

*Italian Opera
in Central Europe
1614–1780*

*Volume 2:
Italianità: Image and Practice*

edited by
Corinna Herr, Herbert Seifert,
Andrea Sommer-Mathis and Reinhard Strohm



BWV · BERLINER WISSENSCHAFTS-VERLAG

Romanità and Italianità: Ancient Rome in the *Dramma per Musica*, c. 1660-c. 1730

Reinhard Strohm

Italian opera between approximately 1660 and 1730 was inspired by the classical tradition, particularly that of ancient Rome: a tradition, which it ceremonially enhanced and metaphorically transformed. Roman plots, personalities, concepts, images and verbal allusions mediated a vision of *romanità* in opera which, in some of its theatrical manifestations at least, may seem utopian and ideological to us. However, it was precisely through such utopian and ideological manifestations that the appreciation of antiquity could be related to the various preoccupations of the modern cultural discourse.

One such contemporary preoccupation was the perception of *italianità* or *maniera italiana* in the arts, because it was thought that the grouping of cultural practices into *national* traditions was applicable to antiquity. Italian humanists of the early Renaissance – Petrarch, Valla, Alberti, Piccolomini and others – had linked the assumed superiority of the classical civilisation to a superiority claim on behalf of its Italian heirs. In the centuries that followed, the belief that the Italians had a privileged claim on the classical tradition and its application to the modern arts was common in other countries also. The Hamburg poet Barthold Feind (1708) wrote about the treatment of classical subjects in opera libretti by Matteo Noris and other Italians: “Die Italiäner halten sich mehrentheils, aus Liebe zu ihrem Vaterlande, mit Römischen und Griechischen Sujets auff, welcher Genie sie auch fürtrefflich auszuführen wissen, wie der unvergleichliche Noris erwiesen.”¹

The affinities between the perceived ideals of *romanità* and *italianità*, however, went far beyond the choice and execution of operatic subjects. Music and opera were discussed in the famous *parallèle* (or *querelle*) *des anciens et des modernes* (i.e., between classicists and anti-classicists) in late seventeenth-century France.² This literary dispute, which served as a dialectic frame of

¹ “The Italians, for love of their fatherland, concern themselves very much with Roman and Greek subjects, which genre they indeed realise to perfection, as the incomparable Noris has demonstrated.” Barthold Feind, *Gedanken von der Opera*, in: idem, *Deutsche Gedichte* (Stade, 1708), p. 84; see also Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel seicento* (Bologna, 1990), p. 191.

² See Anne-Marie Lecoq (ed.), *La querelle des anciens et des modernes: XVIIe-XVIIIe siècles*. With an essay by Marc Fumaroli (*Les abeilles et les araignées*) and a postscript by Jean-Robert Armogathe (Paris, 2001); Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde Les Arts et Les Sciences*, repr. of the 4 vols of the original edition (Paris, 1688-1697), with introduction by Hans Robert Jauss and essay by Max Imdahl (Munich, 1964; *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 2).

reference for developing classicist practices, in fact inspired further musical and operatic *querelles*: the Franco-Italian rivalry in music around 1700, the Parisian *querelle des bouffons* in the mid-eighteenth century, and two decades later the Gluck-Piccinni controversy.³ In all these the national argument was paramount. Other critical adaptations of the ancient-modern duality to music and the theatre are also known. Pier Jacopo Martello's book *Della tragedia antica e moderna* (Rome, 1715) and Pier Francesco Tosi's *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna, 1723) scrutinise operatic practice in the light of presumed ancient ideals, the first from the viewpoint of the dramatic poet, the second from that of the singer.

I. Roman republican themes and Venetian opera

Classical antiquity was, of course, a dual heritage, both Greek and Roman. The view of ancient Rome itself was again structured as a duality, contrasting 'republican' with 'imperial' cultural images. Adapting these different imageries to modern sentiments required a willingness to interpret, select and integrate them. The adaptation – in opera – of Roman republican themes to the political sentiments of Venice and then of the princely courts of central Europe was a fascinating process. However, although the first step may seem logical, the second is more difficult for us to understand.

If the *Serenissima Repubblica* considered itself a legitimate successor to the Roman Republic, this was a publicly ordained reception of the classics which engendered many other metaphoric and allegoric uses of public language. The Venetian *drama musicale*, a public form of speech and entertainment, followed this formula with opera plots taken from Roman republican history which explicitly or implicitly embraced the ideals of the Most Serene Republic. As Wolfgang Osthoff has noted, the Venetian classicist myth not only helped to legitimise the political and constitutional 'freedom' of Venice, but also provided an ancestry for the Venetian carnival and its "giuochi Teatrali", which Cristoforo Ivanovich related to the "Antichi Bacchanali di Roma".⁴ Ivanovich also compared the interplay between the poets' pursuits of glory and patronage in Roman times (Virgil, Maecenas) with the poets'

³ For a repercussion in the German theatre, see Thomas Pago, *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung* (Frankfurt, 1989; *Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur*, 1142).

⁴ Wolfgang Osthoff, "Antonio Cestis *Alessandro vincitor di se stesso*", *Studien zur Musikwissenschaft*, 24 (1960), pp. 13-43: pp. 27-29. For the 'Venetian myth' and its relationship with carnival see also Florian Mehlretter, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts* (Frankfurt, 1994), pp. 97-98.

varying successes on the Venetian musical stage.⁵ When individual operas were transferred from Venetian opera-houses to court theatres in other cities, or vice versa, changes were sometimes made which revealed differences in political self-awareness.⁶ Such variations in the concept of liberty were also interpreted in classical terms.⁷

The mythical axis 'republican Rome/republican Venice' had varied ramifications, only a few of which can be explored here. According to Osthoff, the performance of the *dramma musicale Alessandro vincitor di se stesso* by Francesco Sbarra, set to music by Antonio Cesti (Sbarra/Cesti, Teatro SS. Giovanni e Paolo, 1651)⁸ was a significant event, almost a turning point. For the first time in Venice, an opera (whose authors were both Tuscans) displayed the magnanimity and self-control of a monarchic hero: in fact, the archetype of the monarchic hero. According to Osthoff, the work represented the first intrusion of a courtly aesthetic and morality in opera (*höfisches Opernideal*) into the meta-morality and carnevalesque realism of, say, Busenello and Monteverdi. The Roman-republican spirit (*Römerbewusstsein*) of that earlier generation began to yield to imperial absolutist influences.⁹ Admittedly, not all of the diverse readings that have been suggested for early Venetian opera in general, and for *L'incoronazione di Poppea* in particular, confirm the Rome-Venice link or distinguish between 'republican' and 'imperial' leanings in opera.¹⁰ Osthoff's statement itself implies the contrast between carnival and morality as a second interpretative axis.

In Venetian musical theatre before 1660, the Roman-republican spirit could not necessarily be found in the plots or themes of the operas themselves but in the artists, patrons and audiences. Mythological topics were as common as elsewhere, although celebrations of monarchic power were less frequently seen than in Rome or Florence, where mythology and absolutism – gods and monarchs – were more closely identified. From the 1660s onwards, 'historical'

⁵ Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino* (Venice, 1681), S. 413-414; see Fabbri, *Il secolo cantante*, pp. 74-75.

⁶ As demonstrated, for example, in Lorenzo Bianconi, "L'Ercole in Rialto", in: Maria Teresa Muraro (ed.), *Venezia e il melodramma nel Seicento* (Florence, 1976; Studi di musica veneta, 5), pp. 259-268.

⁷ The libretto preface of a revised opera (1678) says: "...non eodem modo dicendam esse sententiam in libera Civitate, quod apud Reges" ("a statement has to be made differently in a free city and in a kingdom"); see Bianconi, "L'Ercole", p. 265, fn. 8.

⁸ Details of opera productions are noted in this format throughout. Where a theatre is named instead of a city, that city is Venice.

⁹ Osthoff, "Antonio Cestis *Alessandro vincitor di se stesso*", p. 29. In the same year, 1651, other sides of the monarchic ideal were displayed in the libretto of *Gli amori di Alessandro Magno, e di Rossane* (SS. Apostoli), by Giacinto Andrea Cicognini (another Tuscan author) and Francesco Luccio.

¹⁰ Iain Fenlon and Peter N. Miller, *The Song of the Soul: Understanding "Poppea"* (London, 1992); Wendy Heller, "Poppea's Legacy: The Julio-Claudians on the Venetian Stage", *Journal of Interdisciplinary History*, 36/3 (2005), pp. 279-302.

plots became more frequent in Venice, gradually covering the history of Rome and Greece as well as that of the near east, Byzantium and the early medieval world. The republican-imperial contrast, however, was fundamental to the plots selected. Venetians liked to see republican Romans as their forerunners in civic morality and personal achievement in war and peace (following a perception already established by ancient writers from Fabius Pictor to Valerius Maximus), whereas imperial history served as a series of examples of decline and individual conflicts with tradition or morality (also an established literary discourse, from Tacitus to Martial). Contemporary politics and social pressure then re-emphasised these and similar patterns, whether through increasing calls for morally 'purged' dramatic plots (see below) through the identification of Venetian with Roman freedom in the Turkish wars of the 1680s,¹¹ or simply through a carnevalesque curiosity about immoral emperors, kings and tyrants. However, the republican-imperial pattern had further, more confusing extensions, for example the myths connecting Aeneas with the founding of Rome and the early monarchy, or the imperialist exploits of late republican heroes such as the Scipios or Julius Caesar.

Ancient Roman subjects in opera were most usually drawn from Livy's *Ab urbe condita*. These libretti adopted a heroic style and tended to display the *virtù Romana*: successful collaboration between the individual and the state, victories achieved on behalf of the community, exceptional bravery in war, the upholding of severe laws under personal sacrifice of men and women. Specifically republican episodes (*L'amor di Curtio per la patria*, Corradi/Algisi, S. Salvatore, 1690; *Furio Camillo*, Noris/Perti, S. Salvatore, 1692; *Tito Manlio*, Noris/Pollarolo, S. Giovanni Grisostomo, 1697) were augmented with legends from the foundation and monarchic periods (*Orazio*, *Muzio Scevola*, *Sesto Tarquinio*, *La saggia pazzia di Giunio Bruto*).¹² The fabulous antecedents and origins of Rome, familiar from Virgil's *Aeneid*, also offered dynastic motives and personal heroism (*Enea in Italia*, *Amulio e Numitore*, *Romolo e Remo*), or conflicts between Romans and other tribes (*Il ratto delle Sabine*, *Martio Coriolano*, *Il trionfo di Camilla regina de' Volsci*). Roman religion and ritual were a distinct attraction, exhibited in many different operas but thematised around some figures from the monarchic period (*Numa Pompilio*). The battles of the expanding republic with other nations were presented from

¹¹ On this topic, see Reinhard Strohm (chairman), Round Table "Die Belagerung Wiens durch die Türken (1683) im Spiegel des Musiktheaters", in: Norbert Dubowy, Corinna Herr, Alina Żórawska-Witkowska (eds), *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, vol. 3: *Opera Subjects and European Relationships* (Berlin, 2007; *Musical Life in Europe 1600-1900*), pp. 341-347, and here below.

¹² *Amor patriae*, a virtue often implied or made explicit in opera titles and plots, was articulated in Francesco Sbarra's libretto written for Munich, *L'Amor della patria superiore ad ogni altro*, 1665; this opera has an oriental rather than a Roman subject.

partisan viewpoints in *Annibale in Capua*, *Scipione Affricano*, *Marcello in Siracusa* and dramas about the civil wars (for example *Le generose gare tra Pompeo e Cesare*, Cialli/Gabrielli, S. Salvatore 1686); negative figures from the republican period occasionally appeared as well (*Apio Claudio*, *Virginio Consolo*). The panorama of virtues and vices displayed by the operatic repertory could easily be described using classical vocabularies, for example the classifications of the cardinal virtues in Cicero's *De inventione*, or following the many model examples collected by Valerius Maximus.

Turning to 'imperial' plots in Venetian opera, it appears that the 'republicanism' of the Venetians was often equivalent to a voyeuristic gaze at imperial vices. Most libretti in fact narrated conflicts between morality and vice, power struggles and vendettas in the highest circles, although the scenic display of imperial lasciviousness and abuse of power gradually receded. The discourse of the tyrant and his fall or forceful removal became, in any case, a Venetian operatic speciality.¹³

On the other hand, Venetian opera did use positive heroic plots – and not only with the examples of Alexander the Great and the canonically good emperors¹⁴ – to pay homage to absolute power, perhaps fulfilling a political need when foreign monarchs sat in the boxes. Much of the evaluation encountered here followed classical literary precedent. Some operas were explicitly dualistic or ambivalent in their titles, for example the operatic pair *La prosperità di Elio Seiano / La caduta di Elio Seiano* (Minato/Sartorio, S. Salvatore, 1667),¹⁵ or *Antonio e Pompejano* (Bussani/Sartorio, S. Salvatore, 1677), with two title-heroes, one bad, one good.¹⁶ The imperial topic could be exploited in either direction, and precisely by indulging in this political ambivalence, Venetians could demonstrate literary fancy, inclination to carnevalesque pleasure, or political independence to their many foreign visitors.

Librettists recognised that the Roman Empire comprised many different civilisations and had blurred chronological edges. Alexander was treated as its forerunner, particularly as a conqueror of the east and patron of Greek civilisation (his teacher Aristotle appeared in *Alessandro vincitor di se stes-*

¹³ Anna Laura Bellina, "Dal mito della corte al nodo dello stato: il 'topos' del tiranno", in: Lorenzo Bianconi and Giovanni Morelli (eds), *Antonio Vivaldi. Teatro Musicale, Cultura e Società*, 2 vols (Florence, 1982; *Studi di Musica Veneta, Quaderni Vivaldiani*, 2), vol. 2, pp. 297-313; Fabbri, *Il secolo cantante*, pp. 199-205.

¹⁴ A few examples are *Il Tito* (S. Giovanni e Paolo, Beregan/Cesti, 1666), *Trajano* (S. Giovanni e Paolo, Noris/Tosi, 1684), *Massimo Puppieno* (S. Giovanni e Paolo, Aureli/Pallavicino, 1685), *Onorio in Roma* (S. Giovanni Grisostomo, Giannini/C. F. Pollarolo, 1692).

¹⁵ See Reinhard Strohm, "Dramatic Dualities: Opera Pairs from Minato to Metastasio", in: Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy and Reinhard Strohm (eds), *Italian Opera in Central Europe*, vol. I: *Institutions and Ceremonies* (Berlin, 2006), pp. 275-295; p. 277.

¹⁶ On both works, see Vassilis Vavoulis, "Antonio Sartorio (1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth-century Venetian Opera", *Royal Musical Association Research Chronicle*, 37 (2004), pp. 1-70.

so, 1651). The Roman campaigns in the east (2nd-1st century B.C.) and the ascent of Pompey and Caesar formed a bridge to the imperial topics.

From the ancient writers it could be assumed that the Romans had considered barbarian monarchs to be tyrants or despots, which encouraged a negative treatment of most eastern kingdoms including those of the Greek Diadochs.¹⁷ This orientalist view made the republican, dictatorial and imperial forms of the Roman state appear similar to each other in comparison with such extraneous regimes. In this way, 'positive' stories could be told about the Roman Empire: an innate heroism, inherited from republican times, was credited to dictators and emperors when they did battle in the east, as in *Giulio Cesare in Egitto* (Bussani/Sartorio, S. Salvatore, 1677) or *Pompeo Magno in Cilicia* (Noris/Freschi, S. Angelo, 1681). From an internal, constitutional point of view, however, dictators might be viewed more negatively, as was the case with Sulla (*Il tiranno eroe*, Cassani/Albinoni, S. Cassiano, 1710). Tyrannicide was justified in *La prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore* (Busenello/Cavalli, SS. Giovanni e Paolo, 1646), and in *Il trionfo della libertà* (Frigimelica Roberti/A. Scarlatti, S. Giovanni Grisostomo, 1707). In *Catone Uticense* (Noris/ C. F. Pollarolo, S. Giovanni Grisostomo, 1701), the champion of the Senate heroically resisted Caesar's dictatorship. The idea of defending internal 'freedom' while pursuing external 'rulership' precisely coincided with Venetian political ideology.

The Byzantine Empire was recognised as a defender of Roman/western civilisation against the barbarians and consequently as a forerunner of Venice itself. Despite some reporting of imperial vices, *la nuova Roma* was treated sympathetically in *Il Giustino* (Beregan/Legrenzi, S. Salvatore, 1683), *Teodora Augusta* (Morselli/Gabrielli, S. Salvatore, 1685) and later operas.

The transition to Christianity in the later empire was a potential embarrassment for librettists, because historical realism tended to use religious beliefs and rites as a dramaturgical and scenic factor (see also below), which was unacceptable to ecclesiastical censorship in the case of Christian rites. Beregan's libretto for *Giustino*, for example, reconverts a Christian court into a pagan one to circumvent such difficulties.

The decline of the empire and conflicts with barbarian tribes, where contemporary 'national' interests could gain a foothold, were among the most popular topics.¹⁸ Subjects concerning the Goths (Alarich, Totila, Theoderich), Huns (Attila), Germans (Stilico, Odoacer) or Vandals (Geiserich/Genserico) were positively sought out, because their usurping of the empire – sometimes

¹⁷ A poignant demonstration of the principle is found in the *Titus et Berenice* dramas (Pierre Corneille, Jean Racine, Carlo Sigismondo Capece), where the mutual love between the emperor and the eastern queen is made impossible by Roman laws, as reported by Suetonius.

¹⁸ A survey is in Fabbri, *Il secolo cantante*, pp. 284-285.

presented as a self-inflicted collapse – could also be interpreted as a form of Roman survival. *Onorio in Roma* (Giannini/C. F. Pollarolo, S. Giovanni Grisostomo, 1692) rewrites history to reconcile Stilico and Honorius, with fictitious prophecies of lasting peace for Rome. The success of imperial statehood is often exaggerated, whereas individual characters may be extensively redrawn. In *Irene e Costantino* (Rossini/Giannettini, S. Salvatore, 1681), the young Byzantine emperor Constantinus VI (790-797) is presented as an enamoured and bloodthirsty tyrant, against whom ‘Romans’, including his own mother, conspire; he defeats them but is finally persuaded to use clemency. The story of the emperor Gordianus III – unfortunate in history – also ends with his victory and general reconciliation in the opera (*Il Gordiano*, Morselli/Gabrielli, S. Salvatore, 1688).

Some Venetian librettists seem to accept the inheritance of the empire by the Germans, a highly contemporary question in the age of Austrian-French competition for political control of Italy. *Giustino* (1683), a story of the defence of Constantinople against rebels from Asia minor, had to be read with reference to Vienna and its battle against the Turks. The end of ancient civilisation at the hands of barbaric tribes, a humanist narrative, even provided a foundation for the Rome-Venice myth. In *Alarico re de’ Goti* (Bonacossi/Bassani, Ferrara, 1685: see also below), the shadows of Stilico and the goddess Astrea prophecy to (Galla) Placidia in her sleep a new realm:

[...] ma del famoso eccidio
 Dalle ceneri illustri
 Risorgerà Fenice
 Il tuo nome immortal, ove reina
 T’inchinerà l’Italia;
 Così vuole il destin, che il Campidoglio,
 Come hor vedi sognando,
 Con le rovine sue ti formi il soglio.¹⁹

The mention of “Italia” and almost of Venezia (“Fenice”), and the image of a monarchy founded on ruins, form an evocative rhetoric for an audience familiar with the Venetian myth.

The empire was in even greater danger under Placidia’s son Valentinianus III, but in the second scene of Metastasio’s *Ezio* (Metastasio rev. Lalli/ Porpora, S. Giovanni Grisostomo, 1728), the hero announces the foundation of Venice by Aquilejan refugees who have fled from the Huns: survival and foun-

¹⁹ “[...] but from the glorious ashes of that famous defeat, your immortal name will rise like the Phoenix, when Italy will bow to you as her queen; thus it is the wish of destiny that the Capitol, as you now see it in your dream, shall from its ruins form your throne.” All translations by the author if not stated otherwise.

dation coincide. In reporting his victory and the foundation of “la novella cittade”, Ezio predicts:²⁰

Già s’avezza a regnar. Sudditi i mari
 Temeranno i suoi cenni. Argine all’ire
 Sarà de’ regi; e porterà felice
 Con mille vele e mille aperte al vento,
 Ai tiranni dell’Asia alto spavento.²¹

The emperor Valentiniano replies in the following aria:

Se tu la reggi al volo
 Su la Tarpea pendice,
 L’aquila vincitrice
 Sempre tornar vedrò.²²

I do not know whether the legend of the founding of Venice had been heard in opera before; it is not mentioned in *L’innocenza risorta, ovvero l’Etio* (Morselli/P. A. Ziani, S. Cassiano, 1683). In both operas, however, the heroic scene – Ezio’s triumphal entry into Rome – is similar, and in the 1683 libretto the scene ends with Ezio’s aria predicting regular victories of the imperial arms under emperor Valentiniano:

Per te l’aquila altera
 Sempre trionferà.
 Ai lampi del tuo ciglio,
 Stretti nel crudo artiglio,
 I dardi infiammerà.²³

Many libretti ‘predicted’ the future of the Romans, which was seen as glorious and Italian. The theatrical effect of forecasting ‘future’ events – with which the audience was familiar – in a historical drama was in itself a classical device; authorities for the procedure could be found in the biblical prophecies of the Old Testament, in the ‘Sybillinian’ prophecies, and in much classical literature. Busenello used the allegorical figure of *Libertà* to pronounce a justification of Caesar’s murder and predict the emergence of Venice as the city of freedom (*La prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore*, SS. Gio-

²⁰ Pietro Metastasio, *Drammi per musica*, ed. by Anna Laura Bellina, 3 vols (Venice, 2002-2004), vol. I, p. 303.

²¹ “[The new city] is already learning to rule. The conquered seas will fear her commands. She will contain the fury of the kings, and will with thousands of sails carry fright to the tyrants of Asia.”

²² “If you will guide the eagle in her flight over the Tarpeian rock, I shall forever see her return victoriously.”

²³ “Through you the proud eagle will always triumph. With the lightning of your brow she will set alight the darts she holds in her fierce talons.”

vanni e Paolo, 1646).²⁴ In some libretti, the allegorical figure of *Italia* appears on stage to announce the future of the nation, for example in *Il Gordiano*, Morselli/Gabrielli, S. Salvatore, 1688; I,14. In *Numa Pompilio* (Noris/Pagliardi, SS. Giovanni e Paolo, 1674, I,1), an appeal to the reluctant Numa to rule the Romans begins as follows:

Piange afflitta l'Italia, e da le tombe
 Di Romolo, e di Tazio
 Chiama l'ombre sepolte
 Ad occupar del mesto Lazio il trono.²⁵

'Italia' is, furthermore, a topic for operas on the history of the Langobards and later Germanic invaders of Italy, where sometimes Italian political unity is optimistically anticipated. These Germanic interferences with the transition from *romanità* to *italianità* became of course significant for central European opera audiences. 'Kings of Italy' in Venetian operas are usually Goths or Langobards (*Rodoaldo re d'Italia*, Stanzani/Gabrielli, S. Moisè, 1685; *Berengario re d'Italia*, Noris/Polani, S. Angelo, 1710). The story of Adelheid (tenth century A.D.) was somewhat ambivalent for contemporaries, as it symbolised Italian political unity but under foreign domination. The Bavarian court celebrated its Electress Henriette Adelaide of Savoy with an *Adelaide, regina principessa di Susa* (Rodoteo/Rossoni, Munich, 1669), an opera which was then privately repeated in Venice (T. alli Saloni, 1670).²⁶ Other libretti on the same story or on other medieval anticipations of Italian 'unity' were written by Silvani, Cupeda (*L'Adalberto*, Vienna, 1697) and Noris. Antonio Salvi's *Adelaide*, written for a Bavarian court wedding of 1722 and repeated without much alteration in Rome (1723), Venice (1729) and elsewhere, found a (reluctantly?) nationalist interpretation only in Antonio Vivaldi's libretto preface of his production in Verona, 1735.²⁷ Generally, however, Italian patriotism was brought into the picture without implicating serious modern conflicts, as a utopian revival of Roman glory.

²⁴ Mehlretter, *Die unmögliche Tragödie*, pp. 187-188.

²⁵ "Italy weeps depressed, and recalls from the tombs of Romolo and Tazio the buried shadows to fill the throne of grieving Latium."

²⁶ Giovanni Carlo Bonlini, *Le Glorie della Poesia e della Musica contenute nell'esatta Notitia de Teatri della Città di Venezia* (Venice [1730]; repr. Bologna, 1979), p. 75, Nr. 120, remarks that the drama had first been presented in Germany and was now recited in Venice by a "nobile compagnia d'Accademici per proprio divertimento, con tutta la generosità a' spettatori" ("a noble group of Academicians for their own entertainment, with entirely free admission of spectators"), and that it was the first musical drama heard in this theatre. Mehlretter, *Die unmögliche Tragödie*, pp. 175-182, discusses the Dolfin libretto with references to its interpretation by H. C. Wolff. See also Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera, 1660-1760* (Stanford, 2007), p. 634.

²⁷ Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi* (Florence, 2008), pp. 558-560.

Nevertheless, the many enemies or challengers of Roman supremacy in antiquity found abundant treatment in musical drama. We might distinguish between stories dedicated to the ‘threshold’, the outer borders of Roman power and its ways of life, which were often painted with so much interest as to suggest nostalgia, and the comparative or ‘dialectic’ type of story, which would contrast Romans with other tribes and nations and draw conclusions, usually favourable to the former but sometimes surprisingly ambivalent. The ‘threshold’ of ancient Rome was explored in stories about the foundation of the city and its early, legendary annals, which often featured other Latin tribes as well as Etruscans or Sicilian Greeks. The ‘dialectic’ stories offered various adaptations of the Roman-barbarian duality. Plots centred on the ancient rival tribes surrounding the young Roman state (for example, in operas about the Sabinians or Volsci); or they articulated Rome’s expansion and its struggles with established civilisations, especially those of Carthage and the eastern kingdoms. The Greeks, in particular, provided access to a fabulous near east with multiple cultural strands from Phoenician Africa and Pharaonic Egypt to the Parthians and Scythians. The ancient Mediterranean civilisations and their fables and legends were, by and large, the poetic, utopian counterpart to the dominant ‘political’ discourse of *romanità*.

The Roman-barbarian borderline with regard to the Germanic peoples was more ambiguous. The ancient Germans before the great migrations were usually regarded as ‘exotic’ – like the Chinese, Indians or Americans – and presented an undiluted otherness to the Italian opera spectator. They were not comparable with the Mediterranean and Middle Eastern cultures of that ‘inner circle’ with which Greece and Rome had already been in conflict and which would rival the empire time and again. The Gothic and Germanic tribes of the great migration and the Dark Ages, however, were identified as the ancestors of the central European nations, and, by extension, became identifiable as rivals of Rome. If such a view of the transition from *romanità* to *italianità* was to gain any currency in central Europe, a new ideological mechanism had to be developed to help opera audiences retain the perspective intended by the Italian librettists.

II. The transfer of a myth

The relationship between Venetian operatic practices, and those found elsewhere and later, could be described simply by the keyword ‘influence’. To some extent opera-houses in Italy and central Europe adopted Venetian views of antiquity just as they imitated other Venetian practices.²⁸ However, the story is far more complex.

²⁸ For impressive examples, see Mercedes Viale Ferrero, “Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche”, in: Maria Teresa Muraro (ed.), *Venezia e il*

Taking the ‘constitutional’ question first, it seems surprising that the ‘Roman republican’ obsession of the Venetians was welcome in monarchic court operas at all. Apart from the formal adjustments made when particular dramas were revived elsewhere – court poets continued to add allegorical prologues, *intermedii* or *licenze* for many decades after this had ceased to be common practice in Venice – the balance of the repertoire at other operatic centres did not substantially differ from that of Venice. Operas on Roman subjects were also occasionally imported *into* Venice, reinforcing trends already established there; these may have been chosen because of their suitability to do this.²⁹ This was probably the case with *Il ratto delle Sabine*, a subject treated by Nicolò Minato at Vienna in 1674 but first seen in Venice in 1680 (Bussani/Agostini, S. Giovanni Grisostomo). The story of *Turia Lucrezia* – a republican wife who hid her husband from prosecution by the authorities – appeared at Vienna in 1675 (Minato/Draghi and Leopold I) and again in a different opera by the same authors entitled *Tanisia* in 1688; in Venice it was only taken up in 1726. Similarly, Moniglia’s half-political half-domestic tale of *La pietà di Sabina* (published 1698 but probably written around 1680) was shown in Venice only in a late revision as *L’amor di figlia* (Lalli/Porta, S. Moisè, 1718). Some ‘Roman’ operas were never seen in Venice, and some Roman subjects never treated by Venetian dramatists, or treated late, or never transferred to the stages of *La Serenissima*. Special circumstances seem to apply in most of these cases, and a general pattern is hard to detect.³⁰

Above all, there is evidence of a mutually stimulating relationship between Roman lore in Venetian opera and trends in central European opera. The apparently close relationship between Venice and Vienna in matters of ‘Roman’ operas at this time is perhaps easily explained.³¹ Nicolò Minato, from Bergamo, may be regarded as the main cultivator of *romanità* in the *dramma per musica* of the later seventeenth century.³² He wrote libretti for Venice (usually for Cavalli) from 1650, and around 1664 switched from fabulous,

melodramma nel seicento (Florence, 1976; *Studi di musica veneta*, 5), pp. 145-171.

²⁹ An import of a generally classicist nature was the cited *Ercole in Tebe*, created for Florence in 1661, then “riformato” for Venice by Aurelio Aureli, 1671: see Bianconi, “L’Ercole in Rialto”.

³⁰ Fabbri, *Il secolo cantante*, pp. 249-51, detects a “ritardo” in introducing Roman historical subjects, with respect to Greek ones, to non-Venetian centres, arguing that the political and social reasons obtaining in Venice were absent there. Nevertheless, he provides a list of eighteen ‘Roman’ libretti performed elsewhere in Italy between 1669 and 1698, and this list could easily be expanded.

³¹ For the following operas, see Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing, 1985; *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*, 25); and idem, “La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna”, in: Maria Teresa Muraro (ed.), *L’opera italiana a Vienna prima del Metastasio* (Florence, 1990), pp. 1-15.

³² See especially the contribution of Alfred Noe to this volume. Earlier studies are Nino Pirrotta, “Note su Minato”, in: Muraro (ed.), *L’opera italiana a Vienna*, pp. 127-163;

Greek or ancient oriental subjects (*L'Orimonte*, *Il Xerse*, *Antioco*, *Elena*) to Roman ones: *Scipione Affricano* 1664, *Muzio Scevola* 1665, *Pompeo Magno* 1666, *Elio Sejano* (an opera pair) 1667. With these, he started a trend of using Roman historical subjects for 'moralising' while at the same time 'entertaining'. Appointed court poet of emperor Leopold I in 1669, he was able to continue his dramatic preferences in Vienna, while also devoting similar energies to ancient Greek subjects. Between 1669 and his death in 1698, Minato supplied most of the 'Roman' operas given at the imperial court. In Venice, his ideals and taste were rivalled by Nicolò Beregan (*Annibale in Capua*, 1661; *Tito*, 1666; *Genserico*, 1669)³³ and followed by Matteo Noris (*Marcello in Siracusa*, 1670; *Attila*, 1672; *Domitiano*, 1673; *Diocletiano*, 1674). The subject of *Il ratto delle Sabine* (Vienna, 1674) was newly treated by Giacomo Francesco Bussani in 1680, and that of *Tullo Hostilio, aprendo il tempio di Giano* (Minato/Draghi, Vienna, 1684) by Adriano Morselli in 1685. Bussani seems to have been the first to write an *Enea in Italia* (music by C. Pallavicino, SS. Giovanni e Paolo, 1675); Minato's Viennese libretto of the same title followed in 1678, and an *Enea in Italia* by Ventura Terzago was given in Munich in 1679. Minato's own legendary and republican dramas written for Vienna had little impact in Venice: noteworthy are *Sulpitia* (1672, cfr. *Sulpizia fedele*, Boldini/A. Pollarolo, S. Samuele, 1729); *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674; cfr. *Amulio e Numitore*, Morselli/Tosi, 1689), *Turia Lucrezia* (1675, cfr. Lalli/A. Pollarolo, S. Angelo, 1726) *Curzio* (1679; cfr. Corradi/Algisi, SS. Giovanni e Paolo, 1690).³⁴

Libretti by Minato which illuminate the mentality expressed in these Roman legends are *La monarchia latina trionfante* (1678), a kind of allegorical genealogy of the empire, and *Il Palladio in Roma* (1685), which traces the 'genealogy of power' from Troy via Aeneas and Rome to the Habsburgs, through the emblematic relic of a shield or statue of Pallas Athene, once recovered in Rome's Temple of Vesta and symbolising the Habsburg's prerogatives (including palm and olive as symbols of success in war and peace).³⁵ Less well-known but of far-reaching significance were operas on subjects drawn from Plutarch and Valerius Maximus, two writers who, in their respective historical works *Vitae parallelae* and *Facta et dicta memorabilia*, had designed narrative treatments comparing Roman with non-Roman virtues. The influence of these classical authors led to Viennese authors cultivating the 'opera

Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, passim; Mehlretter, *Die unmögliche Tragödie*, pp. 103-122 (on *Xerse*).

³³ On the heroic connections between Beregan's *Annibale in Capua*, and Minato's *Muzio Scevola* and *Scipione* see Pirrotta, "Note su Minato", p. 141 and fn. 12.

³⁴ Of Minato's many 'Greek' libretti for Vienna, only three were re-imported into Venice: *Iphide Greca* (Vienna, 1670, Venice, 1671); *Leonida* (Vienna, 1670, Venice, 1676), *Cidippe* (Vienna, 1671, Venice, 1683).

³⁵ Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, pp. 275-276.

pair', usually presenting a contest of virtues based on the lives of Greek and Roman personalities of either gender; the stories of Agis and the Gracchi in Plutarch's *Parallel Lives*, for example, were used several times in opera plots.³⁶ This sort of literary and historical polarity also seems to inform Minato's approach to dramatic poetry in general.

Minato's younger colleagues in Vienna, Donato Cupeda and Pietro Antonio Bernardoni, added new Roman subjects and repeated others which they found elsewhere, for example *Gordiano Pio* (Cupeda/Marc'Antonio Ziani, Vienna, 1700), which was probably based on *Il Gordiano* (Morselli/Gabrielli, S. Salvatore, 1688).³⁷ Silvio Stampiglia's *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci*, set by Giovanni Bononcini for Naples in 1696, may well have been inspired by Minato's and Draghi's *La regina de' Volsci* (Vienna, 1690), but the new opera was not performed in Vienna, although Bononcini was active there from 1697 to 1699.³⁸ The appointment of Silvio Stampiglia, one of the founder members of the Roman Arcadia in 1690, as a court poet of Emperor Joseph I in 1706 can also be placed in this context.³⁹ Stampiglia had learned from the Venetians and, in the 1690s, had in fact advanced his career in Rome by revising a series of Venetian libretti, mostly by Minato (*Il Pompeo*, *Xerse*, *Tullo Hostilio*, *Muzio Scevola*). Stampiglia's revisions usually allowed for regular exit arias, a custom which he observed with the same care as did the more heroically-inspired reformers around Apostolo Zeno.⁴⁰ He continued the series with original dramas, the majority of which (eleven of the twenty extant libretti) had Roman subjects and included Rome's legendary italic antecedents. Here he carved out novel subjects and characters from Livy, whereas imperial Rome did not interest him at all. His important Roman libretti after *Camilla* originated for Vienna and reflected courtly interest in ancestry and foundations.

Matteo Noris, the influential promoter of 'Roman' libretti whose fame peaked in the two decades around 1700, has been mentioned as a follower of Minato. Noris's 'Roman' dramas for Venice represent a move towards pure heroism and ennobled plots, a tendency cultivated at the Grimani theatres

³⁶ For more on opera pairs, see Strohm, "Dramatic Dualities", pp. 280-281.

³⁷ Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, pp. 241-244.

³⁸ *Ibid.* pp. 113-14. The statement of the Allacci successors about *Il trionfo di Camilla* (Venice, 1698) "sentitosi prima a Vienna" has to be held against the remark in his predecessor Bonlini's chronology, "Questo Drama fu prima sentito in altre parti" – meaning Naples. See Bonlini, *Le Glorie della Poesia*, for the year 1698.

³⁹ For details, see Lowell Lindgren, Art. "Stampiglia, Silvio", in *Grove Music Online* (Acc. 1 April 2008).

⁴⁰ See also Angela Romagnoli, "Il *Turno Aricino* di Silvio Stampiglia nelle versioni musicali di Giovanni Bononcini e Francesco Mancini", in: Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero and Angela Romagnoli (eds), *Gli affetti convenienti alle idee. Studi sulla musica vocale italiana* (Naples, 1993), pp. 21-87.

and exemplified in his *Marzio Coriolano* and *Tito Manlio*.⁴¹ This tendency was also taken up by Domenico David (†1698), Apostolo Zeno and Pietro Pariati. All these authors were equally respected in other Italian centres. However, the employment of first Pariati (1714), then Zeno (1718), by emperor Charles VI seems to confirm once again the close relationship between Vienna and Venice in this genre, and suggests that Italian librettists were particularly welcome at the Habsburg court if they showed an interest in Roman heroic subjects. Zeno and Pariati together had written the successful *Flavio Anicio Olibrio* (music by F. Gasparini, S. Cassiano, 1708); Pariati had added *Il falso Tiberino* (C. F. Pollarolo, S. Cassiano, 1709), *Costantino* (F. Gasparini, S. Cassiano, 1711) and a revision of Beregan's *Giustino* (music by Albinoni, Bologna, 1711). Zeno had presented *Scipione nelle Spagne* to Charles III of Spain, the future emperor Charles VI (music anonymous, Barcelona, 1710); he then wrote *Alessandro Severo* (music by Lotti, S. Giovanni Grisostomo, 1717) in Venice.⁴²

An intriguing case is that of *Alba Cornelia*, a libretto on the licentious dictator Sulla and his opponents, which Pietro d'Averara wrote for Milan in 1704 with a dedication to Philipp V of Spain, the Bourbon pretender to the Spanish throne and direct opponent of Charles. Pietro Pariati probably added the buffo scenes. An unchanged revival, with the same music (by Francesco Bartolomeo Conti) and including the buffo scenes, was given in Vienna on 5 February 1714, appropriating the text that had honoured the political rival a decade before: the production was one of Pariati's first responsibilities as Habsburg court poet.⁴³

Opera repertoires in other central European cities accepted the fashion of 'Venetian heroic republicanism' to a degree which reflected their links with Venice. These repertoires cannot be studied here in any detail, although it is clear that the Hamburg opera-house (the *Theater am Gänsemarkt*) imitated Venetian preferences to the greatest extent.⁴⁴ From the early adoption of Minato's Sejanus-pair under the titles *Der Glückselig-steigende Sejanus* and *Der unglücklich-fallende Sejanus* (trans. Richter/Strungk, 1678) and its imitation in the Cara Mustapha pair (1685),⁴⁵ this patrician-led institution endeavoured to demonstrate its political credentials in opera. Public gesturing seemed to matter even more than in Venice, where opera's function as enter-

⁴¹ On the moralistic tendency, see Fabbri, *Il secolo cantante*, pp. 317-319; Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, pp. 265-266.

⁴² However, neither this drama nor Zeno's very successful early work, *Lucio Vero* (music by C. F. Pollarolo, S. Giovanni Grisostomo, 1700), celebrated Roman virtue; they belonged to the genre that exposed imperial vices.

⁴³ For details on this and other Pariati libretti, see Giovanna Gronda, *La carriera d'un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia* (Bologna, 1990), pp. 187-281.

⁴⁴ The essential reference work is Hans-Joachim Marx and Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)* (Laaber, 1995).

⁴⁵ See Strohm, "Dramatic Dualities".

tainment was more important. The Hanseatic republic regarded its constitution as analogous to that of Venice but in reality depended on subsidies from the regional nobility, the backing of territorial princes and, above all, a firm alliance with the Habsburg emperors. Keiser's opera *Masagnello*, a political lesson in civic obedience, has been used to demonstrate how little 'democracy' there was on the Hamburg operatic scene.⁴⁶ The dual images of Roman republican virtue and imperial vice were staple fare in the operas; plots were often explicitly identified as contemporary allegories. For example, *Catone Uticense* (Noris/C. F. Pollarolo, S. Giovanni Grisostomo, 1701) was repeated in Hamburg in 1711 with the more explicit title *L'amore verso la patria... oder Der sterbende Cato* (revision and translation by Barthold Feind, music by Reinhard Keiser).⁴⁷ More than once, the Austrian alliance was taken as a specific opportunity to introduce Roman subjects, even unusual ones: to celebrate the birth of the Habsburg heir, Archduke Leopold (12 April 1716–November 1716), the impresarios created a kind of opera-ballet entitled *Das römische April-Fest. Musicalisches Lust-und Tanz-Spiel* (Feind/Keiser, 1716), which re-enacted all the feasts celebrated by the ancient Romans in April.⁴⁸

The other central European opera-houses of this period were mostly court operas. Nevertheless, the Venetian custom of presenting the empire in a more negative light than the republic was adhered to with remarkable consistency.⁴⁹ Of course, some of the exceptions were followed too. The revival of Noris's Venetian *Trajano* (music by Tosi, 1684) at the Palatinate court of Düsseldorf in 1697, with new music by Johann Christoph Pez, surely adopted the image of this good emperor as homage to the Elector Johann Wilhelm and his reign. The electoral court of Saxony was similarly interested in praising its monarchs under the cloak of Roman allegories. On the basis of Noris's *Numa Pompilio* (1674, see above), the Dresden court poet Stefano Benedetto Palavicino wrote another *Numa Pompilio* in 1741, at the end of his long career in Saxony; this *dramma per musica* was set by *Kapellmeister* Johann Adolf Hasse. In 1746, Hasse's older colleague Giovanni Alberto Ristori composed two celebratory works for the court, written by Giovanni Claudio Pasquini

⁴⁶ See Silke Leopold, "Feinds und Keisers 'Masagnello furioso'. Eine politische Oper?", in: Constantin Floros et al. (eds): *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich. Mozart und die Oper seiner Zeit* (Laaber, 1981; *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 5), pp. 55–68.

⁴⁷ This libretto might be compared with Metastasio's *Catone in Utica* (music by Leo, S. Giovanni Grisostomo, 1729).

⁴⁸ Marx and Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper*, pp. 328–329 (Nr. 232).

⁴⁹ Comprehensive reference works for the entire region are not available, but see the performance lists for dozens of German centres in Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland* (Emsdetten, 1964); Reinhard Strohm, "L'opera italiana in Europa nei secoli XVII e XVIII", part I ("L'opera di corte nell'età barocca"), in Lorenzo Bianconi and others, *Storia dell'opera italiana*, vol. 2 (Turin, forthcoming).

on subjects taken from Noris – the *fiesta di camera Trajano* and the serenata *La liberalità di Numa Pompilio*.⁵⁰

The idea of using ancient Roman leaders of state in homage to and as *Fürstenspiegel* (models of princely behaviour) for contemporary monarchs generated a third type of political panegyric; in addition to republican heroes and good emperors, the wise kings of the earliest Roman history were celebrated in opera. To honour Elector Maximilian II Emanuel, a comprehensive series on Roman rulers of all three kinds appeared between 1679 and 1686 at the Wittelsbach court of Munich, in libretti mostly by Ventura Terzago. The heroes Aeneas (ancestor of the Romans), Julius Caesar (founder of the empire), Marcus Aurelius (wisest emperor), Solon (law-giver of Athens), Servius Tullius (wise Roman king) and Ascanius (founder of Alba Longa) all became protagonists in court operas or serenatas.⁵¹ The elector's wedding opera, Terzago's and Steffani's *Servio Tullio* (1686), was also dedicated to the memory of Maximilian I, the founder of the Bavarian electorship. A genealogical metaphor was thus created continuing the ancient myths of foundations of states and identifying contemporary rulers with Roman founder figures. The literary accounts of Roman history (Livy, Tacitus and late imperial historiographers) were interpreted – arguably correctly – as models of dynastic historiography. The emphasis of the Munich opera repertoire on wise rule, as distinct from heroic exploits, was slightly unusual at that time. However, like some Habsburg operas on Roman topics, the Munich repertoire was concerned with continuity of rule and statehood through the imperial and even medieval eras. This is implied in the plot of *Il Palladio in Roma* (1685), the Habsburg work mentioned above, which incidentally honoured the Bavarian elector as a victor over the Turks. In Luigi Orlandi's *Alarico il Baltha* (music by Steffani, Munich, 1687), the late Roman Empire is being defended against barbarian invasions.

Only after 1700 did German courts become interested in the themes of ancient Germanic heroes as defenders of national liberty or founders of

⁵⁰ The latter work, which was quite different from Pallavicino's libretto, is discussed in detail in Alina Żorawska-Witkowska, "Giovanni Alberto Ristori and his Serenate at the Polish Court of Augustus III, 1735-1746", in: Melania Bucciarelli and Berta Joncus (eds), *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm* (Woodbridge, 2007), pp. 139-158. The serenata on Numa Pompilio is characterised as an "apotheosis of the ideal ruler"; a parallel to Metastasio's *fiesta teatrale Il sogno di Scipione* (Vienna, 1735) is drawn.

⁵¹ Terzago's brother was the court composer Agostino Steffani, who set some of these libretti. See Reinhard Strohm, "Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht", *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1 (2007), pp. 1-22, and 64/2 (2007), pp. 77-104; the most reliable list of Munich opera performances in this period is Robert Münster, "Die Musik am Hofe Max Emanuels", in: *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, 2 vols (Munich, 1976), vol. 1, pp. 295-316.

statehood.⁵² This is exemplified by Pallavicino's *Arminio* written for the Palatine court at Düsseldorf (music by Steffani, 1707) and the same authors' *Tassilone* (Düsseldorf, 1709). The Arminius theme – which plays a significant role in German romantic and nationalist opera – had its place within the Roman topics as a 'dialectic' subject, showing the defence of the empire at its outer borders. The Teutonic and potentially anti-Roman aspect of the plot was actually the creation of a French dramatist, Jean Galbert de Campistron, whose tragedy *Arminius* (1684) had been used as a model for Antonio Salvi's *Arminio* (music by Alessandro Scarlatti, Prato, 1703).⁵³ This work may have been consulted by Pietro Antonio Bernardoni in his *poemetto drammatico* written for the birthday of emperor Joseph I (music by Antonio Bononcini, Vienna, 1706), and by Francesco Silvani in his Venetian libretto *La pace generosa* (music by M.A. Ziani, S. Salvatore, 1700). Dynastic panegyrics could easily be attached to these topics too, as exemplified in the *argomento* of Bernardoni's poem: "Dalla risposta, che daranno Arminio e Tuseda alle minacce di Germanico, si passa acconciamente alle lodi dell'Augustissimo Imperadore Regnante." (From the reply which Arminius and Thusnelda give to the threats of Germanicus it is a convenient step to the praise of His Imperial Majesty.)⁵⁴

Armino's and Tuseda's reply is that an ancient oracle had predicted that "the Germans would take over ruling the world from the Romans". The Habsburgs, with their Bavarian, Saxon and Polish allies, could see themselves in the campaigns against the Ottoman empire as defenders of 'Roman freedom' against usurpation by barbarians or, as the case might be, imperial Romans. Marrying the concept of 'Roman freedom' with that of anti-Roman resistance, and that of resistance against the empire with celebrations of the empire, showed significant progress in the ideology needed to turn Italian opera into a campaign for the dynastic interests of central European powers.

What remained to be done in this 'work on myth' – the further integration of Roman lore with an 'enlightened' concept of rulership after c.1730 – was certainly accomplished in Metastasio's *drammi per musica* written for Vienna (from *La clemenza di Tito* to *Il trionfo di Clelia*), which unfortunately are outside the scope of this article. Metastasio's role in sealing the ideological process may not be surprising but it is too often forgotten that his early libretti written in Italy in 1724-30 carried predominantly critical messages

⁵² For plots on medieval German rulers, as seen in the "Welfenopern" in Hanover and Brunswick between 1689 and 1730, see Dorothea Schröder, "Dynastische Figuren als Opernhelden: Die Welfen", in: Dubowy, Herr, Żórawska-Witkowska, *Opera Subjects and European Relationship*, pp. 43-57.

⁵³ The contribution of French dramatists (Pierre and Thomas Corneille, Racine, Campistron, Pradon and others) to the Roman lore in Italian opera deserves further investigation.

⁵⁴ Pietro Antoni Bernardoni, *Poemi Drammatici*, parte prima (Bologna, 1706), pp. 253-274.

about rulership. The title of *Didone abbandonata* (which immediately shows that Dido, rather than Aeneas, is the protagonist) identifies it as a tragedy about the victims of empire-building; the same happens in the Roman drama *Catone in Utica*. *Ezio*, in turn, is about 'imperial vices'; the ruler is himself a victim of treason, as are the eastern monarchs in *Siroe*, *Artaserse* and *Alessandro nell'Indie*.

In this same decade, Pietro Pariati created the clearest operatic connection between the concepts of Roman republican freedom and imperial greatness and rule. Interestingly, this connection is not made in Pariati's Viennese libretti, but in a work for Prague, the *festa teatrale Costanza e fortezza*. This opera was performed in celebration of the birthday of Charles VI's empress, Elisabeth Christine, and the coronation of both monarchs as kings of Bohemia in Prague, August-September 1723.⁵⁵ Composed by Johann Joseph Fux, its performance outdoors is often considered a typical Habsburgian show of absolute rule and splendour; however, it was more equivocal than that. Its republican Roman plot taken from Livy – the defence of Rome by Horatius, Mutius Scaevola and Cloelia against the deposed king Tarquinius Superbus and the Etruscan king Porsenna – allowed the opposite interpretation, that the freedom-loving Bohemian estates were like heroic Roman citizens successfully resisting a foreign monarch. On the other hand, the outcome of the narration was peace with the Etruscans, and the allegorical and emblematic references to the imperial Habsburg couple were overwhelming. The title cited Charles's personal device "Constantia et fortitudine": the cardinal virtues of constancy and strength which, according to tradition, were exemplified in Muzio Scaevola's and Horatius's heroic deeds respectively. The empress was identified with the Roman goddess of chastity, Vesta, whose famous ancient temple in Rome was seen, together with many other archaeological vistas of ancient Rome, in Giuseppe Galli Bibiena's scenography. (The Vesta temple had already played a role in the emblematic opera of 1685 *Il Palladio in Roma*, see above.) Thus the libretto managed to encompass both a hint at Bohemian freedom and an assertion of dynastic claims. That the Habsburgs carried forward Roman republican freedom could of course be 'believed' only on an ideological platform of Teutonic patriotism. Above all, this apparent distortion of the meanings of *romanità* typified a long practice of operatic entertainment that, by that time, had successfully mixed up all the political

⁵⁵ See Johann Joseph Fux, *Costanza e fortezza, Festa teatrale in drei Akten*, ed. by Egon Wellesz (Vienna, 1910, repr. 1959; *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 34-35). On the production, see *ibid.*, introduction, with illustrations of the sets; Othmar Wessely, *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens "Costanza e fortezza"*, Jahrgabe der Johann Joseph Fux Gesellschaft 1967 (Graz, 1969); Herbert Seifert, "Die Aufführungen der Opern und Serenate mit Musik von J.J. Fux", *Studien zur Musikwissenschaft*, 29 (1978), pp. 9-27.

ingredients of these plots.⁵⁶ It is not entirely unfair to ascribe this process to the Italian artists who so cleverly refashioned Roman history to the tastes of their Italian and German employers – and thus to *italianità*.

III. Rome seen and imagined

In the preface to his libretto of *Alessandro Severo* (Zeno/Lotti, S. Giovanni Grisostomo, 1717), Apostolo Zeno says in his usual meticulous manner how his historical sources for this imperial biography of M. Aurelius Severus Alexander (222-235 A.D.) had been the imperial historiographer Herodianus and the rhetorician Lampridius, and that he had established the name of Severus's wife, Sallustia, not mentioned by historians, from numismatic evidence (“si ha dalle medaglie”). Thus our librettist boasted a specialised erudition which served him well in his appointment as imperial poet and historiographer the following year. What he identified as *il vero* in his plot – historically transmitted facts – were the acclamations for Severus as emperor, the war he waged against the Parthians, his total dependence on his mother Julia, and “le nuove terme da lui erette”, the baths on the Campo Martio built by Nero which Severus restored in 226. Not only is Zeno's historical detail a half-truth, it is unnecessary to the drama itself. The baths are just another of the imperial stage-sets where parts of the plot – an invented assassination attempt in this case – happen to take place. The stage-sets comprise (Act I) “Luogo magnifico nel Campidoglio con trono”, “Tesoreria Imperiale”, “Giardini”; (Act II) “Logge Imperiali”, “Sala apparecchiata per convito”; (Act III) “Terme Imperiali”, “Camera con letto”, and “Salone Imperiale, nel cui fondo si vede la Reggia della Felicità di Roma”. The *balli* are carried out by “Sollazzieri” and “Romaneschi”. Vistas (*vedute*) of at least the Capitol and perhaps the baths could be gathered in Rome in Zeno's time.

Mercedes Viale Ferrero, who justly acknowledges Zeno's archaeological precision in the prescription of stage-sets, and Elena Sala di Felice, who underrates his inclination for the theatrical, visual and “hedonistic” ingredients of the drama, are both concerned with the relationship between drama and visual representation, within a dynamic of historical change into which Zeno's name has been fitted with varying success.⁵⁷ On the complex question

⁵⁶ On the relevance of this work to a critique of ideologies, see Reinhard Strohm, “*Costanza e Fortezza*: Investigation of the Baroque Ideology”, in: Daniela Galligani (ed.), *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa* (Florence, 2002), pp. 75-91.

⁵⁷ Mercedes Viale Ferrero, “Le didascalie sceniche nei drammi per musica dello Zeno”, in: Muraro, *L'opera italiana a Vienna*, pp. 271-85; Elena Sala di Felice, “Zeno: da Venezia a Vienna. Dal teatro impresariale al teatro di corte”, in: *ibid.*, pp. 65-114; but see pp. 83-84 for a pertinent quote concerning the political and symbolic importance of visual display in urban stage-sets.

of visual *romanità* in opera as cultural representation, I should like to add only some suggestions and details.

What can be deduced from the primary texts, including contemporary images, about cultural retrospection of ancient Rome, views of its culture, and the function of these views in the *dramma per musica*?⁵⁸ The images of ancient Rome did not only function as signifiers, identifiers of the physical circumstances in which an action was set, they also pointed to the status and skills of the producers and reflected their familiarity with antiquity. Classicism adores references: visual references on stage (for example, a triumphal arch on the Roman forum) were quite comparable in function and aesthetic appeal with citations of famous lines from the ancient poets and prose-writers. In comparison, however, with contemporary literary scholarship, which could boast near-total familiarity with the ancient texts, visual representation had to rely on a much more restricted set of originals and an even more restricted familiarity with them on the part of the audience. What Carthage or Carthago Nova may have looked like was largely a matter of speculation, much more so than Rome. Thus the well-worn literary debate about historical veracity (*il vero*) versus probability (*il verosimile*) found a parallel in the visual field, but with a disproportionate expansion of the latter element. We may of course question the extent to which visual ‘veracity’ or authenticity in the pursuit of *romanità* was actually desired. A possible answer is that theatrical practice had long developed a spirit of imitating the ancients in which creative freedom was possible but severely ruled by convention and cliché; wherever you did not follow the ancients, you followed common denominators of practice. *Il verosimile* was the domain where you could recreate ‘probable’ palace interiors, gardens, harbours, throne rooms, and so forth, whereas from time to time your Roman plot had to be authenticated with a real vista of the Capitol, the Tiber bridges or the Colosseum. This is repeatedly the case, for example, in the sets of *Costanza e fortezza* of 1723. The distinction between ‘generic’ and ‘specific’, or ‘generic’, ‘functional’ and ‘archaeological’ stage-sets in opera also applies;⁵⁹ it is virtually identifiable with the distinction between historical ‘truth’ and ‘probability’.⁶⁰

⁵⁸ On the iconography of stage-sets, see Mercedes Viale-Ferrero, “Luogo teatrale e spazio scenico”, in: Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli (eds), *La spettacolarità* (Turin, 1988; *Storia dell’Opera Italiana*, 5), pp. 1-122, especially pp. 45-50.

⁵⁹ On this distinction, see especially Viale Ferrero, “Le didascalie sceniche”; Reinhard Strohm, *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (New Haven-London, 1997), pp. 186-187. My own term of ‘functional’ sets refers to sets enabling a particular dramatic action, for example courtroom, tournament, racecourse.

⁶⁰ I am proposing this formula to relate the theory of stagecraft to the important discourse about the uses of *il vero* and *il verosimile* in tragedy and opera (which cannot be elaborated here, but see *ibid.*, chs. 6-7).



Plate: “Grande Campagna attraversata dal Fiume Tevere”, published engraving after the scenography for *Costanza e fortezza* (Prague, 1723).
A-Wn, Foto: Bildarchiv, A-Wn. With permission.

In *Costanza e fortezza*, for example, the view of the Tiber and adjacent buildings appears to have been studied from historical evidence and present-day *vedute* (see Plate), and this stage-set aspires to being an authentic view (*vero*); by contrast, the view of Porsenna’s Gardens on the Janiculus hill was based only on literary references and otherwise imagined – but then, it was a conventional palace garden (and thus a *verosimile*) with the sole individual characteristic of being situated on a hillside.

We may also wish to consider how the dynamic aspect of cultural retropection was facilitated by scientific progress: creating ‘new’ but more ‘authentic’ images of antiquity was the pursuit of countless antiquarians, artists and architects whose ‘scientific’ efforts (for example, in drawing Rome ‘from nature’) typified the classicist era as a whole.⁶¹ A persuasive image of a well-known and famous site was also a document of new and growing intellectual control of the heritage – comparable with historiography, genealogy and historical drama itself. On the other hand, iconographic study of oper-

⁶¹ See, for example, Werner Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom: Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones* (Zurich, 1972).

atic stage-sets may one day reveal why vistas of ancient Athens are so rare in opera, or why barbaric tribes were so often set within classical architectural surroundings.⁶² It was a matter of contemporary taste, but also of a vision of antiquity which we, after the scientific exploits of further centuries, now seem to have lost entirely. Certainly, opera was classified as a *divertissement*, not a science: familiarity with the ancients was sought not only through their statutory heritage but also through a belief that they had similar needs for recreation; therefore hunting and tournament scenes, ballets, banquets, swimming pools and pleasure gardens emphasised the entertainment function of the opera itself without being inapplicable to ancient Roman topics.

It only remains for us to recall the wealth of visual manifestations of *romanità* in Italian opera, with their allusions to heroism, power, social-political coherence, lawfulness and other supposed ancestral qualities. This will be attempted here in the form of a simple catalogue, listing a series of visual 'items' or 'issues' shown in Italian operas of the period – by no means all architectural in nature – that seem to carry such messages.

A. Religion

Religious objects or manifestations can be temples, sacrifices, auspices, oracles, omens, dreams and visions, sepulchres, images of ancestors (*penates*), religious characters (priests and holy virgins). Funeral monuments (see below) are not usually presented as religious items.

Prayers are often pronounced although seldom in a recognisably 'Roman' religious vein; a rare example of an imagined pagan religiousness is, however, the pantheistic prayer in *Numa Pompilio* (Noris/Pagliardi, S. Giovanni e Paolo, 1674) I,14. Probably related is the *ceremonia del Termine* in *Numa Pompilio* (Pasquini/Hasse, Dresden, 1746) I,7, with a rustic feast and religious ceremony.

Temples (see also public architecture)

Vesta temple: *Costanza e fortezza*, 1723 (see above).

Temple of Janus with closed doors: *Turia Lucrezia*, Lalli/A. Pollarolo, S. Angelo, 1726.

Inscriptions, sculpted omens and oracles

According to Livy, *Ab urbe condita* lib. (22,1,2), in the town of Falerii in 217 B.C. a slab fell to the ground containing the inscription "Mars shakes his lance", which predicted the battle on the Trasimeno. This is applied, with

⁶² On the relationship between the Italian visual arts and the imagination of the scenographer Johann Oswald Harms, see Dorothea Schröder's chapter in this volume.

poetic licence, to the east in *Teseo in Creta* (Pariati/Conti, Vienna, 1715), I,1. The stage-set (by Ferdinando Galli Bibiena) contains a marble pedestal on which the conditions of a tribute payment are sculpted. In the following scene the conditions are read out:⁶³

Minosse. Ma pria, Tauride, leggi In quel marmo scolpiti i nostri patti. Tauride. Pace sia con Atene. Ognor che tutta La settima carriera adempia il sole, Perché vittime sien d'Androgeo a l'ombra, Sette de' figli suoi mandi quel regno. (*Accenna gli Ateniesi.*)⁶⁴

Later, Minos is presented with a marble slab with the names of the sacrificial victims, which is placed against the pedestal. In later versions of the libretto, the scene is elaborated further.⁶⁵

Religious festivals

See above on *Das römische April-Fest. Musicalisches Lust-und Tanz-Spiel* (Feind/Keiser, Hamburg, 1716), as an imitation of Roman religious festivities.

Religious women

Vestal virgins are fairly frequent characters in *drammi per musica*; one of them, Rhea Silvia, is identified with empress Elisabeth Christine in *La Silvia* (Bisari/Vivaldi, Milan, 1721) and *Numitore* (Rolli/Porta, London, 1720); Sybils also occur, but mostly only through references. Some opera plots with Greek backgrounds feature fake Sybils and virgins: for example, *La finta savia*, *La ninfa Apollo*.

B. Public architecture and monuments

Celebratory monuments

Statue of a hero erected during his lifetime: *Cajo Marzio Coriolano* (Pariati/Caldara, Vienna, 1717), I,3: “Cortile nella Curia Romana con diverse statue, fra le quali si vedrà quella di C. Marzio Coriolano” (“Courtyard in the Roman Curia with statues, one of which is recognisable as that of Marzio Coriolano”). This is probably an iconographic borrowing from *Costantino* (Pariati/F. Gasparini, S. Cassiano, 1711), I,1: “Galleria di statue Imperiali fra le quali nel mezzo quella di Massimiano” (“Gallery of Imperial statues,

⁶³ Quoted after Gronda, *La carriera d'un librettista*, pp. 364–365.

⁶⁴ “Minos. But first, Tauride, read our peace conditions sculpted on this marble slab. Tauride. Let there be peace with Athens. Each time the sun completes its seventh course, to be victims of Androgeo's shadow, that realm will have to send seven of its children. (*Points to the Athenians.*)”

⁶⁵ See Gronda, *La carriera d'un librettista*.

among which that of Maximian” (i.e. the father-in-law and enemy of the hero). This sort of image depends on the audience’s appreciation that Roman public statues were identifiable with individual historical personalities (but they did not need to identify the individual as the libretto told them about it).

Funeral monuments

Inscriptions are often shown since these are the most widespread witnesses of antiquity for us, often also imagined. Many incidents have relevance to the plot, for example:

- a. Giulio Cesare’s recitative “Alma del gran Pompeo” in *Giulio Cesare in Egitto* (Bussani/Sartorio, S. Salvatore, 1677), a visual-vocal commemoration in front of the urn and monument of Pompey.
- b. Bertarido is upset by discovering his own funeral inscription among the monuments: *Rodelinda, regina de’ Longobardi* (Salvi/Perti, Pradolino, 1710) I,5; the same scene is borrowed, including some of the dialogue, in *Marco Attilio Regolo* (Noris/A.Scarlatti, Rome, Teatro Capranica, 1719), III,8: “Luogo de’ sepolcri, tra quali è quello inalzato ad Attilio. Santippo, ed Attilio in abito di guerriero Africano”, and there is a further version in Salvi’s *Ipermestra* (music by Giacomelli, S. Giovanni Grisostomo, 1724), II,2.

Trionfi and triumphal architecture

Triumphal arches, obelisks and pyramids were among the most evocative symbols of antiquity, both Roman and non-Roman. Antiquarian research on them was buoyant in this period.⁶⁶ The ceremonies of ancient triumphal processions were well-known to Renaissance scholars.

A triumphal wagon, *carro trionfante*, with allegorical figures on it, including *La giustizia*, is shown in *Il trionfo di Camilla, regina de’ Volsci* (Stampiglia, G. Bononcini, Naples, 1696), Act III. Images of this kind derive directly from festival pageants of the period itself, albeit based on supposed ancient models.⁶⁷

Trionfi are also shown in alternative civilisations; there is, for example, a Scythian triumph over the Greeks, with Greek slaves, in *La virtù trionfante dell’amore e dell’odio* (Silvani/M.A. Ziani, S. Salvatore, 1691).

⁶⁶ See, for example, Viale Ferrero, “Le didascalie sceniche”, p. 278, on Zeno’s achievement in non-Roman archaeology; Fischer von Erlach’s *Entwurf einer historischen Architektur* gives information about the difference between (Egyptian) obelisks and pyramids. On Chinese ethnography in Zeno’s *Teuzzone*, see Strohm, *Dramma per musica*, p. 129.

⁶⁷ See Edmund A. Bowles, *Musical Ensembles in Festival Books, 1500-1800: an Iconographical and Documentary Survey* (Ann Arbor, 1989). It would be useful to collate the information offered in this standard work with operatic iconography.

Historical architecture

To depict ‘history in the making’, well-known monuments and buildings are shown as ‘under construction’ or in the course of destruction.⁶⁸ Metastasio’s stage directions for the opening scene of *Didone abbandonata* describe a magnificent new royal palace and harbour at Carthage in the course of construction.

Cajo Marzio Coriolano (Pariati/Caldara, Vienna, 1717), III,3: “Piazza di Roma con veduta di edificiū frescamente abbattuti ed incendiati da una parte, e dall’altra sontuose Fabbriche ancora in piedi. Trono militare ... Nel prospetto grand’arco e di là ... altre parti di Roma” (“Roman square with a view of newly pulled-down and burned buildings on one side; on the other, splendid structures, still standing. Military throne ... In the background a great arch and beyond ... other parts of Rome”.) The same opera, I,1, presents the military camp of the Volscians with Rome in prospect (as the city is being attacked), and an ancestral statue in I,12.

Other monuments and statues

Statues are either singletons – usually in public places with a certain celebratory function – or arranged in sets and series, as for example on the Capitol. Arrangement as an atrium or colonnade with rows of statues, which together convey a narrative to be deciphered by the audience, is quite frequent.

Camilla, in disguise as a shepherdess, sees the statues of her Volscian parents in *Il trionfo di Camilla, regina de’ Volsci* (1696), II,1: “Stanza grande di ricchissimo Tesoro, in un lato di questa si vede scolpita in marmo una Regina in atto di morire sostenuta d due Donne, una delle quali tiene una Bambina in braccio, nell altro un Re in atto di fuggire parimente con una Bambina in braccio”.⁶⁹ (“Great hall with rich adornments; to one side is seen a marble sculpture of a dying queen, supported by two women, one of whom holds a baby girl; the other of a fleeing king who likewise holds a baby girl in his arms.”) The two statues themselves form a narrative to be read successively. Camilla then hears a story about the meaning of the statues; she is so affected by them that she risks lifting her incognito.

Onorio in Roma (Giannini, 1692, see above), II,3: “Rotonda con ritratti e statue degli Imperatori Romani che aprendo si lascia vedere Stanze Imperiali e fuga come di Galeria con antichità.” (“Round building with portraits and statues of Roman emperors in which, when opened, one sees imperial apartments and a flight of rooms as in a gallery with antiquities.”)

⁶⁸ The stage-set of a burning Rome with the emperor Nero singing in the foreground must have been used as well, but I have not yet found it.

⁶⁹ In the 1706 London libretto of this opera, the place is a “Galleria” (colonnade).

C. *Private or palace locations*

Antichità

The meta-theatrical visual quote of ‘antiquities’ – collections of ancient objects – in a Roman plot is related to the creation of such collections in the modern age, for example the sixteenth-century cabinets of curiosities and *antiquaria* at Munich and Dresden: such collections contained few genuine ancient works of art, but they were often decorated with reminiscences of antiquity in sculptures and paintings. The Munich *antiquarium* is decorated with series of historical figures from Valerius Maximus, and of cardinal virtues; it is thus comparable with the narrative style of opera repertoires.

Libraries

Roman libraries are related to statues because they contain representations of the past, mostly in the form of portraits of emperors, philosophers etc. Reading books is an access to the imaginary representation of the past. *Turia Lucrezia* (Lalli, 1726, see above) has a “Magnifica libraria con carte geografiche, e mappamondi”. A satirical use of the library stage-set appears in Giulio Cesare Corradi’s *Alvida, regina de’ Goti* (music by C. Pallavicino, S. Giovanni e Paolo, 1686; revived with music by Vivaldi and others in Prague, T. Sporck, 1731).

Gardens

Grottesca, deliziosa, giardino are generic stage-sets in many operas of the time. The respective architecture of Italian Renaissance villas may be derived from ancient models, as the well-known case of the Villa Hadriana near Tivoli demonstrates: its garden architecture and structures seem to be cited in *Ottone in villa* (Lalli/Vivaldi, Vicenza, 1713). Landscaped gardens are also of course related to pastoral images.

Other Roman locations

Domestic interiors, as well as the houses of republican citizens appear, for example, in *Turia Lucrezia* (Lalli, 1726, see above), where there is also a “Loco solitario dietro villa del Palazzo Senatorio con Grotta sotterranea”.

D. *Public ceremonies, processions and feasts*

These are inseparable from architecture, at least in the context of outdoors stage-sets (see also *trionfi*, above).

The relationship between the modern stagecraft of the *macchina* (miracle, transformation) and ‘ceremony’ could be close: for example when a Roman ceremony reveals, by magic transformation, a contemporary allegory. In

Sofonisba (Silvani/Caldara, S. Giovanni Grisostomo, 1708) the *macchina* introduced into an ancient feast is a globe which splits into three parts, signifying the three continents dominated by the (Roman and Austrian) emperor; the drama is of course set in republican times. Similar *macchine* in other operas actually reveal *four* continents, which is an anachronism.

Acclamations

The custom that Roman soldiers acclaimed a new emperor (who still requires approval by the Senate, but is deemed to assume power at that point) was an imperial Roman political ceremony, the use of which had been entirely lost and was revived in opera. It is thematicised in the opening scene of Metastasio's *Adriano in Siria* (music by Caldara, Vienna, 1734): the drama as a whole fills the space between Hadrian's acclamation by the troops and his becoming a true, enlightened emperor through moral conversion.⁷⁰ Acclamations of rulers by the common people such as "viva, viva" occur in many operas set in the empire or in eastern monarchies.

Public oaths, speeches, homages

Public oaths before battle, or conjurations, are relevant to the plots of *Orazio* (Grimani/Tosi, S. Giovanni Grisostomo, 1688), *Tito Manlio* (1697, see above), and many others. Metastasio, *Ezio* (see above), begins with an elaborate scene of a *trionfo* and public homage to the victorious general (see above); in *Alessandro Severo* (Zeno, 1717, see above), the installation of Marziano (Macrinus) as Caesar of the troops is held on the anniversary of Severus's acclamation as emperor.

Coronations, weddings and other festivities are often introduced by speeches – for example, the emperor's opening address before his wedding in *Giustino* (Beregan/Legrenzi, 1683, see above). These frequent staged representations of Latin *eloquentia* might be researched also from the angle of their visual characteristics.

Amphitheatres, théâtres, public musical performances

Musical or gladiatorial performances in amphitheatres are frequent, particularly in operas with ancient Greek topics. A somewhat special, mythical, scene is Amfione's performance in a "Regio Museo che ostenta la Reggia dell'Armonia" in *Niobe, regina di Thebe* (Orlandi/Steffani, Munich, 1688); there are other amphitheatrical games in the same opera.

⁷⁰ For a suggestion that Pergolesi's opera of this title (Naples, 1734) alludes to the acclamation itself in the instrumental overture, see Reinhard Strohm, "Sinfonia and Drama in Early Eighteenth-century Opera Seria", in: Thomas Bauman and Marita P. McClymonds (eds), *Opera and the Enlightenment* (Cambridge, 1995), pp. 91-104 (Reprint in Strohm, *Dramma per musica*).

Ballets

Roman-style ballets exercised the imagination well beyond the era under discussion – an elaborate ballet, with pantomime showing the death of Lucretia, still encumbers every production of Richard Wagner's *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (Dresden, 1842), which certainly presents a central European view of *romanità*. In our period, ballets of gladiators and soldiers were common; the ancient Roman *Salii* (dancing priests of Mars) appear in a ballet, for example, in *Costanza e fortezza* (Pariati, 1723, see above).

Heraldic symbols

Stage directions often require Roman eagles and other insignia, especially in battle scenes. Actual coats of arms are anachronistic but nevertheless used to identify certain heroes to the audience.

E. Roman costumes, hair-styles, furnishings, tools, domestic equipment

Research on this is not far advanced. One wonders how to explain the extravagant hairstyle and dress of Servilia when visiting Manlio in the dungeon in the libretto frontispiece of Noris's *Tito Manlio* (1697, see above), Act III.⁷¹ In *Nerone fatto Cesare* (Noris/ pasticcio, S. Angelo, 1715, originally given at S. Salvatore with music by Perti), the German spectator Baron von Uffenbach complained about the stylistic incongruence of the costumes: "Nerone [...] had a French costume, but others wore Spanish and Persian clothes, really an absurd mixture".⁷² If Uffenbach had studied the libretto more closely, he might have realised that an Armenian and a Spanish envoy were on stage. Noris seems to have imagined, probably correctly, that in the Roman imperial era there must have been visible differences between national costumes. Of course the emperor's own costume, according to Uffenbach, was "French"!

F. Banquets

There is a great lack of research data here. Roman banquets might be compared with eastern banquets (as, for example, in Alexander operas) or biblical narratives in contemporary sacred drama (Belshazzar, Esther, Christ and the Apostles).

⁷¹ Illustration and comment in Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, pl. 4 and p. 264.

⁷² Eberhard Preussner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach* (Kassel, 1949), pp. 67 and 71.

G. Warfare

Roman warfare impinges on the imagery not only through actual performances of battles, but through military architecture – for example the seizing of fortresses – and the special functional stage-set of the arsenal or *tesoreria imperiale*, as seen in *Alessandro Severo* (Zeno, 1717, see above). *Cajo Marzio Coriolano* (Pariati, 1717, see above, III,1, features an “Armeria nel Campidoglio con armi diverse che possono levarsi” (“Arsenal on the Capitol with various weapons which can be taken away”) – which is what is going to happen.

H. Named cities other than Rome

The vista of a city may be archaeologically justifiable, or at least show a feature known to historians and geographers (for example Strabo or Pausanias), such as a river or seashore. Most of the relevant stage-sets are of non-Italian cities: Isseduno, Seleucia, Toledo, Artassata, Prusa, Trebizond, Byzantium (the famous ship bridge over the Hellespontus).⁷³

I. Battlefields; pastoral landscapes

Historical battlefields (Trasimeno, Cannae, Zama, Pharsalus, Utica, Teutoburger Wald) were sometimes identified, but specific landmarks were mostly unknown. The pastoral landscape, when it is made specific in the context of a Roman vista, may suggest the original Italian landscape before Rome, inhabited by older tribes such as the Latini (as in several operas on the foundation myths), or the habitat of enemies of the Romans, or an unspoilt landscape for private enjoyment outside the walls (*villeggiatura*, as in *Ottone in villa*, Lalli, 1713, see above), or in fact a fall from power and exile.

Il trionfo di Camilla (Stampiglia, 1696, see above), I,1, integrates several of these aspects: “La scena si finge nell’antica città di Piperno Reggia de’ Volsci. Campagna con pianure e colline. Punte di bosco da una parte, e città in lontano.”

[Recitative] Linco: “De la regia de Volsci queste fertili” (with a narration of family history); [Aria] Camilla: “Nacqui al regno e nacqui al trono, e pur sono Sventurata pastorella” (“I was born for the reign and for the throne,

⁷³ A striking example of a realistic – non-Roman – city image was Torelli’s representation of the Pont Neuf in *La finta pazza* (Paris, 1645), an image previously used for *La sincerità trionfante* (Rome, 1638). Florence was portrayed in a stage-set in *Le nozze degli Dei* (Coppola/various composers, Florence, 1637) and the *piazzetta del Doge* in Venice in *Bellerofonte* (Nolfi/Sacratì, Teatro Novissimo, 1642).

and yet I am an unfortunate shepherdess”). Thus the two alternative forms of political status and living – *campagna* and city – are allegorically and visually represented in foreground and distance. In I,9 of the same opera, the stage-set is identified as the *campagna* near the river Sebeto.

Sunrises in pastoral surroundings are sometimes used to represent political content such as peace missions with the presentation of olive branches.

One of the most frequent stage attractions was the cutting of trees or whole forests in preparation for a siege. This has already happened at the outset of *Onorio in Roma* (Giannini, 1692, see above) I,1: “Vasta campagna ingombra da selva già recisa, con Roma in lontano”. In any case the archaeological vista and the generic pastoral or battlefield-set are combined.

J. Transferability of Roman items

La forza della virtù (David/C. Pollarolo, S. Giovanni Grisostomo, 1693), has the following scene: in Toledo at the time of Pedro the Cruel, a spectacle of the *Battaglia delle Amazzoni sul Termodonte* is performed in an amphitheatre. Thus the Greek mythological spectacle, a meta-theatrical performance, happens in a pseudo-Roman stage-set. The location of an amphitheatre in Toledo is historically more probable, however, than the enactment of Amazon battles in the Middle Ages: amphitheatres can be used everywhere in opera, as they do exist ‘everywhere’, but in this case their use is placed in the wrong saeculum.

La résistance à l'opéra italien en France au XVII^e siècle

Jérôme de La Gorce

Contrairement à d'autres pays d'Europe, la France fut longtemps réticente, voire hostile à l'introduction sur son sol de l'opéra italien. Cette attitude a déjà été signalée par des musicologues, notamment par Henry Prunières pour la période précédant les comédies-ballets et les tragédies en musique de Lully.¹ Les querelles qui animèrent la vie du théâtre lyrique parisien au XVIII^e siècle sont également bien connues, avec en particulier celle des Bouffons, qui vit triompher les partisans de Rameau et de Mondonville sur ceux de Pergolèse. Les causes d'une situation aussi singulière, capable de susciter des débats passionnés, sont multiples et peuvent être trouvées pour la plupart dans des fonds conservés des deux côtés des Alpes.

Il convient de rappeler qu'après l'audition de deux opéras italiens en 1645 et l'année suivante, sur lesquels peu de renseignements sont parvenus,² cinq autres ouvrages furent représentés à la cour de France au XVII^e siècle. Trois d'entre eux furent donnés du vivant de Mazarin : l'*Orfeo* de Luigi Rossi en 1647, *Le Nozze di Peleo et di Theti* de Carlo Caproli en 1654, et *Xerse* de Francesco Cavalli en 1660. Deux ans plus tard, en 1662, l'*Ercole amante* de ce dernier compositeur fut monté avec faste dans la salle des machines des Tuileries, aménagée à cet effet. Enfin, en 1681, le public assista dans la galerie des cerfs du château de Fontainebleau à *Nicandro e Fileno* de Paolo Lorenzani. Ces différents spectacles, qu'on peut considérer comme des tentatives d'implantation en France d'un genre dramatique étranger, furent organisés dans des circonstances historiques variées.

L'*Orfeo* et *Le Nozze di Peleo et di Theti* virent le jour à Paris pendant une période troublée par la Fronde ou plutôt par deux frondes successives : celle du parlement et celle des princes. Même si la dernière était terminée en 1652, soit deux ans avant la création de l'ouvrage de Caproli, le souvenir de ces événements n'était pas éteint et l'hostilité à l'égard de Mazarin subsistait.³ Le cardinal était à l'origine des contestations populaires et de l'introduction

¹ Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lully* (Paris, 1975).

² Si le second de ces opéras est connu (*L'Egisto* de Cavalli), l'identité du premier demeure en revanche hypothétique. Voir à ce sujet Prunières, *L'opéra italien*, p. 62 et 83, et plus récemment, Neal Zaslaw, « The first opera in Paris : a study in the politics art », dans : John Hajdu Heyer (éd.), *Jean-Baptiste Lully and the Music in the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony* (Cambridge, 1989), p. 7-23.

³ Voir Jérôme de La Gorce, « *Les Noces de Pélée et de Thétis* d'après les relations des contemporains », dans : Marie-Thérèse Bouquet-Boyer (éd.), *Les Noces de Pélée et de Thétis, Venise, 1639-Paris, 1654* (Bern, 2001), p. 33-49.

de l'opéra italien en France. C'est lui qui avait fait venir de son pays natal des musiciens, compositeurs et chanteurs, pour donner dans des mises en scène luxueuses les grandes pièces lyriques de ses compatriotes. Or la première cause de la révolte menée contre son gouvernement était d'ordre fiscal et l'on ne manqua de lui reprocher les dépenses occasionnées par ces nouveaux spectacles. *L'Orfeo* aurait coûté plus de 400.000 livres.⁴ Goulas écrira dans ses *Mémoires* : « Chacun s'acharna sur l'horrible dépense des machines et des musiciens italiens qui étaient venus de Rome et d'ailleurs à grands frais, parce qu'il les fallut payer pour partir, venir et s'entretenir en France. »⁵

Les témoignages retrouvés pour *Le Nozze di Peleo e di Theti* sont tout aussi éloquents. L'ambassadeur vénitien Sagredo rapporte, le 21 avril 1654, à propos de « la somptuosité des habits » et de « la richesse des comparses », qu'on blâmait « ces grandes dépenses, inutiles à une époque où par faute de salaire, le pays était envahi de bandes de soldats ». ⁶ Le 9 mai suivant, un périodique publié hors du royaume, *Les Relations véritables* de Bruxelles, s'en prenait plus directement à Mazarin : le « Ministre ne pouvant adoucir les maux de la France par quelque bon succès et ne les voulant point faire cesser par la paix, tâche d'en ôter le sentiment par ces divertissements publiques, faisant des dépenses peu conformes à la pauvreté générale du Royaume pour faire venir d'Italie » des interprètes « et autres choses ». ⁷

La haine qu'avait suscitée Mazarin était telle qu'elle provoqua un regrettable phénomène de rejet : pour beaucoup, entendre la langue italienne était devenu insupportable. C'est ce que révèle le Vénitien Sagredo dans la lettre où il rendit compte des *Nozze di Peleo e di Theti* : « on a représenté un opéra italien en musique, fréquenté par beaucoup, compris de très peu dans une langue devenue détestable à toute la France ». ⁸

Même si les propos de Sagredo sont probablement exagérés, ils permettent d'expliquer un fait important. Dans les nombreuses relations laissées par les contemporains, dans les périodiques et les correspondances diplomatiques, le nom de l'auteur de la musique, Carlo Caproli, n'est jamais mentionné, alors qu'on relève à plusieurs reprises, celui du scénographe et machiniste, Giacomo Torelli, qu'on surnommait le 'Grand Sorcier'. ⁹ Le public parisien fut

⁴ D'après les recherches de Prunières, *L'opéra italien*, p. 144.

⁵ *Mémoires de Goulas*, citées par Prunières, *L'opéra italien*, p. 142.

⁶ F-Pn, Manuscrits, Italiens 1840, f° 57. Nous donnons ici la traduction française aimablement fournie par notre collègue et amie, Marie-Thérèse Bouquet-Boyer.

⁷ *Les Relations véritables*, 9 mai 1654 (Nouvelles de Paris du 2 mai 1654), p. 222.

⁸ F-Pn, Manuscrits Italiens 1840, f° 57.

⁹ En 1645, Torelli s'était déjà illustré à Paris dans la *Finta Pazza*, comédie de Giulio Strozzi. Dans la version donnée en France, il ne s'agissait pas d'un opéra, car la musique ne jouait qu'un rôle épisodique. La carrière et l'œuvre de Torelli ont donné lieu aux études suivantes : Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design* (Stockholm, 1961), et plus récemment, le catalogue d'exposition, publié sous la direction de Francesco Milesi : *Giacomo Torelli, L'invenzione scenica nell'Europa barocca* (Fano, 2000).

émervillé par les nouvelles techniques théâtrales qu'avait introduites Torelli en France, notamment les changements à vue des décors, et le bon accueil des opéras italiens était dû pour une large part à cet aspect du spectacle. Les Français ne tardèrent pas du reste à se servir des créations de Torelli pour des genres dramatiques appartenant à leur tradition nationale. Le matériel de l'*Orfeo* fut en partie réutilisé en 1650 pour la tragédie de Pierre Corneille, *Andromède*, et l'on assista, trois ans plus tard, à d'autres réemplois lors du somptueux *Ballet royal de la Nuit*, au cours duquel parut le jeune Louis XIV sous les traits du Soleil.¹⁰

Malgré leur coût, les nouvelles mises en scène de Torelli séduisaient. La langue italienne demeurait en revanche un obstacle important. Parmi les nombreux Parisiens invités à voir l'*Orfeo* ou *Le Nozze di Peleo e di Theti*, peu la comprenaient et il importait pour eux de suivre l'action de ces grands drames entièrement chantés. Ce public, plus qu'aucun autre en Europe, ne pouvait se passer d'une certaine logique, d'une cohérence à laquelle les pièces de Corneille l'avaient habitué. Généralement lettré, il accordait au sujet une place capitale. On chercha bien, lors des représentations des ouvrages lyriques ultramontains, à l'éclairer en lui fournissant, comme à l'occasion des ballets, des livrets où il trouverait cette fois une traduction des paroles mises en musique.¹¹ Cette précaution ne parvint toutefois pas à le convaincre.

Le poète Pierre Perrin, soucieux d'apporter une réponse au nouveau genre venu d'au-delà des Alpes, en étant l'un des premiers créateurs de l'opéra français, a fort bien décrit les réactions de ses compatriotes. Dans sa lettre adressée à l'archevêque de Turin, le 30 avril 1659, il déclare qu'on échouera toujours sur le 'théâtre' de son pays si l'on chante « en langue étrangère et inconnue à la meilleure partie des spectateurs », car cela « leur ravit la plus belle partie de la comédie » qui dépend de « l'esprit ».¹² Plus tard, quand Perrin obtiendra de Louis XIV l'autorisation d'ouvrir à Paris un théâtre lyrique, il reprendra dans un « avant-propos » imprimé avec les lettres patentes du roi, le même argument en précisant au sujet de l'accueil de « ces pièces » écrites « dans une langue étrangère » : « elles ont pu toucher les yeux et les oreilles par la beauté du spectacle et du chant, mais nullement par la belle représentation, l'esprit ny le cœur, qui sont les deux parties de l'homme les plus nobles, les plus sensibles et qui se lassent le moins facilement ».¹³

¹⁰ Voir Jérôme de La Gorce, « Un aspetto del mestiere teatrale di Torelli : la riutilizzazione delle scenografie dell'*Andromède* per il *Ballet de la Nuit* », dans : Milesi, *Giacomo Torelli*, p. 235-241.

¹¹ Ce fut le cas dès 1654, lors des représentations des *Nozze di Peleo e di Theti*. Voir Prunières, *L'opéra italien*, p. 163.

¹² Lettre de Perrin du 30 avril 1659, intégralement citée par : Arthur Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français* (Paris, 1881), p. 64.

¹³ F-Pn, Imprimés, Yf. 328, p. 4.

En 1657, trois ans après *Le Nozze di Peleo e di Theti*, un spectacle chanté en italien, l'*Amor malato*, avait été contesté par une bonne partie du public.¹⁴ Il ne s'agissait pas d'un opéra, mais d'un ballet dont les paroles étaient de l'abbé Buti et la musique de Lully. Chacune des dix entrées qu'il comportait s'accompagnait d'une page vocale confiée à l'un des quelques personnages, et le tout formait, selon l'expression d'un contemporain, un « ambigu de ballet, de comédie et de farce ».¹⁵ Ce petit divertissement dépourvu d'intrigue, au cours duquel dansa Louis XIV, ne fut pas du goût de tous. Il suscita de telles réactions anti-italiennes qu'il fallut, l'année suivante, pour le *Ballet royal d'Alcidiane*, revenir à une structure plus conforme à la tradition nationale et faire appel à d'autres créateurs. L'abbé Buti fut écarté et Lully dut reprendre sa collaboration avec ses collègues français. L'expérience, menée avec l'*Amor malato* pour habituer les Parisiens à l'art lyrique ultramontain, se solda donc par un échec.

Elle ne découragea pas Mazarin et le jeune roi qui appréciait, comme sa mère Anne d'Autriche, les concerts interprétés par des chanteurs transalpins. Tous trois parlaient la langue de Dante et l'on ne se priva pas de faire venir d'Italie de nombreux musiciens et le compositeur Francesco Cavalli pour les réjouissances organisées à l'occasion du mariage du souverain. En attendant l'achèvement de la salle des machines des Tuileries, où l'on devait créer l'*Ercole amante*, *Xerse* fut donné au Louvre sur une scène éphémère. D'après *Les Relations véritables*, qu'on ne peut soupçonner de trop de partialité, le public aurait plutôt bien accueilli l'opéra : « Lundi, dans la haute galerie du Louvre, fut représentée une comédie en musique, en présence de Leurs Majestez et de toute la Cour par des musiciens et symphonistes italiens des plus excellents, et les entr'actes s'y firent par les meilleurs danseurs de France, avec grande satisfaction de tous les spectateurs. »¹⁶

Des entrées de ballet, écrites dans le style français par Lully, avaient été introduites dans l'ouvrage de Cavalli. Il semble qu'elles furent particulièrement appréciées. Des nouvelles à la main, glissées dans un courrier du nonce du Pape à Paris et datées du 3 décembre 1660, font état de « très beaux ballets », tout en soulignant la durée du spectacle : celui-ci commençait à trois heures de l'après-midi et finissait à onze heures du soir.¹⁷ Loret mentionne également dans sa *Muze historique* ces huit heures de représentation.¹⁸ C'était beaucoup : plus qu'à l'*Orfeo* ou même au somptueux *Ballet royal de la Nuit*, pour lequel les contemporains avaient déjà noté six

¹⁴ Voir Prunières, *L'opéra italien*, p. 204.

¹⁵ *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, publié par A.P. Faugère (Paris, 1861), p. 64.

¹⁶ *Les Relations véritables*, 4 décembre 1660 (Nouvelles de Paris du 29 novembre 1660), p. 583.

¹⁷ I-Rasy, Archivio della Nunziatura in Parigi (=Arch. Nunz. Parigi) 117, f° 666.

¹⁸ Jean Loret, *La Muze historique*, éd. Ch[arles]-L[ouis] Livet (Paris, 1878), t. 3, p. 290 (Lettre en vers du 11 décembre 1660).

heures.¹⁹ En 1659, Perrin ne s'était pas privé de critiquer « la longueur insupportable » des opéras italiens et notamment celle « de leurs récits » comportant « parfois de cinquante à soixante vers » sans considérer « que l'oreille se lasse facilement d'entendre une mesme voix, pour belle qu'elle soit ».²⁰

Lors des répétitions de *l'Ercole amante*, on tenta de remédier à ces inconvénients. Deux lettres datées du 3 février 1662 en rendent compte. L'une de Francesco Villa, retrouvée à l'Archivio di Stato de Turin, rapporte qu'on trouva l'opéra « trop long » et qu'on dut « beaucoup l'abrèger en supprimant » des « vers », des « symphonies », des « ritournelles et autres choses semblables ».²¹ L'autre missive, envoyée de la nonciature, précise qu'il fut « réduit en particulier » pour ceux qui n'avaient pas « une compréhension parfaite de la langue italienne ».²² A la lecture de ces témoignages, il semble donc qu'on s'efforça de ménager le public.

Ces précautions s'avèrent peu efficaces. Selon le résident florentin invité à assister à *l'Ercole amante*, les trois quarts des spectateurs étaient incapables de suivre l'action dramatique et ne se privèrent pas de créer un certain « vacarme ».²³ L'acoustique de la nouvelle salle était certes déplorable. On entendait mal les voix et l'on apprécia surtout le luxe de la mise en scène, la prodigieuse richesse des costumes et les entrées de ballet, au cours desquelles paraissait Louis XIV. Plusieurs relations contemporaines, dont la très officielle *Gazette de France*, qualifient du reste le spectacle de « ballet royal », faisant passer au second plan l'œuvre de Cavalli.²⁴ Dans *Le Nozze di Peleo e di Theti*, où s'était déjà produit le souverain, puis dans *Xerse*, des danses composées dans le style français avaient été également introduites, mais elles n'étaient pas parvenues à effacer l'existence de l'opéra avec lequel elles étaient jouées. Après la mort de Mazarin, l'avènement du règne personnel de Louis XIV et le rôle qu'exerçait désormais Colbert, la situation avait évolué. *l'Ercole amante*, commandé par le cardinal, ne servait plus que de prétexte à la glorification de la personne du roi qu'on ne voyait pas seulement sur scène parmi les baladins, mais aussi descendre du haut du cintre dans une grande machine, en compagnie de sa famille.²⁵

Le souverain fut très satisfait du spectacle. D'après des nouvelles à la main du 24 février 1662, retrouvées à l'Archivio di Stato de Florence, tout se passa « très bien, à la grande joie du roi » et la réussite fut telle auprès de « toute la

¹⁹ D'après la lettre du 25 février 1653 de Giovanni Sagredo : F-Pn, Manuscrits Italiens 1838, f° 169.

²⁰ Cité par Pougin, *Les vrais créateurs*, p. 63 et 64.

²¹ I-Ta, Lettere Ministri Francia, M. 73.

²² I-Rasv, Arch. Nunz. Parigi 121, f° 42^{vo}.

²³ I-Fas, Mediceo del Principato 4662 (Lettre du 17 février 1662).

²⁴ *Gazette de France*, 11 février 1662, p. 147 ; 18 février 1662, p. 170 ; 25 février 1662, p. 195.

²⁵ Voir à ce sujet la lettre de l'ambassadeur vénitien Grimani, datée du 14 février 1662. F-Pn, Manuscrits Italiens 1851, f° 263.

Cour » qu'il voulut qu'on reprit encore l'*Ercole amante* six autres fois après Pâques, c'est-à-dire après le carême. Et pour preuve de sa détermination, il aurait déjà « ordonné à tous les acteurs de laisser leurs costumes de scène au théâtre ». ²⁶ Tout en aimant danser, Louis XIV appréciait certainement la musique de Cavalli. Dans sa relation imprimée à Venise, Mariani rapporte qu'elle était « très belle et très appropriée », mais qu'aux répétitions organisées au Palais Mazarin, où l'on devait mieux la goûter, l'ouvrage réussissait « toujours très bien avec l'entière satisfaction du roi et de toute la Cour ». ²⁷

Les Italiens défendaient généralement l'art de leur pays. Dans sa publication, Mariani ne se prive pas de déclarer, à propos de la musique française, qu'elle « ne vaut vraiment pas celle d'Italie », où l'on trouve « les voix les plus délicates » et « la manière la plus propre à chanter ». Il reconnaît néanmoins aux Parisiens les airs de Lambert et des danses, les courantes. ²⁸ Il signale également qu'en 1661, il y avait eu des dissensions entre les « musiciens français et italiens » appelés à paraître dans les divertissements du roi. ²⁹ Peu après les représentations de l'*Ercole amante*, dès 1662, la plupart des interprètes ultramontains de l'opéra de Cavalli devaient regagner leur patrie. Bientôt, ce sera le tour de ceux qui étaient venus du temps de Mazarin. Le 16 juillet 1666, René Ouvrard annoncera à l'abbé Nicaise qu'ils sont désormais congédiés par le roi : selon lui, Louis XIV ne « les entendait » plus et « l'on s'était efforcé de les luy rendre inutiles ». ³⁰ En mars 1667, leur départ est signalé ³¹ et quand, un mois plus tard, une chanteuse de la péninsule voudra faire valoir ses talents à la cour de France, cet honneur lui sera refusé. Une lettre de l'abbé Charles, découverte à la Bibliothèque vaticane, rapporte, le 20 mai 1667 : « La chanteuse italienne Rizzi, ne se voyant point introduite à la Cour pour chanter devant leurs Majestés à cause des cabales, est passée au Portugal. » ³²

L'hostilité à l'égard des musiciens italiens était donc bien réelle. La mort de Mazarin, mais aussi, après cette disparition, la retraite d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce les privaient de puissants soutiens. L'influence grandissante de Colbert qui privilégiait les forces créatrices de la nation pour glorifier le monarque ne pouvait également les servir. C'est à cette époque qu'on renonça aux projets du Bernin pour le Louvre et qu'on adopta ceux de Claude Perrault. Dans le domaine des spectacles et pendant longtemps après l'*Ercole amante*, les opéras ne furent plus montés à la Cour. Des ballets, où se produisait Louis XIV, continuaient en revanche d'être dansés et le nouveau genre de la comé-

²⁶ I-Fas, Mediceo del Principato 4891.

²⁷ Michel'Angelo Mariani, *Il più curioso e memorabile della Francia* (Venise, 1673), p. 74.

²⁸ Ibid., p. 112.

²⁹ Ibid., p. 33.

³⁰ F-Pn, Manuscrits Français 9360, f° 6.

³¹ D'après la lettre de Carlo Vigarani du 18 mars 1667. I-MOs, Ambasciatori Francia, busta 129.

³² I-Rvat, Barb. Lat. 8015.

die-ballet permettait à un génie bien français, celui de Molière, de s'épanouir. Lully, chargé de mettre en musique ces divertissements, s'efforçait de limiter les pages écrites sur des paroles italiennes. Devenu, dès 1661, surintendant de la musique du roi, puis l'année suivante, le gendre de Lambert, il se devait de représenter le pays, où il venait d'obtenir des lettres de naturalité.³³

Certains, toutefois, regrettaient que le « zèle pour les opéras » fût ainsi « interrompu ».³⁴ Perrin ne renonçait pas à son dessein de développer un art lyrique national, même si pour beaucoup, son initiative était vouée à l'échec. D'après Sébastien de Brossard, Lully, à cette époque, n'aurait pas cru à sa réussite : à plusieurs reprises, il aurait soutenu « que la langue française n'était point propre » à de « grandes pièces » mises en musique.³⁵ Cette opinion, qu'on retrouve plus tard, au XVIII^e siècle, dans les critiques de Jean-Jacques Rousseau, ne parvint pas à décourager Perrin. Pour réaliser son projet, il s'adressa à Colbert et sut flatter les sentiments patriotiques en déclarant qu'il en allait « de la gloire du Roy et de la France de ne pas souffrir qu'une nation partout victorieuse soit vaincue par les étrangers en la connaissance de ces deux beaux arts, la Poésie et la Musique ».³⁶ Tout en reconnaissant quelle avait été la suprématie des Italiens en ce domaine, il proposait « de montrer » à « toute l'Europe » qu'on pouvait « enchérir sur leurs connaissances et sur leurs inventions ».³⁷ Ces arguments surent convaincre : en 1669, il reçut du roi des lettres patentes pour fonder une « Académie d'opéra », dotée d'un privilège.³⁸

Secondé par le compositeur Robert Cambert, Perrin acclimata le genre venu d'au-delà des Alpes. Il limita la durée des représentations « à deux heures et demie ou trois petites heures », comme l'était celle des « spectacles ordinaires », des comédies et des tragédies qu'on donnait alors à Paris et à la Cour.³⁹ Les castrats, véritables vedettes des ouvrages ultramontains, furent interdits. Dès 1659, Perrin les qualifie de « chastrez ». Pour lui, ils sont « l'horreur des dames et la risée des hommes », et les rôles d'Amour ou de travestis, qu'on leur confiait souvent, choquaient « tout à fait la vray-semblance et la bienséance, et toutes les règles du dramatique ».⁴⁰ Les voix, comme la musique, devaient répondre au goût des Français, « leurs oreilles » n'étant pas, selon Perrin, « accoutumées » au style des Italiens, aux « extravagances », aux

³³ Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully* (Paris, 2002), p. 115-119 et 414.

³⁴ Cité par Charles Nutter et Ernest Thoinan, *Les origines de l'opéra français* (Paris, 1886), p. 64.

³⁵ Voir Yolande de Brossard, « Quelques commentaires de Brossard concernant Lully et Charpentier », *XVII^e siècle*, 161 (1988), p. 389.

³⁶ F-Pn, Manuscrits Français 2208, f^o 2.

³⁷ Ibid.

³⁸ Sur la création de cette institution, voir Nutter et Thoinan, *Les origines de l'opéra*.

³⁹ F-Pn, Imprimés, Yf. 328, p. 15.

⁴⁰ Cité par Pougin, *Les vrais créateurs*, p. 66.

« détonations affectées et trop souvent répétées » de leurs « prétendues belles saillies ». ⁴¹

Avec Cambert, Perrin introduisit dans le nouvel opéra un récitatif original, très différent de celui d'outre-monts, plus lent, parfaitement adapté à la langue française, et conçu pour être écouté avec attention et compris de toute l'assistance. Quand il vendit en 1672 son privilège à Lully, ce dernier ne manqua pas de poursuivre sa tâche de manière magistrale en s'inspirant notamment des intonations de la grande interprète de Racine, la Champmeslé. ⁴² Grâce à un auteur dramatique talentueux, Philippe Quinault, la qualité littéraire de ses tragédies en musique fut bien supérieure à celles des ouvrages lyriques de ses prédécesseurs. Lully sut enfin renforcer le caractère national des spectacles qu'il donna au public en développant la danse : elle figure à chaque acte, dans de grands « divertissements » et emprunte directement par sa variété et ses compositions à celle des ballets de cour et des intermèdes des comédies-ballets. ⁴³

Malgré ces apports, les premiers opéras de Lully ne furent pas appréciés de tous. Certains même, *Alceste*, *Isis*, connurent à leur création de terribles cabales. En exerçant son privilège de manière draconienne, notamment à l'encontre des autres spectacles, Lully s'était attiré de nombreux ennemis. ⁴⁴ Plusieurs de ses détracteurs profitèrent de cette situation pour tenter d'imposer à la Cour d'autres compositeurs. Ils espéraient ainsi affaiblir le pouvoir du trop puissant surintendant. En 1678, le Romain Paolo Lorenzani fut présenté à Louis XIV et sut aussitôt séduire le souverain par ses talents. ⁴⁵ Après un séjour en Italie où il était allé chercher des chanteurs, il parvint à faire représenter à Fontainebleau, le 24 septembre 1681, en présence du roi, un opéra : *Nicandro e Fileno*. Cet ouvrage, écrit sur des paroles italiennes d'un neveu de Mazarin, Philippe-Julien Mancini, duc de Nevers, fut bien accueilli selon les témoignages des contemporains. Des nouvelles à la main du 29 septembre suivant rapportent notamment qu'il fut « applaudi » pour « son invention »

⁴¹ Ibid., p. 63.

⁴² Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles, 1705), t. II, p. 204.

⁴³ Voir Jérôme de La Gorce, « Les débuts de l'opéra français : origines et formation de la tragédie en musique », dans : Irène Mamczarz, *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées* (Paris, 1992), p. 133-140.

⁴⁴ Sur la situation de Lully au début de sa régie à l'Opéra, consulter Jérôme de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre* (Paris, 1992), p. 29-66.

⁴⁵ La carrière de Lorenzani en France a fait l'objet des études suivantes : Henry Prunières, « Paolo Lorenzani à la cour de France (1678-1694) », *La Revue musicale*, 10 (1922), p. 97-120, et plus récemment, Jérôme de La Gorce, « Deux compositeurs en rivalité à Paris et à la cour de Louis XIV : le Florentin Lully et le Romain Lorenzani », dans : Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano (éd.), *Le théâtre en musique et son double (1600-1762)*, actes du colloque « L'Académie de musique, Lulli, l'opéra et la parodie de l'opéra » (Paris, 2005), p. 67-83.

et qu'il « plut extrêmement ».⁴⁶ Il fut toutefois entendu par un public limité à celui de la Cour et ne pouvait rivaliser avec l'*Orfeo* de Rossi, *Le Nozze di Peleo e di Theti* de Caproli, *Xerse* et l'*Ercole amante* de Cavalli, ni même avec les grandes tragédies en musique de Lully. Montée sur une scène éphémère, cette pastorale en trois actes, dont la partition est conservée⁴⁷, offrait un spectacle beaucoup plus modeste. L'ambassadeur de Gênes, Bernardo Salvago, la qualifia du reste d'*operetta in musica*.⁴⁸

Le succès qu'elle recueillit permettait néanmoins d'encourager Lorenzani à entreprendre des projets plus ambitieux. Parmi les soutiens dont il bénéficiait à la Cour, il pouvait compter depuis peu sur celui de la Dauphine, Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière. Comme son frère, Maximilien-Emmanuel, elle aimait la musique italienne. D'après un courrier du nonce du Pape, elle fit venir de Rome, au mois de décembre 1681, soit peu de temps après la représentation de *Nicandro e Fileno*, une remarquable chanteuse : Anna Rosalia Carusi⁴⁹. Cette célèbre baronne fut tant admirée qu'elle reçut de Louis XIV « un bracelet de gros diamants en marque de reconnaissance ».⁵⁰ A plusieurs reprises, elle fut l'interprète des œuvres de Lorenzani. Le 9 juillet 1683, elle créa notamment une cantate du compositeur, dont elle avait écrit les paroles. Aussitôt après cette audition applaudie, selon le *Mercure galant*, par « une grande quantité de personnes de toutes nations », elle retourna pourtant en Italie.⁵¹ Le concert avait été organisé pour la sœur de Madame de Montespan, Madame de Thiange, personnalité connue pour s'être opposée à Quinault et soupçonnée d'être hostile à Lully.

Ce dernier ne fut probablement pas étranger au départ de la Carusi. Bientôt, peu après la mort de la reine Marie-Thérèse, au service de laquelle Lorenzani était entré, ce rival dangereux fut écarté de la Cour, mettant pendant longtemps un terme à tout espoir d'implantation d'opéra italien en France. En 1683, Lully était parvenu à l'apogée de sa carrière. Ses tragédies en musique recueillaient désormais d'importants succès, tant dans les résidences du souverain qu'à la ville. Le peuple de Paris devint son meilleur soutien

⁴⁶ I-Rasv, Arch. Nunz. Parigi 165, f^o 666.

⁴⁷ Cette partition a fait l'objet d'une édition récente, établie par Albert La France (Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles – Société française de musicologie, 1999).

⁴⁸ I-Gas, Archivio Segreto 2200.

⁴⁹ I-Rasv, Arch. Nunz. Parigi 165, f^o 961 (nouvelles à la main du 29 décembre 1681).

Sur cette fameuse chanteuse, on consultera les recherches d'Elena Tamburini, « La lira, la poesia, la voce e il teatro musicale del Seicento : note su alcune vicende biografiche e artistiche della baronessa Anna Rosalia Carusi », dans : Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo (éd.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio* (Lucca, 1994), p. 419-431 ; Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe, Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)* (Rome, 1997).

⁵⁰ *Mercure galant*, juillet 1682, p. 239.

⁵¹ *Mercure galant*, juillet 1683, p. 153 et 155.

et contribua à l'impressionnante diffusion de ses airs qu'on allait chanter, d'après Lecerf de La Viéville, dans toutes les cuisines du royaume.⁵² Dans ces conditions, la réussite d'un art lyrique venu de l'étranger était encore plus improbable.

Les tragédies en musique du Florentin Lully empruntaient pourtant beaucoup à l'opéra italien. Sans lui, elles n'auraient pas été les merveilleux spectacles qu'elles offraient au public et les chefs-d'œuvre qu'elles demeurent. Les décors et les machines d'une bonne partie d'entre elles étaient d'un artiste de Modène, Carlo Vigarani⁵³. Quant aux partitions, elles prouvent que leur auteur n'était pas insensible à ce qu'il avait entendu durant ses débuts à la Cour. Les émouvantes plaintes, les poétiques sommeils ou les admirables pages vocales, écrites sur une basse obstinée, trouvent en effet leur origine dans les ouvrages de Rossi ou de Cavalli. Plus tard, à partir des dernières années du XVII^e siècle, André Campra nourrira à son tour le répertoire du théâtre lyrique parisien d'airs ultramontains de conception nouvelle, fortement inspirés de ceux de Bononcini ou de Césari. Même si ces pièces ne jouent pratiquement qu'un rôle décoratif, étant bientôt reléguées dans des divertissements, elles connaîtront une grande vogue et deviendront des ariettes quand elles seront dotées de paroles françaises.⁵⁴

Il y eut toujours en France des amateurs de musique italienne, mais dans ce pays qui était alors le plus peuplé d'Europe et où il existait hors de la Cour, à la ville, de solides traditions théâtrales, peu de spectateurs comprenaient la langue parlée au-delà des Alpes. Des événements historiques défavorables, la Fronde, la mort de Mazarin, les rivalités entre interprètes ou compositeurs ne sauraient donc expliquer toutes les réactions du public. La résistance à l'opéra italien ne doit pas, en outre, être considérée comme un fait uniquement négatif. Elle permit au contraire l'éclosion et l'enrichissement d'un art lyrique original, dont toute une nation, déjà fière de sa culture, put s'enorgueillir pendant plus d'un siècle.

⁵² D'après Lecerf de La Viéville, *Comparaison*, t. II, p. 328.

⁵³ L'étude de cet artiste a donné lieu à l'ouvrage: Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV* (Paris, 2005).

⁵⁴ Voir Jérôme de La Gorce, « Vogue et influence de l'air italien dans l'opéra français autour de 1700 », *Studi musicali*, 1-2 (1996), p. 197-207; voir aussi l'article de Corinna Herr dans ce volume.

Zur Rezeption der *drammi per musica* von Pietro Metastasio in der polnischen Kultur des 18. Jahrhunderts

Alina Żórawska-Witkowska

Einführung

Es waren zunächst vor allem Theater- und Literaturhistoriker, die, in unterschiedlichem Umfang und Kontext, die Frage der Rezeption der *drammi per musica* Pietro Metastasios in Polen aufgriffen;¹ Musikwissenschaftler konzentrierten sich auf die musikalischen Ereignisse, die mit dem Königshof in Zusammenhang standen.² Die bisherigen Forschungsergebnisse deuten jedoch unverkennbar darauf hin, dass Metastasio einen weitaus stärkeren Einfluss auf die polnische Kultur ausgeübt hat, als früher angenommen wur-

¹ David J. Welsh, „Metastasio's Reception in 18th Century Poland and Russia“, *Italica*, 41/1 (1964), S. 41-46; Sante Graciotti, „Il linguaggio melodrammatico metastasiano nella Polonia del secolo XVIII. Saggio di ricerca“, in: Michał Bristiger, Jerzy Kowalczyk und Jacek Lipski (Hg.), *Vita teatrale in Italia e Polonia tra Seicento e Settecento* (Warschau, 1984), S. 1-19; ders., „Le mélodrame métastasien dans la culture littéraire polonaise du XVII^e siècle“, in: *Le théâtre dans l'Europe des Lumières. Programmes. Pratiques. Echanges* (Breslau, 1985; *Romanica Wratislaviensia*, 25), S. 17-27; Lucio Gambacorta, „Trzy libretta Metastasia w polskim przekładzie Józefa Andrzeja Załuskiego“ [Drei Libretti von Metastasio in der polnischen Übersetzung Józef Andrzej Załuskis], *Pamiętnik Literacki*, 80/3 (1989), S. 193-203; ders., *Il dramma metastasiano nella Polonia di Augusto III (1733-1763)* (Neapel, 1990), S. 1-222; ders., „Dramat muzyczny jako tragedia szkolna. Pietro Metastasio na scenie kolegium teatyńskiego w Warszawie“ [Das Musikdrama als Schultragödie. Pietro Metastasio auf der Bühne des Theaterkollegs in Warschau], in: Teresa Kostkiewiczowa (Hg.), *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice* [Literarische Kultur Mitte des 18. Jh. in Polen. Studien und Skizzen] (Breslau, 1992), S. 225-233; Mariola Zamecka, *Recepcja Metastasia w osiemnastowiecznej Polsce [Metastasio's Reception in Poland of the 18th Century]* (Krakau-Warschau, 1989; *Pagine*, 5); Barbara Judkowiak, „Wokół wiersza w dramatach muzycznych Józefa Andrzeja Załuskiego (1702-1774)“ [Zum Versmaß in den Musikdramen Józef Andrzej Załuskis (1702-1774)], in: Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski und Janina Tatarska (Hg.), *Opera polska w XVIII i XIX wieku* [Polnische Oper im 18. und 19. Jh.] (Posen, 2000), S. 31-48.

² Andrzej Chodkowski, „Repertuar muzyczny teatru saskiego w Warszawie“ [Das musikalische Repertoire des sächsischen Theaters in Warschau], in: Julian Lewański (Hg.), *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały* [Die Oper im alten Polen am Hofe Ladislaus IV. und der Sachsenkönige. Studien und Materialien] (Breslau, 1973), S. 151-167; Alina Żórawska-Witkowska, „I drammi per musica di Johann Adolf Hasse rappresentati a Varsovia negli anni 1754-1763“, in: Irena Poniatowska und Alina Żórawska-Witkowska (Hg.), *Johann Adolf Hasse und Polen. Materialien der Konferenz. Warszawa, 10.-12. Dezember 1993* (Warschau, 1995), S. 123-148; dies., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta* [Musik am Hofe und im Theater Stanislaus Augustus] (Warschau, 1995), S. 1-371.

de, und dass er nicht nur dem Zeitalter der Aufklärung (das in Polen von etwa 1740 bis 1820 dauerte) seinen Stempel aufgedrückt, sondern auch die dichterische Sprache der ersten polnischen Romantiker, darunter des bedeutendsten Nationaldichters Adam Mickiewicz, geprägt hat.

Untersuchungen zur Rezeption Metastasios in verschiedenen Ländern Europas zeigen, dass man bei der Übersetzung seiner *drammi per musica* in die jeweiligen Nationalsprachen weitreichende Adaptationen an lokale Theatertraditionen und auch an die in den entsprechenden Kreisen dominierende Ideologie vornahm.³ Nicht anders verfuhr man mit den Werken Metastasios im Polen des 18. Jahrhunderts, genauer gesagt in der ‚Republik Beider Nationen‘, einem Unionsstaat, der das Königreich Polen und das Großfürstentum Litauen unter einer Krone vereinte und in den Jahren 1697-1763 auch mit Sachsen in Personalunion verbunden war. Es war die Regierungszeit zweier Könige aus der Wettiner-Dynastie, Augusts II. des Starken und Augusts III.

In Polen hatten Barock und Aufklärung eine jeweils eigene Prägung, die auf den starken Einfluss der im Adelsstaat entwickelten Ideologie des sogenannten ‚Sarmatismus‘ zurückzuführen war. Zu seinen Hauptmerkmalen gehörten unter anderem der Kult um den Republikanismus und die Freiheit (die als die sog. ‚goldene Freiheit‘ allerdings nur dem Adelsstand vorbehalten war), die Geringschätzung der Arbeit als einer des Rittervolkes unwürdigen Beschäftigung, die Vorrangigkeit von Werten wie Gottesglaube und Gottvertrauen, Mut, Ritterlichkeit und Ehre, Bindung an das Heimische und Anhänglichkeit an den eigenen Gutshof.⁴ Viele dieser Qualitäten wurden in den polnischen Adaptationen von Metastasios *drammi per musica* hervorgehoben, wodurch die Botschaft und die Ideologie des *poeta cesareo*, des kaiserlichen Hofdichters, je nach Intention präsentiert und adaptiert wurden.

Ein charakteristischer Zug der polnischen ‚Adelsrepublik‘ war bis in die Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts hinein die absolute Hegemonie der religiösen Orden in Bildung und Kultur. Die Orden hatten den Buchdruck monopolisiert, aus Ordenskreisen rekrutierten sich die meisten damaligen Literaten und Intellektuellen, und es waren schließlich auch die religiösen Orden (vor allem die Jesuiten, aber auch die Piaristen, Theatiner und Basilianer), die über 100 Kollegien (90% aller Schulen mittlerer Stufe) unterhielten, in denen gleichzeitig etwa 35 000 Knaben aus aristokratischen Familien ausgebildet wurden. Das wichtigste Bildungs- und Propagandamittel war in diesen

³ Siehe z. B. José Máximo Leza, „Metastasio on the Spanish stage: operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s“, *Early Music*, 26/4 (Nov. 1998), S. 623-631; Juan José Carreras und José Máximo Leza, „La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)“, in: Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)* (Wien, 2000), S. 251-267.

⁴ Janusz Maciejewski, Art. „Sarmatyzm“, in: Teresa Kostkiewiczowa (Hg.), *Słownik literatury polskiego Oświecenia* [Literaturlexikon der polnischen Aufklärung] (Breslau, 1977), S. 638-645, hier: S. 639.

Schulen das Theater. In den Jahren 1750-1765 gab es in der Adelsrepublik schätzungsweise 80 Schultheater, in denen über 2000 Tragödien und Komödien aufgeführt wurden, von deren Repertoire wir heute nur noch ein Zehntel kennen.⁵ Weil das Theater das Ethos der breiten Massen der *Schlachta* (der ehemalige niedere polnische Adel) formen sowie ihre Religiosität und ihren Patriotismus wecken sollte, wurden die Stücke vorwiegend in der Nationalsprache und nur ausnahmsweise in Latein aufgeführt. Die Bedeutung des Schultheaters ging nach 1765 drastisch zurück, als in Warschau die erste öffentliche Nationalbühne eröffnet wurde; diesem Beispiel folgten in den Achtzigerjahren andere Städte der Adelsrepublik (Wilna, Lublin, Krakau, Posen, Danzig), doch erst die Aufhebung des Jesuitenordens versetzte dem Schultheater den Todesstoß.

Selbstverständlich waren Charakter, Ausstrahlungsbereich und Zielvorstellungen des königlichen Theaters völlig anders geartet. Unter der Regierung von August III. versammelte sich im 1748 errichteten Warschauer Opernhaus die gesellschaftliche Elite: die königliche Familie, Diplomaten und Minister, Höflinge, Senatoren und Abgesandte, polnische, litauische und deutsche Aristokraten sowie reiche Bürger, also meist weit gereiste, welt-erfahrene Menschen, die oft Fremdsprachen besser als die Muttersprache beherrschten. Das Repertoire dieses Theaters wurde vor allem durch den Geschmack des Monarchen und seines Premierministers Heinrich von Brühl geprägt. Aufgeführt wurden künstlerisch erstrangige Avantgardewerke: italienische Komödien Carlo Goldonis, *opere serie* mit der Musik von Johann Adolf Hasse sowie *ballets d'action*. Die polnische Sprache erklang auf der königlichen Bühne erst unter Stanislaus August Poniatowski – 1765 mit der Komödie *Natreci* von Józef Bielawski. Im selben Jahr rief der Monarch das öffentliche Nationaltheater ins Leben, in dem bis zum Niedergang des polnischen Staates im Jahre 1795 im Bereich des Musiktheaters heitere Gattungen vorherrschten: die italienische *opera buffa*, die französische *opéra comique*, das deutsche Singspiel und ab 1778 auch die polnische Oper; zwischen 1765 und 1794 wurden dort auch viele Ballette aufgeführt.⁶ Sowohl unter August III. als auch unter Stanislaus August war das königliche Theater die wichtigste kulturelle Einrichtung in der Adelsrepublik.

⁵ Julian Lewański, „Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego“ [Schultheater in der Zeit vor der Gründung des Nationaltheaters], in: Ewa Heise und Karyna Wierzbička-Michalska (Hg.), *Teatr Narodowy w dobie oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego* [Das Nationaltheater zur Zeit der Aufklärung. Festschrift der Session zum 200jährigen Bestehen des Nationaltheaters] (Breslau, 1967), S. 158-172, hier: S. 160.

⁶ Vgl. Alina Żórawska-Witkowska, „Die Oper in Warschau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vom Hoftheater Augusts III. zum öffentlichen Theater von Stanislaus August Poniatowski“, in: Helmut Loos, Eberhard Möller und Christiane Morgenstern (Hg.), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (Chemnitz, 1998; *Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, 3).

Metastasio's *drammi per musica* gelangten erst Anfang der Vierzigerjahre des 18. Jahrhunderts als völlige Neuheit nach Polen. Die Blüte der italienischen Oper am Königshof Ladislaus' IV. Wasa (1628-1648) war durch den Tod des Herrschers für fast 100 Jahre unterbrochen worden.⁷ Dieser Bruch in der Operntadition wirkte sich selbstverständlich auch auf Metastasio's Adaptationen aus: Die Autoren mussten notwendigerweise auf die Tragödie zurückgreifen – eine in der polnischen theatralisch-literarischen Tradition fest verwurzelte Gattung, deren Wirkungsgrad mit dem der *opera seria* in anderen Ländern zu vergleichen war.⁸ Darüber hinaus entbehrte die polnische Sprache all jener Feinheiten (vor allem im Bereich der Erotik), welche die seit Dante ununterbrochen blühende italienische Dichtung auszeichnet.

Aus der Zusammenstellung der *drammi per musica* Metastasio's, die im 18. Jahrhundert in der Adelsrepublik gespielt und/oder veröffentlicht wurden, ergibt sich, dass zumindest 20 von den 27 Werken des Dichters⁹ dem Publikum präsentiert wurden, d. h. man lernte mehr als zwei Drittel seines Schaffens in dieser Gattung kennen. Der größten Beliebtheit erfreute sich *La clemenza di Tito* (in sieben verschiedenen Fassungen), aber auch *Temistocle* (mit fünf Fassungen), *Artaserse*, *Demofonte* und *Il re pastore* (mit je vier Fassungen) wurden überaus geschätzt.

Metastasio's Werke wurden sowohl im italienischen Original als auch in lateinischen und polnischen Übersetzungen aufgeführt. Unter den Übersetzern ins Polnische machten Geistliche eine große Gruppe von neun Personen aus: Bischof Józef Andrzej Załuski (*Temistokles* [*Temistocle*], 1750, *Łaskawość Tytusa* [*La clemenza di Tito*], 1752, *Cato Utyceński* [*Catone in Utica*], 1752, *Demofontes* [*Demofonte*], 1759, *Wyspa bezлюдna* [*L'isola disabitata*]

⁷ Sporadisch wurden italienische Opern auch an den königlichen Höfen der Nachfolger Ladislaus' IV. und an einigen Magnatenhöfen aufgeführt, doch fanden diese Ereignisse nur gelegentlich statt und hatten keinen kontinuierlichen Charakter.

⁸ Graciotti, „Il linguaggio melodrammatico“, S. 6.

⁹ Die Zusammenstellung ist vor allem anhand von Publikationen vorgenommen worden wie: Karol Estreicher, *Bibliografia polska* [Polnische Bibliographie], Bd. XXII (Krakau, 1908), S. 1-673, Art. „Metastazy Piotr“, S. 307-312; Ludwik Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta* [Theater, Drama und Musik unter Stanislaus August], Bd. I-II (Lemberg, 1925; Nachdruck: Warschau, 1979), S. 1-475, 1-444; Elżbieta Aleksandrowska (Hg.), *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut“* [Bibliographie der polnischen Literatur „Nowy Korbut“], Teil *Oświecenie* [Aufklärung], Bd. IV-VI (Warschau, 1964-1972); Władysław Korotaj (Hg.), *Dramat staropolski. Od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia* [Das altpolnische Drama. Von den Anfängen bis zur Entstehung der nationalen Bühne. Bibliographie], Bd. I und II, T. 1-2 (Breslau, 1965-1987), S. 1-541, 1-718, 1-395; Jan Kott (Hg.), *Teatr Narodowy 1765-1794* [Das Nationaltheater 1765-1794] (Warschau, 1967), S. 1-934; Teresa Kostkiewiczowa und Zbigniew Goliński (Hg.), *Pisarze polskiego oświecenia* [Schriftsteller der polnischen Aufklärung], Bd. I (Warschau, 1992), S. 1-836. Hinzugefügt sei, dass man damals im Adelsstaat mindestens sechs von den acht Oratorien Metastasio's und eine Reihe von Werken kennen lernte, die andere Gattungen repräsentierten, wie *azione teatrale*, *componimento drammatico*, *canzonetta*.

ta], 1768), der Kiewer Domherr Józef Epifani Minasowicz (*Bohater chiński* [*L'eroe cinese*], 1754), die Jesuiten Wojciech Męciński (*Regulus* [*Attilio Regolo*], 1753), Franciszek Borowski (*Dobra żona Zenobija* [*Zenobia*], um 1761), Michał Strusiński (*Cyrus poznany* [*Ciro riconosciuto*], 1762) und Franciszek Dionizy Kniaźnin (*Temistokles* [*Temistocle*], 1786), der Piarist Kajetan Józef Skrzetuski (*Łaskawość Tytusa* [*La clemenza di Tito*], 1779), der Basilianer Bazyli Popiel (*Król pasterz* [*Il re pastore*] und *Wyspa bezludna* [*L'isola disabitata*], 1780), der Plocker Domherr Franciszek Aleksander Podoski (*Pasterki chińskie* [*Le cinesi*], um 1787). Die übrigen elf Übersetzer waren Laien aus der Aristokratie, darunter bemerkenswerterweise ein beträchtlicher Teil Frauen: die Tochter des Kastellans von Sanok, Fräulein Bukowska (*Zenobia*, 1772), Tekla Łubieńska geborene Bielińska (1767-1810) (*Siroe*, o.J.), Gräfin Kunegunda Komorowska (*Temistokles* [*Temistocle*], 1782), Paulina Siwicka (*Łaskawość Tytusa* [*La clemenza di Tito*], 1817). Der hehre Inhalt und die moralische Aussage, aber auch die technische Vollendung der Werke des Abate Metastasio garantierten sowohl den Geistlichen, die mit ihren Übersetzungen das fromme Ziel der Charakterbildung der männlichen Jugend verfolgten, als auch den vornehmen Damen, denen diese Arbeit wohl vor allem persönliche Genugtuung verschaffte, eine würdige und nützliche Beschäftigung.

Warschau war zwar das Zentrum der Rezeption von Metastasios Werken in Polen, doch reichte der Einflussbereich des Dichters bis weit nach Plock, Puławy, Sandomir, Szczuczyn, Krakau, Supraśl, Wilna, Nieśwież, Słonim, Lemberg, Przemyśl, Różana, Tartaków, Wladimir und sicherlich auch in viele andere Städte in der Provinz. Geographisch gesehen, liegen all diese Orte – mit Ausnahme von Krakau und Plock – östlich von Warschau, viele davon in Litauen und in der heutigen Ukraine (denn vor allem dort ließen sich die Jesuiten nieder, um für eine Expansion in den orthodoxen Osten gerüstet zu sein).

Obwohl natürlich der Königshof in Warschau das Kulturzentrum mit der stärksten Ausstrahlungskraft war, wurde das Talent Metastasios zuerst vom Warschauer Theatinerorden propagiert. Einen beträchtlichen Anteil an der Vermittlung der Werke des kaiserlichen Dichters hatten auch die Orden der Jesuiten, Piaristen und Basilianer; Magnatenhöfe spielten hier wohl eine geringere Rolle, was mit ihren bescheideneren Mitteln zusammenhing – den sparsam erhaltenen Quellen zufolge war Metastasio auf den Bühnen des Kiewer Wojewoden Franciszek Salezy in Tartaków, des litauischen Großhetmans Fürst Michał Kazimierz Ogiński in Słonim, des Fürstenpaares Izabela geb. Flemming und Adam Kazimierz Czartoryski in Puławy sowie des litauischen Großkanzlers Fürst Aleksander Sapieha in Różana vertreten.

In der polnischen Rezeption Metastasios kann man zwei Phasen unterscheiden: die ‚sächsische‘ und die sogenannte ‚Stanislaus-Phase‘. Beide sind mit den Personen von Königen verbunden, die durch ihre Art der Schirmherrschaft und durch ihre unterschiedlichen künstlerischen Vorlieben der

gesamten polnischen Kultur im 18. Jahrhundert einen deutlichen Stempel aufprägten. Die erste Periode umfasst die letzten zwanzig Jahre der Herrschaft Augusts III.; in dieser Zeit kamen die Werke des Dichters (17 von insgesamt 19 *drammi per musica*) in Umlauf und eroberten sich im Bewusstsein der Einwohner der Adelsrepublik einen festen Platz. Die zweite Etappe umfasst die Herrschaftszeit Stanislaus Augusts sowie die als ‚Post-Stanislaus-Klassizismus‘ bezeichneten darauf folgenden Jahre, in denen dem Dichter, der schon zu Lebzeiten zum Klassiker geworden war, nach seinem Tod Denkmäler gesetzt wurden und sich die polnischen Literaten seine Dichtkunst zum Vorbild nahm. In beiden Phasen kann man darüber hinaus gewisse Unterphasen mit eigenen Tendenzen unterscheiden. Insgesamt gehören aber all diese einzelnen Etappen zu einer Epoche der polnischen Kultur, die man als Klassizismus oder Aufklärung bezeichnet.

1. Die ‚Sächsische Phase‘

a) 1740-1750

Wie erwähnt, war es nicht der Königshof, der bei der Popularisierung Metastasio in Polen die Vorreiterrolle spielte.¹⁰ Vor 1748, d. h. bevor das Opernhaus errichtet wurde, kann eigentlich nur der Geist des kaiserlichen Hofdichters über der königlichen Bühne geschwebt sein, als eine Truppe der königlich-kurfürstlichen *Comici italiani* zwei bissige Satiren auf den Metastasio-Typ des *dramma per musica* zum Besten gab. Am 10. Februar 1739 wurde auf dem Schloss das *dramma ridicolo per musica Il Costantino*, vertont von Giovanni Verocai, und am 4. Oktober 1748, bereits im neuen Theatergebäude, das *dramma per musica Le contese di Mestre e Malghera per il trono* von Salvatore Apollinis aufgeführt; in der Einführung zu diesem Libretto heißt es, es sei „une plaisanterie poétique, ou pour mieux dire, une parodie des opéras de *Didone*, *Semiramis* et autres ouvrages du célèbre Metastasio“¹¹. Der Autor der beiden Libretti war Antonio Gori, aber in Warschau sind seine Texte von Giovanna Casanova, einer Schauspielerin der polnisch-sächsischen *comici italiani*, stark bearbeitet und arrangiert worden.¹²

¹⁰ Auch wenn noch Zamęcka („Recepcja Metastasia“, S. 252) die einst aus der Luft gegriffene und in der musikwissenschaftlichen Literatur ziemlich lange aufrecht erhaltene Behauptung wiederholt, dass auf der Bühne des Warschauer Opernhauses schon in den Jahren 1733-1736 *drammi per musica* von Johann Adolf Hasse mit Libretti von Metastasio aufgeführt worden seien, wobei sogar konkrete Titel (*Euristeo*, *Ezio*, *Cleofide*) genannt wurden, so wird dies durch die Quellen nicht bestätigt.

¹¹ D-Dla, OHMA G Nr. 57b (hier das im Druck erhaltene Libretto), OHMA O II Nr. 3.

¹² Siehe Alina Żórawska-Witkowska, „Parodies of *dramma per musica* at the Warsaw theatre of August III“, in: Norbert Dubowy, Corinna Herr und Alina Żórawska-Witkowska

In den Vierzigerjahren des 18. Jahrhunderts hatten die Warschauer Theatiner das Monopol auf Metastasios Werke. Sie unterhielten das exklusive *Collegium Nobilium* für Jünglinge aus den vornehmsten Adelsfamilien. Der Superior des Ordens, der erst 27jährige Pater Antonio Maria Portalupi (1713-1791) war 1740 aus Italien nach Warschau gekommen, um in dem zwei Jahre zuvor gegründeten Konvikt zu unterrichten. Portalupi war es, der den Kult um Metastasio in Polen einführte, zumindest sieben von dessen *drammi per musica* aus dem Italienischen ins Lateinische übertrug und deren Aufführung in Form von gesprochenen Tragödien auf der Bühne des Schultheaters veranlasste. Folgende Titel sind bekannt: *Themistocles* (1743, Wiederholung 1759), *Olympiadis* (1744), *Artaxerxes* (1745), *Demophoon* (1746), *Alexander ad Indos* (1747), *Cato Uticensis* (1750 nach der zweiten Fassung der Oper), *La clemenza di Tito* (der lateinische Titel ist in diesem Fall unbekannt, 1754).¹³ Die Studenten führten diese Stücke alljährlich in der Fastnachtszeit vor einem größeren Publikumskreis auf und wiederholten sie, wie es scheint, mehrmals (zumindest von *Demophoon* ist bekannt, dass er dreimal gespielt wurde).

Zweimal bewies auch Stanisław Antoni Poniatowski, Sohn des Woiwoden von Masowien und späterer König Stanislaus August, sein Talent als Schauspieler und Tänzer. Mit 14 Jahren spielte er die Rolle des Cherynthus (Cherinto) in der „berühmten, *Demophoon* betitelten Tragödie, einer Komposition des berühmten italienischen Dichters Metastasio“, und in den Zwischenakten dieses Stückes „tanzte er ziemlich formvollendet und schön“. ¹⁴ Er scheint seine Aufgabe recht löblich erfüllt zu haben, denn ein Jahr später fiel ihm bereits die Titelrolle in der Tragödie *Alexander ad Indos* zu. Das Intermezzo bildete in dieser Aufführung Metastasios *azione teatrale Il sogno di Scipione*, deren Text auf Italienisch und ohne jegliche Änderung gegenüber dem Original rezitiert wurde. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass sowohl der spätere Kult Poniatowskis um Metastasio als auch die Leidenschaft des Königs für den Tanz von seiner Schulzeit bei den Theatinerinnen ihren Ausgang genommen haben.

Dieser Orden war auch noch in den Sechzigerjahren des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Theaters aktiv und führte u. a. in der Fastnachtszeit 1762 die italienische (!) Oper *Syroes* (*Siroe, re di Persia*) auf – wie es in der Zeitung heißt, „zur völligen Zufriedenheit der Anwesenden“. ¹⁵ Dass das Werk in sei-

(Hg.), *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, vol. 3: *Opera Subjects and European Relationships* (Berlin, 2007; *Musical Life in Europe 1600-1900*), S. 125-145.

¹³ Vgl. Korotaj, *Dramat staropolski*, Bd. I, Pos. 300, 301, 305, 306, 309, 318, 327; Bd. II, T. 2, Pos. 295, 297. Alle lateinischen Versionen wurden in der Warschauer Druckerei der Piaristen anlässlich der Aufführung der Werke auf der Bühne herausgegeben.

¹⁴ *Kurier Polski* (1746 Nr. 480), zit. nach Jadwiga Szwedowska (Hg.), *Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku. Okres saski (1730-1764)* [Musik in den polnischen Zeitschriften im 18. Jh. Die sächsische Periode (1730-1764)] (Krakau, 1975), Pos. A 58.

¹⁵ *Kurier Polski* (1762 Nr. 17), zit. nach Szwedowska, *Muzyka*.

ner originalen, d. h. musikalischen Form präsentiert wurde, ist zu bezweifeln, vielmehr handelte es sich dabei um eine weitere lateinische Tragödie in Portalupis Adaptation. Sehr interessant ist jedoch die vermutlich nicht zufällige zeitliche Koinzidenz zwischen dieser Aufführung und dem Entschluss Johann Adolf Hesses, im Herbst 1762 (der Komponist weilte zu diesem Zeitpunkt in Warschau) eine neue Version der Oper *Siroe* (die erste Fassung war 1733 in Bologna entstanden) in Angriff zu nehmen; die Premiere dieser Fassung fand am 3. August 1763 bereits in Dresden statt.¹⁶

Es muss betont werden, dass einige der von Portalupi ausgewählten Werke (*Temistocle*, *L'Olimpiade*) dem Hof von früheren Dresdener Aufführungen nicht bekannt waren.¹⁷ Portalupi war sich bewusst, dass die meisten *drammi per musica* des kaiserlichen Hofdichters mit den republikanischen Traditionen Polens – der König wurde hier demokratisch in allgemeinen Wahlen gewählt – unvereinbar waren. Daher entschied er sich am Beginn seiner Tätigkeit in Warschau mit Bedacht für *Temistocle*, weil die Helden Themistokles und Xerxes die beiden in Opposition zueinander stehenden politischen Systeme – das republikanische und das absolutistische – verkörperten. Portalupi wollte seinen Schülern damit zeigen, dass Anhänglichkeit an die Krone und Verteidigung der republikanischen Freiheiten einander nicht ausschließen müssen. Das Problem der Freiheit, das für die Polen immer überaus wichtig war und ist, war auch das Thema des *Cato Uticensis*.

Bis auf *Alexander ad Indos*, den Portalupi als *drama* bezeichnete, qualifizierte der Theatiner alle seinen Übersetzungen von Werken Metastasios als Tragödien. Sie weisen keine Texterweiterungen oder Anpassungen an das lokale Milieu auf und beinhalten auch kein politisches Programm, das dem kaiserlichen Hofdichter fremd gewesen wäre – ganz im Unterschied zu den etwas später entstandenen polnischen Adaptationen. Portalupi hob lediglich zu didaktischen Zwecken einige der zahlreichen Maximen und Sentenzen Metastasios hervor, indem er sie im Druck in Schrägschrift setzen ließ, und stellte seinen Übersetzungen eigene Prologe voran, in denen die auftretenden allegorischen Personen die Botschaft des Werkes deutlich vermittelten. Die Rezitative gab er in einer Art rhythmisierter Prosa wieder, die Arien übersetzte er metrisch, wenn er sie nicht ganz wegließ (bei *Themistocles* hielt er sogar zehn von 25 Arien für die Fortentwicklung der Handlung für ‚überflüssig‘), oder auf ein Minimum, d. h. eine einzige Zeile (wie bei *Cato Uticensis*), reduzierte. Die Änderungen, die er gegenüber dem Original vornahm, ergaben sich nicht nur aus der Notwendigkeit, das Werk an andere Aufführungsbedingungen als die eines Operntheaters anzupassen, sondern auch aus der Umsetzung der Gattung *dramma per musica* in eine gesprochene Tragödie. Es finden sich bei Portalupi keinerlei Hinweise auf die Verwendung von szeni-

¹⁶ Siehe Żórawska-Witkowska, „I drammi per musica“, S. 146f.

¹⁷ Die hier zitierten Feststellungen zu Portalupis Übersetzungen wurden den Arbeiten Gambacortas (wie Anm. 1) entnommen.

schen Musikstücken oder Balletten, und an den Stellen, wo es ursprünglich solche Hinweise gegeben hatte, wurden diese weggelassen (z. B. in *Demophon*, I,5 verlassen Creusa und Cherinto „al suono di vari strumenti barbari“ das Schiff, während in der Version Portalupis diese Bemerkung verschwindet; bei *Alexander ad Indos* wurde am Ende des Werkes der ursprüngliche „Coro de' baccanti, che escono danzando“ durch ein einfaches „Baccharum praeantium chorus“ ersetzt).

Anfang 1748 wird die erste Metastasio-Aufführung außerhalb Warschaws erwähnt. Am 7. Januar zeigte man am Hof des Krakauer Bischofs Andrzej Stanisław Załuski (Protector des Theatinerordens und Bruder von Józef Andrzej Załuski, des ersten Übersetzers Metastasios ins Polnische) die lateinische Tragödie *Demophon*, in der u. a. die Söhne des litauischen Küchenmeisters Załuski die Heldenrollen spielten.¹⁸ Es ist durchaus wahrscheinlich, dass man dabei auf die zwei Jahre zuvor in Warschau präsentierte Übersetzung Portalupis zurückgegriffen hat.

b) 1750-1765

Auch wenn der Königshof in diesem Zeitraum den Theatinern den Vorrang bei der Verbreitung der Werke Metastasios streitig machte, war es doch Józef Andrzej Załuski (1702-1774), der sich als erster persönlich darum bemühte. Er war Absolvent des Jesuitenkollegs in Rom und der Pariser Sorbonne, Doktor beider Rechte (des römischen und des Kirchenrechts), kirchlicher (u. a. Bischof von Krakau und von Kiew-Tschernigow) sowie weltlicher Würdenträger (Kronreferendar), ein Mann, der ein Dutzend Sprachen beherrschte, Polyhistor, Bibliophiler, Verleger, Übersetzer und Dichter – mit einem Wort: eine zentrale Persönlichkeit im kulturellen Leben Polens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In seinen zahlreichen Funktionen war Załuski als Literat vielleicht am wenigsten erfolgreich, doch kann diese Feststellung seine Verdienste um die polnische Literatur in der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht schmälern. Er übertrug etwa 30 dramatische Werke aus dem Lateinischen, Französischen und Italienischen ins Polnische, darunter auch Opernlibretti von Metastasio: *Temistokles, tragedia (Temistocle, 1750*; in diesem Fall griff Załuski nicht nur auf das italienische Original, sondern auch auf die lateinische Übersetzung Portalupis zurück), *Cato Utyceński, drama (Catone in Utica, 1752)* und *Łaskawość Tytusa, drama (La clemenza di Tito, 1752)*. Außer diesen im Druck erschienenen Werken¹⁹ finden sich in seinem Œuvre auch

¹⁸ *Kurier Polski* (1748 Nr. 541), Information zit. nach: Janina Pawłowiczowa, „Teoria i krytyka“ [Theorie und Kritik], in: Kott, *Teatr Narodowy*, S. 89.

¹⁹ [Józef Andrzej Załuski] (Hg.), *Zbiór rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych* [Sammlung von Rhythmen aus der Feder von lebenden oder in unserem Jahrhundert verschiedenen Dichtern], Bd. III (Warschau, 1754).

zwei heute verschollene Handschriften von Werken Metastasios: *Demofontes* (*Demofonte*, 1759 ?) und *Wyspa bezludna* (*L'isola disabitata*, 1768).²⁰ Es fällt auf, dass Załuski diejenigen Dramen auswählte, die der staatsbürgerlichen und politischen Bildung der Jugend im Geiste der republikanischen Traditionen des Landes dienen konnten.²¹

Während Portalupi Metastasio für die realen Bedürfnisse des Schultheaters übersetzte, das die männlichen Nachkommen der gesellschaftlichen Elite des Landes heranbilden sollte, verfolgte Załuski mit seinen Übersetzungen ein anderes Ziel; die Ergebnisse seiner Arbeit waren für breitere Kreise der adligen Jugend bestimmt. Załuski war sich dessen bewusst, dass seine Übersetzungen vor allem gelesen werden würden, und die Beweggründe, von denen er sich bei seinem Vorhaben leiten ließ, erklärte er folgendermaßen:

Auch wenn ich diese Gedichte auf verschiedenen Reisen [durch Polen und nach Sachsen] zu meiner eigenen Unterhaltung schrieb, war ich doch darauf bedacht, dass meine Unterhaltung jungen Adligen, meinem geliebten Vaterland irgendwie nützt; [...] denn ich glaube, dass heroische Empfindungen, die darin zum Ausdruck gebracht wurden, unsere adlige Jugend zur Güte, zur Großzügigkeit sozusagen motivieren können, aber auch dazu, nicht nachtragend zu sein, das Vaterland zu lieben, das öffentliche Interesse vor die eigenen Neigungen und den privaten Nutzen zu stellen, wie auch zu allen anderen theologischen und politischen Tugenden.²²

Deshalb passte Załuski Metastasios Texte der polnischen Realität und den dortigen Gebräuchen an, wobei er manchmal weitgehende Änderungen gegenüber dem Original vornahm. Er fügte etwa ganze Sätze hinzu, um die republikanische Ideologie nachdrücklicher zu betonen und der sarmatischen Abneigung gegen das höfische Leben Ausdruck zu geben; die Werte, die er besonders akzentuierte oder hinzufügte, waren also ganz andere als diejenigen, die der habsburgische Hofdichter rühmte. Sogar *La clemenza di Tito*, ein Werk, das den Absolutismus verherrlicht, diente Załuski als Vorwand, um ein ganz anderes politisches Credo zu formulieren und Titus in einen *primus inter pares* und damit in einen Herrscher im Sinne der Gesetze der Adelsrepublik zu verwandeln.

Auch die dichterischen Mittel, die Załuski einsetzte, sind grundsätzlich andere als diejenigen, derer sich Metastasio bediente. Das Rezitativ Metastasios in seinem freien Wechsel zwischen Elf- und Siebensilblern wird von

²⁰ Zusammen mit den Beständen der Nationalbibliothek in Warschau, die von den deutschen Soldaten auf ihrem Rückzug aus Warschau in Brand gesetzt wurden, fielen sie 1944 den Flammen zum Opfer.

²¹ Die ersten der genannten fünf Dramen waren auch von Portalupi ins Lateinische übersetzt worden.

²² [Józef Andrzej Załuski] (Hg.), *Zebrańie rytmów* [Rhythmensammlung], Bd. I (Warschau, 1752), Vorwort, unpag.; Bd. III (Warschau, 1754), Vorwort, unpag.; dt. Übersetzung Barbara Ostrowska.

Załoski ausschließlich in gereimten Dreizehnsilblern wiedergegeben, einem Versmaß, das in der polnischen Tradition mit der Gattung Tragödie verbunden war. Bei den Arien, die bei Metastasio metrisch sehr differenziert sind, wendet Załoski fast ausschließlich Elf- und Achtsilbler mit einem deutlichen Übergewicht des Elfsilblers an. Derart weitgehende metrische Unterschiede verhinderten natürlich die Nutzung von Załoskis Adaptationen für bereits existierende Opernpartituren, auch wenn man drei Jahrzehnte später ähnlich ausgebaute polnische Übersetzungen von Metastasios Oratorien in die musikalischen Partituren, die zu den originalen Texten komponiert worden waren, zu ‚zwängen‘ versuchte.²³ Barbara Judkowiak irrt also, wenn sie in ihrer jüngst erschienenen Arbeit – entgegen der Meinung anderer Forscher – behauptet, Załoski habe einen „Versuch unternommen, ein einheimisches Repertoire für das Musiktheater zu schaffen“.²⁴ Ein solches Experiment war zu jener Zeit nämlich noch nicht möglich; die ersten diesbezüglichen Versuche datieren erst aus den Siebzigerjahren, und damals musste die italienische Oper, nach Jahren des Vergessens, bei den Einwohnern der Adelsrepublik erst wieder in Erinnerung gerufen werden.

Im königlichen Opernhaus wurden in den Jahren 1754-1763 zehn *drammi per musica* Metastasios gezeigt, die alle von Hasse, dem Lieblingskomponisten des Dichters und Hofkapellmeister Augusts III., vertont worden waren:²⁵ *L'eroe cinese* (1754), *Demofonte* (1759), *Nitteti* (1759), *Artaserse* (1760), *Semiramide riconosciuta* (1760), *Olimpiade* (1761), *Zenobia* (1761), *Ciro riconosciuto* (1762), *Il trionfo di Clelia* (1762) und *Il re pastore* (1762). Nur *Zenobia* war eigens für Warschau komponiert worden, bei allen anderen handelte es sich um Wiederholungen. Hasse aktualisierte jedoch seine Partituren, indem er sie – manchmal durch weitreichende Eingriffe – den neuen Aufführungsbedingungen, den Fähigkeiten der Warschauer Interpreten und den Vorlieben des Herrschers anpasste.²⁶ Die Opern wurden mit Ballettintermedien gekoppelt, deren Inhalt sich mitunter mit der Handlung des Haupt-

²³ Ein Beispiel dafür waren die polnischen Übersetzungen von Metastasios Oratorien durch den Krakauer Domherrn Waclaw Sierakowski, die man der Musik italienischer Komponisten (z. B. Pasquale Anfossi oder Niccolò Piccinnis) zu den Originaltexten des Dichters unterlegte. Ich bedanke mich bei Anna Ryszka-Komarnicka, die mich auf diese Praxis aufmerksam gemacht hat.

²⁴ Judkowiak, „Wokół wiersza w dramatach muzycznych“, S. 174.

²⁵ Die einzige damals aufgeführte Oper mit einem Libretto von einem anderen Dichter war *Arminio*, ein Werk von Giovanni Claudio Pasquini, das von Johann Adolf Hasse vertont wurde.

²⁶ Siehe Alina Żórawska-Witkowska, „*La Zenobia per il teatro reale di Varsavia*“, in: Reinhard Wiesend (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit* (Stuttgart, 2006, *Hasse-Studien*, Sonderreihe, 1), S. 119-126; dies., „*Il Trionfo di Clelia* di Johann Adolf Hasse: versione varsaviana“, in: Szymon Paczkowski und Alina Żórawska-Witkowska, *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart* (Warschau, 2002), S. 83-98; dies., „*La Nitteti* von Pietro Metastasio und Johann Adolf Hasse: zwischen Wien (1754), Venedig (1758) und Warschau (1759)“ (im Druck).

werkes verband. Die Libretti erschienen nicht nur in der Originalsprache Italienisch, die der König selbst gut beherrschte, sondern auch in Übersetzungen ins Französische, in die Sprache der europäischen Aristokratie, und ins Deutsche, die Muttersprache zahlreicher Höflinge. Es kam aber auch vor, dass einige Werke anlässlich der Warschauer Erstaufführung ins Polnische übertragen wurden, so *L'eroe cinese* durch Minasowicz, *Demofonte* durch Załuski und *Zenobia* durch Borowski. Unter diesen Übersetzungen erweckte *Bohатыr chiński, melodramma (L'eroe cinese)* von Minasowicz das größte Interesse in der Forschung, denn dieser Text wurde auch gedruckt und hatte dadurch einen weitaus größeren Wirkungsradius als seine übrigen Arbeiten, die nur als Handschriften überliefert sind.

Józef Epifani Minasowicz (1718-1796), Absolvent der Krakauer Akademie, Sekretär des Königs und enger Mitarbeiter Załuskis, übersetzte *L'eroe cinese* – das erste echte *dramma per musica* in Warschau seit 1648! – unter Bedachtnahme auf das Opernpublikum des königlichen Theaters.²⁷ Er folgte daher bei seiner Arbeit anderen Übertragungsprinzipien als Portalupi oder Załuski. Minasowicz legte die gattungsmäßige Zugehörigkeit seiner Übersetzung als *melodramma* eindeutig fest, war also bestrebt, den Geist und die Struktur des Originals möglichst getreu wiederzugeben, und erlaubte sich keine persönliche ideologische Interpretation. Aber auch er übertrug die Rezitative Metastasios in Dreizehnsilbler, wodurch er gezwungen war, den Text des Originals beträchtlich auszubauen. In den Arien überwiegen zwar auch bei ihm Elf- und Achtsilbler, doch in den von ihm angewendeten metrischen Schemata kann man eine beträchtliche Differenziertheit beobachten.

Damals begannen auch die Jesuiten initiativ zu werden; sie brachten in ihren Schultheatern Metastasios Werke ausschließlich in polnischer Sprache und in Form von gesprochenen Tragödien zur Aufführung: *Regulus (Attilio Regolo)* in der Übersetzung Męciński; Przemysł, 1753), *Syroes (Siroe, re di Persia)*, vermutlich von Józef Katenbring übersetzt; Nieśwież, 1758), *Cyrus poznany (Ciro riconosciuto)*, übersetzt von Strusiński; Plock, 1762). Einer szenischen Darbietung im Jesuitenkonvikt diene vielleicht auch die in einer Handschrift erhaltene *Zenobia, dramma* in der Übersetzung Borowskis.²⁸

Die jesuitischen Aufführungen wurden von Intermezzi „nach italienischer Art“ begleitet; so wurde etwa die Darbietung der Tragödie *Syroes (Siroe)* in den Zwischenakten mit Teilen einer gleichnamigen, aber nicht näher bekann-

²⁷ [Załuski], *Zbiór rytmów*, Bd. IV (Warschau, 1755).

²⁸ Handschrift in der Bibliothek des Archivs der Provinz Kleinpolen der Gesellschaft Jesu (Biblioteka Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego), Sign. 443, S. 1-33. Der Text (betitelt *Dobra żona Zenobija*) wurde veröffentlicht in: Julian Lewański (Hg.), *Dramaty staropolskie. Antologia* [Altpolnische Dramen. Anthologie], Bd. VI (Breslau, 1963), S. 593-650.

ten italienischen Oper durchsetzt.²⁹ Im *Argomento* erklärte der Übersetzer der Tragödie, er habe die Figur der Prinzessin Emira aus Metastasios Oper durch einen Prinzen Emir ersetzt, weil „Damen zu unseren [d. h. jesuitischen] Theatern keinen Zutritt haben“. Dieses Verbot hing mit den Bestimmungen der aus dem Jahre 1599 stammenden *Ratio studiorum* zusammen. Besonders interessant scheint hier die Idee zu sein, zwei verschiedene Überlieferungen ein und desselben Werkes – Tragödie und Oper – in einer Aufführung zu vereinen.

Dem Beispiel August III. folgten nach seinem Tod die Magnaten an ihren Höfen, als erster der Kiewer Woiwode Franciszek Salezy Potocki, der im Juli 1763 in Tartaków anlässlich des Namenstages seiner Gattin Anna, einer geborenen Potocka, von einem Ensemble italienischer Sänger die Oper *Antigono* (Komponist unbekannt) aufführen ließ; sie wurde mit den italienischen Intermezzi *Nicola Taillacioqui* (*Nicolò Tagliazucchi?*) durchsetzt.³⁰

2. Die ‚Stanislaus-Periode‘

Ende der Sechzigerjahre führten auch die Piaristen Metastasio in ihren Schultheatern auf. Die Tragödie *Artaxerxes* (*Artaserse*), 1768 von den Schülern des Kollegs in Szczuczyn auf Polnisch präsentiert, wurde von der polnischen Komödie *Natret* (*Der Aufdringling*) begleitet, die vermutlich aus der Feder von Wacław Rzewuski stammte.³¹ Die nächste bekannte Aufführung bei den Piaristen erfolgte erst 1779 mit *Łaskawość Tytusa, drama tragiczne* (*La clemenza di Tito*) in Warschau in der Übersetzung Skrzetuskis. Dieser erläutert in seiner Einführung, er habe sich nicht an die Verlänge Metastasios gehalten, weil er das „Werk Metastasios [...] eher für eine Tragödie denn für eine Oper betrachtete“.³² Aus demselben Grund habe er fast alle Arien weggelassen, und die wenigen, die er beibehielt, in Elfsilblern wiedergegeben.

Der Basilianer Popiel, der bei seinen literarischen Unternehmungen von Fürst Michał Kazimierz Ogiński unterstützt wurde, knüpfte bei der Übersetzung von zwei Metastasio-Opern – *Wyspa bezludna* (*azione teatrale L'isola disabitata*) und *Król pasterz* (*dramma Il re pastore*), die beide 1780 in Warschau im Druck erschienen – als erster an die erst knapp zweijährige Praxis der polnischen Oper an.³³ Gesungen wurden hier – ähnlich wie im deutschen

²⁹ Korotaj, *Dramat staropolski*, Bd. II, T. 1, Pos. 223. Erhalten geblieben ist lediglich der Druck des Programms, also die Zusammenfassung der Tragödie.

³⁰ Die Programme der Oper (betitelt *Antygonus*) und der Intermezzi haben sich als Handschriften in PL-WRzno erhalten, Sign. 691, Bl. 174-176 und 236-249. Diese Texte wurden zweimal veröffentlicht, einmal in: Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka*, Bd. II, S. 366-370, und einmal in: Lewański, *Dramaty staropolskie*, Bd. VI, S. 583-592.

³¹ Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka*, Bd. II, S. 203.

³² Kajetan Józef Skrzetuski, *Łaskawość Tytusa* (Warschau, 1779), o. S.

³³ Die erste öffentlich aufgeführte polnische Oper war *Nędza uszczęśliwiona* [Das beglückte Elend]; das Libretto stammte von Franciszek Bohomolec und Wojciech Bogusławski,

Singspiel und in der französischen *opéra comique* – nur die gereimten Arien und Ensembles, die in Prosa verfassten Dialoge hingegen wurden rezitiert. Popiel war der Meinung, Metastasio's Rezitativ sei Prosa mit gereimten Klauseln („Auch wenn sich an einigen Stellen Kadenz finden, handelt es sich dabei nicht immer um Reime. [...] Reime gibt es nur in den Arien selbst.“³⁴), und gab sie auch so in seinen Übersetzungen wieder. Die Arien übertrug er aber weiterhin in – gegenüber dem Original – zu langen Versen. Der Methode Popiels bediente sich auch die Gräfin Komorowska in dem Drama *Temistokles* (*Temistocle*), das 1782 in Warschau erschien. Die Basilianer griffen im Jahre 1792 noch einmal nach einem Werk Metastasio's, als sie in ihrem Schultheater in Wladimir die Tragödie *Łaskawość Tytusa* (*La clemenza di Tito*) aufführten, um den ersten Jahrestag der Verfassung vom 3. Mai (der zweiten Verfassung in der Weltgeschichte nach der Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika) zu feiern.³⁵

Ein großer Bewunderer des *poeta cesareo* war Fürst Michał Kazimierz Ogiński, der an seinem Hof in Słonim nicht nur eine Kapelle, sondern auch zwei Opernensembles, ein italienisches und ein polnisches, sowie eine Ballettruppe unterhielt; außerdem versuchte er sich auch selbst als Komponist und Librettist. In der einschlägigen Literatur findet man Informationen darüber, dass im fürstlichen Theater italienische Opern mit Texten Metastasio's aufgeführt und manche von ihnen angeblich von Ogiński selbst ins Polnische übersetzt worden seien (*Król pasterz* [*Il re pastore*] soll zweimal herausgegeben worden sein, 1790 in Berditschew und 1817 in Wilna),³⁶ doch in den Bibliographien zur polnischen Literatur wird dies nicht bestätigt.

Ganz besondere Verehrung brachte dem Dichter König Stanislaus August selbst entgegen, der, wie bereits erwähnt, ein Zögling der Theatiner gewesen war. Im Jahre 1771 äußerte er den Wunsch, Metastasio möge ein Werk für ihn schreiben, und – wie aus dem weiter unten zitierten Brief ersichtlich ist – gab ihm sogar eine Idee vor. Metastasio, als Höfling gegen Ehrungen und materielle Dankbarkeitsbezeugungen seitens der Mächtigen dieser Welt nicht unempfindlich, erfüllte den Auftrag und verfasste ein nicht näher bekanntes *componimento*. Der König bedankte sich dafür in einem Brief vom 2. November 1771, in dem er seine jugendliche Begeisterung für die Werke des Dichters offenbarte:

die Musik von Maciej Kamiński: Die Oper wurde am 11. Juli 1778 in Warschau aufgeführt. Anfang der Siebzigerjahre experimentierte Michał Kazimierz Ogiński in seinem Hoftheater in Słonim mit der polnischen Oper.

³⁴ Einführung zu: Pietro Metastasio, *Wyspa bezładna*, übers. v. Bazyli Popiel (Warschau, 1780), unpag.

³⁵ Metastasio's Stücke sollen auch in Dominikanerschulen, u. a. in Zabięłty gespielt worden sein, doch verfügen wir über keine näheren Angaben dazu, vgl. Elżbieta Aleksandrowicz, Art. „Zakony“ in: Kostkiewiczowa, *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, S. 817.

³⁶ Siehe Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm* [Klassizismus] (Warschau, 1995; *Historia muzyki polskiej*, IV), S. 127f. und 184.

Signor abate Metastasio, i parti del suo bel talento le hanno formato un così universale vantaggioso concetto, che non può accrescersi per qualunque nuova dimostrazione: tuttavia ci persuadiamo che le farà piacere l'averne ancora direttamente da noi una riprova. Sappia per tanto che le opere sue sono a noi state di forte incentivo per apprendere nella più fresca età l'italiano idioma; che quando fummo in grado di comprenderlo, trovammo in esse opere perfettamente unirsi il sapere, l'utilità ed il diletto, e che abbiamo ammirata quest'istessa unione negli ultimi versi a noi inviati dal signor abate Taruffi, e da lei composti a tenore delle nostre breme. Sappia inoltre, che siccome agli uomini insigni ci stimiamo debitori di considerazione e di affetto, così riguardo alla sua persona ci crediamo ora tenuti di congiungere ad ambidue un pieno gradimento [...].³⁷

Im Lichte dieses Bekenntnisses darf man annehmen, dass der Namenstag des Königs am 8. Mai 1776 nicht zufällig mit der Oper *Demofonte* (vermutlich in der Vertonung von Giovanni Paisiello) gefeiert wurde; unter den Ausführenden finden sich solche Größen wie Caterina Bonafini, Giuseppe Compagnucci und Domenico Guardasoni. Zweifellos handelte es sich dabei um eine Anknüpfung an das schauspielerische Debüt Poniatowskis im Jahre 1746. Das zweite, dem König von seiner eigenen Bühnenpraxis im Jahre 1749 her bekannte Werk Metastasios, *Alessandro nell'Indie*, wurde – diesmal in einer Opernversion mit der Musik von Francesco Bianchi – 1792 anlässlich des Jahrestages seiner Königswahl dargeboten. Man kann auch vermuten, dass der ungeheure Enthusiasmus, mit dem das Warschauer Publikum im Karneval 1776 die erste *opera seria* unter der Regierung Stanislaus Augusts, die von Pasquale Anfossi vertonte *Didone abbandonata*, aufnahm, den Impuls dazu gab, einige Monate später das Ballett (eine vom König besonders bevorzugte theatralische Gattung) *Dydo opuszczone* nach der Vorlage desselben *dramma per musica* zu präsentieren. Die Choreographie stammte von Daniel Curz, der später noch einmal auf Metastasio zurückgreifen sollte, und zwar in seinem

³⁷ „Herr Abbé Metastasio, die Schöpfungen Ihres schönen Talents haben Ihnen einen so allgemeinen vortrefflichen Ruf eingebracht, dass dieser sich bei jeglicher neuer Bestätigung nicht noch vergrößern kann: trotzdem sind wir überzeugt, dass es Sie freuen wird, von uns noch direkt einen Beweis dafür zu erhalten. Sie sollen wissen, dass Ihre Werke für uns ein großer Ansporn waren, die italienische Sprache im frühesten Alter zu erlernen; und als wir fähig waren, sie zu verstehen, fanden wir in diesen Werken eine perfekte Union von Wissen, Nutzen und Vergnügen. Und wir haben dieselbe Union in den letzten Versen bewundert, die uns der Herr Abbé Taruffi geschickt hat, und die Sie nach unseren Wünschen verfasst haben. Sie sollen zudem wissen, dass wir, da wir uns gegenüber hervorragenden Männern als Schuldner von Hochachtung und Wohlwollen fühlen, uns Ihrer Person gegenüber nun verpflichtet fühlen, zu diesen beiden noch ein völliges Wohlgefallen hinzuzufügen [...]“ (Übersetzung: Christine Streubühr) Der Brief wurde veröffentlicht in: Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, hg. v. Bruno Brunelli, Bd. V (Mailand, 1954), S. 769f. Ebd., S. 117: die Antwort Metastasios vom 18. Nov. 1771. Der Brief des Königs findet sich auch bei Wanda Roszkowska, „Polacy w rzymskiej 'Arkadii' (1699-1766)“ [Polen im römischen 'Arkadien' (1699-1766)], *Pamiętnik Literacki*, 15/3 (1965), S. 76f.

Ballett *Król pasterzem (Il re pastore)*, das zum Namenstag des Monarchen im Jahre 1790 vorbereitet wurde. Es war sicherlich auch kein Zufall, dass der Besuch Stanislaus Augusts bei Aleksander Sapieha in Różana am 12. September 1784 mit dem Ballett *La clémence de Titus* gefeiert wurde.

Eine Krönung der nahezu kultischen Verehrung, die Stanislaus August Metastasio entgegenbrachte, stellt das Denkmal des Dichters dar, das der König im Jahre 1793 zusammen mit 15 Statuen anderer Dramatiker im amphitheatralischen Zuschauerraum des Theaters auf der Insel im königlichen Łazienki-Park errichten ließ. Stanislaus August hatte folgende Auswahl getroffen: fünf Griechen (Aischylos, Euripides, Sophokles, Aristophanes und Menander), drei Römer (Plautus, Terenz und Seneca), zwei Franzosen (Racine und Molière), zwei Polen (Zeitgenossen des Königs, Stanisław Trembecki und Julian Ursyn Niemcewicz) sowie jeweils ein Vertreter Englands (Shakespeare), Spaniens (Calderón de la Barca), Deutschlands (Lessing) und Italiens (Metastasio).

Mit dem Gedanken, den Dichter auf ähnliche Weise zu ehren, trug sich auch die Fürstin Izabela Czartoryska, die Gründerin eines ideologisch, künstlerisch und politisch zum Königshof in Opposition stehenden Zentrums in Puławy. Sie hatte vor, in ihrem Schlosspark in Puławy ein Ehrenmal in Form einer vierseitigen Pyramide für die 20 bedeutendsten, in erster Linie neuzeitlichen, Literaten zu errichten, die – wie sie 1789 in einem Brief an Jacques Delille schrieb – „ont si souvent rempli nos jours d'instruction, d'attendrissement et d'agrément“.³⁸ Die Namen der ausgezeichneten Dichter und Dichterinnen (!) (Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de Sévigné, Marie-Madeleine de La Fayette, Marie-Jeanne Riccoboni und Sappho) wollte sie an den vier Wänden des Obeliskens verewigen lassen. Metastasio sollte sich in der Gesellschaft von Petrarca, Anakreon, Torquato Tasso, Jean-Baptiste Louis Gresset und Jean de La Fontaine befinden. Das Vorhaben der Fürstin wurde jedoch durch die Komplikationen vereitelt, die die Teilung Polens und die Beschlagnahme des Vermögens der Czartoryskis durch die Russen nach sich zogen, es legt aber ein beredtes Zeugnis von der Verehrung ab, die auch die um die polnische Kultur so verdiente Familie dem italienischen Dichter entgegenbrachte. Auch der Gemahl der *femme savante* von Puławy, Fürst Adam Kazimierz Czartoryski, hielt Metastasio für den damals bedeutendsten Librettisten und die Oper für die der antiken Tragödie am nächsten stehende Gattung.³⁹

Erwähnt sei auch, dass 1786 im Puławer Theater *Temistokles (Temistocle)* in der Übersetzung von Franciszek Dionizy Kniaźnin, dem führenden Dichter der Czartoryskis, aufgeführt wurde. Anders als bei Metastasio endet das Werk bei Kniaźnin tragisch (der Titelheld begeht Selbstmord), und die Handlung erstreckt sich über fünf statt, wie ursprünglich, drei Akte. Die-

³⁸ Zit. nach Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka*, Bd. II, S. 163.

³⁹ Adam Kazimierz Czartoryski, Vorwort zur Komödie *Panna na wydaniu* [Ein heiratsfähiges Mädchen] (Warschau, 1771), unpag.

se Änderungen weisen darauf hin, dass der Übersetzer sich an die Regeln der klassischen Tragödie halten wollte. Nach der Meinung Graciottis konnte Kniaźnin Verse im vollendeten Stile Metastasios dichten, und zwar nicht nur dann, wenn er sich eng an die Vorlage hielt, sondern ganz besonders dann, wenn er sich davon entfernte; es sei dies ein Zeichen der künstlerischen Reife des Übersetzers und einer bereits vollkommenen Aneignung des metastasianischen Verses auf polnischem Boden.⁴⁰ Die Form von Metastasios *dramma per musica* hat hingegen das Libretto Kniaźnins zur original-polnischen Oper *Matka Spartanka* (*Spartanische Mutter*) sehr deutlich geprägt, die 1786, gleichfalls in Puławy, mit der Musik des dortigen Kapellmeisters Wincenty Lessel aufgeführt wurde.

In den Achtzigerjahren des 18. Jahrhunderts zweifelte kein polnischer Intellektueller mehr an den historischen Verdiensten Metastasios, wovon eine lange Reihe von Äußerungen zeugt. Der anonyme Autor des *Kalendarz teatrowy* (*Theaterkalender*) für das Jahr 1780 stellte fest: „die von ihm geschriebenen Opern sind echte Tragödien, was den Aufbau und die dramatischen Regeln anbelangt; verleiht man ihnen den Stil der Tradition, können sie sich mit den schönsten messen“. Bei Ignacy Krasicki (1781) heißt es: „In der französischen Sprache schrieb Quinault und in der italienischen Metastasio die vortrefflichsten Opern.“⁴¹ Und die Warschauer Presse (*Magazyn Warszawski*) notierte 1785: „Der Name Metastasio ist uns allen bekannt; wer hört seine Arien, ohne daß er herzlichen Trost empfindet, auch wenn er manchmal keine einzige Silbe davon versteht?“ Und noch 1828 hielt Fürst Michał Kleofas Ogiński, Schöpfer berühmter Polonaisen und Neffe von Michał Kazimierz Ogiński, Metastasio für den „bedeutendsten Autor von musikalischen Dramen oder Tragödien“⁴²; er hatte übrigens schon als Kind Gelegenheit gehabt, dem Dichter im Palais seiner Eltern in Wien zu begegnen.

Zusammenfassend lässt sich der unterschiedliche Charakter der polnischen Rezeption Metastasios unter dem ‚Sachsenkönig‘ und zur Zeit Stanislaus Augusts eindeutig feststellen. Die überwiegende Mehrzahl der *drammi per musica* (aber auch der Oratorien) Metastasios wurde schon unter August III., genauer gesagt in den zwanzig Jahren von 1743 (dem Jahr der ersten nachgewiesenen Aufführung eines Werkes Metastasios) bis 1763 (dem Tod des Königs), in Polen in Umlauf gebracht. Die Opern des kaiserlichen Hofdichters wurden in verschiedenen sprachlichen Versionen präsentiert und je nach dem gesellschaftlichen Milieu des Publikums und nach dem Zweck der Dar-

⁴⁰ Graciotti, „Il linguaggio melodrammatico Metastasio“, S. 15f.

⁴¹ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych* [Alphabetisch geordnete Sammlung der unentbehrlichsten Hinweise] Bd. I-II (Warschau, 1781), zit. (in der Übersetzung) nach: *Teatr Narodowy 1765-1794*, S. 221.

⁴² Michał Kleofas Ogiński, *Listy o muzyce* [Briefe über die Musik], bearb. v. Tadeusz Strumiłło (Krakau, 1956), S. 1-135, 76.

bietung adaptiert. Die italienische Sprache und die originale Form der *drammi per musica* waren für das elitäre, internationale Publikum des königlichen Theaters und für die Bühnen der Magnaten (Potocki, Ogiński) bestimmt. Als lateinische Tragödien mit universeller moralischer Aussage wurden die Werke Metastasios von der aristokratischen Jugend des Warschauer Theatinerkollegs dargeboten; als polnische Tragödien mit einer klaren sarmatischen ideologischen und politischen Botschaft wurden sie durch Załuski, die Jesuiten und Piaristen in weiten Kreisen der adeligen Jugend verbreitet, die in ihrem gesellschaftlichen Status äußerst differenziert war.

Die Übertragung eines Opernlibrettos in eine gesprochene Tragödie zog manchmal sehr weit gehende Änderungen sowohl im Bereich der Form und der angewandten dichterischen Mittel als auch hinsichtlich der ideologischen Botschaft des Dichters nach sich, wobei lokale Vorbilder herangezogen wurden. So eliminierten etwa die Jesuiten die Frauenfiguren und führten an ihrer Stelle männliche Helden ein, und Załuski gelang es sogar, der Apotheose der Monarchie den Charakter eines Lobgesangs auf die republikanischen Freiheiten zu verleihen.

Nur in einem Fall hat ein *dramma per musica* in der polnischen Übersetzung seine ursprüngliche gattungsmäßige Zugehörigkeit beibehalten – im Falle von *Bohatyr chiński (L'eroe cinese)* aus dem Jahre 1754, der ersten von August III. in Warschau präsentierten *opera seria*. Bei den späteren Opern, die während des Siebenjährigen Krieges aufgeführt wurden, begnügte sich das königliche Theater mit der Veröffentlichung der Libretti in ‚europäischen‘ Sprachen (Italienisch, Französisch, Deutsch). Insgesamt jedoch war die Kenntnis der Werke des *poeta cesareo* gerade zur Zeit Augusts III. sehr verbreitet, sowohl im geographischen als auch im gesellschaftlichen Sinne. Das Repertoire des königlichen Theaters beeinflusste die immer zahlreicher werdenden Bühnen an den Magnatenhöfen, und die Tätigkeit der Schultheater bildete das Bewusstsein der Adelsmassen.

Die darauf folgende Periode, die Regierungszeit Stanislaus August Poniatowskis (1764-1795), bedeutete eine ‚Petrifizierung‘ der Position des Dichters, dem man kurz nach seinem Tod bereits Denkmäler setzte (oder es zumindest versuchte), ihn mit den unsterblichen Dichtern in eine Reihe stellte – mit den größten Dramenschreibern der unerreichbaren Antike, den Giganten der Neuzeit und den modernsten, gefragtesten Dichtern der Gegenwart. Es tauchten damals auch Versuche auf, seine *drammi per musica* nach dem Vorbild der polnischen Oper zu übersetzen (Popiel, Komorowska), oder auch in Körpersprache zu übertragen (Ballette in der Choreographie von Curz). Der Kult um Metastasio dauerte in Polen bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts an. Seine Werke wurden immer wieder neu aufgelegt, und Dichter, darunter auch diejenigen, deren Hauptgebiet die Lyrik war, wie Franciszek Kniaźnin, Franciszek Krasiński, Stanisław Trembecki und später sogar der große Romantiker Adam Mickiewicz, schrieben weiterhin nach seinem Vor-

bild und machten sich seine melische und lexikalische Empfindsamkeit zu Eigen, wodurch sie die polnische Sprache in einer nicht zu unterschätzenden Weise bereicherten.⁴³

Das letzte *dramma per musica* Metastasios, das in der Aufklärungszeit zur Aufführung gelangte, war die bis dahin in Polen unbekannt heroische Oper *Achilles* (*Achille in Sciro*). Sie wurde in der polnischen Übersetzung von Jakub Adamczewski (1763-1812) und in der Vertonung von Ferdinando Paër am 3. Dezember 1808 vom Ensemble des Nationaltheaters vor dem König von Sachsen und dem Herzog von Warschau Friedrich August, dem Enkel Augusts III., aufgeführt. Aber auch die erste polnische große Oper *Jadwiga królowa polska* [*Hedwige, die Königin von Polen*], Warschau 1814 mit der Musik von Karol Kurpiński, wurde von dem Librettisten Julian Ursyn Niemcewicz klar nach dem Vorbild von Metastasios *dramma per musica* konstruiert.⁴⁴

⁴³ W. Kubacki, *Pierwiosniki polskiego romantyzmu* [Die Erstlinge der polnischen Romantik] (Krakow, 1949), S. 1-192, hier: S. 19ff.

⁴⁴ Siehe Alina Żórawska-Witkowska, „Historia w operze, czyli postacie władców w operach *Jadwiga królowa polska* Karola Kurpińskiego (1814) oraz *Król Łokietek* Józefa Elsnera (1818)“ [Geschichte in der Oper, oder die Herrscherpersönlichkeiten in den Opern *Jadwiga królowa polska* von Karol Kurpiński (1814) und *Król Łokietek* von Józef Elsner (1818)], *Muzyka*, 50 (2005), Nr. 3, S. 57-88; auch als „Les personnages de monarques dans les opéras polonais: ‚Hedwige, reine de Pologne‘ de Karol Kurpiński (1814) et ‚Le roi Łokietek ou les Vislanes?‘ de Józef Elsner (1818)“, *Théâtre et drame musical*, 7-8 (2006); *Le héros théâtral entre le réel et le rêve*, S. 127-149.

Wandertruppen und Starsolisten: Italienische Tänzer in Deutschland im 18. Jahrhundert

Monika Woitas

Zur (fehlenden) Tanztradition in Deutschland

Wollte man eine Geschichte des Bühnentanzes in Deutschland schreiben, sie fiel wohl recht dürftig aus, würde man allein nach spezifisch ‚deutschen‘ Beiträgen suchen.¹ Während auf den Gebieten der Literatur, Musik oder Malerei unleugbar eigenständige Entwicklungen zu konstatieren sind, erwacht die nationale Tanzkunst vergleichsweise spät aus ihrem Dornröschenschlaf. Eigentlich finden erst die Ausdruckstänzer und -tänzerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer nationalen Identität, die dem politisch-ideologischen Missbrauch dann allerdings rasch Tür und Tor geöffnet hat. Die Dominanz der führenden Kulturnationen in Sachen Tanz und Theater – Frankreich und Italien – schien bis dahin ungebrochen.

Geographisch, politisch und kulturell befand sich Deutschland im 18. Jahrhundert in einem Spannungsfeld, das sich nach dem Zerfall des Heiligen Römischen Reiches als höchst heterogenes Konglomerat zahlreicher Klein- und Kleinststaaten präsentierte. Die Situation erinnert zwar an das Italien der ausgehenden Renaissance, doch im Unterschied zu den Fürstentümern und Stadtstaaten Oberitaliens fehlte es den deutschen Kleinstaaten an einem auch nur annähernd vergleichbaren Selbstbewusstsein. Mit dem Aufstieg des französischen Absolutismus hatte sich diese Ausgangssituation weiter zugespitzt – das Frankreich Ludwigs XIV. avancierte zum unbestrittenen Zentrum Europas, und dem Tanz kam bei der Legitimation und Festigung der neuen Machtkonzentration eine entscheidende Funktion zu. Doch während Italien immerhin auf eine ruhmreiche Vergangenheit verweisen und sich mit gewissem Recht als Wiege der Oper wie auch des Balletts betrachten konnte, hatte man in Deutschland in beiden Bereichen auf Importe zurückgreifen müssen. Die Vernachlässigung des Tanzes als Kunstform mag zum einen auf die erdrückende Nachbarschaft der Tanzgroßmacht Frankreich zurückzuführen sein, an deren Vorgaben sich die deutschen Tanzmeister widerspruchslos orientierten; der eigentliche Grund für eine fehlende deutsche Tanztradition scheint jedoch eher im Gedankengut der Reformation zu liegen, die dem Tanz als vitalstem Ausdruck von Körper und Sinn-

¹ Allemande und Deutscher Tanz fanden zwar durchaus auch auf der Bühne Verwendung, sind allerdings eher als nationale Zutaten zu verstehen. Als Basis fungierte dabei weiterhin der französisch dominierte Stil der *Académie de la Danse*.

lichkeit eher reserviert, wenn nicht gar vollkommen ablehnend gegenüberstand².

Welche Ursachen auch immer für eine fehlende eigenständige Tanzentwicklung in Deutschland verantwortlich sein mögen, das Vakuum bestand und forderte geradezu eine Immigration und Adaption fremder Einflüsse heraus. Elemente der französischen wie auch der italienischen ‚Schule‘ entfalteten dabei ihre Wirkung, reagierten aufeinander und brachten schließlich sogar Neues hervor. Es ist wohl kein Zufall, dass die große Ballettreform des 18. Jahrhunderts zwar von dem Franzosen Jean Georges Noverre und dem Italiener Gasparo Angiolini betrieben wurde, jedoch von Stuttgart und Wien ausging.³

Nach den Schrecken und Wirren des Dreißigjährigen Krieges entwickelten sich in Berlin, München, Stuttgart, Mannheim und Dresden nach und nach kulturelle Zentren, die sich mehr oder weniger eng am Modellfall Versailles orientierten, dessen Glanz (nicht nur) auf die deutschen Fürsten eine geradezu hypnotische Anziehungskraft ausübte: Man ahmte Lebensweise, Mode, Architektur und Gartenbau nach, man ‚parlierte‘ Französisch und gab Feste ‚à la Versailles‘, zu deren Hauptattraktionen selbstverständlich auch das von Ludwig XIV. so sehr geschätzte Ballett zählte. Und um wenigstens auf diesem Gebiet einigermaßen konkurrenzfähig zu sein, wurden renommierte Künstler aus Paris engagiert, die das überwiegend aus italienischen Sängern und Musikern bestehende Personal ergänzten. Ballett und Oper waren damit vorerst fest in ‚welscher‘ Hand. Deutsche Namen tauchen in den Gehaltslisten zunächst nur bei den Orchestermusikern und Figuranten auf; doch während sich deutsche Musiker und selbst Sänger schon bald emanzipieren und etablieren können, treten einheimische Solotänzer oder gar Ballettmeister erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend in Erscheinung.⁴

Auch die bereits zu Beginn des Jahrhunderts einsetzende Flut von Tanzschriften deutscher wie ausländischer Autoren folgt in der Regel ebenso den französischen Vorbildern wie die Tanzpraxis. Eine Ausnahme stellt Gregorio Lambranzis 1716 in Nürnberg erschienene *Neue und curieuse theatralische Tantzschul* dar, die nicht nur durch den Autor, sondern mehr noch durch ihre eindeutig an der *Commedia dell'arte* orientierten Tanzszenen aus dem Rahmen fällt. In der Forschung ist man sich jedoch gerade bei diesem Werk über vieles im Unklaren, kann man doch nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob die-

² Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem ersten überlieferten Tanztraktat in deutscher Sprache um eine Anti-Tanzschrift: Melchior Ambach, *Vom Tantzzen, Urtheil, Auß heiliger Schrift, vnd den alten Christlichen Leren gestelt* (Frankfurt am Main, 1543).

³ Das Fehlen einer Institution wie der 1661 gegründeten *Académie de la Danse* entpuppte sich hier als Vorteil, da der normbildende Charakter der *Académie* nicht nur Vorteile mit sich brachte, sondern für jedwede Neuerung auch ein retardierendes Element darstellte.

⁴ Häufig sind diese allerdings Nachkommen italienischer oder französischer Tänzer – wie etwa Peter LeGrand, der unter anderem die Tanzszenen in Mozarts *Idomeneo* choreografiert hat.

ser Lambranzi tatsächlich ein Italiener war, der vielleicht als Mitglied einer der zahlreichen Wandertruppen nach Deutschland gekommen war, oder ob es sich um ein Pseudonym handelt.⁵

Doch wie dem auch sei, die Dominanz Frankreichs in tänzerischer Hinsicht war unübersehbar, obwohl in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den zahlreichen französischen Tänzern fast ebenso viele Italiener gegenüberstanden. Letztlich folgten aber auch diese den von der Pariser *Académie* festgelegten Normen, ohne allerdings ganz auf gewisse ‚nationale‘ Eigenheiten zu verzichten, was mit der Zeit zur Ausbildung eines spezifisch italienischen Tanzstils führen sollte, der von den Zeitgenossen als durchaus erfrischende Alternative zum formbetonten, eleganten Stil der akademischen *Danse noble et sérieuse* rezipiert wurde. Diese von französischer Seite eher naserümpfend zur Kenntnis genommene *italianità* dürfte auf zwei Wegen nach Deutschland gelangt sein: sehr früh und quasi als direkter Import durch die italienischen Wandertruppen, für die tanzende Darsteller eine Selbstverständlichkeit waren; aber auch über Paris selbst, das nicht erst seit dem Buffonistenstreit italienisch ‚infiziert‘ war. Tänzerpersönlichkeiten wie Marie Camargo⁶ oder Barbara Campanini avancierten zu umjubelten Stars, obwohl – oder gerade weil – sie beide Stile zu einer Synthese zusammenzuführen wussten und dem Tanz damit neue Impulse gaben. Wie der ‚Import‘ italienischer Tanzkunst an deutsche Höfe und Residenzen erfolgte, welche Funktionen und Stellungen die italienischen Tänzerinnen und Tänzer innehatten, soll im Folgenden anhand einiger Beispiele dargestellt werden.

Choreographen und Ballettmeister

Bedingt durch die fehlende Tanztradition musste man in deutschen Ländern auf ausländische Künstler zurückgreifen, die vor allem die Schlüsselpositionen der Solisten und des Ballettmeisters übernahmen. Die Gründung von

⁵ Vgl. hierzu die grundlegenden Forschungen von Friderica Derra de Moroda, „Auffindung des Gregorio-Lambranzi-Manuskripts“, *Die Musik*, 34/8 (Mai 1942), S. 60f., sowie deren Faksimile-Edition *New and curious school of Theatrical Dancing by Gregorio Lambranzi* (New York, 1972); ferner die kommentierte Faksimile-Ausgabe von Kurt Petermann, *Neue und curieuse theatralische Tantzschul, Teil I und II* (Leipzig, 1975); Sibylle Dahms, „Gregorio Lambranzi di Venetia e il ballo d'azione a Vienna“, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio* (Firenze, 1990; *Studi di Musica Veneta*, 16), S. 251-269.

⁶ Marie Camargo (1710-1770) galt im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts (neben Marie Sallé) als der unangefochtene Tanzstar der Pariser Opéra. Vgl. dazu E. Desmaysons, *Les Annales de l'Opéra ou Recueil des premières Danseuses* (Paris, 1844); Cyril W. Beaumont, *Three French Dancers of the 18. century. Camargo. Sallé. Guimard* (London, 1934); Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet* (London, 1974).

Ballettschulen – wie etwa 1769 in Stuttgart⁷ – sollte schließlich den Grundstein zur Ausbildung einer eigenen Tanzkultur legen. Allerdings waren es wohl weniger kulturpolitische als vielmehr rein finanzielle Überlegungen, die zur Gründung derartiger Einrichtungen führten; die italienischen und französischen Tänzer waren auf Dauer einfach zu teuer, sodass man dazu überging, zumindest für das *Corps de ballet* den Nachwuchs selbst auszubilden. Für Ballettmeister und Choreographen bot sich dadurch die nicht zu unterschätzende Gelegenheit, nicht allein über die Aufführungen selbst, sondern bereits im Stadium der Ausbildung auf die Fähigkeiten und damit auf den Tanzstil einzuwirken.⁸ Diese Systematisierung der Tanzausbildung konnte sich allerdings erst nach und nach durchsetzen, wobei die Aufwertung des Balletts zur eigenständigen Kunstform sicherlich eine wesentliche Rolle spielte.⁹

Die Hauptaufgabe des Ballettmeisters bestand zunächst jedoch vor allem darin, mit repräsentativen Aufführungen das Ansehen des Regenten zu mehren. Im Zuge der Aufklärung entwickelte sich aber zunehmend ein künstlerisches Selbstbewusstsein, das nach der Realisierung eigener Ideen strebte. Der im Dienste und Schatten seines Herrschers stehende Hofballettmeister, der per definitionem als Person und Künstler kaum in Erscheinung trat, wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend vom Typus des reisenden Solisten-Choreographen abgelöst, den der Regent (respektive der von ihm eingesetzte Intendant) als bereits umjubelten Star engagierte – was nicht immer unproblematisch war. Denn mitunter provozierten die Auftritte dieser Stars regelrechte Skandale, zuweilen sogar Proteste der Untertanen, die den Verantwortlichen alles andere als angenehm waren.

So gastierte etwa der Tänzer Mariottini 1789 in seinem Ballett *Die Gewalt der Musik oder Liebhaberei nach der Mode* in Berlin, wo ein angedrohtes Auftrittsverbot nur durch die Fürsprache seines Landsmannes, des Bühnenmalers Bartolomeo Verona, in eine Geldstrafe umgewandelt werden konnte. Als Grund wird in den Akten zu Protokoll gegeben, Mariottini „habe sich prostituiert“ und damit Tumulte im Publikum ausgelöst.¹⁰ Doch wie bei

⁷ Die im unmittelbaren Umfeld Noverres anzusiedelnde Schulgründung in Stuttgart konnte sich allerdings nicht lange halten und wurde 1774 bereits wieder aufgelöst. Leiter dieser Schule waren der Ballettmeister Dauvigny und der Tänzer Valentin Riva. Vgl. Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1908), S. 76.

⁸ An dieser Konstellation hat sich bis heute nur wenig geändert. Von George Balanchine in New York über John Cranko in Stuttgart bis hin zu John Neumeier in Hamburg – die Etablierung einer dem Ensemble angegliederten Schule wird von vielen Choreographen als Fundament angesehen und entsprechend gefördert.

⁹ Systematisierung und Kanonisierung des sog. Klassischen Balletts erfolgte ab 1820 übrigens durch einen (wenn auch französisch geschulten) italienischen Ballettmeister und Tanztheoretiker – den in Paris, Mailand und schließlich London wirkenden Carlo Blasis.

¹⁰ Mit dieser ‚Prostitution‘ könnte ein Verstoß gegen die geltenden Kostümvorschriften gemeint sein. Zumindest weisen Berichte und Karikaturen dieser Jahre darauf hin, dass

Skandalen meist üblich, spielte Mariottinis Ballett zugleich auch die höchste Jahreseinnahme ein, und nach Meinung des Chronisten Brachvogel sei „die Entstehung der eigentlichen und völlig entwickelten choreographischen Kunst“, die seit Barbarinas Tagen in Berlin unter stetigem Qualitätsverlust litt, auf eben dieses Gastspiel zurückzuführen.¹¹

Während Mariottini, dessen Spur sich übrigens rasch wieder verliert, wohl aus künstlerischen Gründen mit der Obrigkeit in Konflikt geriet und die Gemüter erhitzte, hatte das italienisch-spanische Tänzerpaar Salvatore Viganò und Maria Medina einige Jahre später mit einem Großteil des Münchner Publikums zu kämpfen – und zwar aus lokal-patriotischen und finanziellen Beweggründen. Der steigende Wettbewerbsdruck zwischen den Höfen und die hinzukommende Konkurrenz privater Theater wirkten sich auf die Gagen der Gastsolisten aus, die für damalige Verhältnisse geradezu astronomische Höhen erreichten. Das nach der Französischen Revolution immer selbstbewusster auftretende Bürgertum hatte aber keinerlei Verständnis mehr für derartige Verschwendung, umso weniger, wenn einheimische Kräfte aus Sicht der erbosten Untertanen keineswegs schlechter waren. Diese explosive Stimmung, die das Theater letztlich zum Spielball gesellschaftlicher Konflikte umfunktionierte, bekamen die teuren Stars meist am eigenen Leib zu spüren, wie wir aus einem offenen Brief in den *Annalen des Theaters* 1797 erfahren:

Schon lange äußerte ein Theil der hiesigen Noblesse den Wunsch, den Hrn. und die Mad. Viganò zu sehen. Schon lange stand die hiesige Intendanz mit diesen beiden Leuten deshalb in Korrespondenz. Endlich wurde der Kontrakt mit 3000 Fl. für fünf Vorstellungen, und einer sechsten als Benefiz, geschlossen.

Abgesehen von der Ballettkomödie *La fille mal gardée* tanzten die Viganòs jedoch nur drei verschiedene *Pas de deux* innerhalb alter Ballette des Münchner Hofballettmeisters Peter LeGrand. Das enttäuschte Publikum begann daraufhin, „zu berechnen, daß jede Minute 100 Fl. koste. Eine Berechnung, die nicht geeignet war, Wohlwollen für V[iganò] zu erregen“.¹²

Mariottini und Viganò repräsentieren allerdings extreme Beispiele, die durchaus nicht die Regel waren und, wie gesagt, erst gegen Ende des Jahrhunderts vermehrt in Erscheinung traten. Im Normalfall wurde ein Ballettmeister, der zugleich Choreograph und meist auch Solist war, für längere Zeit engagiert, nachdem er zuvor eine Probe seines Könnens abgeliefert hatte

die neuen Kostüme *à la grecque* die Bewegungsfreiheit zwar erhöhten, von puritanischen Zeitgenossen jedoch als anstößig empfunden wurden.

¹¹ Vgl. Albert E. Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats-Archivs und des Königl. Theaters*, 2 Bde. (Berlin, 1877/78), S. 241 und 243.

¹² „Herr und Madame Viganò in München (aus einem Briefe vom 6ten July 1796)“, in: *Annalen des Theaters* (München, 1797), S. 38-44.

(falls er nicht schon Referenzen vorweisen konnte). Michele dell'Agatha und Franz Salomoni sind ideale Beispiele für diesen Typus des qualifizierten, aber noch nicht von Starkult umgebenen Ballettmeisters.

Michele dell'Agatha war von 1752 bis 1766 „für komische Ballette“ in München zuständig,¹³ wo das Cuvilliés-Theater 1753 unter anderem mit seinem Ballett *Afrikas Tribut an den triumphierenden Cäsar* eröffnet wurde. 1757/58 ist dell'Agatha vorübergehend als Ballettmeister in Stuttgart anzutreffen, wo er für das neu gegründete Opern- und Komödienballett ein Ensemble zusammenstellte, das kurz darauf allerdings von François Sauveterre und dann schließlich von Noverre übernommen wurde. Dieser Stuttgart-Aufenthalt muss wohl in Zusammenhang mit dell'Agathas Frau Orsola gesehen werden, die nicht nur Primaballerina, sondern auch die einflussreiche Mätresse des Herzogs war.

Dell'Agatha hatte ein Ensemble ins Leben gerufen – Franz Salomoni sollte das heruntergekommene Berliner Ballett zu neuem Leben erwecken. Salomoni hatte sich in Wien bereits einen Namen gemacht, was ihm den Beinamen „Salomoni di Vienna“ eintrug; und er scheint auch die Erwartungen seines neuen Dienstherrn erfüllt zu haben. Vom König angefangen bis hin zum einfachen Volk fand man seine Ballette, in denen er zusammen mit der ebenfalls neu engagierten Maria Burgioni *detta* Mantuanina, selbst auftrat, „ansprechender als die bisherigen Ballets der Denis“.¹⁴ Salomoni wirkte von 1765 bis 1782 am preußischen Hof, der ihn und andere Künstler schließlich aber durch drastische Etatkürzungen vertrieb.¹⁵

Solisten

Neben den Ballettmeistern waren es natürlich in erster Linie die Solistinnen und Solisten, die Stil und Entwicklung des Tanzes entscheidend prägten. Dominierten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Tänzer und Tänzerinnen, die für längere Zeit an einen Hof verpflichtet wurden, so werden gegen Ende des Jahrhunderts die reisenden Solisten – wie die oben vorgestellten Viganòs – zur typischen Erscheinung und zu dem, was man heute wohl als ‚Trendsetter‘ bezeichnen würde.

¹³ Die Gattungsbezeichnung ‚komisch‘ meint in Anlehnung an die Terminologie des Schauspiels zu dieser Zeit bereits eher Stücke des sog. Mittleren Genres, das zwischen Balletten mit heroisch-mythologischem Sujet und Grotteske anzusiedeln ist.

¹⁴ Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, S. 194.

¹⁵ Wie so oft, wird auch im Fall Salomoni durch weit verzweigte Familienverhältnisse, ungenaue Überlieferung und uneinheitliche Schreibweisen eine gewisse Verwirrung gestiftet. So gibt es neben Franz auch einen Josef Salomoni, der am 22. Sept. 1777 stirbt. In welchem Verhältnis er zu Franz Salomoni stand, bleibt unklar; vgl. *Theaterkalender Gotha 1777* und Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, S. 314.

Barbara Campanini *detta* La Barbarina, war nicht nur eine der bedeutendsten italienischen Ballerinen ihrer Zeit,¹⁶ an ihrem Beispiel lassen sich auch in eindrucksvoller Weise die Abhängigkeiten der Künstler, und hier besonders der Künstlerinnen, demonstrieren, deren Karrieren nicht allein vom Können, sondern in hohem Maße auch vom Wohlwollen maßgeblicher Herren abhingen. Wie damals üblich, hatte La Barbarina ihre Karriere 1739 in Paris begonnen, wo sie nicht nur durch ihre offenbar schon früh ausgeprägte Bühnenpräsenz und tänzerische Brillanz, sondern mindestens ebenso durch ihre Affären Aufsehen erregte. Als Friedrich II. 1740 König von Preußen wurde, hatte er ein großes Ziel vor Augen: Berlin sollte endlich neben Paris und Wien zur dritten Metropole Europas aufsteigen. Und internationale Stars wie La Barbarina sollten dabei helfen, das ins Auge gefasste Image einer welt-offenen, kultivierten Großmacht zu etablieren. Über die Hassliebe zwischen La Barbarina und Friedrich wurde viel geschrieben und noch mehr spekuliert, sicher ist jedoch, dass der Bühnentanz in Berlin mit ihr einen ersten Höhepunkt erreichte, und dass ‚der Fall Barbarina‘ auch die unerbittliche Seite des aufgeklärten Preußenkönigs offenbarte, der die widerspenstige und äußerst selbstbewusste Künstlerin unter Waffengewalt zur Einhaltung ihres Vertrages zwang. Sicherlich war La Barbarina besonders kapriziös, doch war sie beileibe kein Einzelfall, denn in den folgenden Jahren liest man immer wieder von Künstlern, die aus dem Berliner Engagement regelrecht fliehen oder angesichts dieser Meldungen erst gar nicht in den Dienst Friedrichs treten wollten, „da er die Künstler wie seine Soldaten behandle“.¹⁷ Mit der Zeit wurde die Festung Spandau, in der allzu widerspenstige Stars inhaftiert wurden, berühmter als die Berliner Bühnen.

Die ihr Engagement wechselnden, später vor allem die reisenden Solisten sorgten durch diese Flexibilität für eine rasche Verbreitung neuer Stilelemente und für willkommene Abwechslung, die das zahlende Publikum gegen Ende des Jahrhunderts geradezu selbstverständlich von den Theatern erwartete. „Zum Schluß wird Hr. Sillani, ein durchreisender Tänzer, ein englisches Solo tanzen“, heißt es 1785 auf einem Münchener Theaterzettel; und drei Tage später wirbt man für den Gast, indem eigens auf ein englisches Solo „mit neuen abwechselnden Schritten“ hingewiesen wird. Der Weg dieses Giuseppe Silani führt ihn nach seinen Auftritten in München (Mai bis Dezember 1785) an den preußischen Hof, wo er ab dem 6. November 1787 ins Engagement geht. 1788 wird er als Groteskttänzer erwähnt, der vom König besonders geschätzt werde, weil er auch ein „brauchbarer Mensch“ sei.¹⁸ Im Jahr 1795 schließlich stirbt Giuseppe Silani, der als Prototyp jener Schar italienischer

¹⁶ Vgl. auch Jean-Jacques Olivier und Willy Norbert, *Barbarina Campanini. Eine Geliebte Friedrichs des Großen* (Berlin, 1909).

¹⁷ Mit dieser Begründung lehnte beispielsweise die Sängerin Ferrandini ein Angebot aus Berlin ab; vgl. ebd., S. 273.

¹⁸ Ebd., S. 131.

Tänzer gelten kann, die im Dunkel der Geschichte verschwanden, ohne große Spuren zu hinterlassen. Ihre Wirkung sollte jedoch ebenso wenig unterschätzt werden wie die der sogenannten Figuranten, von denen wir aus Gehaltslisten oder Totenprotokollen meist nur die Namen kennen. Auch in diesem Personenkreis finden sich neben deutschen und französischen immer wieder italienische Namen.

Sicher haben geniale Künstler wie La Barbarina, die Viganòs oder Gasparo Angiolini (um einen weiteren berühmten Italiener zu nennen, der allerdings nicht in Deutschland, sondern am Wiener Hof tätig war) die Entwicklung der Tanzkunst entscheidend beeinflusst, indem sie neue Ideen in die Tat umsetzten, doch das Heer der Silani, Adriani, Meroni und nicht zuletzt die anonyme Masse der Ensembletänzer bildeten das nötige Fundament für derartige Neuerungen.

Wandertruppen

Eine andere Gruppe mit großer Breitenwirkung bildeten die italienischen Wandertruppen, die bereits sehr früh über die Alpen nach Norden kamen und ihr meist breit gefächertes Programm auch außerhalb großer Residenzen zum Besten gaben. Abgesehen von dieser geographischen Ausweitung leisteten sie vor allem auch in anderer Hinsicht Pionierarbeit, spielten sie doch nicht nur bei Hofe vor einem quasi handverlesenen Publikum, sondern in erster Linie auf der Straße – und erreichten damit alle Bevölkerungsschichten. Wie das Repertoire dieser Truppen aussah, geht unter anderem aus dem Schutzbrief für den Direktor einer italienischen Theatergesellschaft hervor, die 1690, 1693, 1701, 1703 und 1704 in Berlin nachweisbar ist:

Sr. Churfl. Durchl. Zu Brandenburg unser gnädigster Herr haben hiemit und kraft dieses offenen Briefes gnädigst eingewilliget, daß der Italienisch Commoediant di Scio mit seiner bey sich habenden gesellschaft durch dero Länder sicher und ungehindert hin und her reisen und wo er es thunlich finden wird Commoedien spielen, Ballette tantzen und andere Exercitien¹⁹ treiben, gleichen seinen Balsam und andere chymische Medikamente und artzeneyen öffentlich und privatim a dato auf 2 Jahr feil habe und verkaufen möge [...] Cölln d. 20 April 1693.²⁰

Sebastiano Scio – so der Name des Prinzipals – kombinierte also nicht nur verschiedene theatralische Darbietungen, er trat auch als Jünger Äskulaps auf und bot dem durch die Vorstellungen angelockten Publikum sicherlich

¹⁹ Mit diesen „Exercitien“ dürften Seiltanz, Puppenspiel, akrobatische Vorführungen und Ähnliches gemeint sein.

²⁰ Zit. nach Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, S. 49.

sehr überzeugend seine ‚Wundermittel‘ an.²¹ Und wie gerade für diesen Personenkreis üblich, gibt es auch in diesem Fall offenbar eine ganze Tänzerdynastie.²² So taucht ein Sigmund Scio als Hofanzmeister zwischen 1740 und 1751 im Münchner Hofamtsregister auf; ein Sebastian Scio wiederum ist als Hofanzmeister in den Jahren 1742 bis 1746 zunächst für das Arrangement der Hofbälle in Mannheim zuständig, bevor er von 1746 bis 1764 neben Berühmtheiten wie Etienne Lauchery und Carl Gardel als „wirklicher Tanzmeister und Ballettdirektor“ fungierte.²³

Im Laufe der Jahre scheinen sich die fahrenden Komödianten dann doch auf ihre künstlerischen Fähigkeiten und Programmpunkte konzentriert zu haben. Dass es sich bei diesen meist bunt zusammengewürfelten Gruppen keineswegs um ‚Schmieren‘ handelte, belegt das Zeugnis des Komponisten Georg Christoph Wagenseil über die Gesellschaft des Joseph Voltolini, die von 1790 bis 1793 in Augsburg gastierte:

Von Allen [Wandertruppen, Anmerkung M.W.] war diese die vorzüglichste und machte das meiste Glück, denn von ihr sah man nicht nur die um diese Zeit zahlreich erschienenen neuesten, berühmten Trauerspiele und Lustspiele von wackeren Leuten aufgeführt, deren mancher den Namen *Künstler* verdiente, sondern auch größere und kleinere Opern und artige Ballette.²⁴

Dieses Lob aus berufenem Munde wirft ein bezeichnendes Licht auf den qualitativen Aspekt der Tätigkeit von Wandertruppen, die nicht zuletzt durch ihre heutzutage geradezu unglaublich klingende Vielseitigkeit bestechen. Die Mitglieder dieser Ensembles mussten in mehreren künstlerischen Sparten zu Hause sein: Sie waren nicht nur Schauspieler, sondern ganz selbstverständlich auch Sänger und Tänzer.²⁵ Und man sollte dabei nicht vergessen, dass auch

²¹ Vgl. zur Kombination von Theater und Heilkunst die Studien von Otto G. Schindler, „Commedia dell’arte und Orvietan: ‚Der berühmte Tabarino‘ als Kurfuscher am Wiener Allerheiligenmarkt“, *Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*, 48 (1996), S. 11-14; ders., „Opium gegen die Pest, Commedia dell’arte gegen die Melancholie: Der ‚berühmte Tabarino‘ – Quacksalber am Wiener Allerheiligenmarkt und Komödiant am Kaiserhof“, in: Sonia Horn und Susanne Claudine Pils (Hg.), *Stadtgeschichte und Medizingeschichte* (Wien-München, 1996; *Wiener Gespräche zur Sozialgeschichte der Medizin*, 1996), S. 86-95.

²² Vgl. auch Andrea Sommer-Mathis, *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteiprotokolle bis 1740* (Wien, 1992; *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Ergänzungsband 11*), S. 77-79 (Johanna Scio), S. 86-90 (Nicolaus Scio).

²³ Vgl. Ernst Leopold Stahl, *Das europäische Mannheim. Die Wege zum deutschen Nationaltheater. Die klassische Zeit des Mannheimer Theaters* (Mannheim, 1940), S. 197.

²⁴ Zit. nach: Friedrich A. Witz, *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876* (Augsburg, 1876), S. 55.

²⁵ Diese Kombination findet sich lange Zeit auch noch an den großen Hoftheatern, wo so mancher Tänzer zugleich als Darsteller in den *Opéras comiques* auftrat – und umgekehrt.

Berühmtheiten wie Gluck oder Noverre am Beginn ihrer Karriere zumindest zeitweise mit Wandertruppen durch die Lande zogen und sich dort ihre ersten Sporen verdienten.

Mitunter waren diese ersten ‚freien Theater‘ auch eine durchaus ernst zu nehmende Konkurrenz für die ansässigen Hofbühnen, etwa in Berlin, wo die Truppe des gefeierten Harlequin Franz Schuch mit ihrem Ballettmeister Coriani der Königlichen Oper und deren Ballettmeister Denis zeitweise den Rang streitig machte. Die Intendanz reagierte auf diese aus ihrer Sicht untragbare Situation 1765 mit dem Engagement von Franz Salomoni, „dessen Arrangement der Tänze [...] erfrischender und mannigfaltiger [war]“²⁶ – ein Zeugnis übrigens, das den italienischen Tänzern und Ballettmeistern des Öfteren ausgestellt wurde und als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen italienischem und französischem Stil gelten könnte.

Allerdings mussten die italienischen Wandertruppen ihre Unabhängigkeit von den Launen und Vorlieben eines bestimmten Herrschers nicht selten mit dem finanziellen Ruin bezahlen. Auch die so lobend erwähnte Gesellschaft des Joseph Voltolini machte 1793 Bankrott, und ihr Prinzipal wechselte ins Gastgewerbe; anders seine Frau Marianne Friederike Voltolini, die nach der Trennung von ihrem Mann eine eigene Truppe ins Leben rief und leitete; doch auch sie musste 1795 vor dem abnehmenden Publikumsinteresse kapitulieren und lebte bis zu ihrem Tod im Jahre 1817 als Zimmervermieterin und Wäscherin in Augsburg.²⁷

Manche dieser Gesellschaften wurden auch vorübergehend an einen Hof engagiert: etwa die *comici italiani*, die anlässlich der Hochzeit von Prinzessin Anna Amalia mit dem König von Neapel 1738 ihr Debüt am polnisch-sächsischen Hof in Dresden gaben. Neben der *Commedia dell'arte*, deren Repertoire wohl den Hauptanteil ihrer Darbietungen ausmachte, wurden moderne Komödien, kleine komische Opern und natürlich Ballette gegeben, die als Zwischenspiele und zum Abschluss einer Theateraufführung nicht fehlen durften. Zu den Mitgliedern dieses Ensembles zählten unter anderem auch Giovanna Casanova und ihre Tochter, die in der *Zoroastre*-Adaption Casanovas für den Dresdner Hof 1752 als Ballett-Figurantin nachweisbar ist.²⁸ Im Personal der *comici italiani* wird ansonsten als Tänzer ausdrücklich nur noch ein gewisser Alexander Vulcani erwähnt.

²⁶ Brachvogel, *Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin*, S. 194.

²⁷ Eine Todesanzeige im *Theater Almanach Gotha* 1798 widerspricht allerdings diesen Angaben bei Witz.

²⁸ *Zoroastre* von Rameau und Cahusac war 1749 in Paris ein großer Erfolg gewesen. Die eingangs erwähnte Vorbildfunktion Frankreichs für die Höfe Europas wird nicht zuletzt auch durch solche Übernahmen bestätigt. Vgl. zu Giovanna Casanova auch: Alina Żórawska-Witkowska, „Parodies of *Dramma per Musica* at the Warsaw Theatre of August III“, in: Norbert Dubowy, Corinna Herr und Alina Żórawska-Witkowska (Hg.), *Italian Opera in Central Europe, 1614-1780*, vol. 3: *Opera Subjects and European Relationships* (Berlin, 2007; *Musical Life in Europe 1600-1900*), S. 125-145.

In einer anonym überlieferten Kritik aus dem Jahre 1750 hingegen lesen wir über einen BernharDO Vulcano, er sei „Ein Mann in den besten Jahren. Er sieht gut aus, ist wohlgewachsen [...] und voll Feuer; hat die beste Aussprache. Er stellt entweder einen gesetzten Liebhaber oder einen stillen Alten vor. Augen, Mienen, Hände und Füße, alles redet an seiner Person.“²⁹ Ob und wenn ja, welche Beziehung zwischen diesen beiden Darstellern bestand, ist ungeklärt. Bernhard Vulcano wäre jedenfalls der zitierten Kritik zufolge der ideale Darsteller für Noverre gewesen, doch dessen Epoche machende Ideen zur dramatisch motivierten Ballettpantomime sollten erst zehn Jahre später formuliert werden.

Anmerkungen zum italienischen Stil

Die hier vorgelegte Studie versucht, einen ersten Einblick in ein höchst interessantes Kapitel europäischer Kulturgeschichte zu geben. Ein abschließendes Resümee verbietet sich vorläufig angesichts der Fülle des Materials, das bislang nur punktuell gesichtet und ausgewertet werden konnte. Dennoch erscheint es aufgrund der bisherigen Informationen möglich, einige grundlegende Charakteristika eines italienischen Tanzstils in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – einer auf den Tanz bezogenen *italianità* also – zu formulieren.

Die für das 19. Jahrhundert allseits bekannte und akzeptierte Klassifizierung des italienischen Tanzstils wird durch diese Quellen tendenziell bestätigt: von Lambranzi über La Barbarina bis hin zu Viganò fällt vor allem die Akzentuierung eines dramatischen bzw. komisch-grotesken Elementes auf. Tänzer und Tänzerinnen italienischer Herkunft werden nahezu durchwegs als Tänzer-Darsteller beschrieben oder ganz direkt als Repräsentanten des Grotesktanzes ausgewiesen, eine Zuordnung, die sich bei französischen Tänzern nur selten findet. Um bei den drei bedeutendsten Exponenten italienischer Tanzkunst in Deutschland zu bleiben: Gregorio Lambranzis grotesk-komische Tänze waren unübersehbar von den Traditionen und Darstellungskonventionen der *Commedia dell'arte* geprägt, deren Bedeutung für alle Sparten des Theaters nicht hoch genug veranschlagt werden kann; La Barbarina verblüffte nicht nur durch ihre kraftvolle und brillante Technik, die in virtuosen Sprüngen und Drehungen ihren Niederschlag fand, es ist immer wieder auch von ihrem schauspielerischen Potential die Rede, durch das der Tanz letztlich vom formal-ornamentalen Spiel zur dramatischen Darstellung mutierte; Salvatore Viganò schließlich griff die Ideen Noverres und Angiolinis auf, um sie modifiziert ins neue Jahrhundert zu führen, wobei seine Mailänder *Coreo-*

²⁹ *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart 1750* – zit. nach: Friedrich August Freiherr ö Byrn, „Giovanna Casanova und die *Comici italiani* am polnisch-sächsischen Hof“, *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1 (1880), S. 307.

drammi die durchchoreographierte rhythmisch-tänzerische Bewegung zum Träger dramatischer Inhalte werden ließen.³⁰

Der italienische Tanzstil scheint sich also bereits im 18. Jahrhundert weniger durch Eleganz und Linie als vielmehr durch Kraft, Lebendigkeit und Dramatik ausgezeichnet zu haben, jene Elemente also, die rund 50 Jahre später durch den dänischen Ballettmeister August Bournonville als ‚typisch italienisch‘ klassifiziert und kritisiert werden sollten.³¹ Die Betonung des Inhaltlichen, das nach einer Durchbrechung der reinen Form verlangt, war als Antithese zum ‚noblen Stil‘ des französischen Tanzes allerdings unverzichtbar für das Überleben des Tanzes als Bühnenkunst. Der italienische Tanzstil hat in die dramatisch motivierte Ballettpantomime ebenso Eingang gefunden wie in die Bewegungspartituren eines Salvatore Viganò – er hat aber auch wesentlich zur Aufwertung des Virtuosen beigetragen, beginnend mit *Camargo* und *La Barbarina*, über die bestaunten und kritisierten Kunststücke des *Auguste Vestris* bis hin zur Entwicklung und Etablierung des Spitzentanzes in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durch italienische Ballerinen wie *Amanda Brugnoli*. Damit aber entpuppt sich das spezifisch ‚Italienische‘ als geradezu unverzichtbare Bereicherung der angeblich genuin französischen Tanzkunst – eine Bereicherung, die vor allem im deutschen Sprachraum auf fruchtbaren Boden fiel.

³⁰ Vgl. hierzu auch Monika Woitas, *Im Zeichen des Tanzes. Zum Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830* (Herbolzheim, 2003), S. 185-190.

³¹ Vgl. hierzu August Bournonville, *Mit Theaterliv* (My Theatrelife), 3 Bde. (Kopenhagen, 1848, 1868, 1877).

Anhang: Verzeichnis italienischer Tänzer/innen in Deutschland

Zur Anregung und weiteren Vertiefung in diesen Themenbereich soll ein Verzeichnis der bisher bekannten italienischen Tänzer und Tänzerinnen dienen, die an deutschen Höfen und in deutschen Städten im 18. Jahrhundert namentlich nachweisbar sind. Informationen über weitere Wirkungsstätten wurden ebenfalls aufgenommen, beruhen allerdings nicht auf eigenen systematischen Recherchen.

ADRIANI

Berlin 1784-1795: Solotänzer.

DELL'AGATHA, Michele

München 1752-1766, Stuttgart 1757/58: Solotänzer und Ballettmeister. Im Textbuch der Metastasio-Oper *Catone in Utica* (Musik: Giovanni Battista Ferrandini), mit der das Cuvilliés-Theater eröffnet wurde, tauchen neben den Ballettmeistern Dubuisson und dell'Agatha auch zahlreiche weitere Tänzerinnen auf, die mit dem Vermerk „München 1753“ in das hier vorliegende Verzeichnis integriert wurden.

DELL'AGATHA, Orsola

München 1753-1757: Primaballerina; Stuttgart ab 1757: 1. Tänzerin (und Maitresse des Herzogs).

D'ALBONICO, Giuseppe (detto Rolland)

Leiter einer 24 Mitglieder umfassenden Wandertruppe – nachweisbar in Regensburg (Thurn und Taxis) 1783, Augsburg 1784, 1801-1803, Laibach 1792, Graz und Wien 1796.

BALDERONI

Stuttgart: 1772-1774 Leitung des Balletts zusammen mit Balletti; Paris 1774/75; Stuttgart: ab 1775 alleiniger Ballettdirektor.

BALLETTI, Stefano ? (†1775)

Paris 1757: Tänzer; Stuttgart 1764-1772: Tänzer; Stuttgart 1772-1775: Ballettmeister.

BALLETTI, Giovanni

München 1751: Choreograph (Balletteinlagen für Baldassare Galuppi *Ipermestra*).

BARBARINA, s. CAMPANINI**BARCHIELLI-Familie**

Mitglieder (Ballettmeister, Tänzer/innen) der Krüger-Bianchi-Gesellschaft; nachweisbar in Leipzig, Erfurt und Prag 1797/98.

BURGIONI, Maria (detta Mantuanina)

Berlin 1766-1777: Primaballerina, Partnerin von Franz Salomoni.

CAMPANINI, Barbara (detta La Barbarina) (1721-1799)

Paris 1739-1744: Primaballerina; Berlin 1744-1748: Primaballerina; dazwischen Gastauftritte in London und Dublin.

- CANZIANI, Giuseppe
München 1772-1775: 1. Tänzer und Ballettmeister; ab 1783 v.a. in St. Petersburg tätig, wo er ab 1784 die Ballettschule leitete.
- CAPO, Andrea-Ferro
Augsburg 1753: Direktor einer italienischen Pantomimen-Gesellschaft.
- CASORTI, Giuseppe (*1749-†1826)
Direktor eines italienischen Ensembles; Gastspiel in Hamburg 1798 nachweisbar.
- COSANI (COSSANI), Ehepaar ?
Mitglieder der Krüger-Bianchi-Gesellschaft; nachweisbar in Erfurt und Prag um 1798.
- DANZI, Barbe
Mannheim 1758: aufgeführt unter „*danseuses et figurantes*“.
- DECASTELLI, Maria
Berlin 1791: Solotänzerin, verheiratet mit dem Solotänzer Constant Michel Telle.
- DENIS, Madame
Berlin 1749-1766: Primaballerina (Nachfolgerin von La Barbarina), geborene Venezianerin, verheiratet mit dem Ballettmeister Denis.
- FALCHI, Maria Anna
München 1753: Tänzerin.
- FELICI (FELICINI?)
Brüssel 1749-1763; Mannheim um 1760: Solotänzer und Ballettmeister.
- FELICI, Maddalena
Mannheim o.J.
- FIORILLO
Regensburg 1783 (?), Berlin ab 1786: Solotänzer und Ballettmeister (neben Lauchery).
- FORNARI, Gasparo und Domenica
München 1753: Tänzer.
- GHERARDI-Familie
Bayreuth und Berlin 1747, auch in Frankreich und in der Schweiz nachweisbar.
- GIOVANNI (GIOVANNINI)
Berlin 1768: Tänzer und Ballettmeister (?).
- GUIDI, Antonia
Stuttgart 1762: Tänzerin.
- JOANNI
München 1725: Tänzer und Kammerdiener.
- LA COM (LA COMB), Giovanna
München 1753: Tänzerin.
- LENSI, Domenico und Frau

Dresden 1754: 1. Tänzer (spezialisiert auf komische Tänze zusammen mit seiner Frau).

LORENZO

Augsburg 1770, 1778 und 1780: 1. seriöser Tänzer.

MANTOANI

1798: Tänzer bei der Krüger-Bianchi-Gesellschaft.

MANTUANINA, s. BURGIONI

MARIOTTINI

Berlin 1789: Solotänzer und Ballettmeister.

MARCHETTI, Hieronima und Paolo

München 1753: Tänzer.

MARGUETTI, Hieronyma

München 1741: Tänzerin, aufgeführt im Münchner Hofamtsregister (identisch oder verwandt mit Hieronima Marchetti?).

MERONI

Berlin ab 1777: Primaballerina (Nachfolgerin von ‚Mantuanina‘), Partnerin von Salomoni.

MORELLI-Familie

Venezianische Tänzerfamilie – folgende Erwähnungen teilweise nicht identifizierbarer Familienmitglieder waren zu eruieren:

- Venedig 1768/69: Cosmo Morelli als Solotänzer und Choreograph;
- Berlin 1774/75: Signora Morelli und Gatte (Tänzer);
- Berlin 1790: *Der Philosoph auf dem Lande* – Ballett von Morelli;
- Augsburg 1795: Herr und Frau Morelli (Tänzer);
- Stuttgart 1796: *Ines von Castro* – abendfüllendes Ballett von Cosmo Morelli;
- Nachweise des Namens auch in Wien und St. Petersburg.

PENNAZZI, Hieronyma

München 1765: Hof tänzerin.

PORCI, Filippo und Rosa

Ballettmeister und Tänzerin der Mingottischen Theatertruppe, nachweisbar in Prag 1746.

REGINA

Stuttgart 1764, Wien 1772: Tänzerin.

REGGINIANI

Berlin 1752: Solotänzer.

RIVA, Valentin

Stuttgart 1769-1774 (Ballettschule des Hoftheaters): Tänzer und Tanzmeister.

RONZIO

Stuttgart 1764, ansonsten v. a. in Portugal nachgewiesen: Tänzer.

SALOMONI (SALOMON), Franz (*detto* di Vienna)

Berlin 1765-1782: Solotänzer und Ballettmeister; auch in Wien und Salzburg nachweisbar.

SCIO, Sebastiano

Direktor einer italienischen Theatertruppe, nachweisbar in Berlin 1690, 1693, 1701, 1703 und 1704; in Wien 1702 und 1711.

SCIO, Sebastian

Mannheim 1742-1764: Hoftanzmeister und Vize-Ballettdirektor (ab 1756 neben Etienne Lauchery).

SCIO, Sigmund

München 1740-1751: Hoftanzmeister

Name auch nachweisbar in Linz 1722, Bordeaux 1778-1781.

SCIO-Familie

Verschiedene Scio in Wien vor 1740 nachweisbar.

SILANI, Giovanni Gervasio

Graz 1749/50.

SILANI, Giuseppe (†1795)

München 1785: Solotänzer (auf der Durchreise); Berlin 1787-1795: Solotänzer (spezialisiert auf Grotesk- und Genretänze).

SIMONI, Friedrich und Frau

Augsburg 1780/81: Ballettmeister, 1. komischer Tänzer, Schauspieler; Tänzerin (im *genre sérieux*).

SPOCCI (SPOZZI)-Wandertruppe

Augsburg 1783: Ballettmeister, Tänzerinnen; nachweisbar auch in Salzburg und London.

STEFANI, Maria Anna

München 1753: Tänzerin.

VIGANÒ, Salvatore (1769-1821) und Maria Medina (†1833)

Berlin 1796, München 1797: Gastspiele mit eigenen Balletten und *Pas de deux*; Wien 1793-1795 und 1799-1803, Madrid 1788, Venedig 1790-1793, 1798/99 und vor allem Mailand 1813-1821: Salvatore Viganò als Ballettmeister und Choreograph).

VOLTOLINI (VOLTULINI)-Familie

Augsburg 1790-1793: als Schauspielergesellschaft/ Wandertruppe nachweisbar;

- Joseph: Ballettmeister, Tänzer (Pierrot), komische Rollen, Bassist; Bankrott der Truppe 1793;

- Marianne Friederike: gründet nach der Trennung von Joseph 1793 eine eigene Truppe (Bankrott 1795), die Todesmeldung im *Theater Almanach Gotha 1798* widerspricht den Angaben bei Witz, nach dem sie noch 1817 als Zimmerwirtin nachweisbar ist;

- Nannette: Soubrette, Tänzerin;

- weitere Nachweise im *Theaterkalender Gotha 1779*, *Journal des Luxus und der Moden 1791* und 1794.