Zuschauerraum in Monnets Theater oval geformt war, blieb er doch noch sehr stark der alten, aus dem Jeu de Paume entwickelten Form des verlängerten U verhaftet.

Jacques-Germain Soufflots Entwurf für Lyon von 1754–1756, orientiert an der von den Italienern übernommenen Form eines Kreises, Teilkreises oder verschiedenen Formen der Ellipse, wurde zum Modell für andere große Häuser mit ihren weniger tiefen Zuschauerräumen und ihren breiteren Bühnen. Mit den 1752 eröffneten neuen Theatern in Metz und Montpellier in Trapezform mit einem angefügten Halbkreis und dem Neubau der Opéra-Comique im gleichen Jahr begann die architektonische Erneuerung der französischen Theaterbauten. Die Académie royale de musique wurde wie andere Häuser mehrfach durch Theaterbrände vernichtet (so am 6. April 1763) und mußte in Ersatzgebäude ausweichen, bis ein neues Haus erbaut war. So entschied man nach dem Opernbrand von 1763, wieder einmal die »Salle des machines« in den Tuileries auszubauen, die am 24. Januar 1764 mit Rameaus *Castor et Pollux* eingeweiht wurde.

Das von Moreau nach Plänen Soufflots errichtete neue Haus im Palais Royal konnte seine Pforten erst am 20. Januar 1770 mit Rameaus *Zoroastre* eröffnen. Das Haus war mit 2.500

¹ L. S. Mercier, *Tableau de Paris*, Paris 1783–1788.

Plätzen dreimal so groß wie das vorausgehende und hatte die bereits in Lyon realisierte ovale Form. Zum ersten Mal wurde ein feuersicherer Vorhang eingebaut. Zu dem 278 Personen umfassenden Personal gehörten 23 Gesangssolisten, 50 Chormitglieder, 20 Solotänzer, 72 Mitglieder des Corps de ballet, 68 Orchestermitglieder und 39 Personen des sogenannten technischen Personals.

Unabhängig davon ergaben sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich die ersten entscheidenden Veränderungen im Theaterbau, die kommerzielle Auswirkungen hatten. Seit 1757, vielleicht sogar etwas früher, ließ zuerst die Comédie Française sehr kleine Logen »au dessus des seconds balcons et des deux premières loges de secondes« einbauen, die jährlich vermietet wurden. Dies wurde von den anderen Theatern nachgeahmt, da man daraus einen großen Gewinn zog, mußte doch von diesen zusätzlichen Einnahmen nichts an die Autoren und an den »quart des pauvres« (Armensteuer) abgeführt werden. Die Armensteuer wurde mehrfach neu geregelt, so 1736, dann 1762, als die Abgabe an das Hôpital général durch die Vereinbarung einer festen Summe (1788 betrug sie 60.000 livres für die Comédie Française und die Comédie Italienne sowie 70.000 für die Opéra) reduziert werden konnte (in derselben Zeit waren die Einkünfte der Theater allerdings erheblich gestiegen). Neu ist seit den 1760er Jahren auch das Engagement der Regierungen, die zunehmend zur Finanzierung der Theater beitragen, so daß man von einer Subventionspolitik sprechen kann.

Die Comédie Italienne konnte erst 1783 als letzte der großen Bühnen in Paris ein solches modernes trapezförmiges Theater in der Nähe der Boulevards eröffnen. Die 1783 neu gebaute Comédie Italienne verdankt ihre Existenz der Parzellierung von Grundstücken des Duc de Choiseul. Anlaß für eine Flut von Projekten für einen Neubau der Opéra in Paris war die Vernichtung des alten Hauses durch einen neuerlichen verheerenden Brand am 8. Juni 1781.

Ein im Jahre 1714 von Ludwig XIV. erlassenes Gesetz gab die Regeln für die Theatersaison für lange Zeit vor.¹ Darin sind die Rechte und Pflichten der Operndirektoren und aller Angehörigen der Oper, die Organisation der Opernsaison, die Honorierung der Librettisten und Komponisten, der Sänger, Tänzer und Musiker sowie die Höhe ihrer Pensionen, die zeitliche Planung der Proben und Vorstellungen und andere Fragen wie die Spielplangestaltung festgelegt. Im Artikel VI heißt es z.B., die Aufführungen der Wintersaison, die ohne Unterbrechung auf die Sommersaison folgte, hätten am 24. Oktober und stets mit einer »Tragédie« zu beginnen. Die Oper gehörte neben der Comédie Française und dem Théâtre Italien zu den drei offiziellen Theater, war ein Privatunternehmen und erhielt keine Subventionen vom König. Wie andernorts in Europa bestand nur ein Spielverbot für die Fastenzeit. Die Vorstellungen begannen um 17 Uhr.

Die Saison begann am Montag von Quasimodogeniti (erster Sonntag nach Ostern) und endete am Tag vor Palmsonntag. Eine Sommerpause gab es nicht, nur bei bestimmten Kirchenfesten wie Himmelfahrt, Allerheiligen, am Heiligen Abend und an Weihnachten mußten die Theater geschlossen bleiben. Die Eröffnung und der Abschluß der Saison bilden herausgehobene Höhepunkte. Vor ihrem Ende sind die Einnahmen von zumindest drei Aufführungen (»pour la capitation«) für die Darsteller bestimmt, darunter in der Regel die letzte. Die Preise werden aus diesem Anlaß verdoppelt. Um seine Anerkennung durch die Zahlung der erhöhten Eintrittspreise und durch den Applaus zu manifestieren, kommt das Publikum sehr zahlreich. Aus diesem Anlaß, wie auch bei der Eröffnung der Saison, werden die großen Opern des Repertoires gespielt.² Im Winter spielt die Opéra an vier Tagen in der Woche, dienstags, donnerstags, freitags und sonntags, im Sommer kam es öfters vor, daß an einzelnen Tagen das Haus geschlossen blieb. Für die Mitte Oktober beginnende Wintersaison mußte, dem Reglement von 1714 folgend, eine neue »Tragédie en musique« vorbereitet werden, für die Wiedereröffnung nach Ostern galt das gleiche oder aber die Wiederaufnahme einer Tragédie von Lully. Am 18. März 1725 trat das von Philidor initiierte Concert spirituel an die Stelle der Theater während der vorgeschriebenen Pause in der Fastenzeit. Seine Konzerte, in denen u.a. Motetten und Instrumentalmusik aufgeführt wurden, veranstaltete er in einem großen Saal der Thuilerien.

In seinem Artikel »Genf« der *Encyclopédie und Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres (Paris 1751ff., in Genf war das Theater-spiel verboten) argumentierte d'Alembert zugunsten des Theaters, in dem der Geschmack der Bürger gebildet, das sittliche und ästhetische Feingefühl und die Empfindsamkeit gefördert

1 Vgl. J.-B. Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*, Bd. I, Paris 1757, S. 125–146.

2 Vgl. H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris 1972, S. 277.

würden, die ohne das Theater kaum entwickelt würden. Während Voltaire, Anhänger des moralischen Fortschritts, das Theater eine Tribüne war, sah Jean-Jacques Rousseau im Theater einen Ort der moralischen Dekadenz. Die Opéra in Paris war und blieb stets eine Einrichtung, die auch deshalb eine eminent politische Funktion hatte, weil man von der moralischen und ethischen Wirkung des Theaters seit der Zeit des Neoplatonismus in Frankreich, also seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, überzeugt war und die Tragédie als Schule des Erhabenen galt, in der die tugendhafte Liebe zur »gloire«, zu Mut und Heldentum und damit zur Ehre gelehrt würde. Mit der Opéra war außerdem nationales Prestige verbunden. So hieß es im Zusammenhang mit dem im Juli 1781 im »Journal de Paris«:

»Personne n'ignore actuellement que les spectacles dans une grande ville ne peuvent être indifférents, soit relativement aux mœurs, soit même du côté politique. La privation de celui de l'Opéra peut donc être considérée comme intéressant toute la Nation. Si la Comédie française, par les sujets qu'elle embrasse et les chefs-d'œuvre dont elle est enrichie, a le droit de se regarder comme devant avoir influence plus marquée sur les mœurs, le spectacle de l'Opéra par la richesse de ses costumes, l'illusion et la variété de ses décorations, le grand nombre de sujets employés à son service dans la partie du chant, de l'orchestre et de la danse, enfin par le luxe des représentations, intéresse plus particulièrement tous les arts d'utilité et d'agrément, et c'est dans ce sens sans doute qu'il se considère comme le spectacle de la Nation.«

Die Konzerte, die man anstelle der Opernaufführungen veranstaltete, wurden nicht als vollgültiger Ersatz angesehen.

Bevor ein neues Stück auf die Bühne gebracht werden konnte, hatte es vier Prüfungen zu bestehen. Zunächst wurde das Libretto durch einen Beauftragen der Polizei dahingehend überprüft, ob darin Gesetze verletzt werden. Dann wurde es von Theologen untersucht, ob es nicht gegen die Kirche, die Religion und die Moral verstößt. Das Urteil über den Stil, die Korrektheit der Verse, über die Handlung und ihre Entwicklung und alle Fragen der Poetik wurde durch den »Conseil« des jeweiligen Theaters nach der Lektüre durch den Autor gefällt. Einer der Darsteller hatte dann über die theatralische Realisierbarkeit zu befinden.¹ Der Librettist erhielt danach das Stück mit allen Kritiken zurück, um es zu überarbeiten. Nach der Korrektur wurde es dem »Conseil« erneut vorgelegt, der es endgültig für die Aufführung freigab oder aber ablehnte.

Auf die Initiative der Geistlichkeit hin wurde 1701 die flächendeckende Zensur eingeführt, die unter der Aufsicht des »Lieutenant général de la police« stand. Alle Manuskripte wurden durch eigene, von der Buchzensur unabhängige »censeurs royaux« untersucht. Wegen wirklicher oder vermeintlicher Verstöße gegen religiöse oder kirchliche Interessen intervenierten der Pariser Erzbischof und die Sorbonne. Auch das Parlement berief sich auf seine Kompetenz als »haute police«, wenn es zu Maßnahmen der Zensur griff. Nach Korrektur oder Streichung gerügter Passagen konnte das Werk aufgeführt werden. Zunächst funktionierte die Selbstzensur der Autoren während einiger Jahrzehnte ziemlich reibungslos, aber besonders durch die Aktivitäten der »Philosophes« und insbesondere Voltaires entstanden Konflikte, die sogar dazu führten, daß zensierte Stücke wie Voltaires *Mahomet* (1743) vor ihrer Aufführung durch Interventionen der Kirche und dann des »Parlement«, das in dem Stück einen Angriff auf die Monarchie und die Religion sah, verboten wurden. Die präventive Zensur konnte allerdings nicht verhindern, daß insbesondere in der Opéra-comique oder in den unzähligen Opernparodien durch die Gestik oder Mimik der Darsteller eine harmlos erscheinende Bemerkung eine unvorhersehbare Bedeutung bekam.

Die Rechte und Pflichten der Theater waren in Privilegien des Königs festgehalten.² So war genau bestimmt, welche Art von Stücken in welchem Theater gespielt und wie viele Musiker bei den Aufführungen beteiligt sein durften. Außerdem durften nur Besitzer des Privilegs Theater betreiben bzw. wie im Fall der Académie royale de musique Unterprivilegien verkaufen. Erst durch das Gesetz vom 13. Januar 1791 wurde das Privilegiensystem abgeschafft. Im ersten Paragraphen heißt es darin, jeder Bürger kann nach Antrag bei den städtischen Behörden ein öffentliches Theater einrichten und Stücke nach seiner freien Wahl aufführen. Stücke vor mehr als fünf Jahren verstorbener Autoren waren seit Inkrafttreten dieses Gesetzes ungeschützt. Bei lebenden Autoren benötigte man deren formelles schriftliches Einverständnis für die Aufführung. Im Falle des Verstoßes gegen dieses Gebot hatte der Autor das Recht, das gesamte Aufführungsmaterial und die Dekorationen in Besitz zu nehmen. Dieses Gesetz führte zu einer vollkommenen Veränderung der Theaterlandschaft in Paris und in

1 Vgl. Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, s.l. 1743, S. 103–105.

2 Zur Geschichte der Privilegien mit Abdruck der Privilegiertexte vgl. J.-B. Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*. Vgl. auch H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris 1972.

Frankreich und zur Entstehung einer großen Zahl neuer Bühnen. Erst mit dem Dekret vom 29. Januar 1807 wurde die Zahl der Theater in Paris auf acht reduziert: die vier »grands théâtres« Comédie-Française, Odéon, Opéra und Opéra-Comique und die kleinen Bühnen Le Théâtre de la Gaîté (bestehend seit 1760), Théâtre de l'Ambigu-Comique (seit 1772), Le Théâtre des Variétés (seit 1777), Le Théâtre du Vaudeville (seit 1792). Wiederum wurde gesetzlich fixiert, auf welches Repertoire sich diese Bühnen zu beschränken hatten.

Das Lully im Jahre 1672 verliehene Druckprivileg ist für die hervorragende Überlieferung an Drucken von Opernpartituren in Frankreich verantwortlich. Neben den Drucken mit mobilen Lettern, für das die Familie Ballard ein Privileg besaß, wurde der Notenstein der Partituren nach 1700 zunehmend bedeutender, so daß auch die Ballards dieses Verfahren übernahmen. Aus Kostengründen wurde der Druck von Orchesterpartituren, der »partitions générales«, in denen alle Vokal- und Instrumentalstimmen notiert waren, nach 1700 seltener und wurde erst nach der Mitte des Jahrhunderts bei den Drucken von Partituren der Opéras-comiques wieder üblich, in denen in der Regel auch der gesamte gesprochene Dialog mitgestochen wurde. Auch Glucks *Orfeo* und seine Pariser Tragédies und die seiner Zeitgenossen und Nachfolger, Piccinni, Sacchini, Salieri, Johann Christian Bach etc. erschienen wieder im Partiturdruk.

Die »Tragédies en musique« Lullys, die im 17. Jahrhundert als »Partitions générales« im Typendruck erschienen waren, wurden nach 1700 auch als »Partitions réduites« im Notenstein vertrieben. Auch für andere Gattungen wie Opéra-ballet, Ballet héroïque etc. setzten sich um 1700 zunehmen die reduzierten Partituren durch, in denen die Außenstimmen des Orchestersatzes mit beziffertem Baß und oftmals auch Angaben der Bläserbesetzung und alle Singstimmen wiedergegeben sind. Rameau kam später zu einem sehr differenzierten Typus der reduzierten Partitur, in dem mehr als zwei Stimmen und die Instrumentierung viel genauer als zuvor angegeben sind. In seinen reduzierten Partituren, wie etwa jene zu *Zoroastre* von 1749, fehlen vielfach lediglich die Mittelstimmen der Streicher und des Chores, die dynamischen Angaben und solche zur Instrumentierung. Um alle Stimmen der Partituren zu ermitteln, muß man entweder Partiturabschriften, sofern sie vorhanden sind, konsultieren oder aber das in der Bibliothèque de l'Opéra in Paris erhaltene Aufführungs- bzw. Stimmenmaterial benutzen. In der Regel wurden für die Aufführungen die Libretti gedruckt, die oftmals nicht nur die Namen der Sänger und Tänzer, sondern auch der Choristen und vieler Instrumentalisten enthalten. Am vollständigsten sind diesbezüglich die Libretti für die Aufführungen am Hof. Die Libretti können von dem vertonten Text abweichen. Sie sind die wichtigste Quelle für die literarische Gestalt des Texts.

Die Librettistik

Im Gegensatz zu den extrem kodifizierten Libretti Metastasios, in dem für das Rezitativ auch reimlose Verse vorkommen, dem Enjambement kaum eine Bedeutung zukommt und die Strophen für die Arie metrisch vollkommen gleich sind, herrscht in der französischen Librettistik seit Quinault für das Rezitativ der Vers mêlé vor, in dem die Gestalt des einzelnen Verses ebenso unvorhersehbar ist wie die Reimfolge der Verse. Der Dichter kann seinen Vers dem Inhalt anpassen. Es besteht ein Unterschied zwischen Versen für das Rezitativ in Vers mêlés und Versen für die Airs, die Chöre und gesungenen Tänze in den Divertissements, obwohl seit Lully die Komponisten auch Vers mêlés für Rezitative als Airs vertonen. Der Vers mêlé kommt in Frankreich etwa zur gleichen Zeit auf wie das Rezitativ. Ein Beispiel dafür ist Plutos Air »*Qu'à servir mon courroux tout l'enfer se prépare*« im II. Akt von Rameaus *Hippolyte et Aricie*, (ein Alexandriner und 4 Achtsilber).

Bezüglich des Verhältnisses von Text und Musik ergeben sich zwei Kategorien in der französischen Oper, die aus der Schaffensweise resultieren und bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich und – zumindest vereinzelt – auch im italienischen Musiktheater zu beobachten sind. Die Quellen über die Zusammenarbeit von Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully belegen, daß Quinault zunächst die Texte für die dramatischen Teile, d.h. für die Rezitative, Monologe und Arien der Szenen lieferte, Texte, die Lully regulär vertont hat.

Bei den Divertissements wurde zumindest in vielen Fällen zuerst die Musik nach musikimmanenten und choreographischen Kriterien komponiert und dann erst entschieden, welche der komponierten instrumentalen Stücke gesungen wurden. In den Fällen, in denen gebundene oder nichtgebundene Tänze auch vokaliter vorgetragen werden sollten, lieferte der Komponist seinem Librettisten einen provisorischen Text, im 17. und 18. Jahrhundert »canevas«, im 19. Jahrhundert »monstre« genannt. Darin legte er die Länge des Verses, sein Metrum, seine Kadenz bzw. Reime (weiblich oder männlich) und die Gestalt der Strophe fest (zum Teil konnten die Angaben auch in der Form erfolgen, daß er die Anzahl der Verse pro Couplet nannte). Dem Textdichter oblag es dann, nach diesen Angaben die endgültigen Verse zu verfassen. Zwei der bedeutendsten französischen Librettisten, Quinault und Scribe werden gerühmt, weil sie in der Lage waren, fertig komponierte Instrumentalsätze zu textieren bzw. zu parodieren. Andere Autoren wie etwa Voltaire, wenn er mit Rameau zusammenarbeitete, hatte dabei mehr Probleme.

Ein Beispiel aus Quinaults und Lullys *Isis* mag zur Illustration des Verfahrens dienen. In III, 6 erklingt innerhalb des Divertissements ein Oboen-Trio (Besetzung mit zwei Oboen und einer bezifferten, im F4-Schlüssel notierten Basse continue-Stimme. Es handelt sich um ein Air im 6/4-Takt mit asymmetrischer Gliederung (9 und 13 Takte), das dann von zwei Schälfern gesungen wird:

»Quel bien devez vous attendre,
Beautés qui chassez dans ces bois?
Que pouvez vous vous prendre
Qui vaille un cœur tendre
Soumis à vos lois?

Ce n'est qu'en aimant
Qu'on trouve un sort charmant;
Aimez enfin à votre tour.
Il faut que tout cède à l'Amour:
Il sait frapper d'un coup certain,
Le cerf léger qui fuit en vain;
Jusques dans les antres secrets
Au fond des forêts.
Tout doit sentir ses traits«.

Hierbei ergibt sich die Gestalt 7a 8b 6a 5b 5a 5c 6c 8d 8d 8e 8e 8f 5f mit heterometrischen Versen und Kreuz- und anschließenden Paarreimen. Zur Zeit der Entstehung dieser Verse hätte kein Dichter eine solche Abfolge von unregelmäßigen Versen für die Vertonung konzipiert, vielmehr sind sie das Ergebnis der Anpassung des Texts an die zuvor komponierte Musik.

Für die Opéra-comique vor 1750, in der zunächst fast ausschließlich allgemein bekannte Timbres oder bei Opernparodien einzelne Musikstücke aus den verulkten Opern parodiert wurden und erst nach und nach ein gewisser Anteil von Originalmusik trat, bestand die Notwendigkeit, die Verse der gesungenen Airs den Timbres anzupassen. Für diese Parodiepraxis bestand sowohl in der populären Musikausübung als auch im Ballet de cour und in der Tragédie en musique eine Basis. Wie der Musikkritiker Charles Maurice mitteilt, hatte Grétry eine Schwäche für »paroles plates qu'il se charge de rehausser, de préférence à des vers bien écrits«.¹ Seine Begründung lautete: »C'est que la poésie est déjà une musique, et que deux l'une sur l'autre font cacophonie.«²

1 Charles Maurice, *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines*, Bd. I, Paris 1856, S. 81. Maurice war Herausgeber des *Courier des Spectacles*.

2 Zitiert nach ebd.

Instrumentale und vokale Nomenklatur

Die französische Orchesterbesetzung unterscheidet sich bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein von der italienischen. Die Nomenklatur der vokalen und instrumentalen Stimmen bleibt darüber hinaus bis ungefähr 1830 in Frankreich von der italienischen verschieden. Der fünfstimmige Streichersatz des Lullyschen Orchesters blieb bis zur Epoche Rameaus noch die Norm, die mit ihm verbundenen Satzkategorien und die Terminologie waren noch bis Mitte des 18. Jahrhunderts gültig. Im fünfstimmigen Orchestersatz spielten alle Violinen

den »Dessus de violon«, während drei Mittelstimmen, die »Parties«, von drei Bratscheninstrumenten verschiedener Größe, aber gleicher Stimmung, der Haute-contre de violon (in C1 notiert), der Taille (C2) und Quinte (C3) und der Baß seit etwa Mitte der 1690er Jahre neben den Basses de violon, den Basses de viole mit einem 16füßigen Baß (Violone) besetzt waren.

Über die Größe des Orchesters der Académie royale de musique wird in dem Almanach *Le Tableau des théâtres* regelmäßig berichtet. Die Zahlen lauten demnach für 1750: 6 Oboen und Flöten, 4 Fagotte, 16 Violinen, 6 Hautes-contre und Tailles de violon (Bratschen), 4 Bässe des »petit chœur« und 8 Bässe des »grand chœur«, eine Trompete und ein Cembalo. Bläser spielten zur damaligen Zeit zwei Instrumente, d.h. man konnte mehr als zwei Flöten und 3 Oboen einsetzen, so daß sich z.B. bei vierfacher Fagottbesetzung auch eine Mehrfachbesetzung der Flöten bzw. der Oboen an entsprechenden Stellen anbot. Bei Bedarf wurden im Orchester fehlende Instrumente, besonders Blechbläser oder seit 1749 Klarinetten, zusätzlich engagiert. Die Violinen spielten entweder unisono oder sie waren in Violine I und II geteilt. Die acht Bässe des »grand chœur« bestanden ausschließlich aus Violoncelli, die die Basses de violons ersetzt hatten. Die Bässe des »petit chœur«, drei Celli und ein Kontrabaß, hatten die Rezitative zu begleiten und außerdem dort zu spielen, wo »basses« notiert war.

Die Dramaturgie der »Tragédie en musique« setzte einen anderen Theaterapparat voraus als das italienische »Melodramma«. Dieses war ganz auf die Sängerstars ausgerichtet, für die die Impresarii das meiste Geld aufzubieten hatten und die zugleich den Erfolg der Oper garantierten. In der französischen Gattung waren der Chor, das Ballett und die Sänger in ihrer Funktion und Beteiligung am dramatischen Geschehen mehr oder weniger gleichberechtigt. Die Sängerinnen und Sänger hatten in der »Tragédie en musique« niemals eine so herausgehobene Stellung wie im »Melodramma«. So hat bezeichnenderweise das Théâtre de Monsieur, in dem italienische Opern in der Originalsprache aufgeführt wurden, seit dem 8. Dezember 1789, also nach dem Ausbruch der Revolution, als erstes Theater in Frankreich die Namen der Darsteller auf den Plakaten genannt, während die Opéra erst seit dem 15. Mai 1791 diesem Brauch folgte.

Bei der Haute-contre handelt es sich um eine hohe Tenorstimme, die in Frankreich bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts, dem Zeitpunkt, als die tenorale Bruststimme zum Einsatz kam, gepflegt wurde. Im Gegensatz zu Italien waren Kastraten in Frankreich verboten. Nur gelegentlich wurden in der Kirchenmusik anwesende italienische Kastraten eingesetzt. Die Hautes-contre waren seit Lullys Tragédie die wichtigste männliche Stimmen, die normalerweise mit natürlicher Stimme sangen und nur in extrem hoher Lage ins Falsett wechselten. Einer der berühmtesten Sänger war Pierre de Jélyotte, der die Hauptrollen in Rameaus Opern verkörperte.

Der französische Chor einschließlich des Opernchors war im Gegensatz zur italienischen und deutschen Praxis aus einer ungeteilten Frauenstimme, dem »Dessus«, notiert im G1-Schlüssel, und den drei Männerstimmen, Haute-contre, Taille und Basse, notiert im C3, C4 und F4-Schlüssel, zusammengesetzt. Nur in reinen Frauenchören der Opern wurden die Frauenstimmen geteilt. Diese Praxis überlebte auch die Revolution und war noch bis zur Restaurationszeit üblich.

Ästhetik und Dramaturgie der Tragédie lyrique

Bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts, so u.a. bei Houdar de La Motte, Fontenelle, Abbé Dubos und Abbé Batteux, wird die »Tragédie en musique« als eigenständige Gattung anerkannt und in das Gattungssystem integriert. Man unterscheidet vier ästhetisch-philosophische Kategorien.¹

»Imitation de la nature«

Dieses Prinzip, das auf einer These des in der französischen Klassik besonders intensiv rezipierten Aristoteles (9. Kapitel seiner *Poetik*) basiert, bedeutet nicht, daß die Nachahmung (»Mimesis«) eine naturgetreue Reproduktion ist. Von der Dichtung wird gefordert, daß sie edler und philosophischer als die Chronik zu sein hat und aus der Darstellung fiktiver Gegen-

¹ Vgl. dazu Cathérine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris 1991.

stände besteht, deren wichtigste Funktion in der wahrheitsgemäßen Abbildung von Objekten und menschlichen Handlungen besteht. Dabei sollen auch Elemente restituieren oder in den Rang ästhetischer Objekte gehoben werden, die in der Realität unbeachtet bleiben. Die Wahrheit der nicht sichtbaren Natur besteht aus wesenhaften Merkmalen und Eigenschaften. Batteux faßt den Unterschied zwischen dem Realen der Natur bzw. Wahren («le vrai») einerseits und dem Wahrscheinlichen («le vraisemblable»), das in der Fiktion eine philosophische Wahrheit repräsentiert, folgendermaßen zusammen:

«Le génie ne doit point imiter la Nature telle qu'elle est. Il faut conclure que si les Arts sont imitateurs de la Nature, ce doit être une imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement; mais qui choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles: en un mot une imitation où on voie la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit [...] ce qu'on appelle la belle Nature. Ce n'est pas le vrai qui est, mais le vrai qui peut être, le vrai beau, qui est représenté comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir.»¹

1 Abbé Ch. Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe* (1746), hg. v. J. R. Manton, Paris 1989, Kapitel 3.

2 Zitiert nach C. Girdlestone, *J.-Ph. Rameau. His Life and Work*, London 1957, S. 10.

3 B. Le Bovier de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, in: *Œuvres complètes*, hg. v. G.-B. Depping, Bd. II, Genf 1968, S. 28.

4 J. de La Bruyère, *Les Caractères*, hg. v. L. Van Delft, Paris 1998, S. 145f.

Dichtung, Gemälde, Tragédie en musique sind Ergebnis einer intellektuellen Arbeit und einer Analyse. Der Tanz spiegelt die Bewegung, der Alexandriner den Prosadialog. Die Instrumentalmusik hat in diesem Rahmen nur eine Funktion, wenn sie imitiert, malt und Situationen, Leidenschaften repräsentiert.

«Cacher l'art par l'art même»

In der Fiktion wird eine Wahrheit dargestellt – »le beau vrai« oder »la belle nature« –, die authentischer ist als die Natur. Die Fiktion selbst darf aber nicht zu erkennen geben, daß sie das Ergebnis einer intellektuellen Anstrengung darstellt. Die eingesetzten Kunstmittel müssen für den Betrachter unerkennbar bleiben, das ästhetische Objekt muß spontan erscheinen, als ob es mit einem Naturgegenstand identisch sei. Rameau erwähnt in seinem Brief an Hou-dar de La Motte, er sei ein gelehrter Komponist, der bestrebt sei, die Artifizialität seiner Musik zu verstecken: »Vous verrez, pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse de grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même.«² Entsprechend bemerkt Fontenelle über die gebundene Sprache:

«Il faut que l'art se montre; car si l'on ignorait que la rime est affectée, elle ne ferait nul plaisir, et peut-être choquerait-elle par son uniformité. Il faut que l'art se cache; et dès qu'on s'aperçoit de ce qui est affectée pour la rime, on en est dégoûté.»³

«Les passions»

Die Leidenschaften spielen trotz der erwähnten Prinzipien eine wichtige Rolle. Sie stellen sich beim Rezipienten spontan, also ohne den Einfluß des Willens ein und führen bei fiktionalen ästhetischen Objekten zu einem intellektuellen Vergnügen.

«Le merveilleux»

An der Spitze der Hierarchie der dramatischen Gattungen steht die Tragödie, die das größte Prestige hat und am meisten theoretisch erörtert wird. Weit darunter figuriert erst die Komödie. Im Musiktheater nimmt mit Beginn des 18. Jahrhunderts die »Tragédie en musique« die der Tragödie vergleichbare Stellung ein. Sie unterscheidet sich von ihr durch die Art der Wahrscheinlichkeit («vraisemblance»), nämlich das »merveilleux«. Schon Jean de La Bruyère betont 1674 in seinen *Caractères* die essentielle Bedeutung dieser ästhetischen Kategorie für die »Tragédie en musique«, die hier wie auch in anderen Schriften immer an der Tragödie gemessen wird:

«C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire comme l'on fait que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient qu'aux Marionnettes; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux *Bérélices* et à *Pénélope*, il en faut aux *Opéras*, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement.»⁴

Der Einsatz der Maschinen, die zahlreichen Wechsel der Spielorte, die gewichtige optische Komponente und die Verzauberung der Zuschauer sind weitere Unterschiede zur Tragödie. Batteux nennt das »merveilleux« dem »spectacle lyrique« und das »Heroische« der Tragödie

eigen. Dort, wo Götter als Handelnde aktiv sind, muß nach seiner Argumentation das Wunderbare ins Spiel kommen, wenn die Wahrscheinlichkeit erhalten bleiben soll.¹ Louis de Cahusac, mit dem Rameau lange eng zusammengearbeitet hat, geht auch auf die beabsichtigte Wirkung auf das Publikum ein:

«Le merveilleux qui résulte du système poétique remplissait son objet, parce qu'il réunit avec la vraisemblance suffisante au théâtre, la poésie, la peinture, la musique, la danse, la mécanique, et que de tous ces arts combinés il pouvait résulter un ensemble ravissant, qui arrachât l'homme à lui-même, pour le transporter, pendant le cours d'une représentation animée, dans des régions enchantées.»²

De Rochemont unterstreicht 1754 in seiner Entgegnung auf Jean-Jacques Rousseaus Angriff auf die französische Oper ihre Wirkung: [Die französische Oper] »réunit les plaisirs du cœur, des oreilles et des yeux. C'est un assemblage de ce que les Arts ont de plus flatteur.«³ Auch ein anderes Spezifikum der französischen im Gegensatz zur italienischen Oper, die besondere Vielfalt instrumentaler Sätze, trägt zum »merveilleux« bei:

«L'Opéra François embrasse la Musique dans toute son étendue, la vocale et l'instrumentale; deux genres que les Grands-maîtres de l'art regardent comme tout-à-fait opposés. Chacun de ces genres se subdivise presque à l'infini dans le même ouvrage. Il faut traiter à la fois l'Héroïque, le Merveilleux, le Pastoral, le Leger, le Galant, le Tendre, le Terrible, de manière que pour suffire à tout ce qu'exige un seul Opéra François, l'artiste auroit besoin d'avoir à ses ordres un génie universel.»⁴

Deshalb ist auch die Komposition einer ›Tragédie lyrique‹ De Rochemont zufolge weit schwieriger als die eines italienischen Drama per musica:

«Un si grand nombre de difficultés accumulées les unes sur les autres, sont la raison pour laquelle la composition d'un Opéra François est un travail pénible et rebutant, qui demande des années entières. Il n'en est pas de même de la composition d'un Opera Italien. C'est un ouvrage plus facile.»⁵

Der große Abwechslungsreichtum ist also für De Rochemont ein Kriterium für die Qualität des Werkes und für den Schwierigkeitsgrad der Komposition eines solchen Werkes. Selbst in den Diskussionen um die Opern Glucks im Jahre 1774 kehren die Argumente wieder. In dem Brief einer anonym publizierenden Frau wird die Oper als Geschenk der Musen bezeichnet:

«Melpomène, Polymnie, Terpsichore entr'autres, s'empresent de douer ce nouveau-né. Vénus, l'Amour et les Graces y joignent leurs bienfaits. Alors Apollon se fait entendre, et dit à l'homme de génie: Va représenter sur la terre l'image des plaisirs de l'Olympe. Nous t'ouvrons sans réserve tous nos trésors. Puisse sans ménagement: nous sommes pour un moment tes esclaves. Tous les Elémens, tous les Dieux, tous les Arts sont à toi; poésie, musique, danse, peinture, horreur, volupté: tout est en ta puissance; parle, choisis: tout t'obéira.

Que de moyens de séduire, de plaire, d'enchanter! que de ressorts dans la main d'un homme habile! Il peut s'emparer de toutes nos sensations, en agiter à parcourir! quel essor à prendre! Mais aussi quel génie il faut pour ne pas demeurer en chemin! Voilà, Madame, ce que doit être notre Opéra. La réunion de tous les Arts, l'ensemble de toutes les sensations; voilà ce qui le distingue de tous les Spectacles du monde; voilà comme l'a envisagé Quinault, le créateur inimitable de ce genre.»⁶

Die ›Tragédie lyrique‹ hat, wie die Einordnung in die Gattungshierarchie und ihre Typologie beweisen, neben dem klassischen französischen Theater einerseits und neben dem im übrigen Europa dominierenden ›Drama per musica‹ Metastasio ihren Platz behauptet. Angesichts der Dominanz von Stoffen aus der römischen Geschichte hatte das »merveilleux« im Drama Metastasio nur einen geringen Stellenwert. Der Chor kommt nur selten vor, der Tanz fehlt vollkommen.

Die Akte der ›Tragédie lyrique‹ sind darauf angelegt, in einem Divertissement mit Ballett, mit malenden Instrumentalsätzen, mit Arien und Chören zu kulminieren, wie etwa die Krönung der Jephthé in Montéclair's gleichnamiger Tragédie. Insbesondere in der hochentwickelten Kunst des gebundenen und ungebundenen Tanzes, also die Musik für abstrakt-choreographische oder für pantomimische, der dramatischen oder psychologischen Situation angemessenen Tänze zu schreiben, taten sich französische Komponisten hervor. Aufgrund seiner Dramaturgie mit der Kulmination der Akte im Divertissement unterscheidet sich die ›Tragédie lyrique‹ am entschiedensten von der ›Opera seria‹. Den französischen Theoretikern zufolge müssen sich die Divertissements, mit Ausnahme des für die Epoche Glucks charakteristi-

- 1 Vgl. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, III. Teil, Sektion I, Kapitel 1.
- 2 L. de Cahusac, *Traité historique de la danse*, Paris 1754, III. Buch, Kap. 5.
- 3 *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français, et sur l'opéra italien* [par De Rochemont], Lausanne 1754, S. 43.
- 4 De Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français*, S. 43.
- 5 Ebd., S. 48.
- 6 *Lettre à Madame de*** sur l'opéra d'Iphigénie en Aulide*, Lausanne 1774, in: *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, hg. v. F. Lesure, Bd. II, Genf 1984, S. 13f.

schen Fests am Ende des letzten Akts, aus dem dramatischen Verlauf ergeben und Teil der Handlung sein. Für den Librettisten bestand das Problem, die Divertissements dramatisch zu motivieren, Gelegenheiten für Aufzüge, Feste, Tempelszenen, göttliche und dämonische Interventionen zu finden. Das beliebteste Verfahren der Dramatisierung der Divertissements war seine Unterbrechung durch unvorhergesehene Ereignisse, wie sie in der Regel wenigstens in einem der Divertissements der ›Tragédie lyrique‹ zu beobachten ist. Der festliche oder der repräsentative und der visuelle Aspekt des Divertissements hat den Einsatz weiterer künstlerischer Mittel (neben Dichtung und Musik) im Dienste des Dramatischen und des künstlerischen Ausdrucks. Im Divertissement werden Ausdrucksmöglichkeiten in den Mittelpunkt gestellt, die in den dramatischen Szenen im engeren Sinn peripher bleiben. Darin kommen insbesondere musikalische Topoi zum Tragen: die »nature malveillante« in Form des Sturms oder des Erdbebens, als Dämonenszenen oder böse Träume zur Darstellung finsterner Mächte und der Bedrohung der menschlichen Existenz, die »nature bienveillante« z.B. in Form eines ruhig dahinfließenden Baches zur Darstellung des Friedens, des Schlummers, der angenehmen Träume etc.

Polemiken um die Opernkonzepzion

Die bewußt angestrebte nationale kulturelle Eigenständigkeit der Tragédie en musique bildet eine der Ursachen für die mehr als 100 Jahre andauernden Streitigkeiten um die Priorität der italienischen oder der französischen Oper. Fünf darunter sind besonders bekannt geworden, die Querelle des Anciens et des Modernes, der Prioritätenstreit um die Überlegenheit der italienischen oder der französischen Musik, der zwischen François Ragueneau und Laurent Le Cerf de La Viéville von 1705 an ausgetragen wurde, der Streit zwischen Lullyisten und Rameauisten zwischen 1733 und 1752, die Querelle des Bouffons seit 1752 und schließlich der Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten in den 1770er Jahren. Damit ist zugleich eine wesentliche Komponente genannt, die genuin französisch ist: Der die gesamte Operngeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts begleitende Diskurs über die Überlegenheit oder Inferiorität der französischen Tragédie gegenüber den im übrigen Europa dominierenden italienischen Gattungen des Musiktheaters, der die Entstehung der Musikkritik und Musikästhetik in Frankreich und Deutschland wesentlich förderte.

Die Tragédie en musique nach Lully

»Le poème de l'opéra est un poème dramatique dont le merveilleux fait plus le caractère, que le vrai et le vraisemblable. Il faut qu'il soit composé de vers libres, qui se chantent avec grâce et facilité. Chacun de ses actes doit fournir un divertissement mêlé de chants et de danses. [...] La tragédie a pour son objet la terreur et la compassion; la comédie a pour le sien l'instruction et la réforme des mœurs; mais on ne saurait dire précisément quel est celui de l'opéra, qui n'a guères été jusques á présent que l'amusement d'un spectateur oisif et amateur de la musique.«¹

»L'opéra, malgré ses défauts, a cet avantage sur la tragédie, qu'il offre aux yeux bien des actions qu'elle n'ose représenter.«²

Lully hatte mit seinen ›Tragédies en musique‹ ein Modell für die französische Oper aufgestellt, an dem seine Nachfolger lange Zeit gemessen wurden. Aufgrund der frühen Reper-toirebildung und damit einer fest etablierten Aufführungstradition sowie der Herausbildung eines klassischen Kanons von Werken, die aus der Sicht des 18. Jahrhunderts dem »Goldenen Zeitalter« Ludwigs XIV. angehörten – dazu zählten auf dem Gebiet der Bühnenkunst nicht nur die Tragédien Corneilles und Racines und die Komödien Molières, sondern auch die

1 A.-L. Lebrun, *Théâtre lyrique*, Paris 1712, S. 13.

2 A. de La Motte Houdar, *Discours à l'occasion de la tragédie de Romulus*, in: *Œuvres*, Bd. I, Paris 1754, S. 188.

›Comédies-ballets‹ und ›Tragédies‹ Lullys – waren diese Werke von unübersehbarer Wirkungsgeschichtlicher Bedeutung. Schon vor der von Rameau mit *Hippolyte et Aricie* 1733 ausgelösten Revolution hatten jedoch Lullys Nachfolger, Campra, Destouches, Marais, Montéclair u.a. in erheblichem Maß Neuerungen durchgesetzt, die insbesondere den Einsatz des Récitatif accompagné, der deskriptiven, farbiger instrumentierten Instrumentalsätze und die italianisierende ›Ariette‹ bzw. ›Da-capo-Arie‹ betreffen.

Während der Jahre zwischen Lullys Tod im Jahre 1687 und der Première von Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie* im Jahre 1733 wurden in der Opéra 61 neue ›Tragédies en musique‹, aber auch die meisten der ›Tragédies‹ Lullys weiterhin aufgeführt. Hinzu kommt eine im Vergleich dazu kleinere Zahl von 45 anderen Bühnenwerken wie ›Ballet héroïque‹, ›Opéra-ballet‹, ›Pastorale‹ oder ›Pastorale héroïque‹, ›Comédie-ballet‹, ›Comédie lyrique‹ oder einfach ›Opéra‹ bezeichnet.¹ Quinaults und Lullys Gestalt der ›Tragédie en musique‹ wirkte, wie allein schon diese Zahlen belegen, schulebildend auf die nächsten Generationen, obwohl es Bestrebungen gab, neue Gattungen zu entwickeln und besonders auch italienischen Einflüssen Raum zu geben. Unter den Komponisten, die innovativ wirkten und damit Rameau die Bahn ebneten, gehören nicht nur André Campra und André-Cardinal Destouches, sondern auch Charles-Hubert Gervais, Michel Pignolet de Montéclair, Jean-Joseph Mouret und Colin de Blamont, um nur die wichtigsten zu nennen. Allen diese Komponisten einschließlich Rameau blieb das Bemühen gemeinsam, an die von Quinault und Lully geschaffene Gestalt der Tragédie en musique anzuknüpfen. Ihre vokalen und instrumentalen Komponenten, die Ouvertüre und die »symphonies« (Prélude, Ritournelle, Symphonie, Descente, Marche, Rondeau, Airs pour les trompettes, Airs des échos etc.), das Rezitativ, die vokalen Airs-Typen, die große Zahl von Ensembles und Chören, die in verschiedener Besetzung gesungenen Tänze, die gebundenen (Menuett, Gavotte, Bourrée etc. sowie die Ostinatiformen Chaconne und Passacaille) und ungebundenen Tänze (Airs dansants, Tänze für Pantomimen etc.) blieben für die französischen Opern bis ans Ende des 18. Jahrhunderts konstitutiv. Auch die Dramaturgie blieb im Wesentlichen unangetastet.

Für die Traditionsgebundenheit der französischen Oper im frühen 18. Jahrhundert war nicht die Gestalt der Tragédie Quinaults und Lullys allein verantwortlich. Es gibt eine Reihe historischer und allgemein kultureller Faktoren, die diese Situation mit verursacht haben. Die Jahre der höchsten kulturellen Blüte während der Regierungszeit Ludwigs XIV. gewann, wie bereits erwähnt, ein ungeahntes Prestige als »Goldenes Zeitalter«. Die in dieser Zeit entstandenen künstlerischen Leistungen, die Tragödien Corneilles und Racines, die Komödien Molières, die anderen literarischen Gattungen La Fontaines, Boileaus, Mme de Sévigné, Pascals, um nur einige Autoren zu nennen, die Opern Quinaults und Lullys wurden als Klassiker gelesen und aufgeführt. Die Klassizität und die Erneuerung des Repertoires und damit die Gattungsreflexion waren beliebte Stoffe für Prologe. Für die Tragédie en musique ist der Prolog zu Danchets und Campras letzter Tragédie *Achille et Deidamie* (1735) ein Musterbeispiel. Inmitten der Auseinandersetzungen zwischen Lullystes und Ramisten nahmen beide Partei für Quinault und Lully. Auf der Bühne ist im Hintergrund der Parnass dargestellt, im Vordergrund sind Statuen der »Göttin der Harmonie«, die den Neid mit Füßen tritt, des Eratos sowie Quinaults und Lullys aufgestellt, deren Häupter vom Genius der Künste gekrönt werden: »Les Muses, les Graces et les Plaisirs sont rangez autour, pour célébrer des Jeux que l'Amour et Melpomene ont consacrez à ces illustres Fondateurs du Theâtre Lyrique.« Der Ruhm, Amor, Melpomene und der Chor besingt in einem von Trompeten und Pauken begleiteten Air die Kunst Quinaults und Lullys.

»Que la gloire dont ils jouissent,
Triomphe du pouvoir des tems,
Que pour eux les Lauriers et les Myrrhes s'unissent;
Que les tombeaux retentissent
Des sens les plus éclatants«.

Apoll selbst kommt vom Himmel herab und ehrt die beiden Heroen:

»Ceux que pour ces Fêtes nouvelles,
J'honore de mon choix,
Penetrez de respect pour de si grands Modeles [...]«

¹ Die Zahl stammt von Leslie E. Brown, *Departures from Lullian Convention in the tragédie lyrique of the préramiste Era*, in: *Recherches sur la musique française classique* XXII, 1984, S. 59.

Ähnlich wie die Tragödien Racines und Corneilles und die Komödien Molières, die in der Comédie Française ihre Heimstatt hatten, blieben auch die Opern Lullys fast ununterbrochen im Repertoire der Opéra, nicht nur in Form der nach wie vor üblichen Ensuite-Aufführungen, sondern auch in alternierender Spielweise (etwa im Wechsel von Tragédie und Opéra-ballet). Gewiß wurden die älteren Opern im Laufe des Jahrhunderts zunehmend durch Bearbeitungen modernisiert, aber in keinem Land gab es so früh wie in Frankreich eine Repertoirebildung. Als letztes Werk Lullys wurde der *Thésée* noch im Jahre 1779, also mehr als 90 Jahre nach dem Tod des Komponisten, in Paris aufgeführt.

In der Verordnung von Ludwig XIV. aus dem Jahre 1714 wurde die bereits existierende Praxis, Lullys Opern immer wieder auf den Spielplan zu setzen, nun für lange Zeit festgeschrieben. Wenn die zu Beginn der Wintersaison aufzuführende neue Oper keine Zuschauer mehr anzog, »on lui substituera un ancien opéra du sieur Lully, dont on sera convenu, observant toujours de le tenir prêt s'il est possible presque en même temps que la première pièce dont il aura été précédé.«¹ Hält der Erfolg der neuen Oper aber an, dann soll auf die Wiederaufnahme verzichtet werden, »pour ne pas l'user inutilement«. Die Opern Lullys und anderer Komponisten konnten als Standardrepertoire jederzeit auf den Spielplan gesetzt werden, wodurch ihre Modellfunktion automatisch verstärkt wurde. Aus besonderen Anlässen wie den Galavorstellungen für ausländische Gäste oder den »Capitation«-Aufführungen (Vorstellung zugunsten des Personals der Opéra) gab man besonders gerne Stücke aus dem älteren Repertoire, also insbesondere Lullys Opern, die später während der Auseinandersetzungen der Querelle des Bouffons von den Gegnern der Buffonisten als Symbole des nationalen Stils verstanden wurden. Angesichts dieser Praxis, angesichts der Vielzahl gedruckter Libretti, Orchester- und reduzierter Partituren sowie einer zahlreichen apologetischen Literatur zur Lully-Oper, die sich von der erwähnten Schrift von Charles Perrault und Le Cerf de la Viévilles *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (seit 1705) ausgelöst wurde, ist die lange Wirkungsgeschichte der Opern Lullys und Quinaults zu erklären.

In den ersten Jahren nach Lullys Tod versuchten seine Schüler Pascal Collasse und Marin Marais sowie seine beiden Söhne Louis und Jean-Baptiste Lully die entstandene Lücke organisatorisch sowie durch die Komposition neuer Opern für die Académie Royale de Musique zu füllen. Der bedeutendste Textdichter der Periode, Houdar de La Motte, schrieb seine Libretti für viele Komponisten der Epoche zwischen Lully und Rameau. Mit seinen Libretti schuf er einen leichteren und galanteren Typ der Tragédie, der seiner Epoche entsprach. Nach seinem Debut im Jahre 1697 auf der Pariser Oper mit *L'Europe galante* und nach der Pastorale héroïque *Issé* (1697, Musik von André Cardinal Destouches) wandte er sich zwei Jahre später mit *Amadis de Grèce* der ernsteren Gattung zu. Der Stoff basiert auf dem Ritterroman *Los quatro libros del virtuoso cavallero de Gaula* (9. Buch des Originals von Garci Rodríguez de Montano und 7. Buch der Übersetzung Nicolas d'Herbercy des Essarts' von 1546). Die Zauberin Mélisse erlegt dem Helden Amadis viele Leiden auf, um ihn zu zwingen, der Liebe zu Niquée abzuschwören, und ihn mit allen ihr verfügbaren Mitteln an sie zu binden. So führt sie etwa im Monolog des Amadis zu Beginn der III. Akts seine geliebte Niquée imaginär vor Augen, als sie vom Prince de Thrace, d.h. dessen Rivalen, erfolgreich umworben wird, so daß Amadis in Ohnmacht fällt. Die Helden werden zu Spielzeugen in der Hand der böswilligen und von Eifersucht getriebenen Zauberin. Erlösung kommt erst am Ende des V. Akts durch den verzweifelten Selbstmord der Mélisse und der Zirphée, der Überirdischen, die bereits im Prolog auftraten. Der Prolog hat außerdem die Besonderheit, daß das Bühnenbild bereits ein Denkmal für Amadis de Grèce darstellt. Im Blick auf den Herrscher heißt es, der Ruhm des Amadis werde nur von Louis XIV. übertroffen.

Destouches hatte sich bereits mit im Alter von 25 Jahren mit seiner *Issé* den Respekt seiner Kollegen und die Anerkennung des Königs erworben. Durch die Vertonung übertrifft der Komponist das Libretto. In der Ouvertüre und in anderen Stücken des Prologs signalisiert er mit der häufigen Katabasis-Figur die Tragik der Handlung. Destouches greift auf dramatische Verfahren Lullys in dessen *Roland* zurück, wenn er in I/3 und in IV/3 einen Instrumentalsatz als Ankündigung eines Divertissements anspielen, durch ein Rezitativ unterbrechen und dann erst vollständig vortragen läßt. In den Monologen herrscht eine Gestaltungsvielfalt, die auf Lullys Vorbild fußt: Die in der ungewöhnlichen Tonart a-Moll stehende Ombra-Szene des Amadis (I/2) stellt die typische französische Da-capo-Arie dar, deren »Vers mêlés« des A-

1 Règlement au sujet de l'Opéra, Marly, 19. November 1714, Art. VII, in: J.-B. Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France*, Paris 1757, S. 128. In diesem Buch sind alle wichtigen Statuten der Pariser Opéra bis zum Erscheinungsjahr des Buches abgedruckt.

und B-Teils aus dem Wechsel von Alexandrinern mit Acht- und Zehnsilber bestehen (A: 12+12+8+12; B: 12+8+10+8):

»O Nuit, déploie ici tes voiles les plus sombres:
Sommeil, sous tes pavots assoupi tous les yeux;
Pour fuir de ces funestes lieux,
Prêtez-moi le secours du silence et des ombres.

Amour, obtiens pour moi qu'ils remplissent mes vœux,
Mon cœur a droit de le prétendre;
Tu n'as jamais servi de si beaux feux,
Ni satisfait d'amant si tendre«.

Destouches beginnt mit einem 31 Takte langen Prélude, in dem das fünfstimmige Tutti und ein imitatorischer Triosatz, wechselweise mit zwei Violinen und Hautes-contre de violon und zwei Flöten und Violine besetzt, miteinander alternieren und neben dem Eingangsmotto zwei thematische Gedanken nacheinander exponieren. Die Vertonung beginnt dann mit einer freien Wiederholung des Anfangsmottos des Prélude. Die ersten vier Verse sind ohne Metrumwechsel syllabisch und danach erneut die Verse 3 und 4 vertont. Im zwölftaktigen Ritornell ist das letzte der Themen des Prélude bestimmend. Die zweite Strophe ist regelmäßig in zweimal sechs Takte gegliedert, die charakteristischerweise zunächst zur VII. Stufe G-Dur und dann in die Dominante E-Dur kadenzieren. Danach schließt sich der unveränderte Vokalteil A an. Fagotte und Basse de violon leiten zum nachfolgenden Rezitativ über (vgl. Beispiel S. 158f.).

Auch der zweite Monolog und jener des Prince de Thrace zu Beginn des III. Akts sowie Mélisses »*Mânes de son rival*« (V/2) weisen eine nur wenig davon abweichende musikalische Form auf, während Mélisses Racheschwur (I/5) und ihr »*Dieux, quelle horreur*« (V/1) durchkomponiert sind. Im übrigen ist der zweiteilige Arientypus, in dem der erste Teil wiederholt und im zweiten die Verse auf zwei verschiedene Weisen vertont sind, am häufigsten anzutreffen. Bemerkenswert ist formgeschichtlich noch die siebensilbige Strophe für das Tanzlied des Schäfers »*L'Amour est pour le bel âge*« im I. Akt, das musikalisch in ein Rondeau mit 16 Takten Refrain und sechstaktigen Couplets umgesetzt ist. Der Gebrauch der Tonarten ist am besten an Nahtstellen der Handlung zu beobachten, so z.B. im III. Akt, wo der Monolog des Amadis in g-Moll jenem des prince de Thrace in e-Moll, oder im letzten Akt, wo der Höhepunkt der seelischen Tortur – die Auseinandersetzung Mélisses mit Amadis und ihr Tod – in d-Moll mit dem Auftritt von Niquée und Zirphée in D-Dur konfrontiert ist.

Die reichlich mit Tänzen und solistischen wie chorischen Vokalstücken ausgestatteten Divertissements von *Amadis de Grèce* lassen sich ebenfalls bestimmten Typen zuordnen: Fest

60 AMADIS DE GRECE, TRAGÉDIE.
XX
SCENE II.

AMADIS.

PRELUDE.
poux.
FLUTES.
FLUTES.

ACTE PREMIER, SCENE II. 61

62 AMADIS DE GRECE, TRAGÉDIE.

O Nuit, déploye icy tes

ACTE PREMIER, SCENE II. 63

voiles les plus sombres: Som- meit, fous tes pavots affou- pi tous les yeux; Pour
fuir de ces funestes lieux, Prestez-moy le secours du si- lence & des om- bres. Pour

64 AMADIS DE GRECE, TRAGÉDIE.

fuir de ces funestes lieux, Prestez-moy le secours du si- lence & des om- bres.

für einen Heros im Prolog; Schäferballett im I. Akt, mit Mélisses Versuch, den von ihr geliebten Amadis zu gewinnen (Funktion der Werbung um eine Geliebte im Sinne des aristokratischen Verständnisses des Ballet de cour wie im »Ballet des Nations« des *Bourgeois gentilhomme*, in dem Dorante Dorimène umwirbt); im II. Akt wird Niquée gehuldigt, ein durch Mélisses Intervention unterbrochenes Divertissement (in dem »Air des princesses enchantées« und im Tanzlied »Chantons une beauté« erinnert der Wechsel zwischen Hemiolen- und kleinen Dreiertakten an ähnliche Strukturen bei Lully); der III. Akt hat im zweiten Bild ein Dämonendivertissement mit Furiengesängen; im vierten Divertissement wird ein Fest gefeiert, in dem Niquée aufgrund des Zaubers der Mélisse den Prince de Thrace für ihren Geliebten Amadis hält; die Erlösung durch Zirphée schlägt sich im letzten Akt in dem mit Flöten besetzten Divertissement in D-Dur nieder, in deren regelmäßig gebaute abschließende Passacaille mit ihren 41 Couplets Destouches auf die traditionelle Paarbildung der Variationen zurückgreift, aber die Besonderheit von Orgelpunktcouplets einführt.

Mit seiner *Omphale* (Uraufführung am 10. November 1701) ging Destouches hinsichtlich der Erneuerung der Tragédie noch um einiges weiter, wie insbesondere die Musik zeigt. In der Handlung geht es um den Aufenthalt des Herakles bei der lydischen Königin Omphale.

Allerdings war Houdar de La Motte bewußt, daß ein verweichlichter Herakles in Weiberkleidern, wie er in antiken Satyrspielen und Komödien dargestellt wurde, keinen Stoff für eine Tragödie abgegeben hätte. Er veränderte ihn deshalb zu einem Helden, der der Liebe zugunsten des Ruhms und der Freundschaft entsagt, wie der Herakles in Quinaults *Alceste*. Nachdem Herakles die gegen die Herrschaft Omphales aufbegehrenden Aufständischen besiegt hat, beginnt sein Martyrium, denn Omphale liebt nicht ihn, sondern seinen Freund Iphis. In der Manier der klassischen französischen Tragödie kommt es zu weiteren Komplikationen in den Beziehungen zwischen Omphale, Herakles, Iphis und Argine. Iphis weiß nicht, daß seine Zuneigung erwidert wird. Die Zauberin Argine vermutet, Omphale liebe Herakles, der seinerseits eifersüchtig auf den ihm unbekanntem Rivalen ist. Da Argine Herakles nicht für sich gewinnen kann, schwört sie ihm und Omphale Rache. Herakles überrascht sie bei dem Versuch, Omphale zu ermorden und entreißt ihr die Waffe. Auch Herakles will sich an seinem Rivalen rächen, da er Omphale nicht für sich gewinnen kann, ahnt aber nicht, daß es sich um seinen Freund Iphis handelt. Erst am Schluß des letzten Akts erkennt er die Verwicklungen und entsagt, der Vernunft gehorchend, zugunsten seine Freundes.

Die Musik von Destouches zeichnet sich durch viele originelle Ideen und eine reflektierte Umsetzung dramatischer Vorstellungen aus. Bereits die Ouvertüre hat individuelle Züge: der erste langsame Teil steht nicht wie bei Lully im alle breve- sondern im C-Takt, und jeder der drei Teile verfügt über eigenes motivisches Material, wobei der fugierte Mittelteil durch zahlreiche Einsätze des Imitationsmotivs vom Beginn und einen kurzen Trioteil charakterisiert ist.

Der Prolog, in dem Juno bereits das Opfer des Herakles fordert, zeichnet sich durch eine sehr abwechslungsreiche formale Gestaltungsweise, nämlich den Wechsel zwischen regelmäßigem und unregelmäßigem Bau der zahlreichen Gesänge und Tanzsätze aus. Der heute ungewohnte Wechsel zwischen hemiolischen und kleinen Dreiertakten, der bereits das Air »*Vous qui suivez*« und das zweite Air im 3/8-tel Takt bestimmt, begegnet im Verlauf der Oper mehrfach.

Wie in Lullys Tragédie kulminiert die Handlung einerseits in bedeutenden Monologen der wichtigsten Personen sowie in den jeweiligen Divertissements der Akte. Mit Monologen beginnen insgesamt vier Akte (durch Iphis wird der I. und IV. eröffnet, durch Omphale der III. und V.), der erste Monolog Argines beendet den II. und der von Herakles den IV. Akt. Die Inhalte bzw. der Ausdruck und die musikalische Gestaltungsweise sind außerordentlich vielfältig.

Monologe	Inhalt	Form	Besetzung	Tonart
Iphis I/1	Suche nach Ruhe	frz. Da-capo-Form	Orchesterbegleitung	D-Dur
Iphis IV/1	aus Verzweiflung möchte er seinem Leben ein Ende setzen	Mehrteilig mit Binnenwiederholungen	Orchesterbegleitung	A-Dur/ a-Moll
Argine II/5	Aufruf zur Rache	Rondeau: abaca	Orchesterbegleitung	a-Moll/ A-Dur
Argine III/3	Verzweiflungsausbruch, Rache an Omphale	Durchkomponiert	Begleitung mit B.c.	A-Dur/ a-Moll
Argine III/5	Ermütigung zum Mord an Omphale	Durchkomponiert mit instrumentalem Rahmen	Orchesterbegleitung	d-Moll
Omphale III/1	Klagemonolog	Ostinater Lamentobaß von 7 Takten, 10 Variationen	Wechsel Tutti/Trio-Satz	a-Moll
Omphale V/1	Unsicherheit über das Schicksal ihrer Liebe	Durchkomponiert mit instrumentalem Rahmen	Begleitung mit B.c.	G-Dur
Herakles IV/6	Schwört den Tod aller Personen	Durchkomponiert	Begleitung mit B.c. Tutti-Ritornell	d-Moll

Dieser Monolog Argines ist in seiner dramaturgischen Funktion deutlich von Armides »*Enfin il est en ma puissance*« und ähnlicher Stücke Lullys beeinflusst. Er dient der Austragung des inneren Konflikts und – wie im Armide-Monolog – um die Entscheidung über die Ermordung eines Gegners. Die Szenen vor dem Monolog des Herakles am Ende des IV. Akts weichen in der Vertonung von Destouches insbesondere dadurch erheblich vom Librettodruck ab, daß die französische Da-capo-Arie »*Manes de Thirezie*« und die Erscheinung Thirezies eingefügt sind.

Die in die Rezitative eingestreuten Generalbaß-Airs sind in der überwiegenden Mehrzahl zweiteilig. Die Taktzahlen ihrer Teile sind in der Regel nicht geradzahlig wie in der klassi-

schen Periode, sondern haben oftmals einen ganz unregelmäßigen Bau. Die Verse des zweiten Teils sind jeweils zweimal, gelegentlich sogar dreimal vertont. In Baßarien ist die Baßstimme gegenüber der Generalbaßstimme im Unterschied zur älteren Tragédie en musique meist selbstständig geführt. Omphales »*Chantez le digne fils*« (I/4) ist durch die alleinige Begleitung mit zwei mehrfach besetzten Flötenstimmen herausgehoben. Gegenüber der Lullyschen Praxis fallen die überaus zahlreichen Tempo- und Vortragsbezeichnungen sowie Tempowechsel in der *Omphale* auf. Die nur im Partiturdruk vorhandene Arie Argines (IV/4) »*Manes de Thirezie*«, deren Anfangsmotiv in der Art einer Devise im Prélude vorausgenommen ist, hat ein Da capo des A-Teils. Abgesehen vom Prélude und einer eintaktigen instrumentalen Überleitung verzichtete Destouches hier auf Ritornelle.

Eine große Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten zeichnet auch die Divertissements der *Omphale* aus. Im I. Akt dient das militärische Gepränge mit Pauken und Trompeten dem Empfang des Siegers Herakles. Im II. Akt führt Herakles die gefangenen und besiehten Rebellen vor. Die dazugehörige Chaconne mit insgesamt 83 Couplets hat mit Lullys Modellen den Wechsel von Einzelcouplets, Couplet- und Doppelcoupletpaaren, die Triobildung und umfangreiche Vokalteile (Duo- und Chortheile) gemeinsam. Zugleich stellt Destouches seine Originalität durch imitatorische Couplets (Nr. 17–20), einen unregelmäßig gebauten in die Subdominante modulierenden Teil sowie die Abfolge eines Dur- und Mollteils, mit dem der Satz entgegen der üblichen Form mit Rückkehr zu Couplets in der Durtonart auch schließt, unter Beweis. Die dramatische Einbindung des Divertissements ist daran abzulesen, daß es nicht den Aktabschluß bildet, sondern durch den überraschenden Auftritt Argines unterbrochen wird.

Das Divertissement des III. Akts ist eine von den Lydiern dargebrachte Geburtstagsfeier zu Ehren Omphales, während der sie durch Dämonen entführt wird. Destouches beherrscht wie Lully die rhythmischen Raffinessen, die sich u. a. an den aufregenden Wechseln zwischen hemiolischen und kleinen Dreiertakten (z.B. die zweimaligen Doppelhemiolen der Loure in I/4), in dem a-Moll Menuet (mit der metrischen Struktur 1+H[emiole]+1, 1+H+1/ 1+H+1, 1+H+1, 4+1+H+1) oder dem Wechsel von 3/2- und 6/4-Takt wie in *Céphises* »*Dans un si beau jour*« im III. Akt zeigt (Refrain: 10a 11a; 1. Couplet 5c 5d 5c 5d; 2. Couplet 5e 5f 5e 5f 5e 5f): Refrain 3mal 3/2-Takt¹ und 6/4-Takt, 3mal 3/2-Takt und 6/4-Takt, Schlußtakt verbunden mit 1. Takt des Couplets; 1. Couplet 3/2-Takt und 3mal 6/4-Takt; zweites Couplet 3/2, 6/4, 3/2, 6/4 6/4 3/2-Takte. Zusammen mit dem vorausgehenden instrumentalen Air im 6/4-Takt ergibt sich eine abwechslungsreiche Zeitgestalt für die Tänzer: instrumental 8+12+8, vokal: 8+4+8+6+8 Takte.

Im Dämonendivertissement des IV. Akts versucht Argine durch ein Opfer für Pluto und eine magische Handlung, das Blatt zu ihren Gunsten zu wenden. Der Schatten von Thirezie verkündet ihr, mit ihren dämonischen Kräften werde sie ihre Absichten nicht durchsetzen und Herakles den Sieg davontragen. Im 3/8-Air de violons wird in einer ungewöhnlichen dreifachen Hemiole das Ende des Satzes herbeigeführt. Am wenigsten von allen Divertissements ist das der jungen Liebhaber, die im letzten Akt eine Opferhandlung vollziehen, dramatisch motiviert. Die Spannung bleibt bis in den letzten Szenen erhalten, in denen der wutgeladene Herakles noch einmal alle positiven Lösungen zu verhindern scheint, erst durch die Intervention Apolls den Weg der Tugend findet und dem Paar seinen Segen gibt. Angesichts der musikalischen und dramatischen Qualitäten dieser Oper verwundert es nicht, daß sie noch 1752 aufgeführt wurde und damit die Kontroverse durch Grimms *Lettre sur Omphale* auslöste, die damit einen der Anstöße zum Buffonistenstreit gab.

Ein typisches und sehr erfolgreiches Beispiel einer Tragédie dieser Epoche ist auch Marin Marais' *Alcione*, zweifellos seine bedeutendste Oper (Libretto nach Ovids *Metamorphosen*, Buch XI, von Antoine Houdar de La Motte, Uraufführung am 18. Februar 1706 im Palais royal in Paris). Trotz des Selbstmordes von Alcione auf der Bühne ist das Libretto Houdar de La Mottes ziemlich konventionell und hat nicht die Qualitäten derjenigen Quinaults. Immerhin gab La Motte aber durch den großen Abwechslungsreichtum an pastoralen, galanten, pathetischen und Höllenszenen dem Komponisten viele Gelegenheiten, dramatische Musik zu liefern. Marais, der seit 1676 als Gambist in Lullys Orchester tätig war, blieb der Lullyschen Tragödie eng verbunden und verweigerte sich sowohl der virtuosen Da-capo-Arie wie auch der Opéra-ballet, die Campra zur neuen Modegattung gemacht hatte. Den Erfolg ver-

1 Hier ist der Auftakt mit zwei Halben eines 3/2-Takts mitgerechnet.

dankt *Alcione* besonders der »Tempête« im IV. Akt, dem Matrosenmarsch und dem »Sommeil«, die sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreuten. Solistische Höhepunkte sind vier Monologe, davon drei in Da-capo-Form (*Ceix*, *Pelée*, *Alcione*) und einer durchkomponiert (*Alcione*), während die Ensembles kein großes Gewicht haben. Auch die Divertissements (Höllen-, Schlummer- und Traumszenen, Matrosenfest) sind dramaturgisch sehr konventionell. Typisch für die Opern dieser Periode ist die Aufwertung der Funktionen des Orchesters, der Einsatz verschiedener Instrumentaltimbres, die sowohl bei dramatischen Höhepunkten wie auch in den gegenüber Lully üppiger ausgestalteten Divertissements wirkungsvoll eingesetzt sind. Die großen instrumentalen Darstellungen, mit denen Rameau Naturerscheinungen wie Stürme oder Erdbeben unnachahmlich schildert, kündigen sich in charakteristischen Tongemälden bei *Collasse*, *Campra*, *Desmarets* und besonders im IV. Akt der *Alcione* an. Hier schuf Marais den Prototyp der musikalischen Sturmdarstellung für das 18. Jahrhundert. Sein Orchestersturm ist ein langes symphonisches Stück von mehr als 100 Takten, das von kurzen Choreinwürfen unterbrochen wird. Nach Titon du Tillet¹ wurde die Baßstimme nicht nur von Fagotten und Bässen ausgeführt, sondern auch von einem ununterbrochenen Wirbel der Pauken begleitet, deren Fellmembran nur wenig gespannt war. Damit schuf Marais einen extremen Kontrast zwischen den dumpfen Bässen und den schreienden, durchdringenden Oboen und Violinen, durch den die ganze Gewalt, die Wildheit und das Grauen des aufgewühlten Meeres zum Ausdruck kam.

Im Gegensatz zu Marais, der stark vom Orchester Lullys beeinflusst war, brachte der aus Aix-en-Provence stammende André Campra ganz andere Erfahrungen und Vorstellungen in sein Operschaffen ein. Während seiner Tätigkeit an Notre Dame in Paris debütierte er anonym mit *L'Europe galante*, der neuen Gattung der Opéra-ballet. Erst die Ausgabe seiner Tragédie *Hésione* (1700 bei Ballard erschienen) wurde unter seinem Namen veröffentlicht. Von diesem Jahr an war er auch »conducteur« an der Pariser Opéra. Wenngleich vor allem seine Opéras-ballets bekannt sind und auch in unserer Zeit noch gespielt werden, verdienen seine Tragédies, *Hésione*, *Tancredé* (von Le Cerf de la Viéville als sein Meisterwerk bezeichnet)² und *Idoménée* mehr Aufmerksamkeit. Das Libretto zu André Campras *Idoménée* schuf Antoine Danchet, unter den Nachfolgern Quinaults einer der bedeutendsten Librettisten seiner Epoche, der seit 1712 Mitglied, Direktor und Kanzler der Académie Française war und seinem Freund André Campra Zeit seines Lebens verbunden blieb. Der Mythos des Idomeneus war in Frankreich durch François Fénelons vielgelesenen Bildungsroman *Les Aventures de Télémaque* (1699) allgemein bekannt geworden. Die erste Dramatisierung des Mythos in der Tragédie *Idoménée* von Prosper Jolyot de Crébillon (1701) diente als Ausgangspunkt für Danchets Libretto. Erst durch dessen Umwandlung des Stoffes wurde die Basis für die spätere Wiederverwendung in Mozarts Münchner *Idomeneo*, *Re di Creta* (1781) durch Giambattista Varesco gelegt, der immerhin ein Drittel seiner Verse aus der ersten Version Danchets von 1712 übernahm. Am Vergleich mit Varescos Libretto lassen sich wesentliche Unterschiede der opera seria und der Tragédie en musique deutlich machen: Danchets Libretto ist eine reguläre Tragödie in dem Sinne, daß sie mit einem mit brutaler Härte herbeigeführten Tod endet. Im Gegensatz dazu bleibt es in der Opera seria Varescos und Mozarts beim »lieto fine«, wodurch diese Gattung an »Humanität« gewann, jedoch, verglichen mit der Tragédie en musique, an wirklicher tragischer Größe einbüßte.

Im Gegensatz zu den Prologen der Lully-Zeit enthält derjenige des *Idoménée* keinerlei Anspielungen auf politische oder andere höfische Ereignisse, sondern führt unmittelbar zum Stoff der Oper hin: Venus erreicht bei Äolus, dem Gott der Winde, daß er durch einen Sturm die Flotte der Kreter vernichtet. *Idoménée* stellt die grausame Geschichte einer brutalen göttlichen Rache dar, die im Gegensatz zur überwiegend optimistischen Moral der Opern Lullys und Quinaults steht. Der König Idoménée ist ein wahrer Kriegsheld, der siegreich im Trojanschen Krieg gekämpft hat, aber gerade dadurch den Groll zweier Götter, nämlich Neptuns und der Venus auf sich zog. Neptun rettet Idoménée zwar zunächst in dem erwähnten Seesturm, bei dem sein Schiff untergeht, bürdet ihm dann jedoch ein noch grausameres Schicksal auf, als es der Tod als Schiffbrüchiger bedeutet hätte: Idoménée muß schwören, den ersten Menschen zu töten, der ihm begegnet. Seine vielfältigen Bemühungen, mit Würde dem Fluch der Götter zu entkommen, haben wiederum eine unerklärliche, noch größere Zerstörungswut der Götter zur Folge. Nicht einmal durch den doppelten Verzicht auf seine Liebe und seinen

1 Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris 1732, S. 626: »Marais imagina de faire exécuter la basse de sa tempête non seulement sur les bassons et les basses de violon à l'ordinaire, mais encore sur des tambours peu tendus qui, roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre, lequel joint à des tons aigus et perçants pris sur le haut de la chanterelle des violons et sur les hautbois font sentir ensemble toute la fureur d'une mer agitée et d'un vent furieux qui gronde et qui siffle, enfin d'une tempête réelle et effective.«

2 Vgl. J.-Laurent Le Cerf de La Viéville de Fresneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, in: P. Bourdelot und P. Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets* (1715), Reprint, Bd. II, Graz 1966, S. 50 f. Er weist darauf hin, daß in *Tancredé* die drei männlichen Hauptpersonen Baßstimmen sind, vgl. ebd. S. 114f.

Thron vermag Idoménée seinen Sohn zu retten. Am Ende muß er sogar erkennen, daß er, von den Göttern mit Wahn geschlagen, seinen geliebten Sohn getötet hat. Es stellt sich die Frage, wie es 1731 in der überarbeiteten zweiten Version der Oper möglich war, die Tyrannei der Götter so offen auf der Bühne anzuprangern, wie in folgenden, in der ersten Version noch fehlenden Versen Idoménéés:

»Connois mieux ces Tyrans sous qui nous frémissons,
Après avoir causé le péril qui nous presse,
Insensibles aux vœux qui nous leur adressons;
Ils font un plaisir de voir notre faiblesse [...]
Si d'un Dieu trop cruel je suis l'arrêt funeste,
Puissent contre mes jours les autres Dieux s'unir!
Et du haut du Ciel que j'atteste,
Lancer la foudre et me punir.«¹

1 A. Danchet, *Idoménée*, Paris 1731, S. 24 (III/1).

2 Vgl. C. Girdlestone, *La tragédie en musique (1673–1750) considérée comme genre littéraire*, Genf 1972, S. 220 (*Philomèle*, »la tragédie la plus cruelle qui eût paru jusqu'à ce jour«, die der Mode der schauerlichen Stoffe gefolgt sei) und S. 236, wo er betont *Philomèle* übertreffe *Sémiramis* an Brutalität und Grauen.

Mit der wahrhaften Katastrophe im Sinn der antiken Tragödie und mit den in höchstem Maße tragischen Personen Idoménée, Idamante, Elektra und Ilione entfernen sich Danchet und Campra entschieden von den Opern Quinaults und Lullys. Ähnlich wie die Oper *Sémiramis* (1718, Musik von André Cardinal Destouches) oder noch weitgehender *Philomèle* (1705, Musik von Musik von Louis de Lacoste) von Pierre-Charles Roy und, nach Girdlestone² die düstersten, erregtesten und angsterfülltesten französischen Opern der Zeit, spiegelt *Idoménée* die Nieder geschlagenheit und Depression, die die Spätzeit der Herrschaft des Sonnenkönigs prägte, der nach seinem Tod im Jahre 1715 ein ausgeblutetes, ruiniertes Land hinterließ.

In der Fassung des *Idoménée* von 1731 haben Danchet und Campra das Rezitativ erheblich reduziert und die Vertraute Iliones, Dircé, und damit auch die zweite Szene im IV. Akt gestrichen und durch den Monolog Iliones in der ersten Szene des IV. Akts ersetzt. Wichtig erscheint auch die Kürzung des Dialogs zwischen Idoménée und Arcas in der ersten Szene des III. Akts, in der er anstelle der Anspielungen auf die Liebe zu Ilione den heftigen Angriff gegen die Götter und ihre tyrannische Allmacht richtet, die sie schamlos gegen die wehrlosen Menschen einsetzen.

Der Ausgang der Handlung ist in keiner Dramatisierung des Mythos bewegender als bei Danchet. Ganz anders als er deutet Lemierre in seiner Tragödie *Idoménée* von 1764 den Mythos als Konflikt zwischen blindem Fanatismus und Aufklärung und führt das neue, aus diesen beiden Perspektiven interpretierte Motiv des Vulkanausbruchs ein. Wenn man Danchets *Idoménée* innerhalb der Konfliktlösungen der französischen Oper einzuordnen versucht, so zeigt sich eine offensichtliche Verwandtschaft einerseits zu jener in Quinaults *Atys*, in dem zum ersten Mal das Motiv des unbeabsichtigten, von einer Gottheit verursachten Mordes durch eine das Opfer liebende Person eingeführt ist (dort allerdings mit einer Threnodie unter Beteiligung des Chores), und andererseits zu *Phaéton* durch den unvermittelten Schluß nach dem Tod des Helden.

Bei der Komposition musikalischer Szenen folgt Campra der Lullyschen Tradition in mehrfacher Hinsicht. So werden die Konflikte der Ilione in einem dreiteiligen Monolog zu Beginn des I. Akts exponiert. Die sehr affektgeladene Sprachvertonung, die auch in zahlreichen Tempowechseln ihren Niederschlag findet, spiegelt den Zwiespalt zwischen Liebe und Pflicht gegenüber dem besiegten Volk. In ihrem ersten, vom ganzen Orchester begleiteten, in der düsteren Tonart d-Moll stehenden Monolog am Ende des I. Akts unterstreicht ihre Rivalin und Gegenspielerin Elektra im mehrfach wiederholten Refrain ihr Rachebedürfnis. Eine unmittelbare Bitte richtet Elektra dann in ihrem zweiten, von Flöten begleiteten Monolog an Venus, dessen Rahmenteile in Dur und dessen Mittelteil wiederum in d-Moll steht. Auch der einzige Monolog Idoménéés ist durch den Wechsel von Moll in die Durtonart bestimmt. Hierin kommen die Selbstzweifel des Königs und sein Entschluß zum Ausdruck, der Liebe zu Ilione zu entsagen. Unmittelbar vor dem Höhepunkt des dritten Divertissements, der festlichen Einschiffung der Argonauten, gibt Elektra sich in ihrem letzten kurzen Monolog im III. Akt in der typischen französischen Da-capo-Form der unbegründeten Hoffnung hin, das Glück mit Idamante zu finden. Ilione schließt zu Beginn des IV. Akts die Reihe der Monologe im *Idoménée* ab. Ihr Bangen um den nunmehr leidenschaftlich geliebten Idamante, der gegen das Ungeheuer sein Leben aufs Spiel setzt, und ihr Flehen um die Errettung des Geliebten bilden den Inhalt ihrer großen Szene. Einem geschlossenen ersten Teil stellt Campra einen von vie-

len Pausen durchsetzten, von Tempowechseln und erregten Streicherfiguren bestimmten zweiten Teil gegenüber.

Wenn man den Prolog mit seinen Chören, den zahlreichen Tanzsätzen und der zweiteiligen Arie der Venus mit konzertierenden Flöten und Violoncelli hinzurechnet, enthält *Idoménée* insgesamt sechs Divertissements. Zwei gehören dem Typ des unterbrochenen, d.h. also voll ins dramatische Geschehen einbezogenen Divertissements an: die feierliche Einschiffung der Argonauten im III. Akt wird durch den Auftritt Protées und das plötzliche hereinbrechende Unwetter ebenso gestört, wie jenes Divertissement zu Ehren Idamantes und Iliones im V. Akt durch den unvermittelten Auftritt von Nemesis und den Furien und schließlich durch die Ermordung Idamantes durch den dem Wahnsinn verfallenen Vater. Der Kontrast zwischen den heiteren Tänzen und den drei Gesängen Elektras einerseits und der wilden Sturmmusik andererseits, die das ganze Ende des Akts, also auch die Chöre und Protées Sologesang prägt, ist besonders wirkungsvoll. Campra beteiligt an allen drei Arien Elektras konzertierende Flöten: die zweite ist klanglich durch die ausschließliche Besetzung mit Flöten und Violinen besonders »abgehoben«, in der dritten mit ihrem schmeichlerischen Zwölfachteltakt gibt sie sich ganz der Hoffnung an ein gemeinsames Glück mit Idamante hin.

Im Divertissement des I. Akts kommt die Freude über die Rückkehr Idoménées und die Befreiung der Trojaner zum Ausdruck (Marsch, Chor und getanzt Rondeau der Kreter, dessen Refrain in dem anschließenden Rundgesang parodiert wird, Tanz-Air der Trojaner, Tanzlied und Gigue). Musikalisch stellt es eine Einheit dar, die sich dadurch konstituiert, daß die Stücke durch motivische Beziehungen miteinander verknüpft sind. Inhaltlich geht es in Idamantes Ansprache an das Volk im Anschluß an den Marsch um die Befreiung von fremder Macht, um die Versöhnung zweier siegreicher Völker, dann, im Chor, um die Feier des Sieges, in den Gesängen der Kreterin um Schönheit und Liebesleid – Inhalte, die eine musikalische Konstruktion der vorliegenden Art nicht dringend erfordern. So werden u.a. das instrumentale »Rondeau pour les Crétois« in dem vokalen Air »*Tout se rend aux traits*« parodiert (nicht nur textiert, sondern der Refrain leicht verändert und das Couplet auf sieben Takte erweitert) und drei Motive aus dem »Air des Troyens« im Refrain der Rondeau-Arie »*Non, jamais de liberté*« wiederverwendet. In ingenieuser Weise verbindet Campra nicht nur die vierte und die sechste Szene musikalisch miteinander, sondern auch verschiedene Sätze des Divertissements durch Formteile, die er in verschiedenen Tänzen wiederholt.

Im Divertissement des II. Akts werden die negativen Aspekte des Sujets ins Spiel gebracht. Venus kommt in einer Bühnenmaschine, begleitet von einer typischen »Descent«-Musik, herabgeschwebt und ruft in ihrer Da-capo-Arie die »Eifersucht« auf den Plan. Deren rasende Sechzehntelfiguren im Orchester bleiben mit dem unheilvollen Eingreifen der Venus, Neptuns, Protées und von Nemesis assoziiert. Nicht nur in den meisten anderen Nummern des Divertissements, in der Orchesterbegleitung der Chöre und in beiden Tanz-Airs herrscht dieser Topos vor, sondern die ganze Oper ist von dem mit Sturm und damit mit den mit feindlichen, dämonischen und vernichtenden Elementen verbundenen Topoi durchdrungen. Räumliche Wirkungen erreicht Campra durch den Einsatz des Chores, so zu Beginn des II. Akts und im IV. Akt, als die Bühne in der ersten Szene völlig leer bleibt und der hinter der Bühne singende Chor den Sieg Idamantes verkündet.

Im V. Akt erreicht Campra eine Steigerung durch die direkte Konfrontation der Szene Elektras und Idamantes, in der sie Idamante mit der Rache Neptuns droht, mit dem glutvollen Liebesduett Iliones und Idamantes. Nach dem zu Ehren Idamantes vorgetragenen Chor und einem Tanz-Air folgt im letzten Divertissement eine Passacaille mit dem selten anzutreffenden mehrfachen Moll-Dur-Wechsel sowie zwei Bourreen und eine Devisenarie. Den entscheidenden tragischen Umschwung kündigt wieder das Sturmmotiv an, das mit dem schroffen Wechsel von D-Dur nach B-Dur einhergeht, musikalische Mittel, mit denen der Komponist den Auftritt von Nemesis drastisch umsetzt. Die rasenden Motive tonleiteraufwärts, die den Auftritt Protées begleiten, unterbrechen die hastig dahergesprochenen Wortketten des dem Wahn verfallenen Idoménée, der seinen Sohn hinter der Bühne ersticht. In den wenigen Takten in der zu dieser Zeit ungewöhnlichen Tonart b-Moll kommt Idoménée wieder zur Besinnung und erkennt sein Verbrechen im Angesicht Iliones.

Man könnte die musikalische Sturm- und Wutmetapher, die sich vom Auftritt des Äolus im Prolog über den ersten Monolog Elektras, den Anfang und Schluß des II. Akts, beginnend

mit der achten Szene von Venus und der Eifersucht, sowie den letzten Teil des III. und V. Akts erstreckt, als dramatische und musikalische Leitidee der Oper verstehen, ähnlich wie später in Jean-Philippe Rameaus letzter Oper, *Les Boréades*. Überhaupt ist die instrumentale Komponente in Campras *Idoménée* hervorragend zu Ausdruckszwecken eingesetzt, wie sie seit Lullys Opern in Frankreich üblich war, in der italienischen Oper aber kaum ein Äquivalent besaß. Campras Arien weisen in dieser Oper eine stattliche Vielfalt auf, sowohl in der Formgebung (von der zweiteiligen und Rondeau-Arie über den durchkomponierten und Da-capo-Monolog bis zur italienischen Da-capo- und Devisen-Arie) als auch in der Besetzung und der Art der Begleitung. Campra beherrscht bereits virtuos die italianisierende Arie mit konzertierenden Instrumenten, wie sie zuvor zuerst in der französischen Kantate adaptiert wurde. Schließlich ist die Variabilität der Ensembles und der Handlungs- und reflektierenden, also statischen Chöre zu nennen, der Campras *Idoménée* vollends zum Modell der hochentwickelten Oper in der Nachfolge Lullys machen.

Der Librettist von Charles-Hubert Gervais' *Hypermnestre* (Uraufführung der 1. Fassung am 3. November 1716, der 2. Fassung am 1. April 1717), Joseph de Lafont, hat nur wenig für das Musiktheater geschaffen. Seine *Fêtes de Thalie* in der Vertonung von Jean-Joseph Mouret gehören allerdings zu den sehr erfolgreichen Opéras-ballets. *Hypermnestre* basiert auf der antiken Danaiden-Sage, die in Frankreich bereits in *Les Danaïdes* des präziösen Dichters Jean-Ogier de Gombaud (1644, gedruckt 1658), in *Lyncée* des Abbé Abeille (1678, gedruckt 1681) und der gleichnamigen Tragödie *Hypermnestre* von Théodore de Riupeirous (1704) in die Bühnentradition eingegangen war.¹ Außerdem hatte Francesco Cavalli bereits 1654 eine *Ipermestra* nach dem Libretto von Giovanni Andrea Moniglia vertont, die 1658 im Teatro degli Immobili in Florenz während eines prunkvollen Festspiels der Medici aufgeführt worden war. La Font übernahm das Motiv der Usurpation und die Erscheinung des ermordeten Königs von Gombaud. Zwei Kulminationspunkte gliedern den dramatischen Verlauf, die Heirat Lyncées und Hypermnestres und der Verstoß Hypermnestres gegen ihren Eid, der sie im Prinzip zwingt, ihren Mann zu töten. In den beiden ersten Akten herrscht das Glück der Liebenden, während danach durch das Orakel, durch den Schiffbruch Lyncées und die Furcht des Danaus vor seinem verkündeten Schicksal die Stimmung ins Negative umschlägt.

Der Prolog spielt in Ägypten, wo das Volk der Friedensstifterin Isis huldigt. Diesem verkündet Isis, sie müsse der Hochzeit Hypermnestres beiwohnen. Danaus, der von seinem Bruder Aigyptos und dessen 50 Söhnen der Herrschaft über Nordafrika beraubt wurde, war mit seinen 50 Töchtern nach Argos geflohen, wo er König Gélanor von Thron vertrieb und sein Reich usurpierte. Aigyptos' Söhne verfolgten ihn jedoch weiterhin, worauf Danaus einen Unterwerfungsfrieden schließen mußte, in dem er gezwungen wurde, deren Heirat mit seinen Töchtern zuzustimmen. Am Morgen des Hochzeitstages wartet man in Argos auf die Ankunft der Flotte von Aigyptos' Söhnen. Der ängstliche, von bösen Traumgesichten geplagte Danaus wird von seiner Tochter Hypermnestre getröstet, die das Wiedersehen mit Lyncée, einem der Aigyptos-Söhne herbeisehnt. Während einer öffentlichen Totenehrung für Gélanor erscheint sein Schatten und verkündet, einer der Söhne des Aigyptos werde die Herrschaft über Argos antreten und Danaus werde untergehen.

Danaus erwartet zu Beginn des II. Akts Lyncée, der mit seinem Schiff in einen Sturm geraten ist. Die anwesende Hypermnestre fürchtet um das Leben ihres Bräutigams. Trotz des Schiffbruchs erreicht Lyncée das Ufer, und die Liebenden sehen sich nahe dem Ziel ihrer Wünsche. Sie begeben sich in den Palast, wo alles für die Hochzeit vorbereitet ist. Im Isis-Tempel vollziehen die Priester die Trauungszeremonie für Lyncée und Hypermnestre. Auf Befehl des Danaus werden die Pforten geöffnet, damit das Volk an der Feier teilnehmen kann. Als Arcas dem König von der Meuterei berichtet, die gegen ihn im Gang ist, erklärt sich Lyncée bereit, gegen die Aufständischen vorzugehen. Danaus läßt in der Furcht von Gélanors Ankündigung seine Tochter schwören, das Leben des Vaters zu retten. Da sie von dem Orakel nichts weiß, stimmt sie seinem Begehren zu. Da befiehlt ihr der Vater, ebenso wie ihre Schwestern in der kommenden Nacht ihren Mann zu töten. Hypermnestre erschauert angesichts des Dilemmas, da sie sowohl gegenüber Lyncée als auch gegenüber ihrem Vater durch einen Eid gebunden ist.

In der Nacht huldigen blumengeschmückte Knaben und Mädchen den Neuvermählten mit einem Fackelzug. Noch immer zum Widerstand gegen den Vater entschlossen, erwartet Hy-

¹ Vgl. dazu C. Girdlestone, *La tragédie en musique*, S. 182f.

permnestre den Gemahl. Als er erscheint, drängt sie ihn zur Flucht und versucht, sich selbst zu erstechen, aber Lyncée entwindet ihr den Dolch. Während ein Gewitter heraufzieht, ertönen aus dem Palast laute Schreie. Die Bluthochzeit der Danaiden hat begonnen. Lyncée stürzt seinen Brüdern zu Hilfe. Zu Beginn des letzten Akts versucht Hypermnestre, Lyncée davon abzubringen, den Mord an seinen Brüdern an Danaus zu rächen. Dieser klagt Hypermnestre an, durch das Verschonen Lyncées ihren Schwur gegenüber dem Vater gebrochen zu haben. Das Orakel erfüllt sich nun unaufhaltsam. Eine überirdische Macht führt seinen Arm, als Lyncée Danaus mit seinem Schwert tötet. Sterbend erkennt der König, daß er dem Orakelspruch nicht entkommen konnte.

Wie nahe dieses Libretto der klassischen Tragödie steht und sich damit von der vorherrschenden Gestaltung der Tragédie en musique Campras und Destouches' unterscheidet, beweist nicht nur das geringe Gewicht der Divertissements, sondern auch die Abwesenheit von Liebesszenen. Die einzige von starken Emotionen getriebene Person ist Danaus, der von der Furcht vor der Erfüllung des Orakels besessen ist, die seinen Haß und seine Rachsucht erklärt.

Die Karriere des Komponisten Charles-Hubert Gervais' stand unter der Protektion des Herzogs von Chartres, des späteren Duc d'Orléans und Regenten, eines ausgezeichneten Musikers. Seine dritte und letzte Oper *Hypermnestre* entstand wie seine beiden vorausgehenden unter dessen direkten künstlerischen Einfluß. Ob der Duc d'Orléans auch als Komponist an dieser Oper beteiligt war, wird wohl nie mehr endgültig zu entscheiden sein. Sein an der italienischen Musik orientierte Geschmack bildete erkennbar die Richtschnur für Gervais' *Hypermnestre*. In den geschlossenen Nummern hat der italianisierende Kantatenstil melodisch und satztechnisch deutliche Spuren hinterlassen. Allgemein imponiert die ebenso einfache wie dramatisch schlagkräftige Planung weiträumiger Szenenkomplexe (Totenfeier, Sturm- und Hochzeitsbild). Mit Ausnahme des II. Akts vermeidet Gervais das Schlußdivertissement und endet mit Soloszenen des tragischen Helden Danaus (I., III. und V. Akt) und einer Szene zwischen Hypermnestre und Lyncée (IV. Akt). Beeindruckend vielfältig ist das Repertoire vokaler und instrumentaler Formen von hoher kompositorischer Qualität. Geschickt bedient sich Gervais auch einer durchdachten Tonartendramaturgie. So vollzieht sich im I. Akt der Auftritt Gélanors in punktierten Rhythmen und düsterem f-Moll. Danaus' d-Moll Klage mit phrygischer Kadenzierung kontrastiert mit dem strahlenden D-Dur der Chöre und Tänze und dem mediantisch dagegen gesetzten F-Dur der beginnenden Erdbebenmusik.

Im III. Akt sind besonders Hypermnestres Da-capo-Arie mit zwei Soloflöten und die beiden, orientalisches Kolorit suggerierenden einstimmigen Airs hervorzuheben, die mit Tambourin und kleiner Flöte besetzt sind. In der Tempelszene des III. Akts hebt sich ein kontrapunktisch behandeltes Terzett im Stile antico wirkungsvoll ab. Hohe instrumentale und vokale Timbres (Flöten, Violinen und Sopranchor) charakterisieren im IV. Akt die Gartenszene in der Hochzeitsnacht, auf die Hypermnestres Monolog in d-Moll und die Gewittermusik in B-Dur folgen. Im V. Akt ist der ursprüngliche Finalchor der ersten Version der Oper durch ein großes Accompagnato von Danaus und Lyncée ersetzt. Die Chöre der *Hypermnestre*, z.B. der polyphone Abschlußchor des Prologs »*Chantons les douceurs de la paix*« mit 107 Takten, haben immer wieder Bewunderung hervorgerufen. Für die Wiederaufnahme im Jahre 1717 gestalteten Gervais den V. Akt auf einen neuen Text des Abbé Simon-Joseph Pellegrin völlig um. In dieser Gestalt erlebte die Oper in Paris noch drei Reprisen in den Jahren 1728, 1746 und 1765.

Eine besondere Stellung in der Operngeschichte nimmt Pellegrins und Montéclair's bis 1744 und dann erneut 1761 ins Repertoire aufgenommene *Jephté* (Uraufführung am 28. Februar 1732, also nur eineinhalb Jahre vor Rameaus *Hippolyte et Aricie*) ein, weil es sich um einen biblischen Stoff auf der Bühne der Opéra handelt. In der ungewöhnlich langen »Préface« rechtfertigt der Librettist Abbé Simon-Joseph Pellegrin die Stoffwahl gegen die Angriffe des französischen Klerus, der sogar durch den Pariser Erzbischof Charles Vintimille im Jahre 1736 ein Verbot der Oper erwirkte, das dann 1737 wieder aufgehoben wurde: »Ce n'est pas sans trembler, que j'ai entrepris de mettre sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, un sujet tiré de l'Écriture Sainte.«¹ Einwänden gegen Tanzszenen in seiner Oper hält er entgegen, Fest und Tanz seien zu allen Zeiten und bei allen Völkern üblich gewesen und würden sogar in der Bibel erwähnt.² An Abweichungen von der biblischen Vorlage³ erwähnt er nur die Episode des Ammon, die er eingeführt habe, da man auf die weltliche Liebe im Musik-

1 *Jephté*, in: *Recueil des opéras*, Paris, Ballard 1739, Bd. 15, S. 55.

2 »Da nun Jephtha kam gen Mizpa zu seinem Hause, siehe, da geht seine Tochter heraus ihm entgegen mit Pauken und Reigen«, *Buch der Richter*, 11. Kap., Vers 34.

3 Vgl. *Buch der Richter*, 11. Kap., Vs. 29–40.

theater nicht verzichten könne. Darüber hinaus hat Pellegrin jedoch weitere Details ergänzt: den Rückzug der Tochter Jephtas, Iphise, in die Berge nach dem Sieg des Vaters über die Ammoniten, das Exil des Vaters, der seine Tochter bei seiner Rückkehr nicht mehr erkennt, Jephtas Frau, Almasie, den ammonitischen Gefangenen Ammon, der Iphise liebt und dessen Liebe insgeheim erwidert wird, und das Wunder des Jordan, der wie das Rote Meer seine Fluten öffnet, um die Armee der Israeliten passieren zu lassen.

Das seit der Gegenreformation besonders von den Jesuiten gepflegte Bibeldrama wurde, nachdem Charpentiers Oper *David et Jonathas* für das Pariser Jesuitenkolleg entstanden war, dann in *Jephté* mit der zeitgenössischen Opernästhetik in Einklang gebracht. Der Stoff wird der Dramaturgie der Tragédie en musique angepaßt und damit die christliche Lehre im Sinne des »merveilleux« der Librettistik transformiert. Dennoch ist *Jephté* kaum als geistliche Oper zu bezeichnen, denn der Stoff wurde als heroisch-historisches Drama im Sinne der antiken oder historischen Dramen aufbereitet. Im I. und III. Akt vollzieht sich die biblische Handlung (Jephté schwört angesichts der Bedrohung Israels, im Fall des Sieges die erste Person, die ihm danach begegnet, Gott zu opfern), die Akte II und IV sind der neuen Liebesintrige zwischen Iphise, der Tochter Jephtés, und Ammon, einem seiner Feinde, gewidmet. Im letzten Akt wird Ammon bei dem Versuch, Iphise zu retten, getötet und Iphise durch die göttliche Gnade vor der Opferung verschont. Trotz der zahlreichen Anrufungen Gottes, der biblischen Wunder oder Jephtas Schwur liegt eine Tragédie vor, in der menschliche Konflikte und Gefühle dominieren. An spektakulären Höhepunkten sind das Durchschreiten des Jordan durch das Heer am Ende des I. Akts, Jephtas abrupt unterbrochene Krönungsfeier, die Kampfszenen und die Sturmsszene im V. Akt, mit der Gott im letzten Moment das Opfer Iphises verhindert, zu erwähnen, die sich nicht wesentlich von ähnlichen Szenen in anderen französischen Opern der Zeit unterscheiden. Besonders hervorzuheben sind ein Blockflötenquintett in der Pastoralsszene des IV. Akts (in der 1. Ausgabe, seit der 2. Ausgabe durch einen Triosatz von Block-

Jéphthé, Tragédie tirée de l'Écriture Sainte, Paris, Boivin o. J., S. 51. Beginn des Chores, der zunächst nur von Generalbaß begleitet ist. Die Intensität der chorischen Aussage wird durch den Einsatz des Orchesters und seine zunehmende Bewegung erhöht.

Jephté, Acte I. 51

Chœur.

La Terre, l'Enfer, le Ciel même; Tout tremble; Tout tremble devant le seigneur.

La Terre, l'Enfer; le Ciel même; Tout tremble; Tout tremble devant le seigneur.

La Terre, l'Enfer; le Ciel même; Tout tremble; Tout tremble devant le seigneur.

La Terre, l'Enfer; le Ciel même; Tout tremble; Tout tremble devant le seigneur.

und Traversflöten sowie Violinen und »Parties«, also Bratschen unisono ersetzt), der Doppelchor »*Tout tremble devant le Seigneur*«, zu dem noch die Solisten Jephthé und der Hohepriester Phinée hinzukommen, sowie den von Rameau besonders geschätzten Chor der Krieger »*La terre, l'enfer, le ciel même, tout tremble devant le Seigneur*« (I/4).

In *Jephté* ist der Chor im Prolog und in allen Akten hinsichtlich der Besetzung und seiner dramatischen Funktionen in vielfältiger Weise eingesetzt: Im Prolog z.B. als vierstimmiger Tutti-Chor der Gottheiten mit Orchesterbegleitung in repräsentativer Funktion, im I. Akt zuerst als vierstimmiger A-cappella-Gebetschor, dann mit Generalbaß-, mit Orchesterbegleitung und am Ende kommen noch die Trompeten hinzu (bei »*Reviens, répands le trouble et l'effroi*«). Im II. Akt alterniert ein kleiner A-cappella-Chor mit zwei Sopranen, Haute-contre und Tenor mit dem vom Orchester unterstützten Tutti-Chor, eine Besetzung, die im weiteren Verlauf noch dadurch variiert wird, daß der kleine Chor von Bratschen unterstützt wird. Danach erhält der Chor »*Tout rit à nos vœux*« durch die Begleitung der kleinen Flöten und Tambourine eine exotische Note. Klanglich unterscheidet sich davon der Pastoralchor im IV. Akt durch die simultan und alternierend eingesetzten kleinen Sopranflöten und Oboen. Der dramatischen Höhepunkt des Choreinsatzes ist im V. Akt in der Tempelszene erreicht, in dem zu Beginn der Rebellenchor hinter der Bühne erklingt, bevor dann die Auseinandersetzung im Dialog von Rebellen-, Priester- und Levitenchor geführt wird. Beim Kulminationspunkt der Opferszene interveniert zunächst der A-cappella-Turba-Chor und, nachdem die Opferung abgewendet ist, erklingt der Chor mit Begleitung zweier Flöten.

Die Schwurszene *Jephtas* (I/7) bestreitet Montéclair in den Streichern mit dem Sturm-Topos. Das Divertissement des III. Akts mit seinen prachtvollen Chor-Solo-Szenen, der knappen d-Moll Chaconne mit ihren Raumeffekten, hervorgerufen durch das Alternieren von zwei verschiedenen aufgestellten Baßgruppen, und der Besonderheit der wechselnden Besetzung der Couplets mit Trompeten und Oboen sowie den Tambourins stellt die Inszenierung einer Siegesfeier dar. Für den Anfang und das Ende der Akte ließ sich Montéclair jeweils verschiedene dramatische Lösungen einfallen, die das Werk als besonders gelungen ausweisen.

Akt	Handlung	Besetzung
Prolog	Beginn: Lob des Opernhauses Ende: Triumph der Wahrheit	Tutti-Chor und -Orchester
I. Akt	Beginn: Bedrohung des heimatlichen Jordan durch Feinde Ende: die Armee durchschreitet den Jordan	zweistimmiger Sopranchor mit Streichern Monolog Jephthé mit Tuttistreichern Kriegsmarsch mit Oboen, Trompeten und Pauken
II. Akt	Beginn: Warnung vor Bedrohung Ammons bei Jephthés Sieg Ende: Iphise tritt in Begleitung des Volkes Jephthé entgegen	Ritournelle in Triobesetzung und von Bc. begleitetes Rezitativ Rezitativ, dann Tambourin, besetzt mit Streichern, kleinen Flöten, Tambourins und Fagotten
III. Akt	Beginn: Jephthé erkennt Iphise nicht, er bereut seinen Schwur Ende: Jephthé schwankt zwischen Gottestreue und väterlichen Gefühlen	Baß-Ritournelle, das räumlich aufgeteilt ist, Rezitativ mit Bc. Rezitativ mit Bc., dann Marsch mit Trompeten, Pauken, Oboen und Fagotten
IV. Akt	Beginn: Iphise fragt sich, ob der Vater sie verbannt hat Ende: Iphise hat Angst vor Ammons Zorn und eilt zum Tempel	Monolog mit Triobegleitung von Block- und Traversflöten und Violinen Rezitativ mit Bc., Triosatz als instrumentaler Entr'acte, Streicher alternierend mit Streichern, Oboen und Fagotten
V. Akt	Anfang: Jephthé ist entschlossen, Iphise zu opfern Ende: Alle preisen Gott nach der Errettung Iphises	von allen Streichern begleiteter Monolog Tutti-Chor mit Streichern und Flöten

Rameaus Tragédies

Im Vergleich zu Lully begann Rameau seine Karriere als Opernkomponist sehr spät, aber sie nahm dennoch einen mehr als doppelt so langen Zeitraum ein. Als Theoretiker, als Instrumentalkomponist und Organist sowie nicht zuletzt als Komponist von musikalischen Einlagen in

Opéras-comiques hatte sich Rameau einen Namen gemacht, bevor er sich im Alter von 50 Jahren den Gattungen zuwandte, die offenbar von Anfang an sein Ziel waren, die ›Tragédie en musique‹ und andere Gattungen der Académie royale de musique. Er hatte sich mit der Norm der ›Tragédie en musique‹, wie sie von Lully geschaffen worden war, auseinanderzusetzen, und damit mit konkreten Erwartungen des Publikums, die an die Gattung, ihren Stil, aber auch an dessen Geschmack und Urteil gebunden waren. Die vielen Streitschriften, die im Zusammenhang mit Rameaus Opern publiziert wurden, zeugen von den durch seine Neukonzeption der Gattung frustrierten Erwartungen der Anhänger Lullyscher Tragédies. Während mit den ›Opéras-ballets‹, ›Ballets héroïques‹, ›Comédies lyriques‹ u.a. leicht Erfolge zu erzielen waren, besaß die ›Tragédie‹ einen unvergleichlich höheren Stellenwert im Gattungsgefüge und verlangte dem Komponisten weit mehr ab. Ihre klare Abgrenzung von leichteren Gattungen durch Louis de Cahusac ist dafür bezeichnend: »Il n'est donc pas possible de faire du grand Ballet un Spectacle susceptible de l'intérêt théâtral; parce que cet intérêt ne peut se trouver que dans la représentation d'une action suivie«.¹ In der Stilsystematik eines Blainville von 1754 kommt das ebenso zum Ausdruck. Er unterscheidet drei Stilniveaus im Musiktheater, »style pompeux et héroïque, comme genre de musique qui convient aux Tragédies; le style noble et galant, pour les Ballets et Pastorales; et le style familier pour les Cantailles, Chansons et Vaudevilles«.² Die letztgenannte Kategorie ist u.a. auf die Opéra-comique zu beziehen. Die Kriterien, die an eine Tragédie gestellt wurden, waren wesentlich schwieriger zu erfüllen, brachten den Autoren im Fall des Erfolgs ein großes Prestige, während der materielle Erfolg der anderen Stücke sich viel rascher und ohne den großen Aufwand der Tragédie einstellte. Vom Komponisten aus gesehen, lag in den leichteren Gattungen ein stärkerer Akzent auf den unterhaltenden Teilen, den Ariettes, in denen der italienische Einfluß sich am frühesten niederschlug, und den Divertissements, die ausgeführt werden konnten, ohne daß man der Bühnenmaschinerie bedurfte. Das heikelste Problem, die Sprachvertonung in Form des Rezitatifs, war darin nicht so virulent, da das Rezitativ nur einen kleinen Raum einnahm.

Schon aus seinem berühmten Brief an Antoine Houdar de La Motte vom 25. Oktober 1727 geht hervor, daß Rameau seit langem geplant hatte, eine Oper zu komponieren, und er genaue Vorstellungen von den Anforderungen an einen Opernkomponisten hatte. Nach der Weigerung Houdar de La Mottes, ihm ein Opernlibretto zu liefern, stand der Entschluß nach den Aufführungen von Pellegrins und Montéclair's *Jephté* im Februar 1732 fest.³ Schließlich erhielt er von Pellegrin das Libretto für einen durch Euripides und in Frankreich besonders durch Racines *Phèdre* allgemein bekannten, sehr ernstesten Stoff. Die Personen des Königs und Phèdres sind durchweg tragisch.

Der Prolog zur »Tragédie mise en musique« *Hippolyte et Aricie*, den Pellegrin dazu benutzte, zum Stoff der Oper hinzuführen, spielt im Wald von Erymanthos. Diane, die von den Waldbewohnern begrüßt wird, bestreitet Amor das Recht, in dem der Keuschheit gewidmeten Wald seine Pfeile abzuschließen. Sie ruft Jupiter zu Hilfe, um den Liebesgott aus ihrem Reich zu vertreiben, aber auch er kann nichts gegen das »Schicksal« anrichten, das Amor die Herrschaft überlassen hat. Jupiter bittet Diane, Amor gewähren zu lassen.

Die Prinzessin Aricie soll sich dem Dienst Dianes weihen, um dem Haß Phèdres, der Frau Thésées, die in Hippolyte verliebt ist, zu entgehen. Als Hippolyte von dem bevorstehenden Gelübde erfährt, gesteht er Aricie seine Liebe. Nun weigert sich Aricie zum Verdruß Phèdres, förmlich auf ihre Liebe zu verzichten. Die Priesterinnen und die herbeigekommene Diane erklären den Schutz für die »Freiheit der Herzen«. Als die beiden Liebenden gemeinsam in den Tempel eintreten, kommt Phèdres Eifersucht offen zum Ausbruch. Arcas verkündet, Thésée sei in die Unterwelt gegangen, um einem Freund zu helfen. Als (Enone Phèdres Liebe zu Hippolyte erkennt, nennt Phèdre als letzten Ausweg aus ihrer Situation den Tod.

In der Unterwelt klagt Thésée darüber, daß Pirithous von Cerberus zerrissen worden sei, und erscheint, geführt von einer Furie, vor Pluto. Die Parzen kündigen Thésée an, wegen seines Versuchs, mit Piritous Proserpine zu entführen, werde er das Schicksal seines Freundes teilen und in ewiger Gefangenschaft leben, aber nicht sterben können und in seinem Haus die Hölle wiederfinden – eine Szene, die Pellegrin im Vorwort seines Librettos damit rechtfertigt, Thésée sei in Racines Tragödie zu gutgläubig gegenüber Phèdre. Thésée ruft seinen Vater Neptun um Hilfe an. Durch die Fürsprache Merkurs bei Pluto kann er wieder die Welt der Unterirdischen verlassen. Von Pluto wird ihm die Hölle auf Erden angekündigt. Deshalb be-

- 1 L. de Cahusac, *La Dance ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, Bd. III, La Haye 1754, S. 46f.
- 2 C. H. Blainville, *L'Esprit de l'art musical ou Réflexions sur la musique*, Genf 1754, S. 42f.
- 3 *Jephté* hat vermutlich Voltaire zu seinem Libretto *Samson* für Rameau inspiriert, aber das Werk durfte wegen des Einspruchs der Theologen der Sorbonne nicht aufgeführt werden.

schließt Thésée, unerkant zurückzukehren und erbittet den Schutz der Götter für Hippolyte und Phèdre.

Im Palast des Thésée fleht Phèdre Venus an, die ihr schuldbeladenes Geschlecht ins Verderben stürzte, sie von nun an zu beschirmen. Da das Gerücht von Thésées Tod umgeht, deutet sie in der Annahme, frei zu sein, Hippolyte ihre Liebe an und bietet ihm damit auch die Krone. Als er ihr seine Liebe zu Aricie gesteht, entreißt sie ihm in ihrer Erregung das Schwert und will sich töten. In dem Augenblick, als Hippolyte ihr das Schwert entwenden will, betritt Thésée die Szene. Ohne schuldig zu sein fordert Hippolyte für sich die ewige Verbannung ins Exil. Von Phèdre erhält Thésée dagegen keine Erklärung, jedoch beschuldigt Cénone Hippolyte mit vagen Verdächtigungen. Thésée appelliert an Neptun, seine Schmach zu rächen. Während sich bereits ein Meersturm ankündigt, feiern die Matrosen die Rückkehr des Königs.

Der von seinem Vater verstoßene Hippolyte bittet Aricie in Dianes geweihtem Wald, mit ihm das Schicksal des Exils zu teilen, ohne ihr aber den wirklichen Grund für die Verbannung preiszugeben. Jäger werden Zeuge ihres gemeinsamen Gebets an Diane. Während des Unwetters auf dem Meer stürzt sich ein Ungeheuer auf Hippolyte und entführt ihn in einer Rauchwolke. Von den Jägern herbeigerufen erkennt Phèdre, was sie angerichtet hat und bekennt ihre Schuld. Thésée hat mittlerweile erfahren, daß Hippolyte unschuldig war. Neptun verhindert den Selbstmord des Königs, der sich ins Meer stürzen will und verbietet ihm, seinen Sohn jemals wiederzusehen.

Die beiden Eingangsszenen wurden nach der ersten Aufführung gestrichen, weil sie dem *Mercure de France* zufolge gegen die Einheit des Ortes verstießen. Obwohl Houdar de La Motte bereits in seinem *Premier Discours sur la tragédie à l'occasion des Machabées* (1730) die Entbindung von der Einheit der Zeit gefordert hatte, weil sie unnatürlich und erzwungen sei und der Vernunft nicht entspreche, hielt man in der Kritik an der Beachtung der drei Einheiten fest. La Motte hatte dies damit begründet, die Handlungen von *Alceste* und von *Armide* von Quinault und Lully dauerten zweifellos weit länger als vierundzwanzig Stunden, ohne daß dieser Verstoß im geringsten das Interesse beeinträchtigte, das man den Personen entgegenbringe. Wesentliche inhaltliche Momente der gestrichenen Eingangsszenen wurden von Rameau dann in Dianes »Récit« integriert. Als die verzweifelte Aricie im Wald erwacht, erscheint ihr Diane und kündigt den Schäfern an, sie habe einen Helden ausgewählt, der ihre Gesetze verbreiten werde. Zephyre, die Hippolyte auf Anweisung der Göttin vor dem Ungeheuer errettet hatten, tragen ihn heran. Diane berichtet über den Selbstmord Phèdres vor den Augen Thésées, nachdem sie Hippolytes Unschuld beteuert hatte. Thésée wird nie erfahren, wo Hippolyte sich aufhält. Mit Chören und Tänzen wird das Glück der Liebenden gefeiert.

Bereits im sehr überlegt in das dramatische Geschehen der Handlung integrierten Prolog zeigt Pellegrin die Grundsituation der nachfolgenden Tragödie und rechtfertigt die Lösung des Konflikts. Den Regeln der klassischen französischen Dramatik folgend werden im ersten Akt mit Ausnahme von Thésée alle Personen eingeführt. Als meisterhaft ist die Ankündigung der Parzen im II. Akt anzusehen, Thésée erwarte zu Hause die Hölle. Ideologisch setzt Pellegrin deutliche Akzente mit der Absage an unter Zwang zustande gekommene religiöse Berufungen oder durch die Betonung der »Freiheit der Herzen«, die allerdings der Grundregel der katholischen Kirche von der Heiligkeit der Liebe und Ehe entsprach. Pellegrin gelingt es, die Tragik des Stoffes und eine klare Charakterzeichnung entsprechend seinen großen Vorbildern von Euripides bis Racine mit den Anforderungen der *Tragédie en musique* zu vereinigen und die *Divertissements* so einzusetzen, daß sie im Dienst der Handlung stehen. Entgegen dem Titel beherrschen nicht Hippolyte und Aricie das Geschehen, sondern die tragischen Gestalten Phèdre und besonders Thésée, dessen selbstloser Reise in die Welt Plutos, seinem Flehen um das Leben des Freundes und seiner Herausforderung an Pluto der zweite Akt gewidmet ist. Im dritten Akt ist er bei den anlässlich seiner Rückkehr veranstalteten Festlichkeiten gezwungen, seine Reaktion auf die scheinbare Verletzung der Ehre seiner Gattin durch ihren Stiefsohn zu unterdrücken. Erst danach kommt seine ganze Empörung und Wut in der »Invocation à Neptune« und in dem »Frémissement des flots« (III/9) zum Ausdruck, in dem er Neptun bittet, seine Demütigung zu rächen. Sein Wunsch, seinem Leben ein Ende zu setzen, nachdem er von Hippolytes Unschuld erfahren hat, macht Thésée zum beherrschenden tragischen Charakter der Handlung. Dagegen hält Phèdre dem Vergleich mit Racines Titelfigur nicht stand. Während das Geständnis ihrer Schuld angesichts des für sie glaubwürdigen To-

18 »Nous avons été obligés de le changer [das Trio des Parques] pour le Théâtre, l'ayant toujours laissé dans l'impression tel que nous l'avons d'abord imaginé, pour que les Curieux puissent en juger« (J. Ph. Rameau, *Génération harmonique*, Paris 1737, S. 155).

des Hippolytes durchaus Racines würdig wäre, verzichtete Pellegrin darauf, die Eifersucht wie in *Phèdre* ins Blickfeld zu rücken.

Musikalisch setzt Rameau bereits mit der Ouvertüre neue Akzente, die zwar noch die Lullysche Form ausweist, deren »lentement« aber im Eingangschor des Prologs aufgegriffen wird. Im ersten Akt stören Phèdre mit ihrer kurzen Arie und der von Pauken und Trompeten begleitete Rachechor die religiöse Feierlichkeit der Tempelszene. Der Botenbericht über den Tod Thésées erreicht in Phèdres kommentierendem Ausruf »O dieu« mit dem Mollakkord mit großer Sept seinen Höhepunkt. Der III. Akt kommt mit seinen fünf aufeinander folgenden Rezitativ-Szenen (2–6) Lullys Tragédie am nächsten. Im Duett zwischen Thésée und Tisiphone zeichnet Rameau sowohl die unterschiedlichen Charaktere als auch ihre gegensätzlichen Absichten in der Musik nach. In das zweite instrumentale Dämonen-Air komponierte er einen musikalisch eigenständigen Chor hinein und bedient sich damit des gleichen Verfahrens wie Bach bei der Parodie der Ouvertüre seiner vierten Orchestersuite im Einleitungschor der Kantate 110. Das erste Terzett der Parzen, »*Du destin le pouvoir suprême*« (II/4), ist eine Art Choralatz, der dem berühmten »Trio des parques« aus Lullys *Isis* (IV/7, »*Le fil de la vie*«) ähnelt, worin in würdevoller Schlichtheit das verhängnisvoll Schicksalhafte angekündigt wird. Ihr zweites Terzett, »*Quelle soudaine horreur*«, ist berüchtigt wegen seiner extremen Schwierigkeit für die Sänger und der Enharmonik des Mittelteils, die dazu führten, daß es auf der Bühne im 18. Jahrhundert nie erklang.¹

Où cours - tu mal-heu - reux? Trem - ble! fré-mis d'ef-froi!

Où cours - tu mal-heu - reux Trem - ble! fré-mis d'ef - foi!

Trem - ble! fré-mis d'ef-froi! Trem - ble

Trem - ble! fré-mis d'ef - foi! Trem - ble

In der einzigen großen Szene Phèdres zu Beginn des III. Akts (»*Cruelle mère des amours*«) wird nicht nur ihre seelische Qual, sondern der physische Schmerz in Rameaus Vertonung spürbar. Der lange Chor »*Que ce rivage retentisse*« des Empfangsdivertissements für Thésée gilt als der beste kontrapunktische Chor Rameaus überhaupt. Der IV. Akt beginnt mit Hippolytes Arie voller Kümmeris, »*Ah, faut-il un jour perdre tout ce que j'aime*«, dem das Duett Aricies und Hippolytes folgt, in dem sich bereits das Jagdivertissement durch die einfallenden Hornrufe ankündigt. Mit dem abrupten Tonartenwechsel von D- nach B-Dur unterstreicht Rameau die sich überstürzenden Ereignisse, die Entführung Hippolytes und später den tragischen Dialog zwischen Chor und Phèdre.

Trotz allen Leids, das auch den Beginn des letzten Akts noch kennzeichnet, beschließt Rameau die Oper mit heiterer, dabei sehr anspruchsvoller Musik, deren letzte Höhepunkte der von rhythmischer Extravaganz geprägte Marsch, die Chaconne und die sehr populär gewordene Arie »*Rossignol amoureux*« darstellen. Über die Lullysche Tradition weit hinausgehend überträgt Rameau den Instrumentalsätzen (darunter 28 gebundene und ungebundene Tanzsätze, die deskriptiven »*Symphonies*« des Donners in I/4, und des aufgewühlten Meeres und der Winde in IV/3 etc.) eine dramatische Rolle bei der Darstellung der Handlung, der

psychologischen Situationen und der affektiven Höhepunkte, die vom Publikum als unerhört neu empfunden und bei den Verteidigern der französischen Oper während des Buffonistenstreites als eine besondere Errungenschaft der Tragédie lyrique hervorgehoben wurde. Enthusiastisch beschreibt Le Texier de Forge die Ausdrucksvielfalt französischer Instrumentalsätze in der Oper:

»Quand je demande [von den Anhängern der italienischen Musik] des symphonies qui égalent le bruit d'armes de Dardanus, et de Castor et Pollux, la descente des dieux, et la tempête d'Hippolyte et Aricie, l'ouverture et le soufflé ou l'impulsion de l'esprit qui anime une statue dans Pigmalion, l'ouverture et la destruction du palais dans Zaïs, le frémissement des feuilles de la forêt de Dodone dans Issé, le soulèvement des eaux du fleuve et l'empire de la musique sur les hommes dans Les Talents lyriques, la fougue, la fureur et le délire des Bacchantes dans Enée et Lavinie [...], symphonies où l'objet est si bien peint, si fortement, si hardiment rendu; quand dis-je, je demande des symphonies italiennes égales à celles ci-dessus, ou l'on garde le silence; et c'est le mieux; ou l'on soutient qu'il en a, et l'on en impose.«¹

Mit seiner ersten Oper *Hippolyte et Aricie*, die 32 Aufführungen erreichte, löste Rameau einen lange andauernden Streit und eine Spaltung der Publikums in zwei Lager aus, die bis in die Zeit nach dem Buffonistenstreit fort dauerten. Die einen sahen in ihm den Erneuerer der Tragédie en musique und der Tonsprache, die anderen unterstellten ihm den Bruch mit der Tradition und ihren ästhetischen Grundsätzen. Die entscheidende Neuerung bestand darin, daß der Schwerpunkt der Sprachvertonung vom Rezitativ in die geschlossenen musikalischen Nummern verlegt wurde. Die Kritik an Rameau von Seiten der Lullysten ist wie in einem Brennspiegel in folgendem Epigramm zusammengefaßt, das vermutlich in Zusammenhang mit *Castor et Pollux* entstand:

»Contre la moderne Musique,
Voici ce que dit la Critique.
Si le difficile est beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau par aventure
N'estoit que la simple nature,
Dont l'art doit être le tableau;
C'est un sot homme que Rameau.
Enfin Rameau s'est fait connoître
Et dans son dernier Opéra,
Il vient de faire un coup de maître,
Que n'eût jamais tenté Campra,
C'est plus qu'il n'osoit se promettre,
Quoiqu'il soit tant soit peu gascon;
Car il a trouvé l'art de mettre
Tous les sifflets à l'unisson.«²

Rameau galt als Revolutionär, dessen Musik als originell und als dramatisch anerkannt wurde, die aber in den Augen der Traditionalisten zu gelehrt, zu virtuos war und damit dem Gebot der »simplicité« widersprach.³ So bemerkte der *Mercure de France* bereits im Oktober 1733:

»[Rameau] vient de faire voir par son coup d'essai, dans ce genre de Musique, qu'il peut égaler les plus grands maîtres« und fügt hinzu: »[...] le musicien a forcé les plus sévères critiques à convenir que dans son premier ouvrage lyrique, il a donné une musique mâle et harmonieuse; d'un caractère neuf; nous voudrions en pouvoir donner un extrait [...] et faire sentir ce qu'elle a de savant pour l'expression dans les airs caractérisés, les tableaux, les intentions heureuses et soutenues, comme le chœur et la chasse du 4^e acte; l'entrée des Amours au prologue; le chœur et la simphonie du tonnerre [...].«⁴

Die lange Aufzählung bedeutender musikalischer Szenen bzw. Nummern beweist, wie sehr diese Oper als musikalisches, hingegen weit weniger als dramatisch-theatralisches Ereignis verstanden wurde. In einer weiteren Besprechung wird sogar ein Beispiel abgedruckt, das in der Tradition der durch eine populäre Verbreitung herausgehobenen Stücken der Tragédie stand, die parodierte Gavotte »*Dieu d'amour*« (I/3), in der sogar die Ritornelleinwürfe der Instrumente parodiert (textiert) waren und gesungen wurden. Insgesamt hatte aber Rameau die alte Gattung mit einer Musik voller neuartiger Expressivität ausgefüllt, die auf den erheblichen Widerstand der Lullysten stieß. Mit den Stichworten »géomètre« (damit suchte man den Theoretiker und Gelehrten Rameau zu treffen), Chromatik (der italienische Einfluß) und Instrumentalmusik (fehlende dramatische Musik, damit war das Rezitativ gemeint), die in

- 1 Le Texier de Forge, *Idées sur l'opéra*, s.l. s.d., S. 11f.
- 2 Anonymes Gedicht, F-Pn Ms fr. 12643, S. 157.
- 3 Zu den ästhetischen Auseinandersetzungen zwischen Lullysten und Ramisten, vgl. R. Klingsporn, *J.-Ph. Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit*, Stuttgart 1996.
- 4 *Mercure de France*, Oktober 1733, S. 2248f.

einer »Lettre de M. *** à Mlle ***« in der Mainnummer des *Mercure der France* 1734 standen, qualifizierte man Rameau ab, ohne seinen Namen zu nennen. Die Kritik richtete sich darüber hinaus gegen die fehlende Einfachheit und natürliche Eleganz, außerdem warf man ihm fehlenden »goût« vor. Aus den Bemerkungen der Brüder Parfaits zu *Hippolyte et Aricie* geht hervor, daß sie Rameaus Tragédie nicht mehr als die gleiche Gattung wie jene Lullys ansahen:

»Nous voici arrivés au premier ouvrage lyrique d'un musicien, qui méprisant, ou peut être ne pouvant s'assujettir à composer dans le goût de ceux qui l'ont précédé, a voulu nous faire voir que la science profonde peut, dans cet art, suppléer au génie, et aux talens naturels, et attirer même des admirateurs, et des partisans: Et prenant une route nouvelle, qui luy est particuliere, il entreprit d'être dans son genre, ce que Lully est dans le sein.«¹

1 *Histoire de l'Académie royale de musique*, F-Po Rés 536, S. 265f.

2 Vgl. H. Schneider, *Die deutsch-französischen Musikbeziehungen im Zeitalter Rameaus und die Aufführung seines »Castor und Pollux« in Kassel (1771)*, in: Arolser Beiträge zur Musikforschung 4, hg. v. F. Brusniak und A. Clostermann, Köln 1996, S. 39–59.

Man warf also Rameau Gelehrsamkeit vor, die er anstelle des Genies setze und die unvereinbar mit dem Ideal der klassischen Kategorie der »simple et belle nature« sei. Rameaus Opern wurden nicht als dramatische, sondern ausschließlich als musikalische Ereignisse angesehen – ein schwerwiegender Vorwurf, der auf der Behauptung gründete, er habe aufgrund der Vernachlässigung des Rezitativs die musikalische Unterhaltung über die dramatische Gestaltung gestellt und damit die natürliche Ordnung der Tragédie umgestoßen.

Obgleich *Hippolyte et Aricie* zu den besten Opern Rameaus gehört, hatte sie zu seinen Lebzeiten trotz mehrerer Wiederaufnahmen in Paris nicht den Erfolg, der ihr von dem Gewicht der Komposition her zukommt. Das Werk wurde bereits nach den ersten Aufführungen durch unmotivierte Striche gekürzt, bei denen es Rameau auch später beließ, obwohl dadurch einige Elemente der Handlung unverständlich geworden waren. Die relativ geringe Zahl nur zweier dramatischer Parodien beweist, daß die Oper nicht wirklich populär war. Charakteristisch ist übrigens für Rameau, daß er seine dramatischen Werke auch nach ihrer Drucklegung einem permanenten Revisionsprozeß unterzog. Anlässlich der Wiederaufnahmen 1742 und 1757 griff er erheblich in die musikalische Gestalt ein und komponierte eine Reihe neuer Sätze.

Das Libretto von Rameaus zweiter Tragédie *Castor et Pollux* (1737) stammt von Pierre-Joseph Bernard, genannt Gentil-Bernard. Das Thema der Tragédie ist für ihre Entstehungszeit sehr ungewöhnlich, da es weder um die leidenschaftliche Liebe noch um Rache, Eifersucht oder Ehrgeiz ging, sondern um die Liebe unter Brüdern. In der zweiten Version von 1754 – übrigens die einzige Oper Rameaus, die in Deutschland weitgehend unverändert, im August 1771 in Kassel aufgeführt wurde² – wird dieses Thema sogar noch stärker akzentuiert. Phébé bildet unter den menschlichen Wesen mit ihrem Wutmonolog den einzigen echten Kontrast zu dem Brüderpaar. Nur kurze Zeit nach dem großmütigen Türken in *Les Indes galantes* bringen Gentil-Bernard und Rameau mit der Idealisierung der Bruderliebe bzw. Freundschaft (»Présent des Dieux, doux charme des humains,/O divine amitié! viens pénétrer nos âmes:/ Les cœurs, éclairés de tes flammes,/Avec des plaisirs purs, n'ont que des jours sereins« singt Castor in der Version von 1754) erneut ein aufklärerisches Ideal auf die Bühne. Der Wettbewerb um die größte Edelmut im IV. Akt zwischen den beiden Brüdern, in der Unterwelt ausgetragen und leider in der Fassung von 1754 gekürzt, ist durch eine empfindsame und moralisierende Haltung gekennzeichnet. Dieser ethische Grundgedanke des Librettos, der aus der Sympathie Rameaus für das Freimaurertum zu erklären ist, ist neben den hervorragenden musikalischen Qualitäten der Oper für ihren anhaltenden Erfolg im 18. Jahrhundert verantwortlich.

Aufgrund seiner Szenenkonstellationen (Begräbnis-, Kampfszenen, Auftritt der himmlischen Vergnügungen) und gemeinsamer Spielorte (Hölle und Elysische Gefilde) ist *Castor et Pollux* der *Alceste* Lullys vergleichbar. Es kommt die Vision des Sitzes der Seligen in einem Sternballett hinzu. Rameau legte sich in der ersten Version vom Instrumentarium her größte Sparsamkeit auf – es fehlen Trompeten und Pauken, die bei der Musik für die Krieger durchaus angemessen wären – aber die Musik füllt alle Situationen der Erregung, des Schreckens, der Wut, die Momente des Erotischen, des Brüderlichen, des jenseitigen Glücks himmlischer und elysischer Wesen in vollkommener Weise aus. Rameaus Stil ist zugleich emotional angespannt und monumental, die Anlage des gesamten Werkes sowie der einzelnen Szenen motivisch-thematisch, tonal, in der Formenvielfalt und von der Besetzung her außerordentlich durchdacht. Im III. und IV. Akt sind der Kampf gegen die Dämonen bzw. das Diver-tissement der glücklichen Schatten zu Tableau-artigen Szenen ausgeweitet, die jeweils die Hälfte des Akts einnehmen.

Die Überlegungen, die Ouvertüre in das musikalisch-dramatische Geschehen der Oper einzubeziehen, die in der Ouvertüre zu *Zoroastre* (1749) einen ersten Höhepunkt erreichen, da sie hier an die Stelle des Prologs tritt, hat Rameau in *Castor et Pollux* fortgesetzt. Den Beginn der Ouvertüre ist hier erstmals im letzten Akt, in der »*Entrée des Astres*« wieder aufgegriffen. Die Klage des von Pausen unterbrochenen Chores zu Beginn des I. Akts, der zur Trauerzeremonie für Castor gesungen wird, wird durch ein Fugato mit fünffach wiederholtem *Passus duriusculus* eingeleitet. Die Tonart f-Moll, die Besetzung mit Fagotten und die tiefe Lage der Ritornelle tragen zur ungewöhnlichen Ausdrucksintensität dieser Chorszene bei.

Télaïres besingt in ihrem berühmten Es-Dur-Monolog »*Tristes apprêts*«, dessen Mittelteil ein Gebet ist, den Tod ihres Geliebten Castor, ein Beispiel, auf das Estèves Charakterisierung des Monologs in der französischen Oper besonders zutrifft: »C'est ici la partie la plus brillante de l'opéra français, et où on donne l'essor aux sentiments les plus vifs et aux passions les plus impétueuses.«¹ Anders als der erwähnte Chor »verweigert sich [Télaïre] der Situation, und zwar sowohl der Klage als auch der geforderten Befriedigung durch Rache. Von der Trauer als Charakter ausgelöscht, verfällt sie in vollkommen antriebloser Melancholie.«² Die Musik mit ihrer Statik, mit ihren phrygischen Kadenzen, mit dem Wechsel zwischen solistischem Stimmeneinsatz und Orchester, mit der ostinaten Fagottstimme und ihrer Chromatik, die Rameau auch theoretisch erörtert, bildet einen vollkommenen Gegensatz zur offiziellen Trauer des Eingangschors.

Der Oper liegt nicht nur ein ausgeklügelter Tonartenplan zugrunde, sondern einzelne Tonarten werden dramatisch wirkungsvoll und entsprechend ihrer Tonartenästhetik eingesetzt. Dies trifft z.B. für das zweite Stück in Es-Dur zu: Im Duett »*Le ciel est donc touché*« (V/1), in dem Castor Télaïre auf den ewigen Abschied vorbereiten muß, räumt Rameau den Kadenzen in Molltonarten einen besonderen Platz ein. Auch anderen Tonarten wie dem d-Moll, das allein Pollux vorbehalten ist, dem B-Dur, das der Welt der Priester »geweiht« ist, oder dem mehrfach verwendeten A-Dur sind besondere Ausdrucksbereiche zugewiesen. Die abwärtsgerichteten Themen, im III. Akt topisch eingesetzt, sind auch bei Phébé zu beobachten, eine in der Fassung von 1737 besonders beklagenswerte Gestalt, deren trauriges Ende dadurch schon früh musikalisch angekündigt wird. In ihrer Arie »*Soulevons tous les Dieux*« mit den hochfahrenden, erregten melodischen Figuren, kombiniert mit dem Furientopos, wird sie allerdings als Person gezeigt, die sich nicht ihrem Schicksal ergeben will. Meisterhaft sind auch einige der Ensembles in *Castor et Pollux*, von denen das Terzett zwischen Télaïre, Phébé und Pollux (III/4) hervorgehoben sei, in dem die Personen mit ihren Emotionen musikalisch eigenständig charakterisiert und zugleich auf verschiedene Weise in Beziehung zueinander gesetzt sind. Die Vielfalt der Tanzsätze schließlich und ihre reichhaltige, oft überraschend unregelmäßige formale Gestalt stellen an den Choreographen und die Tänzer höchste Anforderungen. Als besonders exponierte Beispiele seien der »*Premier air des Démons*« (IV/3) genannt, in dem Rameau mit großen Gesten den Tonraum mit Dreiklängsbrechungen von mehr als drei Oktaven vom Baß bis in den »Dessus« durchschreitet oder den Dessus in Sprüngen allein über mehr als zwei Oktaven die Lage wechseln läßt, oder, als extremen Gegensatz dazu, der »*Air pour les ombres*« und die »*Loure un peu gaie*« in IV/2, mit ihrem graziösen, rhythmisch äußerst differenzierten melodischen Verlauf und ihrer freien Kontrapunktik. Johann Friedrich Reichardt druckte in seinem *Musikalisches Kunstmagazin* mehrere Tänze und das »*Air tendre*« (als Cavatine bezeichnet) ab³ und kommentierte die Stücke. Von dem »*Air pour les athlètes*« (bei ihm »*Marche*«) meinte er:

»Ich kenne fast nichts pathetischeres fürs Theater als diesen Marsch, wenn ich mir ihn von einem großen kräftigen Orchester, wie das Pariser es seyn soll, fast durchaus im Unisonus gespielt, denke. Sein stolzer Gang durch fast lauter Akordnoten, in fast lauter großen Tacktschritten erhebt mich so oft ich ihn denke oder spiele, selbst das Ruhen auf dem letzten Tackte, das sonst so anstößig ist, trägt hier zum Ausdruck des Stolzes bey.«⁴

Als Vokalstück wählte Reichardt das fast ausschließlich syllabisch deklamierende Air »*Quelle foible victoire*« für seine Anthologie aus und bezeichnete es als »Muster de Deklamation«, das »zugleich einen so lieben ausdrucksvollen Gesang hat, und von sehr bedeutender kräftiger Harmonie unterstützt wird.«⁵ Seine eingehende Analyse zeichnet zunächst den die Semantik der Verse nachvollziehenden melodischen Verlauf der Singstimme nach und geht dann auf »den langsamen Trauerschritt« der Bewegung und den Einsatz besonders der Molltonarten ein.

- 1 P. Estève, *L'Esprit des Beaux-Arts ou Histoire raisonnée du goût*, Bd. II, Paris 1753, S. 30.
- 2 R. Klingsporn, *J.-Ph. Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit*, S. 273.
- 3 *Musikalisches Kunstmagazin* (1782), Reprint Hildesheim 1969, Bd. I, S. 141ff. und Bd. II, S. 74.
- 4 Ebd. Bd. I, S. 144.
- 5 Ebd., Bd. II, S. 96.

Rameau stellte in seinen Bühnenwerken sowohl stofflich als auch musikalisch an sein Publikum sehr hohe Anforderungen. Dies hatte zur Folge, daß die Werke meist zunächst nur mäßigen Erfolg hatten (in der ersten Serie kam es nur zu 21 Aufführungen von *Castor et Pollux*), bevor sie sich im Spielplan etablieren konnten. Die Reaktion auf die Oper war 1737 gespalten. In einer Zeit der schärfsten Angriffe auf Rameau von Seiten der Lullysten befand einer der ferverentesten Anhänger Rameaus, Simon-Henri Dubuisson, die Musik mit Ausnahme des III. Akts als Selbstverleugnung des Komponisten:

»Rameau s'y est abandonné à tout son génie, et il en a fait le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de musique. Dans les autres actes il semble avoir voulu entrer en composition avec les amateurs de la musique simple, mais il l'a fait sans copier personne, plus facile à imiter seulement sans être plus imitateur. Il est pourtant vrai que, en mon particulier, j'aurais souhaité qu'il eût été moins complaisant.«¹

Rameau war also gegenüber der vorausgegangenen Tragédie *Hippolyte et Aricie* bemüht, einen Ausgleich zwischen musikalischen und »dramatischen« Anforderungen im Sinne der Lullysten zu finden. Auch Voltaire schwankte in seinem Brief vom 6. Dezember 1737 zwischen Bewunderung und Zweifel an dem neuen Werk:

»Je trouve dans *Castor et Pollux* des traits charmants...Il y manque le molle et amœnum, et même il y manque l'intérêt. Mais après tout je vous avoue que j'aimerois mieux avoir fait une demi douzaine de petits morceaux que sont épars dans cette pièce qu'un de ces opéra insipides et uniformes. Je trouve encor que les vers n'en sont pas toujours bien liriques, et je crois que le récitatif a du beaucoup coûter à notre grand Rameau«.

Rameau wurde eher als Musiker geschätzt, während man Lully weiterhin als Meister der Textvertonung und der dramatischen Deklamation verehrte. Die Marquise de Châtelet lobt in einem Brief an Nicolas-Claude Thierot die Errungenschaften Rameaus, beklagte aber zugleich den Verlust des Rezitativs im Sinne Lullys:

»N'ayant plus à l'opéra la voix de Mlle le Maire pour chanter le récitatif de Lully je n'y regrette que la musique de Rameau qui me plairait infiniment s'il vouloit s'attacher à dialoguer ses scènes, car puisqu'il y en a personne ne peut disconvenir qu'il seroit à souhaiter qu'il fut bien déclamé. C'est de plus le goût de la nation et je ne le trouve point déraisonnable. On peut accorder la pompe et la force de la musique, le fracas de l'orchestre, la plénitude des accompagnements avec le pathétique de la déclamation. Que nos scènes soient touchantes, nos accompagnements savans, nos fêtes pompeuses et galantes, j'en seray ravie, mais pourquoi nous ôter un plaisir.«²

Man machte Rameau daher oftmals auch den Vorwurf, seine Opern seien Konzerte. Die angebliche Dominanz der musikalischen Szenen wird immer wieder mit seinen musiktheoretischen Interessen in Verbindung gebracht. So bemerkt Rémond de Saint Mard:

»L'harmonie comme subordonnée, comme destinée à soutenir la mélodie: comme faite pour l'accompagner avec beaucoup de modestie; toute l'antiquité l'a cru ainsi, et nous avons tous été éleveés à le croire. Point du tout à l'Opéra, et sur-tout depuis quelque tems, on diroit que le but de l'harmonie, est d'étouffer et d'anéantir la mélodie...il n'est plus question de ces chants délicieux qui agissoient autrefois si puissamment sur l'ame, qu'ils troubloient et alloient même jusqu'à suspendre quelquefois ses facultez. L'honneur de ces grands renversemens de l'ame, appartient aujourd'hui aux dissonances: il faut à notre goût usé, des fugues, des tenuës, du contrepoint, une foule prodigieuse d'accords, et l'on est venu au point de satiété que les moins naturels sont devenus les plus agréables.«³

Indem Rameau die Musik nach Prinzipien ordnete, die von der Natur vorgegeben waren und damit Bereiche des Wissens und der modernen Naturwissenschaft beim Komponieren mit einbezog, verstieß er nach Auffassung seiner Widersacher gegen das Gebot des einfachen Vergnügens. Obwohl Rameau z.B. in der ersten Fassung von *Castor et Pollux* das Rezitativ als den Bereich, in dem sich der dramatische Komponist vor allen zu bewähren hatte, keineswegs vernachlässigt hatte, verstummte die Kritik in diesem Sinn nicht.

Voltaire weist besonders auf die Schwierigkeit bei der Vertonung des Rezitativs hin. In seinem *Castor et Pollux* von 1737 hatte Rameau aber dem Rezitativ im Vergleich zu *Hippolyte et Aricie* rein quantitativ sowie dadurch einen höheren Stellenwert gegeben, daß ihm dramatisch die Höhepunkte, der Streit Phébé und Téléaires um Freundschaft und Ruhm (I/2), die Darstellung des Zwiespalts von Pollux (I/5), die Gegenüberstellung mit Téléaire (II/2), seine Begegnung mit Jupiter (II/4), die letzte Konfrontation mit Phébé (III/2 und 3), seine Vereinigung mit Castor (IV/4), Castors Rückkehr zu Téléaire (V/3) sowie Jupiters göttliche Intervention (V/3) anvertraut worden waren. Trotz dieser Neuorientierung Rameaus wurden die rein musikalischen Szenen immer noch als zu eigenständig und gewichtig angesehen.

- 1 *Mémoires secrets du XVIII^e siècle. Lettres du commissaire Dubuisson au marquis de Caumont 1735–1741*, hg. v. A. Rouxel, Paris 1882, S. 390.
- 2 Zit. nach Ch. W. Dill, *The reception of Rameau's »Castor et Pollux« in 1737 and 1754*, Ph.D. Princeton Univ. 1989, S. 69.
- 3 Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, S. 44ff.

Der zweiten Fassung des *Castor et Pollux* war der Erfolg der Buffonisten in der Opéra und der durch die zahlreichen Kampfschriften für und wider die Buffoni ausgelöste »Querelle des Bouffons« vorausgegangen. Innerhalb dieses gattungsmäßigen Kontexts erscheint *Castor et Pollux* im Jahre 1754 als zentraler Orientierungspunkt im französischen ernsten Repertoire, das sich trotz aller finanzieller Schwierigkeiten gegen die überaus erfolgreichen Italiener durchsetzen konnte:

»Vous eussiez vû les Bouffonistes confondus quitter le Coin de la Reine, abandonner ce poste important, s'égarer, se perdre dans la foule, se précipiter à la porte pour se sauver, comme de malheureux assiégés, dont la Ville vient d'être prise d'assaut. Je vous avoue, Monsieur, que ce spectacle me toucha.«¹

1 Elie-Catherine Fréron, zitiert nach Charles Malherbes, *Rameau*, OC, 8, i.

2 Le Pour et contre 13 (1737).

Die Kritiker beschäftigten sich 1737 weniger mit der Neuartigkeit des Stoffes als mit dem Gleichgewicht zwischen Dichtung und Musik, das man in *Hippolyte et Aricie* zugunsten der Musik gestört sah. In »Le Pour et contre« wird Phébé als für das dramatische Geschehen wertlose Person dargestellt, die es zu korrigieren gelte:

»En stile d'Opera, pour deux heros il falloit deux Amantes: la difficulté n'étoit donc qu'à justifier l'amour de Phebé par quelques supposition, et la rendre du moins aussi nécessaire au dénouement que Telaire, qui ne l'est pas trop elle-même. J'aurois fait de Phebé, la fille de Pluton; j'aurois supposé les deux Princesses liées aux deux Feres, par quelque promesse de leurs Parens...Pollux, dans le fond amoureux de Telaire, se seroit fait violence par politique et par amitié, jusqu'à la mort de son Frere, qui lui auroit donné la liberté de faire éclater les vrais sentimens de son cœur. En paroissant infidelle, il auroit fait connoître qu'il n'étoit pas inconstant. Phebé loin de vivre en si bonne intelligence avec Telaire, l'auroit traitée ouvertement comme une Rivale aimée.«²

Die Besprechung gipfelt in der Feststellung, ein zweiter Liebhaber hätte dem Stoff mehr Kraft verliehen. Damit wäre aber der von Voltaires nie aufgeführtem *Samson* beeinflusste didaktisch-aufklärerische Sinn der Fassung von 1737 zugunsten der üblichen Liebeskonflikte aufgegeben worden.

Der I. Akt der Fassung von 1754 ist ganz neu. Während der Hochzeitsvorbereitungen für Tellaire und Pollux zeigt sich Phébé voller Eifersucht und möchte sich an Castor rächen, der sie verlassen hat. In der 2. Szene gesteht sich Tellaire ein, sie werde zwar Pollux heiraten, liebe aber eigentlich Castor. Dieser kommt, um von ihr Abschied zu nehmen, aber sie will ihn zum Bleiben bewegen. Pollux, der beide belauscht hat, entsagt seiner Liebe zu Tellaire zugunsten seines Bruders und gibt sie damit für Castor frei. Das für Pollux und Tellaire bestimmte Fest wird unterbrochen, da Lyncée mit Soldaten den Palast angegriffen hat. Im Kampf wird Castor von Lyncée getötet. In der ersten Fassung findet das die Handlung auslösende Geschehen bereits vor Beginn des I. Akts statt, und es fehlt unter den Charakteren ein wirklicher Bösewicht. Phébé erhält erst im III. Akt diese Rolle, indem sie die Dämonen anruft, damit sie Pollux am Eindringen in die Unterwelt hindern. Mit der klassischen Tragödie hat das Werk den inneren Zwiespalt der Hauptperson, hier des Pollux gemeinsam, der im I. Akt zwischen Freundschaft und Ruhm zu wählen hat, zwischen der Solidarität mit seinem Bruder oder der Herrschaft durch die Hochzeit mit Tellaire. Pollux wird in der 5. Szene des II. Akts durch die Ingenien der himmlischen Freuden versucht, seinen Entschluß, Castor aus der Unterwelt zu erlösen, aufzugeben. Zu Beginn der III. Akts stellt die durch Phébé inszenierte Konfrontation eine weitere Probe auf die Ernsthaftigkeit der Absichten des Pollux dar. Außerdem bietet sie die Gelegenheit zu einem Divertissement mit Beteiligung der Dämonen der Unterwelt. Zum letzten Mal überwindet er seine Liebe zu Tellaire zugunsten seiner Bruderliebe im V. Akt, so daß in der Kritik des *Mercur de France* festgestellt werden konnte: »Il a triomphé de son amour, pour se livrer tout entier à l'amitié qui l'unit à Castor«.

Die Änderungen der 1754er Fassung gehen tatsächlich in die in der zitierten Kritik angedeutete Richtung. Der Gegensatz zwischen dem idealen Bruderpaar und den so gegensätzlichen Schwestern ist ein dramaturgisch wichtiges Element der neuen Fassung. Mit diesen entscheidenden Änderungen, die Eifersucht, leidenschaftliche Liebe und kriegerische Auseinandersetzungen innerhalb der Handlung einbeziehen, hat Rameau die Kritik an seinem ersten *Castor et Pollux* im Jahre 1754 umgesetzt und damit zugleich Elemente der Originalität des ursprünglichen Werkes preisgegeben. Auch die dramatisch-musikalische Konstruktion hat sich entscheidend verändert. Für die Tragédie waren die eher statisch-selbstreflexiven, oftmals zu Aktbeginn plazierten Monologe und die Rezitativ-Szenen, die für die Kritik mit dem Begriff »action« umschrieben und in denen zwei oder mehr Personen konfrontiert sind, von

zentralem Interesse. Während die 1737er Fassung mit einem emotionsgeladenen Tableau begonnen hatte, griff Rameau 1754 zu Beginn des I. Akts auf das traditionelle Gespräch einer Hauptperson mit ihrer Vertrauten zurück. Die folgenden drei Szenen bestehen aus einem Wechsel von Monologen und Rezitativszenen, und die Feierlichkeit des Aktschlusses ist die logische Konsequenz der vorausgegangenen Vorgänge. Sie wird durch den Beginn der Schlacht unterbrochen und die weiteren Handlungen durch die Chorverse »Pollux, vengez-vous« angekündigt.

Nach Marmontel ist *Castor et Pollux* das einzige Libretto, das jenen Quinaults ebenbürtig ist, eine Meinung, die in den Presseberichten während der Reprisen bestätigt wird. Zwischen 1737 und 1785 erlebte die Oper die für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Zahl von 254 Aufführungen. In den Jahren 1772–1773, bevor Gluck nach Paris kam, wurde sie mehr als 50mal und sogar noch häufig in den Jahren 1778–1780, 1782 und 1784 gegeben. Seit der Aufführung der zweiten Version im Jahre 1754 wurde *Castor et Pollux* als Rameaus Meisterwerk angesehen. In Glucks *Orfeo* hat *Castor und Pollux* in zweifacher Hinsicht Spuren hinterlassen: durch den ungewöhnlichen Beginn am Grab Eurydikés sowie durch den Angriff Orfeos auf die Wächter der Unterwelt im II. Akt. Schon Johann Friedrich Reichardt sah neben Händel in Rameaus Kunst das Vorbild, an das Gluck mit seinen Reformopern anknüpfen konnte:

»Es ist gar nicht zu verwundern wenn Händels und Rameau's Werke zu einer Zeit, da in Italien schon große Mißbräuche die Kunst zu entstellen angingen, so auf Gluck wirkten, daß er die Bahn, die er bis zu ihrer Bekanntschaft gewandelt war, schnell verließ und sich aus den Gefühlen und Reminiszzenzen, die die Werke dieser beyden Meister in ihm zurückließen, einen Styl bildete der fürs Theatralische so hoch wirkend geworden ist.«¹

Mit *Zoroastre* (1749), Libretto von Cahusac, betrat Rameau wiederum Neuland in mehrfacher Hinsicht. Wie er in seiner Partitur mitteilt, ersetzt die Ouvertüre den bis dahin üblichen Prolog. Ihr erster Teil »vif« im 2-Metrum malt nach seinen Worten ein pathetisches »Tableau« der barbarischen Macht Abramanes und der Klagen des von ihm unterdrückten Volkes. Im zweiten Teil, »Gracieux sans lenteur« im 3-Metrum, kehrt Ruhe und damit Hoffnung ein. Im »vite« (2/4) bezeichneten letzten Abschnitt zeichnet Rameau das lebendige und »lachende« Bild der wohlthätigen Macht Zoroastres und des Glückes durch ihn von der Unterdrückung befreiten Völker. Damit ist der Inhalt der Tragédie, der Kampf zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen guten und bösen Mächten, vorgezeichnet, eine Thematik, die zweifellos von den freimaurerischen Vorstellungen des Librettisten Cahusac beeinflusst war. Jean-Louis de Cahusac wurde 1742 Sekretär des Comte de Clermont, des Großmeister der Großloge Frankreichs, und danach eines weiteren Freimaurers, des Staatsministers Comte de Saint-Florentin. Obwohl kein Dokument seine Mitgliedschaft in einer Loge dokumentiert, lassen seine Libretti *Zoroastre* und *Les Boréades* und die darin verwendeten freimaurerischen Symbole seine Zugehörigkeit zur Freimaurerloge plausibel erscheinen. Mit *Zoroastre* schufen Cahusac und Rameau ein weiteres Werk des aufklärerischen Musiktheaters, das die Tugend und das Wohl der Menschen in den Mittelpunkt stellt, wie schon Joseph de La Porte in seinem Bericht über das Werk bemerkt: »Le Théâtre Lyrique [...] devient celui de la vertu et des mœurs.«² La Porte zufolge ist Abramane, der Rivale und Gegner von Zoroastre und Priester des Gottes des Bösen und der Finsternis, ein Baß, Zoroastre, Priester des Gottes alles Guten und des ewigen Lichts, der das Wohl und Glück aller Menschen herbeiführen will, dagegen ein Haute-contre. Die Handlung ist nach Baktrien in Indien verlegt, wo die Religion Zoroastres entstand. Für das informierte Publikum der Zeit war der symmetrische Aufbau des Librettos, der Initiationsritus, dem Zoroastre sich im III. Akt unterwirft, und schließlich seine symbolische Erhebung auf einem Bühnenwagen aus Feuer in eine höhere Bewußtseinssphäre eindeutig als freimaurerisch zu verstehen. Zoroastre wird von Cahusac im Vorwort des Librettos als Lehrer der Magier bezeichnet, der in seiner Lehre ein gutes Prinzip, das Licht (Oromase) und ein schlechtes Prinzip, die Finsternis (Ariman) unterscheidet und fordert, das zweite zu bekämpfen. Er unterscheidet eine diabolische und eine wohlthätige Magie. Der Kult des Zoroastres ist Thema des II., jener des Abramane des IV. Akts.

Zum ersten Mal setzte Rameau Klarinetten im Orchester ein, die wie die beiden Hornisten und ein Trompetenspieler zusätzlich engagiert werden mußten und die die klanglichen Möglichkeiten des Orchesters erheblich erweiterten.³ In der ersten Version der Oper, für die keine

- 1 J. Fr. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. II, S. 96.
- 2 La Porte, *Voyage au séjour des ombres*, Bd. II, London und Paris 1752, S. 92.
- 3 Zur Entwicklung des Orchesters der Pariser Oper, vgl. J. de La Gorce, *L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau*, in: *Revue de musicologie* 76 (1990), S. 23–43.

Portrait des Haute-contre Pierre de Jélotte mit Lorbeerkrantz und Lyra in einem antikisierenden Kostüm von Charles André Van Loo, des ersten Malers Ludwigs XV. Die Revision von *Castor und Pollux* (1754) entstand auch unter der Perspektive, daß der Star unter den Hautes-contre des 18. Jahrhunderts die Titelrolle Castors singen sollte.



Klarinettenstimmen mehr erhalten sind, nimmt man an, daß die Klarinetten noch auf die Funktion der Blechbläser beschränkt waren, also wie Trompeten oder Hörner behandelt wurden.¹ Außerdem spielt der Chor in dieser Oper eine selbst für die französische Tragédie ungewöhnlich bedeutende Rolle, die bei den Zeitgenossen auf Kritik stieß. Die Besetzung reicht vom Unisonochor der jungen Baktrierinnen (I/1) über den vierstimmigen Chor mit mehreren Soli («*Les rayons du soleil palissent*») und den Männerchor (Chor der bösen Geister) im Divertissement des I. Akts oder im Dämonenchor (IV/4) bis zu dem Doppelchor in III/1 («*Petit chœur des peuples bactriens*» mit zwei Dessus und Haute-contre und vierstimmigem Chor) und verschiedenen Kombinationen von Soli mit Chor (u.a. der Männerchor der Höllengeister mit Terzett, zwei Furien, Dessus und Haute-contre, und der Rache, Baß, später Quartett und Chor in IV/5). Im III. Akt ist der Chor des baktrischen Volkes von Szene 1 bis 7 am Geschehen beteiligt, und in Szene 9 tritt ein neuer Chor, jener mit zwei Sopranen besetzte «*Petit chœur des peuples élémentaires*» in Aktion. Auch stilistisch zeichnen sich die Chöre durch große Varietas aus; der Priesterchor in IV/4 ist z.B. ein kunstvoller motettischer Satz, im III. Akt wechselt seine Funktion zwischen Gebets-, Aktions- und Huldigungschor (vergleichbar den Turba-Chören).

In den mit Tänzen und vokalen Aires reich ausgestatteten Divertissements² erreicht Rameau eine zuvor kaum denkbare Vielfalt. Zum Ballet figuré des II. Akts singt Zoroastre die an die jungen Eingeborenen gerichtete Ariette «*Aimez-vous sans cesse*». Beide Ballets figurés des IV. Akts sind den negativen, zerstörerischen Kräften gewidmet: Im ersten tanzen der Haß, die Verzweiflung und die Rache ein gestisch geprägtes Zwei-Tempo-Air, im zweiten bedrohen höllische Geister im Verein mit Haß und Verzweiflung, mit Feuer, Schlangen und Dolchen mit beschwörenden Gebärden die Büste Zoroastres im Tempel. Im letzten Ballet figuré wird die Scheu der Schäfer, den heiligen Tempel zu betreten, und die Ermutigung dazu durch die «*Peuples élémentaires*» dargestellt. Zweimal begegnet der Typus des unterbrochenen Divertissements, in I/3 (mit «*bruit souterrain*», der einem Erdbeben vorausgeht) und in IV/5. Hinsichtlich der Aktschlüsse schafft Rameau immer neue musikalische Lösungen: dreistimmiger Chor der bösen Geister im I. Akt, Air als Entr'acte im II., Chor der primitiven Völker in III., Quartett und Männerchor im IV. und Chor zur Friedensfeier im V Akt.

¹ Vgl. G. Sadler, *Représentations à l'Académie Royale de Musique de Paris*, in: J.-Ph. Rameau, *Zoroastre*, Version 1749, éd. de Graham Sadler, Paris 1999, S. XIX (OOR IV 19). Auch weitere hier verwendete Quellenzitate zu *Zoroastre* sind der Ausgabe von Sadler entnommen.

² I. Akt: Gavotten, darunter auch eine als Duett gesungene, ein Air, ein «*bruit souterrain*»; II: Entreen, «*Ballet figuré*», Sarabande, Gigue, Rigaudon, Menuette, Contredanse; III: Tänze – Sarabande, Air gai, Gavotte en rondeau, Loure, Passepieds; IV: Ballet figuré und Air der Priester, ein weiteres Ballet figuré, Air des Esprits infernaux durch einen «*bruit souterrain*» unterbrochen; V: in der Tempelszene neben mehreren Vokalsätzen Air, Rondeau, dann Ballet figuré, je zwei Rigaudons und Gavotten und Air en rondeau.



Rameau, *Dardanus*, der im II. Akt auftretenden Isménor mit seiner Insignie, dem Zauberstab, Entwurf für die Reprise der Oper 1763 in Fontainebleau, für die René-Michel Slodtz die Dekorationen schuf.

In den Jahren zwischen 1740 und 1744 hatte Rameau keine neuen Opern komponiert, sondern war durch die Wiederaufnahmen von *Hippolyte et Aricie* (1742, nach Malherbe 42 Aufführungen), von *Les Indes galantes* (1743) und *Dardanus* (1744, in erheblich revidierter Fassung) auf der Bühne präsent. Erst mit der Übernahme der Operndirektion durch François Berger, den Rameau aus ihrer gemeinsamen Zeit in den Diensten des Prince de Carignan kannte, bestanden für ihn weit bessere Möglichkeiten in der Académie royale de musique, seine Werke aufführen zu lassen. In den 1740er Jahren existierte zwar noch eine bedeutende Anhängerschaft für die Opern Lullys, aber Rameaus Musik fand dennoch bei dem gleichen Personenkreis Anerkennung. Von 1745 an beginnt eine Phase extremer Kreativität, die darin zum Ausdruck kommt, daß Rameau zehn neue Bühnenwerke leichter Gattungen wie Comédie-ballet, Comédie lyrique und Opéra-ballet bis zum *Zoroastre* im Jahre 1749 zur Aufführung brachte. Darunter war auch *La Princesse de Navarre* (1745), die nur in Versailles anlässlich der Hochzeit des Dauphin gegeben wurde. Mit dem Wechsel der Operndirektion im Jahre 1748 zu Douet de Saint-Germain und Guénot de Tréfontaine, die Rameau ganz ergeben waren, waren Rameaus Bühnenwerke praktisch ununterbrochen auf der Bühne der Opéra präsent. Inzwischen war es eine weitgehend akzeptierte Auffassung, daß Rameaus Opern einen anderen Typus darstellten als jene Lullys. Insbesondere durch verschiedene Satztechniken des Orchesters beschritt Rameau neue Wege, wie Blainville schon 1754 betont. Von den drei Arten des Accompagnements sind zwei für Rameau besonders charakteristisch, das »Accompagnement coupé« und das »Accompagnement de caractère«:

»Ces accompagnements [coupés] sont de deux sortes: ou ils sont coupés en silence tous ensemble, ou ils sont répandu çà et là dans différents parties. Cette distribution est propre pour les morceaux d'intérêt, riches d'expression; genre où l'on mêle artistement les flûtes, et les hautbois avec les violons, et les bassons avec les basses. Quelle intelligence! Quel discernement pour les employer! Quelle dignité, quelle grace ne donnent-ils pas aux morceaux qu'ils accompagnent! Ce genre de beauté, les Français ne le doivent qu'à eux seuls. M. R[ameau]. supérieur en ce genre, seroit un modèle à suivre, même pour les Italiens.«¹

Die zweite Kategorie ist das »Accompagnement de caractère«:

»Cet accompagnement consiste dans un chant suivi de deux, trois, ou même quatre croches ou noires d'un caractère distinct et continu. Ce genre s'emploie lorsqu'il s'agit de quelque grande passion, ou de quelque forte peinture prise dans la nature. Ces accompagnements doivent faire le personnage dont j'ai parlé ci-devant, c'est-à-dire, ajouter à l'expression du chant. M. R[ameau] en a rencontré de très-heureux en ce genre: mais en général, nos accompagnements sont au plus simple, sans un caractère absolument marqué. Leur effet est velouté, moëlleux, satisfaisant; mais ils ne percent pas avec ces traits de feu qui se répandent en éclats, qui ravissent, transportent l'auditeur hors de lui-même. Aussi il faut avouer que les Italiens sont fort au-dessus de nous de ce genre, et c'est là même où consiste le sublime de leur Musique. Ils ont en ce genre des morceaux si supérieurs, qu'on oublie que ce sont des beautés musicales; l'illusion est forte au point qu'on croit que c'est la chose même que l'on voit, que c'est là qu'on existe.«²

Rameau schuf im Alter von mehr als achtzig Jahren noch eine Tragédie lyrique, die zwar bis zur Wiederentdeckung in der jüngsten Vergangenheit auch bei den großen Biographen wie Paul-Marie Masson und Cuthbert Girdlestone³ verkannt wurde, die aber nicht nur seinen großen Tragédies an die Seite zu stellen ist, sondern sogar noch einmal eine ganz neue dramatische Konzeption darstellt. Es gibt mehrere Gründe, die dafür sprechen, daß das anonyme Libretto von *Les Boréades* (*Abaris ou les Boréades*) von Louis de Cahusac stammt. Nach seiner Tragédie lyrique *Linus* (um 1752), deren Musik weitgehend verloren ist, hatte sich Rameau von der hohen Gattung abgewandt und in den letzten zehn Jahren vor *Les Boréades* zwei Pastoralen, vier Ballette und eine Comédie lyrique, also alles kürzere Werke geschaffen (lediglich die Revision der Tragédie *Zoroastre* von 1749 im Jahre 1756 fiel in diese Zeit). Die *Boréades* Rameaus entstanden 1763, in Rameaus vorletztem Lebensjahr⁴, zu einer Zeit, als er auch mit der Fertigstellung seines letzten Musiktraktats beschäftigt war, in dem er seinen Widersachern unter den Enzyklopädisten, also besonders d' Alembert, sein musiktheoretisches und philosophisches Konzept entgegenhielt. An den Proben der *Boréades*, die am 25. April 1764 in Paris begannen und am 27. April in Versailles stattfanden, nahmen die bedeutendsten Interpreten der Pariser Oper teil. Das Werk sollte für den König und den Hof im Frühjahr 1764 anlässlich einer Feierlichkeit in Choisy gegeben werden. Über die Gründe, warum es nicht aufgeführt wurde, können nur Vermutungen – die extreme Schwierigkeit des Werkes oder ein Widerstand gegen das Werk bzw. seinen Stoff aufgrund der Veränderungen des musikalischen Geschmacks zu dieser Zeit? – angestellt werden.

1 C. H. Blainville, *L'Esprit de l'art musical ou Réflexions sur la musique*, Genf 1754, S. 28f.

2 Blainville, *L'Esprit de l'art musical*, S. 30f.

3 P.-M. Masson, *L'opéra de Rameau*, Paris 1930; C. Girdlestone, *J.-Ph. Rameau: his Life and Work*, London ²1969.

4 Vgl. S. Bouissou, *J.-Ph. Rameau. Les Boréades ou la tragédie oubliée*, Paris 1992.

Obgleich kein sicherer Nachweis über die Autorschaft des ungedruckt gebliebenen Librettos durch den bereits 1758 verstorbenen Cahusac existiert, wird sie inzwischen von keinem der maßgeblichen Autoren mehr in Frage gestellt, zumal wiederum der Einfluß freimaurerischer Symbolik deutlich zutage tritt. Für den Entschluß der Operndirektoren, die Tragédie *Les Boréades* für eine Festaufführung vorzubereiten, war vermutlich die erfolgreiche, geradezu triumphale Wiederaufnahme von *Castor et Pollux* im Jahre 1764 anlässlich der Einweihung der neuen »Salle des machines« in den Tuileries ein wichtiges Motiv, denn auch die Boreaden bieten genügend Anlässe, die Künste des neu angestellten Bühnentechnikers Girault unter Beweis zu stellen. Insbesondere die von ihm entwickelte plötzliche Veränderung der Wolkenlandschaft mit Hilfe rotierender zylindrischer Trommeln fand allgemeine Bewunderung. Die Rolle der Alphise war vermutlich für den Star der Opéra, Sophie Arnould, bestimmt, die bei der Wiederaufnahme des *Dardanus* in der Rolle der Telaïre große Erfolge feiern konnte.

Handlungsort ist wiederum das Königreich Baktrien, ein Land, in dem auch *Zoroastre* spielt. In dieser originellen Tragödie ist eine Synthese zwischen Konvention und neuen Inhalten gelungen. In der ersten Szene werden nach klassischer Regel alle drei Hindernisse exponiert, die dem persönlichen Glück von Alphise im Wege stehen und die in den Szenen I/2–3, II/2–3, 4 weiterentwickelt werden. Der Held tritt erst zu Beginn des II. Akts auf. Cahusac schafft zwei Peripetien in II/6 und V/4, die jeweils in vorausgehenden Szenen vorbereitet werden. Mit der dreisätzigen »italienischen« Ouvertüre kündigt Rameau die königliche Jagd des Hofes an. Die Divertissements sind inhaltlich und dramatisch eng in das Geschehen eingebunden. Durch die Entführung der Orithie, die rein pantomimisch darzustellen ist, wird die drohende Entführung der Alphise angedeutet. Im dritten, dem vielleicht kontrastreichsten und vollkommen in die Handlung integrierten Divertissement sind Gut und Böse erst im späteren Verlauf zu unterscheiden. Das »Merveilleux«, eines der wesentlichen Bestandteile der Tragédie lyrique, findet seinen Platz in den Akten II (Pantomime Orithies endend mit ihrer Entführung, Amors Erscheinen), III (Entführung der Alphise, Sturm und Erdbeben) und V (Auftritt Apollos).

Die ideologische Eigenständigkeit innerhalb der Tradition der Tragédie lyrique wird an folgenden Abweichungen von Konventionen offenbar: die Heldin wird von drei Männern geliebt. Sie wird als Opfer und als Geliebte dargestellt. Abaris tritt als Antiheld auf, dessen Charakter durch Zweifel und Schwäche gekennzeichnet ist. In seiner Auftrittsarie zu Beginn des II. Akts, »*Charmes trop dangereux*« spricht er von seiner Schwäche und der Unsicherheit, die jeden Tag stärker werde. Es handelt sich um eine kurze Da-capo-Arie in g-Moll, in der die Wiederholung des A-Teils verkürzt ist. Nach den Zerstörungen des Sturms bringt Abaris in der Klagearie in c-Moll, »*Lieux désolés*«, wiederum in Da-capo-Form, seine Verzweiflung über den vermeintlichen endgültigen Verlust Alphises zum Ausdruck. Diese Arie, in der Rameau zwar auch die Topoi von Lamento-Arien einsetzt, gehört aufgrund ihrer durchbrochenen Arbeit in den Instrumenten des Orchesters, in Flöten, Violinen und Bässen, wie sie in einem Streichquartettsatz vorkommen könnte, zu den wegweisenden Vokalsätzen dieser Oper. Erst im letzten Akt ist Abaris im Bewußtsein seiner Halbgöttlichkeit mit musikalischen Mitteln von Rameau in eine selbstbewußte Person verwandelt worden. In der B-Dur-Ariette »*Fuyez, reprenez vos chaînes, vents orangeux, rentrez dans vos antres profonds*« vergegenwärtigen seine Sprache (Rauhheit der Sprache durch zahlreiche r-Laute), die großintervalligen Sprünge und die stets aufwärts gerichteten Melismen, eine aufgrund ihrer Intervalle und der Bewegung gewichtige Begleitung sowie die breite Anlage der Arie diesen Wandel. Der bisher so selbstkritische und unsichere Abaris ist plötzlich in der Lage, den Mächten des Bösen zu widerstehen und zu befehlen. Formal liegt eine freiere Gestalt der fünfteiligen Da-capo-Arie vor, deren Mittelteil wiederum in eine Mediante, hier die Obermediante d-Moll, moduliert.

Die Bedeutung der politischen Macht für den liebenden Menschen und Herrscher wird durch den Stoff der Oper in Zweifel gezogen. Die Einflüsse des freimaurerischen Denkens sind exemplarisch in den beiden zentralen Terzetten, in der die Erde als Ort der Heiterkeit, Gelassenheit, der Liebe und Hoffnung dargestellt wird und an einer Reihe von Symbolen festzumachen.¹ Wegen der völligen Neubewertung der dramatischen Ausdrucksmittel erscheint Rameaus Musik bedeutender als das Libretto. Konventionelle Szenen, etwa der Chor »*Régnez*« (III/4), der nach Alphises Abdankung vom Volk angestimmt wird, erfahren durch neue

1 Vgl. ebd., S. 99ff.

musikdramatische Mittel (der plötzliche Einbruch der Sturmmusik während der Intervention der beiden abgewiesenen Freier) eine gänzliche Neubewertung. Rameaus Bewußtsein für die Bedeutung der Entwicklung der Instrumentalmusik nach der Jahrhundertmitte wird nicht nur aus dem Zentrum der Oper, dem die Akte III und IV umfassenden Sturm, sondern auch aus der instrumentalen Darstellung des dramatischen Geschehens insgesamt deutlich. Die Liebe-Sturm-Metapher ist als dramatische und musikalische Leitidee zu verstehen. Sie wird im I. Akt (*«Un horizon serein»*) als Gefahr, als Versuchung des Herrschers durch Liebe und Heirat eingeführt, dann erscheint sie erneut in der Invokation der 4. Szene und im Divertissement des II. Akts, zugespitzt und bleibt bis zum letzten Akt im Bild der Friedlichkeit des Flusses (*«Que l'amour embellit la vie»*) präsent. Auch der gezielte Einsatz der Wind-Sturm-Motive bestätigt Rameaus Gesamtkonzept: Er führt die Winde bereits im 1. Akt und dann erneut in der Invokation der 4. Szene und im Divertissement des II. Akts ein, verschärft mit ihrer Hilfe den Konflikt bei der Darstellung der Wut Borées im Gewitter und in der Entführungsszene und stellt schließlich die Folgen seiner Wut im IV. Akt dar. Im letzten Aufzug ist der Machtverfall Borées in der durch Pausen unterbrochenen, porös gewordenen Sturmmusik im Orchesterprélude sowie im Chor der unterirdischen Winde (*«Qu' elle gémit»*) unmittelbar musikalisch ablesbar. Die Musik wird damit zum Sinnbild der Ohnmacht des Windgottes.

Rameau schafft musikalische Zusammenhänge durch die Verwendung von gleichen Intervallen bzw. motivischen Kleinzellen und verknüpft somit Szenen durch motivische Gemeinsamkeiten. Außerdem setzt er auch die Instrumentation zur dramatischen Motivation ein, wie die Verwendung der Flöten und ihres Motivs zeigt: In der Entführungspantomime Orithies prophezeit Rameau instrumentalmusikalisch durch die Einführung des Flötenmotivs, das mit der Brutalität des Sturmmotivs im Orchester konfrontiert wird, das Schicksal Alphises, welches dann in der Klage des Abaris (*«Lieux désolés»*, IV. Akt) im Zitat der Flöten seine endgültige Bedeutung erhält. Auch mit der Ouvertüre, die mit ihren Jagdklängen direkt in die erste Szene einführt, deren Jagdtopik noch in der zweiten Szene präsent ist, und der Art ihrer Wiederverwendung in den Entr'actes geht er neue Wege. Der III. und IV. Akt sind durch die über den Aktabschluß fortgeführte Sturmsinfonie ohne Pause miteinander verbunden. Die Konsequenzen der Entscheidung Alphises zugunsten ihrer Liebe und gegen die Beibehaltung der Macht als Königin lassen sich in einem sorgfältig geplanten Verlauf verfolgen: Die Reaktion des Volkes und der Söhne Boreas, in der sich bereits die Sturmtopik zunehmend bemerkbar macht, die Wut des Boreas, zu der die Sturmmusik vor und während des Chores tobt sowie die Entführung Alphises, die Folgen der Entführung und schließlich die Fortsetzung der Sturmsinfonie zu Beginn des IV. Aktes und die Darstellung der angerichteten Verwüstungen auf der Erde.

Wiederum hat Rameau den Chören – es sind insgesamt 22, die in verschiedenster Gestalt, in verschiedenster Kombination mit Solist, Ensemble und Satztechnik erscheinen – eine zentrale Rolle als *Dramatis persona* zugewiesen.

Trotz des Abwechslungsreichtums der musikalischen Gestalt und der Vielfalt der Einzelsätze, die besonders in den Tänzen, kleinen Airs und kurzen Chorsätzen zutage tritt, schafft Rameau größere Zusammenhänge, wie sie erst für viel später entstandene Opern charakteristisch sind. Das Ergebnis ist ein sehr komplexes Werk, in dem der greise Komponist in unvergleichlicher Weise eine traditionelle Anlage und eine modernistische Tonsprache voller Wagnisse und Kühnheiten integrierte und das in völligem Kontrast zur Reformoper Glucks steht.

Die Epoche zwischen Rameau und Gluck

Im Gegensatz zu Italien, wo die Libretti Metastasios von vielen Komponisten immer wieder neu und manche sogar von demselben Komponisten mehrfach vertont wurden, blieb ein einmal vertontes Libretto in der Regel unangetastet. Erst am Ende der 1750er Jahre gab es Neuvertonungen von Libretti von Fontenelle und Houdar de La Motte und im Anschluß daran die Bearbeitungen von Libretti Quinaults durch Marmontel für Komponisten wie Piccinni, Gossec, Philidor und Johann Christian Bach. In der Zeit zwischen dem Tod Rameaus und Glucks Pariser Tragédies lyriques, die in der Forschung bisher kaum ins Blickfeld genommen wurde, fand eine Neuorientierung statt, aber es entstanden nur wenige bemerkenswerte Stücke der

erhabenen Gattung. François-André Danican Philidor's dreiaktige *Ernelinde, princesse de Norvège* (1767), Libretto von Antoine Alexandre Henri Poinset, wurde erst durch die Umarbeitung Michel-Jean Sedaines zu einer fünftaktigen Tragédie lyrique ein Erfolg, die auch die Eliminierung der Divertissements an den Aktschlüssen und die Verwandlung des machtlüsternen schwedischen Königs in einen idealisierten aufgeklärten Fürsten einschloß. Damit setzte Sedaine in der Tragédie lyrique Zielsetzungen der Dramentheorie des Freundes Denis Diderot um wie schon zuvor in einigen Drames lyriques. Während Philidor das Rezitativ und die Arien jenen des Drama per musica annäherte, blieb er in den Chören der Tradition der Tragédie lyrique verbunden. Die Schwurszene im I. Akt (*«Jurez sur ces glaives sanglantes»*) blieb lange Zeit ein Modell für diesen Szenentypus. Bemerkenswert ist die Numerierung der Stücke im Katalog von La Chevardières Druck (1769) sowie ihre italienischen Gattungsbezeichnungen. Im Gegensatz zu Gluck bedient sich Philidor noch der Parodie von Instrumentalsätzen, so z.B. des Marsches mit dem Text *«Victoire, triomphe, victoire»*. Auch die Klimax der Oper im Da-capo-Monolog Ernelindes *«Cher objet d'une tendre flamme»* mit einer dramatischen Intensität und chromatischer Harmonik, die ähnlichen Höhepunkten in Glucks Opern nicht nachsteht, und das Ballett mit gebundenen und freien pantomimischen Tänzen verleugnen ihre französische Tradition nicht.

Weitere Tragédies lyriques, die eine Vermischung französischer und italienischer Oper zum Ziel hatten, waren u.a. Gossecs *Sabinus* (1773) und Grétrys *Céphale et Procris* (1773). Wie sein Landsmann Grétry, der auf dem Gebiet der Opéra-comique eine Synthese gelang, waren Chabanon und Gossec bestrebt, in ihrem ambivalenten und ambitiösen Werk, dessen Stoff bezeichnenderweise aus der Nationalgeschichte stammt¹, eine Annäherung der beiden nationalen Opernkonzeptionen zu erreichen.

In seiner dreiaktigen Tragédie *Ismène et Isménias* (Libretto von Pierre Laujon, 1763) versuchte der reiche Generalpächter und Rameau-Schüler Benjamin de La Borde ähnlich wie Philidor eine Synthese zwischen italienischem und französischem Vokalstil. Obwohl die kompositorische Potenz dieses gebildeten Dilettanten sehr beschränkt war, zeigte er mit den Dekorwechseln innerhalb der Akte und insbesondere mit seinen an den Reformen Jean Georges Noverres orientierten Ballett-Pantomimen in diesem Werk, neue Wege zu gehen. Wie in anderen *Airs dansants* ist in der *Passacaille* des II. Akts das detaillierte Programm notiert: *«[...]Creuze] s'efforce de leur faire faire la paix, Médée refuse, elle menace, elle sort, Creuze est effrayée des menaces et sort [...] Médée revient avec ses enfants, elle veut se tuer. Jason l'en empêche et tombe dans ses bras.»* etc. Entscheidend ist für diese Periode die Auseinandersetzung einerseits mit den Libretti Metastasios und der Dramentheorie Diderots, andererseits auch mit der Ballett-Reform von Noverre.

Glucks Pariser Opern

Im Gegensatz zu Italien, wo die Libretti Metastasios von vielen Komponisten immer wieder neu und manche sogar von demselben Komponisten mehrfach vertont wurden, blieb ein einmal vertontes Libretto in der Regel unangetastet. Erst am Ende der 1750er Jahre gab es Neuvertonungen von Libretti von Fontenelle und Houdar de La Motte und im Anschluß daran die Bearbeitungen von Libretti Quinaults durch Marmontel für Komponisten wie Piccinni, Gossec, Philidor und Johann Christian Bach. In der Zeit zwischen dem Tod Rameaus und Glucks Pariser Tragédies lyriques, die in der Forschung bisher kaum ins Blickfeld genommen wurde, fand eine Neuorientierung statt, aber es entstanden nur wenige bemerkenswerte Stücke der erhabenen Gattung. François-André Danican Philidor's dreiaktige *Ernelinde, princesse de Norvège* (1767), Libretto nach einem historischen Stoff von Antoine Alexandre Henri Poinset, wurde erst durch die Umarbeitung Michel-Jean Sedaines zu einer fünftaktigen Tragédie lyrique ein Erfolg, die auch die Eliminierung der Divertissements an den Aktschlüssen und die Verwandlung des machtlüsternen schwedischen Königs in einen idealisierten aufgeklärten Fürsten einschloß. Damit setzte Sedaine in der Tragédie lyrique Zielsetzungen der Dramentheorie des Freundes Denis Diderot um, wie schon zuvor in einigen Drames lyriques. Während Philidor das Rezitativ und die Arien jenen des Drama per musica annäherte, blieb

¹ Die Diskussion um Stoffe aus der Geschichte bestimmte entscheidend die Auseinandersetzung um die Metastasiatische Opernkonzeption in Frankreich, wo vor *Adèle de Ponthieu* (1772) von Saint-Marc und Berton und *Sabinus* (1773) nur *Scanderberg* von La Motte, F. Francœur und F. Rebel (1735) und die dreiaktige Comédie-ballet *La Princesse de Navarre* von Voltaire und Rameau diesem Stofftypus angehörten.

er in den Chören der Tradition der Tragédie lyrique verbunden. Die Schwurszene im I. Akt (»Jurez sur ces glaives sanglantes«) blieb lange Zeit ein Modell für diesen Szenentypus. Bemerkenswert ist die Numerierung der Stücke im Katalog von La Chevardières Druck (1769) sowie ihre italienischen Gattungsbezeichnungen. Im Gegensatz zu Gluck bedient sich Philidor noch der Parodie von Instrumentalsätzen, so z.B. des Marsches mit dem Text »Victoire, triomphe, victoire«. Auch der Klimax der Oper im Da-capo-Monolog Erelindes »Cher objet d'une tendre flamme« mit einer dramatischen Intensität und chromatischer Harmonik, die Gluck nicht nachsteht, und das Ballett mit gebundenen und freien pantomimischen Tänzen verleugnen ihre französische Tradition nicht.

In seiner dreiaktigen Tragédie *Ismène et Isménias* (Libretto von Pierre Laujon, 1763) versuchte der reiche Generalpächter und Rameau-Schüler Benjamin de La Borde ähnlich wie Philidor eine Synthese zwischen italienischem und französischem Vokalstil. Obwohl die kompositorische Potenz dieses gebildeten Dilettanten sehr beschränkt war, zeigte er mit den Dekorwechslern innerhalb der Akte und insbesondere mit seinen an den Reformen Jean Georges Noverres orientierten Ballett-Pantomimen in diesem Werk neue Wege zu gehen. Wie in anderen *Airs dansants* ist in der *Passacaille* des II. Akts das detaillierte Programm notiert: »[...] Creuze] s'efforce de leur faire faire la paix, Médée refuse, elle menace, elle sort, Creuze est effrayée des menaces et sort [...] Médée revient avec ses enfants, elle veut se tuer. Jason l'en empêche et tombe dans ses bras.« etc. Entscheidend ist für diese Periode die Auseinandersetzung einerseits mit den Libretti Metastasio und der Dramentheorie Diderots, andererseits auch mit der Ballett-Reform von Noverre. Alle diese Werke traten bald nachdem Gluck seine ersten Opern in Paris aufgeführt hatte, in den Hintergrund und sind es bis heute geblieben.

In Reichardts Charakterisierung der Kunst Glucks sind wie in einem Brennspiegel die Schlüsselbegriffe der Gluck-Rezeption aus deutscher Sicht zusammengefaßt: Genie, ein Geist, der alles von Natur hat, echte Originalität, das Unnachahmliche seines Geistesschwungs, kräftiges, allgemein wirkendes Kunstwerk, das über den gültigen Regeln steht. Reichardt fügt ein weiteres Urteil an, das sich u.a. auf Salieri, Johann Abraham Peter Schulz und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen stützt, in dem Gluck als das »höchste Muster« für theatralische Wirkung und leidenschaftlichen Ausdruck bezeichnet wird:

»Wenn nun aber ein Mann von ausserordentlichem Genie und Geist, der alles das von Natur hat, was sich nicht erlernt und nicht nachahmt, und was ein Kunstwerk allein zu einem kräftigen und allgemein wirkenden Kunstwerk macht, auf seinem eignen Wege durcharbeitet und Werke von ächter Originalität, von hinreissender Kraft darstellt, wenn der den stilgerechten Theil der Kunst hier und da vernachlässiget, oft weil er fühlt daß »ängstliche Behutsamkeit das Unnachahmliche seines Geistesschwunges leiden würde«, oft auch, weil ihm wirklich die Handgriffe zu fehlen scheinen, die nur ein in den Regeln mechanisch geübtes Auge erkennt, nur eine geübte Hand ohne Mühe mit Sicherheit ausübt.«¹

1 J. Fr. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. II, Berlin 1782, S. 68.

Bevor Gluck zum ersten Mal mit seiner *Iphigénie en Aulide* am 2. August 1774 in Paris mit einer neuen Oper an die Öffentlichkeit trat, lagen die Anfänge seiner Wiener »Opernreform«, wenn man sie aus späterer Sicht mit der Aufführung des *Orfeo* in Wien beginnen lassen will, bereits zwölf Jahre zurück. Die Ziele dieser Reform sind u. a. im Vorwort zur *Alceste* (gedruckt 1769) formuliert, das aus einem sorgfältig begründeten Angriff auf die Opera seria besteht und in dem bereits starke französische Einflüsse festzustellen sind. Es ging Gluck um die Erneuerung des musikdramatischen und theatralischen Potentials des *Dramma per musica*. Der französische Einfluß zeigt sich bereits im in der Tradition der *Azione teatrale* stehenden italienischen *Orfeo* an dem Choreinsatz sowie den Chor- und Ballettszenen, die in der Metastasianischen Oper verpönt waren, an der Reduzierung des *Secco-Rezitativs* und der Konstruktion der Akte als große *Tableaus*. Entscheidend ist insgesamt weniger die Synthese italienischer und französischer Elemente, als vielmehr die Konzentration auf die Haupthandlung, wie Gluck sie zum ersten Mal zusammen mit Angiolini in seinem Ballett *Don Juan* realisiert hatte. Glucks *Alceste* faßt Tendenzen der Opernreform in seinen eigenen vorausgehenden Bühnenwerken sowie solchen vor allem von Traetta und Jommelli zusammen.

Die Pariser Opern sind als Zielpunkt der Gluckschen Reform anzusehen. Die acht Werke, die Gluck für die Académie royale de musique produzierte, sind die beiden *Iphigénies*, die beiden Revisionen der Wiener Reformoper, *Orphée* und *Alceste*, die Umarbeitungen der Opéras-comiques *Cythère assiégée* und *L'Arbre enchanté*, *Armide*, die er auf das fast unveränderte Libretto Quinaults schrieb, sowie *Echo et Narcisse*, seine letzte Oper. Die Auswir-

kungen der Pariser Opern Glucks auf die Entwicklung des Musiktheaters waren tiefgründiger und langfristiger als jene in Wien.

Durch seine Bearbeitungen und Neuvertonungen von Opéras-comiques hatte er sich ebenso mit dem französischen Stil auseinandergesetzt wie durch sein eingehendes Studium der Opern von Lully und Rameau, das die Basis seiner Wiener Reformoper bildete. Mit seinen Pariser Reformopern beabsichtigte Gluck eine neue, universal gültige Gattungserneuerung, die auf eine Überwindung der Mängel des *Dramma per musica* wie der *Tragédie lyrique* und einen übernationalen Operntypus zielte. Die Vorschläge zur Reform der *Tragédie lyrique* setzten in Frankreich unmittelbar nach dem Buffonistenstreit ein. Der Abbé François Arnaud erwies sich gerade in dieser aufgeheizten Situation und vor der Publikation von Algarottis Traktat als besonders weitsichtig:

»Je compare nos opéra avec les tragédies anciennes, et je puise dans ce parallèle bien des ressources pour rectifier la forme de nos drames lyriques, qui de tous les drames sont sans contredit les plus imparfaits, puisqu'ils ne sont la plupart qu'un tissu d'épisodes qui ne sont liés les uns aux autres, ni nécessairement ni vraisemblablement, j'exhorte nos poètes à sortir du préjugé qu'ils tiennent que de la foiblesse du grand nombre des Musiciens; puisque la Musique a pu traiter les Tragédies d'Aeschyle et de Sophocle, elle peut sans doute traiter les choses grandes, tragiques et régulières.«¹

Um dem Mißstand abzuhelpfen, sollen sich Dichter und Musiker auf den »Hauptcharakter der Dichtung« konzentrieren »sans jamais perdre de vue l'ensemble, en hâtant la déclamation des scènes, en s'appesantissant moins sur les airs de mouvement, en courant en un mot au dénouement avec plus de rapidité, et sur-tout en rendant la symphonie à son véritable objet, qui est d'accompagner et de soutenir, et non d'engloutir et de dominer.«² Die nach Arnaud bis zu den Streitigkeiten zwischen Gluckisten und Piccinnisten immer wieder begegnenden Reformziele, die Konzentration auf die wichtigsten Ereignisse der Dichtung bzw. Handlung, eine rasche Deklamation und die Konfliktlösung auf kürzestem Wege anzustreben, sind hier bereits formuliert. In seinem Artikel »*Poème lyrique*«, den Baron Grimm 1765 in der *Encyclopédie* publizierte, setzt er sich in gleichem Maße kritisch mit der *Tragédie lyrique* und mit der *Opera seria* Metastasios auseinander und schafft zugleich ein Forum für die Reformideen, die u. a. an Algarottis Traktat und an die Reformvorstellungen Diderots anknüpfen.³ Für Grimm steht es außer Frage, daß die Oper »le plus noble et le plus brillant d'entre les spectacles modernes« ist⁴, wobei er einige Jahre vor Gluck Musik und Gestik als universelle Sprachen bezeichnet, »langues de toutes les nations et de tous les siècles«.⁵ Den Anforderungskatalog hat Gluck in seinen Pariser Opern weitgehend eingelöst:

1. das Rezitativ darf nicht singend (»chantant«), nicht metrisch genau notiert, nicht ornamentiert sein und muß rasch deklamiert werden; in der Deklamationsweise müssen sich das Alter, das Geschlecht, der Stand und die Absichten der Person spiegeln; der Alexandriner ist für die Vertonung selbst im Rezitativ nicht geeignet;
2. die Arie darf nicht als »chant symétrique« komponiert sein;
3. dem Wechsel zwischen Rezitativ und Arie ist besondere Beachtung zu schenken, da davon die größte Wirkung ausgeht;
4. der Handlungsverlauf muß durch sein Tempo (»rapidité«) und durch Einfachheit gekennzeichnet, der Stil energisch, natürlich und schlicht sein;
5. die Dekoration soll entweder aus einem großen und schönen Gebäude, aus einer schönen Landschaft, einer erhabenen Ruine oder einer schönen Architektur bestehen;
6. Naturphänomene wie Gewitter und Erdbeben oder »la nature en mouvement« sind akzeptabel, das »merveilleux« soll in der stummen und schrecklichen Eloquenz der Gestik (»éloquence muette et terrible du geste«) und in der Musik, nicht aber mit den Mitteln der Bühnentechnik zum Ausdruck gebracht werden;
7. die Integration des Tanzes in die Handlung muß dadurch gestärkt werden, daß die »danse imitative« bzw. die Pantomime an die Stelle der »akademischen Übungen« der gebundenen Tänze treten;
8. typisierte Szenen wie die Sturmmusik, das Erdbeben, die Überflutung durch mächtige Flüsse etc., die als Gleichnisse für emotionale Zustände und für Katastrophen eingesetzt werden, sind abzulehnen;
9. die Ausführung pantomimischer Gesten in den Arien und besonders in deren Ritornellen

1 Abbé François Arnaud, *Lettre sur la musique à Monsieur le comte de Caylus*, Paris 1754, S. 33f.

2 Ebd., S. 34.

3 Im *Mercur de France* erschienen im Mai 1757, S. 40–63, zum ersten Mal Teile aus Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), bevor 1773 die vollständige Übersetzung in Paris publiziert wurde.

4 Baron M. Grimm, Artikel »*Poème lyrique*«, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751ff., S. 824. Grimm beschränkte sich nicht auf Fragen der Librettistik, sondern behandelt auch eingehend die Dekorationen, das Ballett und die »exécution«.

5 Ebd., S. 824.

erscheint ihm so wichtig, daß er für eine Trennung von singenden und auf der Bühne agierenden Personen eintritt, wie sie erst von Diaghilew und den Ballets russes verwirklicht wurde.

Bei seinem Kampf für einen auf der Bühne agierenden, in der Gestik und Bewegung die Emotionen darstellenden, also nicht bloß singenden Chor, konnte sich Gluck auf die in die 1760er Jahre zurückreichende Kritik am szenischen Choreinsatz berufen. So hatte u.a. Claude-Joseph Dorat durch seine Kritik des Chores Anstöße für eine Reform gegeben:

»Mais vous qui, dans nos chœurs prétendus harmoniques
Venez nous étaler vos masses organiques
Et circulairement rangés en espalier,
Détonnez de concert pour mieux nous ennuyer;
Vous verrai-je toujours, l'esprit et le cœur vides,
Hurlant, les bras croisés, vos refrains insipides; [...]
Et que l'on puisse enfin sur vos fronts animés,
Trouver le sens des vers, par la voix exprimé.«¹

Die Chöre werden also als unbewegliche, auf der Bühne Spalier stehende Masse angesehen, deren einzelne Sänger durch ihre Mimik und Gestik durch nichts die innere Beteiligung an dem Inhalt ihrer Gesänge erkennen lassen. Die Idee der Vereinigung von Literatur, Musik, Architektur, Malerei und Choreographie zum »Gesamtkunstwerk« der Oper wird von Voltaire und anderen Autoren immer wieder thematisiert. Exemplarisch sei hier ein kritischer Brief über *Iphigénie en Aulide* zitiert, in dem der Autor den Entschluß der Musen erwähnt, das gemeinsame Kunstwerk der Oper zu schaffen, das auf Befehl Apolls den Menschen geschenkt wird:

»Que de moyens de séduire, de plaire, d'enchanter! que de ressorts dans la main d'un homme habile! Il peut s'emparer de toutes nos sensations, en agiter à parcourir! quel essor à prendre! Mais aussi quel génie il faut pour ne pas demeurer en chemin! Voilà, Madame, ce que doit être notre Opéra. La réunion de tous les Arts, l'ensemble de toutes les sensations; voilà ce qui le distingue de tous les Spectacles du monde.«²

Ein letztes Problem stellt die Theorie des Rezitativs und besonders die zunehmende Differenzierung der Deklamationsarten bei Blainville, de Rochement, Arnaud und anderen Autoren, die schon bei Algarotti formulierte Kritik am italienischen Secco-Rezitativ und die Bevorzugung des Rezitativs im Vergleich zur Arie bei Garcin unmittelbar vor der Entstehung der *Iphigénie en Aulide* dar. Während die Arie nur die niedrigen Gefühle und das Ohr anspreche, gehört dem Rezitativ die Krone, da es den Zuhörer am meisten bewegt:

»Le Récitatif s'élève au-dessus de nos sens[...] c'est à notre âme qu'il en veut, il ne prétend à rien moins qu'à nous affecter, à nous remuer, à nous transporter hors de nous-même: il est donc le genre le plus noble, le plus expressif, le plus varié, le plus glorieux pour le Musicien, mais le plus difficile en même temps.«³

Glucks *Iphigénie en Aulide* entstand demnach vor dem Hintergrund einer langanhaltenden lebhaften Diskussion über die Reform der Gattung Oper und ihrer einzelnen Komponenten. Der Komposition ging außerdem eine Kontaktaufnahme mit den Pariser Operndirektoren voraus, die zur Bedingung für die Inszenierung der *Iphigénie en Aulide* machten, daß Gluck weitere fünf Opern für Paris komponiert. Er kam 1773 nach Paris, wo er auf die Unterstützung seiner ehemaligen Gesangsschülerin Marie Antoinette rechnen konnte, und probte dort sechs Monate bis zur Uraufführung der *Iphigénie en Aulide*. Die großflächige Anlage der Akte und die dramatische Integration aller Elemente bereits in diesem ersten Pariser Werk wiesen den Weg in die Zukunft. In Paris mußte Gluck durch seinen Aufführungsstil nicht nur neue Maßstäbe setzen, weil er neue Anforderungen an Musiker und Darsteller stellte, sondern weil sich in der Pariser Opéra nach Rameaus Tod ein allgemeiner Niedergang vollzogen hatte. Mit diesem Erfolg der *Iphigénie en Aulide* trug er auch entscheidend zur Erneuerung der Tragédie lyrique bei.

Marie-François-Louis Leblanc Du Roulet, den Gluck als Angehörigen der französischen Botschaft in Wien kennengelernt hatte, der das Libretto zur *Iphigénie en Aulide* schrieb und Calzabigis *Alceste* ins Französische übersetzt hatte, verfaßte eine Poetik des Librettos des Gluckschen Operntypus⁴, den er ohne Unterscheidung mit einer Vielzahl von synonymen Termini bezeichnete: »drame-opéra, opéra-tragédie, tragédie en musique, tragédie-opéra« und

1 Cl.-J. Dorat, *La déclamation théâtrale*, Paris 1766, S. 117.

2 *Lettre de Madame de *** sur l'opéra d'Iphigénie en Aulide* (Lausanne 1774), in: *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, hg. v. F. Lesure, vol. II, Genf 1984, S. 13f.

3 Laurent Garcin, *Traité du mélo-drame, ou réflexion sur la musique dramatique*, Paris 1771, S. 424.

4 Du Roulet, *Lettre sur les Drame-opera* (1776), in: *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, hg. v. F. Lesure, vol. II., Genf 1984, S. 107–188.

»tragédie lyrique«. »Drame lyrique« dient, wie erst spät in dem Text deutlich wird, als Oberbegriff zu den drei Kategorien des Musiktheaters, »Le Tragique, le Pastoral et le Bouffon.« Nach seiner Auffassung gibt es kein schwierigeres Drama zu schreiben als das Opernlibretto. Bereits seine streng hierarchische Gliederung in tragische, pastorale oder galante und buffoneske Stoffe weicht wie viele seiner übrigen Vorstellungen erheblich von Diderots Grundsätzen ab. Von der Dichtung wie der Musik soll eine magische Kraft ausgehen, welche die Autoren beherrschen müssen. Vorbild für die opéra-tragédie ist die antike Tragödie, denn in ihr spielen die entscheidenden gemeinsamen Elemente, die Verwendung des Chores, der Vers libre bzw. Verse in verschiedenen Metren sowie das Prinzip der »heureuse simplicité« bereits eine wichtige Rolle.

Der Grundsatz bei der Themenwahl lautet, die Dichtung darf kein Selbstzweck sein, sondern sie ist dem »accord complet« bzw. der »unité« mit der Musik unterzuordnen. In anderem Zusammenhang warnt er den Dichter, sich vom Musiker zu isolieren. Er habe vielmehr einen »accord parfait entre la Poésie et la Musique«¹ anzustreben. Der Stoff soll dem Publikum bereits bekannt sein, dem Erfahrungsbereich der Großen der Welt entstammen: »Il est encore essentiel que le sujet soit simple et l'action rapide, ce Poëme étant nécessairement resserré dans des bornes étroites.«² Einfachheit, Einheit und rascher Verlauf sind die drei Grundsätze Du Roullets für die Handlung. Schlagworte sind für Du Roulet »une action rapide, des situations touchantes, un intérêt soutenu, vif et pressant, et s'élevant par gradation.« Wie andere Autoren des Streites zwischen Gluckisten und Piccinnisten betont Du Roulet ein völlig neues Zeitgefühl, nämlich eine bis dahin ungewohnte Geschwindigkeit des Handlungsverlaufs im Drame-opéra.

Die Exposition soll auf keinen Fall im Dialog erfolgen, also etwa im so beliebten Gespräch einer Hauptperson mit ihrer Vertrauten, sondern »en action«. Darunter versteht Du Roulet entweder eine dramatische Situation oder ein großes Tableau. Du Roulet besteht wie Diderot auf der Einhaltung der Einheit der Handlung. Für tragische Stoffe sind die Furcht und das Mitleid die wichtigsten Emotionen. Um die Personen in verschiedenen Gemütszuständen und Leidenschaften darzustellen, sollen die Situationen so verschiedenartig und gegensätzlich wie möglich sein. Die Konfliktlösungen auf natürliche Weise, d.h. wie in der Tragödie üblich, unmittelbar von der Handlung herbeigeführt, sind in der Tragédie-opéra zu vermeiden, da solche Lösungen Vorbereitungszenen erfordern, die in der Oper problematisch sind. Das »dénouement heureux« (lieto fine) ist absolut notwendig, denn die Seele sei im Verlauf des Geschehens so erschüttert worden, daß sie am Ende durch den glücklichen Ausgang und ein heiteres Fest wieder beruhigt und getröstet werden müsse. Oftmals sei das Ende der Handlung nur durch die Intervention übernatürlicher Kräfte möglich. Anstelle des traditionellen Begriffes »merveilleux« gebraucht Du Roulet den des »surnaturel« und signalisiert damit einen Wechsel, der für die Romantik wichtig werden wird. Die kritische Distanz zum Einsatz des Wunderbaren bei Quinault exemplifiziert Du Roulet besonders an den von ihm als lächerlich bezeichneten, weil von menschlichen Leidenschaften beherrschten Gottheiten. Er illustriert seine Vorstellungen mit dem Hinweis auf seine und Glucks *Iphigénie en Aulide*, in welcher der Ausgangspunkt des Konflikts der Groll Dianes sei:

»Les prières et la soumission des Grecs peuvent désarmer la Déesse, et la clémence étant un attribut de la Divinité, il est dans la nature que Diane révoque ses ordres rigoureux; qu'elle vienne elle-même enlever Iphigénie de l'autel, où elle avoit ordonnée qu'on la sacrifiât, qu'elle la transporte en Tauride etc. Ce dénouement surnaturel est dans le sujet, et toute vraisemblance nécessaire lui est conservée.«³

Im Gegensatz dazu wird die übernatürliche Lösung in der *Alceste* mißbilligt, da sie von dem Sterblichen Alcide herbeigeführt werde.

Ähnlich wie die Situationen sollen auch die beteiligten Charaktere sehr gegensätzlich sein und in Opposition zueinander gebracht werden. Der Gluckschen Eliminierung aller Nebenpersonen entspricht das Dogma, nur »personnages qui n'y soient absolument nécessaires et en action« einzusetzen, d.h. nur Personen mit »mouvemens violens« und »passions fortes« sind dem »Opéra-drame« angemessen, andere Charaktere ganz auszuschließen. Die Hauptschwierigkeit für den Dichter wie den Komponisten ist die Schaffung der »scène«. Dafür hat der Librettist einen »dialogue concis et pressé« zu schreiben. »Tout l'art des transitions y consiste dans l'élan de l'ame, y est restraint au mouvement rapide et spontané, mais naturel,

1 Ebd., S. 128.

2 Ebd., S. 117.

3 Ebd., S. 121.

- 1 Ebd., S. 125.
- 2 Ebd., S. 127.
- 3 Ebd., S. 131.
- 4 Ebd., S. 135.

des passions«¹ – allein das Herz muß zum Sprechen gebracht werden, das Rationale bzw. das Intellektuelle hat keinen Platz in dieser Gattung. Nicht nur jeder überflüssige Vers, sondern jedes überflüssige Wort ist zu vermeiden. Quinaults Weichheit, Eleganz und Harmonie des Stils ist deplaziert. Die ganze Modernität, in der sich bereits Grundsätze und Eigenschaften des Revolutionstheaters ankündigen, kommt in Du Roulets Grundsatz zum Stil zum Ausdruck: »Il lui faut [au poème], je crois, offrir un stile plus concis, plus nerveux, plus rapide et sur-tout plus varié, des expressions fortes propres à rendre des sentimens profonds et des passions violentes [...] quelquefois un Vers, dont la dureté choque l'oreille, produit un grand effet avec le chant.«² Die Vielfalt der eingesetzten Stile und Metren habe den verschiedenen Charakteren und den Situationen zu entsprechen.

Die Ausführungen Du Roulets zum Einsatz verschiedener Versmetren und der Silbenquantität sind bei der Analyse viel stärker zu berücksichtigen als dies bisher geschehen ist. Für das »récitatif parlé« verlangt er Verse mit wechselndem Metrum, mit unsymmetrischer Abfolge kurzer und langer Silben und dem Kreuzreim, um jegliche Monotonie zu vermeiden. Das »récitatif chanté« dient der Wiedergabe edler Gedanken und tiefer Emotionen. Je länger dieses ist, desto eher erfordert es lange Silben, um ihm dadurch »noblesse« und »majesté« zu verleihen. In den für die Arien bestimmten Versen müssen die verschiedenen Metren und Stilmittel zur Charakterisierung der Personen eingesetzt werden. So eignen sich achtsilbige Verse mit langen Silben zur Wiedergabe der »sentimens tendres«, weil sie dem Gesang Leichtigkeit, Sensibilität und Flüssigkeit verleihen. Achtsilber mit wechselnden kurzen und langen Silben bringen Emotionen des Schmerzes oder des Leidens zum Ausdruck. Dabei sind die Worte in ebenmäßigem Rhythmus anzuordnen, »de manière qu'ils puissent être séparés par le chant.« Für den Ausdruck der unterdrückten Wut (»colère étouffée«) sind Zehnsilber am besten geeignet, wobei »un usage retenu, et pour ainsi dire spontané des brèves« in einer »réticence dans le style« verlangt wird. »Avez vous la colère d'Achille à rendre? précipitez les mots, qu'ils se succèdent avec la rapidité de l'éclair, qu'ils soient courts, que les syllabes en soient brèves et sonores, et que les Vers soient sans repos.«³ – Dafür seien kurze Verse mit fünf, sechs oder sieben Silben am besten geeignet. Im entsprechenden Beispiel dafür, in dem auch die Häufigkeit der »r« und mit »r« zusammengesetzten Laute den Charakter der Verse mitprägt, in der »colère d'Achille« aus der *Iphigénie en Aulide* (III/3) fiel die Wahl auf den Achtsilber:

»Calcas, d'un trait mortel percé,
Sera ma première victime;
L'autel préparé pour le crime,
Par ma main sera renversé.
Et si dans ce désordre extreme,
Votre père offert à mes coups
Frappé tombe et périt lui-même,
De sa mort n'accusez que vous.«

Mit »coupe« bezeichnet Du Roulet die Planung der kontrastierenden musikalischen Szenen durch den dramatisch motivierten Einsatz von Solisten, Ensemble, Chor, Ballett und Bühnenmaschinen. Nach seiner Auffassung ist diese Technik der »coupe« von den Librettisten erst infolge der von den »Italienern« Scarlatti, Porpora, Pergolesi, Leo, Vinci, Hasse geschaffenen und von Gluck erneuerten und in Frankreich eingeführten »musique d'expression« entwickelt worden. Duo und Trio müssen dialogisierend sein und dienen, abgesehen vom Duo gleicher Emotionalität der beteiligten Personen oder, als rein musikalisch motivierte Stücke außerhalb der Aktion, der Opposition von Charakteren und Leidenschaften. Im Gegensatz dazu dürfen im Quartett keine »sentimens vifs et passionnés« vortragen werden, d.h. das dialogisierende Quartett lehnt Du Roulet ab. Das Quartett ist lediglich nach einer heftigen Auseinandersetzung (»situation forte«) angemessen, in der die Darsteller »éprouvent un sentiment doux et commun à chacun d'eux.«⁴ Mit dem Einsatz seiner »chœurs en action« sei Gluck als erster ganz neue Wege gegangen. Du Roulet zielt hier besonders auf die Handlungschöre, die auf der Bühne agieren, durch ihre Gestik und pantomimischen Aktionen ihre Emotionen ausdrücken, wie sie Gluck durchgesetzt hatte, nicht aber auf ihre musikalische Gestalt und ihre Funktionen im Bühnengeschehen. Er formuliert seine Kritik an dem szenischen Choreinsatz in der älteren Oper auf folgende parodistische Weise, die großen Anklang fand und vielfach

zitiert wurde: »L'habitude seule peut sans doute faire tolérer ces personnages postiches, qui plantés sur le Théâtre comme des tuyaux d'orgue, ne sont amenés sur la Scène que pour rendre de vains sons.«¹ In der *Iphigénie en Aulide* gebe es fast ausschließlich Handlungschöre.

1 Ebd., S. 135f.

2 Ebd., S. 144.

Ebensowenig wie an der Einheit der Handlung darf an der Einheit des Ortes gerüttelt werden. Letztere ist eng mit dem Grundsatz der »action pressée«, also dem bereits erwähnten raschen Tempo der Handlung verknüpft. Ortswechsel sind möglich, aber sie dürfen nicht zum Selbstzweck werden, also bloß um eine neue Dekoration zu zeigen, sondern müssen gut motiviert sein und dürfen nicht zu einer Zerstörung der Einheit der Zeit führen. Keine »pompe et magnificence du spectacle« sind zu rechtfertigen, die nicht im Interesse der Handlung stehen. In diesem Zusammenhang unterscheidet er »les fêtes spectacles, les fêtes pantomimes« und »des fêtes qui ont uniquement la danse pour objet.«² Das Tanzen allegorischer Personen (Teufel, Magier, der Haß, die Rache etc.) lehnt er als Verstoß gegen die Vernunft und den gesunden Menschenverstand kategorisch ab. Ebenso mißbilligt er, abgesehen vom abschließenden Fest, Ballettszenen am Ende der Akte und plädiert für die seit Lullys Zeiten oftmals praktizierte plötzliche Unterbrechung des Divertissements durch ein überraschend eintretendes dramatisches Ereignis, das die Situation und den musikalischen Verlauf total verändere. Wenn Du Rouillet sich vehement für die Pantomime und eine bessere Ausbildung der Sänger in dieser Hinsicht einsetzt, so greift er damit Bestrebungen auf, die seit den theoretischen Schriften Diderots und Noverres im gesprochenen Theater und im Drame der Opéra-Comique bestimmend geworden waren. Diesbezüglich hat die Aufführungspraxis auch heute noch erheblichen Nachholbedarf.

Die Ausführungen zur Musik betreffen die nachahmende Musik (»musique imitative«), die Du Rouillet nur dann gelten läßt, wenn sie im Kontext aller »accessoires réunis«, d.h. Dichtung, Dekoration und evtl. Pantomime eingesetzt ist. Die Gefahr bestehe darin, daß bestimmte malende Musik wie die »tempête« zur Uniformität zwischen den Realisierungen verschiedener Komponisten führe, während in der »musique d'expression« eine unendliche Variationsmöglichkeit der Charaktere, Situationen und Leidenschaften bestehe. Das bei Diderot trotz aller Neuerungen konstatierte Festhalten an den klassischen Regeln, das im Vergleich zu den deutschen Dramatikern, also insbesondere Lessing, radikale Neuerungen verhinderte, trifft auch auf Du Rouillets allerdings später entstandene Poetik zu.

Die »Tragédie opéra« *Orphée et Euridice*, Glucks zweite französische Reformoper, stellt eine Umarbeitung der italienischen »Azione teatrale« von 1762 dar. Vorausgegangen war seiner Opernreform eine Kritik an der italienischen und implizit an der französischen Oper, die wie bei allen Opernreformen darauf zielte, dem Drama gegenüber der Musik die Priorität zu geben. Die Tragédie lyrique bot ganz andere Angriffspunkte. Eines der wichtigsten Ziele Calzabigis war die Reduzierung auf eine Haupthandlung, ein Ziel, für dessen Durchsetzung in der französischen und italienischen Oper auch Gründe bestanden. Dem von den Enzyklopädisten Rousseau und Diderot proklamierten Prinzip der Natürlichkeit entsprach weder die Dramaturgie der Tragédie lyrique noch das darin eingesetzte Ballett. Es herrschte also eine höchst komplexe Situation, in der Gluck seine Reform auf die Pariser Bühne zu übertragen begann.

Orfeo ed Euridice steht als »Azione teatrale« in einer konservativen Tradition. Damit sind bereits Eigenarten wie mythologischer Stoff, Chöre, Ballette und Schlußapotheose impliziert, eine Tatsache, die erst in der jüngeren Beschäftigung mit den Gattungsgrenzen der Oper sowie der Opernreform ins Bewußtsein gerückt ist. Erst mit der *Alceste* begann die Reform der Opera seria. Der Bearbeiter des französischen *Orphée*, Pierre-Louis Moline, hat Gluck vermutlich erst nach seiner Ankunft in Paris kennengelernt. Nach der Uraufführung der *Iphigénie en Aulide* am 19. April 1774 konnten die Vorbereitungen zu *Orphée* beginnen (Première am 2. August und fast gleichzeitige Publikation des Partiturstichs). Die Umarbeitung in eine »Tragédie-opéra« war nicht so problembeladen wie jene der *Alceste*. Gluck behielt fast die ganze Musik seines *Orfeo* bei, ergänzte insgesamt 10 Nummern, besonders für das Ballett der Pariser Oper, das über die beste Truppe Europas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfügte (also besonders das Furienballett zu Beginn des II. Akts und das Schlußballett). Neue Musik fügte er außerdem an Schnittpunkten der Handlung, also an Aktschlüssen (Choreographie von Gardel) und in der statischen Elysiumsszene (Choreographie von Vestris) ein. Wie im I. Akt wurde der II. Akt in jeweils vier Szenen neu gegliedert, wobei dessen Schluß-

teil mit dem Schmerzensausbruch des Orphée erheblich erweitert wurde. Acht der neuen Stücke lassen sich als Übernahmen aus früheren Werken nachweisen, die Gluck in Paris verfügbar gewesen sein müssen, denn erst dort entstand der Plan, einen französischen *Orphée* herauszubringen. Insgesamt zeigt die Bearbeitung Glucks eine wirkliche Neukonzeption, die sowohl die Dynamisierung und Dramatisierung der übernommenen Stücke in vielen Einzelheiten als auch die Tonartenanlage und die Schaffung von großen zusammenhängenden Blöcken betrifft.

Im Zentrum der Textreform Raniero Calzabigis hatte *Alceste* (1767) gestanden, in der die Idee der Verschmelzung des italienischen und französischen Opernstils und das Streben der Anhänger Rousseaus und der Enzyklopädisten, die Konvention durch die Natürlichkeit, den höfischen durch einen wahrheitsgemäße Diskurs und das der Metastasianischen Oper eigene Intrigennetz durch die »Einheit, Größe und Wahrheit«¹ zu ersetzen, realisiert war. Die Personen der *Alceste* sind keine höfischen Personen mehr, sondern zeitlose Gestalten, denen Gluck durch seine Musik zu ihrer menschlichen Größe und Wahrhaftigkeit verholfen hat. Die Grundidee des Dramas ist die eheliche Liebe, die zum höchsten Opfer bereit ist. Die Handlung wird aus dem Alltäglichen emporgehoben, ohne daß das Wunderbare bemüht wird.

Durch das Vorwort rückte *Alceste* in den Mittelpunkt der Diskussionen. Es stellt eine Widmung an Großherzog Leopold I. von Toskana dar, wurde im Wiener Druck der Oper von 1769 publiziert und enthält deutliche Anlehnungen an Algarottis 1755 in Livorno publizierten *Saggio sopra l'opera in musica*. Gluck beabsichtigt »[de] fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations«², der Szene die »chaleur« zu geben, alle »moments superflus« zu eliminieren und die Kluft zwischen Arie und Rezitativ zu schließen. Die Handlung basiert auf einem einzelnen Strang, nicht wie bei Metastasio auf dem Ineinandergreifen von Haupt- und Nebenhandlungen. Ästhetisches Ideal ist die »belle simplicité« und »clarté«. Das Libretto hat »passions fortes« und »situations intéressantes« zu liefern und muß alle Voraussetzungen für ein »spectacle varié« schaffen. Weder im Vorwort zur *Alceste* noch in jenem zu *Paride ed Elena* wird von Gluck der Modebegriff im Streit seiner Anhänger und Gegner, »la musique dramatique«, verwendet. Höhepunkte der Handlung in der *Alceste* sind Momente des »Inneren« (I/5; II/1), Menschen sind abhängig vom Votum der Götter, indirekt beim Orakelspruch (I/4) oder direkt in den Szenen im heiligen Wald. Die in der barocken Oper notwendigen Wechsel der Affekte vermied Gluck, vielmehr wandelt er hauptsächlich den Hauptaffekt ab, das Leiden Alcestes und des Volkes um Admète, hält so an einem Affekt fest mit seiner Vielfalt und seinen Veränderungen. Die Accompagnati und Ariosi geben anders als geschlossene Formen mehr Möglichkeiten zu häufigen Motiv-, Tonart- und Tempowechseln. Die zahlreichen Chöre des Volkes sind als Kommentare der Ereignisse anzusehen, denn das Volk ist als Gemeinschaft ebenso vom Schicksal betroffen wie das Herrscherhaus. Die Ballette drücken die Verzweiflung des Volkes aus oder feiern die Genesung Admètes. Nur das Schlußballett spielt hier eine für Gluck erstaunlich traditionelle Rolle. Die Integration von Rezitativ, Arie, Chor und Ballett führen zu einer bis zu Gluck in der italienischen Oper nicht erreichten musikdramatischen Einheit. Die vokalen und instrumentalen Mittel tragen den Gestus wortgebundener und deklamatorischer Musik, das Orchester wird motivisch und klanglich in den Dienst des dramatischen Ausdrucks gestellt. Wie sehr die innere Handlung an Gewicht gewinnt, zeigt die Tatsache, daß die Arie der *Alceste* in der französischen Version »Divinité du Styx«, in der die tragische Konsequenz des Orakelspruchs für ihr Leben reflektiert wird, zugleich Zentrum und Kulmination der inneren Handlung und Pendant zum Hoffest ist.

Das Libretto der französischen *Alceste* stammt wiederum von Du Roullet. Von Frankreich aus betrachtet, stellen Glucks Opern keineswegs eine Reform im gleichen Sinne dar, wie man diese aus dem Blickwinkel der italienischen Opera seria verstehen muß, denn dort bestanden mit der Tragédie lyrique ganz andere Voraussetzungen. Im Vorwort zur *Alceste* nennt Gluck die Motive und Ergebnisse seiner Reform, von denen hier nur die auch auf Frankreich zutreffenden zu berücksichtigen sind: »je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus.« Die Neudefinition der Funktion der Ouvertüre erübrigte sich in Frankreich insofern, als hier spätestens seit Rameaus *Zoroastre* (1749) und in der Opéra-comique eine lebendige Tradition der Verknüpfung von Ouvertüre mit dem Inhalt der Oper bestand. Schließlich ist das ästhetische Credo Glucks von universeller, weitreichender Bedeutung: »J'ai cru encore que la plus grande partie de mon

1 Die Leitbegriffe des Vorwortes der *Alceste*, »semplicità, verità, naturalezza«, vgl. A. A. Abert, Artikel »Gluck«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, Sp. 360.

2 Chr. W. Gluck, *Epître dédicatoire de l'opéra d'Alceste*, in: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par. M. le Chevalier Gluck*, Neapel und Paris 1781, S. 15.

travail doit se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation, et liée à l'expression.« Gerade diese »belle simplicité« wurde Gluck von den Piccinnisten und den Autoren der *Encyclopédie Méthodique* ganz im Gegensatz zu Friedrich Schiller bestritten, der im Jahre 1800 schrieb: »Dagegen hat mir Glucks Iphigenia auf Tauris einen unendlichen Genuß verschafft, noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese, es ist eine Welt der Harmonie, die geradezu zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst.«¹ Die entsprechenden Äußerungen aus französischer Sicht im Streit der Gluckisten und Piccinnisten sowie im nachfolgenden musiktheoretischen und -ästhetischen Schrifttum sehen ganz anders aus.

Die Pariser Fassung der *Alceste* von 1776 verbindet mit dem französischen Text eine eingehende Revision der ersten Fassung. Besonders war Du Roulet im Verein mit Gluck um einen sinnvolleren Handlungsablauf bemüht. Die Palastszene zwischen Alceste und Admète, die in Wien der Unterweltszene folgt, wird nun vor dieser angeordnet. Der Herkules war ursprünglich gestrichen worden, damit Apollo »aus Dankbarkeit das Wunder« vollführe. Mit der Intervention Apollos, durch die er Alceste und Admète wieder zusammenführt, endete auch die erste Aufführung der *Alceste* in Paris im April 1776. Davon rückte dann Gluck selbst wieder ab, indem er seit Juni 1776 Herkules als Retter einsetzte und Apollos erheblich reduzierte Rolle eigentlich überflüssig wurde.

Musikalische Details, wie etwa in Alcestes Arie »*Io non chiedo*«, in der die Kinder in dem Andante mit einem Solo des Englischhorns die Mutter unterbrechen, wurden aufgrund der Kritik Rousseaus in der Pariser Version gestrichen. Rousseau hatte Gluck mangelnde Einheit hinsichtlich des Metrums, des Tempos und der Logik vorgeworfen:

»L'air *Io non chiedo, eterni Dei*«, est, sur-tout dans son commencement, d'un chant exquis, comme sont presque tous ceux du même auteur. Mais où est dans cet air l'unité de dessein, de tableau, de caractère? Ce n'est point là, ce me semble, un air, mais une suite de plusieurs airs. Les enfants y mêlent leur chant à celui de leur mère; ce n'est pas ce que je désapprouve: mais on y change fréquemment de mesure, non pour contraster et alterner les deux parties d'un même motif mais pour passer successivement par les chants absolument différents. On ne sauroit montrer dans ce morceau aucun dessin commun qui le lie et le fasse un: cependant c'est ce qui me paroît nécessaire pour constituer véritablement un air. [...] J'avoue que le premier changement de mesure rend admirablement le sens et la ponctuation des paroles: mais il n'en est pas moins vrai qu'on pouvoit y parvenir aussi sans en changer.«²

Insgesamt ist die französische Bearbeitung das reifere und überzeugendere Werk im Vergleich zur Wiener Fassung. Die berühmte Arie »*Divinités du Styx*« etwa zeigt eine schärfere Charakterzeichnung als die originale italienische Version »*Ombre, larve*«. Auch der Chorgesang nimmt im I. Akt eine bedeutendere Rolle ein.

Die Ouvertüre in der tragischen Tonart d-Moll mit ihren zahlreichen Seufzermotiven, der fast ununterbrochenen depressiven Abwärtsbewegung, der schmerzvollen Dissonanzen und ihren Orgelpunkten war lange Zeit das Modell einer wahrhaft tragischen Ouvertüre. Sie ist in zwei Teile gegliedert, wobei der zweite bei nur einer einzigen Erweiterung um zwei Takte eine Transposition des ersten darstellt, der mit einer kurzen Coda abgeschlossen wird und unmittelbar in den Eingangschor übergeht. Über dem Doppeldominantorgelpunkt im ersten Teil und über dem Dominantorgelpunkt im zweiten ist sogar ein kontrastierendes Thema von jeweils zehn Takten zu bemerken.

Das inhaltliche wie musikalische Gewicht der Chöre zeigt sich schon daran, daß sie eine größere Zahl einnehmen als die solistischen Nummern und daß durch zahlreiche Wiederholungen von Chören besonders im I. Akt große architektonische Blöcke innerhalb des Gesamtplans der Oper entstehen. Die Besetzung der Chöre reicht in der französischen Version von dem vier- (eine Frauen- und drei Männerstimmen) und dreistimmigen Männerchor über gleich- oder verschieden besetzte Doppelchöre (dreistimmiger Chor ohne Soprane oder Quartett von Solisten im Wechsel mit dem vollen Chor) bis zur Opposition von Solist oder Solisten mit dem Chor. Syntaktisch sind eher symmetrisch gegliederte von durchkomponierten Chören mit sehr unregelmäßigem Bau zu unterscheiden. Zu den ersteren gehören einige »chœurs avec la danse«, z.B. des Hoffestes zu Beginn des II. Akts. Musterbeispiel dafür ist »*Parez vos fronts de fleurs*« mit seinen beiden achttaktigen Perioden des Eingangsritornells, die in der Art eines Doppelrefrains nach den Chor- und solistischen Abschnitten wiederholt werden. Außerdem kehrt der ganze erste Formteil nach der Arie der Alceste »*O Dieux! soutenez mon*

1 Zitiert nach W. Seifert, *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960, S. 28.

2 J.-J. Rousseau, *Fragment sur l'Alceste de M. Gluck*, in: *Œuvres complètes*, vol. XV, Paris 1825, S. 318.

courage« wieder. Coquéau kritisiert diesen Satz als »petite musique«, dessen »roideur« und »pauvreté« in der Tragédie unangemessen sei. Regelmäßig periodische Glieder hat aber sogar der von Chromatik geprägte Chor, »*O que le songe de la vie*« in der Trauer- und Leidenstonart f-Moll, mit dem der bevorstehende Tod Alceste angekündigt wird. Im Gegensatz dazu stehen etwa »*Fuyons, nul espoir nous reste*«, ein Chor, mit dem das Volk nach der Verkündigung des Orakels von der Bühne stürzt, oder auch »*Qu'ils vivent à jamais*« im III. Akt, in dem gerade viertaktige und ungerade fünftaktige Formteile wechseln. In seiner expressiven und dramatischen Ausdruckskraft ist das kurze Eingangsandante »*Dieux, rendez-nous notre roi*« des Chores mit seinem vier Takte beibehaltenen verminderten Septakkord sowie der von der Kritik allgemein gelobte, unmittelbar folgende Chorsatz »*O Dieux qu'allons nous devenir*« bereits ein Signal für das musikdramatische Gewicht, das den Chören in der ganzen Oper zukommt. Coquéau, dem die Chöre in den ersten beiden Akten zu zahlreich erscheinen, bemängelt allerdings, in »*O Dieux qu'allons nous devenir*« sei der Tempowechsel vom Andante zum Allegro bei »*Non jamais le courroux*« nicht gut motiviert bzw. komme zu spät.¹ In den Chören der »*Dieux infernaux*« der Männerstimmen Haute-contre, Tenor und Baß unter Aussparung der Soprane schließt Gluck an eine seit Lully etablierte französische Chorbesetzung an. In dem dialogisierenden Chor mit Alceste und Admète im III. Akt, der mit dem zweifachen, metrisch jeweils verschiedenen Ausruf »Alceste« beginnt, sind die beiden letzten Chorglieder in zwei dreitaktige und eine fünftaktigen Phrase gegliedert. Die Chöre sind also nicht nur inhaltlich und dramatisch die wirklichen Partner der Solisten, sondern ihre Bedeutung spiegelt sich auch in ihrer vielfältigen Gestalt, Besetzung und tonalen Behandlung wider. Im einzigen Ensemble der Oper, dem dialogisierenden Terzett »*Reçois, Dieu bienfaisant, l'hommage de nos cœurs*« sind Alceste und Admète durch je eigenen Text und Melodik von denjenigen Hercules zu unterscheiden.

Ein Blick auf die solistischen Gesänge zeigt die große Vielfalt verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten Glucks, die er jeweils nach seinen dramatischen oder ausdrucksmäßigen Bedürfnissen auswählte. Alceste ist mit neun Gesängen und den drei Duetten mit Admète in der Oper die überaus dominante Gestalt. Ihre Auftrittssarie »*Grands Dieux! Du destin qui m'accable*« ist eine Zwei-Tempo-Arie mit einem für den französischen Stil typischen dreitaktigen Da-capo-Zitat zu Beginn des letzten Formabschnittes (das gleiche Verfahren ist in Admètes »*Non sans toi je ne puis vivre*« im II. Akt zu beobachten). Coquéau bemerkt kritisch, der Moderato-Teil »*finit d'une manière très-mesquine*«² (er scheint damit eher das Ritornell als das ausdrucksvolle Melisma der Singstimme zu meinen) und der kurze Tempowechsel im Allegro sei unmotiviert. Alcestes zweite Arie, die Klage »*Non, ce n'est point un sacrifice*«, ist, formal gesehen, eine ungewöhnliche Da-capo-Arie, da die ersten vier Takte als selbstvergewisserndes Motto, von Coquéau deshalb als »rondeau« bezeichnet, in der Mitte des Moderatoteils und das ganze Andante als Da capo wiederholt werden. Wie sehr Gluck in diesem Stück seiner Zeit voraus war, beweist die Kritik Framéry's. In der *Encyclopédie Méthodique* zitiert er es bezeichnenderweise in dem Artikel »*décousu*«. Die erste Phrase habe keine Analogie in der Arie mehr (er verschweigt dabei, daß sie dreimal erklingt): »je ne remarquerai point que la seconde partie de la première mesure, toute composée de doubles croches, oblige à en précipiter les paroles, ou à chanter cette mesure plus lentement que les suivantes; mais j'observerai qu'il ne se trouve pas une seule double croche ailleurs.«³ Nach einer Aufzählung einer Reihe weiterer Verstöße meint er unter Verkennung gerade ihrer Expressivität in dieser extremen Situation, die Aneinanderreihung so ungleich gebauter Phrasen sei unakzeptabel: »*Tout ce morceau est fait de la même manière; on n'y voit point une phrase qui correspond à l'autre, et qui présente la moindre idée d'unité.*«⁴ Framéry besteht auf einer klassizistischen Formbildung aus »*formes régulières*« und erweist sich als einer der bedeutendsten Vertreter der gegen Gluck gerichteten, von klassizistischen Idealen geprägten Musikkritik und -theorie.

Ebenso eigenständig wie dieser Klagegesang Alcestes ist die Gestalt der berühmten Arie »*Divinités du Styx*«, deren Begleitung durch ungewöhnlich vielfältige Rhythmen, die Unisoni bei mehrfachem Tempowechsel zwischen Andante, Adagio, Andante un poco, Animé und Très animé gekennzeichnet ist. Die eigenwillige Abfolge der Verse in der Vertonung mit einem Da capo des ersten, 24 Takte langen Formteils ist der folgenden Übersicht zu entnehmen (die Buchstaben bedeuten jeweils den Vers, die Ziffern die erste oder zweite Vershälfte): a1 a2 b b1 b b2/ c d (unvollständig) d a1 a2 e1 e1 e2 f f2 g h i h i g1 g2/ a1 a2 b b1 b b2.

1 Vgl. Cl.-Ph. Coquéau, *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* (1779), in: *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, hg. v. F. Lesure, vol. II, Genf 1984, S. 447.

2 Ebd.

3 N.-E. Framéry, Artikel »*décousu*«, in: *Encyclopédie Méthodique*, vol. II, S. 111.

4 Ebd.

Im Accompagnato »*Arbitres du sort humain*« verdoppeln Oboen und Klarinetten die außergewöhnlich gespannte Melodik der Singstimme, während die Streicher mit ihrem Bogentremolo zur Ausdrucksverstärkung beitragen. Gerade diese Art der Sprachvertonung klang für die zeitgenössischen Ohren ungewöhnlich, wie die Bemerkung Coquéaus über die »chants roides et sans harmonie«¹, von denen große Gewalt ausgehe, zeigt. Die zweiteilige Arie »*Je n'ai jamais chéri*« (eine zweite Arie dieser Formgestalt ist Alcestes Anruf der Götter »*Ah, Divinités implacables*«), in der die Oboe die Singstimme weitgehend verdoppelt, gehörte zu den populären Erfolgen der Opern Glucks in Frankreich. Alcestes Arie »*Ciel! Quel supplice, quelle douleur*«, in der der zweite Teil »*Cet effort, ce tourment extrême*« am Ende wiederholt wird, ist dadurch hervorgehoben, daß sie verkürzt nach dem nachfolgenden Chor »*Oh, que le songe de la vie*« in einem neuen Tempo (*Vivement* anstelle des *Andante*) wiederholt wird.

Mit der Häufung klanglicher Härten (den Konsonanten s, t, r und k, im Beispiel in Fettdruck) in den Versen des großen *Récitatif* Alcestes in der Unterweltszene realisierte Du Rouillet Vorstellungen, wie er sie in seiner theoretischen Abhandlung über die Librettistik formuliert hatte.

»Grand Dieux! Soutenez mon courage!
 Avançons! Je frémis...! Consommons notre ouvrage!
 Ah, **quel séjour affreux!** **Que** vois-je, **justes** Dieux?
 Tous mes **sens** sont saisis d'une **terreur** soudaine.
 Tout de la mort dans **ces horribles lieux**
Reconnaît la loi souveraine.
 Ces **arbres** desséchés, **ces rochers** menaçants,
 La **terre** dépouillée, aride et sans verdure,
 Le **bruit** lugubre et sourd de l'onde qui murmure
 Des oiseaux de la nuit les **funèbres accents**.
Cet antre, cet autel, ces spectres effrayants,
Cette pâle clarté dont la lumière obscure
Répands sur **ces objets** une nouvelle horreur,
 Tout de mon cœur glacé redouble la **terreur.**«

Bereits in der Poesie wird das Grauen des Ortes zum Klingen gebracht, das von Gluck mit dem Einsatz musikalischer Ausdrucksmittel gesteigert wird: Sturzmotive im Orchester, verminderte Septakkorde, Tritoni, Tremolo der Streicher und die phrygische Abschlußkadenz, Unterbrechung der Singstimme durch das Orchester. Interessant sind die Ausführungen Suard's in der *Encyclopédie Méthodique* gerade zur pantomimischen Umsetzung der Ritornelle durch den Sänger in dieser Arie:

»Non seulement la musique dispense l'acteur de mettre dans son action une vérité rigoureuse, mais elle ne le lui permet même pas. Il est forcé de suivre le caractère de la musique, de faire concourir le geste avec la mesure, de la prolonger ou de la précipiter suivant les mouvements du chant. Quelquefois le compositeur a noté lui-même certains mouvements de l'acteur. Par exemple, au troisième acte d'Alceste, lorsque la reine se rend aux antres de la mort, elle est effrayée de l'horreur qui l'environne, elle dit:

»Dieux! soutenez mon courage... «

»Avançons...je frémis...consommons notre ouvrage.«

Les silences de ce monologue sont remplis par des notes de l'orchestre qui comptent, pour ainsi dire, les pas d'Alceste. [...] Gluck avoit eu dans quelques autres endroits la même intention de noter par la musique la pantomime des acteurs; mais les difficultés qu'il avoit rencontrées dans l'exécution, lui firent renoncer à cet effet comme à beaucoup d'autres, qu'il regardoit comme essentiels à l'illusion et à la perfection du mélodrame, mais pour lesquels il croyoit que les acteurs et le public même n'étoient pas encore assez préparés.«²

Admètes Da-capo-Arie »*Bannis la crainte*« ist mit ihren zahlreichen Textwiederholungen am stärksten italienisch geprägt. In seiner c-Moll-Arie »*Alceste au nom des Dieux*« wird die Anfangsstrophe in freier Handhabung am Schluß noch einmal neu vertont und mit einem zweimaligen Anruf Alceste geschlossen. Schließlich wandelt Gluck das Da capo in der die ganze Entschlossenheit des Hercules zum Ausdruck bringenden Arie »*C'est en vain que les enfers*« dadurch ab, daß er lediglich sechs Takte des Anfangs wiederholt und dann nach einem neuen Abschnitt nur noch die letzten acht Takte unverändert aus dem ersten Teil der Arie übernimmt.

Mit dem Hinweis, in der durchaus geschätzten Pantomime der Priesterinnen handle es sich bei Abstraktion der Ornamente um einen »chant Protestant dans le Temple« kennzeichnet Coquéau richtig diese stilistische Nähe zum Choral.³ Schließlich ist auf die Eigenart der

1 Coquéau, *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra*, vgl. u.a. S. 386.

2 Suard, Artikel »acteur«, in: *Encyclopédie Méthodique*, vol. I, S. 49.

3 Coquéau, *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra*, S. 448.

Schlußchaconne zu verweisen, in der neben der Wiederholung von 60 Takten aus dem Anfang (Gluck läßt den ersten Achttakter und seine Wiederholung aus) weitere zwei Achttaktphrasen hinzukommen.

Glucks Vertonung von Quinaults Libretto der *Armide* wurde am 23. September 1777 zum ersten Mal in der Opéra aufgeführt. Sie stieß auf die heftigste Kritik bei La Harpe und Marmontel, ohne daß sie damit eine erste Serie von 27 Aufführungen und mehrere Wiederaufnahmen bis 1792 hätten verhindern können. Bei der Wahl des Librettos, das seit Lullys Meisterwerk aus dem Jahre 1686 niemand in Frankreich gewagt hatte, neu zu vertonen, mußte sich Gluck über die eingehende Kritik Du Roullets an Philippe Quinault im allgemeinen und seiner *Armide* im speziellen hinwegsetzen. In seiner *Lettre sur les Drames-opéra 1776* hatte Du Roulet eingehend und grundsätzlich das Libretto der *Armide* als unbrauchbar verurteilt, ohne daß dies für Gluck ein Grund gewesen wäre, gerade dieses allgemein am höchsten geschätzte Chef-d'œuvre unter allen französischen Opernlibretti zu vertonen.¹ Du Roulet findet den ersten Akt »sans mouvement sans action, uniquement employé à une partie de l'exposition pour laquelle une scène de 30 Vers auroit suffi.«² Die Person des Hidraot sei »tout-à-fait épisodique et inutile«, und das Divertissement habe Quinault darin lediglich eingeführt, um den Akt zu verlängern. Auch die beiden ersten Szenen des II. Akts seien durch bloße 4 oder 6 Verse im I. Akt zu ersetzen gewesen. Gänzlich lächerlich und unmotiviert (»ridicule« und »déplacé«) findet er das Erscheinen der Nymphen und Schäfer vor dem schlafenden Renaud, während der Auftritt Armides danach, mit dem Du Roulet zufolge das eigentliche Geschehen der Oper erst beginnt, als höchste Stufe des Sublimen gelobt wird:

»Rien n'est mieux fait, rien n'est plus sublime, rien n'est plus véritablement tragique que cette scène de Renaud endormi et d'Armide le poignard à la main.« Die beiden folgenden Akte III und IV seien »d'un froid mortel. Le 3e. tout-à-fait épisodique et inutile, rempli par une allégorie, ingénieuse à la vérité, mais déplacée et pour Armide qui vaincue par l'Amour ne doit pas quitter Renaud, et pour le Spectateur impatient de revoir ensemble les deux Amans, et le 4e. acte que les enthousiastes de Quinault n'ont pas même osé entreprendre de justifier.«

Erst zu Beginn des letzten Akts finde das Geschehen seinen Fortgang. Die Handlung reiche gerade für drei Akte, und deshalb müßten die Akte III und IV gestrichen werden. Du Roulet bezeichnet Quinaults Oper als Versuch, um jeden Preis und gegen den »bon sens« fünf Akte und fünf Divertissements zu schreiben. Es sei nur nebenbei vermerkt, daß dieser programmatische Brief, der stellenweise recht überheblich klingt, noch im gleichen Jahr eine überaus ironische Antwort von Nicolas Bourguignon de La Salle erhielt³, in welcher u. a. auch der beherrschende Ton der Schrift entlarvt wird.

Gluck hat sich mit der Wahl des Librettos nicht nur gegen Du Roulet gestellt, sondern seine Vertonung der *Armide* als sein ehrgeizigstes Vorhaben im Hinblick auf die Schaffung einer französischen Reformoper angesehen, denn mit ihr wollte er das Erbe des noch immer hochgeachteten Lully antreten. In deutlichem Gegensatz zu den Bearbeitungen und Aktualisierungen Quinaultscher Libretti durch Marmontel blieb jenes der *Armide*, abgesehen von kleineren Eingriffen und einiger neuer Verse zu Beginn der 5. Szene des III. Akts, unverändert. Die Konzeption des »Drame héroïque« der *Armide* ist nach Glucks eigener Aussage völlig verschieden von derjenigen der *Alceste*.

»J'en [der *Armide*] ai fait la Musique de manière qu'elle ne vieillira pas sitôt [...] *Alceste* est une Tragédie complète, et je vous avoue que je crois qu'il manque très-peu de chose à sa perfection; mais vous n'imaginez pas de combien de nuances et de routes différentes la Musique est susceptible; l'ensemble de l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste*, que vous croirez qu'ils ne sont pas du même Compositeur. Aussi ai-je employé le peu de suc qui me restoit pour achever l'*Armide*; j'ai tâché d'y être plus Peintre et plus Poète que Musicien. [...] Il y a une espèce de délicatesse dans l'*Armide* qui n'est pas dans l'*Alceste*: car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages, de manière que vous connoîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer, quand ce sera *Armide* qui parlera, ou une suivante, etc. etc.«⁴

Dies nachzuvollziehen, fällt bei so gegensätzlichen Personen wie Armide und den beiden Vertrauten Phénice und Sidonie nicht schwer. Sowohl die Singstimme als auch die Orchesterbegleitung sind bei Armide rhythmisch intensiver und aggressiver durch zahlreichere Punktierungen und Synkopen, die Melodik ist gespannter, an zahlreicheren, größeren und vielfach dissonanten Sprüngen zu erkennen, und in ihrer Dynamik durch größere Gegensätze gekennzeichnet.

1 Einen Vergleich der beiden *Armide* Lullys und Glucks besonders aus ästhetischer Perspektive bietet M. Armellini, *Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Florenz 1991.

2 Du Roulet, *Lettre sur les Drames-opéra*, S. 50f.

3 Vgl. *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, hg. v. F. Lesure, vol. II, Genf 1984, S. 163–188.

4 *Lettre de M. le chevalier Gluck, A M. L. B. D. R.*, in: *Querelle*, vol. I, S. 43f.

Wenngleich in der *Armide* wie in den vorausgehenden Pariser Opern Glucks das Accompagnato-Rezitativ sehr expressiv und dramatisch ist, gibt es doch auch eine erstaunlich große Zahl verschiedenartiger geschlossener, wenn auch oftmals unregelmäßig gebauter Formen sowie eine Lully vergleichbare »architektonische« Planung großer Tableaus.

In der Ouvertüre ist mit einem kürzeren Moderato im Allabreve-Takt, einem Allegro und einem abschließenden Maestoso die Form der Ouvertüre Lullys noch spürbar. Allerdings hat das Allegro mit dem Symphoniesatz die Transposition einer Dominantgruppe von 16 Takten in der Reprise, dort auf 20 Takte erweitert und in der Tonika versetzt, gemeinsam. *Armide* ist die beherrschende Figur der Oper, obwohl sie im IV. Akt nicht auftritt und Renaud eine der beeindruckendsten Szenen, »*Plus j'observe ces lieux*«, zugeordnet ist. Ein Blick auf die Tonarten *Armides* zeigt, wie außerordentlich vielfältig ihre Rolle gestaltet ist. Ihre zentralen tonalen Bereiche sind d-Moll, die Tonart ihrer Traumerzählung im I. Akt und der Selbsterkenntnis und Selbstzerstörung des Endes, a- und e-Moll, in denen die berühmten Szenen des II. Akts stehen, wobei das a-Moll des Monologs »*Enfin il est en ma puissance*« eine Ausweitung bis nach Fis und Cis erfährt und damit mit den hohen Kreuztonarten das Dämonische verknüpft. Die Deutung des F-Dur der Arie »*De mes plus doux regards*« sowie besonders des Monologs »*Venez, venez, Haine implacable*« fällt dagegen viel schwerer, denn in dieser Tonart steht auch »*Dans un jour de triomphe*« der *Phénice* zu Beginn des I. Akts, ohne daß sich inhaltlich oder dramaturgisch eine Verbindung herstellen läßt. Renauds »*Plus j'observe ces lieux*« in D-Dur ist dagegen als Pol zum tragischen d-Moll zu verstehen, denn mit der Wirkung des Zaubers beginnt auch das Glück *Armides*. Während Gluck den meisten Monologen und Szenen eine Lully vergleichbare tonartliche Geschlossenheit verleiht, rückt er von diesem Prinzip zu Beginn des V. Akts ab: die dialogisierenden Teile des Duets zwischen *Armide* und Renaud beginnen in d-Moll, bei »*D'une vaine terreur*« moduliert Gluck nach g-Moll, dann bei *Armides* »*La sévère raison*« nach c-Moll, um schließlich den gemeinsamen Gesang »*Aimons-nous, tout nous y convie*« in C-Dur zu beschließen.

Der durchkomponierte Monolog, »*Enfin il est en ma puissance*«, ist mit dem nachfolgenden Air durch gemeinsame Motive und jenes mit dem sich anschließenden »*Venez, seconde mes désirs*« durch die gemeinsame Tonart e-Moll verbunden. Wie in mehreren anderen Gesängen wird in letztgenannter Arie das in Dreitaktphrasen gegliederte Ritornell zu Beginn des Vokalteils wiederholt, und beide Abschnitte des Texts werden zweimal vertont. In dem Duo »*Esprit de haine*«, dem zwei siebensilbige Quatrains zugrunde liegen, wird die zweite Strophe als kurzer Mittelteil vertont, während die erste Strophe im ersten Teil (Versfolge ab ab cd ab b – a und b sind jeweils Wiederholungen desselben Verses) und im letzten Teil des Stückes (Versfolge ab ab cd cd ab) textlich dreiteilig behandelt wird, so daß rein textlich eine Art Rondeau entsteht. Als einziges musikalisches Repriseelement wiederholt Gluck aus dem ersten Teil, Techniken Lullys vergleichbar, im letzten Teil einen Viertakter. Ein ähnliches Vertonungsverfahren liegt *Hidraots* »*Pour vous quand il vous plaît*« aus dem I. Akt zugrunde.

Gluck verzichtet nicht auf musikalische Da-capo-Formen. *Armide* beginnt den III. Akt mit der Da-capo-Arie »*Ah si la liberté*«, in der die erste Strophe allerdings nur einmal vertont ist, eine Arie, deren Harmonik von *Coquéau* als »trop travaillée«¹ und dessen Melodik als »chant dur« bezeichnet werden. Er zielt damit auf Glucks weiten modulatorischen Weg und die dreifache phrygische Kadenz, mit der *Armides* Unsicherheit über Renauds Absichten bei »*Se peut-il que Renaud?*« zum Ausdruck gebracht wird. Auch das Terzett »*Au temps heureux*« (II/4) ist eine Da-capo-Form französischer Variante mit einem umfangreichen Mittelteil, eine Form, die mit der italienischen Da-capo-Arie wenig gemeinsam hat und die man daher auch eher als Rahmenform bezeichnen sollte, wie sie von Lully bekannt ist. Die Echotechnik dieses Terzetts wird im nachfolgenden Chor fortgesetzt (auch im Dialog zu Beginn des V. Akts spielt es wieder eine Rolle) und stellt damit eine der Kunstgriffe dar, mit denen Gluck innerhalb von Szenen und Tableaux musikalische Einheit schafft. Das auffallende punktierte Auftaktmotiv dieses Chores »*Ah quelle horreur*« wird dann später in *Armides* »*Enfin il est en ma puissance*« und wiederum zusammen mit der Echotechnik in »*Ah quelle cruauté*« aufgegriffen. *Coquéau* kritisierte diese Echotechnik wegen ihrer strikten Beibehaltung als kleinlich, monoton und zu symmetrisch angewendet. Andere Elemente zur Darstellung des Dämonischen, die raschen, erregten Triolenbewegungen, die Tonrepetitionen und die traditionellen Dämonenskalen verbinden mehrere Szenen miteinander.

1 *Coquéau, Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, S. 416.

Eine bemerkenswerte Form stellt auch Armides Monolog »*Venez, venez, Haine implacable*« dar: nach dem Eingangsritornell werden die ersten drei Verse zum ersten Mal, dann die ersten beiden Verse noch einmal neu vertont, in einer Gestalt, in der sie als Reprise wiederkehren, während der erste Vers als Coda unverändert aufgenommen wird. Die Musik des vierten bis sechsten Verses erscheint in der Reprise nach Art des Seitensatzes der Sonatenform von der Dominante auf die Tonika transponiert. Hierbei knüpft Gluck bei dramaturgisch sehr sinnvoller und wohl begründeter litaneimäßiger fünfmaliger Wiederholung der Hauptsentenz »*Venez, venez, Haine implacable*« offensichtlich an frühere Experimente mit der Übertragung sonatenmäßigen Tonartenaufbaus in der Arie an.

Ein musikalischer Rahmen liegt auch im ersten großen Formteil der Schlußzene der Oper vor, in der die 10 Takte zu Beginn nach dem ersten Ritornell unverändert wiederkehren. Eine weitere typische Rahmenform findet sich in Renauds »*Allez, éloignez-vous*«, wobei ein Detail der szenischen Umsetzung, nämlich die fehlende Reaktion der »*plaisirs*« auf den Befehl Renauds, ihren Tanz nicht fortsetzen, auf die Kritik Coquéaus stieß.

Das von Gluck selbst aufgestellte Ideal der Zuordnung einer bestimmten Musik zu bestimmten Charakteren ist gut am Dialog Armides mit Renaud zu Beginn des V. Akts zu verifizieren. Jede Stimme beharrt bis zum Beginn des eigentlichen Duett-Teils auf eigenem melodisch-motivischem Material. Coquéau war nicht so sehr diese von Gluck beabsichtigte Charakterisierung der Personen in dieser Szene als vielmehr die auf ihn monoton, allzu französisch und lullystisch wirkende und deshalb als »*mauvais et forcé*« abzulehnende Sprachvertonung aufgefallen. In der zeitgenössischen Kritik wird immer wieder die Rolle des Orchesters in instrumentalen Einschüben als Kommentator und die Aussage der Singstimmen ergänzender Partner entweder zustimmend oder ablehnend hervorgehoben. Dafür ist das Terzett Armides mit Phénice und Sidonie (III/2) ein Musterbeispiel, in dem bezeichnenderweise gerade Armides Partie vom Orchester verstärkt und vervollkommen wird.

Die gewichtigste Arie Renauds in der Oper ist, wie bereits erwähnt, »*Plus j'observe ces lieux*«. Ihre in sehr großen Bögen angelegte mehr als 30 Takte umfassende Eingangssinfonie – das Wort Ritornell wäre hier zu bescheiden, Coquéau spricht wie viele andere Gegner anerkennend von »*accompagnements délicieux*« – hat der Komponist offenbar kompositionsstrategisch dem »*Sommeil*« in Lullys *Atys* nachgebildet. Obwohl es sich um eine andere Topik handelt (bei Lully um den Schlaftopos, hier das ruhige Fließen des Wassers) verbindet beide Stücke der Einsatz der Flöte (bzw. bei Lully der Flöten), die auch im Verlauf des Vokalteils mit größeren unveränderten Abschnitten aus der Einleitung periodisch wiederkehrt.

In den Divertissements der Oper, die sogar den Doppelchor einschließen, hat Gluck große Tableaux geschaffen, in denen er sich einer von Lully ausgehenden Tradition anschließt und durch verschiedene Reprisen dem Ganzen eine formale musikalische Geschlossenheit gibt. Als Beispiele seien das Chor-Da-capo »*Voici la charmante retraite*« im IV. Akt nach dem Chor »*Jamais dans ces beaux lieux*« oder die Wiederaufnahme der Chaconne im V. Akt exemplarisch genannt. Gegenüber der älteren Chaconne fallen hier nicht nur der Wechsel und die Wiederholung verschieden langer, unregelmäßig gebauter und modulierender Teile, sondern auch größere Gebilde wie Zehntakter auf, die ebenfalls wiederholt werden. Die große Reprise der Chaconne nach dem »*Air gracieux*« besteht im Wesentlichen aus einem kleineren transponierten Teil zu Beginn und einem mehr als 70 Takte langen, unveränderten Formteil aus dem späteren Verlauf der Ostinatoforn. Gluck hat außerordentlich erfolgreich die Divertissements in die dramatische und musikalische Aussage des Stoffes einbezogen. Allerdings wäre ihre bloße Rechtfertigung nach rein dramatisch-inhaltlichen Anforderungen angesichts des Stoffes fragwürdig.

Das letzte Werk für Paris, *Iphigénie en Tauride* (Text Nicolas-François Guillard, Uraufführung am 18. 5. 1779), bezeichneten Guillard und Gluck als »*Tragédie opéra*«. Wie die erste *Iphigénie* handelt es sich um ein Drama wirklicher menschlicher Leidenschaften und ethischer Ideen, wobei *Iphigénie en Tauride* als kompromißloseste Schöpfung Glucks anzusehen ist. Thematisiert wird nicht nur der allgemein menschliche Aspekt der Bruderliebe und Freundschaft, sondern auch der Gegensatz zwischen zivilisierten und barbarischen Völkern. Die Kompromißlosigkeit Glucks wird schon zu Beginn am Fehlen der traditionellen Ouvertüre oder z.B. an der schockierende Behandlung des Balletts der naturhaft opfergläubigen und in archaischen Vorstellungen verhafteten Skythen, im I. und im II. Akt in den furchtbaren, pantomimisch unterstützten Verwünschungen deutlich, die die Eumeniden ausstoßen. Bei offe-

nem Vorhang erklingt der Einleitungssatz, im »Calme« lassen die unruhiger werdenden Violinen und Blechbläser das Ende der Beschaulichkeit erahnen. Anhand der verbalen Hinweise im Partiturdruk ist die Steigerung des Gewitters genau zu verfolgen. Gluck setzt die musikalischen Mittel sehr zurückhaltend ein, sein Gewitter ist kein Tableau mehr wie in *L'Isle de Merlin*, aus dem es stammt, sondern die von Göttern gelenkte Naturgewalt wird als Handlungselement und Korrelat der inneren Unruhe Iphigénies eingesetzt. Die sittliche Reinigung, dokumentiert am Verzicht auf Menschenopfer, muß erst noch folgen. Die Tempête war eine in Frankreich im Musiktheater besonders beliebter Szenentypus, der als Ausdruck der dramatischen Krise und Zuspitzung diente und oftmals mit der gesungenen Szene verknüpft wurde. Noch im 19. Jahrhundert war der Sturm eine wirkungsvolle Devise, man denke nur an den Beginn von Verdis *Otello*. Glucks Sturmmusik der *Iphigénie* hat lange Zeit die ganze Bewunderung der Zeitgenossen gefunden, so noch bei Jean-Baptiste Antoine Suard: »Dans la tempête qui ouvre d'une manière si neuve et si frappante le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, les prêtresses de Diane arrivent en désordre sur le théâtre, effrayées et implorant la clémence des dieux. Ces prêtresses et Iphigénie elle-même ne manquent pas d'exprimer, à chaque coup de tonnerre, le saisissement qu'elles éprouvent et à l'explosion la plus violente on voit d'ordinaire Iphigénie tomber par terre presque évanouie¹, – eine szenische Umsetzung, die von Suard allerdings als »défaut de convenance« kritisiert wird. Grétry war der erste, der in *Zémire et Azor* (1771) die Handlung der Oper in der Ouvertüre durch einen hereinbrechenden Sturm beginnen ließ: nach einem Larghetto sind darin Sturm und Wind zu hören, und dann auch in der Musik zu den Worten Alis aus der ersten Szene. Eines der Mittel Glucks, die aufwärtsjagende Skala, verwendete auch Grétry. Gluck war nicht nur der erste, der damit die Exposition der Tragédie beginnt, sondern seine »tempête« ist, wie es für eine Tragédie selbstverständlich ist, ungleich gewaltiger als jene in Grétrys »Comédie-ballet«. Die große Szene Glucks ist ein kühl kalkuliertes Stück mit einem erstaunlich klaren Aufbau. In den Szenenanweisungen wird nicht nur darauf hingewiesen, daß bereits während des »le calme« darstellenden kurzen Einleitungssatzes einzelne Donnerschläge zu hören sind, sondern auch auf die Besonderheit der Beleuchtung, denn die einzige Unterbrechung der Dunkelheit der Szene soll durch das Aufleuchten der kurzen Blitze erfolgen. Die musikalischen Elemente des Orchestersatzes sind Skalen- und Repetitionsmotive und eine achttaktige melodische Phrase, die vor Iphigénies erster und letzter Strophe erklingt. Die musikalische Sturmdarstellung vor dem Auftritt Iphigénies ist als große motivische, bewegungsmäßige und modulatorische Steigerung angelegt, zu der die Instrumentierung durch den zunehmenden Einsatz der Bläser bei einer nur vier Takte andauernden Aussparung der Blechbläser und Pauke beim ersten chromatischen Aufstieg der Bässe beiträgt. Ausgehend von einem Ausgangsbereich in der Tonika D-Dur moduliert Gluck zur Dominante der Mollparallele fis, die als Orgelpunkt vor dem Einsatz der Singstimme erscheint. Die Verse des Gebetes Iphigénies und des Chorrefrains der Priesterinnen sind als regelmäßige achtsilbige Vierzeiler gebaut, deren Vokabular (»courroux, sinistre, barbare, ensangler, malheureux mortels«) die Bedrohung deutlich werden läßt. Der Wechsel von weiblichem und männlichem Vers findet seine Entsprechung in der vollkommen regelmäßigen Vertonung, in der jeder Vers in einen rhythmisch schematisch gestalteten Dreitakter gegossen ist und der letzte Vers jeweils wiederholt wird. Entgegen dieser rhythmischen Schematik sind sowohl die drei Strophen Iphigénies als auch alle drei Chorrefrains melodisch und harmonisch neu gestaltet. So ergibt sich ein harmonischer Ablauf der Soli Iphigénies von h-Moll über fis-, e- und a-Moll zurück nach D-Dur, während der Chor seine Refrains in D-Dur, a-Moll und A-Dur vorträgt. An dieser syntaktischen Regelmäßigkeit der Vokalteile läßt Gluck die dazwischengeschalteten Sturmritornelle mit ihren 12, 24 und 12 Takten ebenfalls an symmetrischen Proportionen partizipieren. Die Instrumentation mit dem sehr sparsamen Einsatz der Pauken, die nach dem Anfangssturm erst beim Abklingen des Gewitters noch einmal erklingen, unterstützt diese sehr gezügelte Umsetzung eines furchterregenden Unwetters. Die Struktur dieses Einleitungssatzes ist also trotz der auch anderswo bei Gluck oft zu beobachtenden Vertonung der Verse in Dreitaktphrasen überaus ausgewogen. Im Accompagnato der Traumerzählung Iphigénies wird die Brandkatastrophe im väterlichen Haus und die Mordtat vor dem Zuschauer nachvollzogen.

Thoas' Wildheit wird in der Streicherfigur bei seinem Auftritt vor der Arie »*De noirs pressentiments*« zum Ausdruck gebracht. In seiner Arie beschränkt sich Gluck auf wenige

1 Suard, Artikel »action«, in: *Encyclopédie Méthodique*, S. 51.

musikalische Elemente, das melodische Unisono der meisten Stimmen zu langgehaltenen Grundierungen des Basses oder umgekehrt, wobei die posaunenartig eingesetzten Hörner bei »Tremble, ton supplice s'apprête« die Uragst des Königs verdeutlicht, der mit seiner Stimme dem unerbittlichen Rhythmus der ersten Violinen folgen muß. Er steht blind unter dem Eindruck des Orakels und bleibt in seinem naturhaften Verständnis der Gottheit den Gewalten unterworfen. Mit der exotisch gemeinten Instrumentation der Skythentänze und der bewußt verfremdeten Melodik charakterisiert Gluck die ursprüngliche Wildheit der Skythen.

Im II. Akt wird die Handlung in den Innenraum verlegt und damit spielen sich alle wesentlichen Vorgänge, in der Seele und in der Phantasie der Personen ab. In der schreckenseregenden Pantomime der Eumeniden werden die Vorstellungen Orests sichtbar gemacht. Ihre Musik, die bereits in der Einleitung zu Orests Szene in G-Dur erklang und deren Kopfmotiv seine innere Anspannung anzeigt, ist Orest zugeordnet. Die Violinfiguren, die Sforzati und das Festhalten der Bässe am »a« zeigen in Orests »Le calme rentre« den eigentlichen Zustand Orests an. In der nächsten Szene (II/4) werden die Wahnvorstellungen in dem d-Moll-Chor »Vengeons et la nature et les Dieux« artikuliert, dessen altertümlicher Charakter mit dem Alter der Schuld korreliert. Nachdem Orest im Dialog mit Iphigénie den Tod Orests behauptet hat, ist der Aktschluß eine großangelegte Trauerzeremonie, in der die Hoffnungslosigkeit und Verlassenheit in der Fremde zum Ausdruck kommt. Die Musik der eigentlichen Totenehrung Orests erfolgt mit 18 Takten Orchestermusik, die der vorausgehenden Orchesterbegleitung entnommen sind.

Die entrückte, im Tonfall der Arie Iphigénies im I. Akt verwandte Arie »*Unis dès la plus tendre enfance*« ist besonders hervorzuheben. Der Akt hat eine dreiteilige Anlage mit den Arien der Freunde zu Beginn, Orests Auseinandersetzung mit sich selbst im Zentrum und Iphigénies Klage und Trauerzeremonie für Orest am Ende. Während im III. Akt die dramatischen Szenen mit liedhaften Arien und Soli wechseln, sind der Anfang und Schluß des IV. Akts wiederum in großen Blöcken gestaltet. Iphigénie verteidigt ihre »humanité« gegen die Gottheit. Zwei sakrale Sätze, der Chor »*O Diane, sois-nous propice*« und die Hymne »*Chaste fille de Latone*«, folgen nach, bevor Orest in den Tempel geführt wird. In einem kurzen Satz äußerster harmonischer Bewegung und gespannter Klanglichkeit wird die entscheidende Situation signalisiert. Nachdem Orest erkannt ist, fordert Thoas in einem wilden, mit Klangmassen gestalteten F-Dur-Satz, in dem das lydische h mehrfach erklingt, Rache, bevor er von der Hand des Pylades fällt, im Orchester von einem Lauf in h-Moll über zwei Oktaven unterstrichen – eine Geste, die schon seinen Auftritt im I. Akt begleitet hatte. Erst durch die Intervention Dianes wird das Gemetzel beendet, ohne daß ein allgemeiner Jubel losbricht. Wie präsent die Vergangenheit für Orest bleibt, zeigt das Anknüpfen in dieser Szene an seine Arie »*Le calme rentre dans mon cœur*«.

Wenn man den Formkanon der Sologesänge in der *Iphigénie en Tauride* betrachtet, so ergeben sich im Vergleich zur französischen Tradition die wichtigsten Neuerungen weniger in den eingesetzten Formen als vielmehr in deren Ausfüllung mit musikalischem Inhalt. Gluck macht reichen Gebrauch vom »*récitatif pathétique*« oder »*obligé*«, dem er sich auch in den großen Monologen bedient: in Iphigénies Trauerzählung im I. Akt mit mehreren Tempowechseln, in Orests »*Dieux! protecteurs de ces affreux rivages*« und in Pylades' »*Divinité des grandes âmes*«, um nur die bedeutendsten hier zu nennen. Abweichend vom französischen Rezitativ läßt er nach italienischer Manier selbst noch in der *Iphigénie en Tauride* an einigen Stellen den Baß die Kadenz nach Abschluß der Singstimme alleine zu Ende führen. Die beiden Hauptprotagisten erhalten jeder eine Da-capo-Arie des Typs, wie er seit Rameau auch in der französischen Oper und Opéra-comique bekannt war (Iphigénie »*O toi qui prolongeas*« und Oreste »*Dieux qui me poursuivez*«), in denen jeweils der Text des A-Teils nur einmal vertont ist, und das Da capo unverändert wiederholt wird (einfache dreiteilige Form ABA). Zu diesem Typus gehört auch das Da-capo-Duett zwischen Pylades und Orest »*Ah mon ami, j'implore ta pitié*« und die Chorhymne »*Chaste fille de Latone*«. Letztere stellt die syntaktisch auffallende Vertonung eines Siebensilbers dar, in dem im Da capo wie im Mittelteil ein Vier- und ein Dreitakter sich abwechseln. Eine typisch französische Rahmenbildung zeigt die von einem ostinaten Synkopenrhythmus der Bratschen geprägten Arie Orests, »*Le calme rentre dans mon cœur*«, wobei jedoch die Wiederaufnahme der Anfangsverse musikalisch neu gestaltet ist. In einer frühen Besprechung der Oper wird gerade diese Arie hervorgehoben,

weil in ihr die Orchesterinstrumente, die Bratschen als »la voix sourde et menaçante des remords« und die Violinen durch die »agitation profonde, mêlée de soupirs et de sanglots«, für den niedergeschlagenen Orest sprechen: »Ils vous diront qu'Oreste a perdu, non le sentiment de ses peines, mais seulement la force de les faire éclater. En effet, son chant d'autant plus admirable, d'autant plus vrai, qu'il ne parcourt qu'un très-petit nombre de cordes, et que sur-tout il n'a rien de périodique.«¹

Auch die nicht nur in der italienischen, sondern auch in der französischen Oper häufige zweifache Vertonung des gesamten Textes begegnet in Iphigénies beiden langen Arien »*O malheureuse Iphigénie*« und »*Je t'implore et je tremble*«. Schließlich sind die durchkomponierten solistischen Vokalformen zu nennen, von denen der Bericht des Thoas über das Orakel das beeindruckendste Beispiel darstellt. Während die Singstimme darin im ersten Teil von den Orchesterinstrumenten verdoppelt wird, muß sie sich im zweiten schaudererregenden Abschnitt gegen das Tremolo des Orchesters durchsetzen. Im Gegensatz zur älteren französischen Opernkonvention läßt Gluck hier nicht die Singstimme auf die Worte »abîmes effroyables« in großen Intervallen hinabstürzen, sondern verlegt den Topos allein in den Streicherbaß, der eineinhalb Oktaven abwärts durchschreitet. Syntaktisch sind zahlreiche, für Gluck typische Besonderheiten zu beobachten, wie etwa die fünfmalige Wiederaufnahme eines siebentaktigen Formgliedes im Eumenidenchor – bezeichnenderweise die Vertonung von »il a tué sa mère« – den Wechsel von Vier-, Drei- und Fünftaktgliedern in beiden Vertonungen des Textes der schon erwähnten Arie »*Je t'implore et je tremble*« oder im Rezitativ zu Beginn des II. Akts die spiegelbildliche Folge von drei Takten plus drei mal zwei Takten sowie von dreimal zwei und drei Takten. Bezeichnend für die Einschätzung von Glucks dramatischem Kompositionsverfahren ist ein Vergleich der entsprechenden Arien von Piccinni und Gluck (Pylades »*Unis dès la plus tendre enfance*«) durch Suard, dessen Darstellung aus einer zeitlichen Distanz zu den größtenteils sehr unsachlich geführten, von Gluck mitgeschürten Auseinandersetzungen der Gluckisten und Piccinnisten stammt:

»Ainsi dans les deux Iphigénies en Tauride, que deux grands maîtres ont données à notre théâtre, Pilade chante également un air pour déterminer Oreste à le laisser mourir à sa place; mais dans le bel air de M. Piccinni: *Oreste au nom de la patrie*, la mélodie est pure, élégante et soutenue, autant que l'expression en est sensible: l'acteur doit chanter de son mieux et modérer ses gestes pour être plus maître de sa voix. L'air de Gluck, ayant un rythme plus marqué, un mouvement plus vif et une mélodie plus parlante (*canto parlante*), comporte plus d'action et de mouvement. Tout consiste donc à examiner, dans la combinaison de ces deux moyens, de l'action et du chant, quelle est la proportion de l'un et de l'autre.«²

Entscheidend sind in diesem Text die Bezeichnung des Gluckschen Vokalstils mit einem eigenen kompositionstechnischen Begriff, dem *Parlante*, der im 19. Jahrhundert Geschichte machen und Vorbild für eine dramatischere Vertonungsweise wird, die keineswegs auf Textwiederholungen zu verzichten braucht (der ganze zweite Teil von Glucks in unregelmäßigen Phrasen vertonter Arie »*Le sort nous fait périr*« wird unverändert wiederholt).

Hier schafft Gluck wie in den Opern zuvor durch Wiederholungen von Chören (am Ende des I. Akts der Chor der Skythen »*Il nous fallait du sang*«) oder durch das Aufgreifen von Motiven (instrumentale Einleitung des II. Akts zu Orests »*Dieux! protecteurs de ces affreux villages*« und Beginn des Tanzes der Eumeniden) mit musikalischen Mitteln Zusammenhänge. Bezüglich der erwähnten formalen Besonderheiten ist also wiederum das Anknüpfen an französische Traditionen festzustellen. Die Instrumentation – wie schon in der *Alceste* werden drei Posaunen in der »*Cérémonie funèbre*« verwendet – machte einen so großen Eindruck, daß sie bald in Mode kam und man in der *Encyclopédie Méthodique* feststellen konnte: »M. Gluck y a de plus fait ajouter des tromboni, qui dans plusieurs morceaux d'*Alceste* firent un effet nouveau, terrible, et tout-à-fait convenable aux objets représentés. Mais l'oreille s'y est faite ensuite; on les emploie par-tout à l'opéra: ils ont même passé dans d'autres orchestres.«³

Die Glucksche Musik stieß in Frankreich auf die Ablehnung derjenigen, die den Idealen eines Klassizismus anhängen und besonders die geschlossenen Vokalformen den von Gluck bevorzugten modernen, offenen vorzogen, mit denen er den Romantikern vorausging.⁴ Coquéau schildert ziemlich objektiv die Übergänge zwischen Rezitativ und »chant mesuré«, die mit einem Affektwechsel verbunden seien, ohne daß man zu einer »coupe symétrique«, also einer geschlossenen Lied- und Arienmelodik, zu wechseln brauche. Bestimmend dafür

- 1 *Lettre sur Iphigénie en Tauride de M. le Chevalier Gluck*, in: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Neapel und Paris 1781, S. 434.
- 2 Suard, Artikel »action«, in: *Encyclopédie Méthodique*, S. 50f.
- 3 Artikel »effet«, in: *Encyclopédie Méthodique*, vol. II (1818), S. 490.
- 4 Vgl. H. Schneider, *Gluck als Prosateur en musique*, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hg. v. A. Beer und L. Lütteken, Tutzing 1995, S. 193–209. Auf den Vergleich der Oper Glucks von 1779 mit jener Piccinnis von 1781 kann hier nicht eingegangen werden; vgl. dazu die eingehende vergleichende Analyse von Libretto und Musik bei E. Schmierer, *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinni. Zur Synthese französischer und italienischer Oper im späten 18. Jahrhundert*, Laaber 1999, S. 133–220.

- 1 J.-Fr. Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique* (1777), in: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique*, Neapel und Paris 1781, S. 166.
- 2 Widmung der *Paride ed Elena*, in: Gluck, *Sämtliche Werke*, Abteilung I: Musikdramen, Bd. 4, hg. v. R. Gerber, Kassel und Basel 1954, S. XIII.
- 3 Artikel »dramatique«, in: *Encyclopédie Méthodique*, S. 465.
- 4 A. A. Abert, *Chr. W. Gluck*, München 1959, S. 245.
- 5 C. Dahlhaus, *Ethos und Pathos in Glucks »Iphigénie auf Tauris«*, in: K. Hortschansky (Hg.), *Chr. W. Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989, S. 269.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd.

seien allein die Erfordernisse des Herzens und der Situation, nicht aber der Wechsel von Rezitativ und Arie. Der Abbé Arnaud, einer der engagiertesten Gluckisten, führt, lange Zeit vor Richard Wagner, in Analogie zur Literatur den Unterschied zwischen »Vers« und »Prose« in die Musik ein: »C'est lui [Arnaud] qui a dit le premier que la Musique Française étoit à la Musique Italienne ce que la prose est aux vers, comme il a expliqué le premier la vraie Période Musicale, et trouvé sa correspondance et son analogie avec la Période oratoire.«¹ Für Arnaud war das Paradigma der französischen Musik die Oper Glucks, den dessen Gegner als »prosa-teur« en Musique« etikettierten. Gluck selbst rechtfertigt im Vorwort zu *Paris et Hélène* bestimmte bewußt banal gehaltene Gesänge:

»Um diesen Charakter [die eigentümliche Rauheit der Natur Helenas] in der Musik sinngemäß ausdrücken zu können, habe ich mich manchmal gewöhnlicher Mittel bedient, was man nicht als Fehler anrechnen möge. Wenn man einen wahrheitsgemäßen Ausdruck sucht, muß man die Mittel nach Maßgabe des Gegenstands auswählen, den man zu gestalten hat. Die größten Schönheiten der Melodie und Harmonie werden zu Mängeln und Unvollkommenheiten, wenn sie am falschen Platze angewandt werden.«²

Gluck wurde, wie die entsprechenden Artikel (»*décousu*«, »*coupe*«, »*dramatique*« etc.) der *Encyclopédie Méthodique* Framéry's und Ginguenés zeigen, als derjenige angesehen, der den symmetrischen Bau der Periode und der Arie zugunsten der Aperiodik aufgegeben hatte. Auch seine Harmonik stieß auf Ablehnung. So will Coquéau den »coloris« der Harmonik den größten Leidenschaften vorbehalten wissen, er soll aber nicht, wie bei Gluck, dazu dienen, die Musik ihres Zaubers zu berauben. Die beiden in Frankreich artikulierten Standpunkte könnte man in Parallele zur späteren Auseinandersetzung um Victor Hugos *Cromwell* und *Hernani* als »klassisch« und »romantisch« bezeichnen. Den Klassizisten zufolge darf auch eine expressive und dramatische Intention nicht dazu führen, die Formklarheit aufzugeben:

»C'est une erreur de dire que la musique sombre, terrible, menaçante, ou sottement passionnée ne doit point être soumise à une forme, une coupe régulière, qu'elle doit courir par sauts et par bonds, pour imiter par son désordre celui de l'ame des acteurs; sans doute elle doit peindre ce désordre; mais son désordre à elle doit être astreint à une certaine régularité, contenu dans de certaines bornes.«

Und auf Gluck zielend ergänzt Ginguené:

»C'est une erreur, et une très-dangereuse erreur de croire que pour imiter d'une manière *dramatique* le contraste et l'opposition des sentimens, il faille briser à chaque mot le chant et l'harmonie, changer de mouvement, rompre une mesure, altérer le rythme; ce n'est point là le sublime de l'art, c'en est l'enfance; ce sont les efforts d'un artiste qui sent, qui a des intentions, mais à qui les moyens d'exécutions manquent, ou qui s'est fait un faux système. Pour rendre ces vers que dit Achille dans *Iphigénie en Aulide*:

»Dis-lui qu'elle n'a rien à craindre,
Egaré, furieux, mais vaincu par l'amour,
Je saurai me contraindre,
Et respecter celui qui lui donna le jour.«

M. Gluck a mis en usage ce chant brisé, cahoté, intermittent, ces changemens brusques de mouvement et de motifs, toutes ces incohérences que ses aveugles partisans ont voulu ériger en principes.«³

Piccinni oder Paisiello hätten diesen Text im Gegensatz zu Gluck als »air aussi régulier que dramatique« vertont.

Einen anderen Aspekt der Gluckschen Musik formuliert Anna Amalie Abert als seinen »hymnischen Liedton«.⁴ Carl Dahlhaus erweiterte diese stilistische Charakterisierung durch die ideengeschichtliche und sprach im Hinblick auf die *Iphigénie en Tauride* von einem »Humanitätston«.⁵ Am Beispiel der Arie »*O malheureuse Iphigénie*« exemplifiziert er die »Emphase in der Simplizität« und bemerkt, die »noble simplicité« (bei Gluck heißt es »belle simplicité«) könne man auch als »einen hohen, erhabenen Stil – einen Stil der »noblesse«⁶ bezeichnen. Neu gegenüber dem Barock sei bei Gluck und nach ihm bei Beethoven, Cherubini und Spontini die Verbindung der »Einfachheit des niederen Stils und die Emphase des hohen. Die ästhetische Versöhnung – die Verschränkung der früher getrennten Stile – aber ist Chiffre einer sozialen: Im »Humanitätston« ist der Gegensatz zwischen dem »Niederen« und dem »Hohen« aufgehoben.«⁷

Einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt, der auch von den Anhängern Glucks in Frankreich immer wieder deutlich unterstrichen wird, nennt Gluck in der »*Epître dédicatoire*« seiner Oper *Paris et Hélène* – es geht um die dramatische Einheit der Oper:

»Un de ces délicats amateurs qui ont mis toute leur ame dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop âpre, un passage trop senti ou mal préparé, sans songer que, dans la situation, cet air, ce passage étoit sublime de l'expression, et formoit le plus heureux contraste.« Gluck vertieft diesen Gedanken der Einheit mit einem Beispiel aus der Malerei: »Plus on s'attache à chercher la perfection et la vérité, plus la précision et l'exactitude deviennent nécessaires. Les traits qui distinguent Raphaël de la foule des peintres font en quelque sorte insensibles; de légères altérations dans les contours ne détruiraient point la ressemblance dans une tête de caricature, mais elles défigureraient entièrement le visage d'une telle personne.«¹

Zur Interpretation

Glucks französische Opern waren mit der Forderung nach einem vollkommen neuen Aufführungsstil verbunden, den er gegen den zu Beginn der 1770 Jahre ziemlich verwahrlosten Apparat der Opéra durchsetzen mußte. Die Glucksche »Revolution« bezog sich auch auf die Gesangkunst selbst, deren Konsequenzen allerdings nicht nur auf Zustimmung, sondern auch auf eine leidenschaftlich vorgetragene Kritik stieß. Der Ausgangspunkt und das Ziel dieses Aspekts der Reform Glucks wird im Jahre 1791 im Rückblick folgendermaßen dargestellt:

»Gluck a pu, en quelques années, apprendre à nos acteurs à chanter avec plus d'ame et d'expression. [...] Il est arrivé qu'en donnant plus d'expression à leur chant, ils y ont sacrifié souvent la pureté et la justesse de l'intonation, l'art de lier et de fondre ensemble les sons. Ce n'étoit rien que d'avoir créé une Musique Dramatique, il falloit des Acteurs, des Chanteurs, des Exécuteurs. Il trouva un Orchestre, qui ne voyoit guère dans la Musique que des ut et des ré, des noires et des croches; des assortimens de Mannequins qu'on appelloit des Chœurs; des Acteurs dont les uns étoient aussi inanimés que la Musique qu'ils chantoient, et les autres s'efforçoient de réchauffer à force de bras et de poumons une triste et lourde psalmodie ou de froides chansons. Prométhée secoua son flambeau, et les statues s'animerent. Les instrumens de l'orchestre devinrent des voix sensibles qui rendoient des sons touchans ou terribles, qui pousoient tantôt des cris, tantôt des gémissemens, qui s'unissoient toujours à l'action pour en fortifier ou en multiplier les effets. Les Acteurs apprirent qu'une Musique tout-à-la-fois parlante et expressive, n'avoit besoin que d'être bien sentie pour entraîner une action forte et vraie. Les figurans des Chœurs mis en mouvement par l'ame qui animoit toute la machine, furent étonnés de se trouver des Acteurs, et les Danseurs furent encore plus étonnés de n'être plus rien sur un Théâtre où ils étoient accoutumés à être presque tout.

L'effet de ce Spectacle nouveau fut extraordinaire. On vit pour la première fois une Tragédie en Musique, écoutée d'un bout à l'autre avec une attention et un intérêt toujours croissant, faisant verser des larmes jusques dans les coulisses, et excitant dans toute la Salle des cris d'admiration [...] quoiqu'il [Gluck] se reprochât lui-même d'avoir perdu trente ans de sa vie à filer et parfiler des *Motifs* à l'Italienne, et que considérant un Opéra comme un seul tout en Musique, il sacrifiait beaucoup de beautés faciles à cette grande et précieuse *unité*.«²

Schon im Zusammenhang mit der *Iphigénie en Aulide* wird über eine stürmische Probenarbeit berichtet. Die Schwierigkeiten mit Le Gros bei den Proben zum *Orphée*, bei denen es um die Klagerufe im ersten Trauerchor geht, wurden von Christian von Mannlich überliefert. Gluck spricht auf Le Gros ein:

»Mein Herr, das ist unbegreiflich, Sie schreien immer, wenn Sie singen sollen, und handelt es sich ein einziges Mal darum, zu schreien, dann bringen Sie es nicht zustande. Denken Sie in diesem Augenblick weder an die Musik noch an den Chor, der singt, sondern schreien Sie ganz einfach so schmerzvoll, als ob man Ihnen ein Bein absäge, und wenn Sie das können, dann gestalten Sie diesen Schmerz innerlich, moralisch und von Herzen kommend.«³

Im Artikel »*Expression*« der *Encyclopédie Méthodique* wird anlässlich eines Berichtes über die Première des *Orphée* auf die Gefahr hingewiesen, in die manche Sänger gerieten:

»M. Gluck, dont le génie a plus qu'aucun autre, si je ne me trompe, recherché et atteint l'expression musicale, a souvent inséré dans ses chants mélodieux des notes plaintives, qui rappellent l'accent de la douleur; et sur ces notes il invite le chanteur à se rapprocher de l'accent naturel. A la première représentation d'*Orphée*, le principal acteur s'en rapprocha un peu trop. Il mit trop de vérité dans le cri déchirant qui perce par intervalles à travers le chant des Thraces éplorés: il s'en aperçut, et l'adoucit. Il étoit en quelque façon sorti de son art pour se mettre tout près de la nature; l'instinct du goût le repoussa, et le fit rentrer dans les limites naturelles: l'imitation perdit de sa vérité, mais elle devint plus musicale et fut plus goûté.«

Die Forderung an die Sänger, sie sollten nicht nur »excellents chanteurs«, sondern auch »excellents pantomimes« sein, hatte Rousseau bereits 1765 erhoben:

»Il en auroit besoin lui-même pour saisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. [...] il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse à dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doivent sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours même en gardant le silence.«⁴

- 1 Zit. nach *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique*, S. 19.
- 2 Suard, Artikel »*action*«, S. 49f.
- 3 Zitiert nach L. Finscher, Vorwort zu Gluck, *Orphée et Eurydice, Sämtliche Werke*, Abteilung I: Musikdramen Bd. 6, Kassel etc. 1967, S. IX.
- 4 Artikel »*acteur*«, in: *Encyclopédie Méthodique*.

Suard zufolge gelang es erst Gluck, hier entscheidend Neues zu bewirken:

»Cet immortel Gluck, renversant toutes les idées qu'on s'étoit formées jusqu'à lui de l'opéra, a tout réformé, tout régénéré, tout animé du feu de son génie, poésie, musique, orchestre, action théâtrale; en associant la musique aux plus grands effets de tragédie, il a appris aux chanteurs à donner à leur action la chaleur et le mouvement qu'il avoit imprimés à la musique.«¹

1 *Encyclopédie Méthodique*, vol. I, S. 49.

2 Ebd., S. 50.

3 Zitiert nach Suard, Artikel »Allemagne«, in: *Encyclopédie Méthodique*, S. 74.

4 Artikel »chanter«, in: *Encyclopédie Méthodique*, S. 238.

Die pantomimische Umsetzung der Affekte war eines der praktischen Ziele der theatertheoretischen Schriften Diderots, die sich im Drame und in der Opéra-comique erheblich früher als in der Opéra durchgesetzt hatte. Aber auch Gluck schloß sich dieser Auffassung in Paris an (von Wien gibt es diesbezüglich offenbar keine Berichte) und löste mit einer radikalen Umsetzung der Forderungen in der Opéra eine Reform aus. Im Rückblick bemerkt Suard im Jahre 1791:

»La pantomime, qui n'a pour langage que les mouvements de son visage et de son corps, est obligé, pour rendre ses intentions sensibles, de donner plus d'expression à ses regards et plus d'énergie à ses gestes. [...] Il y a cependant des moments où les moyens de la musique étant insuffisants pour rendre avec assez d'énergie les éclats des passions extrêmes, l'expression du chant seroit trop foible pour l'effet dramatique, si elle n'étoit pas renforcée par les ressources de l'action. Ainsi dans Iphigénie en Aulide, lorsqu'Achille au désespoir menace Iphigénie d'aller renverser les autels des dieux, et de ne pas même ménager Agamemnon s'il s'offre à sa fureur, il n'est plus question de ménager sa voix, de filer ou de soutenir des sons; le chant ne peut avoir l'expression convenable que par le mouvement pressé du rythme, et par le concours des instruments les plus éclatants: les gestes les plus violents de l'acteur n'ont rien de trop pour peindre la colère d'Achille.«²

Die Gegensätzlichkeit der Charaktere muß demzufolge auch in ihrer Gestik zum Ausdruck kommen, aber aus einer klassizistischen Auffassung heraus, wird dies wiederum relativiert, denn der »tendresse d'Iphigénie«, der »innocence de son age«, der »fierté de son rang« seien keine »mouvements abandonnés«, selbst nicht in ihrer Arie »*Perfide, tu m'ose trahir*« angemessen.

Wie sehr Gluck der Aufführungsstil am Herzen lag, wird nicht nur aus den Berichten über seine Probenarbeit, sondern auch aus der »Epître dédicatoire« von *Paris et Hélène* deutlich, in der er zunächst das Scheitern seiner Reform in Italien einräumt und dann die Proben charakterisiert: »On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'après des répétitions informes, mal dirigées et plus mal exécutées.« Und später ergänzt er: »Aussi lorsqu'il s'agit d'exécuter une musique faite d'après les principes que j'ai établis, la présence du compositeur est-elle, pour ainsi dire, aussi nécessaire que le soleil l'est aux ouvrages de la nature: il en est l'ame et la vie; sans lui tout reste dans la confusion et le chaos.«³

Der neue Gesangsstil ist das Thema vieler Schriften im Streit zwischen den Gluckisten und Piccinnisten. Selbst wohlwollende Gluckanhänger räumen ein, der Realismus sei oft zu weit getrieben worden und der Gesang oftmals in Geschrei ausgeartet:

»M. Gluck, en apportant en France un nouveau genre de musique, a dû changer la manière de la chanter. Au lieu de l'exécution fade et languissante qu'on avoit alors, il en a demandé une ferme et rapide; on y a répondu par des saccades et des sons heurtés qu'on a fait passer jusque dans le récitatif. On a fait des cris où il ne vouloit que de la force; on a dénaturé le chant pour vouloir le rendre expressif. Nos chanteurs étoient en deça du vrai point, l'impulsion que M. Gluck leur a donnée les a portés bien au-delà: c'est lorsqu'ils auront saisi le juste milieu, que les françois pourront se vanter d'avoir une méthode.«⁴

Nicht nur mit den Solisten hatte Gluck seine Mühe, sondern besonders auch mit dem Chor, der durch Gluck in Fortführung zuvor begonnener Reformen nicht nur durch den Gesang, sondern durch die Bewegung auf der Bühne aktiv in das Handlungsgeschehen einbezogen wurde. Noch Suard bemerkt dazu: »Les chœurs mêmes [sic] qui auparavant n'étoient que des manequins inanimés, presque toujours immobiles, devenant des personnages essentiels et intéressés à l'action, sont devenus des acteurs agissants et passionnés. Cet ensemble de mouvement, d'action et d'énergie a fait de l'opéra un spectacle tout nouveau.« Er fügt aber auch einschränkend hinzu, man sei dabei zu weit gegangen. Ginguené, der nicht zu den Anhängern Glucks gehörte, verweist besonders auf die musikalische Qualität der Chöre in Rameaus Opern sowie in Philidors *Ernelinde* (besonders »*Jurons sur nos glaives sanglants*«) und setzt dann hinzu, Gluck sei es vorbehalten gewesen, die Entwicklung des Chores entscheidend durch ihre Dramatisierung und Aktivierung fortzuführen. Seine Beschreibung macht Glucks Energieleistung als Regisseur seiner Opern deutlich:

KAPITEL VII: OPÉRA-COMIQUE

Von Herbert Schneider

Die Opéra-comique von den Anfängen bis zum Buffonistenstreit

Neben den vom Hof Ludwigs XIV. ausgehenden Gattungen der ›Tragédie en musique‹, der ›Comédie-ballet‹ und den anderen mit den Hoffesten verbundenen prestigösen theatralischen Veranstaltungen entstand im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ein Volkstheater, aus dem sich eine eigene Gattung, die ›Opéra-comique‹, entwickelte, für die der Wechsel zwischen gesprochenem Text und gesungenen »Nummern« konstitutiv ist. Die Musik bestand zunächst ausschließlich aus »zitatierter« Musik, also keiner Originalmusik. Die Parodie volkstümlicher Melodien, also der ›Timbres‹, oder Zitate aus der Musik von Bühnenwerken, die am Hof aufgeführt worden waren, stellten anfänglich die musikalische Komponenten der Stücke dar, die auch keine Brennpunkte der Handlung und auch kaum ihre emotionalen Höhepunkte waren, in denen ein Einzelner, ein Paar oder eine Gruppe dem Gefühl Ausdruck verliehen. Vielmehr waren mit den ›Vaudevilles‹ – das sind die mit neuem Text versehenen Timbres – ganz verschiedene Inhalte und Intentionen verbunden. Sie waren das wichtigste Mittel, um intertextuelle Beziehungen zwischen dem Bühnengeschehen und gesellschaftlichen, politischen, künstlerischen oder anderen Ereignissen herzustellen. Den am Ende stehenden Rundgesang, in dem sich alle Personen noch einmal vor den Zuschauern präsentierten, bezeichnete man zunächst als ›Branle‹, später als ›Schlußvaudeville‹. Unabhängig davon, ob die Stoffe in Form der Farse, der (Opern-)Parodie, der Travestie, der Sittenkomödie, der Commedia dell'arte, als realistisches oder fantastisches Drama oder als Parade präsentiert wurden, mußten sie zeitgemäß und zeitkritisch sein. Die Beziehungen zu aktuellen Ereignissen, zu Entwicklungen und Zuständen in der städtischen Gesellschaft, also nicht nur des Hofes bzw. der Oberschicht, ist ein entscheidendes Merkmal der Opéra-comique des 18. Jahrhunderts. Dies hatte auch seine Konsequenzen für die musikalische Gestaltung, denn in der Opéra-comique fanden die Entwicklungen des musikalischen Geschmacks und der Kompositionsgeschichte ihren Niederschlag, besonders in den neuen Musikstücken, die man seit etwa 1710 mehr und mehr für die Stücke komponierte.

Bezüglich der Darsteller besteht bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein grundsätzlicher Unterschied zur ernsten Oper darin, daß sie sowohl »acteurs« (Schauspieler, in der Frühzeit sogar Akrobaten) als auch »chanteurs« (Sänger) sein mußten, wobei die Bedeutung der beiden Fähigkeiten in den verschiedenen Epochen mit wechselndem Gewicht zwischen der einen oder anderen Fähigkeit schwankte. So verlangten die italianisierenden Ariettes und die zunehmend anspruchsvollen Ensembles vor und nach 1760 viel besser ausgebildete und versiertere Sänger als die Comédies-en-Vaudeville. Außerdem waren angesichts der Forderungen Diderots die Ansprüche an schauspielerische und pantomimische Fähigkeiten kaum geringer geworden. Die zahlreichen Anweisungen zur Gestik, Mimik und dem Verhalten auf der Bühne in den Libretto- und Partiturdrukken belegen, daß die Darsteller in der Opéra-comique anders als in der Oper wie Schauspieler über virtuose schauspielerische Fähigkeiten verfügen mußten.

Von ihrem Ursprung aus gesehen – ihre Anfänge liegen in den Vorführungen von Akrobaten, Tierbändigern, Straßensängern, umherziehenden Mimen etc. – war die Opéra-comique für die Unterschichten prädestiniert, wie auch ihre erste Ansiedlung auf den Pariser Jahrmärkten zeigt, aber ihre künstlerische Entwicklung vollzog sich so stürmisch, daß sich auch die geistige Elite und die gesellschaftliche Oberschicht dafür zu interessieren begann. Die in den Théâtres de la Foire – später in der Opéra-Comique, als das Theater diesen Namen angenommen hatte – gepflegten niederen Gattungen einschließlich der Opéra-comique profitierten in hohem Maße von einer durch Privilegien für die Theater einschließlich der Académie royale de Musique geschützten und ermöglichten Praxis, derzufolge die Theaterstücke in Form

des Librettos und der Partitur gedruckt wurden. Der Großteil des Repertoires der Jahrmarkttheater und der Opéra-comique erschien zunächst nur in den im Nachhinein verlegten Sammelpublikationen – niederländische Verleger druckten sie illegal für die Theaterleute und Leser außerhalb Frankreichs nach –, später auch in Einzeldrucken, die vor und während der Aufführungen am Eingang der Theater verkauft wurden und die die wichtigsten vokalen Aires und das Finalvaudeville im Anhang enthielten. Die Vaudevilles brauchte man nur mit ihrem Timbre oder Air (d.h. dem Titel der Melodie) anzugeben, da sie jedermann singen konnte oder zumindest sie so genau kannte, daß man den mit ihnen verbundenen Witz verstand. Die neu komponierten oder bearbeiteten Vaudevilles ließen Charles-Simon Favart und andere Autoren im Anhang ihrer Libretti drucken und in geschlossenen Werkausgaben erneut erscheinen. Neben den Libretti publizierte man nach 1752 die meisten Opéras-comiques mit neu komponierter Musik (Comédie mêlée d'ariettes) im Partiturdruk, der in der Regel auch den gesamten Dialog enthielt. Diese Publikationsform bildete dann auch die Basis für die enorme Verbreitung der Gattung außerhalb Frankreichs besonders seit den 1760er Jahren.¹ Die Drucke dürfen trotz der auf diese Weise scheinbar endgültig fixierten Werkform nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Bühnenwerke nicht unter den Voraussetzungen des erst im 19. Jahrhundert gültigen Werkbegriffs entstanden, sondern vielen und ständigen Veränderungen unterworfen waren, sie also an theaterspezifische Anforderungen und solche der Kritik und des Publikums angepaßt wurden. Lange Zeit wurde die Opéra-comique von Unternehmern nach rein kommerziellen Gesichtspunkten, d.h. nach ihrem Erfolg beim Publikum organisiert. Erst 1762 stieg sie zum privilegierten Theater auf. Aufgrund ihrer gesellschaftlichen und künstlerischen Funktion wurde die Opéra-comique für alle Schichten attraktiv, verlor zwar mehrfach auch aus äußerlichen Anlässen wie neuen Theaterbauten und Preiserhöhungen zeitweise die Verbindung zu ihrer gesellschaftlichen Wurzel in den Unterschichten, knüpfte sie aber periodisch immer wieder neu.

In den Pariser Jahrmärkten fanden Phänomene einer charakteristischen Pariser Kultur Eingang, die Robert Isherwood exemplarisch an der »Singing Culture of the Pont-Neuf«² aufgezeigt und Boileau in seiner *Art poétique* formuliert hat:³

Le Français, né malin, forma le Vaudeville,
Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.
La liberté française en ses vers se dépoie:
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie.

Der von Henri IV. erbaute Pont-Neuf war der Treffpunkt einer sehr gemischten Gesellschaft von Händlern, Verkäufern, Dienern, Kolporteurs, Bettlern, Straßensängern, Dirnen und Dieben und damit zugleich Zentrum einer spezifischen Jahrmarkt-Kultur. Als Medium und Kommunikationsmittel spielte das »Timbre« (die mit dem Textincipit bezeichnete Melodie) bzw. das »Vaudeville« (das parodierte Timbre), das zeit- und gesellschaftskritische Lied, eine besonders wichtige Rolle. Da die Lieder durch ihre ungeschminkte Sprache und ungeschützte Kritik höfischer und kirchlicher Persönlichkeiten und aller möglichen Ereignisse von der hohen Politik über die kriegerischen Ereignisse bis hin zu den privaten Affären am Hof und in der Stadt skandalträchtig waren, wurden ihre Texte nicht gedruckt und ihre Autoren meistens nicht bekanntgegeben. Man sang die satirischen Verse auf populäre Melodien, eben die Timbres, mit deren Hilfe man verschiedene intertextuelle Beziehungen herstellen, damit Ereignisse und Phänomene miteinander verbinden und außerdem durch mehr oder weniger affektgeladene Melodien eine metasprachliche Ebene einbringen konnte. Diese parodistischen Chansons bzw. Vaudevilles waren in aller Munde, von den umherziehenden Kolporteurs über die Dienerschaft bis hinauf zu hochgestellten Persönlichkeiten des Hofes. Bald gab es Versuche, aus parodistischen Liedern bestehende Theaterstücke zu schreiben. Das erste bekannte Beispiel ist *La Comédie de chansons*, die 1640 anonym erschien, ein vollständig gesungenes Stück, in dem der gesamte Inhalt in Form parodierter Aires de cour und Vaudevilles bzw. Timbres gesungen wird. Auf dem Theater benutzte man die Möglichkeiten des Vaudeville besonders für humoristische und satirische Zwecke und erweiterte das Repertoire an Melodien. Wie andere Autoren charakterisierte es Nougaret als charakteristische französische Gattung, »admirable pour donner un tour piquant à la moindre pensée; il fait valoir une saillie; il

- 1 Vgl. dazu R. Bayreuther, *Aspekte der deutschen Rezeption des Timbre und der französischen Parodiepraxis im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens*, hg. v. H. Schneider, Hildesheim 1996, S. 165–213. Zwischen 1780 und 1820 wurden im deutschen Sprachraum rund 200 neue französische Opern meist in deutschen Übersetzungen aufgeführt, vgl. dazu H. Schneider, *Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Zum Verlauf und zu den Problemen eines Transfer-Zyklus*, in: *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich-Deutschland 1770–1815*, hg. v. H.-J. Lüsebrink und R. Reichardt, Leipzig 1997, S. 587–670.
- 2 Robert M. Isherwood, *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York und Oxford 1986, S. 3.
- 3 Boileau, *L'Art poétique*, Vers 182–186.

- 1 Nougaret, *De L'Art du théâtre*, Bd. II, Paris 1779, S. 84.
- 2 F. Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Bd. I, Paris 1743, S. XXII.
- 3 Vgl. Andrea Grewe, *Monde renversé-Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn 1989, S. 79.
- 4 Parfaict, *Mémoires*, Bd. I, S. 3.

en a la légèreté. Il excelle sur-tout à décocher avec art les traits fins de la Satire. Vif, enjoué, malin, c'est l'enfant gâté de la folie et des plaisirs.«¹

Diese Möglichkeiten des Parodiechansons, einer in allen Schichten während des Ancien Régime verankerten Praxis, wurden seit den 1680er Jahren von den Autoren des Théâtre Italien und der Théâtres de la Foire übernommen und weiterentwickelt und wirkten dann wiederum auf die Straße und die diesen Liedtypus pflegenden Schichten und Singgesellschaften wie die Caveaux zurück, verstärkten also wiederum diese Praxis einer wirklichen sozialen »Kleinkunst«. Auch für die Gattung der szenisch-dramatischen Opernparodie und letztendlich für die Gattung der Opéra-comique war die weitverbreitete Parodiemode, die darin bestand, einzelne Arien, Rezitative oder Instrumentalsätze Lullys mit neuen Texten verschiedensten Inhalts zu versehen, der Ausgangspunkt und die Basis. Durch die Übernahme kurzer Zitate aus den Libretti Quinaults oder von parodierten Versen, zunächst überwiegend nicht gesungen, in die Stücke des Théâtre Italien waren deren Autoren wie Regnard, Dancourt und Dufresny der Mode ihrer Zeit gefolgt. Bald wurden aber auch ganze Szenen (*Les Aventures des Champs-Elysées*, I/12–13 nach *Amadis* III/1–3 und II/3 nach *Cadmus et Hermione*, III/6) und schließlich ganze Opern parodiert.

Im Mittelalter waren neben mehreren kleineren zwei große Foires in Paris entstanden. Die erste in der Gemeinde von Saint-Germain-des-Près war vom 3. Februar bis zum Palmsonntag, die zweite, die Foire Saint-Laurent (dort wo heute die Gare de l'Est ist) am 9. August bis Saint-Michel (9. September) geöffnet. Beide unterstanden der kirchlichen Gerichtsbarkeit, erstere dem Abbé von Saint-Germain, die zweite den Frères de Saint-Lazare, für die die Messen bzw. Jahrmärkte eine erhebliche Einnahmequelle bedeutete. So ist es auch zu verstehen, daß die Unternehmer der Théâtres de la Foire in der Kirche und im Pariser Erzbischof ihre eifrigsten Verteidiger gegen alle möglichen Gegner hatten. Diese Foires entwickelten sich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu bedeutenden Warenumschnlagplätzen und zugleich zu Zentren der populären Unterhaltung und der Vergnügungen für die städtische Bevölkerung. Nach Sauval handelte es sich bei der Foire Saint-Germain mit ihren »deux Halles longues de cent-trente pas, larges de cent, composées de vingt-deux travées« um »peut-être le plus grand couvert [überdachter Markt] qui soit au monde«.² Die Foire Saint-Germain und bald auch die Foire Saint-Laurent wurden zu Anziehungspunkten, nicht nur für die niederen Schichten der Bevölkerung, sondern auch für die großbürgerliche und aristokratische, d.h. für die elegante Welt, für ausländische Gäste und Besucher aus der Provinz. Das Warenangebot enthielt zunehmend auch Luxusartikel. Die Foire Saint-Germain lag im Herzen des Faubourg gleichen Namens, der im 18. Jahrhundert das bevorzugte Wohnviertel des Hochadels war und die Unterkünfte der reichen Reisenden beherbergte. Seit dem 16. Jahrhundert hatten Wandertruppen jeweils während der acht bis zehn Wochen pro Jahr und Foire Aufführungen gegeben, die auch von Mitgliedern der königlichen Familie besucht wurden. Obwohl sie lange nicht als wirkliche Konkurrenz angesehen wurden, waren sie schon sehr früh Angriffen der anderen Bühnen ausgesetzt. So konnten sich Seiltänzer, Akrobaten, Tierbändiger und Marionettenspieler mehr und mehr auf den Jahrmärkten etablieren, ihre hölzernen Theater aufbauen, die leicht wieder eingepackt werden konnten. Die kurze Spielzeit zwang die Theaterunternehmer der Foires, in wenigen Wochen hohe Einnahmen erzielen zu müssen, ohne daß sie, wie die permanent spielenden Theater, ihr Publikum ständig von neuem interessieren mußten. Allerdings wurden die Öffnungszeiten im 18. Jahrhundert mehrfach verlängert, so nach der Neueröffnung der Opéra-comique 1724, als die Dauer der Foire Saint-Laurent um drei bis vier, nach 1734 sogar um vier bis fünf Wochen länger war. Ein Vergleich der gespielten Tage macht die Möglichkeiten der Foire-Theater deutlich. Während die Comédie Française in der Zeit zwischen 1715 und 1720 durchschnittlich an 318 Tagen im Jahr spielte, waren die Théâtres de la Foire ungefähr an 114 bis 138 Tagen geöffnet³ – Zahlen, die sich in den 1740er Jahren zugunsten der Foire veränderten. Mit der Zusammenlegung des Théâtre de la Foire mit dem Théâtre Italien im Jahre 1761 wurde die Spieldauer auf das ganze Jahr ausgedehnt. Die stetige Verlängerung der Spielzeit spiegelt zugleich unmittelbar die Beliebtheit dieser Theater.

Während sich die Danseurs de corde und Akrobaten ursprünglich mit einfachen »loges« (»lieu fermé avec des planches, où l'on dressoit des échaffaudages pour les Spectateurs«)⁴ und Estraden beschränkten, wurden 1697 anlässlich der Foire Saint-Laurent zum ersten Mal »salles de spectacles en forme, Théâtre, Loges, Parquet« erwähnt. Der nächste Bericht stammt

aus dem Jahre 1706, als Mme Maurice das *Jeu de Paume d'Orléans* angemietet hatte, das außerhalb des eigentlichen Messengeländes lag und über eine große Bühne und Logen rechts und links verfügte und mit dem Theater der *Comédiens du Roi* verglichen wurde. Damit wurde an einen weitverbreiteten Brauch des 17. Jahrhunderts angeknüpft (auch das erste Gebäude von Lullys *Académie royale de musique* war ein *Jeu de Paume*), Ballhäuser zu Theatergebäuden umzufunktionieren. Die Bühnentechnik der aus Holz gebauten Theater war aber bereits so weit entwickelt, daß sie bei Opernparodien vergleichbare optische Effekte mit der Bühnenmaschinerie wie in der *Opéra* vollbringen konnten. Auf der *Foire Saint-Laurent*, die räumlich nicht so beengt war wie die von *Saint-Germain*, waren die großzügigsten Theaterneubauten möglich, so 1711 das ungewöhnlich große, d.h. über rund 1.260 Plätze verfügende »*Jeu du sieur Pellegrin*«, in dem zwischen 1721 und 1723 die *Comédiens Italiens* und nach 1724 die *Opéra-comique* spielten. Bei den übrigen Theatern dieser Zeit rechnet Henri Lagrave mit etwa 1.000 Plätzen, eine möglicherweise zu hohe Zahl, wenn man bedenkt, daß zwischen 1697 und 1718 vier Truppen gleichzeitig auf der *Foire* spielten. Es steht also fest, daß bereits kurz nach 1700 die provisorischen Buden der Seiltänzer durch reguläre Theaterbauten abgelöst wurden.

Beim Publikum hatten die *Théâtres de la Foire* großen Zuspruch, und von den Händlern wurden sie unterstützt, weil durch sie dem Jahrmarkt zugleich ein Festcharakter verliehen wurde. Der Vorstellungsbeginn um 17 Uhr unterschied sich nicht von dem anderer Theater, so daß man mit Lagrave davon ausgehen kann, daß die Handwerker, deren Arbeitstag um diese Zeit noch nicht beendet war, lediglich sonntags die Aufführungen besuchen konnten. Im Parkett war die Dienerschaft besonders zahlreich vertreten. Ihr wurde im Juni 1743 durch eine *Ordonnanz* des Königs endgültig der Zutritt zur *Opéra-comique* verwehrt. Während die Darbietungen der Seiltänzer und Akrobaten vor 1700 noch echte volkstümliche Vergnügungen waren, begegnet bereits nach 1710 ein gemischtes Publikum, bis sich nach 1724 die *Opéra-comique* überwiegend an ein intellektuell anspruchsvolleres Publikum wandte. Insgesamt gelang es den *Théâtres de la Foire* zunehmend, das allgemeine Pariser Theaterpublikum zu interessieren und zum Besuch zu bewegen.

Die *Théâtres de la Foire* ergriffen die unerwartete Chance, ihren Wirkungsbereich und ihr Repertoire zu erweitern, als die *Comédie Italienne* im Jahre 1697 verboten wurde, weil sie in der Kritik an Personen des Hofes zu weit gegangen war, und übernahmen Teile von deren Repertoire. Nachdem schon 1692 der Begriff *Opéra-comique* 1694 eingeführt worden war, fungiert der Begriff *Opéra-comique* seit August 1713 als Name einer bestimmten Theatertruppe.¹ Im Jahre 1715 kündigen die Theaterunternehmer Catherine Baron und Gauthier de Saint-Edme auf Plakaten Aufführungen unter dem Namen *Opéra-comique de Dominique* u.ä. an. Der große Zuspruch der Jahrmarkttheater spiegelt sich seit Ende des 17. Jahrhunderts in den zahlreichen Klagen der privilegierten Theater, der *Comédie-Française* und der *Académie Royale de Musique*, gegen die kleinen Bühnen, mit dem Ziel, sich der lästigen Konkurrenz zu entledigen. Ursprünglich waren die Jahrmarkttheater preiswerte Theater, die auch dem einfachen Volk offenstanden, schon 1711 verlangten sie aber die gleichen Eintrittspreise wie die *Comédie Française*, wodurch sich konsequenterweise das Publikum zugunsten der »honnêtes gens« veränderte. Damit begann endgültig der Kampf mit den privilegierten Theatern um das gleiche Publikum, an dem sich die *Comédiens Italiens* nach ihrer Rückkehr 1723 auch beteiligten. Die Phase der zunehmenden Institutionalisierung des *Théâtre de la Foire* bis 1718 ist daher geprägt von ununterbrochenen Auseinandersetzungen zwischen den privilegierten Theatern, die mit juristischen Mitteln um die Respektierung ihrer Rechte kämpften, und den *Forains*, die die ergangenen Urteile gegen sie zu umgehen suchten, indem sie neue Formen des Theaterspiels praktizierten. Sie hatten dabei den Vorteil, ihre Bühnen als Plattform für ihren Existenzkampf gegen die anderen Theater benutzen und den ganzen Spott in ihren Schauspielen auf diese ausschütten zu können. Die Verbote nutzten sie in höchst kreativer Weise zu neuen Ausdrucksformen aus: Wurde ihnen der Dialog verboten, beschränkten sie sich auf die Pantomime (*Pièce à la muette*) und den Monolog, beim Verbot des Gesangs erfanden sie die »*Pièces à écriteaux*«, in denen man auf Tafeln die Gesangstexte notierte, die das Publikum zu singen hatte, und die Schauspieler nur Pantomimen ausführen durften. Diese und andere Erfindungen amüsierten das Publikum und trugen um so mehr zum Erfolg ihrer Stücke bei. Schließlich führte die Legalisierung mit Hilfe der *Académie Royale de Musique* zwar zu einer Art Privi-

1 Der Terminus »*Nouvel Opéra-comique*« wird im Vertrag zwischen Saint-Edme und der *Veuve Baron* verwendet.

leg für das neue Théâtre de l'Opéra-comique, aber unter Ausschluß aller übrigen Théâtres de la Foire. Dies bedeutete zugleich die Festlegung der neuen Theaterform als Musiktheater mit komischem Inhalt. Streitereien unter den Truppen der Jahrmärkte ermöglichten erfolgreiche Interventionen der Comédie Française und Italienne, die z.B. zum Verbot der Opéra-comique von 1721 bis 1724 führt. Die besten Autoren Lesage, d'Orneval und Fuzelier mußten 1722 auf die »Marionettes Etrangères« des Theaterunternehmers Delaplace ausweichen, während angesichts einer inoffiziellen Duldung 1723 und 1724 Dolet und Delaplace neben »Pièces en monologue« auch »Pièces en vaudeville, mêlées de prose« spielen konnten. Das politische und kulturelle Klima nach dem Tod Ludwigs XIV. und die Rückkehr der Comédie Italienne und ihre Etablierung im Hôtel de Bourgogne 1723 führte auch zu einer Stabilisierung der Situation der Théâtres de la Foire, verschiedener Truppen, die nach wie vor während der beiden genannten Pariser Jahrmärkte spielten. Nach 20 Jahren erfolgreicher Tätigkeit kam es 1744 auf Betreiben der Comédie Française und 1751 zum letzten Mal zu einer längeren Schließung. Durch die Intervention der Stadt Paris wurde dann Jean Monnet 1752 zum zweiten Mal zum Direktor ernannt und bestritt danach eine sehr erfolgreiche Amtsperiode bis 1758.

Marionetten-Theater des Arlequin-Darstellers der Foire Saint-Germain Jean-Baptiste Nicolet (1728–1796). Mit den auf der Empore der Vorderseite des Theaters gespielten »Paraden« wird das Publikum angelockt. Auf dem Begleittext des von Le Bel gedruckten Stiches wird auf die heiteren Inhalte der Stücke und das Vergnügen während der Aufführungen hingewiesen.



*Des centres d'illum. venant une autre Troie :
Venez de toutes parts, laissez-vous à la Joie ;
Paris, chez le Bel, rue St. Victor.*

VUE DE LA NOUVELLE DÉCORATION
DE LA FOIRE S^T GERMAIN
une parangon de Monsieur le Lieutenant, général de Paris.

*Un Prince bienfaisant pour réparer Paris,
A rétabli ce lieu, digne séjour des Rois.
par celle de l'Académie de dessin.*

Im Gegensatz zu den anderen Theaterunternehmen, die entweder von einem Mäzen oder einem Schauspieler finanziert wurden und die aus ihren Einnahmen die Kosten der Aufführung wie auch ihren Lebensunterhalt bestreiten mußten, wurden die Théâtres de la Foire von Privatunternehmern betrieben. Ihre Aufgaben bestanden darin, das Kapital zur Verfügung zu stellen, das Theater nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten zu leiten und Schauspieler zu engagieren, die nur Zeitverträge erhielten. Mit dieser »transformation capitaliste de la profession comique«¹ begann eine neue Epoche des Theaters, in der es von der Anhängigkeit vom Hofe oder einem Mäzen befreit und das zahlende Publikum zum eigentlichen Adressaten gemacht wird. Damit bestimmen auch nicht mehr Geschmack, Interesse und Ziele der aristokratischen Mäzene über Aufgaben und Inhalte des Theaters, sondern der Geschmack und die Wünsche des Publikums, deren Befriedigung allein am finanziellen Erfolg der Produktion ablesbar sind. Im Gefolge dieser Entwicklung und einer rücksichtslosen Konkurrenz scheuten die Unternehmer keine Kosten, um möglichst gute Schauspieler zu verpflichten. Ihr Streben nach hoher künstlerischer Qualität fand den Ausdruck darin, daß die Unternehmer schon früh die

1 M. Fuchs, *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris 1933, S. 7.

Bedeutung der verschiedenen Elemente ihrer Aufführungen erkannten. Ihre Bemühungen um Perfektionierung und Professionalisierung zeigen sich auch daran, daß Saint-Edme seit 1712 den künstlerischen Direktor einführt, der als Regisseur die Aufgaben des in anderen Theatern tätigen Chef de troupe übernahm und das Körperspiel der Darsteller, ihr Zusammenspiel, die Nutzung des Raumes und später die Mitwirkung von Ballett und Orchester zu koordinieren hatte, wenn nicht, wie im Falle von Lesage und Louis Fuzelier, die Autoren selbst diese Aufgaben mit übernahmen. Bald wurden auch für die Tanzeinlagen Choreographen eingestellt und Komponisten engagiert, die neue Musik zu liefern hatten. Neben Komponisten wie Jacques Aubert, Jean-Joseph Mouret, Louis de Lacoste und Jean-Philippe Rameau, die auch für andere Theater arbeiteten, ist Jean-Claude Gilliers zu nennen, der lange Jahre mit Lesage zusammenarbeitete. Durch diese zunehmende Spezialisierung stiegen die Betriebskosten der Theater ganz erheblich, mit der Konsequenz, daß die verschiedenen Théâtres de la Foire gemeinsam Truppen oder Autoren engagierten.

Die frühesten Angaben über die Truppengröße stammen aus dem Jahre 1678, als die Brüder Alard mit einer Troupe de sauteurs et de danseurs von 24 Personen arbeiteten. Aber solche Seiltänzer- und Akrobatentruppen wurden nicht direkt in Theatertruppen umgewandelt, sondern man engagierte zusätzlich Schauspieler aus Wanderbühnen der Provinz. So bestand bis 1718 auch eine Trennung von Vorführungen der Seiltänzer und der Schauspieler, die die Aufführungen beschlossen. Zu den frühesten Charakteren, unter denen die Seiltänzer auftraten, gehörte der Arlequin, dessen erstes Erscheinen nicht an die Aufführung von Stücken der Commedia dell'arte gebunden war. Auch Gille, keine traditionelle Theaterrolle, gehört zu den Rollen der Danseurs de corde. Ihm waren kleine komische Szenen vorbehalten, die den Auftritten heutiger Clowns ähnlich waren. Vereinzelt traten am Ende des 17. Jahrhunderts Seiltänzer auch als Darsteller der traditionellen Figuren der Commedia dell'arte auf, wie der Tänzer Antoni de Sceaux als Pierrot, seine Schwester als Colombine und ihr späterer Ehemann Lalauze als Arlequin und Amoureux. Sicher ist, daß die Schauspieler, die in den Théâtres de la Foire engagiert wurden, im Stil der Commedia dell'arte spielten. Eine Vermittlerrolle spielten die beiden Truppen Cadets und Tortoritis, die nach der Schließung der Ancienne Comédie Italienne in der Provinz spielen durften, denn eine erheblich Zahl später von den Théâtres de la Foire engagierter Schauspieler stammten aus diesen beiden Truppen und brachten ihre italienische Spieltradition mit. Die so zusammengesetzten Ensembles wechselten bis 1718 nur geschlossen von einem zum anderen Unternehmer, denn die gegenseitige Kenntnis und Vertrautheit sowie das aufeinander Eingespieltsein ihrer Mitglieder sind die Grundvoraussetzung für die Commedia dell'arte. Erst nach diesem Zeitpunkt werden überwiegend einzelne Schauspieler engagiert, eine organisatorische Veränderung, in dem sich die Überwindung der erwähnten traditionellen Spielformen niederschlägt. Von nun an hatten die Schauspieler nicht mehr nur eine bestimmte Figur, sondern unterschiedlichste Charaktere darzustellen. Konsequenterweise sind die Kostüme der Opéra-comique seit 1744 auch nicht mehr Eigentum der Darsteller, sondern werden vom Theater gestellt. In der Zeit nach 1724 konnte daher auch ein reger Austausch zwischen Darstellern der Comédie Française und den Théâtres de la Foire stattfinden.

Die zunehmende Bedeutung von Musik und Ballett hatte den Aufbau eines Orchesters und einer Balletttruppe zur Folge. Während 1708 Alard und die Veuve Maurice nur acht Musiker beschäftigten, verfügte Saint-Edme 1714 bereits über neun bis zehn und die Opéra-comique im Jahre 1716 über zwanzig Instrumentalisten, eine Zahl, die lange nicht übertroffen wurde. Auch hinsichtlich der Entwicklung des Balletts und seiner Ästhetik spielten die Théâtres de la Foire eine wichtige Rolle. In ihnen wurden, um nur die beiden bedeutendsten Tänzer zu erwähnen, die Talente der Marie Sallé, eine der bedeutendsten Tänzerinnen der ganzen Epoche, und Jean-Georges Noverre entdeckt, der 1743 als Tänzer in der Opéra-comique auftrat und seit 1754 dort seine ersten epochemachenden Ballette wie *Les Fêtes chinoises* und *La Fontaine de jeunesse* choreographierte.

Durch den Tod Ludwigs XIV. und den Beginn der Regentschaft Philippe d'Orléans veränderte sich die politische Landschaft in Frankreich vollkommen und damit auch die Möglichkeiten der Theater. Der Regent rief 1716 die Italiener zurück und gab den Théâtres de la Foire mehr Freiheit. Zwischen 1716 und 1789 konnte sich die Zahl der Theater in Paris verdreifachen, eine Tatsache, die dem verbreiteten Interesse des Publikums entsprach. Nach 1760 be-

günstigte die Regierung die Entstehung zahlreicher Petits théâtres auf den Boulevards und im Palais-Royal und auch der großen Vergnügungszentren wie des Wauxhall oder im Jahre 1771 des Colisée. Die von Philippe d'Orléans 1716 nach Paris gerufene italienische Truppe bestand aus den besten Mitgliedern der Truppe des Prinzen von Parma, die unter der Führung von Luigi Riccoboni stand, der den Lelio spielte. Da er mit dem alten Repertoire keine großen Erfolge mehr erzielen konnte, entschied er, auch neue Dialogstücke in französischer Sprache zu spielen.

Im Jahre 1762 wurde die Opéra-comique mit der Comédie Italienne vereinigt, genauer gesagt von dieser annektiert, denn das Privileg gehörte weiterhin der Comédie Italienne. Die Abstimmung der Programme zwischen einer Schauspieler- und einer singenden Truppe schuf große Probleme. Im Jahre 1769 verzichtete man deshalb auf französische Stücke, zehn Jahre später verschwand das italienische Repertoire zugunsten des französischen. Dies machte das Engagement neuer Darsteller notwendig, wobei die gesungenen Stücke die gesprochenen zunehmend verdrängten. Im Jahre 1793, als das Theater nur noch den Namen trug, aber keine Italiener mehr zum Personal gehörten, wurde es konsequenterweise zum Théâtre de l'Opéra-comique national umgetauft.

Die allgemeinen, bis heute noch immer verkannten Qualitäten der Foire-Stücke lassen sich an einem Beispiel von Lesage, das durch seine europäische Wirkung bis zur Epoche Mozarts Bedeutung erlangte, am leichtesten aufzeigen. *Les Pèlerins de la Mecque*, eine Opéra-comique in Prosa und mit Vaudevilles von Le Sage, d'Orneval und Fuzelier wurde im Jahre 1726 in Saint-Laurent aufgeführt. Adaptationen orientalischer Erzählungen aus den *Mille et un jours* und den *Mille et une nuits* sowie Stücke, die orientalische Motive verwenden, sind von Anfang an im Théâtre de la Foire vertreten gewesen. *Les Pèlerins de la Mecque* erzählt die Geschichte des aus seiner Heimat vertriebenen Prinzen Ali von Balsora, der nach dem Tod seiner Geliebten Rezia, der Prinzessin von Persien, mit seinem Diener Arlequin durch die Welt zieht. In Kairo werden sie von einer unbekanntenen Dame, der Lieblingsklavin des Sultans, eingeladen. Zweimal präsentiert sich ihnen eine schöne Frau, doch Ali bleibt seiner alten Liebe treu. Schließlich erscheint die totgeglaubte Rezia, die sich von der Treue Alis überzeugen wollte. Sogar der Sultan verzichtet auf ihre Bestrafung, nachdem er die wahre Identität seiner Sklavin und die Geschichte ihrer Liebe erfahren hat. Die vorgetäuschten falschen Verhältnisse erfüllen die Funktion der Probe, mit deren Hilfe sich der Täuschende Gewißheit über den Charakter und die Standfestigkeit des Getäuschten verschaffen möchte. Damit hat das Spiel im Spiel eine Testfunktion, d.h. es dient der Prüfung des Verhaltens in der sozialen Wirklichkeit. Die Grundzüge der Geschichte, die Trennung zweier Liebender durch viele unglückliche Umstände und ihre glückliche Vereinigung in einem moslemischen Land, geht auf eine französische Erzählung aus der Epoche der Kreuzzüge zurück. Boccaccio behandelt den Stoff zweimal, einmal in der Novelle *Filocol* und dann erneut in der zweiten Novelle des fünften Tages des *Decamerone*. Spätere Bearbeitungen nahmen Favart in seinem *Soliman second* und Mozart in der *Entführung aus dem Serail* vor. Beiden Werken liegt jeweils auch die Idee zugrunde, daß der mohammedanische Herrscher, der in die Heldin, die auch seine Sklavin ist, verliebt ist, ihr uneigennützig und großherzig die Freiheit gibt. Der Stoff wurde verbunden mit der Türkenmode in die Satire auf die europäische Gesellschaft integriert, von der Montesquieus *Lettres persanes* das bedeutendste Beispiel sind.

Im Stück von Lesage sind viele der humoristischen Effekte in Ereignissen außerhalb der eigentlichen Handlung begründet, also in von Lesage eingebauten intertextuellen Ebenen. Dazu dienen hier besonders die Vaudevilles. Als z.B. Arlequin über des Prinzen Ali Werbung um Rezia berichtet (I/5), spielen zwei Timbres auf die Beziehung zu königlichen Maitressen an, »*Madame la Valière*« auf jene Ludwigs XIV. und »*Charmante Gabrielle*« auf die Henris IV. Bei der Lösung des Konflikts am Ende der Oper werden Textzeilen aus der Tragödie *Pyrrhus* von Crébillon zitiert, die kurz zuvor in der Comédie Française aufgeführt worden war. Zwei Exkurse zu Beginn dienen der kaum verhüllten Satire der Geistlichkeit und der Verulkung eines exzentrischen französischen Malers, M. Vertigo. Die Zuhörer hatten keine Probleme, die Verkleidung des Calender mit der eines Kapuziners zu vertauschen oder auch die Gesellschaft moslemischer Philosophen mit einem christlichen Orden »qui, sous le masque de la sévérité Stoïcienne, suivent les mêmes maximes relâchées des Epicuriens«. Kurz danach spielt Calender durch die Verwendung des Timbre »*Le long de-ça, le long de-là*« auf

... Que diable, tout le monde vous dira cela –, findet Pierrot folgende Erklärung: »Un cocu, Monsieur, est tout le contraire du coq. Le coq a plus d'une poule, et la femme d'un cocu est une poule qui a plus d'un coq«. Nach dem Auftritt des ernsthaften Petit-Maître kommt eine Frau tanzend herein, die den Beruf des Arztes ausführt und sich rühmt, einen Sterbenden zum Leben erwecken zu können. Als sie berichtet, daß sie nicht den Patienten den Puls nimmt, sondern sie ihnen lediglich ihre Hand zum Kinn führt, wodurch sie plötzlich gesund werden, möchten Pierrot und Arlequin gerne krank sein. Arlequins Hochzeit mit Argentine und Diamantine wird erst möglich, nachdem der Zauberer Merlin sie von allen Lastern und schlechten Charakterzügen befreit hat.

Das Stück weist eine typische Struktur der »Pièce à tiroir« (Schubladenstück) auf, die notdürftig durch die Heirat einen Rahmen erhält. Mit Hilfe übernatürlicher Mittel des Flugs Arlequins und Pierrots auf einem Greifvogel wird das Stück in Gang gesetzt. Neben den Komödien- und den Theaterfiguren (Pierrot, Arlequin) tauchen auch Verkörperungen des Übernatürlichen, Merlin, auf. Auf Grund des Zaubers erhalten die beiden Hauptfiguren eine zweite Identität. Bereits der Titel weist auf eine Verdoppelung hin, denn eine verkehrte setzt eine normale Welt voraus. Das fremdartige Land, in das Pierrot und Arlequin gelangen und das beide als verkehrte Welt erkennen, liegt an der Grenze einer fernen, exotischen und ihnen wie auch den Zuschauern vertrauten Welt. Die Personen der neuen Welt kommen ihnen in ihrer Aufmachung und in ihrem Verhalten bekannt vor, aber in der Realität dieses *Monde renversé* sind sie etwas anderes, als sie dem Äußeren nach erscheinen. Der Hofnarr entpuppt sich als Philosoph, M. le Candeur als Staatsanwalt. Damit ergibt sich, wie Arlequin bemerkt, ein Widerspruch zwischen Name und Kleidung zu dem Beruf und Stand der Personen, eine Feststellung, der M. la Candeur widerspricht. Die mit den Berufen und Begriffen Philosophie, Procureur, Petit-Maître verbundenen Vorstellungen und Erfahrungen kontrastieren mit den entsprechenden Personen des *Monde renversé*. Mit der Bühnenrealität wird, wie so oft im Théâtre de la Foire nicht das gewohnte, realistische Abbild der Welt reproduziert, sondern eine andere, unrealistische, fiktive Welt, die den Erfahrungen und Gewohnheiten zuwiderläuft.

Damit führen die Autoren eine mögliche andere Welt vor Augen, die besser ist als die den Zuschauer umgebende reale Welt. Der Welt, wie sie ist, wird eine Welt, wie sie sein könnte, gegenübergestellt. Der utopisch-ideale Charakter von Merlins Königreichs kommt am deutlichsten in der Szene zum Ausdruck, in der Pierrot und Arlequin auf die beiden »Nymphen« treffen (Innocence und Bonnefoy), die sich vor mehr als 500 Jahren aus Paris in die verkehrte Welt zurückgezogen haben. Die Neuigkeiten aus Paris lauten:

PIERROT

Fi donc! Il [Paris] n'est pas connoissable
Tant il est à présent gâté.

ARLEQUIN

Le Plaisir et l'Intérêt

Remplissent vos places [die Plätze von Unschuld und Gutgläubigkeit].

Dagegen heißt es von der »Monde renversé«:

BONNEFOY

Vous ne pouvez être mieux

Qu'en ces lieux:

Les jeunes comme les vieux

Y sont simples, bons, sincères.

Der verdorbenen realen Welt wird damit eine idyllisch-unschuldige Märchenwelt gegenübergestellt, die das Ideal einer besseren Welt deutlich werden läßt. Im Gegensatz zu sonstigen Gepflogenheiten wird, wie A. Grewe festgestellt hat, aber nicht die verderbte, pervertierte Welt als »le monde renversé«, sondern Merlins Zauberwelt als solche bezeichnet. Geurteilt wird also aus der Sicht von Pierrots und Arlequins realer Welt und nicht wie in der Tradition der Moralisten aus jener einer heilen, idealisierten Welt. Diese Verdrehung stellt eine scharfe Kritik an dem Zustand der Gesellschaft und zugleich ein Modell des ironischen und spielerischen Geists dar, mit dem die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit offengelegt wird, um zu verhindern, daß die vorgeführte utopische Gesellschaft überhaupt Wirklichkeitsgehalt und moralische Verbindlichkeit erhält. Die Alternativen stellen Lesage und d'Orneval nicht

als wirklich und ernstzunehmend dar, sondern als Mittel, komische Effekte und groteske Übertreibung zu erreichen. Zudem wollen Pierrot und Arlequin nicht in dieser idealen, moralischen Welt bleiben, weil sie ihnen langweilig vorkommt. Merlin sieht sich gezwungen, die beiden zum Schluß in Ehrenmänner zu verzaubern, weil er fürchtet, sie verwandeln die heile Welt in das zeitgenössische Paris.

Die Technik der Konfrontation zweier Welten führt also zu einer Relativierung beider, denn die Ironisierung der utopischen Gegenwelt bedeutet auch eine Kritik an jenen Zeitgenossen, den Anhängern der »Anciens« (der Griechen) in der seit langem andauernden *Querelle des Anciens et des Modernes*, die die Gegenwart im Vergleich zu einem Goldenen Zeitalter ständig herabsetzen. Die ironische Brechung erfüllt also auch die Aufgabe, die Gegenwart gegenüber den überzogenen Vorstellungen der Anhänger der Anciens zu rehabilitieren.

Dieses überaus intelligente Stück Gesellschaftskritik überlebte die Epoche der Regentschaft (Régence), wurde von Louis Anseaume 1753 für die Foire Saint-Germain bearbeitet und noch von Gluck als *L'Isle de Merlin* neu vertont. Parfaict bezeichnete es als »une des plus jolies [pièces] qui ait paru à ce Théâtre«¹. Die oft reproduzierten phantastischen Dekorationen und Maschinen und die große Anzahl von Charakteren bezeugen die besondere Ambition dieses 1718 in der Foire Saint-Laurent gespielten Werkes. Die Hauptattraktion lag aber, wie Parfaict unterstreicht, im Text selbst, der lebendige Porträts der Gesellschaft der Régence enthält. Zur gleichen Zeit schrieb Montesquieu seine *Lettres persanes*, in denen die gesellschaftlichen und moralischen Veränderungen in Frankreich nach dem Tod von Ludwig XIV. ihren Niederschlag fanden. Die Charaktere und Gebräuche, die Lesage und d'Orneval auf der Bühne vorstellen, entsprechen weitgehend den in Montesquieus Werk von Usbek und Rica genannten. Die Protagonisten der *Monde renversé* sind in drei Gruppierungen einzuteilen. Die erste sind der Philosoph, der Procureur, der Arzt und der Petit-Maître. Jeder ist in Kleidung und Verhalten genau das Gegenteil der Pariser Originaltypen und damit das Objekt der Satire. Die zweite Gruppe bilden die allegorischen Personen L'Innocence und La Bonne-Foi. Pierrot und Arlequin, die in Frankreich und Paris gelebt haben, erkennen sie deshalb nicht, weil »Il faut que vous n'ayez jamais été dans ces pays-là«. Die letzte Gruppe bilden die in die Handlung verwickelten Arlequin und Pierrot, die auch in Lesages Stück *Arlequin Valet de Merlin*, das unmittelbar vor *Le Monde renversé* gespielt wurde und darin dem Propheten Merlin dienen.

1 Parfaict, *Mémoires*, Bd. II, S. 235.

Das Werk enthält eine relativ kleine Zahl von Vaudevilles, von denen viele mehr als einmal verwendet werden. Die bewußte Wiederverwendung der Timbres, um die Aufmerksamkeit auf einen gleichen Text oder Kontext zu lenken, wie später bei Vadé zu beobachten, ist bei Lesage noch nicht durchgeführt. Wenn »*Réveillez-vous, belle endormie*« oder »*Je ne suis né ni roi, ni prince*« jeweils viermal verwendet werden, dann mag es vielleicht daran liegen, daß es den Autoren nicht gelang, den vielfachen Gebrauch der allzu bekannten Timbres zu vermeiden. Wenn man auch beim Publikum der Jahrmarkttheater davon ausgehen konnte, daß der originale Text bekannt war, so wird in dieser Opéra-comique klar, daß die Timbres nicht durchweg deshalb gewählt wurden, um intertextuelle Bezüge herzustellen. Dennoch waren viele Timbres direkt auf die Situationen zu beziehen, so wenn der »weibliche Arzt« Hippocratine das Air »*Quand le péril est agréable*« singt, um zu beschreiben, wie sie einen Jüngling zum Leben erweckt, indem sie ihm die Hand nimmt.

Die beiden einzigen Masken tragenden Personen, Arlequin und Pierrot, sprechen meist in Prosa miteinander. Sie singen Airs, wenn sie Vorgänge kommentieren oder um einen höflicheren Ton anzuschlagen, so etwa, wenn sie sich den beiden Damen vorstellen. Natürlich gibt es in den Bühnenanweisungen viele Hinweise für »lazzi« (vulgäre, burleske Späße der Darsteller, die in der Sprache, in Wortspielen, in der Gestik oder in Aktionen zum Ausdruck kommen konnten).

Auch elementare Mittel der Verulkung mit musikalischen Mitteln werden eingesetzt, so wenn der Philosoph ein Double erhält, mit dem die modische italienische Kantate verspottet werden soll. Der Procureur gehörte zur Aristokratie, auch der Petit-maître war adeliger Herkunft. Der Arzt wurde als unnütz für die Gesellschaft angesehen. Der Streit zwischen der medizinischen Fakultät und den weniger privilegierten Chirurgen fand schon früh Eingang im Theater, und derjenige zwischen doktrinärem und praktischer Medizin ist zentral für Hippocratines Szene. Der Arzt ist nicht nur eine Frau, sondern behandelt ihre Patienten selbst und

1 Anseaume bearbeitete das Werk 1753 nur geringfügig. Die wesentlichen Elemente der Gesellschaftskritik blieben unangetastet. Obwohl man zu dieser Zeit unter »philosophes« etwas ganz anderes verstand als im Jahre 1718, blieb seine Person fast unverändert. Da man um die Jahrhundertmitte keine Rollen für Arlequin mehr schrieb, gab ihm Anseaume den Namen Pierrot, und Pierrot hieß nunmehr Scapin, verändert aber zugleich dessen traditionellen Charakter: »un intrigant, un fourbe, qui entreprend de faire réussir toutes les affaires les plus délabrées de la Jeunesse libertine...«, vgl. Art. *Caractere des principaux rôles des Comédies Italiennes*, in: *Les Spectacles de Paris*, vol. 1762, S. 155. Anseaumes Version ist wegen eines kurzen Verbots gesprochener Dialoge, das die Comédie Française 1753 erwirkt hatte, ganz mit Vaudevilles gesungen.

2 *Le Temple de Mémoire*, in: *Le Théâtre de la Foire*, Bd. VI, 1728, S. 33.

beruft sich nicht auf die Kenntnisse des Griechischen und Lateinischen, wie ihre Berufsgenossen.¹

Diesem Typus von Foire-Stücken, den Zauberstücken, gehören auch *Les Animaux raisonnables* von Le Gant und Fuzelier an, in dem die Menschen Tiere geworden sind, etwa der Financier zum Schwein, das Tier bleiben möchte, um nicht Sklave zu werden, das Huhn als Hausfrau, die lieber Huhn bleiben möchte, da sie als solches nur Eier zu legen braucht, aber keine Kinder bekommen muß, oder der Ehemann, der Stier bleiben möchte, um seine Hörner zu behalten, damit ihm seine Frau keine aufsetzen kann.

Ein zweiter Typus neben den Zauberstücken sind die allegorischen Stücke, die alle sehr ähnlich aufgebaut sind. Zu ihren Schauplätzen gehören immer Tempel oder ähnliche Aufenthaltsorte der Götter wie die Insel von Kythera, an denen sich bestimmte Figuren mit der Bitte um Rat und Hilfe an die überirdischen Mächte oder ihre Vertreter wenden. In *Le Temple de Mémoire* (1725) verkleidet sich die Folie, die unbedingt heiraten möchte, als Gloire, erbaut den Temple de Mémoire und läßt la Renommée ihre Heiratsabsichten verkünden. Der erste Bewerber ist ein Eroberer, der sein größtes Vergnügen an Plünderungen, Verwüstungen und Brandschatzungen hat und alle seine Feinde vernichten will. Pierrot hält ihm ironisch entgegen, er würde lieber Menschen zeugen als sie töten: Lesage hat das Timbre »*Ma raison s'en va bon train*« kongenial eingesetzt, um den Irrsinn des Lebensziels des Eroberers bloßzustellen²:

LE CONQUÉRANT



PIERROT



Dann erscheint ein neureicher Müller, der die Ländereien seinem Herren abgekauft hat, und ein Maler, der für die Unsterblichkeit gern Hungers sterben würde, und schließlich eine Gruppe von Dichtern, die sich alle aufgrund ihrer Tragödien und epischen Gedichte für unsterblich halten. Als die Folie von allen bedrängt wird, legt sie ihre Verkleidung als Gloire ab und nimmt die Bewerbungen aller Freier mit folgendem Vaudeville an (Air: *Je vous le donne. Rondeau*):

Que la folie
 Vous montre votre vanité,
 La gloire, à qui l'hymen vous lie,
 N'est autre chose, en vérité,
 Que la folie.

Vor dem Finalvaudeville, dessen Musik von Gilliers stammt, tanzt das Gefolge der Folie verschiedene Tänze, deren Musik nicht erhalten ist. Im Finalvaudeville werden in vier Couplets die »Moral« des Malers, einer Person aus dem Gefolge der Folie, eines Dichters und der Folie vorgetragen, bevor Pierrot im Schlußcouplet das Publikum um Applaus und die Treue zum Theater bittet. Die Folie geht in ihrem Couplet auf das Projekt einer neuen Ödipus-Tragödie nach denen von Corneille (1664) und Voltaire (1718) ein, die in der Comédie Française aufgeführt werden sollte – es kann sich nur um Houdar de La Mottes 1726 aufgeführte

Tragödie handeln. In dem Couplet wird nicht nur auf das Risiko eines neuen Ödipus nach dem Triumph Voltaires, sondern auch auf die Verbreitung des Manuskripts der neuen Tragödie hingewiesen, das als Abschrift in der Gesellschaft kursierte, und daß alle drei Tragödien in den Tempel des Ruhmes eingehen könnten:

3. Couplet. LA FOLIE

*Un su - jet trai té par Cor - neil - le, N'a-vaît qu'un prix très in - cer - tain; Mais il de - vient
u - ne mer - veil - le, En nous pas - sant de main en main: Hé, vrai - ment voi - re! Zis - te,
zes - te et lon - lan - la. En grand tri - o te voi - là Dans le Tem - ple de Mé - moi - re.

*Dans ce temps là, on parlait de donner un troisième Édipe aux Comédiens Français.

Gilliers Gavotte-Melodie hat die Besonderheit, daß er in den Versen 5 und 6, darunter der onomatopoetische Vers, die regelmäßige Anlage der Melodie durchbricht.

Die allegorischen Stücke, die auf Elemente und Erscheinungsformen der Tragödie en musique zurückgehen, in denen auch Gottheiten das Weltgeschehen lenken, zeigen das Wirken höherer Mächte auf das Menschenschicksal. Allerdings findet eine charakteristische Umbewertung statt, denn die Kräfte, die die Welt bewegen, sind vollkommen andere als in der Oper. Die zentrale Macht ist die Folie, die wichtigste Antriebsfeder menschlichen Handelns. Ihre Herrschaft beweist im *Temple de Mémoire*, wie die Menschen sich über sich selbst täuschen, sich überschätzen und die Realitäten verkennen. Die Rahmenhandlung, der Versuch der Folie, einen Ehemann zu finden, ist Sinnbild für den Versuch, den Menschen seine Narrheit erkennen zu lassen, der allerdings mißlingt: »C'est grâce à la vanité/ Chaque fou se croit sage«. Auf den einfachen Trick, die Kleidung und den Namen zu ändern, der Vortäuschung falscher Tatsachen, fallen alle Menschen herein. Dabei wird der Ruhm als rein fiktiver Wert ohne praktischen Nutzen dargestellt und das Streben des Menschen um jeden Preis nach Ansehen in der Gesellschaft als verrückt und sinnlos kritisiert. Während die Ruhmsucht beim Maler noch als »rage« gesehen wird, wird sie beim Müller, der zum Seigneur aufgestiegen ist, als Verführbarkeit eines Dummkopfes durch das Blendwerk gesellschaftlicher Reputation gebranntmarkt. Der Müller verfällt dem weitverbreiteten Irrtum, die äußere Erscheinung, die Kleidung, mit dem Wesen zu verwechseln. Wegen seiner Geltungssucht riskiert er, seinen Reichtum innerhalb kürzester Zeit wieder zu verlieren. Seine Folie besteht in dem völlig unvernünftigen Wunsch, wenigstens für eine kurze Zeit in den Augen seiner Mitwelt als Aristokrat erscheinen zu wollen. Damit werden die gültigen gesellschaftlichen Normen in Frage gestellt und mittelbar ihre Neuorientierung gefordert.

Neben dieser ironischen Darstellung der Welt enthalten die Stücke dieser Kategorie auch Seitenhiebe auf den Theater- und Literaturbetrieb der Zeit. Im *Temple de Mémoire* wird die Flut zeitgenössischer Epen und bestimmte konkret genannte Dichter (Thierrot als »célébrissime Auteur d'un élégantissime Poème Epique, qui efface tous les Poèmes passez, présents et à venir« und Voltaire als Autor des »Poème de la ligue«) kritisiert.

Gemeinsam ist den Zauber- und den allegorischen Stücken ein ironisch-spielerischer Umgang mit der Welt des Zaubers, der wie aus einer fernen Vergangenheit zitiert erscheint, denn der Zauber hat keine verändernde Kraft, sondern lediglich die dramaturgische Funktion, das Verborgene sichtbar zu machen. Die Schicksalsmächte, denen man sonst hilflos ausgeliefert ist, verlieren ihre Macht, da der Mensch das Opfer seiner eigenen Verblendung ist, er sich also selbst zugrunde richtet. Den Stücken fehlt eine stringente Handlung. Zwei unterschiedliche Handlungssphären, eine unwirkliche, märchenhafte und die reale Lebenswelt, werden unvermittelt

gegenübergestellt. Der Realitätsgehalt der Idealwelt, die mit allen Charakteristika einer vergangenen, untergegangenen Welt ausgestattet ist, kontrastiert mit der zeitgenössischen Gegenwart. Damit stehen diese Stücke der in einer total verrückten Welt spielenden Maskerade sehr nahe.

Das Element, in dem der täuschende Charakter dieser Welt am klarsten zum Ausdruck kommt, ist das Geld, das, da es meist aufgrund von Betrügereien erworben ist, zu einer glanzvollen Existenz führt, die aber einer Täuschung gleichkommt. Der plötzliche Reichtum bewirkt, daß die gesellschaftliche Ordnung nicht nur einmal gestört ist, sondern die Herrschaft des Geldes, ganz anders als in den Opéras-comiques nach 1760, zu einer weitergehenden Instabilität durch seinen wieder drohenden oder eintretenden Verlust führt. Das Leben der Menschen in der Gesellschaft wird als ganz und gar künstliche Existenzform beschrieben, in der das Individuum sein Verhalten vollkommen gesellschaftlichen Regeln unterwirft, um bei anderen einen bestimmten Eindruck hervorzurufen. Dabei werden symptomatischerweise besonders solche Figuren wie die Filles d'Opéra ausgewählt, bei denen Schein und Wesen auseinanderklaffen. Ihr Äußeres und ihr Verhalten setzen sie ein, um Geld zu verdienen. Damit wird zumindest ansatzweise ein Gegensatz zwischen einem natürlichen Leben auf dem Lande und einem verdorbenen, künstlichen in der städtischen Gesellschaft präsentiert.

Das so entworfenen Bild der zeitgenössischen Gesellschaft ist realistisch und pessimistisch im Gegensatz zur Gegenwelt der Treue und Liebe, das den Zaubermärchen und mittelalterlichen Ritterromanen entnommen ist. Da diese in der Literatur entworfene bessere Welt ohne Wirklichkeitsgehalt ist, wird damit auch das literarische Bild eines Menschenideals in Frage gestellt bzw. als Illusion entlarvt. Der Verklärung und Idealisierung einer vergangenen Welt wird damit widersprochen. Bezeichnend ist, daß die Ereignisse in den Stücken keine Konsequenzen für die handelnden Personen haben, d.h. es werden keine Lernprozesse in Gang gesetzt, sondern lediglich dem Zuschauer Einsichten in die vielfältigen Möglichkeiten für Irrtümer und Täuschungen der Menschen aufgedeckt. Die Struktur der kontrastierenden Gegenüberstellung, mit dem die Wirklichkeit und das Bild, das der Mensch von sich oder die Literatur von ihm entwirft, führt dazu, daß keine Handlung und Entwicklung innerhalb der Stücke stattfindet, sondern nur Bilder entworfen werden, in denen sich die Irrtümer und Illusionen der Personen manifestieren.

1 Vgl. Grewe, *Monde renversé*, S. 272.

Eine weitere Kategorie sind die ausdrücklich autoreferentiellen Stücke, meist Prologe¹, in denen die Situation des Théâtre de la Foire reflektiert wird. Als Beispiel sei *La Foire de Guibrai* (1714) von Lesage genannt. Das Stück spielt auf dem Jahrmarkt von Falaise. Verschiedene Künstler legen beim Richter der Gemeinde eine Probe ihres Könnens ab. Der Musiker lobt seine Fähigkeit mit folgenden Worten, in denen ein kritischer Blick auf die aus der Antike überlieferten, in der Musikästhetik aktualisierten Vorstellungen, die hier in Frage gestellten wunderbaren Wirkungen der Musik, und zugleich auf Erscheinungen des zeitgenössischen Musiklebens, die Mode des Komponierens von Sonaten, Kantaten, Rondeaux und Caprices, geworfen wird:

LE MUSICIEN

Au son de ma lyre admirable,
 Tout rocher est inébranlable;
 Les arbres semblent m'écouter:
 Et lorsqu'assis sur la rive,
 Ma voix commence d'éclater
 Je vois l'onde fugitive
 Couler toujours sans s'arrêter.
 (Air: Des Trembleurs)
 Je sçai faire des sonates;
 J'ai composé des cantates.

LE JUGE

Et bien d'autres pièces plates.

LE MUSICIEN

Lulli rampe devant moi;
 Mes rondeaux font les délices

LE JUGE

Des marchands de pain d'épices;

LE MUSICIEN

Sur-tout de beaux caprices.

LE JUGE

Pour celui-là je le croi.

In einer anderen Episode geht es um die Schauspielerei. Arlequin, der versuchen will, als Komödiant den Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen, wird von der Gläubigern verfolgt. Boubekir bietet ihm einen fliegenden Koffer an, den er für bankrotte Leute erfunden hat, in dem sie sich aus dem Staub machen können. Als arabische Schauspieler verkleidet (das sich anschließende Stück *Arlequin Mohamet* ist orientalisches) führen sie eine »scène muette« (stumme, d.h. pantomimische Szene) vor. Mit der Ankündigung der folgenden Stücke endet der Prolog. Wie bereits bei Molière (u.a. im *Impromptu de Versailles*) wird das Theater zum Problem des Theaterstücks gemacht und damit dem Zuschauer dessen Inhalte und Funktionen erklärt. Im Gegensatz zu Molière werden nicht allein ästhetische Probleme des Theaters angesprochen, sondern auch über den Stand der Auseinandersetzung mit den privilegierten Theatern; nicht zuletzt wird fürs eigene Theater geworben. In dieser Selbstdarstellung wird die vollkommene Anders- und Neuartigkeit des Théâtre de la Foire unterstrichen und eine Abgrenzung gegenüber der Comédie Italienne und der Comédie Française vorgenommen. Nicht nur gibt es eigene Stücke wie Panards *Le Vaudeville* (1730), in denen die Poetik des Vaudeville thematisiert wird¹, sondern oftmals werden die vielfältigen Möglichkeiten der Komik und der vielfältigen Anspielungen wie auch im vorliegenden Stück (»Ces Coquins-là placent toujours leurs Vaudevilles à contre-poil«)² genannt. Arlequin und Scaramouche verkleiden sich als arabische Schauspieler, weil sie eine Alternative zu den anderen Theatern bieten müssen:

SCARAMOUCHE

Oui; mais il en [comédiens italiens] vient d'arriver;
Si nous vendons même Comique,
Nous aurons peine à nous sauver.

ARLEQUIN

Hé bien, soyons Arabes,
Soyons,
Soyons Acteurs Arabes.

In *Le Temple de l'Ennuy* wird der eigene Schutzpatron Momus angerufen (nicht etwa Apollon oder die Musen), der die Darstellung aller menschlichen Verrücktheiten und Torheiten symbolisiert:

Momus, fais éclater ta gloire,
Lorsqu'Arlequin se montrera:
L'Amour fait pleurer l'Opéra,
Toi, fais rire la Foire.

Das oben erwähnte Gegen-den-Strich-Bürsten mit Hilfe des Vaudeville gilt für das Théâtre de la Foire allgemein, denn die Autoren wollen durch ihre Perspektive das Komische und Lächerliche im Leben der Zeitgenossen sichtbar machen.

Auch in anderen Stücken, wie *La Querelle des Théâtres*, *Les Funérailles de la Foire* und *Le Rappel de la Foire à la vie* oder *La Répétition interrompue* wird über die Theatersituation der Zeit berichtet, aber darin erschöpfen sich die Stücke nicht. Die szenische Präsentation ist geprägt von der burlesken Überformung mythischer Ereignisse und damit des erhabenen Stils, der zur Beschreibung niedriger Sachverhalte benutzt wird. Die Verspottung hoher musikalischer Gattungen, insbesondere der Musik Lullys, um die Tragédie en musique insgesamt lächerlich zu machen, und die Verballhornung klassischer Verse Racines bzw. des Alexandriners, die auf die Comédie Française zielt, sind die beliebtesten Mittel. Die Diskrepanz zwischen hohem Stil und niedrigem Gegenstand oder aber die Travestie der hohen Figur durch niedriges Verhalten sind weitverbreitete und immer wieder erfolgreich verwendete Mittel. In der *Querelle des Théâtres* beschimpft die aristokratische Comédie Française die Foire und bedroht sie durch eine der Tragödienfigur unangemessene Körpersprache. Diese Brüche werden durch den Wechsel zwischen Prosatext, gesungenen Vaudevilles oder Zitaten von Arien oder Instrumentalsätzen aus Tragédies en musique sowie deklamierten klassischen Versen verstärkt. Auch Szenentypen wie die Abschieds- oder Sterbeszene (*Les Funérailles de la Foire*, Parodie der *Armide* von Quinault und Lully, I/2 und *Alceste* III/2) werden zitiert, persifliert und dadurch die Möglichkeit gegeben, neben der offensichtlichen Absicht, die Begegnung zwischen Foire und Opéra zu charakterisieren, über den Pomp und die Sinnhaftigkeit solcher Zeremonien nachzudenken. Damit hatten die Autoren der Foire zwei Interpretations-

- 1 Vgl. dazu auch T. Betzwieser, *Funktion und Poetik des Vaudeville im Théâtre de la Foire*, in: *Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. H. Schneider, St. Ingbert 1999, S. 157–184.
- 2 *Le Dieu d'Ennuy*, scène 5.

ebenen, die aktuelle und die literarische geschaffen, die kaum zu trennen sind, sondern sich durchdringen. Die literarische Vorlage, die aus den privilegierten Theatern stammt, wird mit ihrer Wirklichkeit konfrontiert und in Anbetracht der Diskrepanzen beider in Frage gestellt. Das literarische Bild, das diese Theater vom Menschen entwerfen, wird mit ihrem Verhalten gegenüber der Foire verglichen und als Illusion decouvert. Die Selbstreflexion des Théâtre de la Foire dient somit dazu, ein positives Gegenmodell gegenüber der Opéra und der Comédie Française zu entwerfen. Der Nachweis der Diskrepanz zwischen dem literarischen Bild, wie es in den Stücken beider Theater erscheint, also dem Schein, und dem wirklichen Sein seiner Repräsentanten, also dem Verhalten gegenüber dem Konkurrenten der Théâtres de la Foire, dient der Bloßstellung der Repräsentanten der privilegierten Theater. Dem Trugbild der etablierten hohen Literatur (oder dem Musiktheater des sublimen Stilniveaus) wird eine nicht-aristokratische, niedrige Literatur (bzw. ein populäres Musiktheater) gegenübergestellt, deren Überlegenheit in ihrer Wahrhaftigkeit besteht. Mit dieser Ablehnung geltender literarischer Normen und ihrer Reflexion wird das erstarrte literarische System in Frage gestellt.

Die Opernparodien im engeren Sinn sind nicht als autonome Stücke zu verstehen, da sie in engster Anlehnung an das Original konzipiert sind. Die Parodisten verlegen die Handlung aus der Fabel in ein zeitgenössisches, niederes Milieu, ersetzen tragische durch komische Situationen und ernste, echt empfundene Stimmungen durch triviale Gefühle – ein Vorgang, den der Aristokrat d'Argenson als »embourgeoisier« bezeichnet hat.¹ Nach Riccoboni muß der Autor in der Opernparodie »substituer à des personnages heroïques, et à leurs situations des personnages bas, et des situations qui répondent à leur bassesse.«² Die Eigenart der Maschineneffekte muß dem gleichen Autor zufolge in der Parodie jene der Tragédie en musique überbieten. Die Schönheit der Oper soll durch eine gleichgroße, aber im Kontrast zur Oper stehende Attraktivität übertroffen werden. Einige Zahlen – von Lullys *Roland*, *Atys* und *Phaéton* sind jeweils acht Parodien überliefert – belegen die Bedeutung der Parodie.

Der reine Unterhaltungswert der Opernparodie kommt in Stücken wie *Thétis et Pelée* (nach der Tragédie en musique von Pascal Collasse) zum Ausdruck, in dem die Personenkonstellation ins Milieu der Fischhändler versetzt ist und damit die einfachste Möglichkeit für burleske Komik gegeben ist. A. Grewe weist darauf hin, daß diese Stücke Vorboten des späteren »genre poissard«³ darstellen. Die Theoretiker sehen neben dem reinen Unterhaltungswert in diesen Parodien eine reale Möglichkeit, die Mängel des Originals kritisch zu beleuchten und durch Karikierung bewußt zu machen. Dabei bezieht man sich oftmals auf Kritik, die bereits im Publikum der Opéra laut geworden war. Die Bezugnahme auf das Original erfolgt mit Hilfe einzelner direkter Zitate oder Zitatparodien. Dabei wurden u.a. folgende Verfahren musikalischer Parodie entwickelt und benutzt:

1. Zitate originaler Text- und Melodieabschnitte aus den Opern. Arlequin nennt z.B. in Regnards *Le Divorce* sein Pferd »Un tendre engagement«. Auf die Frage Colobines, wie es zu dem kuriosen Namen gekommen sei, singt er den Anfang der Arie »Un tendre engagement va plus loin qu'on ne pense« aus *Thésée* von Quinault und Lully.
2. Parodie des Textes einer Arie oder eines Rezitativs unter Beibehaltung der originalen Musik oder Teilen davon.
3. Parodie mehrerer Stücke eines Aktes oder eines Prologs, so daß ein fortlaufender Zusammenhang mit der Opernvorlage beibehalten wurde (etwa in *Les Originaux* von La Motte Houdar nach *Amadis*).
4. Singen von Originaltexten auf Vaudevilles.
5. Übernahme von Instrumentalsätzen, die meist parodiert, also gesungen wurden.
6. Parodie von Instrumentalsätzen oder Ritornellen, indem man sie vokal imitiert, deren Themenbildung (Umkehrung eines Motivs etc.) die Instrumentation verändert (besonders die Ausführung mit einer Drehleier oder mit Gitarren).

Rein quantitativ spielt die musikalische Parodie keine so große Rolle. Sie bleibt fast nie auf eine Oper beschränkt, d.h. Zitate werden in der Regel verschiedenen Tragédies en musique oder anderen Gattungen entnommen. Die Parodie stellt den Extremfall einer Literatur dar, deren Referenzebene nicht die reale oder sogenannte Wirklichkeit ist, sondern die Literatur sowie die vorhandene musikalische Kultur. Die Einbindung des Textes sowie der musikalischen »Nummern« in eine Tradition, ihr Funktionieren innerhalb vorgegebener und bekannter Muster wird zur Basis des Werkes gemacht. Der Rezipient muß einen anderen Text kennen

1 Vgl. dazu H. Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien régime*, Tutzing 1982, S. 236f.

2 L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris 1736, S. 280.

3 Laharpe zufolge (*Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, S. 303) war Vadé der Schöpfer des »genre poissard«, einer burlesken Gattung, in der die Sprache der Fischhändlerinnen der Pariser Hallen gesprochen wurde: »Il approfondit toutes les finesses, et s'approprie toutes les figures du langage des halles, où il avait même appris à contrefaire très-bien les personnages qu'il faisait parler; ce qui le mit quelque tems à la mode dans les sociétés de Paris, où le talent de contrefaire a toujours réussi.«

oder heranziehen, um seine Wahrnehmungen zu deuten und ihnen den rechten Sinn zu geben. Diese sprachliche und musikalische Intertextualität, also das Verstehen »auf dem Hintergrund und auf dem Wege der Assoziation mit anderen Kunstwerken« (Sklovskij) und , wäre bezüglich des Théâtre de la Foire zu ergänzen, trivialen Gebrauchsformen, macht eine wesentliche Komponente der Opern- und anderer Parodien aus, die keine Autonomie für sich beanspruchen, sondern sich ausdrücklich durch die Verbindung mit einem anderen »Text« konstituiert. Nach Pavis¹ wird die »communication interne« auf der Szene zur »communication externe« zwischen Bühne und Publikum untergeordnet. Es handle sich also um eine Kommunikation zwischen Darstellern der Parodie und ihren Zuschauern über das parodierte Stück bzw. die parodierten Stücke. Das Theaterstück wird als Möglichkeit zur Reflexion und als Spiel mit literarisch-musikalischen Mustern verstanden.

Mit der institutionellen Etablierung der Opéra-comique seit 1724 geht auch eine Fixierung ihrer Ausdrucksformen einher. Während sich die Darstellungsmodalitäten zuvor unter dem Druck der anderen Theater ständig verändern mußten, wird ihre charakteristische Ausdrucksform nach 1724 nicht mehr in Frage gestellt. Die in vielfältiger Weise eingesetzten Vaudevilles und neu komponierte Musiknummern alternieren mit gesprochener Prosa. Damit erübrigt sich nunmehr die Rechtfertigung der Darstellungsform in den Prologen. Wie in den sublimen Gattungen verlieren die Prologe ihre poetologische Funktion, ohne daß man auf sie verzichtet. Aber nur in wenigen werden noch programmatische Äußerungen getan, so z.B. in dem Prolog zu *Les Couplets en procès*, in dem es um die Frage der Musik und ihrer Rolle geht. Musikalische Neuerungen treten immer mehr ins Blickfeld, so nach der »Querelles de Bouffons« der Einfluß der italienischen Musik der Intermedien. Nicht zufällig wird in dem Stück *Le Procès des Ariettes et des Vaudevilles* (1760), in dem Favart gegen die neu komponierten Ariettes zugunsten der Vaudevilles eintritt und den Verlust der Möglichkeiten des Vaudevilles beklagt, noch einmal auf *Les Couplets en procès* Bezug genommen. Die neu komponierten Musikstücke, personifiziert im Menuett und in der Musette triumphieren bereits angesichts der Entscheidung des Publikums:

LE MENUET

Oui, je pense
Que bientôt, par votre éloquence,
Nous serons triomphants
De nos surannés Concurrents.
La balance
Panchera du côté
De la Nouveauté,
De notre beauté,
De notre gaieté,
Et légèreté.

LA MUSETTE

Fi donc! Fi donc! Sur notre Scene
Pourquoi souffrir des Airs si vieux?
Le Public les trouve ennuyeux,
Ils donnent la migraine.

Nougaret und Favart sprechen um 1760 deutlich aus, daß mit den Timbres Aussagen und Inhalte verbunden sind, die diese mittransportieren und dadurch den Sinn des neuen Vaudeville durch eine eigene aus dem Melodieeffekt und dem ursprünglichen Text resultierende Semantik bereichern: »Lequel de vos Nouveaux Couplets est aussi propre à faire un récit que [le Vaudeville] le Cap de Bonne Espérance [...] et le vieux Joconde? Pour bien marquer la joye, avez-vous l'équivalent d'un Allons gai, Toujours gai, D'un air gai? Comment peindrez-vous la désolation, si vous n'avez pas l'Air de Lapalisse?« Mit Hilfe des Vaudeville können also einem Vers neue Sinndimensionen hinzugefügt werden, kann der Sinn völlig verändert werden. Die Bedeutung der Vaudevilles geht also über ihren musikalischen Wert und ihre unterhaltsam-kommunikativen Möglichkeiten hinaus, denn sie gehören zum Wesen des Théâtre de la Foire und seines satirisch-kritischen Charakters. Als sich der Wandel der Opéra-comique zu einer musikalischen Gattung mit eigenem kompositionsgeschichtlichen Anspruch vollzieht, verschwindet das Vaudeville nicht, sondern wird vorübergehend in die Boulevardtheater verdrängt, um am Ende der 1770er Jahre und während der Revolution in der Opéra-

¹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1987, Sp. 274.

comique wieder an Aktualität zu gewinnen. Im 1792 gegründeten Théâtre du Vaudeville fand es bis zum Ende des 19. Jahrhundert seine eigentliche Pflegestätte.

Die Théâtres de la Foire waren ein politisches, hochaktuelles Theater, das ohne die Kenntnis des Bezuges zur politisch-gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung unverständlich bleibt, denn die Autoren nahmen unmittelbar oder mittelbar Stellung zu gesellschaftlichen, moralischen, literarischen und theatralischen Fragen.

Die Übergangszeit zum Drame lyrique

Charles-Simon Favart trat 1743 durch das Engagement Jean Monnets, der später in London von David Garrick entscheidende Anregungen für seine Arbeit in Paris erhielt, in die Opéra-comique als Répétiteur und Regisseur ein. Nach seiner Tätigkeit für den Maréchal de Saxe, an deren Ende es zu einer ungerechtfertigten Verfolgung und der Flucht Favarts nach Strasbourg kam, engagierte ihn Mme de Pompadour für Hoffeste. Als Direktor des Hoftheaters war er auch für die Comédie Italienne zuständig und dadurch gezwungen, seine Aktivitäten auf diese und die Opéra-comique aufzuteilen. Ihm gelang es sogar, seinen *Acajou* in der Opéra aufzuführen. Von europäischer Bedeutung wurde in den 1750er Jahren seine Zusammenarbeit mit Durazzo in Wien, aus der zahlreiche Aufführungen französischer Opéras-comiques in Wien und Christoph Willibald Glucks entscheidende Beschäftigung mit der Gattung, zunächst als Bearbeiter, dann durch seine Neuvertonungen resultierten. Favart schrieb nicht nur die Textbücher, darunter zahlreiche in Zusammenarbeit mit seiner Frau, sondern komponierte selbst zahlreiche neue Vaudevilles und bearbeitete bereits bekannte für seine Opéras-comiques. Favarts Erfahrungen mit dem Vaudeville stammten aus seiner Familie, denn sein Vater war ein profunder Kenner dieser Liedgattung. Der Sohn gehörte später zu den Komponisten vieler »Vaudevilles d'actualité«, d.h. neu geschaffener Vaudevilles.

Auf Favarts Opéras-comique trifft Lacépèdes Beschreibung der Funktionen der Opéra-comique voll zu (mit »Comédie lyrique« ist die Opéra-comique gemeint):

»La Comédie lyrique [...] est principalement destinée à la peinture de ridicules, des choses fines, des sentiments doux, des scènes les plus ordinaires de la vie: ce n'est point par la terreur et par des mouvements terribles qu'elle cherche à remuer les cœurs, et à atteindre sont but; elle y parvient le plus souvent en employant le charme d'une douce sensibilité, d'une gaieté paisible, d'un comique plaisant, et souvent même d'une joie solâtre.«¹

1 B. G. E. M. de la Ville-sur-Ilon Lacépède, *La Poétique de la musique*, Paris 1785, II, S. 280.

2 Die mit dem Begriff »ingénu« bezeichneten weiblichen oder männlichen Charaktere sind durch ihre »simplicité, sincérité« und »vertu« gekennzeichnet, Eigenschaften, die komische und antagonistische Personen dienen. In Favarts Stücken kennen sie keine gesellschaftlichen Ambitionen und kein Begehren nach Reichtum. Ihre sozialen Bindungen entstehen aus spontaner Zuneigung und bleiben frei von Intrigen und Heuchelei.

Als erstes Stück publizierte Favart *La Chercheuse d'esprit* im Jahre 1741, eine Parodie von Lullys *Thésée*, die 200 Aufführungen in der Opéra-comique erreichte. Der Stoff ist wenig originell. Der Procureur und Notar Monsieur Subtil möchte seinem Witwerstand ein Ende machen und bittet Mme Madré (»durchtrieben«) um die Hand ihrer Tochter Nicette. Die reiche Bäuerin gibt gerne ihre Einwilligung, da sie ihrerseits den hübschen Sohn von Subtil, Alain, heiraten möchte. Ohne die Kinder – beide Beispiele für Favarts berühmte »ingénus«², zu fragen, schließen die Alten den Ehevertrag. Nicette ist zwar hübsch, aber äußerst einfältig und wird von ihrer Mutter dauernd ermahnt: »Allez chercher de l'esprit«. Das Mädchen wendet sich an einen Gelehrten M. Narquois (»der Spöttische«) und dann an den Verlobten ihrer Freundin Eveillé, um zu erfahren, wie man möglichst rasch klug werden könne. Nachdem sie überall abgewiesen wurde, kommt der ziemlich beschränkte Alain zu ihr. Der Dialog dieser beiden hübschen, naiven, aber dummen Personen (»ingénus«) ist überaus komisch. Alain beruft sich auf Mme Madré, die ihm beigebracht hat, der Esprit komme von der Liebe. Sie entschließen sich, den fehlenden Geist gemeinsam zu suchen. Beim Händehalten und dem zunehmenden Pochen ihrer Herzen sehen sie den ersten Erfolg ihres Bemühens. Nach dem ersten Kuß meinen sie auch praktisch zu erfahren, nur durch die Liebe könne man geistreich werden. Die aufgeschreckten Eltern, die vergeblich versucht hatten, die Suche nach Wissen der beiden »ingénus« zu verhindern, geben am Ende nach, weil, wie Subtil zum besten gibt, »on les marie pour arrêter les progrès de l'esprit«. Er bittet daraufhin Mme Madré, seine Frau zu werden.

La chercheuse d'esprit (1741) ist ein nahezu perfektes Modell, in dem Favarts Kunst der Wahl der insgesamt 70 Vaudevilles besonders zum Tragen kommt, von denen viele neu ge-