

Pietro Metastasio

uomo universale

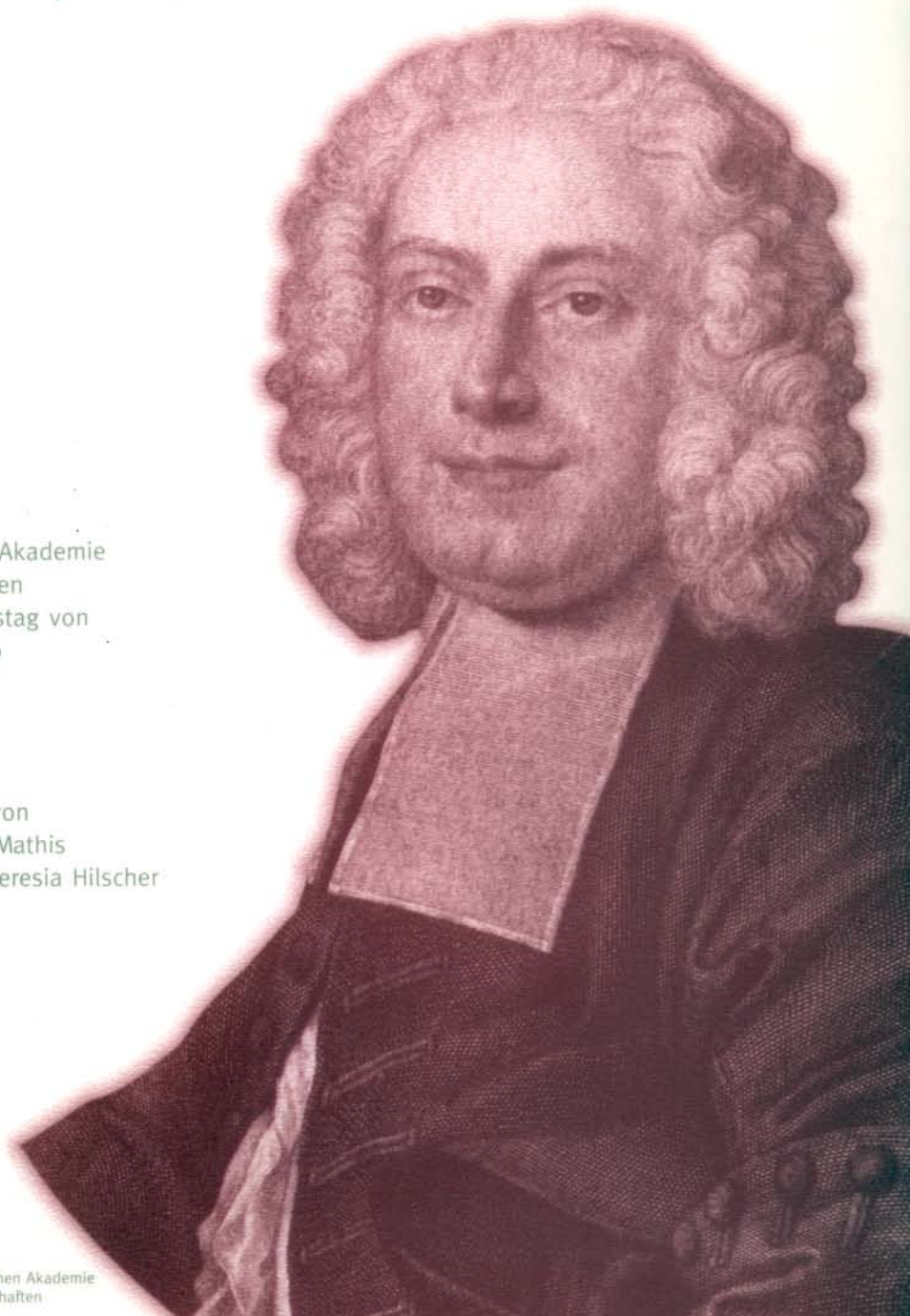
(1698–1782)

Festgabe der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften
zum 300. Geburtstag von
Pietro Metastasio

Herausgegeben von
Andrea Sommer-Mathis
und Elisabeth Theresia Hilscher



Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften



ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE. 676. BAND

Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)

Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio

Herausgegeben von

**Andrea Sommer-Mathis
und Elisabeth Theresia Hilscher**



VERLAG
DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 2000

Vorgelegt von w. M. THEOPHIL ANTONICEK
in der Sitzung am 11. Dezember 1998

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Umschlagbild: Pietro Metastasio, Kupferstich von Andreas und Joseph Schmutzer
nach einem Entwurf von Daniele Antonio Bertoli. Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.

Die Deutsche Bibliothek CIP-Einheitsaufnahme

Pietro Metastasio – uomo universale (1698 – 1782) : Festgabe der Österreichischen Akademie der
Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio / hrsg. von Andrea Sommer-Mathis
und Elisabeth Theresia Hilscher. Wien : Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 2000

(Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische
Klasse; Bd. 676)

ISBN 3-7001-2886-X

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-7001-2886-X

Copyright © 2000 by

Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Herstellung: Agens-Werk Geyer + Reisser, Wien

INHALT

VORWORT	7
I. METASTASIO-STUDIEN - PRÄMISSEN	
REINHARD STROHM, The contribution of musicology to Metastasio studies	15
ALFRED NOE, Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio	27
ERIKA KANDUTH, Metastasio als Hofdichter	37
II. PIETRO METASTASIO AM WIENER KAISERHOF	
DOX NEVILLE, Metastasio: Poet and preacher in Vienna	47
ELISABETH TH. HILSCHER, Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara	63
OTTO G. SCHINDLER, Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster „Opera-Meister zu Wien“	73
BRUCE ALAN BROWN, „Mon opéra italien“: Giacomo Durazzo and the genesis of <i>Alcide al birio</i>	115
LEONIE DE MADDALENA, Die Gebrüder Galliari und die Festopern Metastasios. Unter besonderer Berücksichtigung der <i>fiesta teatrale „Partenope“</i>	143
SYBILLE DAHMS, Wiener Ballett zur Zeit Metastasios	157
III. PIETRO METASTASIO AUF DEN EUROPÄISCHEN BÜHNEN	
FRANCESCO COTTICELLI, Metastasio a Napoli. Vicende di <i>Orti Esperidi</i>	171
PAOLOGIOVANNI MAIONE, Un impero centenario. <i>Didone</i> sul trono di Partenope	185
ANDREA SOMMER-MATHIS, <i>Achille in Sciro</i> – eine europäische Oper? Drei Aufführungen von Metastasios <i>dramma per musica</i> in Wien (1736), Neapel (1737) und Madrid (1744)	221
JUAN JOSÉ CARRERAS – JOSÉ MÁXIMO LEZA, La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730–1746)	251
ROSY CANDIANI, Tra Vienna e Dresda: L'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda	269
NICHOLAS SALWEY, <i>Artaserse</i> on the London stage	283

MICHAEL BURDEN, Metastasio's "London pasties": curate's egg or pudding's proof?	293
REINHART MEYER, Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios	311
IV. PIETRO METASTASIO UND DIE ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN	
WERNER TELESKO, Das Programm des Deckenfreskos im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien	355
BILDTEIL	367
ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN DER BEITRÄGE	399
REGISTER	405

VORWORT

Gedenkfeiern anlässlich der Wiederkehr von Geburts- oder Todestagen historisch bedeutsamer Persönlichkeiten haben gerade in den letzten Jahren eine gewisse Inflation erfahren und die Publikationen, die aus solchen Anlässen entstanden sind, haben nicht immer nur zur Vermehrung des aktuellen Wissensstandes über die jeweilige Person oder deren Werk beigetragen. Das Jahr 1998 stellte diesbezüglich keine Ausnahme dar, im Gegenteil, die Fülle der Publikationen, die gelegentlich der 100. Wiederkehr des Todestages von Kaiserin Elisabeth von Österreich den Buchmarkt geradezu überschwemmte, ist nicht dazu angetan, sich für weitere Jubilare in diesem Jahr zu interessieren. Und doch war in diesem Jahr ein Jubilar ganz anderer Art zu feiern, dessen Schicksal zwar nicht die Welt bewegte, der aber immerhin ein Jahrhundert lang die europäische Musik- und Theatergeschichte ganz entscheidend beeinflusste.

Am 3. Jänner 1998 jährte sich zum 300. Mal der Tag der Geburt des italienischen Dichters und Librettisten Pietro Bonaventura Trapassi, besser bekannt als Pietro Metastasio, der nach seinen ersten großen Erfolgen in Neapel und Rom, 1729 an den Wiener Hof geholt wurde, wo er bis zu seinem Tod am 12. April 1782 mehr als fünfzig Jahre lang als hoch verehrter *poeta cesareo* zunächst im Dienste Kaiser Karls VI. und dann Maria Theresias tätig war. Seine poetischen, vor allem aber seine dramatischen Werke wurden schon zu seinen Lebzeiten in mehr als 40 verschiedenen Editionen veröffentlicht. Früh schon entstanden erste Biographien, die auch seine umfangreiche Korrespondenz als Quelle benutzten, vor allem Charles Burneys fundamentale *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio* (London 1796). Der englische Komponist und Musikschriftsteller hatte im Jahre 1770 noch Gelegenheit gehabt, Metastasio in Wien persönlich kennenzulernen.

Doch Pietro Metastasio war viel mehr als „nur“ Hofdichter: Er war – wie auch sein Vorgänger Apostolo Zeno – auch Hofhistoriograph, interessiert an allen neu aufkeimenden Wissenschaften, und korrespondierte mit vielen bekannten Persönlichkeiten der damaligen Welt. Seine hohe gesellschaftliche Stellung, die er durch den direkten Kontakt mit der kaiserlichen Familie und als Panegyriker des Hauses Habsburg innehatte, machten ihn zum Kopf der italienischen Hofpartei und zu einer der angesehensten Persönlichkeiten Europas an der Wende vom Barock zur Aufklärung. Wie auf kaum jemand anderen trifft auf ihn noch die Bezeichnung *uomo universale* zu.

Die Libretti des kaiserlichen Hofdichters wurden bis weit ins 19. Jahrhundert von über 400 Komponisten in ganz Europa immer wieder neu vertont; um nur

einige wenige zu nennen: Antonio Caldara, Baldassare Galuppi, Johann Adolf Hasse, Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello und Nicola Porpora, aber auch Christoph Willibald Gluck, Georg Friedrich Händel und Wolfgang Amadeus Mozart. Trotz ihrer ungeheuren Popularität im 18. Jahrhundert gerieten die dramatischen Werke Metastasios schon etwa fünfzig Jahre nach seinem Tode mehr und mehr in Vergessenheit, erfuhren keine neuen Vertonungen mehr und wurden nur noch selten aufgeführt.

Auch das wissenschaftliche Interesse an Metastasio erwachte erst im 20. Jahrhundert wieder, nachdem Bruno Brunelli mit seiner fünfbändigen Gesamtausgabe in den Jahren 1943–1954 die Grundlage für die Beschäftigung mit Metastasios Œuvre geschaffen hatte; in den 60er und 70er Jahren folgten einige Auswahleditionen, und erst anlässlich der 200. Wiederkehr seines Todestages im Jahre 1982 begannen sich Literatur-, Theater- und Musikwissenschaftler wieder verstärkt mit Metastasio und seinem Werk auseinanderzusetzen. Nach diesem Jubiläum versiegte jedoch das kaum geweckte Interesse allmählich wieder, und fast zwanzig Jahre danach erschien es legitim, ein weiteres Gedenkjahr zum Anlaß zu nehmen, um den aktuellen Stand der Metastasio-Forschung zu erheben und die Vielfalt der Perspektiven, unter denen man sich Person und Werk nähern kann, zumindest beispielhaft zu demonstrieren. Das weite Spektrum unterschiedlicher inhaltlicher wie methodischer Zugänge wird in dem vorliegenden Band durch Literatur-, Musik-, Theater- und Kunsthistoriker aus Europa und Übersee beleuchtet; aus diesen weit gestreuten Beiträgen kann zwar kein vollständiges, aber doch wenigstens ein charakteristisches Bild der wichtigsten derzeitigen Metastasio-Studien entstehen.

Der vorliegende Band setzt sich aus drei Teilen zusammen, deren erster den aktuellen Forschungsstand aus literatur- und musikwissenschaftlicher Sicht präsentiert, der zweite beschäftigt sich mit Metastasios Schaffen für den Kaiserhof, der dritte mit der Rezeption seiner Werke in Europa, wobei bewußt in der Literatur bisher weniger beachtete Länder wie Spanien und England mehr Platz eingeräumt wurde; den Ausklang bildet ein Beitrag über Metastasios Programm zum Deckenfresko im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien.

Reinhard STROHM (Oxford) fragt kritisch nach dem Anteil der Musikwissenschaft an der Metastasio-Forschung und zeigt neue Perspektiven auf; durch eine Öffnung in Richtung der bisher weitgehend vernachlässigten Libretto-Forschung könnten auch auf musikalische Fragen wichtige Antworten gegeben werden.

Im Anschluß an Alfred NOES (Wien) Überblick über die bisherigen spärlichen Kenntnisse über Metastasios barocke Vorgänger als Hofdichter am Kaiserhof stellt Erika KANDUTH (Wien) den *poeta cesareo* des 18. Jahrhunderts vor und erläutert seine jahrzehntelange enge Beziehung zum Kaiserhaus.

Don NEVILLE (London/Ontario) widmet sich in seinem Beitrag einem zu Unrecht vernachlässigten Teil in Metastasios Schaffen – den Oratorien für den Wiener Kaiserhof, die in den Jahren zwischen 1730 und 1740 entstanden sind. Er weist

nicht nur auf die engen Bezüge zur zeitgenössischen Dramentheorie und Predigtliteratur hin, sondern auch auf die Übereinstimmung mancher Textpassagen in Metastasios geistlichen Dramen und weltlichen *opere serie*.

Mit diesen beschäftigt sich Elisabeth Th. HILSCHER (Wien) und konzentriert sich dabei auf die Wechselbeziehung zwischen dem kaiserlichen Auftraggeber Karl VI. und dem Hofdichter vor dem Hintergrund eines Herrscherbildes, das es gemäß eines strengen Tugendkodexes panegyrisch zu überformen galt.

Otto G. SCHINDLER (Wien) führt in die praktische Welt des Wiener Theaters ein und dokumentiert anhand von zahlreichen unveröffentlichten Archivadokumenten, wie der Opernbetrieb am Kaiserhof unter Karl VI. organisiert war und welche Schwierigkeiten der Impresario hatte, vom Kaiser die nötigen finanziellen Mittel für die Veranstaltung aufwendiger Festaufführungen zu erhalten.

Dem Wiener Theaterwesen zur Zeit Maria Theresias wendet sich Bruce Alan BROWN (Los Angeles) zu und zeigt an *Alcide al bivio*, der Hochzeitsoper für Erzherzog Joseph, daß es 1760 zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen dem konservativen Hofdichter Pietro Metastasio und dessen Lieblingskomponisten Johann Adolf Hasse mit dem reformatorisch gesinnten Theaterintendanten Giacomo Durazzo kam. Unveröffentlichte Briefe Durazzos lassen die Annahme zu, daß dieser nicht nur das Sujet der Oper auswählte, sondern sie auch als eine Art Vorbereitung für seine eigene Reformoper *Armida* benutzte.

Die szenische Seite von Metastasios Festoper für den Kaiserhof beleuchtet Leonie DE MADDALENA (Neapel/Aarau) anhand von Bühnenbildentwürfen der Gebrüder Bernardino und Fabrizio Galliari. Sie konnte einige Zeichnungen in einem in Bologna erhaltenen Skizzenbuch der beiden Bühnenbildner der *fiesta teatrale „Partenope“* zuordnen, die Metastasio 1767 anlässlich der Verlobung von Erzherzogin Maria Josepha mit dem neapolitanischen König Ferdinand verfaßte.

Ausgehend von Metastasios Kritik am Theaterwesen in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts widmet sich Sybille DAHMS (Salzburg) der Entwicklung des Balletts am Kaiserhof zu seinen Lebzeiten, vom dramatischen Handlungsballett Franz Hilverdings über die tänzerisch-dramatischen Experimente Gasparo Angiolinis bis hin zur Ballettreform Jean Georges Noverres.

Die folgenden Beiträge gehören alle in den Bereich der Rezeptionsgeschichte von Metastasios Werken in Europa.

Sowohl Francesco COTTICELLI (Neapel) als auch Paologiovanni MAIONE (Neapel) vergleichen mehrere Versionen früher Werke Metastasios für Neapel. COTTICELLI zeigt die textlichen Veränderungen, die an der *azione teatrale „Gli Orti Esperidi“* dreißig Jahre nach ihrer Uraufführung im Jahre 1721 vorgenommen wurden. Trotz der geänderten politischen Verhältnisse – 1721 befand sich Neapel unter habsburgischer, 1751 unter bourbonischer Herrschaft – erweist sich der Anlaß – der Geburtstag der jeweiligen österreichischen Monarchin, in einem Fall Kaiserin Elisabeth Christine, im zweiten Maria Theresia – als bestimmend für die Auswahl des Librettos.

MAIONE hingegen analysiert die Vertonungen einer der erfolgreichsten und populärsten Opern Metastasios, *Didone abbandonata*, von ihrer Uraufführung mit der Musik Domenico Sarros (1724) bis zur Version Giovanni Paisiellos (1794).

Neapel als wichtigem europäischem Umschlagplatz nicht nur von Operntexten, sondern auch von Sängern kommt auch bei Andrea SOMMER-MATHIS (Wien) große Bedeutung zu, denn die ursprünglich für die Vermählung Maria Theresias bestimmte Oper *Achille in Sciro* (1736) nahm von Wien aus ihren Weg über Neapel (1737) nach Madrid, wo sie 1744 neuerlich als Hochzeitsoper fungierte. Trotz des jeweils sehr unterschiedlichen Kontextes läßt sich an diesen drei Aufführungen die europaweite kulturelle Vernetzung erkennen, die für die Verbreitung der Werke Metastasios so charakteristisch ist.

Mit der Rezeption Metastasios in Spanien, die Mitte der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts sowohl auf der höfischen als auch auf den öffentlichen Bühnen Madrids einsetzte, beschäftigen sich Juan José CARRERAS (Zaragoza) und José Máximo LEZA (Salamanca). An zwei Versionen von Metastasios *Demetrio* aus den Jahren 1736 und 1738 werden die Veränderungen gezeigt, denen Metastasios Originaltext zum einen in einer spanischen Bearbeitung durch eine professionelle spanische Schauspieltruppe und zum anderen durch ein Ensemble italienischer Opernsänger unterworfen war.

Rosy CANDIANI (Mailand) wendet sich hingegen den Aufführungen von Metastasios Opern in Dresden zu, wo sich 1742–1757 mit Francesco Algarotti, Giovanni Claudio Pasquini, Giovanni Ambrogio Migliavacca und Johann Adolf Hasse eine Künstlerkolonie zusammengefunden hatte, die auch zahlreiche Werke Metastasios zur Aufführung brachte. Der erste Briefkontakt zwischen dem kaiserlichen Hofdichter und dem europäischen Intellektuellen Algarotti entstand 1742/43, als er Metastasios *Didone abbandonata* für den Dresdner Hof bearbeitete; die Korrespondenz wurde jedoch auch später fortgesetzt, wobei sich Algarotti als bedeutender Vermittler der Werke Metastasios erwies.

Didone abbandonata war eines der erfolgreichsten Libretti Metastasios; die absolut populärste Oper war jedoch zweifellos *Artaserse*, die nach ihren ersten Aufführungen in Rom, Venedig und Genua im Jahre 1730 mehr als 80mal neu vertont wurde. Daß dieses *dramma per musica* auch in London überaus erfolgreich war und in der Zeit von 1730–1800 nicht nur in einigen italienischen Versionen, sondern auch in der englischen von Thomas Arne auf den Londoner Bühnen reüssierte, zeigt Nicholas SALWEY (Oxford).

Michael BURDEN (Oxford) ergänzt diesen Überblick durch seine Auseinandersetzung mit den *Pasticci* aus Metastasios Opern, die im 18. Jahrhundert nicht nur in London außerordentlich beliebt waren; er weist auf die damaligen Publikumsreaktionen hin, aber auch auf Metastasios eigene Reaktion auf die Begegnung mit den manchmal bis zur Unkenntlichkeit entstellten Werken seiner Muse.

Die Vielzahl der Vertonungen metastasianischer Texte demonstriert Reinhart MEYER (Regensburg) durch statistische Analysen der beiden Libretti *Artaserse* und

Demetrio, die zwischen 1730 und 1780 in ganz Europa unzählige Male vertont wurden.

Zurück nach Wien führt Werner TELESKO (Wien) in seinem Beitrag über das Deckenfresko im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, das auf einem Programm basiert, das Pietro Metastasio 1755 für den Protektor der Universität, Erzbischof Johann Josef Graf von Trautson, entworfen hatte. Dem Fresko Gregorio Guglielmis, das heute – nach einem Brand im Jahr 1961 – nur noch als Kopie überliefert ist, kommt eminente kunst- und kulturhistorische Bedeutung zu, weil es in anschaulicher Weise den Übergang von einer biblisch fundierten Ikonographie der vier Fakultäten zur aufklärerisch beeinflussten Sichtweise der Wissenschaften in der Mitte des 18. Jahrhunderts markiert. Es zeigt damit aber auch Pietro Metastasio als den *uomo universale*, als den wir ihn im Titel unserer Festgabe apostrophiert haben.

I. METASTASIO-STUDIEN PRÄMISSEN

REINHARD STROHM (Oxford)

THE CONTRIBUTION OF MUSICOLOGY TO METASTASIO STUDIES

Eighteenth-century opera, as understood today, is a musical genre, like other musical genres such as the symphony or the sonata. The term *eighteenth-century opera* implies a history of opera, and the concept of opera history implies music: it is a history of voices and instruments, of musical styles and performance techniques, but above all of composers. Every visit to a bookshop will confirm that opera is a subject belonging to music and not to literature, not even necessarily to theatre.

Now this *musicalisation* of opera in the public mind is very much a result of the history of opera, of music itself. Because of the transformations of European society and its changing attitude towards the performing arts, the nineteenth-century musical theatre became the arena of composers rather than poets. The Classic-romantic concept of music as a self-expressive, authorial art was now fully applied to compositions for the stage. This concept is indeed justified for Classic-romantic opera – though when applied to the eighteenth century it would seriously under-rate opera's literary and theatrical loyalties.

The Metastasian *dramma per musica*, in particular, appears in this perspective as an anomaly, above all because the librettist involved here is culturally more important than the composers. Mozart's *La clemenza di Tito* has attracted more research than any other individual Metastasio setting, because it is only in this work that the balance librettist-composer feels right to us¹. In reality, the balance is abandoned here; Mozart made an end to Metastasian opera. From the new perspective of a composer-driven history of opera which his music requires, the *dramma per musica* (or *opera seria*) appears distorted: a curious social practice of pre-enlightened court culture rather than a tradition of European art. In other words, its artistic character is in danger of becoming unintelligible to our retrospection.

If, for example, we automatically assume the composer to be the master of the expression in *opera seria* (which would be appropriate in Verdi), close searches for dramatic expression in eighteenth-century opera scores lead time and again to dis-

¹ This opera is not only the most-studied musical setting of a Metastasian drama. Mozart's music has also caused the drama itself to become the most-studied of Metastasio's works. See TABLE, classifying the literature on Metastasio reported in the musicological reference-work *RILM* (which of course covers publications of literary history and criticism).

appointment. As a result of such negative experiences, the absence of musical 'drama' from *opera seria* typically worries not only historians of literature and general culture whose view of the stylistic responsibilities of music is understandably one-dimensional, but also music historians. *Opera without Drama* is the title of an influential musicological study, and the even more famous book entitled *Opera as Drama* emphatically sidelines the *dramma per musica*². Starting from an anachronistic concept of the respective roles of music and drama in *opera seria*, these studies diagnose an exaggerated contrast between them. Under these preconditions, it has become difficult to operate in fairness to the music of *dramma per musica*, and perhaps as a consequence many music historians now limit their investigation to the non-musical side of the genre.

Musicological studies of such matters as musical style or performance in *opera seria* are surprisingly scarce³; some of those that do appear can be narrow, single-mindedly analytical – focussing, for example, on aria forms – or oblivious to the theatrical side of this music.

On the other hand, the contribution of musicologists to the cultural history of *dramma per musica*, and of opera in general, has strongly increased in the last two decades. A recent segment of these endeavours is the study of *opera seria* in a framework of cultural anthropology⁴. Other musicologists are wedded to the study of opera as a business and institutional culture. To present opera in its socio-cultural context is a recipe for success which musical writers cannot ignore⁵, though at the bottom of the story there may sometimes be an evasion: a disappointment with the music, perhaps, or a lack of confidence in the chances of drawing the musical phenomenon into the general cultural picture.

* * *

The expansion and interpenetration of musical and cultural research in opera has other imbalances, too, which are mostly a matter of academic politics. Whereas socio-cultural studies are usually seen as an enrichment of musicology and welcomed by colleagues and students, the close study of dramatic literature by a musicologist would be considered an interdisciplinary step. Those authors who attempt it, may fall into the interdisciplinary trap: nobody reads them. Musical colleagues

² See, respectively, ROBERT S. FREEMAN, *Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera 1675-1725* (Studies in Musicology 35) Ann Arbor 1981; and JOSEPH KERMAN, *Opera as Drama*, New York 1956.

³ See TABLE.

⁴ See MARTHA FELDMAN, *Magic Mirrors and the Seria Stage: Thoughts Toward a Ritual View*, in: *JAMS* 48 (1995) 423-484.

⁵ The preferred canvas for cultural history-painting in eighteenth-century opera is of course Vienna, for more than one reason. Successful examples can be found in the writings of Jacques Joly, Daniel Hertz, Don Neville, Andrea Sommer-Mathis, or in volumes published by Gianfranco Folena and Maria Teresa Muraro.

ignore their writings because they are not about music, literary scholars because they are in the wrong journal. Self-consciously interdisciplinary projects and conferences on Italian opera, such as have been held at Venice, London (Ontario) or Münster⁶, are a promising strategy, but the participating researcher better republishes her paper also in a journal of the home discipline, otherwise it will go unnoticed. Sometimes the publication is in the wrong language, for example Italian: there are signs of a rapid decline in the use of Italian (and German) in Anglo-American music departments. In Britain, the progress of European unification seems to have diminished, rather than enhanced, the attractiveness of modern language studies to native English speakers. Italian studies and music studies, born sisters, have become strangers to each other, not only in the university but also in the conservatoire and even on the stage. Under these circumstances, the preference of some of the leading Italian literary historians to remain among themselves when it comes to studies of Metastasio and the *melodramma* seems understandable⁷.

* * *

And yet, historians of Italian literature, theatre and culture all need the musicologists and their specifically musical contribution. Many texts in the literary canon were written to form amalgams with musical compositions, just as medieval texts were intended to be read aloud. Nor is the cooperation of music in dramatic or lyrical poetry only a performative issue: such musical-literary amalgams retain their text status after the performance event and have a history of themselves. If the musicologist investigating an eighteenth-century cantata, oratorio or opera score is mistaken in the assumption that the composer's style is all that can be learned from it, the claim, on the other hand, that composed music was just a performative vehicle or hedonistic appendix to poetry is just as self-serving, even if it has already been made by contemporaries. As regards patterns of cultural history, Italian poetry was a courtly practice in seventeenth- and eighteenth-century Europe in addition to, and often because of, the cultivation of Italian music. Charles VI, Maria Theresa, and their ancestors were not literary specialists, they were music enthusiasts. Metastasio's very career was furthered already in Naples by

⁶ See, respectively, MARIA TERESA MURARO (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, Florence 1986; DON J. NEVILLE (ed.), *Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera, 1730-1790* (Studies in Music from the University of Western Ontario 7, vols 1/2) London/ Ontario 1982 and DON J. NEVILLE (ed.), *Metastasio at Home and Abroad* (Studies in Music from the University of Western Ontario 16) London/ Ontario 1997; KLAUS HORTSCHANSKY (ed.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*, Hamburg-Eisenach 1991.

⁷ See, for example, the splendid but virtually music-less volumes *Metastasio. Convegno indetto in occasione del II centenario della morte*, (Atti dei Convegni Lincei 65) Rome 1985; and ELENA SALA DI FELICE – LAURA SANNIA NOWÉ (eds.), *Metastasio e il melodramma*, Padua 1985. A representative research survey published after the bicentenary of 1982 which does include musicological contributions is GIOVANNA GRONDA, *Metastasio*, in: *RIM* 19 (1984) 314–332.

the performances of great musicians, for example Marianna Benti Bulgarelli and Carlo Broschi detto Farinelli to name but two. It might also be shortsighted to ignore the role of musicians in Apostolo Zeno's career, for example of Antonio and Santa Stella Lotti, or Francesco Borosini.

Musicology produces much evidence pertaining to literary history. The conventional, one-sided view of a composer-driven opera history may distort the image of music, but it may help to correct an absurd history of literature which isolates Metastasio the dramatic poet from his age, his predecessors (except for Zeno, the archetypal precursor)⁸ and his rivals in the field of musical drama. It may seem, in fact, that literary historians have a somewhat old-fashioned view of the development of libretto-writing and still very much neglect the authors falling under Benedetto Croce's verdict of *non-poesia*. Music historians, by contrast, are interested – perhaps too exclusively – in creators of musical *poesia* such as Hasse, Vivaldi, Galuppi, Jommelli or Handel. In this context, attention has been drawn – partly by musicologists – to the *non-poesia* of Salvi, Lalli, Pariati, Verazi or Rolli⁹. Antonio Salvi, one of the most significant forerunners of Metastasio, has no entry in the *Enciclopedia dello Spettacolo* but he did receive one in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁰. Occasionally, music historians are also aware of the cultural relationships between *opera seria* and other traditions of theatre (such as *intermezzi*, *commedia* and *opera buffa*, French and Spanish theatre) or its debts to literature in general. This may be because they study composers who catered for various theatrical genres or who show signs of literary education or interest in the spoken theatre (such as Handel, Jommelli, Gluck, Piccinni, Mozart).

For all these reasons, a purely literary or cultural critique of these texts would seem no more justified than a purely musical one of their settings. We have to study the musical application in both its performative and its wider cultural role if we wish to understand the poetry. The objection that Metastasio's *drammi* attained

⁸ Although there is also the patriotic-romantic suggestion – not well-known today – of a Neapolitan *commedia* influence on the early Metastasio: MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il settecento. Storia letteraria*. Milano 1917.

⁹ On Rolli and others, see GIOVANNA GRONDA, *Poesia e metrica*, in: G. GRONDA, *Le passioni della ragione. Studi sul settecento*. Pisa 1984, 55–154; CARLO CARUSO, *Italian opera libretti 1679–1721: universality and flexibility of a literary genre*, in: M. LÜTOLF (ed.), *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*. Berne 1995, 21–37; on Lalli, see BRUNO BRIZI, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, in: F. DEGRADA (ed.), *Vivaldi veneziano europeo*. Florence 1980, 183–204; on Pariati, see G. GRONDA (ed.), *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Bologna 1990; on Verazi, see MARITA PETZOLD McCLYMONDS, *Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy*, in: T. BAUMAN – M. P. McCLYMONDS (eds.), *Opera and the Enlightenment*. Cambridge 1995, 119–132, all with further literature.

¹⁰ Recent studies of Salvi are FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma" del libretto nel primo settecento*. Bologna 1994, and REINHARD STROHM, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. London–New Haven 1997, 165–198.

work status whereas their contemporary settings did not would be erroneous: already in 1760, a complete edition of Hasse's operas was being prepared in Dresden, and some of Jommelli's operas were printed at the court of Württemberg. Not only these demonstrations of courtly patronage but also contemporary writings on musical aesthetics and musical life paid respect to the composers of *drammi per musica*. Johann Mattheson, Charles Burney and Johann Joachim Eschenburg considered operas by Handel, Jommelli and Hasse as epoch-making artistic statements, and Vinci and Jommelli were household names in the narratives of Enlightenment and pre-Romanticism¹¹. Clearly, opera was both a business or cultural practice and an artistic statement or work. It is an advantage for us musicians to have excellent critical editions of Metastasio's *drammi* – but it is a terrible disadvantage for all his admirers including literary scholars not to have at least their first settings available in critically edited and competently performed recordings – video recordings of course.

* * *

With this proposal, I am approaching the main question. What can musicologists do for Metastasio? For what part of this trans-disciplinary study are they most needed, and what part of the subject matter should they focus upon? As just said, musicologists should make sure that the operas are being studied and performed, and to that end they should edit. An even more pressing concern, however, is that the music will not speak to us unless we hear it as part of a larger whole that eighteenth-century opera was. It is true that this larger whole changed so much over the centuries that we can hardly do more than reconstruct its relativities and contingencies. One overriding contingency was, as said above, the shift of the relationship between music and drama itself. An art-form which might be described as *poetry wrapped in music wrapped in theatre* became something more like *musical drama*. This process of transformation of a detachable ingredient into a defining essence can be measured, for example, against the backdrop of traditional dramatic theory. The Aristotelian and classicist theory of the six integral parts of tragedy (*parties integrantes, parti di qualità*), for example, is explained by Pierre Corneille in his *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* and by Metastasio in chapter VI of his *Estratto dell'arte poetica di Aristotile*¹². This theory maps out a hierarchical structure of the ingredients of drama where music is present but placed, together with scenography, in a bottom layer. Above it there are (in ascending order) diction, pathos, ethos and subject matter. The great change of music's role

¹¹ On Vinci's reputation, see KURT SVEN MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Ph.D. Diss., University of Toronto 1993, 313–345.

¹² PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli. Milano 1947, 2, 1027–1034; highlighted, for example, in STROHM, *Dramma per Musica*, 17f. and 239. See also PIERO WEISS, *Metastasio, Aristotle, and the Opera seria*, in: *Journal of Musicology* 1 (1982) 385–394; ital. in MURARO (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, 1–12.

in opera between the mid-seventeenth and the late eighteenth century can be described, without forcing the issue, as an ascent from the lowly position of a helper of poetry to that of a main communicator of the passions and ideas, then of the ethos and message and ultimately of the subject matter itself. These are also processes of individualisation and authorisation of the musical setting which ultimately turn against Metastasio. If these overriding processes are ignored, any consideration of the development of the music alone or of the poetry or dramaturgy alone will not be a partial view, it will be a distorted view. But if the overriding shift is taken into account, partial views of the music, of the drama, the stagecraft, the audience and so forth will all contribute positively. Now Mozart is relevant indeed – *Idomeneo* has a different sort of music from *Il re pastore* because its music is thoroughly expressive of all the aspects of the drama.

* * *

The Aristotelian theory, which pertains to dramaturgy, represents only one layer of the transformations we need to describe. Of the other areas in which such transformations can be investigated, four may briefly be characterised:

- a) Musical structure and musical dramaturgy,
- b) The attitude of dramatists and critics to music,
- c) Performance and audience, and
- d) The aesthetics of sung poetry.

a) Musical structure and musical dramaturgy

The musical *work*, as a result of compositional choices, is often approached with exploratory structural readings or *analysis*. Either individual arias or whole operas can be taken as the basic structural unit. One way of demonstrating compositional choices in the music is to ask whether there are musical patterns across a whole (for example the opera score), and to what extent these are individual to this score or drama. In order to find out, for example, whether the aria keys in a *dramma per musica* are due to haphazard, performative or structural-compositional choices, we may investigate whether they form any sort of pattern against a performative or dramaturgical background. Their semantic significance might become clear from the same investigation, and it may well appear related to the hierarchy of characters or roles in the drama or cast¹³. But patterns of aria keys, or metres, or orchestrations are only a few of many possible structures, and their significance is easily

¹³ Examples are found in writings on Handel operas since the 1920s (for example by Rudolf Steglich, Helmut Huckle, Reinhard Strohm, Ellen T. Harris, Robin Fenton). This type of research has again been advocated, without regard to the older literature, by ANSELM GERHARD, *Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, in: K. HORTSCHANSKY (ed.), *Opernheld und Opernheldin*, 35–55.

overrated. Also, the possibility that structural choices of composers are tied in with their reading of the drama in one way or other, is being increasingly demonstrated in studies of 'musical dramaturgy'¹⁴. Many musical-dramatic areas need further exploration, for example the musical setting of pathos and ethos, or timing and tessitura, or musical-semantic systems of *concelli*¹⁵. Pier Jacopo Martello mentions the *intreccio*, the interweaving (or plotting) of the voices¹⁶. This aural landscape is set against the *intreccio* of appearances, of genders, family relations, costumes and disguises, social positions, and so forth. The rhetoric of a musical setting, if there is one, ought to show itself in disposition as well as elocution, and may be checked against a backdrop of textual and theatrical – for example scenographic – dispositions. Here and in the analysis of single aria settings, I have often been helped by Mattheson's emphasis on the concept of emphasis¹⁷: even where music does not actually imitate it may yet emphasize, which is how not only the composer but also the singer contributes to the balance of a theatrical presentation. The concern with compositional choices leads, furthermore, to the question of the theatrical status, and the semantics, of instrumental music or orchestration, and of harmony and melody in general. This question was an obvious one to dramatic poets including Metastasio, who grappled with the role of the ancient classical terms *melody* and *harmony* in opera identifying the former with arias and the latter with recitative in order to justify this dramatic genre itself¹⁸.

b) *The attitude of dramatists and critics to music*

The value of musical studies such as mentioned here for the understanding of the *dramma per musica* might depend on whether contemporary poets, critics and audiences had any awareness of, or interest in, musical structure and balance. We

¹⁴ A few examples: LORENZO BIANCONI, *Die pastorale Szene in Metastasios Olimpiade*, in: *Kongreßbericht Gesellschaft für Musikforschung Bonn 1970*, Kassel etc. 1971, 185–191; DANIEL HEARTZ, *Hasse, Galuppi, and Metastasio*, in: M.T. MURARO (ed.), *Venezia e il melodramma del Settecento* [I], Florence 1978, 309–339; RAYMOND MONELLE, *Recitative and Dramaturgy in the Dramma per Musica*, in: *Music & Letters* 59 (1978) 245–267; HELGA LÜHNING, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart* (Analecta Musicologica 20) Laaber 1983; WOLFGANG OSTHOFF, 'Attilio Regolo': *Metastasios musikdramatische Konzeptionen und Hasses Ausführung*, in: *Dresdener Operntraditionen*, Dresden 1986, 147–173; REINHARD STROHM, 'Arianna in Creta': *musical dramaturgy*, in: STROHM, *Dramma per Musica*, 220–236.

¹⁵ On systems of keys, metres, affetti and concetti, see REINHARD STROHM (ed.), *Antonio Vivaldi: Giustino*, 2 vols, Milano 1991, introduction.

¹⁶ *Della tragedia antica e moderna*, Rome 1715; see PIERO WEISS, *Pier Jacopo Martello on Opera (1715): An Annotated Translation*, in: *Musical Quarterly* 66 (1980) 378–403, at 386.

¹⁷ Expounded, for example, in: *Der Vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, part II, ch. 8 (*Vom Nachdruck in der Melodie*) 174–180.

¹⁸ *Estratto dell'arte poetica*, 963f.

should not legislate about the extent of such interests, but it seems they were more frequent than is conventionally admitted. Apostolo Zeno's letters on the aesthetics and structure of his *drammi per musica*, and on their performances, have been read by Elena Sala di Felice as documenting a total lack of sympathy for musical or even theatrical considerations¹⁹. A letter of 1728 in which Zeno, from Vienna, makes only a few (perhaps token) comments on the revision of a libretto for a new production in Venice, suggests to her the "low esteem in which he held the moment of the stage production, as opposed to the poetic text"²⁰. Zeno, however, drew his experiences from the pragmatic, performative sphere of Venetian opera, which he wished to transcend while being materially dependent on it. He had good reason to emphasize his Arcadian and literary credentials in his correspondence with *letterati*, to take full credit as librettist for successful performances, or to criticise musical performers for failures. Metastasio did not behave very differently. Although we know of his continuous care for the musical performances of his *drammi*, we also accept his self-flattery in sometimes believing that their performances without the music were especially successful (although he probably never volunteered suggestions for those stage productions). Both poets must be read in proper relation to their backgrounds. Zeno made a huge step towards theatricality and musical dramaturgy within his chosen kind of production – literary drama clothed in music – at a time when the Italian spoken, literary theatre was still firmly divorced from the routines of commercial stage production²¹.

Writers gifted with a different temperament took different attitudes, to be sure. Pier Jacopo Martello, for example, is a commentator who in his *Della tragedia antica e moderna* ostensibly speaks to the poet and discusses the legitimacy of the musical drama, i.e. he comments on literary work structures and dramaturgy²². In reality, his music-loving Pseudo-Aristotle also speaks to and about the musician and particularly, to and about the listener. Performance memories litter his prose. He records pleasure and displeasure of listening and performing; recalls the delights of hearing while seeing pleasant things (a bird in a garden, a precious instrument, a female singer). He urges care for costumes and scenery, ostensibly more than for poetry; he contrasts the effects of operatic verse when heard sung and when read; he recommends poets who find facile words at the harpsichord; he warns that the audience will grow cool if at the rise of the curtain it sees but two characters discoursing gravely about their private affairs. All this is only half ironical: Martello does not really resent all the limitations to the poet's choices nor his

¹⁹ ELENA SALA DI FELICE. *Alla vigilia del Metastasio: Zeno*, in: SALA DI FELICE – NOWÉ, *Metastasio*, 79–109.

²⁰ *Ibidem* 93.

²¹ For analyses, see REINHARD STROHM, *Tragédie into dramma per musica*, in: STROHM, *Dramma per Musica*, 121–164.

²² See n. 16 above.

interactions with singers, composer, impresario, audience – matters which were to become the main theme of Martello's more openly satirical followers Gigli, Marcello, Metastasio, Goldoni and Calzabigi. It is this sort of text which the expert of musical composition and performance needs to know and interpret for others.

c) Performance and audience

The musicological contribution to the subject of performance and audiences is still in its infancy. Far from advocating another shopping-spree in performance studies, I do believe we have asked too few questions about the performing business: for example, about the mechanisms and ambitions leading to performance decisions, about how they related to compositional decisions, on the one hand, and audience perceptions, on the other. As one example of many, consider Klaus Hortschansky's excellent study of the role of singers²³. Carestini performed the role of Timante in several *Demofonte* settings of the 1740s; where these settings are similar, for example in aspects of nature imitation, melodic contour and rhythm, Hortschansky assumes Carestini's influence on the composers in question. Could the composers not have influenced each other more directly? It seems bold to wish to demonstrate the performer's influence with devices such as tone-painting and rhythmic structure, traditionally reckoned among the composer's choices, rather than with vocal technicalities. But the implication is worth considering that Carestini might have had an interest in exactly those compositional matters, whereas his vocal preferences were to be taken for granted.

Performance also overlaps largely with the operatic business, with matters of stagecraft and with art history altogether – research areas now well cultivated by theatre historians as well as musicologists. Nevertheless, we know far too little about the precise stages of planning, composing and rehearsing operas; whether singers influenced the choice of drama and role before or after being hired, how they learned the recitatives, how they rehearsed them on stage, whether they studied Metastasio's dramas as texts (it does seem so), whether choices of dramatic emphasis were made not only to suit performance forces but also on their behalf. Singer personalities did influence even the poet's choices of subject matter and treatment, but on the other hand, performers were the constructs of authors, impresarios and audiences. Composers taught castratos *and* composed their roles for a formative period. Handel personally engaged singers in Italy to support his compositional projects: is this evidence for a high or a low rank of the singers' import? Hasse had large reservoirs of suitable arias ready for parodying when new singers were hired in Dresden or commissions came at short notice. The service which he rendered to his performers seems to have included make-belief and placebo pills.

²³ KLAUS HORTSCHANSKY, *Die Rolle des Sängers im Drama Metastasio's, Giovanni Carestini als Timante im „Demofonte“*, in: MURARO (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, 207–234.

When, in Bologna in 1733, Anna Maria Peruzzi (a notorious querulant) criticised his composition of an aria written for her, she had to sing it nevertheless²⁴.

It is likely that audiences of the mid-eighteenth century heard or read Metastasio's poetry against an aural memory of musical performances – quite certainly he himself did – and enjoyed singing it at the harpsichord. In European libraries there are tens of thousands of individual aria manuscripts which have been copied for members of the audience as souvenirs and for private music-making²⁵ – just as spectators collected libretti for private reading. Operatic poetry not only lived in the memory of stage performances heard, it also received new settings that were suitable for home performance. In Vienna, the genre of the social part-song (*Gesellschaftsmusik*) flourished throughout the eighteenth and early nineteenth centuries, from Caldara to Salieri²⁶; this tradition of domestic music-making widely and stubbornly used Metastasio's dramatic poetry, which is how not only Mozart's *Notturmi* but Beethoven's and Schubert's Metastasio settings came about. It is not widely recognised that Metastasio's own musical settings of some of his *canzonettas* (as arias would be called at least when heard outside the theatre) are just such part-songs for domestic use, and they were of course sung at court. There was apparently no essential difference between the domestic consumption of opera arias and that of songs from vaudeville comedies or indeed non-theatrical songs. The implication may be that also the writing of new dramatic poetry happened against an aural background which was musical as well as verbal.

d) *The aesthetics of sung poetry*

Performance and compositional choices partly converge in the matter of poetry as musically recited. Here, in the area of language, taste and style, is the largest backlog of research. New investigation of the musical aesthetics of Metastasio's dramas could start from his own neglected remark that the immense variety of melodies and rhythms of arias are *characters* just like the physiognomies of people²⁷. Despite a few pioneering studies on rhetoric in the theatre²⁸, we do not know very much

²⁴ SERGIO DURANTE, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo settecento e la loro formazione*, in: LORENZO BIANCONI – G. MORELLI (eds.), *Antonio Vivaldi*, Florence 1982, 2, 427–481.

²⁵ That these copies do reflect general tastes is borne out by the near absence of Caldara's *dramma per musica* settings from this circulation even in Viennese collections, whereas his part-songs, on the one hand, and opera arias by Galuppi or Hasse, on the other, are extremely frequent there.

²⁶ RUDOLF ANGERMÜLLER, *Salieris Gesellschaftsmusik*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte II* (= *Analecta Musicologica* 17) Cologne 1976, 146–193.

²⁷ *Estratto dell'arte poetica*, 963f. Word-setting and typologies of Metastasian arias are discussed in REINHARD STROHM, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–30)* 2 vols, Cologne 1976; see also DANIELA GOLDIN, *Per una morfologia dell'aria metastasiana*, in: MURARO (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, 13–37.

²⁸ DENE BARNETT, *The Art of Gesture. The Practices and Principles of Eighteenth-century Acting*, Heidelberg 1987.

about the aesthetic conventions of the Metastasian theatre *as performed*, from the aesthetics and rhetoric of gestures, action and its musical underpinning to the ideals of artistic control of nature through bodily motion and voice, which may be fundamental also for poetic structures because arias are sung in a choreographic timing (with the orchestra) rather than an oratorical one. Musicality and timing are almost equivalents: tempo is hugely relevant for the aesthetics of theatrical performance even without music. Literary criticism adopting such parameters might reach beyond the old observation of a vague *musicality* in Metastasio's verse, which simply reacted to a certain rhythmic patterning destined for musical recitation anyway. A conspicuous development of musical style in Metastasio's era involved rhythm and phrase structures; but the facile assumption of a stylistic congruence between the *regularity* of musical phrasing and poetic patterning in Metastasio settings should be augmented by a reevaluation of the changing role of music altogether.

The historical advance in the role of music in the eighteenth century could be metaphorically described as the *dramatisation of song* and the *musicalisation of drama*: singing on stage is no longer that old *inverosimile* but a natural form of self-expression in the theatre, and musical poetry is the *energeia* by which characters (physiognomies) construct, legitimate and differentiate themselves.

The role of music in drama, and consequently the status of compositional choices in opera as an art and a business, needs to be judged by musicians because the role music can play is interdependent with the language it can speak. I propose that we also need to investigate the reverse side of this interaction: the language which music learned to speak as a result of being active within drama. The complex process of rhetorical and imitative endeavours which musicians undertook for the sake of Metastasio's dramatic poetry led to opera as we know it – an expression of human beings through music – and profoundly affected the recent history of Western music.

TABLE

Publications containing the keyword *Metastasio*, reported in *Répertoire International de la Littérature Musicale (RILM)*, 1967-1995, analysed by subject categories:

Total number of publications: 182

(each publication may belong to more than one subject category)

A. Individual works by Metastasio

Achille in Sciro 2; *Adriano in Siria* 3; *Alessandro nell'Indie* 7; *Antigono* 2; *Artaserse* 5; *Attilio Regolo* 2; *La clemenza di Tito* 13; *Demetrio* 2; *Demofonte* 3; *Didone abbandonata* 7; *Ezio* 2; *Ipermestra* 1; *Nitteti* 2; *L'Olimpiade* 8; *Il re pastore* 4; *Semiramide riconosciuta* 1; *Siface* 1; *Siroe re di Persia* 1;

Alcide al birio 1; *Le cinesi* 3; *La corona* 1; *La Galatea* 1; *L'isola disabitata* 2;

Cantate 2;

Betulia liberata 8; *Giouso re di Giuda* 1; *Isacco figura del Redentore* 1; *La morte di Abele* 2; *Per la festività del Santo Natale* 2.

B. Subject groups

Reception and diffusion: 91

Cultural and theatre history: 85

Literary criticism, sources, editions: 71

Individual musical settings and composers: 56

Music criticism and sources: 49

Musical dramaturgy and performance: 41

Biography: 19

ALFRED NOE (Wien)

HOFTHEATER UND ITALIENISCHE HOFDICHTER VOR METASTASIO

Bei Betrachtung der ungefähr 150jährigen Geschichte der italienischen Hofdichter am Wiener Hof stellt die Ankunft Pietro Metastasios im Jahre 1729 in mancherlei Hinsicht einen entscheidenden Wendepunkt auch für die literaturgeschichtliche Forschung dar. Metastasios Haltung als *poeta cesareo* erweist sich als weniger „domestikenhaft“ als die seiner Vorgänger, sein Auftreten wirkt – im Rahmen des Möglichen – selbstbewußter, und seine Beziehung zu seinen Dienstgebern Karl VI. und Maria Theresia erhält zumindest den Anflug persönlicher Sympathien. Nicht nur die unmittelbare Umgebung bei Hof zeigt angesichts des Schaffens von Metastasio mehr Anerkennung, auch seine Würdigung durch die Nachwelt erfolgt früher und gründlicher in Form von Biographien und Werkausgaben¹, zu denen es bei einigen seiner Vorgänger bis heute nicht gekommen ist. Eine annähernd vergleichbare Würdigung erfuhren unter den *poeti cesarei* lediglich Apostolo Zeno, sein unmittelbarer Vorgänger von 1719 bis 1729, der als Hofdichter und Reformator der Barockoper Beachtung fand², und mit ihm bzw. vermutlich durch ihn auch Pietro Pariati.

¹ Aus der umfangreichen Literatur sei hier nur verwiesen auf ältere Werke, die eine beeindruckende Kontinuität in der Beschäftigung mit dem Autor illustrieren: MICHELE TORCIA, *Elogio di Metastasio*, Neapel 1772; JOSEPH FRIEDRICH VON RETZER, *Metastasio*, Wien 1782; JOHANN ADAM HILLER, *Über Metastasio und seine Werke*, Leipzig 1786; LOUIS-ALEXANDRE-CÉSAR BOMBET [= STENDHAL], *Vies de Haydn, Mozart et Metastase*, Paris 1815; FRANCESCO FRANCESCHI, *Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*, Lucca 1820; FRANCESCO AMBROSOLI, *Monumento a Pietro Metastasio nella chiesa degli Italiani in Vienna*, Wien 1855; THEODOR GEORG VON KARAJAN, *Aus Metastasios Hofleben*, Vortrag, Wien 1861; ADOLPH MUSSAFIA, *Pietro Metastasio*, Wien 1882; LUIGI FALCONI, *Pietro Metastasio alla corte di Carlo VI e di Maria Teresa*, Wien 1883; LODOVICO OBERZNER, *Pietro Metastasio cittadino Milanese*, Genua 1893; PAOLO ARCARI, *L'arte poetica di Pietro Metastasio*, Mailand 1902; EDGARDO MADDALENA, *Il Metastasio dramatis persona*, Rom 1905; ERNESTO LEONARDI, *Il melodramma del Metastasio e la sua fortuna nel secolo XVIII*, Neapel 1909; MARIO VANI, *Metastasio poeta cesareo e cittadino di Roma*, Turin 1960; HORST BOSCH, *Die Opernaufführungen des Abate Pietro Metastasio am Wiener Kaiserhof nach Zeugnissen aus seinen Briefen*, Phil. Diss. Wien 1967; CHRISTINE HALUSA, *Metastasio und sein Freundeskreis in Wien*, Phil. Diss. Wien 1973; GUIDO NICASTRO, *Metastasio e il teatro del primo '700*, Rom – Bari 1982.

² Eine erste Biographie bietet ANGELO FABRONI, *Vitae italianorum doctrina excellentium*, Pisa 1781, 196–271; dann FRANCESCO NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venedig 1816 (entstanden 1806); neben den Werkausgaben (*Poesie sacre drammatiche*, Venedig 1735; APOSTOLO ZENO – PIE-

der allerdings erst in letzter Zeit auf größeres wissenschaftliches Interesse gestoßen ist³. Die literaturgeschichtliche Forschung beschäftigt sich erst in den letzten Jahrzehnten langsam auch mit dem Zeitraum vor 1700: Nicolò Minato scheint dabei die Reihe der „Vergessenen“ anzuführen⁴.

Sucht man nach möglichen Erklärungen für eine derart lückenhafte Erforschung der italienischen Hofdichter in Wien, so kann man feststellen, daß die *poeti cesarei* wenigstens vier entscheidende Nachteile im Konkurrenzkampf um eine prominente Position in der Literaturgeschichte hatten und haben:

1. Sie gehören zum Zeitalter des Barock, das in einer philologischen Tradition, die weitgehend auf den ästhetischen Prinzipien des 19. Jahrhunderts beruht, von vornherein gering geschätzt wird. Die heute noch einflußreichen Urteile von Benedetto Croce⁵ und seinen Schülern (vor allem Francesco Flora) stufen selbst Autoren wie Giambattista Marino zwar als formal perfekte Stilisten, nicht aber als Dichter ein.

2. Die kaiserlichen Hofdichter erfüllten eine Funktion, die von der romantisch geprägten modernen Vorstellung von Künstlertum weit entfernt ist: sie verfaßten Auftragswerke zum Lob der Herrscher, und nur wenigen gelang es, sich – unter historisch bzw. sozial wesentlich besseren Voraussetzungen – aus dieser Abhängigkeit zu lösen (etwa Luigi Pulci und Agnolo Poliziano im Dienste der Medici, Lodovico Ariosto und Torquato Tasso am Hofe der Familie d'Este, oder Giambattista Marino am französischen Hof).

3. Sie betätigten sich im 17. und 18. Jahrhundert vorwiegend in literarischen Gattungen (Opernlibretti, Textvorlagen für Musikstücke, poetische Beiträge zu den höfischen Festen), denen die Literaturgeschichte einen fast ausschließlich funktionalen Wert beimißt.

4. Die *poeti cesarei* schrieben im deutschen Sprachraum auf Italienisch und entsprachen damit nicht den Vorstellungen einer Nationalliteratur, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts definiert wurde, nämlich als Identifikationspotential einer Kulturgemeinschaft. Erika Kanduth stellte für die Zeit vor Zeno und Meta-

TRO PARIATI. *Poesie drammatiche composte insieme*. 11 Bde. Orléans 1786) erscheinen die *Lettere* (Venezia 1752; zweite vermehrte Ausgabe der Briefe durch JACOPO MORELLI in 6 Bänden, Venedig 1785); die Bedeutung seiner Reform unterstreichen schon WILHELM CARL PIETZSCH (*Apostolo Zeno in seiner Abhängigkeit von der französischen Tragödie*, Phil. Diss. Leipzig 1907) und MAX FEHR (*Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Ein Beitrag zur Geschichte des Librettos*, Zürich 1912).

³ Vgl. OTHMAR WESSELY. *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens „Costanza e fortezza“*. Graz 1969 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 1966); GIOVANNA GRONDA. *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Bologna 1990.

⁴ NORA HULTL. *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung von Minato und Draghi*. Phil. Diss. Wien 1974.

⁵ *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari 1911; *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari 1929.

stasio fest: „Die literarische Aktivität am Wiener Kaiserlichen Hof nimmt eine Sonderstellung ein, die weder in der italienischen noch in der deutschen Literaturgeschichte gebührend berücksichtigt wird.“⁶ Das bedeutet, daß diese Autoren lediglich in der weitgehend regional orientierten italienischen Literaturgeschichtsschreibung vor der nationalen Einigung⁷ und dann in spezifisch österreichischen Darstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁸ Erwähnung und Beachtung fanden.

Von ihrem Ursprung her beruht die Funktion des *poeta cesareo* auf der Konzeption des *Rex litteratus*, wie ihn der italienische Humanismus vor allem nach den römischen Modellen der augusteischen Zeit (Vergil bei Augustus, Horaz bei Mäcenas) im Laufe des 15. Jahrhunderts forderte.⁹ Ein für die europäischen Fürsten bemerkenswertes Vorbild bot Lorenzo de' Medici, der als eine Vereinigung von *pontifex, vates* und *poeta* in einer Person dem politischen Führungsanspruch eine neue intellektuelle und literarische Qualität zu verleihen vermochte. Die ebenfalls von den Medici (Cosimo il Vecchio und Cosimo I.) initiierten Sprach-, Philosophie- und Dichter-Akademien in Florenz standen als gemeinschaftliche Institutionen im Zeichen dieses Anspruches. Die bekannten Verhaltensmodelle für die Umsetzung dieser literarischen Praktiken fanden Fürsten und besonders Hofleute in Baldassare Castigliones *Il libro del cortegiano* (1529).

Als kaiserliche Hofdichter im weiteren Sinne – fallweise auch ohne den offiziellen Titel bzw. regelmäßige Entlohnung durch den Hof – kommen in Wien in den zwei Generationen vor Metastasio folgende Personen in Betracht, die hier in alphabetischer Reihenfolge genannt werden:

Aurelio Amalteo¹⁰, Pietro Antonio Bernardoni¹¹, Filippo Maria Bonini¹², Cristoforo Certosato, Donato Cupeda¹³, Antonio Draghi¹⁴, Giovanni Fontana, Galeazzo

⁶ ERIKA KANDUTH, *Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert*, in: ALBERTO MARTINO (Hrsg.), *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, (Chloe – Beihefte zu Daphnis 9) Amsterdam 1990, 171–207, hier 171.

⁷ Vgl. die Hinweise bei der weiter unten folgenden Personenliste, wo die hauptsächlich lokalpatriotische Zielsetzung erkennbar ist.

⁸ MARKUS LANDAU, *Die italienische Literatur am österreichischen Hof*, Wien 1879; JOHANN WILLIBALD NAGL – JACOB ZEIDLER (Hrsg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Wien 1899. – An diese Zielsetzung knüpft wieder an HERBERT ZEMAN (Hrsg.), *Die österreichische Literatur, Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Graz 1979.

⁹ Auch in diesem Fall entsteht ein grundlegender Text in direktem Zusammenhang mit Österreich: Enea Silvio Piccolominis *De liberorum educatione* (1450).

¹⁰ Vgl. GIOVANNI GIUSEPPE LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, 4 Bde. Venedig Udine 1760–1830, 2, 70; GIOVANNI MARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, 2 Bde. Brescia 1753–1763, 1, 564; FRANCESCO DI MANZANO, *Cenni biografici dei letterati ed artisti Friulani*, Udine 1885, 17.

¹¹ Vignola (Modena) 1672 – Bologna 1714; unter Leopold I. und Joseph I. gekrönter Hofpoet in Wien, Vgl. *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 Bde. Rom 1720–1721, 1, 238; GIOVANNI FANTUZZ-

Gualdo Priorato¹⁵, Nicolò Minato¹⁶, Pietro Pariati¹⁷, Domenico Pellegrini¹⁸, Filippo Sbarra, Francesco Sbarra, Silvio Stampiglia¹⁹, Francesco de'Tintori und der schon oben erwähnte Apostolo Zeno.

Die historischen Zeugnisse in den Wiener Archiven sind, abgesehen von den erhaltenen Berichten über diverse Theateraufführungen, leider relativ spärlich. Haupt²⁰ erwähnt in seiner Zusammenstellung als besoldete Hofpoeten Aurelio Amalteo, Francesco Sbarra und Nicolò Minato: Amalteo in den Jahren 1661–1670 zunächst mit einem Jahresgehalt von 500 Gulden (fl.), ab 1. Jänner 1665 jedoch nur mehr mit 300 fl.²¹; Sbarra vom 1. Jänner 1665 – 31. Dezember 1666 mit 1000 fl.²²; und Minato ab 1. April 1669 ebenfalls mit 1000 fl.²³ Zu dieser Gruppe kann auch der finanziell wesentlich besser gestellte Hofhistoriograph Galeazzo Gualdo Priorato gezählt werden, der ab 1. Februar 1664 ein Gehalt von 1500 Gulden pro Jahr bezog, aber für seine *Historia di Leopoldo Cesare. Nella quale si narrano le Guerre, et Accidenti più memorabili successi in Europa dall'Anno 1656 fino al 1669 in 4 tomi* bis Ende des Jahres 1669 zusätzliche Sonderzuwendungen in der Höhe von über 12.000 Gulden beanspruchen konnte.

Die Durchsicht der Hofzahlamtsbücher für die folgenden Jahre zeigt die Einstufung der genannten Hofpoeten in verschiedene Rang- bzw. Finanzkategorien: Gualdo Prioratos Gehalt wird unter *Deputata, Pensiones vnd Studien verlag* ver-

zi. *Notizie degli scrittori Bolognesi*. 9 Bde. Bologna 1781–1794. 9. 53; VINCENZO LANCETTI, *Biografia cremonese*. 3 Bde. Mailand 1819–1822. 2. 190; GIOVANNI MARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*. 2 Bde. Brescia 1753–1763. 2. 977; GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese, o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Ser.^{mo} Signor Duca di Modena*. 6 Bde. Modena 1781–1786. 1. 246.

¹² Vgl. MICHELE GIUSTINIANI, *Gli scrittori Liguri*. Rom 1667. 1. 218; AGOSTINO OLDOINI, *Aethnaeum ligusticum seu syllabus scriptorum Ligurum*. Perugia 1680. 475; RAFFAELE SOPRANI, *Li scrittori della Liguria e particolarmente della maritima*. Genua 1667. 94.

¹³ Vgl. *Notizie istoriche degli Arcadi morti*. 3 Bde. Roma 1720–1721. 2. 42.

¹⁴ Vgl. LUGI MENSI, *Dizionario biografico Piacentino*. Piacenza 1899. 169; MAX NEUHAUS, *Antonio Draghi*. Phil. Diss. Wien 1903.

¹⁵ Vgl. PAOLO CALVI, *Biblioteca e storia di [...] scrittori così della città come del territorio di Vicenza*. 6 Bde. Vicenza 1772–1782. 6. 175; GIOVANNI FRANCESCO LOREDANO, *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venezia*. Venedig 1647. 173; GIULIANA TOSO RODINIS, *Galeazzo Gualdo Priorato*. Florenz 1968.

¹⁶ Vgl. GIOVANNI CINELLI CALVOLI, *Biblioteca volante*. 4 Bde. Venedig 1734–1747. 3. 338.

¹⁷ Reggio 1665–Wien 14. 10. 1733. Vgl. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese* 4. 38 und 6. 158.

¹⁸ Vgl. FANTUZZI, *Notizie* 6. 329.

¹⁹ Lavinia 1664 – Rom? 1725: 1706 als Hofpoet bestellt, von Karl VI. dann nicht übernommen.

²⁰ HERBERT HAUPT, *Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes*. III. Teil: *Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1661–1670*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 79 (1983) 1–CXXXV, besonders XXVI und XXVIII.

²¹ Reg. Nr. 1876, 2096, 2222, 2490, 2698, 2830.

²² Reg. Nr. 2223, 2491.

²³ Reg. Nr. 2699, 2831.

bucht; der Bibliothekar und die Poeten werden unter der Gruppe *Kajj. Elemosijnarius. Caplan vnd Musicj* geführt; die Namen von Filippo Maria Bonini und Galeazzo Gualdo Priorato scheinen aber auch fallweise unter *Recompens. Adiuta vnd Verehrungen* ebenso wie unter *Allmuesen vnd Beijsteur* auf. Gualdo Priorato erhält dazu noch *New Jahrs verehrungen*.

Das bedeutet etwa für das Jahr 1671²⁴: Aurelio Amalteo erhält 300 fl., Nicolò Minato 1125 fl. (davon ein Jahresgehalt von 1000 fl.) und Domenico Bertali 360 fl.; dieser bezieht als Kammerdiener²⁵ weitere 200 fl.; Filippo Maria Boninis Name scheint unter *Recompens* mit 300 fl. auf²⁶.

Für die Jahre nach der Jahrhundertwende nennt Haupt²⁷ Pietro Antonio Bernardoni (1706: 900 fl., 1707: 1500 fl., 1708: 1150 fl., 1709: 1350 fl.) und Silvio Stampiglia (1708: 2160 fl., 1709: 400 fl.); für die letzten Jahre vor Zenos Anstellung findet man bei ihm²⁸ neben Johann Carl Newen und Joseph Triller den seit 1714 am Kaiserhof beschäftigten Pietro Pariati (1715–1719: jeweils 2400 fl.) sowie Apostolo Zeno, der ab 1719 unter dem Titel *Poeta ed Istorico Cesareo* ein Jahresgehalt von 4000 fl. erhält.

Ein wichtiger Aspekt der vielfältigen höfischen Funktionen dieser *poeti cesarei*, die nicht nur für die Anfertigung poetischer Texte zu den jeweiligen höfischen Feiern²⁹, sondern auch für die Pflege der literarischen Kultur bei Hof zuständig waren, wird in einigen in der Österreichischen Nationalbibliothek erhaltenen Sammelhandschriften eindrucksvoll vermittelt. Als Beispiel sei hier der Codex 9954 angeführt, der in einem weißen Pergamentband *Discorsi Accademici* des Jahres 1674 enthält. In diesen Protokollen einer am Hofe Kaiser Leopolds I. gehaltenen Akademie wird zunächst das *Problema Primo. Se la Virtù nasca più dalla Solitudine, o vero dalla Conuersatione* angekündigt, zu dem sich Nicolò Minato, Galeazzo Gualdo Priorato, Giovanni Fontana, Francesco de Tintori, Filippo Maria Bonini und Filippo Sbarra äußern. Es folgen zu demselben Thema *Compositioni Cantate In Musica* und *Poesie che furon Lette doppo li Discorsi* (u. a. Gedichte von Minato

²⁴ Vgl. Wien, Hofkammerarchiv (HKA), Hofzahlamtsbuch (HZB) 1671, fol. 164v, Nr. 438–440.

²⁵ HKA, HZB 1671, fol. 169v, Nr. 469.

²⁶ HKA, HZB 1671, fol. 296v–297r, Nr. 1391.

²⁷ HERBERT HAUPT, *Kulturgeschichtliche Regesten aus den Geheimen Kammerzahlamtsrechnungen Kaiser Josephs I. (1705–1711)*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 36 (1983) 329–373.

²⁸ HERBERT HAUPT, *Kulturgeschichtliche Regesten aus den Kameralzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI. Teil I: Die Jahre 1715 bis 1719*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 38 (1985) 370–411.

²⁹ Wie z. B. die Ode aus 14 sechszeiligen Strophen *Alla Sacra Cesarea Maestà di Leopoldo Augustissimo Imperatore Auspicio di Nove Glorie nel Ingresso dell'Anno Novo MDCXLII. Applauso di Aurelio Amalteo*, in: Codex 9.959 der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) (Quart., Papier, 5 ff., Einband weißes Pergament über Karton, Deckel jeweils mit prächtigem Florealrahmen, Wap-pen-Supralibros in der Mitte, Goldschnitt, vermutlich ein Widmungsexemplar, Titelblatt kalligraphiert mit Tuschezeichnungen).

und Cristoforo Certosato). In ähnlicher Weise wird auch das zweite Thema behandelt *Se sia più da stimarsi nell'Amante L'Impallidire, ò l'arrossire Alla Presenza della Dama*, wieder mit Beiträgen der genannten Hofdichter. Diese symbolträchtige Debatte, bei der man durch das diskutierte Erblassen und Erröten des Liebhabers auch auf die österreichischen Farben anspielen konnte, wird wieder von musikalischen Kompositionen und *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere* abgeschlossen. Als typische Problemstellungen barocker Liebespsychologie folgen nach demselben Schema *Dell'Accademia terza Problema se preuaglia nella Donna La Vanità, ò la Curiosità* sowie *Dell'Accademia Quarta Problema Qual sia maggior conforto d'vn'Amare Lontano vedere il ritratto, ò Leggere Lettera di chi s'ama*, wobei sich nach den üblichen Gesangseinlagen nun ein *Discorso di Soggetto incerto mandato da far leggere. Problema se l'Huomo sà d'essere Desto, ò Addormentato* anschließt und dann erst die üblichen *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere*. Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die umgebende Hofwelt endet die Akademie mit dem fünften Diskurs, *Se Amore douesse entrare in vna Corte, qual ufficio se gli conuenirebbe* und den zum Thema passenden Kompositionen und Gedichten.

Im Gegensatz zu den verhältnismäßig wenig erforschten Gelegenheits- und Auftragsdichtungen der Hofpoeten sowie ihrer eben skizzierten Akademietätigkeit wurden die Beiträge der *poeti cesarei* zu Hoftheater und -oper schon seit längerer Zeit ausführlich dokumentiert von Alexander von Weilen³⁰, Umberto De Bin³¹, Max Fehr³², Franz Hadamovsky³³, Nora Hiltl³⁴ und Herbert Seifert³⁵. Diese theatralischen Veranstaltungen waren im Barockzeitalter meist in gleicher Weise höfisches Fest, künstlerische Aussage in Text und Musik sowie politische Demonstration eines Staatsgebildes, dessen Grundlagen in der Handlung des Werkes thematisiert und dessen Vertreter zu Beginn und am Ende des Textes häufig explizit angesprochen wurden. Auf eine nicht zufällige komplementäre Funktion von Hoftheater und Hofzeremoniell als zwei Säulen eines Darstellungssystems ist bereits in Bezug auf Karl V. hingewiesen worden:

„Im Hofzeremoniell drückt sich eine Art historisch verbürgter Gebärdensprache aus. Gebärde und Kostüm sind im Hofzeremoniell in ihrer historischen Wirklichkeit zu fassen – ähnlich wie im The-

³⁰ ALEXANDER VON WEILEN. *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahr 1629 bis zum Jahr 1740 am Wiener Hof zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*. Wien 1901.

³¹ UMBERTO DE BIN. *Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana*. Triest 1910.

³² FEHR. *Apostolo Zeno*.

³³ FRANZ HADAMOVSKY. *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*. in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 7/ 1951–52 (1955) 7–117.

³⁴ HILTL. *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I.*

³⁵ HERBERT SEIFERT. *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25) Tutzing 1985.

ater. Dieses „ähnlich“ besteht, ganz einfach ausgedrückt, in der Tatsache, daß jedes Zeremoniell, jede Liturgie der Ebene der zufälligen, inartikulierten Realität enthoben ist wie das Theater. Ist diese Überlegung stichhaltig, so sind Hofzeremoniell und Theater nicht nur einander ähnlich, sie sind auch miteinander wesentlich verwandt. Der Mensch, als König verwandelt sich durch seine Rolle, ähnlich der Verwandlung, der sich der Schauspieler im Theater unterwirft. Und gebunden durch die Rolle – Wort und Gebärde –, die ihnen aufgetragen ist, sind sie wohl beide auch.“³⁶

Die Vereinigung von politisch-philosophischen Themen im Libretto, affektiven Ausdrucksmitteln in der Musik, visueller Unterhaltung im Ballett, dekorativem Glanz in der Bühnenausstattung und devoter Panegyrik in den symbolträchtigen Schlußszenen (*licenze*) machte die Hofoper zum überzeugendsten Ausdrucksmittel dieser weit über das eigentliche Fest hinausgehenden Repräsentationsabsicht. Vor allem die Regierungszeit Kaiser Leopolds I. (1657–1705) zeichnet sich als eine der glänzendsten Epochen in der Geschichte des imperialen Hoftheaters und der entsprechenden literarischen Kultur aus: Librettisten und Komponisten, Sänger und Tänzer, Dirigenten und Choreographen waren dabei fast durchwegs Italiener. In dem halben Jahrhundert der Herrschaft Leopolds I. und seines Nachfolgers Joseph I. (1705–1711) kam es zu mehr als 200 Aufführungen allein im Bereich des Musiktheaters, davon mehr als die Hälfte große dreiaktige Festopern.

Die Komplexität der vielgestaltigen Aufführungen bei Hof führte zu einer Reihe von Vorurteilen seitens der Literaturwissenschaft, wie etwa bei Fehr: „*Die in Wien geschriebenen Texte von Nicolò Minato sind nicht in Akte eingeteilt; sie sind einfach eine Folge von Szenen ohne grossen Zusammenhang.*“³⁷

Diese Feststellung entspricht jedoch nicht den Tatsachen, was beispielhaft an Nicolò Minatos *Creso* aus dem Jahre 1678 demonstriert werden soll: Dieses *Drama per Musica*, das laut Titelblatt für eine Geburtstagsfeier von Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia³⁸ konzipiert war, handelt von dem stummen Sohn des Königs Kroisos, den Herodot in seinen „*Historien*“ erwähnt.³⁹ Ohne seine Quelle zu nennen, verweist Minato in seinem *Argomento* ausdrücklich auf diesen Anteil an historischer Wahrheit, den er jedoch im Hinblick auf die Steigerung dramatischer Effekte

³⁶ MICHAEL DE FERDINANDY, *Die theatralische Bedeutung des spanischen Hofzeremoniells Kaiser Karls V.*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965) 306–320, hier 306.

³⁷ FEHR, *Apostolo Zeno*, 85.

³⁸ Eleonora Magdalena Theresia (Neuburg) von der Pfalz (1655–1720), ab 1676 die dritte Gemahlin von Leopold I. und u.a. die Mutter von Kaiser Joseph I.

³⁹ HERODOT, *Historien*, I. Band: Bücher I–V. Griechisch-deutsch hrsg. von Josef Feix. Zürich 1995, 81f. In Buch I, 75–91 berichtet Herodot von den Auseinandersetzungen zwischen Kroisos und Kyros; die zitierte Stelle liegt zwischen dem Fall von Sardes und der Gefangenschaft von Kroisos. Die erste Erwähnung des stummen Sohnes bezieht sich auf I.34 f., wo man allerdings entdeckt, daß nicht dieser, sondern sein Bruder den Namen Atys trägt: „*Kroisos hatte zwei Söhne: einer war verkehrt, denn er war taubstumm. Der andere aber übertraf seine Altersgenossen in allem; er hieß Atys.*“ Vgl. MORITZ ENZINGER, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert* (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28/29) Berlin 1918/19, 252. Diesen Stoff hat u.a. auch Aurelio Aureli in *Il Creso tolto alle fiamme* (Venedig 1705) behandelt.

leicht modifiziert⁴⁰. Als Hinzufügung kennzeichnet der Autor mit den Worten *si finge* die Verschwörung von Orsane, die Verkleidung von Ati als Bauer und natürlich die diversen Liebesverknüpfungen. Dem panegyrischen Zweck dienen die Dekorationen und Bühnenmaschinen der *Reggia dell'AVSTRIA*, der *Reggia del Fato in Aria* sowie die *Discesa delli 7. Pianeti, sopra Sette Convessi di Cielo, tutti illuminati*, ebenso das Schlußballett *Delli Sette Pianeti*.

In der für derartige Auftragswerke des Kaiserhofes üblichen allegorisch-panegyrischen Schlußszene ließ Minato die österreichischen Staaten auftreten und ihre Glückwünsche zum Wohle des Herrscherpaares und seiner Nachkommen aussprechen:

*„Qui vengono L'Imperio, La Boemia, L'Ongaria, & un Choro di Stati Austriaci. [...] Fato. AVSTRIA. AVSTRIA, diletta,
Al Cielo sempre fida,
A i Popoli, à i Vasalli
Sempre benefattrice:
E sempre al Mondo gloriosa: In breue
De l'Eroina Tua dal sen fecondo
Vscirà PROLE à far beato il Mondo. [...] Tornì fedel, e diuerrà sereno.
AVGVSTA ELEONORA,
MADDALENA, TERESA
A te prometto, & al tu' Eccelso SPOSO,
E à tua Felice PROLE,
Benefattor ogni Astro errante, ò fisso,
Così in Cielo è prefisso,
Ed ecco ad inchinarti
I Celesti Pianeti
Jo mando, in Testimon de' miei Decreti,
Qui si vedono scendere sette Cieli, tutti luminosi con li sette Pianeti.“*

Die zur weiter reichenden Dokumentation der politischen Repräsentationsabsichten vom Kaiserhof veranlaßte Übersetzung des italienischen Librettos ins Deutsche erschien noch im Jahr der Aufführung 1678 unter dem Titel *Cresus/ Gesungene Vorstellung/ An dem Geburts=Tag/ Ihrer Mayestett/ Der Regierenden Römischen Kayserin/ ELEONORA/ MAGDALENA/ THERESIA/ Auff Allergnädigsten Befelch/ Ihrer Römischen Kayserlichen Mayestett/ LEOPOLD/ Deß Ersten/ In*

⁴⁰ In *Historien* I. 29–33 – der dem Beginn von Minatos Fassung entsprechenden Stelle – wird Solon die Schatzkammer zuerst gezeigt, und das Gespräch über die Glückseligkeit fällt wesentlich länger aus als in Minatos Libretto. In I. 87 – der Rettung des Kroisos vor der Verbrennung – wird der Holzstoß auf Flehen des Kyros nach der Begnadigung des Kroisos von Apollo gelöscht, weil die Menschen dazu nicht mehr instande sind: Minato dramatisiert dieses Geschehen, indem er nach dem wundersamen Eingreifen des Himmels beim ersten Versuch (119: „*S'accoglie impronisa Nube sopra l'acceso Foco, e scendendo gran pioggia, l'estingue.*“) Cyro unbeirrt an seinem Vorhaben festhalten läßt („*Nò, nò: si riacenda Tosto il rogo ...*“).

zwey Täge abgetheilte gehalten. Auß dem Welschen übersezet Von/ Johann Albrecht Rudolph. Gedruckt zu Wienn/ bey Johann Christoph Cosmerovio/ Röm.:/ Kays. Mayestätt Hoff=Buchdruckern/ 1678, wobei der Übersetzer Rudolph unter detailgetreuer Wahrung des Inhalts und des Aufbaus der Szenen die italienischen Verse (mit Ausnahme der Arien) in deutsche Prosa übertrug.

Auf Minatos Originallibretto, das in der Vertonung von Antonio Draghi und Johann Heinrich Schmelzer (Ballettmusik), an zwei Tagen am 9./10. Januar 1678⁴¹ aufgeführt und am 12./13. Januar 1678 wiederholt wurde, geht auch Lucas von Bostels⁴² *Der Hochmüthige/ Gestürzte/ und Wider=Erhobene Croesus* zurück, dessen erste Ausgabe 1684 in Hamburg erschien; es wurde von Johann Philipp Förtsch⁴³ vertont.⁴⁴ Eine zweite Ausgabe ohne Jahresangabe, in der die Arie von Elmira/*Trigesta (Ohn einziges Beschwerden)* in der zweiten Szene des ersten Aktes nicht mehr vier, sondern nur mehr zwei Strophen aufweist, dürfte auf eine rasch durchgeführte Zensur unmittelbar vor oder nach den ersten Vorstellungen zurückgehen. Diese zweite bzw. die damit vollkommen übereinstimmende dritte Ausgabe (Hamburg 1692) diente mit Sicherheit als Vorlage für eine Wanderbühnenfassung mit dem Titel *Der stumme Prinz Atis*⁴⁵.

Das hier skizzierte Beispiel zeigt, daß nicht nur hinsichtlich der literarischen Aktivitäten der am Wiener Kaiserhof tätigen italienischen Hofdichter vor Metastasio noch vieles zu erforschen und zu entdecken wäre, sondern auch, daß der Einfluß der italienischen Kultur auf den deutschen Sprach- und Kulturbereich im 17. Jahrhundert noch lange nicht ausreichend dokumentiert und bearbeitet ist.

⁴¹ Laut HULTL. *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I.*, 92, am 6. Januar 1678.

⁴² Hamburg 1649-1716: Bostel betätigt sich u.a. als Übersetzer der Satiren von Nicolas Boileau ins Plattdeutsche; seinen größten Erfolg erzielt er 1686 mit der Oper *Der glückliche und unglückliche Cara Mustapha*, in der ein in Hamburg geborener Sklave des Großwesirs als komische Figur besonderen Anklang beim Publikum findet.

⁴³ Wertheim/Main 1652 – Eutin 1732: Arzt und Komponist.

⁴⁴ HANS JOACHIM MARX – DOROTHEA SCHRÖDER. *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*. Laaber 1995, 232f.

⁴⁵ Das italienische Libretto von Minato, das deutsche Singspiel von Bostel und die bisher unveröffentlichte Wanderbühnenfassung werden als Fallbeispiel vollständig abgedruckt in: *Spieltexte der Wanderbühne V. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften herausgegeben von Alfred Noe*, 2 Bde. Berlin 1999.

ERIKA KANDUTH (Wien)

METASTASIO ALS HOFDICHTER¹

In einem Brief, den Pietro Trapassi 21jährig an den Grafen Francesco d'Aguires nach Turin sendet, schreibt er aus Neapel:

„La mia tolleranza in questo paese non so quanto sia per durare, onde è certo che colendo io esentarmi di qui, e non potendo sperare in Roma alcun incamminamento fin che dura questo vento, passerò ultra montes, per cercare ove far nido, e probabilmente a Vienna, ove molti padroni ed amici, che colà dimorano, mi persuadono e promettono assistenza ed aiuto.“²

Zehn Jahre später, 1729, ist es so weit: Pietro Trapassi, der den gräzisierten Namen Metastasio auf Anraten seines Freundes und Gönners Gian Vincenzo Gravina angenommen hat, wird an den Wiener Hof berufen, um dort einen anderen Förderer seines Werkes, den Hofpoeten Apostolo Zeno, abzulösen. Den Weg nach Wien hatte ihm nicht nur Zeno geebnet, sondern auch die Gräfin Marianna Pignatelli d'Altham, die in Wiener aristokratischen Kreisen verkehrt; dann der Adressat des Briefes selbst, der aus den Diensten der Savoya in die des Kaisers Karl VI. übernommen wird: und nicht zuletzt sind es die bislang schon verfaßten und berühmt

¹ Der vorliegende Text bildete den Beitrag zu einer Gedenkfeier anlässlich des 300. Geburtstages von Pietro Metastasio, die am 29. Mai 1998 im Italienischen Kulturinstitut in Wien stattfand. Die Ausführungen zielen daher auf allgemeines Verständnis im Rahmen eines Vortrages und stellen keinen Anspruch auf neue Erkenntnisse. – Nach dem bibliographischen Schub, den die Metastasio-Forschung durch Veranstaltungen und Publikationen zum Gedächtnis seines 200. Todestages im Jahre 1982 erlebt hat, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Werk wieder rückläufig. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang: ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*. Mailand 1983; die von ihr gemeinsam mit LAURA SANNIA NOWÉ herausgegebenen *Atti* eines in Cagliari abgehaltenen Seminars, *Metastasio e il Melodramma*. Padua 1985; die Metastasio gewidmete Nummer von *Italianistica, Rivista di letteratura italiana* 13/1–2 (Pisa, Jänner–August 1984); die *Atti del convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio* (Roma, 25–27 maggio 1983, Accademia Nazionale dei Lincei) Rom 1985. Neueren Datums sind folgende Publikationen: COSTANTINO MAEDER, *Metastasio, l'„Olimpiade“ e l'opera del Settecento*. Bologna 1993; *Mozart, Padova e la „Betulia liberata“. Committenza, interpretazione, fortuna delle azioni sacre metastasiane nell'700* (Atti del Convegno internazionale di studi, 28–30 settembre 1989, a cura di PAOLO PINAMONTI). Florenz 1991; zuletzt: *Die Opera seria und Pietro Metastasio* sowie *Italienische Librettistik in Wien nach Metastasio*, in: ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998.

² Brief vom 23. Dezember 1719, in: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli. Mailand 1951, 3, 21

gewordenen Werke des jungen Dichters, die ihn als künftigen *poeta cesareo* empfehlen. So stellt Mario Fubini in der Einleitung zu der von ihm betreuten Ausgabe der Werke Metastasios fest:

„Er konnte vollkommen die Rolle des kaiserlichen Dichters vertreten, indem er dem Titel ein Prestige verlieh, wie es weder vor noch nach ihm jemand hatte, wie es auch kein Dichter an einem anderen Hof besaß, indem er sich gänzlich und ausschließlich dem ihm angeordneten Werke widmete, als Autor von Melodramen, von Theaterfesten, Oratorien für die zahlreichen verschiedenen Feiern des österreichischen Hofes, ohne daß er in dieser verpflichtenden Arbeit Grenzen oder Verlegenheit empfunden hätte, und indem er den von ihm verlangten Werken eine literarische Würde verlieh, wie sie vorher nicht bekannt war, so daß diese Werke die Bewunderung von ganz Europa auslösten, auch außerhalb der höfischen Kreise, für die sie verfaßt worden waren.“³

In diesem Rahmen bricht ein Kulturkomplex auf, in dem Metastasio der Platz zusteht, den ihm die literaturwissenschaftliche Forschung längst gesichert hat. Wie weit zudem seine Bedeutung ausstrahlt auf andere Disziplinen, auf die Musikwissenschaft oder auf die Theaterwissenschaft, kann hier nur angedeutet werden.

Zu seinem 300. Geburtstag lassen sich noch einige Spuren seiner mehr als ein halbes Jahrhundert dauernden Anwesenheit in Wien auffinden, Jahre, die er in Diensten Kaiser Karls VI. und nach dessen Tod als treuer Diener Maria Theresias verbracht hat. An ihn erinnern in Wien: eine Tafel an der Wand des Hauses an der Ecke von Michaelerplatz und Kohlmarkt, wo er, von der Familie Martinez betreut, gewohnt hat; ein Kenotaph in der Minoritenkirche und in ihrer Nähe eine Gasse, die seinen Namen trägt; und das von einem Kreuz überhöhte Grab, das er in der Krypta der Michaelerkirche gefunden hat. Zu seinen Lebzeiten befand sich das Hoftheater noch, dem Hofburgkomplex angeschlossen, gegenüber seiner Wohnung, auf dem Michaelerplatz. Und die Orte, die er nachweislich frequentierte, waren die Hofburg selbst, aber auch die kaiserlichen Schlösser, die Favorita, Laxenburg und Schönbrunn. Dort sah ihn auch der durch die Welt reisende Dichter Vittorio Alfieri, als er vor der Kaiserin das Knie beugte. Diese Pose – vom freiheitsbesessenen jüngeren Zeitgenossen belächelt – zählt zu den Gemeinplätzen, die sich um den dienstbeflissenen Hofpoeten ranken, der angeblich während seiner langen Wiener Existenz die deutsche Sprache nicht erlernt hat. Die Anerkennung der Umwelt, in der er lebte, war ihm ebenso sicher wie die nachmalige Kritik, die er im Zeichen des nationalbewußten, aus dem Geist des Risorgimento hervorgegangenen Italien als *poeta sdolcinato* erfahren hat. Längst ist inzwischen die Revision seiner Beurteilung erfolgt. Die literarische Forschung hat ihn zuletzt zu seinem 200. Todestag im Jahre 1982 mit zahlreichen Tagungen und Publikationen gebührend gewürdigt und in seine Bewertung die Aura einbezogen, die in seinem Werk die „idealisierte Zelebrierung des aufgeklärten Absolutismus“ der Habsburger Herrscher ausleuchtet.

³ Vgl. PIETRO METASTASIO. *Opere*, a cura di Mario Fubini con un saggio introduttivo su „L'opera metastasiana“ di Luigi Ronga. Mailand - Neapel 1968, in: *Introduzione a Metastasio*, 7.

Die bekannten Daten der Biographie Metastasios: 1698 in Rom geboren, wo sein Vater als Geschäftsmann tätig ist, widerfährt dem Knaben das Glück, von Gian Vincenzo Gravina als begabter Improvisator von Versen entdeckt zu werden. Der Gelehrte, Mitbegründer der *Accademia dell'Arcadia*, adoptiert den Wunderknaben und fördert seine juristische und literarische Ausbildung. Pietro Trapassi, nunmehr Pietro Metastasio, wird schon als 16jähriger zum Geistlichen geweiht, ohne das Amt auszuüben, ein weltlicher Abbé, der nach Gravinas Tod einen Teil seines Vermögens erbt. Unter dem Akademienamen *Artino Corasio* wird er in die *Arcadia* aufgenommen und beginnt im Sinne ihrer sprachlichen und ideellen Normierungen eine rege dichterische Aktivität. Den jungen Dichter, der mit der von Porpora vertonten *Didone abbandonata*⁴ den großen Durchbruch erlebt, protegieren die von ihm hochgeschätzte Sängerin Marianna Bulgarelli und die Gräfin Marianna Pignatelli d'Althann, deren Freundschaft er vor allem in Wien pflegen wird. In die kaiserliche Hauptstadt wurde er 1729 berufen, ein Jahr später trifft er dort ein, schon mit einigen erfolgreichen melodramatischen Texten im Gepäck (*Siroe*, *Catone in Utica*, *Ezio*, *Semiramide*, *Alessandro nell'Indie*, *Artasense*⁵), und berichtet vom freundlichen Empfang durch Kaiser Karl VI. In seinem ersten Wiener Jahrzehnt, bis zum plötzlichen Tod des Herrschers im Jahre 1740, schreibt er den Hauptteil seiner melodramatischen Texte, die ihm jeweils zu den persönlichen Festen der kaiserlichen Familie aufgetragen werden. Es sind nicht nur großangelegte Melodramen zu den Geburts- und Namenstagen des Herrschers, die in rascher Folge nacheinander entstehen, wie *Demetrio*, *Issipile*, *Adriano in Siria*, *L'Olimpiade*, *Demofonte*, *La clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*, *Ciro riconosciuto*, *Temistocle*, *Zenobia*⁶; er zeichnet ebenso verantwortlich für eine Reihe von kürzeren allegorischen Texten, die für die Familienmitglieder vertont und von ihnen aufgeführt werden, und von Oratorientexten des Typus *Sepolcro* für die geistlichen Feiern der Karwoche. All das fügt sich auch in Musik: die Werke Metastasios haben eine Unzahl von zeitgenössischen Komponisten dazu veranlaßt, den jeweiligen Texten ihre musikalische Form zu geben; ihre Namen weisen teilweise nicht weniger strahlend in die Zukunft als der des Dichters selbst. Abgesehen von Antonio Caldara und Johann Adolf Hasse, haben Johann Joseph Fux und Joseph Haydn auf Texte Metastasios zurückgegriffen, so wie auch Wolfgang Amadeus Mozart seine Texte vertont hat.

⁴ Erstaufführung in Neapel 1724, vgl. Beitrag von Paologiovanni Maione im vorliegenden Band.

⁵ *Siroe*: Erstaufführung in Venedig 1726. *Catone in Utica*: Erstaufführung in Rom 1728. *Ezio*: Erstaufführung in Rom 1728. *Semiramide*: Erstaufführung in Rom 1729. *Alessandro nell'Indie*: Erstaufführung in Rom 1729. *Artasense*: Erstaufführung in Rom 1730.

⁶ Die Wiener Uraufführungen sind folgende: *Demetrio* (1731, Musik: Antonio Caldara); *Issipile* (1731, Francesco Conti); *Adriano in Siria* (1732, Caldara); *L'Olimpiade* (1733, Caldara); *Demofonte* (1733, Caldara); *La clemenza di Tito* (1734, Caldara); *Achille in Sciro* (1736, Caldara); *Ciro riconosciuto* (1736, Caldara); *Temistocle* (1736, Caldara); *Zenobia* (1740, Luca Predieri).

Die schwierige Regierungszeit Maria Theresias bringt es mit sich, daß seltener glanzvolle Feste gefeiert werden. Die poetische Produktion ihres Hofdichters wird bescheidener, ohne jedoch zu versiegen. Die Gründe für die geringere Unterhaltungstätigkeit am kaiserlichen Hof liegen nicht nur in den materiellen Einschränkungen durch lange Jahre kriegerischer Auseinandersetzungen. Es sind die Kunstformen selbst, die sich wandeln. In ihrer Entwicklung nimmt die Oper allmählich von barocker Ausstattung Abstand und öffnet sich einem anderen Geschmack und einem anderen Publikum. Auf dieser Linie scheint das weitere Leben Metastasio ohne große Bewegungen abzulaufen. Im Jahre 1755 verliert er seine vertraute Freundin, die Gräfin d'Althann. Er nimmt tiefen Anteil an allen Ereignissen, welche die kaiserliche Familie betreffen, die Herrscherin in den Konflikt des Siebenjährigen Krieges stürzt. Er tröstet Maria Theresia anlässlich des Todes ihres Gemahls Franz I. im Jahre 1765 mit dem Gedicht *I voti pubblici*⁷, und äußert tiefe Trauer, als die Kaiserin selbst stirbt, zwei Jahre vor seinem eigenen Tode am 12. April 1782.

Da Metastasio in seinen jungen wie in seinen reifen Jahren stets mächtige Mäzene als Schutzherrn findet, stehen ihm alle Möglichkeiten für ein fruchtbares Schaffen offen. Das Dichten ist ihm ein überlegenswertes Anliegen, wenn er sich noch in späten Jahren mit dem *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*⁸ zum Klassizismus bekennt. Wie stark er sich mit seinem Werk identifiziert, beweist er in seiner reichhaltigen Korrespondenz: auf ihrer Linie läßt sich der Weg nachvollziehen, der nicht nur seine Karriere und seine freundschaftlichen Beziehungen widerspiegelt, sondern auch den Erfolg seiner Dichtung. Allein mit den Namen seiner Briefpartner – Aristokraten, Autoren und Kulturträger wie Algarotti oder Calzabigi (Librettist von Christoph Willibald Gluck), Verleger und Sänger – schreibt er sich in die Geschichte der zeitgenössischen Kunst- und Kulturszene ein.

Wir blättern in diesem Briefwechsel in den Seiten, die sein Verhältnis zum kaiserlichen Hof charakterisieren. Der berühmte Brief, den er am 25. Juli 1730 an einen Freund in Rom schreibt, zeigt, anlässlich seiner Vorstellung beim Kaiser, nicht nur das strenge Hofzeremoniell, sondern auch die innere Disposition des Dichters. Als Karl VI. ihm huldvoll entgegenkommt, indem er dem Knienden befiehlt, sich zu erheben, äußert er seine Ergebenheit mit den Worten:

„Io non so, se sia maggiore il mio contento, o la mia confusione nel ritrovarmi a' piedi di Vostra Maestà Cesarea. È questo un momento da me sospirato fin da' primi giorni dell'età mia, ed ora non solo mi trovo avanti il più gran monarca della terra, ma vi sono col glorioso carattere di suo attuale servitore. So a quanto mi obbliga questo grado, e conosco la debolezza delle mie forze, e se potessi con gran parte del mio sangue divenir un Omero, non esiterei a dicerlo. Supplirò per tanto, per quanto mi sarà possibile, alla mancanza di abilità, non risparmiando in servizio della Maestà Vostra attenzione e fatica. So che, per quanto sia grande la mia debolezza, sarà sempre inferiore all'infinità

⁷ Vgl. METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 885 ff.

⁸ Vgl. METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 957. Dieser Auszug aus der Poetik des Aristoteles wurde erst 1773 abgeschlossen.

*clemenza della Maestà Vostra, e spero che il carattere di poeta di Cesare mi comunichi quel calore che non ispero dal mio talento.*⁹⁹

Dieses Bewußtsein des Untertanen bewahrt der neu bestätigte Hofdichter sein ganzes Leben lang. Vielleicht, daß später seine Vertrautheit und Anhänglichkeit für Maria Theresia die Starre der Hofetikette auflöst und er an ihrem Schicksal mehr inneren Anteil verströmen läßt. Die Nähe zur kaiserlichen Familie spiegelt sich in anekdotischen Berichten, etwa an Marianna Bulgarelli über das Unglück, das dem Kaiser bei einem Jagdunfall im Jahre 1732 widerfahren ist: er hatte dabei unversehens den Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg getötet. *„Il padrone, dopo l'accidente funesto, tornò a Praga, dove, per quello che dicono, chiuso in una stanza senza voler vedere persona, rimase un giorno ed una notte. Il principe Eugenio fu il primo che con rispettosa violenza penetrò fino a lui, ed interruppe la sua solitudine e la profonda afflizione nella quale era immerso.“* Der Kaiser begab sich dann auf Kur nach Karlsbad, während, so berichtet Metastasio weiter, seine Tochter Marianne an den Pocken erkrankte – *„notizia che accrescerà le agitazioni de' padroni per essere così lontani da lei“*¹⁰⁰.

Weit offizieller lautet die Nachricht vom 20. Oktober 1740 über den Tod des Kaisers:

*„Ieri nell'entrare del giovedì un'ora e mezza dopo la mezzanotte passò all'altra vita il mio augustissimo padrone Carlo VI. Non occorre che vi dica di più per farvi concepire la mia desolazione. Gli ultimi giorni della sua vita preziosa ci hanno fatto conoscere il peso della nostra perdita, poiché non ci è stato momento in cui non abbia date prove di pietà, di costanza ed amore verso i suoi popoli.“*¹⁰¹

Auch der feierliche und traditionelle Nekrolog vermittelt sich dem dokumentarischen Briefstil. Im gleichen Sinne erweist sich als eine vollendete rhetorische Übung ein Dankschreiben an Maria Theresia, das Metastasio kurze Zeit nach dem am 18. August 1765 erfolgten Tode ihres Gemahls verfaßt, nachdem sie ihn für die Trostverse *I voti pubblici* reich entlohnt hatte:

*„Sacra Maestà. Non troverò mai tanta difficoltà nell'esecuzione di qualunque comando della Sacra Cesarea Reale Augusta Maestà Vostra quanta ora ne provo nel voler esprimere la rivoluzione che ha cagionata nell'animo mio l'eccesso delle sue clementissime grazie. In questo improvviso tumulto di gratitudine, di contentezza, di rispetto e di ammirazione, io non sono ancora in istato di riconoscere me stesso.“*¹⁰²

Über jede persönliche Beziehung hinaus ist der Hofdichter verpflichtet, die kaiserlichen Feste mit angemessenen melodramatischen Texten des Groß- wie des Kleinformats auszustatten. Seine Quellen, längst auch in der Tradition der Oper ausgewertet, sind in der Mythologie und in der alten Geschichte zu suchen. So sehr

⁹⁹ Vgl. METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 50.

¹⁰⁰ Vgl. Brief vom 21. Juni 1732, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 68.

¹⁰¹ Brief an Giuseppe Peroni vom 20. Okt. 1740, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 195.

¹⁰² Brief an Maria Theresia vom 12. Oktober 1765, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 423.

er auch die Bedingungen vorgegebener und im Reformwillen ausgefeilter Strukturen erfüllt, so sehr ist er darauf bedacht, die Variationen in erfindungsreicher Vielfalt zu erproben. Jede thematische Verarbeitung muß im moralischen Sinn exemplarisch wirken: sei es, daß antike Herrscher den Vergleich für zeitgenössisches Regieren bieten, sei es, daß hervorgehoben wird, wie der Sieger Großzügigkeit übt, wie dem Gedemütigten Recht widerfährt oder wie Potentaten als verkleidete Hirten die Tugend der Bescheidenheit demonstrieren, stets scheint ein Bezug hergestellt zu sein, der die Funktion des Fürstenspiegels wahrnimmt. Überlieferte Fakten werden jeweils auf das Unterhaltungsstück eingestimmt und, wo es um geschichtliche Verwicklungen und Schicksale geht, löst eine auf die Liebe hin orientierte Handlung die Konflikte. Auch das aristotelische Muster der Tragödie ist auf den positiven Ausgang eingestellt. Das Melodrama, das so eigentlich dem Festprogramm des Hofes zugehört, darf keinen Schrecken auslösen. In der langen Reihe der von Metastasio verfaßten Stücke folgt nur *Attilio Regolo* strenger der vorgegebenen Bestimmung des Opfertodes des Konsuls – und es mag ein Omen sein, daß die Tragödie, die zum Namenstag des Kaisers verfaßt wurde, wegen seines plötzlichen Todes nicht zur Aufführung kam und erst zehn Jahre später unter anderen Bedingungen neu verwendet wurde¹³.

Man muß sich die zeitgenössische Manifestation des kaiserlichen Hofes vergegenwärtigen, um die Verkleidung zu verstehen, die im Werke Metastasios zum pathetischen Gleichnis barocker Lebenshaltung führt. Die Anspielungen sind weitläufig, wenn man Römertum als Modell für den Status des Kaisers des Römischen Reiches Deutscher Nation sieht, wenn dem Herrscher der Fürstenspiegel antiker Tugend vorgehalten wird, wenn das *theatrum mundi* die Idealität der Regierungsführung repräsentiert. So zeigt sich in jedem Auftragsstück, das Gestalten aus der alten Geschichte – oder aus der Mythologie – in die Fiktionalität barocker Vorstellungen überträgt, stets auch der Wettkampf der Vergleichbarkeit der Figur mit dem Widmungsträger: im Zeichen der Huldigung wird er stets der Größere, der Überlegene sein. Zur Darstellung dieses Verhältnisses ist nicht nur die christliche und fürstliche Tugendlehre aufgeboten, sondern die Anlage des Prunkstückes schlechthin: es fügt sich in das Konzept des Gesamtkunstwerkes, das dem Dichter keinen bedeutenderen Platz einräumt als dem Musiker, dem Bühnenarchitekten und den ausführenden Künstlern. Was jedoch in dieser Tonart dem Werke Metastasios eignet, ist die Rhetorik. Sie bestimmt den Stil, der des behandelten Themas ebenso würdig ist wie er sich dem erlesenen Publikum anpaßt.

Metastasio hatte sich bei Hofe mit einem ersten Oratorientext *La passione di Cristo*¹⁴ eingestellt, einem Text, der noch in Rom entstanden war. Seine erste Fest-

¹³ Vgl. METASTASIO, *Tutte le opere* 1. 1505; Brunelli merkt dazu an, daß Metastasio dieses Libretto mehrfach bearbeitet hat, bevor es in Dresden 1750 in der Vertonung Hasses uraufgeführt wurde.

¹⁴ 1730, von Caldara vertont, in Wien aufgeführt; vgl. METASTASIO, *Tutte le opere* 2. 551 ff.

oper, von der Kaiserin zum Namenstag Karls VI. bestellt. *Demetrio*, erweist sich als prototypisch für die Folgewerke, so sehr deren Gegenstand durch die Quellenvorgabe auch differenziert sein mag: ein um sein legitimes Recht gebrachter Erbe des syrischen Reiches, der den Usurpator auch in der Gunst der geliebten nun in Syrien herrschenden Cleonice besiegt, erlangt seine durch die Verkleidung des Hirten verfälschte Identität als Königssohn wieder und durch diese die ihm zustehende Macht. Demetrio verkörpert christliche wie dynastische und menschliche Tugenden: sie prädestinieren ihn auch in der eingefügten Liebesintrige zum Erfolg. Die Inszenierung selbst ist dem höfischen Milieu angepaßt, wenn sie in einem Kabinett beginnt, in dem Szepter und Krone als sichtbare Insignien des Herrschertums bereitliegen, wenn der „*Luogo magnifico, con trono da un lato e sedili in faccia al suddetto trono, per li grandi del regno*“¹⁵ simuliert wird. Der Text reflektiert Exemplarisches für die Träger der Handlung, stimmt in einem allgemeinen Sinn auf die Belehrung ein, und wird zum Appell für den Monarchen selbst. Es ist nicht nur die Königin als Gestalt des Melodramas, sondern der erlauchte Zuhörer mit der Huldigung gemeint: „*I tuoi vassalli| Per te, più che non credi,| Han rispetto ed amore. [...]|Il tuo voler sovrano,| [...]| Ciascuno adorerà, ciascuno il giura. [...]|tu non sai| Quanta fede è ne tuoi: [...]*“¹⁶

So verfremdet auch die aus ferner Geschichte und ihrer Interpretation hergeholten Themen anmuten mögen, so stark spielen sie den Doppelsinn an, der dem Auditorium vertraut ist. Letztlich fehlt kaum in einem der eigens für die kaiserlichen Festtage bestimmten melodramatischen Texte die direkte Huldigung an den Widmungsträger. Sie äußert sich als Formel des Überbietungstopos. Die Gleichnisfunktion ist auch den Figuren selbst aufgetragen: ob es sich nun um *Adriano in Siria* handelt, der den Konflikt zwischen Neigung und Pflicht mit der Großzügigkeit des Siegers lösen wird, oder um *La clemenza di Tito*, der Gnade vor Recht ergehen läßt – sie sind die bescheideneren Spiegelbilder des deutschen Kaisers.

Im Gedächtnisjahr Metastasios ragt seine Figur aus der Geschichte heraus. Die Literaturgeschichte hat ihm einen eminenten Platz unter den Dichtern seines Jahrhunderts zugewiesen. Im zeitgenössischen Sinn ist er anders zu sehen, dienend in untergeordneter Stellung unter bedeutenden Persönlichkeiten, wenn er die Funktion des kaiserlichen Hofdichters unter zahlreichen anderen Zeremonienmeistern seiner Zeit erfüllt. Daß er in der Schar der Kulturträger des höfischen Unterhaltungslebens fast untergeht, beweisen die Tagebuchaufzeichnungen des Obersthofmeisters Johann Joseph Khevenhüller-Metsch¹⁷, der über eine längere Zeitspanne

¹⁵ Vgl. *Demetrio*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 1, 428 (1. Akt, 7. Szene).

¹⁶ Metastasio, *Tutte le opere* 1, 437 (1. Akt, 12. Szene).

¹⁷ Vgl. das Stichwort „Metastasio“ in: ELISABETH GROSSEGGGER, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 476/ Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12) Wien 1987.

die Festveranstaltungen zu Ehren der kaiserlichen Familie genau vermerkt, dabei aber den Hofdichter Metastasio nur selten erwähnt.

Wie vermittelt sich uns heute sein Werk, das unter Kennern seit jeher so viel Beachtung gefunden hat? Wir sehen Metastasio an der Zeitenwende des 18. Jahrhunderts: in seiner Prägung durch die Autoritätsgläubigkeit barocker Prunkdemonstrationen für den absoluten Herrscher, den er in Karl VI. bewundert; aber auch in seinem Bedürfnis nach menschlichen Regungen, die, von Gönnern und Gönnerinnen angelegt, seine persönliche Zuneigung zur kaiserlichen Familie, namentlich zu Maria Theresia, („*mon ancien maître*“¹⁸) bestimmen. Im Dichtungskanon übernimmt Metastasio den traditionellen Block „klassizistischer“ Thematik, die sich an der Mythologie, an der alten Geschichte, an der Heiligen Schrift inspiriert, und die ihre repräsentativen Formen im Gesamtkunstwerk des Barock findet. Gleichzeitig ist der Dichter, im Widerspruch zum Manierismus, an der poetologischen Modernisierung interessiert. Die Reformen werden ihm von der schon weitgehend im Sinne einer sprachlichen Neuorientierung aufklärerisch wirkenden Akademie der *Arcadia* eingegeben: nicht genug, um schon gerüstet zu sein für den Ausdruck und die Popularisierung der Kunst, wie sie aus dem volksnahen Konzept Josephs II. hervorgehen konnte.

Bleibt die Poesie selbst: nicht nur lebendig in den Vertonungen, vor allem der Arien, auch durch Mozart, sondern auch reizend in der Leichtigkeit eingespielten Rokokos, einer schwerelosen Sprache, die, zuweilen petrarkistischen Mustern der Liebesthematik folgend, den Glanz der *italianità* am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts ausmacht.

¹⁸ Vgl. MARIO FUBINI, *Introduzione a Metastasio*, in: METASTASIO, *Opere*, 7.

**II. PIETRO METASTASIO
AM WIENER KAISERHOF**

DON NEVILLE (London, Canada)

METASTASIO: POET AND PREACHER IN VIENNA

As the newly arrived imperial court poet in Vienna, Metastasio, like his predecessors, was required to write texts for musical performances not only in the theatre and the salon, but also in the chapel. Thus, between 1730 and 1740, in addition to producing librettos for eleven operas, two *feste teatrali*, six *azioni teatrali*, and three *componimenti drammatici*, Metastasio also wrote the texts for seven oratorios¹. Whatever the task, however, an underlying philosophy common to these several genres, coupled with fundamental similarities between the prevailing theories on dramatic poetry and pulpit oratory, provided Metastasio and his contemporaries with a ready path from stage to chapel, resulting in passages within the secular librettos that bear a remarkable likeness to sections within the sacred texts. In their musical settings, the Metastasian *opere serie* have much in common with the Metastasian Italian oratorios, but similarities are also apparent even at the level of the unset texts².

Fundamentally, Metastasio's opera librettos are literary moral dramas complete in text alone to which music was subsequently added to create a certain style of *opera seria*³. The poet's stated aim was to instruct under the guise of giving pleasure and to move the emotions of his listeners in favour of the moral purpose⁴. Music

¹ For a comprehensive study of the texts of these oratorios and their imperial Viennese context see ERIKA KANDUTH, *Metastasio 'riennese': i componimenti sacri*, in: *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 13/1-2 (1984) 125-143.

² Metastasio's link to the established oratorio/sepulchro tradition in Vienna is treated in HARRY WHITE, *The Sepulchro Oratorios of Fux: An Assessment*, chap. 10 in: HARRY WHITE (ed.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, Brookfield, Vt. 1992, 164-230.

³ See further: PIERO WEISS, *Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria*, in: *Journal of Musicology* 1 (1982) 385-94; DON NEVILLE, *Metastasio's Reinterpretation of Aristotle*, in: *Musica antiqua* 9/1, *Acta Musicologica Bydgoszcz* (1991) 21-33; and DON NEVILLE, *Mozart's 'La clemenza di Tito' and the Metastasian 'opera seria'*, Ph. D. Diss., University of Cambridge 1986, 85-123.

⁴ Metastasio commented that he "*perdè tutta la sua vita per istruir dilettando il genere umano*" in a letter to Carlo Broschi (called Farinelli), 28 January 1750 and subsequently stated that "*i piaceri che non giungono a far impressione su la mente e sul cuore sono di corta durata*" in a letter to François-Jean de Chastellux, 15 July 1765, both letters in: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, ed. Bruno Brunelli, 5 vols, Milan 1947 ff., 3, 467 and 4, 399.

could assist this process, but since it could also distract, better a spoken performance than an inappropriate musical setting⁵. Eight of the first dramas for the Viennese court were set by the *Vice-Kapellmeister* Antonio Caldara and were the only settings of these works where the entire text was preserved intact. Thus, although Metastasio might have preferred another composer⁶, here, every word of his court-approved moral message was present, and by association, reflective of Habsburg moral aspirations. Caldara also set the first three Vienna oratorios where, also, the court-sanctioned meditations upon the mysteries of orthodox Catholicism, could reflect an image of Habsburg religious convictions⁷.

The notion of pleasurable instruction, drawn from antiquity, receives close attention in the treatises of three of the leading proponents of the Arcadian literary movement, Giovanni Mario Crescimbeni (1663–1728), Lodovico Muratori (1672–1750) and Gianvincenzo Gravina (1664–1718) who, in their desire to “reform” poetry and poetic drama, turned to Aristotle, Horace and Longius for direction and to Petrarch, in particular, for lyrical models. Crescimbeni was the first president of the first Arcadian Academy which was founded in Rome in 1690. Gravina, a founding member of this same Academy, wrote its statutes, and in the same year in which he published his principal literary treatise, became guardian and mentor to Metastasio, then 10 years old. Muratori, an associate of an Arcadian Academy in distant Bologna, became an admirer of Metastasio’s early work in Vienna, expressing his words of admiration to the court poet via letters written to Giuseppe Riva, a court official in Vienna at the time⁸.

The publication dates for the principal treatises of Crescimbeni, Gravina, and Muratori are listed in Table 1 along with most of the subsequent editions, reissues, and reprintings that appeared between first publication and the year 1743. Since these men were all Arcadians whose principles Metastasio was to champion, it seemed appropriate also to include in Table 1 the Arcadian line that lead to Metastasio in Vienna, that is, all the court poets from Donato Cupeda, appointed in 1698,

⁵ “*I miei drammi in tutta l’Italia, per quotidiana esperienza, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da’ comici che cantati da’ musici*”: letter to François-Jean de Chastellux, 15 July 1765, in: METASTASIO, *Tutte le opere*, 4, 398.

⁶ See, for example, Metastasio’s reference to the “*celebre Caldara, insigne maestro di contrapunto ma eccessivamente trascurato nell’espressione e nella cura del dilettevole*” in his letter to Antonio Eximeno, 22 August 1776, in: METASTASIO, *Tutte le opere*, 5, 402.

⁷ The propagandist role here suggested is discussed in detail in DON NEVILLE, *Metastasio and the Image of Majesty in the Austro-Italian Baroque*, chap. 7 in: SHEARER WEST (ed.), *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, Cambridge 1999, 140–158. See also HARRY WHITE, *The Oratorios of Johann Joseph Fux and the Imperial Court in Vienna*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 15 (1995) 1–17.

⁸ The relevant correspondence is cited in CARLO FRATI, *Pietro Metastasio e L. A. Muratori*, Bologna 1893.

to Metastasio's arrival in Vienna in 1730⁹. Into the time frame thus created have been inserted some significant dates in Metastasio's life but, in particular, those of the first performances of his *drammi* (set as *opere serie*) and his oratorios. The latter have, in turn, prompted the inclusion of three influential discourses on pulpit oratory that appeared contemporaneously with their Arcadian counterparts and are similarly listed along with their subsequent reproductions. Thus, Table 1 attempts to demonstrate at a glance not only the breadth of Arcadian activity that surrounded Metastasio throughout his formative years and the period of his early professional life, but also the extent to which this activity coincided with similar ventures in the theory and practice of preaching. As a final emphasis upon this preaching aspect, a small selection of publication dates for collected sermons significant to the present discussion has also been included, and since the table as a whole is primarily intended to provide a general picture, no attempt has been made whatsoever to achieve a definitive listing. Although a clear distinction has been made in Table 1 between literary activity and that of the pulpit, the ensuing discussion will endeavour to seek out points of similarity between them, beginning with some external problems of time and place that were faced by practitioners in both these areas and subsequently moving towards certain shared features of actual content.

The Arcadian treatises all date from the early years of the eighteenth century (1700, 1706, and 1708), as do the three major discourses on pulpit oratory (1702, 1711, and 1717). Of these, Fénelon's *Dialogues d'éloquence*, although the last to be published, was the first written (ca. 1686), and consists, as its title implies, of three Platonic "dialogues" between Fénelon himself (identified as "A") and two other participants ("B" and "C")¹⁰. "A's" task is to convince his fellow interlocutors of the nature and function of true eloquence and, in the third dialogue, of its role in matters of religious instruction. Clearly, "A" has observed a number of ills in pulpit oratory that he wishes to rectify, one of which is the excessive use of figurative lan-

⁹ I am grateful to Dr. Andrea Sommer-Mathis for her most generous assistance in locating the documents that confirmed these dates for the court poets.

¹⁰ Of the three writers on pulpit oratory here mentioned, François Fénelon (1651–1715) was the only one to achieve lasting fame. Although a successful preacher, his notoriety rests more on his theological and philosophical writings along with his theories on government than on his sermons, of which few are extant in complete form. This situation seems a result of his belief, expressed in the third of his *Dialogues*, that a preacher should speak from a vast knowledge of his subject rather than from a written or memorized text. His early work involved the nurturing of Protestants newly converted to Catholicism, and in 1689, he became tutor to the Duke of Burgundy (grandson of Louis XIV) for whom he wrote *Télémaque*, a didactic work on the qualities of the enlightened monarch. He subsequently fell from royal favour over a polemic with his former friend, Bossuet, and although an early representative of future philosophical attitudes and a militant against Jansenism, he ended his career attending to his clerical duties as Bishop of Cambrai.

guage that obscures simple and direct meaning and draws attention to poetic language for its own sake¹¹.

Gaichiès agrees, and in his *L'art de la predication*, with its 241 short maxims on the qualities of the preacher and 446 on the qualities of the sermon, he includes the comment that, "*La variété dans les choses et dans les phrases, le stile nombreux, les mouvemens doux et affectueux, les figures vives rendent le discours élégant. Si ces beautés sont entassées, elles ont un effet contraire*"¹². Gisbert, whose *L'éloquence chrétienne* had particularly wide dissemination in the first half of the eighteenth century¹³, endorses the views of his colleagues as is clear from the following passage:

"There are Preachers to be found every Day, who ransack Nature, and all the Arts, for Images to embellish their Discourses, and borrow them from the Sun, Moon, Plants, Animals, and every thing else: there is no Original in being from whence they will not, by the help of a fruitful Fancy, draw a copy. Observe the Similies, Metaphors, Descriptions, Narrations, Dialogues, Comparisons, and other Ornaments, with which they beautify their Compositions [...]. Now, as these florid Descriptions, etc. are the pure Works of a sportive Imagination, wherein reason has no part at all, how injudicious is it to wander from the Subject, you are treating of, in pursuit of every thing, that is so very foreign to it?"¹⁴

Although it remains uncertain whether or not Metastasio and the other leaders of Arcadia actually read these works, this issue of excessive "turns" of language is a concern shared in its entirety by the Arcadians. Already, in the third chapter of his *Perfetta poesia*, for example, Muratori expresses his regret at the sorry state of

¹¹ FRANÇOIS FÉNELON, *Dialogues Concerning Eloquence in General; and Particularly That Kind Which Is Fit for the Pulpit*, English trans. by William Stevenson, London: T. Wood for J. Waltheo, jun. 1722, particularly 72–83.

¹² JEAN GAICHIÈS, *L'art de la predication, ou maximes sur le ministere de la chaire*, Paris: Le Breton 1712, pt. 2, chap. 15, no. 20, 297–298. Jean Gaichiès (1647–1731), after an early career as a professor of arts and philosophy, moved into an even more successful calling as a preacher, particularly after the completion of his doctoral degree in theology in 1692 and his appointment to the diocese of Soissons. Typical of his time, he became known for his Advent and Lenten sermons preached in Paris and several other major centres. Few, however, have ever been published, leaving his book of maxims his single significant contribution to the history of pulpit oratory now extant. It is divided into two parts, the first offering practical statements regarding the necessary talents to be developed by the preacher. In the second part, Gaichiès offers his point-form observations on types of sermons, their content, and their various styles and arrangements.

¹³ See Table 1: 1712, 1715, 1718, 1725, 1728, 1731, 1740 and 1741.

¹⁴ BLAISE GIBBERT, *Christian Eloquence in Theory and Practice*, English trans. by Samuel D'Oyley, London: Clements 1718, 9–10. Apart from his being the author of *L'éloquence chrétienne*, little else is known of Gisbert (1657–1731), other than that he was a teacher of rhetoric who joined the Jesuit order in 1692, earned a high reputation as a preacher and eventually retired to the Jesuit College at Montpellier. His treatise contains a breadth of subject matter akin to that of Gaichiès, and discussions and cited examples that render it twice the length of Fénelon's *Dialogues*; thus, it is the most exhaustive discourse of the three.

Italian poetry at the beginning of the seventeenth century as typified by the excesses in literary style of Giovanni Battista Marini and of those poetasters who attempted to imitate it. Here, Muratori has articulated a complaint common to all Arcadian writings, but as he continues, he raises further points of comparison with the preachers. He makes claim, for instance, to a gradual recovery in the quality of poetic endeavour as from the middle of the century, with particular mention of Christina of Sweden who, after her abdication in 1654, took up residence in Rome, and from whose coterie was formed the first Arcadian Academy. He notes, too, Christina's contribution to a general return to Petrarch as poetic model and makes reference to the purified taste of Francesco Redi (1626–1698) and to the triumph over poor taste of Carlo Maria Maggi (1630–1699) and Francesco de Lemene (1634–1704)¹⁵.

The three close contemporaries mentioned here by Muratori (Redi, Maggi and De Lemene), were all Arcadians. Redi, court physician in Florence from 1655, had become a member of the Accademia della Crusca in 1656, thus already confirming his respect for Petrarch. Maggi and De Lemene, among their other talents, were also librettists¹⁶ whom Muratori particularly acknowledged in the *Vitas* that he wrote on each of them¹⁷. All three are represented in Metastasio's personal sonnet collection (as also are Petrarch and Marini), and several of these same sonnets are also to be found in Muratori's collection¹⁸. Thus, along with the Arcadian claim to a return to antiquity and a model from the past in Petrarch, came also a respect for certain closer contemporaries whose principal contributions to Italian literature spanned the second half of the seventeenth century¹⁹.

Fénelon leaves no doubts regarding his veneration of antiquity, and although he seems to have a special admiration for Demosthenes (with Cicero, perhaps, in second position), the many references throughout his treatise, and particularly at the end of the second dialogue, attest more to a regard for a wide field of antiquity's

¹⁵ LODOVICO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, ed. Ada Ruschioni, 4 bks. in 2 vols. Milan 1971, I, 69–71. Ruschioni provides brief biographies of Redi, Maggi and De Lemene on page 527.

¹⁶ They are both cited with a representative list of their texts in CLAUDIO SARTORI (ed.), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 vols. Turin 1990–94, 6, 258, 282.

¹⁷ LODOVICO MURATORI, *La vita di Carlo Maggi*. Milan: Malatesta, 1700, and *La vita di Francesco Lemene* in: *Vite degli Arcadi*. Rome: De' Rossi 1708.

¹⁸ PIETRO METASTASIO (comp.), *Sonetti coltetti del Abbate Pietro Metastasio* (Budapest National Library, Ms: Quart. Ital. II, fols. 34–36, 58–63 [Maggi]; 39 [Redi and De Lemene]). See also MURATORI, *Perfetta poesia*, 2, 770–905, passim.

¹⁹ Crescimbeni draws attention to a number of other librettists whose works he found acceptable, with special reference to Alessandro Guidi, whose pastoral drama *L'Endimione* won the published praise of Gravina. GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, 2nd ed. rev. Rome: De' Rossi 1712, 130, 202, 208, 211, 224. GIANVINCENTO GRAVINA, *Ragionamento sopra L'Endimione*, in: *Scritti critici e teorici*, ed. Amedeo Quondam, Rome 1973, 49 [first published, 1692].

key figures rather than for the merits of any one in particular²⁰. He stresses no particular model from among the several Church Fathers named in the third dialogue, although a case could be made, perhaps, for St. Augustine and St. John Chrysostom, and he deliberately refrains from making reference to closer contemporaries whose preaching might reflect his ideas of “reform”. Writing in 1686, before the polemic that was to separate them, it is interesting that he does not name Jacques Bossuet (1627–1704) in this regard. For Gaichiès, the point-form *maximes* do not lend themselves particularly to exhortations to return to antiquity or to follow specific models, although St. John Chrysostom gains a mention, along with St. Bernard. It is left, therefore, to Gisbert to provide the closest parallel with the Arcadians with regard to these matters, a task which he fulfils with extreme clarity. Cicero is the figure from antiquity whose name appears repeatedly in footnote citations (Quintilian and Aristotle much less frequently), quotations from the sermons of St. John Chrysostom abound, while Louis Bourdaloue (1632–1704) and, to a lesser extent, Éspirit Fléchier (1632–1710) feature as Gisbert’s answer to Maggi and De Lemene, the close contemporaries named by Muratori as representing the Arcadian “reform” spirit²¹.

Fénelon’s reluctance in naming a practising contemporary representative of his view of “reform”, is somewhat explained by Robert Meagher who, in an article on Bourdaloue, outlines the fundamental rhetorical framework upon which this preacher built most of his sermons, then adds:

*“Fénelon and La Bruyère rigorously criticized his [Bourdaloue’s] method as rigidly and arbitrarily mechanical, but admitted that it was useful as a memory aid for the speaker and the listeners. However heavy the plan may appear, Bourdaloue used it artfully, and its use brought him great success.”*²²

Fénelon’s reservations regarding the divisions of rhetoric are endorsed in the following passage from the *Dialogues*:

*“The Harangues of the great Men are not divided as our Sermons are. Nay Isocrates [...] and other ancient Orators, did not follow our Method of dividing. The Fathers of the Church knew nothing of it. Even St. Bernard the last of them, only gives a Hint of some Divisions, and does not pursue them; nor divide his Discourses in form. And for a long time after him, Sermons were not divided: it is a modern Invention which we owe originally to the Scholastic Divines.”*²³

²⁰ FÉNELON, *Dialogues*, 110–132.

²¹ To the names of the leading French preachers of the second half of the seventeenth century (Bossuet, Bourdaloue and Fléchier) should be added the Italians, Paolo Segneri (1624–1694) and Francesco Caccini (1648–1719). Together, these preachers represent a movement in pulpit oratory that moved away from certain practices of the immediate past and which paralleled closely the activity of the Arcadians. A brief biographical sketch of each of these preachers and an outline of the general movements in pulpit oratory with which they were associated can be found in the second volume of EDWIN DARGAX, *A History of Preaching*, 2 vols. New York 1912.

²² ROBERT MEAGHER, *Bourdaloue, Louis*, in: *New Catholic Encyclopedia* 2, 733.

²³ FÉNELON, *Dialogues*, 115.

This contention over the supposed “rules” of rhetoric – the very fact of their formulated existence, their modification by a master practitioner to enhance his own artistic purposes, and the objection to their presence in any form by a man of letters and a practising preacher who sought to move beyond them – are of the same substance as Metastasio’s battle with Aristotelianism and his struggle, along with other informed Arcadians, for the independent genre status of the opera libretto. Central to all these issues is the notion of “back to the Greeks”, the layers of reinterpretation that seventeenth and early eighteenth-century men of letters superimposed on their findings (or copied from others), and the extent to which these new interpretations were permitted to pervade as directives.

“Back to the Greeks” brought to the period under discussion several layers of interpretation of Aristotle’s *Poetics* that resulted in its being recast as a set of strict “rules” for the writing of poetic drama. Although Gravina was among those who spoke out against such false pronouncements, his own version of “back to the genuine dramas of antiquity” resulted in a series of dramatic works that Charles Burney regarded as more Greek than those of Sophocles himself²⁴. Metastasio also spoke out against Aristotelian “rules”, but unlike his guardian, he also turned away from Greek models, as is demonstrated in his rejection of his own youthful tragedy, *Giustino*, written under Gravina’s meticulous supervision. Yet, just as Bourdaloue still found elements of rhetoric that could serve his purpose as a preacher so, too, did Metastasio find sufficient value in the dramatic principles of antiquity to embrace them within the structure of his *opera seria* librettos²⁵, and to write his own treatise on the *Poetics*, an annotated translation of the Horace *Ars Poetica* and a series of *osservazioni* on selected Greek dramas.

On the question of genre status for the opera libretto, Aristotle simply had to be left behind. With no other classifications mentioned in the *Poetics* than tragedy, comedy and satyric plays, no category existed for the literary dramas of librettists like Metastasio, and literary commentators who lauded such works as tragedies did their authors a disservice by laying these works open to future critics who could then denounce them for not being what their creators had never intended them to be. Aristotle, or more correctly, Aristotelianism, had to be defied on this issue, and Gravina, in the aforementioned discourse on Alessandro Guidi’s *L’Endimione* (see n. 19), put the case quite succinctly: “*Non so se ella sia o tragedia, o comedia, o tragicomedia, o altro che i retori si possan sognare. Ella è una rappresentazione dell’amore d’Endimione e di Diana.*”²⁶

In turning from external circumstances to content, it is appropriate to take up the matter of pleasurable instruction already mentioned in connection with Metas-

²⁴ CHARLES BURNEY. *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, reprint ed., 3 vols. New York 1971. I, 13 [first published, 1796].

²⁵ See NEVILLE. *Metastasio’s Reinterpretation of Aristotle*, 27–28.

²⁶ GRAVINA. *Ragionamento sopra L’Endimione*, 49.

tasio and the leading Arcadian theorists. On this subject, the pulpit orators are as insistent as the Arcadians, and in complete agreement. Even Fénelon, who is particularly outspoken about the futility of pleasure for its own sake, points out that “*Eloquence is the Art of instructing and persuading Men, by moving their Passions*”²⁷. *Pleasure* is assumed, for it has already been introduced in a caution against the abuses of florid speech: “*We must distinguish here between such Ornaments as only please; and those that both please and persuade. That which serves to please in order to persuade is good and solid.*”²⁸

To instruct, to persuade (move the passions), *to please* – notions that reach back to Plato, Cicero, Aristotle, Horace, etc. and seem to flow unbroken into the principles of early Jesuit preaching:

“*The Jesuits of course believed that instruction was integral to any good sermon, but of the three traditional aims of preaching – to teach, to move, to please – the Jesuits saw the second as most proper to it [...] All Jesuits [...] subscribed seemingly without exception to the assumption that a sermon that did not somehow touch the feelings was no sermon at all.*”²⁹

So strongly do the treatises of Gaichiès and Gisbert accord with Fénelon on this subject that it can be taken as a given in pulpit oratory as it is in Arcadian poetics. But what is it to which the passions should be moved?

Muratori’s succinct answer speaks for Arcadia:

“*Adunque intenzione, e fine della Poesia, fu infin ne’primi tempi, ed è tuttavia di cantar le lodi della Virtù, e de’Virtuosi, o il biasimo de’Vizi, e de’Viziosi, acciocché la gente apprenda l’amore della prima, e l’odio de’scondi. E per conseguenza conosciamo, altro non essere la Poesia, che figliola, o Ministra della Moral Filosofia.*”³⁰

For the pulpit orators, a passage from Gisbert:

“*Every Sermon should be composed with a design of reforming the Manners of Mankind, of moderating the Passions, of making Vice hateful, and Virtue lovely.*”³¹

That to which the passions are to be moved, therefore, is the love of virtue and the censure of vice. That is, towards aspects of moral philosophy to which all the powers of poetry to teach, to move and to persuade are subservient – and by association, the talents of the preacher. And to discover what the preacher must study in order to so move the passions, Fénelon turns to Plato’s *Phaedrus*:

²⁷ FÉNELON, *Dialogues*, 141.

²⁸ FÉNELON, *Dialogues*, 81.

²⁹ JOHN O’MALLEY, *The First Jesuits*, Cambridge, Mass. 1993, 96–97.

³⁰ MURATORI, *Perfetta poesia*, 81.

³¹ GISBERT, *Christian Eloquence*, 183.

*"He [Plato] would have Orators begin with the study of Mankind in general; [...] So that they may first of all know the Nature of Man, his chief End, and his true Interest; the Parts of which he is composed, his Mind, and his Body; and the true way to make him happy: They ought likewise to understand his Passions, the Disorders they are subject to, and the art of governing them: how they may be usefully raised, and employed on what is truly good."*³²

In presenting this passage from Plato, Fénelon simultaneously describes much of the basic thrust of René Descartes treatise on moral philosophy *Les passions de l'âme*, a work that has been shown to be fundamental to the Arcadian moral purpose and to permeate Metastasio's theatre librettos – his literary moral dramas³³. And should Fénelon intend Plato only, Gisbert provides equally strong Cartesian hints by describing a *divine* (or perfect preacher) as one who is *"to confute all Errors, and discover the nature and essence of all Vices and Virtues"*, and references to *"the Motion [...] of the Blood and Animal Spirits"* and the preacher's need to *"represent constantly the Disorders of the human Passions"* and *"to prevail upon the Will"*. Gaichiès leaves no doubt. He names Descartes in a maxim in which he suggests that if a preacher is aware of a system, he can take it for granted. He does not have to explain its complexities to a congregation³⁴. What seems to be assumed by Arcadians and preachers alike is the close relationship between human passion and moral behaviour so fundamental to Descartes' procedures, and that a work detailing such relationships already existed.

For Descartes, the human passions, all good in themselves, have the potential to drive individuals to certain actions. Morality lies in man's ability to gain such control over these passions that they can never cause an action that is not controlled by reason. This basic premise motivates Descartes' attempt to develop human understanding of the emotions through detailed physiological explanations and a series of precise descriptions of specific emotions and their consequences. With such a "handbook" integrally bound with the fundamental requirements of both dramatic poetry and pulpit oratory, moral elements could be readily transferred from the actions that involved the figures of ancient history in the theatre to those that surrounded the Saints and the personages of the scriptures in the chapel. From the Cartesian standpoint, such librettos and oratorio texts as those of Metastasio make way for an interaction between the morally strong who have *"dominion over all their passions"* and the morally weak who do not. With the inevitable triumph of the former, the weaker vessels, along with society in general, have a model whose magnanimity

³² FÉNELON, *Dialogues*, 54.

³³ See DON NEVILLE, *Moral Philosophy in the Metastasian Dramas*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 7/1 (1982) 28–46; and *Cartesian Principles in Mozart's 'La clemenza di Tito'*, in: *Studies in the History of Music*, New York 1988, 2, 97–123.

³⁴ *"Metaphysical speculations are not useful. Knowing the physical system is to have the right to neglect it. Even since Copernicus and Descartes, we are still able to speak of heaven and earth from the pulpit as before."* GAICHIÈS, *L'art de la predication*, pt. I, chap. 4, no. 17, p. 45.

draws them towards moral strength. When Calzabigi praised these same works because they “*vanno al gran fine di emendare i vizi, e di accender le menti al conseguimento delle virtù*”³⁵, in Gisbert’s terms, he raised the poet to preacher status.

In his opera librettos, Metastasio often took up the Aristotelian suggestion of adding plausibility to his plots through the use of historical names and events. This being the case, he usually named, at the end of the *argomento*, the authors of antiquity whose accounts related to these plots – Apollodorus, Dio Cassius, Herodotus, Suetonius, etc. to name but a few. He carried the same practice into the oratorio texts, except here the sources are generally the Bible or the writings of the Church Fathers (St. Augustine, St. Bernard, etc.) which are offered more as verifications or “proofs” than as mere gestures for the sake of plausibility. Such references abound as footnotes in the printed editions of the oratorios and seem to be a response to a requirement made of preachers. “*After the scriptures*”, Fénelon writes, “*the Knowledge of the Fathers will help a Preacher to compose good Sermons.*”³⁶ He also cautions, however, that “*most Preachers argue but weakly; and don’t instruct People sufficiently, because they do not trace Things back to their sources*”³⁷. The sermons of Franz Brean, published in the middle of the decade in which Metastasio wrote his oratorios, contain similar verifications to those of Metastasio, in this case, printed as citations in the margins. There is, however, a further point relating to one of Brean’s sermons that is of further significance to Metastasio.

The first sermons in volume one of the Brean collection are devoted to sin, repentance, and grace, an arrival point in the series coming with the sermon for Good Friday, introduced by a reference to St. Luke’s Gospel, chapter 22, verse 61:

“And the Lord turned, and looked at Peter; and Peter remembered what the Lord had said to him. Before cock-crow, thou wilt thrice disown me. And Peter went out and wept bitterly.”

The sermon itself is expressed in simple and direct language, with its focus upon the events of the crucifixion and Peter’s anguished response. Brean places great value upon Peter’s tears of remorse which are interpreted as tears of true repentance, flowing from the realization of the unworthiness of his sin. Before his weeping, Peter was a fallen man. Out of this same weeping came his forgiveness and his rise to become a cornerstone of the church³⁸. Just three years earlier, Metastasio had presented this same story before the same emperor in his *azione sacra*, *La pas-*

³⁵ RANIERI DE CALZABIGI. *Dissertazione su le poesie drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio*. in: *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*. 9 vols. Turin: Stamperia Reale 1757. I, vii. [first published, 1755].

³⁶ FÉNELON. *Dialogues*. 169.

³⁷ FÉNELON. *Dialogues*. 120.

³⁸ FRANZ XAVER BREAN. *Christliche Warheiten in Gegenwart ihro Römisch- Kayserlich- und Königlich-Katholischen Majestäten und dero Hof-Staat*. 2 vols. Vienna: Kurzböck 1733-34. I, 292–298.

sione di Gesù Cristo. Christ is not a character in this work which, like the sermon, focuses upon the personal anguish of St. Peter. He has left the scene of Christ's ordeals, and his distress grows deeper as he is progressively informed of the final events by St. John, Mary Magdelene, and Joseph of Aramathea. The *azione* begins with Peter alone, and in a state of deep remorse. His opening lines are as follows:

Pietro:
"Dove son? Dove corro?
Chi regge i passi miei? Dopo il mio fallo
Non ritrovo più pace:
Fuggo gli sguardi altrui: vorrei celarmi
Fino a mè stesso. In mille affetti ondeggia
*La confusa alma mia."*³⁹

Here is seen the same agonizing over wrong-doing, as is featured in Brean's sermon, and the aria that subsequently follows in the Metastasio work, is in complete accord with Brean's tears of repentance:

Pietro:
"Giacché mi tremi in seno,
Esci dagli occhi almeno
Tutto disciolto in lagrime,
Debole, ingrato cor:
Piangi, ma piangi tanto
Che fuccia fede il pianto
*Del vero tuo dolor."*⁴⁰

Beside this glimpse at Metastasio playing the preacher's role in the chapel, it is also interesting to observe just one brief example of his application of Cartesian principles to both opera and oratorio. Sesto, in *La clemenza di Tito*, is an "immoral" character by Cartesian standards in that he lacks the strength of will to control the actions that his passions incite, and thus is unable always to act according to what he knows to be right. He becomes a victim of infatuation, vacillation and disloyalty and realizes too late the ignominy of his complicity in an assassination attempt upon the emperor, his closest friend. His text, remarkably similar to that of Pietro cited above, reveals him to be as anguished before the event as after it:

Sesto:
"Oh dèi, che smania è questa!
Che tumulto ho nel cor! Palpito, agghiaccio:
M'incammino, m'arresto: ogni aura, ogni ombra
Mi fa tremare. [...]]
*Ove m'ascondo! Dove fuggo, infelice!"*⁴¹

³⁹ METASTASIO, *La passione di Gesù Cristo*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 551.

⁴⁰ *Ibidem*, 552.

⁴¹ METASTASIO, *La clemenza di Tito*, act 2, scenes 1 and 6, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 1, 716.

As a consequence of his moral weakness, he falls victim to what Descartes calls “vicious humility” which: “[...] consists principally in the fact that men are feeble or have a lack of resolution, and that, as though they had not the entire use of their free-will, they cannot prevent themselves doing things of which they know that they will afterwards repent [...].”⁴²

At the end of the opera, and in accordance with Descartes’ assurance that mastery over the passions is possible for even the feeblest souls⁴³, Metastasio brings Sesto to a higher understanding of “virtue” through the example of Tito who pardons him. Pietro’s journey from remorse over his denial of Christ to the contemplation of redemption at the end of the oratorio is precisely the same. Here, however, the figure of ultimate moral strength is Christ Himself.

Circumstances relating to literary theory and to the principles of pulpit oratory at the beginning of the eighteenth century were such that writers and practitioners in each of these fields found themselves addressing the same, or at least, similar issues. The two groups also shared similar aims and similar approaches as to how these aims might be achieved, supported by a practical treatise on the moral philosophy essential to their task, to which they all had recourse. Throughout history, literary theorists and orators, both sacred and secular, have rarely been polarized, but their proximity in the early 1700s was particularly close. For poets such as Metastasio, employed to write works for both theatre and chapel, this situation considerably facilitated their regular shifts from one location to the other. And with the obligatory concentration on pleasurable and moving instruction in both venues, the separate roles of poet, orator and preacher readily merged into one. More than a writer of *opera seria* librettos, Metastasio, in Vienna, was a poet and preacher, and as these terms imply, also a philosopher and a theologian.

⁴² RENÉ DESCARTES, *The Passions of the Soul*, III, 159, in: *The Philosophical Works of Descartes*, English trans. by Elizabeth Haldane and G. R. T. Ross, 2 vols., 1931; reprint ed. Cambridge 1979, I, 404, [first published, 1911].

⁴³ DESCARTES, *Passions*, I, 50.

TABLE 1

Time Line: 1690–1740

ARCADIAN TREATIES, WRITINGS ON PULPIT ORATORY, PUBLISHED SERMONS,
VIENNESE COURT POETS AND METASTASIO'S OPERA AND ORATORIO PREMIÈRES

-
- 1690 Founding of the *Accademia degli Arcadi* in Rome
- 1694 Death of Paolo Segneri. Italian pulpit orator
- 1696 Publication of selected sermons of Esprit Fléchier: *Panegyrics et autres sermons prêchez par ... Esprit Fléchier évesque de Nismes*. Funeral orations first published, 1675 and, along with eulogies on the Saints and other sermons, they remained in print
- 1698 Pietro Trapassi [Metastasio] born
Death of Nicolò Minato, imperial court poet to Leopold I
Replaced by Donato Cupeda, his assistant since 1694
- 1699 Death of the Italian poet Carlo Maggi
- 1700 Publication of Giovanni Mario Crescimbeni's *La bellezza della volgar poesia*
1st ed. of the *opere* of Paolo Segneri. Works already published and continuing in new eds.: the *Panegirici sacri* (eulogies of the Saints, publ. 1664), the *Quaresimale* (Lenten sermons, publ. 1679), and the *Prediche* (sermons, publ. 1694)
- 1702 1st ed. of Blaise Gisbert's *Le bon goût de l'éloquence chrétienne*
- 1704 Death of Donato Cupeda
Replaced by Pietro Bernardoni, his assistant since 1701
Death of the Italian poet Francesco de Lemene
Death of Jacques Bossuet and Louis Bourdaloue, French pulpit orators
- 1705 Death of Emperor Leopold I / Ascension of Emperor Joseph I
- 1706 Publication of Lodovico Muratori's *Della perfetta poesia italiana*
- 1707 Silvio Stampiglia, Italian court poet, works alongside Pietro Bernardoni
Publication begins of the *œuvres* of Louis Bourdaloue (including sermons)
- 1708 Publication of Gian Vincenzo Gravina's *Della ragion poetica libri due*
Gravina becomes guardian and mentor to Metastasio
- 1711 Death of Emperor Joseph I / Ascension of Emperor Charles VI
Bernardoni and Stampiglia dismissed
Publication of Jean Gaichiès *Maximes sur le ministère de la chaire*
- 1712 Metastasio at age 14 studies Cartesian philosophy with Gregorio Caloprese
Rev. ed. of Giovanni Mario Crescimbeni's *La bellezza della volgar poesia*
Publication of Blaise Gisbert's *Le bon goût*, publ. as part of *La bibliothèque des prédicateurs*
Another ed. of Jean Gaichiès *Maximes sur le ministère de la chaire*, publ. under the title: *L'art de la predication*
- 1713 Pietro Pariati named as imperial court poet

- 1714 Another ed. of the *opere* of Paolo Segneri
- 1715 2nd ed. of Blaise Gisbert's *Le bon goût*. publ. as *L'éloquence chrétienne dans l'idée et dans le pratique*
- 1716 New ed. of Gian Vincenzo Gravina's *Della ragion poetica libri due*
- 1717 Metastasio's first works published (approx. 11 editions of Metastasio's *opere* by 1743)
Posthumous publication of François Fénelon's *Dialogues d'éloquence*
(Possibly written ca.1686)
- 1718 Apostolo Zeno named principal court poet and historian
Blaise Gisbert's *L'éloquence chrétienne*. publ. in English trans. as *Christian Eloquence in Theory and Practice*
Two further eds. of François Fénelon's *Dialogues d'éloquence*
Publication of selected sermons of Fénelon
- 1719 Death of Maria Caccini, Segneri's successor in Rome
- 1722 2 publications in English trans. of François Fénelon's *Dialogues*:
1. *Dialogues Concerning Eloquence in General; and Particularly That Kind Which Is Fit for the Pulpit*
2. *A Treatise Upon the Usefulness of Eloquence in General; but More Particularly Those Branches of It. Peculiar to the Bar and Pulpit*
- 1723 First performance: *Siface, re di Numidia* (Naples)
- 1724 First performance: *Didone abbandonata* (Naples)
New ed. of Lodovico Muratori's *Della perfetta poesia italiana*
- 1725 Blaise Gisbert's *L'éloquence chrétienne*. publ. as part of a 2nd edn. of *La bibliothèque des prédicateurs*
- 1726 First performance: *Siroe* (Venice)
Giovanni Pasquini, theatre poet and tutor to the two archduchesses Maria Theresa and Maria Anna Eleonora
- 1727 First performance: *Per la festività del santo natale* (Rome)
- 1728 First performance: *Catone in Utica* (Rome) and *Ezio* (Venice)
3rd ed. of Blaise Gisbert's *Le bon goût*. still publ. as *L'éloquence chrétienne*
Another ed. of the *opere* of Paolo Segneri
- 1729 First performance: *Semiramide riconosciuta* (Rome)
- 1730 First performance: *Alessandro nell'Indie* and *Artaserse* (Rome)
First performance: *La passione di Gesù Cristo* (Vienna)
Metastasio takes up imperial court poet appointment in Vienna
Reissue of the new ed. of Lodovico Muratori's *Della perfetta poesia italiana*
- 1731 First performance: *Demetrio*
First performance: *Sant'Elena al Calvario*
Another ed. of Gian Vincenzo Gravina's *Della ragion poetica libri due*
Blaise Gisbert's *L'éloquence chrétienne*. publ. as part of a new edn. of *La bibliothèque des prédicateurs*

- 1732 First performance: *Issipile* and *Adriano in Siria*
 First performance: *La morte d'Abele*
 Another ed. of Gian Vincenzo Gravina's *Della ragion poetica libri due*
- 1733 First performance: *L'Olimpiade* and *Demofonte*
 First performance: *Giuseppe riconosciuto*
 Pariati leaves Vienna, succeeded as court poet by Giovanni Pasquini
 Publication of 1st vol. of sermons by the Vienna court preacher, Franz Xaver Brean, S.J.
- 1734 First performance: *La clemenza di Tito*
 First performance: *Betulia liberata*
 Publication of 2nd vol. of sermons by the Vienna court preacher, Franz Xaver Brean, S.J.
- 1735 First performance: *Giòas re di Giuda*
- 1736 First performance: *Achille in Sciro*, *Ciro riconosciuto* and *Temistocle*
 Publication of 1st vols. of the 1st *œuvres complètes* of Jacques Bossuet. By this date, Bossuet's panegyrics, funeral orations, Lenten and general sermons from ca. 1650–70 were already legendary
- 1738 Reprint of the 1724 ed. of Lodovico Muratori's *Della perfetta poesia italiana*
- 1739 New ed. of Jean Gaichè's *L'art de la predication, ou Maximes sur le ministère de la chaire*
- 1740 First performance: *Zenobia*
Attilio Regolo written but not performed
 First performance: *Isacco figura del redentore*
 Death of Emperor Charles VI
 Blaise Gisbert's *L'éloquence chrétienne*, first publ. in German as *Die christliche Beredsamkeit nach ihrem innerlichen Wesen*
- 1741 Blaise Gisbert's *L'éloquence chrétienne*, publ. as part of a 2nd edn. of the new ed. of *La bibliothèque des prédicateurs*
- 1743 2nd ed. of the new ed. of Jean Gaichè's *L'art de la predication, ou Maximes sur le ministère de la chaire*

ELISABETH THERESIA HILSCHER (Wien)

ANTIKE MYTHOLOGIE UND HABSBURGISCHER TUGENDKODEX

*Metastasio's Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung
durch Antonio Caldara*

Als Pietro Metastasio 1730 seine Stellung am Wiener Kaiserhof antrat, fand er folgende Konstellation vor: Die Hofhaltung befand sich – nicht zuletzt auch wegen der wachsenden politischen Macht der österreichischen Länder bzw. der habsburgischen Hausmacht¹ – auf ihrem Höhepunkt und hatte Vorbildwirkung für viele europäische Höfe. In militärischen Unternehmungen wenig erfolgreich, folgte man am Ende des Barock dem alten Prinzip der Demonstration von Macht durch eine entsprechend prunkvolle Hofhaltung. Libretti, gedruckte Festbeschreibungen und panegyrisches Schrifttum waren wichtige Instrumente politischer Propaganda, sodaß der enorme Aufwand für Repräsentation, für Kunst und Künstler unter diesem Aspekt betrachtet, in einer anderen Dimension zu sehen ist:

„Sollen die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey, und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlaß nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen. Der gemeine Mann, welcher bloß an den äusserlichen Sinnen hängt, und die Vernunft wenig gebrauchet, kann sich nicht allezeit recht vorstellen, was die Majestät des Königs ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen, und seine übrigen Sinnen rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.“²

Die Basis dieses Hoflebens war ein strenges Zeremoniell, in dessen Fokus der Herrscher stand. Das Zeremoniell, das unter Kaiser Karl VI. besonders streng gehandhabt wurde, regelte nicht nur jeden Ablauf innerhalb des Hofes, sondern entfaltete auch Außenwirkung und war bei alltäglichen Kleinigkeiten ebenso zu beachten wie bei der Veranstaltung einer großen höfischen Oper, dem unbestrittenen

¹ Während Joseph I. als einer der letzten Habsburger-Kaiser eine aktive Reichspolitik versuchte (und letztlich daran scheiterte), konzentrierte sich sein Bruder Karl, durch sein Scheitern im Spanischen Erbfolgekrieg stigmatisiert, auf Gebiete der habsburgischen Hausmacht und legte somit den Grundstein für das Kaiserreich Österreich und die Habsburgermonarchie des 19. Jahrhunderts.

² JULIUS BERNHARD VON ROHR, *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft, Der großen Herren* [...] Berlin 1733, 2.

Höhepunkt barocken Hoflebens. So drückte sich auch die Rolle des Kaisers als Nabel der höfischen Welt in der Sitzordnung bei den Opernaufführungen aus:

*„Der Kaiser saß mit seiner Frau im Parterre auf Lehnstühlen, die auf einem mit rotem Samt bedeckten Podest in der Mitte gegenüber der Bühnenöffnung standen. Die Zentralperspektive, kennzeichnend für die Operndekorationen des 17. und zum Teil noch 18. Jahrhunderts, ließ den Herrscher mit seinem Platz genau gegenüber dem Brennpunkt zum ‚idealen‘ oder zumindest eindeutig bevorzugten Betrachter des Bühnengeschehens werden, alle anderen Zuschauer mußten, entsprechend ihrem niedrigeren Rang, Verzerrungen der Perspektive in Kauf nehmen.“*³

Der Herrscher saß jedoch nicht nur im Brennpunkt der Bühnenperspektive, sondern auch in jenem des Zuschauerraumes, sodaß höfisches Zeremoniell und das Geschehen auf der Bühne aus verschiedenen Perspektiven gleichsam *gespiegelt* wurden, wobei der Orchestergraben zur Spiegelachse zwischen höfischer Gesellschaft und Bühne, zwischen Realität und Imagination wurde.

Grundlage beider Darstellungen war ein vor allem für das Barock charakteristisches Selbstverständnis des Herrschers, ein Bild des Souveräns als Summe idealer Eigenschaften. Dieser Tugendkodex, der das reale Bild des Herrschers überlagerte, war aus der Verschmelzung antiker und christlicher Tugenden entstanden und basierte auf dem neuen Menschen- und Fürstenbild, wie es sich zu Beginn der Neuzeit zu entwickeln begann. Jenes normierte Bild des Herrschers zeigte die Stellung des Kaisers zwischen Gott und den Menschen, als Wesen erhaben über die weltliche Gerichtsbarkeit, nur Gott gegenüber verantwortlich, aus dessen Händen er seine weltliche Macht durch Handauflegung und Salbung bei der Kaiserkrönung erhalten hatte, und ist wohl am besten als normative Amtsethik⁴ zu bezeichnen, gebildet aus antiken und christlichen Herrschertugenden.

„Das für Karl VI. propagierte Tugendideal basiert auf den Vorstellungen der christlichen Ethik im allgemeinen und dem Ideal des christlichen Herrschers im besonderen. Es stellt daraus einen Kanon

³ ANDREA SOMMER-MATHIS, *„Theatrum“ und „Ceremoniale“*. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: JÖRG JOCHEN BERNS – THOMAS RAHN (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Frühe Neuzeit 25) Tübingen 1995, 516. Diese zeremoniell bedingte Sitzordnung wurde am Wiener Hof erst durch Franz Stephan von Lothringen 1744 durchbrochen: *ibidem*, 519 f.

⁴ *„Beim habsburgischen Tugendkanon handelt es sich also um eine normative Amtsethik, die ausgesprochen politisch-dynastisch auf die Behauptung der Kontinuität, des stets gleichbleibenden Bestandes, der Unabänderlichkeit, ja Unvergänglichkeit ihrer Herrschaft ausgerichtet war. Durch die Etablierung von Tugenden, die als kanonisch für die gesamte Dynastie galten, sollte nicht nur die kontinuierliche Ausübung des ‚Guten Regiments‘ gesichert erscheinen, sondern deren Garant, die Dynastie, deren Vertreter untereinander auswechselbar erschienen, sollte zum tragenden Faktor dieser Kontinuität gemacht werden. Dabei wurde der Zustand dieses Garantens als immun gegen jede unerwünschte Veränderung noch dadurch erklärt und abgesichert, daß man ihn als gott- bzw. naturgegeben und zwangsläufig ausgab, ihn als geblütmäßiges genealogisches Faktum propagierte.“* FRANZ MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des ‚Kaiserstiles‘* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16) Berlin-New York 1981, I. Halbbd., 234.

von spezifisch habsburgischen Tugenden auf, die nicht nur dem einzelnen Herrscher, sondern der ganzen Dynastie zugeschrieben wurden. Dabei wurden diese spezifischen Tugenden als gleichsam genetisch vererbbar angesehen, als durch bloße Abstammung erworbene Vorzüge, die der Dynastie a priori als Auszeichnung verliehen waren. Auch die Erb- und Nachfolge im Herrscheramt wurde in die Tugendgenealogie eingebunden. So regelten nicht nur juristische Ansprüche die Erbschaft des Herrschertums, vielmehr war es die Erbschaft bewährter Herrschertugenden des Hauses, die zur Nachfolge befähigten und den neuen Herrscher legitimierten. Sie wurden auf alle vorangegangenen Kaiser seit der Antike erweitert, wobei wegen des universalen Anspruchs der Habsburger, die einzigen in Frage kommenden Kandidaten [für die Wahl zum deutschen König] zu sein, alle großen Herrscher der Weltgeschichte einbezogen wurden.⁵

In der Gegenreformation und im Dreißigjährigen Krieg hatte dieses Bild eine speziell habsburgische Prägung erfahren, dessen hervorstechendste Eigenschaften innerhalb dieser normativen Amtsethik des Tugendkodexes bei den Habsburgern seit der Gegenreformation *clementia* und *pietas* waren – beide in der charakteristischen Ausprägung der *pietas austriaca*⁶ bzw. *clementia austriaca*⁷. Beide zählen zu den sogenannten „Römertugenden“ *fortitudo*, *clementia*, *liberalitas* und *pietas*; diese werden durch die für einen christlichen Fürsten unerläßlichen theologischen Tugenden *fides*, *spes* und *caritas* ergänzt. Auch *justitia*, als eine der vier weltlichen Kardinaltugenden, und die Sorge um die *salus publica* sind wesentliche Bestandteile des Tugendkodexes. Als wichtige Signale nach außen sind die Herrscherdevisen der habsburgischen Barockkaiser anzusehen: so z. B. *justitia et pietate* (Ferdinand III.), *consilio et industria* (Leopold I.), *amore et timore* (Joseph I.) oder *constantia et fortitudine* (Karl VI.).

Im Zentrum jener Hofhaltung, deren „erster Panegyriker“ Pietro Metastasio als kaiserlicher Hofpoet war, stand seit dem Tod Josephs I. im Jahre 1711 sein Bruder Karl VI. Dieser, als Zweitgeborener für die Nachfolge auf dem spanischen Königsthron erzogen, war nach dem frühen und unerwarteten Tod seines Bruders quasi „zufällig“ auf den Kaiserthron gekommen. Er hatte von seinem Vater Leopold I. nicht nur dessen unvorteilhaftes Äußeres geerbt, sondern auch dessen Entscheidungsschwäche. Karl war ein Herrscher von mäßiger Begabung und – vor allem nach der mißglückten spanischen Mission – voll von Hemmungen und Komplexen, jedoch von der Idee des Gottesgnadentums und den Vorstellungen der

⁵ MATSCHI, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*. I. Halbbd., 55.

⁶ Vgl. ANNA CORETH, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien 1982, 9–17 bzw. passim.

⁷ Vgl. ELISABETH TH. HILSCHER, „... dedicata alla sacra cesarea maestà ...“. *Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen*. in: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992) 97–100 und ausführlicher bei VERONIKA POKORNY, *Clementia Austriaca. Studien zur besonderen Bedeutung der Clementia principis für das Haus Habsburg*. Phil. Diss., Wien 1973.

christlich-barocken Herrschermythologie⁸ beseelt. Im Gegensatz zu seinem – von ihm nicht eben geschätzten – Bruder Joseph, unter dessen Herrschaft sich nicht nur in politischer, sondern auch in geistiger Hinsicht eine Aufbruchsstimmung bemerkbar machte, zog sich Karl, vor allem nach der für ihn traumatisierenden Niederlage in Spanien, in einen barocken „Herrscherolymp“ zurück, der durch den Tugendkodex und das Zeremoniell abgesichert war.

Den am Hofe angestellten Künstlern kam nun die wesentliche Aufgabe zu, in Wort, Bild und Ton – am wirkungsvollsten im Gesamtkunstwerk der großen höfischen Oper – das Bild des Herrschers als Zentrum aller menschlichen Macht im Sinne des oben skizzierten Herrschermythos panegyrisch zu überhöhen, den Herrscher einerseits von der realen Persönlichkeit zum ideell überhöhten Amtsinhaber (im Sinne der normativen Amtsethik) zu stilisieren, andererseits aber die Idee des Tugendkodexes von der ideellen Ebene zur realen Wirklichkeit werden zu lassen, und dieses künstlich geschaffene Bild des Kaisers in alle Welt hinauszutragen – *propagare* – Propaganda im mehrfachen Sinn des Wortes.

Dem *poeta cesareo* kam eine klare Aufgabenstellung innerhalb der Künstlerschaft zu, die im Auftrag des Hofes an der panegyrischen Überhöhung des Kaisers und seiner Familie arbeitete: Er war es, der das Idealkonzept des Tugendkodexes zu verbalisieren hatte – durch die Abfassung von Huldigungsgedichten, Programmen für Hoffeste oder die bildenden Künste, in der Gestaltung der Libretti für große Festopern ebenso wie für kleine Serenaden in fast privatem Kreis. Diese zentralen Aufgaben zur Erhaltung des kaiserlichen Ansehens und der kaiserlichen Macht brachten den kaiserlichen Hofpoeten in direkte Nähe zu jenem Machtzentrum, von dessen Aufrechterhaltung nicht nur er selbst abhängig war⁹. Daß man sich für diese

⁸ Der Gesandte Savoyens am Wiener Hof (1712/13), Graf San Martino di Baldissero, gab eine nicht panegyrisch überformte Schilderung dieses Herrschers, die bei ALPHONS LHOTSKY, *Kaiser Karl VI. und sein Hof im Jahre 1712/13*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung [MIOG]* 66 (1958) 63, in deutscher Übersetzung wiedergegeben wird: „*Er [Karl] ist eher klein als groß, hat eine bräunliche Haarfarbe (color castagno), ein langgezogenes Gesicht mit der bekannten Unterlippe, rötliche, fast ins violette neigende Gesichtsfarbe (che tira sul paronazzo). Er ist nicht nur nicht schön, sondern ausgesprochen häßlich (Il suo volto non è bello, ma brutto), hat etwas Finsteres (funesto), und wenn er aufschaut, so verdreht er die Augen in greulicher Weise (qualche cosa di stravolto). Sein Gehabe ist wenig majestätisch, sein Gang lächerlich, besonders wenn er im Mantel dahergeht, weil es dann so aussieht, als könne er überhaupt nicht gehen wie andere Menschen und als ob sein Kopf auf den Schultern des ihm voranschreitenden Kämmerers aufsitze; auch mit den Armen weiß er nichts anzufangen; sie schlenkern ihm um den Leib. Meist herrscht um ihn eine sehr gedrückte (sostenuta) Stimmung, die aber weder Furcht noch Erfurcht erweckt.*“ Da Savoyen zu dieser Zeit nicht eben kaiserfreundlich gesinnt war, ist diese Schilderung ins andere Extrem übertrieben, bringt aber doch einige Aspekte, die auch andere Zeitgenossen als charakteristisch anführen.

⁹ Zu Metastasios Stellung am Hof und zu seinem sozialen Status vgl. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Il lamento di Metastasio: Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 16 (1997) 51–85, besonders 59–66.

Zwecke der weit entwickelten dramatischen Dichtkunst in italienischer Sprache (der *lingua franca* der höfischen Welt des 17. und 18. Jahrhunderts) bediente und nicht der noch ungehobelten Dichtung in deutscher Sprache, galt als selbstverständlich.

Metastasio schrieb in den ersten zehn Jahren seines Aufenthaltes in Wien zwanzig Libretti, davon zehn für die große höfische Oper und zehn *fieste* bzw. *azioni teatrali*¹⁰. Obwohl Metastasio unter Maria Theresia noch mehr als 40 Jahre diente, sind dennoch für sein Schaffen, aber auch für die Oper am Wiener Kaiserhof diese letzten zehn Jahre der Regierung Karls VI. von weit größerer Bedeutung als die nachfolgenden, stellen sie doch den End- und Höhepunkt des österreichischen Hochbarock dar und eines Herrscherkultes, der eingedenk der tatsächlichen politischen Verhältnisse in den letzten Lebensjahren dieses Kaisers auf Außenstehende anachronistisch gewirkt haben muß. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern blendete Metastasio immer stärker das allegorische Element als Mittel der Panegyrik aus¹¹ und beschränkte sich besonders in seinen Libretti auf Rückgriffe auf und den Vergleich mit antiken respektive historischen Herrschergestalten im Sinne der Tugendnachfolge.

Partner im Bereich der großen höfischen Festoper war der kaiserliche Vizehofkapellmeister Antonio Caldara, der acht der zehn Opernlibretti aus der Zeit zwischen 1730 und 1740 vertonte¹². Im Gegensatz zu Metastasio, der erst 32 Jahre alt war, als er nach Wien kam, diente der zu diesem Zeitpunkt bereits etwa 60jährige Caldara schon seit der Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges bzw. seit 1716 als Mitglied der Wiener Hofmusikkapelle dem Kaiser. Wie sehr Karl VI. Caldara schätzte, geht aus der Tatsache hervor, daß dieser (nicht der Hofkapellmeister Fux) für gewöhnlich die Geburtstags- (1. Oktober) bzw. Namenstagsoper (4. November) für den Kaiser komponieren durfte; außerdem bewies der Kaiser gegenüber den Eskapaden seines Vizehofkapellmeisters (der menschlich schwierig und ökonomisch-organisatorisch unfähig war) einen Langmut wie sonst bei keinem seiner Höflinge¹³.

Antonio Caldara entwickelte in dieser Zeit, dem konservativen Geschmack seines Dienstherrn entsprechend, eine charakteristische musikalische Sprache –

¹⁰ Vgl. dazu DON NEVILLE, *Pietro Metastasio*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 351–361.

¹¹ Man denke z. B. an die Libretti von *Pariati* und *Minato* oder – besonders reich an Allegorik – an *Il pomo d'oro* von Francesco Sbarra.

¹² *Demetrio* (1731), *Adriano in Siria* (1732), *L'Olimpiade* (1733), *Demofonte* (1733), *La clemenza di Tito* (1734), *Achille in Sciro* (1736), *Ciro riconosciuto* (1736) und *Temistocle* (1736).

¹³ Dieser Langmut, den Karl VI. Caldara gegenüber erwies, hängt wohl auch mit dem gemeinsamen Spanien-Erlebnis zusammen: es ist zu bemerken, daß alle Höflinge, die Karl in dieser für ihn traumatisierenden Situation des Verlustes Spaniens für das Haus Habsburg zur Seite gestanden waren, später eine bevorzugte Stellung bei ihm genossen. Vgl. dazu auch Angelo Ragazzis Vorrede zu seinen *Sonate a quattro* (1736), die er Karl VI. widmete (HILSCHER, „... dedicata alla sacra cesarea maestà ...“, 145 und 167).

sowohl in formaler und harmonischer Hinsicht als auch hinsichtlich der Besetzung. Caldara war keineswegs Metastasios Wunschkomponist, denn dieser klagte noch 1776 Antonio Eximeno über den „celebre Caldara, insigne maestro di contrapunto ma eccessivamente trascurato nell'espressione e nella cura del dilettevole“¹⁴. Interessant ist, daß sich das ungleiche Paar Metastasio – Caldara in den Jahren der mehr oder minder erzwungenen Zusammenarbeit doch zu einem gemeinsamen Stil in der Gestaltung der großen höfischen Oper durchringen konnte. Caldara modifizierte seinen Personalstil eingedenk der neuen Vorgaben der Oper aus Neapel: Es dominierte zwar in der großen höfischen Oper ein kunstvoller, oft auch kontrapunktischer Streichersatz (in den meisten Fällen: 1. Violinen, 2. Violinen, Viola und Basso plus Singstimme)¹⁵, doch blieb die Dominanz der Singstimme durch den transparenten Streichersatz unangetastet.

Auch in formaler Hinsicht war durch die Reformbestrebungen von Metastasios Vorgänger Apostolo Zeno eine gewisse Schematisierung in der Librettogestaltung eingetreten, die von Metastasio perfektioniert und zu einer höchst erfolgreichen Kunstform stilisiert wurde. Die mehraktige, durch eine Vielzahl von Personen und Handlungssträngen geprägte Oper wurde von einer durchwegs dreiaktigen Oper abgelöst, die den klassischen Prinzipien des Dramas (Einheit von Ort, Zeit und Handlung) entsprach und deren Personeninventar im Idealfall die Zahl zehn nicht zu überschreiten hatte. Alle Personen sprachen, gleich welchen Standes sie waren, eine gehobene Bühnensprache¹⁶, was am Wiener Hof heftig bedauert wurde, weil man die oft recht derben Szenen mit Personen niedrigen Standes sehr schätzte (man denke an die Rolle des Momo in *Il pomo d'oro*).

Auch die Szenengestaltung wurde zunehmend schematisiert: Die Szene begann mit einem Rezitativteil, in dem die Handlung – entweder in dialogischer Gestaltung oder als Bericht im Sinn des Prinzipes der „Mauerschau“ – stattfand, und endete mit einer Arie, in der eine Person über die aktuelle Situation, die eigenen Gefühle etc. reflektierte; zur Straffung der Handlung konnten auch mehrere Szenen zusammengefaßt werden, wie dies gerne zur Finalbildung verwendet wurde. Die Einheitlichkeit in der sprachlichen Gestaltung und der schematisierte formale Ablauf schränkten das Wirkungsfeld des Komponisten auf Ouverture und Arien ein. In den Arien war dafür die volle Kunstfertigkeit des Komponisten gefragt, um

¹⁴ Pietro Metastasio an Antonio Eximeno, 22. August 1776, in: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Mailand 1954, 5, 402.

¹⁵ Obwohl Eleanor Selfridge-Field diese Besetzung als konservativ ansieht, war sie damals noch – auf der Höhe der Zeit: es ist Selfridge-Field jedoch beizupflichten, daß ab 1730 eine gewisse Erstarrung in der Besetzung zu bemerken ist (siehe ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *The Viennese court orchestra in the time of Caldara*, in: BRIAN W. PRITCHARD (Hrsg.), *Antonio Caldara. Essays on his life and times*, Aldershot 1987, 124 und 128 f.)

¹⁶ Um diese Sprache glaubhaft zu machen, wendet Metastasio öfters den Kunstgriff an, daß am Ende die wahre Identität der Sklavin/des Sklaven und ihre Abstammung aus hohem Geblüt enthüllt wird (z. B. Dircea in *Demofonte*).

den schematischen Charakteren „Leben einzuhauchen“, wie dies Metastasio in einem Brief an Hasse, die Vertonung des ursprünglich für den Namenstag Karls VI. gedachten *Attilio Regolo* betreffend, ausdrückte: „*Or tocca a voi, non meno eccellente artefice che perfetto amico, l'abbigliare con tal maestria i miei personaggi che, se non da tratti del volto, dagli ornamenti almeno e dalle vesti siano distintamente riconosciuti*“¹⁷. Die Musik hatte also nach Metastasio die Aufgabe, die Gestalten zu „bekleiden“, sie durch „ornamenti“ dem Zuhörer näherzubringen, doch lag die Hauptaussage beim Wort – „*prima le parole, poi la musica!*“.

Doch dieser Illustration durch Musik waren gewisse Grenzen gesetzt, weil auch diese Form des Ausdruckes durch den am Kaiserhof gepflegten Stil und grundsätzliche Parameter barocker Kompositionstechnik in gewissen Regeln zu erfolgen hatte. Dies wird deutlich, wenn man versucht, sich der Charakterisierung der Herrscher im Sinne des habsburgischen Tugendkodexes in den zwischen 1730 und 1740 für Karl VI. geschriebenen Opern zu nähern.

Es fällt auf, daß von den Libretti, die Metastasio in den ersten zehn Jahren seines Wirkens in Wien schrieb (*Demetrio, Issipile, Adriano in Siria, L'Olimpiade, Demofonte, La clemenza di Tito, Achille in Sciro, Ciro riconosciuto, Temistocle, Zenobia, Attilio Regolo*), bei jenen, die für den Namenstag des Kaisers bestimmt waren, die Titelhelden männliche historische Persönlichkeiten sind, also ein direkter Vergleich mit dem Herrscher von vornherein angestrebt wird. Auch die Art der Intrige und deren Lösung unterscheidet sich bei diesen Libretti Metastasio von jener der anderen für den Kaiserhof. Durch eine nur geringfügige Änderung in der Personenkonstellation aufgrund einer von den handelnden Personen eingebrachten Erkenntnis kommt es zu einer raschen und für die handelnden Personen (nicht für die Zuschauer) unvorhergesehenen günstigen Lösung des Konfliktes.

Bei allen Opernlibretti, die Metastasio für Karl VI. schrieb, ist das moralisierende Element nicht zu übersehen: die Darstellung des aufrechten Menschen, der bereit ist, für seine Ideale, für sein Vaterland (*Temistocle*) zu sterben, oder des strengen, aber gerechten Herrschers (*Tito* – ganz im Sinne des habsburgischen Tugendkodexes), der wahren Liebe etc., ist ein wesentliches Element und Movens von Handlung, Intrige und Lösung. Brunelli meinte, Metastasio sei

„*Deroto all'imperatore Carlo VI. ch'egli venerava, e a Maria Teresa, ma non così da rifiutarsi di dire l'animo suo ai sovrani, come nella „Clemenza di Tito“, per ammaestrare chi aveva la grande responsabilità di regnare.*“¹⁸

Es ist nicht zwingend nur die Gestalt des Herrschers, an der die idealen Eigenschaften und Tugenden demonstriert werden, sondern der Tugendkodex bestimmt

¹⁷ Pietro Metastasio an Johann Adolf Hasse, 20. Oktober 1749, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 430 f.; zitiert bei HELGA LÜHNIG, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart* (Analecta Musicologica 20) Laaber 1983, 20.

¹⁸ Bruno Brunelli im Vorwort zu: METASTASIO, *Tutte le opere* I, XXVIII f.

die gesamte Handlung mit allen Interaktionen zwischen den handelnden Personen. Da das Augenmerk nicht nur auf das Agieren, sondern auch auf das Reagieren gelenkt wird, findet die Darstellung der idealen Eigenschaften, des idealen Verhaltens vor allem in den rezitativisch gestalteten Teilen statt, weniger in den großen Arien – ein Vorteil für den Librettisten, jedoch ein Nachteil für den Komponisten, dem das in der Regel *secco* ausgeführte Rezitativ wenig Spielraum läßt.

In *Demofonte* beispielsweise entspricht gerade die Herrschergestalt wegen ihrer Grausamkeit überhaupt nicht dem Tugendkodex und hat daher auch am Ende des Stückes abzdanken (der Gegensatz zwischen Demofonte und Karl wird in der *Licenza* noch deutlicher als im eigentlichen Stück herausgearbeitet; hier erst wird der Konnex zwischen Bühne und Realität hergestellt); tugendhaft sind hingegen Dircea, Creusa, Timante und Cherinto, die sich letztlich auch der Herrschaftsausübung als würdig erweisen. Auf die spezielle Konstellation der Herrschaftsübertragung von Leopold I. auf seine beiden Söhne wird auf subtile Weise in der letzten Szene angespielt: Demofonte hatte lange Zeit den falschen Sohn, Timante, als Nachfolger erzogen; erst in der 10. Szene des 3. Aktes klärt sich auf, daß Cherinto der wahre Sohn Demofontes und damit der Thronerbe sei, wie dies schon ein alter Orakelspruch prophezeit hatte: „*al vero Erede la corona ritorna*“. Auch Karl, der Lieblingssohn seines Vaters Leopold I., hatte nach dem kurzen Intermezzo seines Bruders Joseph und nachdem er selbst die Krone Spaniens verloren hatte, den Thron erhalten und alles daran gesetzt, glaubhaft zu machen, daß die Regierung Josephs (plakativ gesagt) ein „Irrtum“ der Geschichte gewesen sei – es sind also nur kleine Details, die den Zuschauern als Verknüpfungen zwischen Bühnenhandlung und Realität dienen konnten.

Anders ist die Konstellation bei *Temistocle* (1736): Hier sind die beiden „moralischen Kontrahenten“ Serse und Temistocle. Serse weist eine ähnliche Charakteristik wie Tito auf, Temistocle eine ähnliche wie Catone (mit dem Unterschied jedoch, daß Serse aufgrund der ihm innewohnenden *clementia* auf das Selbstopfer des Temistocle verzichtet); was den idealen Herrscher ausmacht, wird im wesentlichen in der Interaktion zwischen den beiden großen Kontrahenten ausgespielt.

Einen Sonderfall im Rahmen der Libretti für Karl VI. stellt *La clemenza di Tito* (1734) dar, denn in diesem Stück geht es nicht um die Darstellung von Herrschertugenden anhand historischer Persönlichkeiten und Gegebenheiten, sondern hier stand mit Tito eigentlich Kaiser Karl VI. selbst auf der Bühne – und dies wurde auch von den Zeitgenossen so verstanden¹⁹. Auch die ungewöhnlich starke Verwendung des Chores als dramatisches Element ist m. E. in diese Richtung zu deuten, denn es ging in diesem Stück nicht nur um die Huldigung der Bühnenfigur des

¹⁹ Vgl. dazu LÜHNING, *Titus-Vertonungen*, 24. Lühning zitiert hierzu Äußerungen Muratoris („*Pareva che si arricasse costi a qualche persona determinata.*“) und Burneys („*the Poet, naturally a friend to virtue and morality, seems to have gratified his own feelings, by conforming to the serious sentiments of his Imperial Patron.*“).

Tito, sondern auch um den im Parterre sitzenden Kaiser, sodaß bei den Chorstellen (vor allem in der 5. Szene des 1. Aktes) die eingangs angesprochene Spiegelachse zwischen Bühne und Parterre durchbrochen wird, der Chor nicht nur dem Herrscher Tito auf der Bühne, sondern auch dem im Parterre sitzenden Kaiser huldigt. Tito ist in geradezu auffälliger Weise frei von allen Fehlern, aber auch fast frei von Zweifeln, entspricht also in vielerlei Hinsicht jenem Herrscherideal, das durch die normative Amtsethik des habsburgischen Tugendkodexes postuliert und dessen Verkörperung von Karl VI. angestrebt wurde. In *La clemenza di Tito* werden die Eigenschaften der normativen Amtsethik des Tugendkodexes nicht durch die Interaktion mehrerer hoher Persönlichkeiten exponiert, sondern auf eine Person – Tito – konzentriert.

„Die Verherrlichung der ‚clemenza‘ wird nicht durch die geringste Schwäche getrübt. Metastasio läßt seinen Helden zwar fragen: ‚Ore si trova chi una colpa non abbia, o grande o lieve?‘ [1. Akte, 8. Szene], aber Titus selbst ist in auffälliger Weise frei von allen Fehlern.“²⁰

Eine Eigenheit, die m. E. von Helga Lühning zu wenig beachtet wird, ist die Isoliertheit und gleichzeitig Erhabenheit über die gewöhnlichen Menschen, die nicht nur der Person des Tito im Stück, sondern auch der des Herrschers aufgrund seiner exponierten Stellung zwischen Gott und den Menschen – ermöglicht und praktiziert durch das Hofzeremoniell – innewohnt. In der Schlußzene wird Tito vom Herrscher zum *deus ex machina*, vergibt Vitellia und Sesto, vereint Annio und Servillia bzw. Vitellia und Sesto und führt so das *lieto fine* herbei. Es bedarf keiner Macht von außen, keiner Orakelsprüche, der ideale Herrscher („von Gottes Gnaden“ und daher selbst mit göttlicher Macht ausgestattet) findet die richtige Lösung.

Auffällig bei allen Königsfiguren, die Metastasio für seinen Dienstgeber auf die Bühne stellte, ist deren geringes eigenes Handlungspotential. Die Herrscher erweisen sich als ruhende Pole innerhalb des Personeninventares, agieren kaum von sich aus, sondern reagieren meist nur auf die Handlung, die um sie herum stattfindet; zwar ist es ihnen vorbehalten, das (er)lösende Machtwort zum *lieto fine* zu sprechen, doch brauchen sie bis zum Finale – und damit viel länger als alle anderen handelnden Personen und die Zuschauer –, um die Situation in allen ihren Einzelheiten und mit allen Hintergründen zu überblicken. Eingedenk der historischen Persönlichkeit Karls VI., der als Herrscher genau diese Eigenschaften aufwies (d. h. auch nur selten den Überblick über das Geschehen um ihn hatte, unfähig war Konsequenzen zu ziehen, nur dann agierte, wenn es sich absolut nicht vermeiden ließ, und sonst die habsburgische „Haustaktik“ des „Aussitzens“ schwieriger Situationen praktizierte), erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß Metastasio die Personen seiner Libretti nicht nur so gestaltete, wie dies durch das Zeremoniell und den habsburgischen Tugendkodex vorgegeben war, sondern auch – dies sei hier als These

²⁰ LÜHNING, *Titus-Vertonungen*, 24.

formuliert – ein subtiles Porträt seines Dienstherrn in die Opern für Karl VI. entwarf. *La clemenza di Tito* ist sicherlich unter allen Libretti, die Pietro Metastasio als große höfische Oper zu Ehren Karls VI. konzipierte, insofern ein Sonderfall, als die Herrschergestalt hier Porträtcharakter hatte, doch verstand es Metastasio meisterhaft, auch in alle anderen Werke die panegyrische Phrasologie zum habsburgischen Tugendkodex einzuweben und diese aktuell personenbezogen zu gestalten, soweit dies das damalige Selbstverständnis des Herrschers zuließ. Die Meisterschaft Metastasios lag darin, in seinen Texten eine semantische Mehrschichtigkeit aufzubauen, sodaß sie nicht nur für einen Anlaß und einen Herrscher Verwendung finden, sondern an jedem europäischen Hof des 18. Jahrhunderts verstanden und interpretiert werden konnten – wodurch letztlich die Vielzahl der Vertonungen seiner Texte (auch der so deutlich auf Kaiser Karl VI. bezogenen Oper *La clemenza di Tito*) zu erklären ist.

OTTO G. SCHINDLER (Wien)

VOM BÖHMISCHEN SCHNEIDER ZUM IMPRESARIO DES KAISERS

Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster „Opera-Meister zu Wien“

Als Metastasio im Jahre 1729 eingeladen wurde, in Wien das Amt eines kaiserlichen Hofpoeten zu übernehmen, hatte es sich gerade zum zehnten Male geöhrt, daß er am Adelstheater in Neapel mit der kleinen Festoper *Angelica e Medoro* seine Karriere als Theaterdichter begonnen hatte. Bereits diese Auftragsarbeit war einem Mitglied des Wiener Kaiserhauses, das damals (1707–1734) auch das Königreich Neapel regierte, gewidmet: Jene „*augusta Elisa*“ in der Licenza des Stückes¹ war die regierende Kaiserin und Landesherrin Elisabeth Christine, und der „*di fortuna-to*“, der damit gefeiert wurde, war ihr Geburtstag. Er fiel auf den 28. August, den „*Augustinitag*“, und wurde traditionell mit einem „*Augustinifest*“ bzw. einer „*Augustini-Oper*“ begangen². Auch in Wien sollte Metastasio sein Operschaffen mit einer solchen „*Augustini-Oper*“ beginnen.

Das Neapolitaner Geburtstagsstück von 1720 wurde im Palazzo des theaterbegeisterten Fürsten di Torella aufgeführt, der in der Loggia seines Gartens ein Theater errichtet hatte³. Die Musik schrieb Nicola Porpora; anhand der in Wien erhaltenen Partitur hatte bereits Heinrich Benedikt die sonst meist in das Jahr 1722 verlegte Aufführung richtig datieren können⁴. Zum „*Augustinifest*“ des Folgejahres (1721) hatten Metastasio und Porpora ebenfalls die „*famosa Serenata*“ *Gli Orti Esperidi* beige-steuert, deren Thema auch für die Cuccagna das Programm abgab,

¹ PIETRO METASTASIO. *Tutte le opere*. a cura di Bruno Brunelli. 5 Bde. Mailand 1947 ff., 2. 111–138, hier 136 f.

² HANNES RAZUM. *Theater und Feste im Leben Elisabeth Christines von Braunschweig, der Mutter Maria Theresias*, in: *Maske und Kothurn* 27 (1981) 281–311; OTTO G. SCHINDLER. „*Kaiserliche Augustini-Oper*“ zwischen *Hofjagd* und *Huldigung*: Die Verlegung von *Caldaras* „*Lasilo d'Amore*“ von *Böhmisch Krumau* nach *Linz*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995) 131–174.

³ THOMAS GRIFFIN. *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681–1725* (Fallen Leaf Reference Books in Music 17) Berkeley 1993. Nr. 417.

⁴ HEINRICH BENEDIKT. *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI.* Wien – Leipzig 1927. 641 ff.

für jenes berühmte neapolitanische Volksfest also, das gleichfalls zur Feier des kaiserlichen Geburtstages abgehalten wurde⁵.

Während Metastasio *Gli Orti Esperidi* der Gattin des österreichischen Vizekönigs, Maria Borghese Spinola, dedizierte, war seine erste Geburtstagsoper *Angelica* dem Grafen Johann Wilhelm von Sinzendorf gewidmet, der sich gerade in einer diplomatischen Mission in Neapel aufhielt. Metastasio erwähnt Sinzendorf auch in seinen Briefen und spricht von den „*molti simposij che abbiamo fatti in mia casa*“⁶.

Ein Graf Sinzendorf begegnet auch zehn Jahre später im Zusammenhang mit Metastasios Berufung nach Wien. Von ihm, dem kaiserlichen Obersthofmeister Siegmund Rudolf Graf Sinzendorf, der einer anderen Linie der Familie entstammte⁷, ist jener vielzitierte Ausspruch überliefert, worin er den ohne sein Wissen „*auffgenommen worden seyn sollenden Theatral Poeten*“ und „*so genannten Pietro Metastasio*“ als eine ihm „*nicht im mindesten bekandte*“ Person bezeichnet. Damit stellt der Graf, dem als Obersthofmeister auch das höfische Theaterwesen unterstand⁸, seiner Sachkompetenz ein nicht gerade glänzendes Zeugnis aus. Allerdings

⁵ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. 1–5, Ind. 1–2, Cuneo 1990–1994, 4, Nr. 17.568; GRIFFIN, *Musical References*, Nr. 445; vgl. dazu das Widmungsschreiben Metastasios an Maria Borghese Spinola, Neapel, 28. Aug. 1721, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 37.

Zur „Cuccagna Napoletana“ vgl. DIETER RICHTER, *Schlaraffenland: Geschichte einer populären Utopie* (Fischer-Taschenbuch 12780.) Frankfurt/M. 1995, 79. Kupferstiche mit Cuccagna-Architekturen und „Augustini-Aufführungen“ im Real Palazzo abgebildet bei BENEDIKT, *Das Königreich Neapel*, Taf. XXIII und XXIV und FRANCESCO COTTICELLI – PAOLO GIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli: Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo settecento*, Mailand 1996, Abb. 16 ff. – Zu Metastasios *Gli Orti Esperidi* vgl. den Beitrag von Francesco Cotticelli im vorliegenden Sammelband.

⁶ Brief Metastasios an Francesco d'Aguires, Neapel, 30. Juli 1720, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 32; A. COSTA, *Il „soldo“ d'un poeta: Saggio intorno a la situazione economica di Pietro Metastasio*, Genua 1922, 139. Der Herausgeber der Metastasio-Edition, Bruno Brunelli, hält den von Metastasio erwähnten „*Sig. Conte di Sintzendorf*“ für den Grafen Karl Zinzendorf (in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1182), der allerdings – wie Brunelli auch selbst angibt – erst 1737 geboren wurde. Vgl. auch GRIFFIN, *Musical References*, Nr. 417, wo „*Signor Conte di Zizendorff*“ (sic) als Gast des Fürsten di Torella erwähnt wird. Johann Wilhelm Graf Sinzendorf (1697–1766) war der älteste Sohn des bedeutenden Staatsmannes und Hofkanzlers Philipp Ludwig Wenzel Graf Sinzendorf (1671–1742) und in erster Ehe mit Bianca Sforza Visconti verheiratet; vgl. CONSTANT VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* [künftig: WURZBACH] 35, 20; BENEDIKT, *Das Königreich Neapel*, 240. Über eine weitere Verwechslung der Sinzendorfs siehe Anm. 8.

⁷ WURZBACH 35, 23 f.

⁸ Von seinem Amtsnachfolger Khevenhüller wird Sinzendorf als „*ehrlicher alter deutscher, ohne viller Lebensart und Höflichkeit*“ und als Mann von „*mittelmäßiger Einsicht*“ beschrieben; JOHANN JOSEF KHEVENHÜLLER-METSCH, *Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, 1742–1776*, hrsg. von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch – Hanns Schlitter, 1745–1749, Wien 1908, 2, 138. Da Costa den oben erwähnten Neapel-Reisenden Sinzendorf fälschlich für den Sohn des Obersthofmeisters hält, muß ihm die Reaktion des letzteren als „*alquanto strana*“ erscheinen; COSTA, *Il „soldo“*, 17, Anm. 12.

war dem Obersthofmeister schon unter Kaiser Leopold I. ein Musikdirektor beigegeben worden, der – gleichsam als Theaterintendant – das Bindeglied zwischen oberster Theaterverwaltung und den künstlerischen Bühnenvorständen darstellte⁹. Dieses Amt des „*Soprintendente*“, dessen Träger bisweilen auch „*Cavaliere Direttore della Cesarea Musica*“, „*Music-Oberdirektor*“ oder „*Inspector musicae*“ genannt wurde, bekleidete von 1721 bis 1732 Luigi Prinz Pio di Savoia; ihm folgte Ferdinand Graf Lamberg bis zum Jahr 1742¹⁰.

Der Bestellung Metastasios war die bekannte Korrespondenz mit dem Prinzen Pio di Savoia vorausgegangen¹¹. Metastasio hatte dem vom Kaiser angebotenen Jahresgehalt von 3000 Gulden zugestimmt und sich noch Zeit für die Inszenierung zweier Karnevals-Produktionen am Teatro delle Dame in Rom auserbeten¹². Am 17. April 1730 kam er in Begleitung von Domenico Bulgarelli in Wien an und bezog sein Quartier im Michaelerhaus am Kohlmarkt, das er bis zu seinem Tod im Jahre 1782 bewohnen sollte¹³.

Wie wir aus einem Referat des Obersthofmeisteramtes erfahren, hatte Metastasio vor seiner Abreise noch um einen Vorschuß in der Höhe eines Jahresgehaltes gebeten. Er wolle nicht gleich bei seinem Neuantritt „*deren unumgänglich zu thuen habenden grossen außgaben wegen*“ sich in Schulden stürzen müssen – dies würde ihn, wie es der Obersthofmeister etwas ironisch formuliert, „*in seinen Poetischen Concepten und Arbeiten verstöhren vnd irr machen*“. Es sei zwar dieser „*so genante Pietro Metastasio*“ – wie es in dem Referat weiter heißt – „*dem Treu gehorsambsten Obrist Hoff-Meister-Amt weder quoad personam, nec quoad aetatem, valetudinis constitutionem, aut qualificationem Sive Capacitatem im mindesten Bekandt*“, noch wisse man, „*ob Er schon dahier ankommen seije, oder nicht*“. Umgekehrt habe aber offenbar „*seine allergnädigste Auffnahme bereits ihre vollkommene Richtigkeit*“, und da hoffentlich nicht zu befürchten sei, „*daß Mann an Jhme etwa in kurzer Zeit abermahl einen Neuen Theuren provisoner, wie wohl öffters mit anderen geschehen, zum Last des Ärarij haben werde*“, bleibe dem Obersthofmeisteramt nichts anderes übrig als den „*allergnädigsten Befelch einzuholen, ob und von welchem Termin an diesen Neuen, im September Vorigen Jahrs auffgenohmen worden seijn sollenden Theatral Poeten Metastasio die 3000 fl Besoldung, und mit was für einer anticipation angewiesen werden sollen?*“ Der Kaiser entschied: „*wegen dess*

⁹ FRANZ HADAMOWSKY, *Wien: Theatergeschichte* (Geschichte der Stadt Wien 3) Wien–München 1988, 140, 157.

¹⁰ *Ibidem* 158.

¹¹ METASTASIO, *Tutte le opere* I, XVI f.; 3, 46 ff., 1184 ff.

¹² KURT MARKSTROM, *Metastasio's Delay in Reaching Vienna*, in: *Studies in Music from The University of Western Ontario* 16 (1997), 1–25, 8 ff.

¹³ METASTASIO, *Tutte le opere* I, XVII.

*Poëten selben mit 3000 fl â prima hujus anni, vnd Jhme anticipat 3/4.^{te} Jahr anzuweisen*¹⁴.

Der Obersthofmeister Sinzendorf war sichtlich verstimmt, daß der neue Hofpoet ohne sein Wissen verpflichtet worden war. Prinz Pio di Savoia, der als Musikkavalier die Verhandlungen geführt hatte, war schon als Förderer von Metastasios Vorgänger, dem Hofpoeten und -historiker Apostolo Zenò, in Erscheinung getreten. Zenò spricht von ihm mit größter Bewunderung: „*Was man über Prinz Pio schreiben mag, bleibt hinter der Wahrheit zurück. Ein vollendetere Cavalier ist nicht zu finden. Alles spricht von ihm mit Liebe und Lob. Wenn der Kaiser ihn über alle seine Minister stellt, so thut er es mit bestem Urtheil und vollem Recht.*“¹⁵ Dennoch war auch Pios Verhältnis zu den künstlerischen Leitern nicht frei von Konflikten; so hat besonders der Hofkapellmeister Johann Joseph Fux wiederholt wegen Kompetenzüberschreitungen des Musikkavaliers Klage geführt¹⁶.

Luigi Principe Pio di Savoia (1674–1755) war ein Abkömmling des oberitalienischen Geschlechts der Fürsten Pio von Carpi¹⁷. Diese Familie war 1450 dem Hause Savoyen aggregiert worden und führte seither den Titel „di Savoia“. Prinz Luigi¹⁸ stammte aus der „spanischen Linie“ der Pio di Carpi. Sein Vater Gilberto war 1656 Gründungsmitglied der *Accademia italiana* in Wien, Kämmerer Kaiser Leopolds I., Hauptmann der Garde und Generaloberst. Er war mit der spanischen Marchesa de Moura Corte Real verheiratet, und seither führten die Fürsten Pio auch den Titel eines Marqués de Castel Rodrigo und eines spanischen Grande. Während Gilbertos ältester Sohn Francesco im Spanischen Erbfolgekrieg auf der Seite des Bourbonen-

¹⁴ Referat vom 17. März 1730, in: Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [=HHStA], OMeA Prot. 12 (1728–1730), fol. 528r–531v; vgl. COSTA, *Il „Soldo“*, 16 f. FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof mit einem Spielplan (1625–1740)*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1951/52 (1955) 7–117, 28; ders., *Wien: Theatergeschichte*, 158; ANDREA SOMMER-MATHIS, *Il lamento di Metastasio: Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 16 (1997) 51–85, hier 59 ff.

¹⁵ ALEXANDER VON WEILEN, *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater* (Die Theater Wiens 1) Wien 1899, 62.

¹⁶ Eingabe vom 30. Okt. 1725, in: HHStA, OMeA Prot. 11 (1725–1727) fol. 209r–210v; OSKAR TEUBER, *Das K.K. Hofburgtheater seit seiner Begründung* (Die Theater Wiens 2/1) Wien 1896, 12; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 28.

¹⁷ JOHANN HEINRICH ZEDLER, *Großes vollständiges Universal-Lexikon* 28, Leipzig–Halle 1741, Nachdr. Graz 1962, 403 f.; POMPEO LITTA, *Famiglie celebri italiane* 16: *Pio di Carpi*, Mailand s. a. [1819], tav. IV; METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1184, Nr. 26, Anm. 1; *Archivio biografico italiano = Italienisches Biographisches Archiv (ABI)*, hrsg. von Tommaso Nappo, München u. a. 1987 (Mikroficheausgabe) 789/288 ff., 365 ff.; SERGIO GUARINO, „*Qualche quadro per nostro servizio*“: *I dipinti Pio di Savoia inventariati, venduti e dispersi*, in: *Quadri rinomatissimi: Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di Jadranka Bentini, Modena 1994, 101–115, bes. 106, Anm. 2.

¹⁸ In zeitgenössischen Quellen wird der ital. „Prencipe“ bzw. „Principe“ sowohl mit „Fürst“ als auch mit „Prinz“ wiedergegeben. Die hier verwendete Bezeichnung „Prinz“ entspricht der Bedeutung als „nicht regierendes Mitglied eines Fürstenhauses“; vgl. GERHARD WAHRRIG, *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh 1991, 1013.

königs Philipp V. gegen die Casa de Austria kämpfte, war der jüngere Luigi, der sechste Marqués de Castel Rodrigo, ein Parteigänger der Habsburger. Ursprünglich für die geistliche Laufbahn bestimmt, quittierte er 1701 seine Prälatenstelle am Heiligen Stuhl und trat in das Heer Karls III., des späteren Kaisers Karl VI., ein, wo er sich große Verdienste erwarb. Er wurde Kommandant des Marineregiments in Neapel und somit Befehlshaber der ersten österreichischen Kriegsflotte.

Prinz Pio nahm regen Anteil am neapolitanischen Kulturleben. In seinem Domizil am Pizzofalcone ließ er zur Fastenzeit Passionsspiele aufführen. Die erste neapolitanische Buffo-Oper, Mercotelli-Orefices *Patrò Calienno*, wurde ihm 1709 vom Impresario des Teatro dei Fiorentini gewidmet. 1715 legte er sein Marinekommando zurück, erhielt den Titel eines kaiserlichen Generalfeldwachtmeisters und wurde später ebenfalls Kämmerer. Aus Neapel bezog er eine Rente von 6000 Dukaten, deren Anweisung aber mit Antritt seiner Stelle als kaiserlicher Musikintendant eingestellt wurde. Ab 8. Dezember 1721 ist Pio „*Soprintendente della Musica*“, am 3. Mai 1732 wird er zum Geheimen Rat ernannt und geht als kaiserlicher Botschafter nach Venedig. 1743 verzichtet er auf alle Ämter und zieht sich nach Padua zurück, wo er im Jahre 1755 stirbt. Verheiratet war Prinz Luigi Pio mit der kaiserlichen Hofdame Maria Anna Gräfin von Thürheim (gest. 1777), einer Tochter des Grafen Georg Sigmund von Thürheim. Zu ihrer Hochzeit, die 1722 im Beisein des Hofes im Schloß Laxenburg stattfand, hatte der Kaiser 6000 fl. beigesteuert; am Abend vor der Hochzeit hatten die Hofmusici ihrem Direktor im Wassergraben des Schlosses „in Gondolen“ eine „*Serenata*“ gehalten¹⁹.

Aus dem oben angeführten Referat des Obersthofmeisters erfahren wir noch weitere Einzelheiten über die Wiener Hoftheaterverwaltung und ihre Finanzgebarung. Gleichzeitig mit der Eingabe Metastasios hatte der Obersthofmeister über den Antrag der „*Federschmuckerin*“ Elisabeth Fabris zu befinden, die ihre Stelle aus Altersgründen auf ihre Tochter Eleonora übertragen wollte. Im Gegensatz zu dem ihm völlig unbekanntem italienischen Poeten lag dem Obersthofmeister der Wunsch der „*anstatt der blödsinnig gewordenen Kay. Comoedj Naderin oder Casqueten Macher- und Feder-Schmuckerin Maria Oberleüthnerin anno 1723 allernüdigst aufgenommenen*“ Bittstellerin entschieden näher am Herzen, umsomehr als diese Stelle „*dem Aerario nicht zum Mindesten Last gereicht*“: Die Vorgängerin wäre zwar ursprünglich mit 200 fl. jährlich besoldet gewesen, da die Supplikantin Fabris 1723 aber „*eben zu der Zeit darzu gekommen, da Mann im Werck Begriffen ware die Hoff-Operen in appalto zu geben*“, war ihre Besoldung „*in Ersparung gezogen, und*

¹⁹ ZEDLER, *Universal-Lexikon*. 28. 403 f. mit fehlerhaften Angaben; dagegen Bd. 43 (1745) 1853: *Wienerisches Diarium*. 30. Mai 1722 (Nr. 43); WURZBACH 44 (Wien 1882) 265 ff. u. Stammtafel Thürheim: Porthem-Katalog (Wiener Stadt- und Landesbibliothek), Maria Anna Fürstin Pio; BENEDIKT, *Das Königreich Neapel*. 227, 340, 667 ff.; COTTICELLI – MAIONE, *Onesto divertimento*. 363.

*Ihre für die verappaltirte Opern vnd Festins gelieferte Arbeit durch den Appaltatorn zahlt worden*²⁰.

Das hier angesprochene *Appalto*-System (ital. „appalto“ – Pacht) war unter Karl VI. geschaffen worden. Allerdings nicht erst 1723, wie der Obersthofmeister meinte, sondern bereits 1720, als zwischen dem kaiserlichen Hoflieferanten Franz Ferdinand Klaninger (auch Kloninger oder Klaininger) und der Hofkammer ein entsprechender Pachtvertrag geschlossen wurde. Darin hatte sich der Appaltator verpflichten müssen, jährlich drei „operen“ „mit allen Erfordernuß zu fourniren vnd zu bestreiten“ und zwar je eine auf dem Großen und dem Kleinen Hoftheater „in dero Kay. burgg in der Stadt“ sowie eine weitere in dem Sommerschloß Favorita. Dazu kamen noch eine „Serenata“, die musikalischen Kammeraufführungen sowie die Oratorien und „Heiligen Gräber“. Diese Leistungen waren von Klaninger „gegen einem Jährlichen Pacht-quantum“ in der Höhe von 56.000 fl. zu erbringen²¹.

Bis dahin waren alle für das Hoftheater „geliferten waaren und arbeithen“ von „verschidenen kauff- und handelsleüthen, auch anderen partheijen“ bezogen worden²², und der Musikdirektor hatte im Einvernehmen mit dem Obersthofmeisteramt und der Hofkammer auf der einen und dem Hofkapellmeister und den übrigen künstlerischen Bühnenvorständen auf der anderen Seite alle anfallenden Aufgaben zu koordinieren versucht. Da ein entsprechender Apparat und die erforderlichen Strukturen nicht vorhanden waren und es insbesondere an effizienter Kontrolle fehlte, hielt die Hofkammer die Bestellung eines Appaltators für zweckmäßig, der als eine Art Generalunternehmer (unter Maria Theresia wird er dann „*Entrepreneur*“ genannt) die gesamte Abwicklung des Wirtschaftsbetriebes des Hoftheaters übernehmen sollte. Diese Neuerung „war ein wesentlicher Schritt zum Theaterbetrieb, allerdings auch ein Schritt zu seiner Bürokratisierung“²³. Da der „allhießige Handsman und Hofflieferant“ Klaninger, dem der Hof Lieferaufträge in der Höhe sechsstelliger Guldenbeträge erteilte, auch schon seit langem als führender Theaterausstatter fungierte, wurde mit ihm am 1. August 1720 ein Pachtvertrag mit einer Laufzeit von drei Jahren abgeschlossen²⁴.

Gegen Ende seiner Pachtzeit dürften aber Klaninger, der 1723 in den Adelsstand erhoben wurde und seither das Prädikat „von Klanberg“ führte²⁵, finanzielle

²⁰ HHStA, OMeA Prot. 12 (1728–1730) fol. 528r–531v. Über diese offenbar sehr einträgliche Stelle vgl. HERBERT HAUPT, *Kunst und Kultur in den Kameralzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI.*, Teil I: *Die Jahre 1715 bis 1727* (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Erg. Bd. 12) Wien 1993, 167 u. 175 (Register) unter „Oberleüthnerin“ und „Großin“.

²¹ HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 29; ders., *Wien: Theatergeschichte*, 159.

²² Vgl. HAUPT, *Kunst und Kultur*, 36, Nr. 348.

²³ HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 29.

²⁴ Über Zahlungen an Klaninger in den Kameralzahlamtsbüchern Karls VI., vgl. HAUPT, *Kunst und Kultur*, 171 (Reg.).

²⁵ KARL FRIEDRICH VON FRANK, *Standeserhebungen und Gnadenakte für das deutsche Reich und die Österreichischen Erblande* 3. Senftenegg 1972, 36 f.

Schwierigkeiten in den Ruin getrieben haben. An der für April 1723 ausgeschriebenen Neuvergabe seines mit Juli dieses Jahres auslaufenden Pachtvertrages hat er offenbar nicht mehr teilgenommen. Als er sich 1728 für die frei gewordene „*Theatral Garderobba Inspector Stelle*“ bewirbt, hält ihn der Musikdirektor Pio nicht allein wegen seines hohen Alters, seiner häufigen Krankheiten und seiner mangelhaften Sprachkenntnisse für die kaiserliche „*Theatral Wirtschafft*“ ungeeignet, sondern besonders auch deswegen, weil er „*sein eigen negotium und wüthschafft so übel geführt und administrirt*“, daß er schließlich „*gar zu grund gangen, und fallirt worden*“²⁶.

Dieses Urteil Pios ist nicht frei von Zynismus, denn es war wohl in erster Linie der Hof selbst, der mit seinen meist mehrjährigen Zahlungsrückständen den geschäftlichen Zusammenbruch Klaningers herbeigeführt hatte²⁷. Als Klaningers Witwe Maria Theresia im Jahre 1737 für sich und ihre „*8 armen Kinder*“ um Verlängerung ihrer vom Kaiser gewährten Witwenrente von jährlich 400 fl. einkommt, verweist sie auf die „*zu empfindlichen Schaden gelaisteten allerunterthänigsten Dienste*“ des Gatten. Er sei „*der Erste Gewesen, welcher den Appalto deren Operen introduciret und auf sich genohmen hat, wordurch [...] dem Kaijs. Erario viele Tausend gulden zu Nutzen kommen*“. Ihr und ihren Kindern hingegen habe er „*nicht das mindeste hinterlassen*“²⁸. Auch Klaningers Nachfolger hatten, wie wir noch sehen werden, gegen diese ruinöse Zahlungsmoral des Hofes einen endlosen Kampf zu führen.

Bereits am 22. März 1723, vier Monate vor Ablauf des Pachtvertrages mit Klaninger, hatte der Hofkammerpräsident Johann Gottfried Reichsgraf von Dietrichstein in einem Referat über „*die künftig weitere bestreithung deren operen*“²⁹ dem Kaiser vorgeschlagen, die bisherige „*appaltierungs-weiß*“, mit der gegenüber früher „*eine zimbliche Erwirtschaftung*“ erzielt worden wäre, beizubehalten. Der Musikdirektor Prinz Pio hätte bereits eine „*Compagnie*“ in Vorschlag gebracht, „*welche die Verappaltirung deren operen mit wohlfeýleren preiß*“ als Klaninger zu übernehmen bereit sei. Damit aber der Kaiser mit „*vollkommenen allerhöchsten Vergnügen*“ und vielleicht mit noch „*besserer wirtschafft*“ bedient werden möge, wolle man „*eine ordentliche licitation veranlassen*“. Bei dieser Lizitation hatte sich der vom Musikdirektor Pio favorisierte Handelsmann Johann Wolfgang Haymerle, der mit seinem

²⁶ Referat vom 21. Apr. 1728, in: HHStA, OMeA Prot. 12 (1728–1730) fol. 115v–118v.

²⁷ So ist ihm erst 1723 „*wegen anno 1718. et 1719. im fasching gehaltenen operen und camer festen erforderlich gewesten kleidern außgaaben*“ ein Restbetrag von 3000 fl. ausbezahlt worden. HAUPT, *Kunst und Kultur*, 91, Nr. 1008.

²⁸ Wien, Hofkammerarchiv [=HKA], Hoffinanzakten, rNr. 988 (24. Sept. 1737). Klaninger, der aus Znaim stammte, dürfte um 1730 gestorben sein; seine Witwe Maria Theresia starb 48jährig im Jahr 1746; *Wienerisches Diarium*, 1746, Nr. 46; Porthem-Katalog, Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

²⁹ HKA, Hoffinanzakten, rNr 861, 4. Mai 1723, Nr. 6.

Sohn Philipp Joseph als Compagnon auftrat, als Bestbieter erwiesen, indem er die gewünschten Leistungen, für die Klaninger seinerzeit 56.000 fl. verlangt hatte, bereits um 50.000 fl. erbringen wollte. Für Haymerle sprachen auch seine bisherigen Lieferungen an den Hof sowie der Umstand, daß er „*ein Mann von gar guethen Mitheln*“ war und „*mithin an der Sicherheit der præstation nicht zu zweiffeln*“ sei³⁰.

Johann Wolfgang Haymerle stammt aus einer Familie, die um 1560 aus der Steiermark in Böhmen eingewandert war³¹. Sein Vater Lorenz Haymerle ist 1659 als Bürger der westböhmisches Stadt Plan/Planá im Bezirk Tachau/Tachov nachzuweisen, wo er in den Taufbüchern als „*Lorentz Hämerl, ein Schneider*“ geführt wird. Johann Wolfgang wird am 8. März 1672 als zweiter Sohn Lorenz Haymerles in Plan geboren. Er erlernte das Handwerk des Vaters; 1707 begegnet er als „*Hofbefreiter Schneidermeister zu Wien*“³². Der älteste Sohn des Schneiders Lorenz Haymerle, Wenzel Gregor (1663–1718), dürfte als erster der Familie die Beamtenlaufbahn eingeschlagen haben. Er hatte es in Wien zum kaiserlichen Hofrat und königlich böhmischen Geheimen Referendar gebracht. Er wird in dieser Funktion wohl auch seinen Brüdern den Weg an den Wiener Hof geebnet haben³³. Norbert (1676–1733), der jüngste der Brüder, war 30 Jahre hindurch „*Kajšerl. Hoff-Kriegs- und Königl. böhm. Hoff-Canzleij-Agent*“ und Sekretär des Wiener Erzbischofs. Er kaufte als Strohhmann seines Bruders Johann Wolfgang, der als „*Hofbefreiter Händler*“ in der Stadt keine Häuser besitzen durfte, 1713 das bekannte Haus „*zum Kuefuß*“ unter den Tuchlauben³⁴. Norberts Sohn Wenzel Franz Haymerle (geb. 1712), „*geschworener Agent der königl. böhm. Hofkanzlei*“, wurde 1737 von Kaiser

³⁰ Ibidem Nr. 7.

³¹ Porthelm-Katalog, Wiener Stadt- und Landesbibliothek; *Die Wappen des böhmischen Adels* (J. SIEBMACHER's großes Wappenbuch, Bd. 30) Nachdr. Neustadt a. d. Aisch 1978, 9. 62; JOHANN BAPTIST WITTING, *Haymerle*, in: *Monatsblatt der Heraldisch-Genalogischen Gesellschaft „Adler“* 7 (1911–1916) 397–299; ARRIGO VON FRAUS, *Genealogische Auszüge aus einigen k.k. Hofmarschall- amtsgerichtlichen Verlassenschaftsabhandlungen*, in: *ibidem* 10 (1926–30) 576, Nr. 23; ders., *Genealogische Auszüge aus den Sperr-Relationen des n.ö. und k.k.n.-ö. Landrechtes 1762–1852*, in: *Jahrbuch der k.k. Heraldischen Gesellschaft „Adler“* N.F. 24 (1914) 58–60; *Adelstexikon* 5 (Genealogisches Handbuch des Adels 84) Limburg a. d. Lahn 1984, 47 f.; *Genealogisches Handbuch der Freiherrlichen Häuser* 17, Limburg a. d. Lahn 1994, 155 ff. Vgl. auch Ann. 134.

³² „1672, 8. Martzij. In Plan. Filius: Hans Wolff. Pater: Lorentz Hämerl, ein Schneider. Mater: Magdalena [geb. Siber] verheiratet. Patrinus: Hannß Wolff Hönich. Testus: Christoff Hamerschmidt. R.D.P. Johann Alexij Bart. Lauckmayer“; *Taußbuch der Kirchen zu Plan S. Mariae angefangen Anno 1656 [...] usque in annum 1695 inclusive*, in: Státní Oblastní Archiv v Plzni [Staatliches Gebietsarchiv Pilsen]. Fond: Sbíрка matrik Karlovaska, Sign. Planá/5 (Mikrofilm SM 183) fol. 239r.; FRAUS, *Genealogische Auszüge, Verlassenschaftsabhandlungen*, 576, Nr. 23.

³³ Ein weiterer Bruder, der 1674 in Plan geborene Rudolph, dürfte in seiner Geburtsstadt geblieben sein, wo ihm von 1698 bis 1717 fünf Kinder geboren wurden, vgl. *Taußbuch der Kirchen zu Plan, 1656–1695*, 271r.

³⁴ PAUL HARRER, *Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur* I, Wien 1951, 316 ff.; HHStA, Obersthofmarschallamt (OMaA), Abhandlungen (Abh.), Kart. 693, 1733/3877.

Karl VI. als erstes Familienmitglied in den Adelsstand erhoben. Auf seine Rolle als Korrespondent des Grafen Questenberg in Jaromeritz werden wir noch zurückkommen.

Johann Wolfgang Haymerles Kompagnon Philipp Joseph war sein ältester Sohn (ca. 1697–1746), der später – wieder als Kompagnon seines Vaters – als „*hofbefreiter Tuch-, Spitzen- und Gold- und Silberbortenhändler zu Wien*“ begegnet und den der Vater um ein Jahr überlebte³⁵. Obwohl Philipp in der Regel immer als Partner genannt wird, dürfte der Vater die treibende Kraft des Unternehmens gewesen sein. Und sein Name ist es auch, der – und, wie es scheint, nur ein einziges Mal – auch in einem gedruckten Textbuch einen Platz erhält: in dem mit den Kupferstichen von Giuseppe Galli Bibienas Dekorationen ausgestatteten Textdruck zur berühmten Prager Aufführung von *Costanza e Fortezza*, die Haymerles erste und zugleich auch bedeutendste Opernproduktion darstellt; sein Anteil daran wird auch gebührend betont: „*Il tutto fu assistato dalla puntuale ed assata diligenza del Sig. Gio. Volfgango Heimerl, attuale Impresario delli divertimenti Theatrali di S[ua] M[ae]stà [Ces[area] e Catt[olica]*“³⁶.

Diese Festoper, die vom Hofkapellmeister Johann Joseph Fux komponiert wurde, war das bedeutendste Theatralfest des böhmischen Barock und eines der herausragendsten Opernereignisse Mitteleuropas. Sie wurde zwar im Rahmen der böhmischen Krönung Karls VI. aufgeführt, war aber dem Geburtstag von Kaiserin Elisabeth Christine gewidmet. Haymerle feierte sein Debut als Opern- und Festspielproduzent somit gleichfalls mit einer „*Augustini-Oper*“. Die Aufführung wurde ein voller Erfolg; der Kaiser gab sein „*allernädigstes Vergnügen*“ zu erkennen; und Haymerle hatte es im wesentlichen wohl diesem fulminanten Start zu verdanken, daß das Theaterwesen des Wiener Hofes in der Folge durch 17 Jahre (bis 1739) unter seiner Pachtung verblieb – eine für Wiener Theaterverhältnisse beachtliche Zeitspanne.

Der am 4. Mai 1723 mit Haymerle geschlossene Pachtvertrag sollte per 1. August in Kraft treten und war mit Ende Juli 1726 befristet³⁷. Wie dies schon für Klaninger gegolten hatte, bestand die Leistung des Pächters in der Produktion von jährlich drei Opern, deren erste zum Fasching im Kleinen Hoftheater, die zweite

³⁵ FRAUS, *Genealogische Auszüge, Verlassenschaftsabhandlungen*, 576. Nr. 23. – Johann Wolfgang war zweimal verheiratet, zuerst mit Anna Katharina (ca. 1664–1704), dann mit Anna Sophie Mauser (ca. 1684–1750); Philipp stammt aus der ersten Ehe.

³⁶ JOHANN JOSEPH FUX, *Costanza e fortezza: Festa teatrale in drei Akten*, bearb. von Egon Wellesz (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 34/35) Nachdr. d. Ausg. Wien 1910, Graz 1959, 4. Zu dieser Produktion vgl. auch JIŘÍ HILMERA, *Costanza e fortezza: Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen*, in: *Maske und Kothurn* 10 (1964) 396–407; *Dějiny českého divadla [Geschichte des tschechischen Theaters]* 1, Praha 1968, 256 ff.; TOMISLAV VOLEK, *Die Barockmusik in Prag*, in: *Prager Barock: Ausstellung Schallaburg 1989*, Wien 1989, 359–381.

³⁷ HKA, Hoffinanzakten, rNr 861, 4. Mai 1723.

zum Geburtstag der Kaiserin (28. August) im Theater des Sommerschlusses Favorita und die dritte zum Namenstag des Kaisers (4. November) im Großen Hoftheater stattfinden sollte. Dazu kamen noch im Spanischen Saal der Hofburg „*Eine verkleidete sonst gewöhnliche Serenada ohne Veränderung deren Scenen*“, ferner „*alle Musicalische Cammer-Dienst*“ und schließlich in der Karwoche die „*Oratorien und dreij Hejł. Gräber*“ in der Hofkapelle. Inbegriffen waren, neben der „*producirung selbst*“, auch alle erforderlichen Proben sowie allfällige „*Repetitionen*“. Sollten mehr als drei Opernproduktionen verlangt werden, gebührten Haymerle für eine Oper im Großen Hoftheater 16.703 fl. 7 1/2 kr., im Kleinen Hoftheater 14.459 fl. 7 1/4 kr. und in der Favorita 14.932 fl. 8 1/4 kr. Für eine „*verkleidete Serenade*“ im Spanischen Saal waren 2804 fl. 41 1/4 kr. vereinbart³⁸. Bei Ausfall einer Produktion wurden die entsprechenden Summen in Abzug gebracht. Bei erhöhtem Ausstattungsaufwand, z. B. wegen „*extra grossen Maschinen*“ oder „*numerosen Combattimenten*“, konnte der Pächter mit Sondervergütungen („*Superplus*“) rechnen³⁹. Auch falls es der Kaiser vorziehen sollte, die Aufführung in der Favorita nicht „*in dortigen Opera-Hauß*“ sondern „*unter den freijen Himmel*“ halten zu lassen, sollte der Pächter „*wegen Auffrichtung eines neuen Theatri, und Bekleidung des mehreren Personals*“ eine zusätzliche Vergütung von 3500 fl. erhalten. Für Veranstaltungen außerhalb Wiens wurden in der Regel Sonderverträge abgeschlossen.

Hinsichtlich „*deren Operen und Festinen*“ war der Appaltator den Anweisungen des Musikdirektors, bezüglich der Hl. Gräber aber dem Generalbaudirektor „*unterworfen*“. Von ihnen hatte er „*von Zeit zu Zeit die behörige Specificationes und notata*“ entgegenzunehmen und „*nach derenselben Disposition*“ für die Kostüme und Dekorationen sowie für die Darsteller Sorge zu tragen. Der Pächter hatte die verlangten Produktionen „*in vollkommenen Stand zu setzen*“, wobei alles „*in eben jener Magnificenz so wohl der Verklajdung und des Scenarij, alß auch anderer Nothwendigkeiten*“ zu halten sei, „*wie es vor der Appaltirungs Zeit representirt worden*“. Dies galt für die „*Anzahl deren Actoren, Tanzeren, und Comparsen*“ ebenso wie für die „*vorfallenden Combattimenten*“, die „*Aufrichtung deren Scenen*“, die „*Groß- und Kleinen, durchscheinend- und transparirend- oder anderen Maschinen*“, je nach „*des Poëtens und Ingenieurs seiner Angebung*“.

Hinsichtlich der Kostüme konnte der Pächter auf die kaiserliche „*Comædie Guardarobba*“ zurückgreifen. Sollte aber dort „*nichts anständiges befindlich*“ sein,

³⁸ Wie diese Beträge errechnet wurden, ist nicht mehr nachvollziehbar. Als Haymerle im Jahre 1729 seine Pachtsumme von 50.000 auf 54.000 fl. erhöhte, entfiel auf eine Oper im Großen Hoftheater die runde Summe von 18.000 fl., was genau einem Drittel des Gesamtbudgets entsprach. Die Preise der anderen Gattungen wurden entsprechend aufgeteilt. Bei einer Pachtsumme von 50.000 fl. wäre ein Drittel genau 16.666 fl. 40 kr.; der tatsächlich festgelegte Preis von 16.703 fl. 7 1/2 kr. für eine große Oper liegt demnach um 36 fl. 27 1/2 kr. höher.

³⁹ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 891, 27. Sept. 1726, Nr. 2; vgl. HAUPT, *Kunst und Kultur*, 128, Nr. 1455.

„so zum Dienst des Herrns in erforderlicher Magnificenz nützlich angewendet werden könnte“, und der „Dissegnatore“ daher Abänderungen oder Neuankertigungen wünschen, hatte der Appaltator „die benöthigten, und durch den Musices Directorem approbirte Zeug“ auf seine Kosten herbeizuschaffen. Auch diese neuen Kostüme sollten nach der Aufführung wieder der kaiserlichen Garderobe einverleibt werden. Überdies war der Pächter verpflichtet, „denen Actoren und Tanzeren zur Zierde vnd Schmückung ihrer respective Klajder für Spitzen, Bandt, Jubellen, Handtschuch, Strümpff, Schuch, Wädel, Halstuech, Maschen, und Köpffauffbuz Jedesmahls das gewöhnliche quantum in paaren Geld“ auszuhändigen. Dazu kamen noch die sog. „kleinen Regalien“, wie sie bisher „denen Poëten, Compositorn, Theatralofficianten, Guardarobben“ usw. neben ihren regulären Gehältern ausbezahlt wurden, sowie die Gagen für alle nicht beamteten Darsteller wie „Comparsen“ und „Chori“. Für die Offizianten und „Musici“ hatte der Pächter überdies „Wägen und Sessel“ für die Fahrt zur Vorstellung und zurück zur Verfügung zu stellen. Zu seinen Pflichten gehörten schließlich alle Maßnahmen zur Verhinderung eines „wider Verhoffen entstehen mögenden Feur-Schadens“, angefangen von den Rauchfangkehrern bis zu den Löschwasserbottichen und „Feur-sprizen“. Hingegen wurden alle Beleuchtungskosten vom „Kajjs. Liecht Kammer Amt“ übernommen.

Die Bezahlung der vereinbarten 50.000 fl. sollte in „vier quartaligen gleichen ratis“ von je 12.500 fl. erfolgen. Da der Pächter „mit continuirlichen Geld-Vorschuß, und frühezeitige Bestellung deren Waaren allzeith anticipatò selbstn stehen“ müsse, wurde eine pünktliche Zahlung zugesagt – eine Zusage, die freilich, wie sich noch zeigen wird, fast nie eingehalten wurde und die Pächter zu immer neuen Klagen veranlaßte. Aber auch der Vertrag selbst enthielt eine Reihe von Bestimmungen, die, besonders im Bereich des Ausstattungsaufwandes, eine sehr dehnbare Auslegung zuließen und in der Folge immer wieder zu Differenzen zwischen dem Pächter und der Hofkammer führten. Zudem wurden während der Produktion ständig neue Wünsche geäußert; die Pächter sahen sich deshalb gezwungen, ihren ursprünglichen Kostenrahmen zu überschreiten und hatten nachträglich größte Mühe, diese Mehrausgaben refundiert zu erhalten.

Bereits bei seiner ersten Produktion, der legendären Prager Aufführung von *Costanza e Fortezza*, bekam Haymerle die Schattenseiten eines Hoftheater-Appaltos zu spüren. Für diese Produktion war ein Pauschalentgelt von 42.000 fl. ausgehandelt worden, „mit innbegriff deren bücher vnd in Kupfer außgehen sollenden Scenen“⁴⁰. Bald nach der Rückkehr nach Wien ersucht Haymerle um „rebonification des beij dem Praager Theatral Fest erlittenen schadens“. Er hatte, um die Bühne rechtzeitig fertigstellen zu können, allein für „daß Holz vndt Eijsenwerckh“ zusätzliche 5497 fl. aufbringen müssen. Da überdies „beij dem zu Wienn getroffenen accord die grösße dieses Theatri [...] vnd waß deme zugehörig gewesen alleß nit hatt können

⁴⁰ HKA. Hoffinanzakten, rNr. 862. 18. Juni 723.

vorgesehen werden“, ersuchten die Pächter um „*Ersezung ihres alzugroß leidenden Schadens*“. Dafür hatte aber die Hofkammer keinerlei Verständnis; sie bestand auf Einhaltung des Vertrages und überließ es allein dem Gutdünken des Kaisers, „*ob oder waß allerhöchst dieselbe ihme disßfahls angedeijen zu lasßen allergnädigst belieben werden*“. Der Kaiser resolvierte: „*den Haimert vor alles 2000 fl. zu geben. Carl m.p.*“⁴¹.

Zusätzlich war Haymerle um die Vergütung jener 364 fl. eingekommen, die ihn der Transport der „*Kleijder nebst deren Opera Bücheln*“ nach Prag gekostet hatte⁴². Zusammen mit weiteren Forderungen, die die ebenfalls in Prag aufgeführten Sere-naden *La contesa de` numi* und *Il trionfo della Fama* betrafen, wurde dieser Betrag von den Pächtern 1730 eingemahnt, abermals ohne Erfolg⁴³. Und als Haymerle diese Summe im Jahre 1737, als die Gesamthöhe seiner Ansprüche an die Hofkassa bereits 150.000 fl. überstieg, erneut einforderte, wurde sie kurzerhand von der Hofkammer zusammen mit den indessen auf 240 fl. 18 kr. angewachsenen Verzugszin-sen aus dem Schuldenkonto gestrichen⁴⁴.

⁴¹ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 866. 16. Dez. 1723, Nr. 2.; vgl. auch HAUPT, *Kunst und Kultur*, 104, Nr. 1162.

⁴² „*Von uns Apaldatores Heimmerle Zu der grossen Opera Vmb die Kleydler nebst opera Büchl dahin zu verschaffen an Paaren auslagen Bestritten worden:*“

Postspesen für die „ <i>per Postam überbrachten Theatral Exemplarn und opera Büchl</i> “	120 fl.
Beschläge und Schlösser für 45 Kisten	6 fl. 34 kr.
Herbeischaffung und Verladung der Kisten	18 fl. 30 kr.
Einige Kisten innen mit Kupfer und außen mit „ <i>gewixter Leinwath zu verwahren</i> “ samt Packerlohn	68 fl.
Transportkosten in Prag	20 fl.
12 Kisten mit „ <i>opera Büchl und Kleydung</i> “ für die „ <i>vor [recte von] Jhro May. der Kayserin in Prag angeordnete Serenada</i> “ (vermutlich <i>La contesa de` numi</i> zum Geburtstag des Kaisers am 1. Oktober)	46 fl.
Dem Tischlermeister für 7 weitere Kisten	15 fl.
Dem Landkutscher Frachtkosten für 7 weitere Kisten	6 fl.
Entlohnung für „ <i>einen Bedienten nebst ein Jung Welche hin und her mit 10 Tagwergern auf alle fässer und Küsten obacht gehabt 16 Tag à fl 4.-</i> “	64 fl.
Zusammen	364 fl. 04 kr.
Zinsen für 4 Jahre	72 fl. 49 kr.
Summa	436 fl. 53 kr.

HKA, Hoffinanzakten, rNr. 910. 14. Juli 1728, Nr. 7.

⁴³ „*Specification unßerer [...] beij Einer Löb. Kay. Universal Cameral Bancalitaet habenden Forderungen*“. 19. Jan. 1730: HKA, NÖ Herrschaftsakten, W-61/A/32/B, fol. 831-847, hier fol. 841v, 843r; vgl. auch HKA, Hoffinanzakten, rNr. 910. 14. Juli 1728; rNr. 914, 4. Feb. 1729; ALEXAN- DER VON WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte: Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*. Wien 1901, Nr. 738 f. – Für *La contesa de` numi* bestätigt ihr Komponist Antonio Caldara die Anfertigung von ins- gesamt 1053 Blatt Notenabschriften, für die der Kopist Andrea Giovanni Ziss 125 fl. 27 kr. in Rechnung stellte: HKA, Hoffinanzakten, rNr. 910, Nr. 5.

⁴⁴ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 990. 20. Nov. 1737, Nr. 16.

Bereits die von Haymerle im Jahr 1730 eingebrachte Aufstellung seiner Forderungen hatte Zahlungsrückstände in sechsstelliger Höhe ausgewiesen⁴⁵. In ihrem „*Unterthänig gehorßamsten Anlangen und Bitten*“ stellten die Pächter zunächst dar, daß sie gegenüber dem früheren Appaltator Klaninger in den letzten sieben Jahren dem Aerario zu 42.000 fl. Einsparungen verholffen hätten; auch erinnerten sie daran, daß sie bei ihren Verpflichtungen „*mit baaren Vorschuß allezeit parat Stehen*“ müßten. Wegen der „*allzu unrichtigen abführung*“ seiner Zahlungen habe sie der Hof bereits in eine derartige Bedrängnis gebracht, daß sie sich „*fast nicht mehr zu helfen Wüsßen*“, zumal sie bereits, wie sie sagten, „*all unßer weniges nebst demjenigen, waß wir von unßeren treuhertzigten Creditoribus aufgenommen, darein gesteckhet haben*“. Zu den Rückständen zählten auch 12.168 fl. an Tilgungsraten, mit denen die Schuld des Musikdirektors Prinz Pio di Savoia abgezahlt werden sollte: Die Pächter hatten 1725 „*auff Allernädigsten Befelch*“ des Kaisers die Schulden ihres Direktors in der Höhe von 18.250 fl. übernommen und darüber dessen Kreditoren einen Wechselbrief ausgestellt. 1727 erging an die Universalbankalität der Befehl, die Handelsleute Haymerle zu „*rebonificiren*“ und das aushaftende Kapital samt Zinsen in Raten zu je 1520 fl. zu tilgen⁴⁶. Als Prinz Pio dann im Jahre 1732 zum Botschafter in Venedig bestellt wurde, war es abermals das Handelshaus Haymerle, das ihm für seinen prunkvollen Einzug in die Serenissima und seine dortige „*Jährliche Subsistenz*“ ein Darlehen gewährte. Es sollte sich dafür an den zedierten Gehaltszahlungen des Botschafters schadlos halten, doch war die Hofkammer auch mit diesen Quartalen ständig im Rückstand⁴⁷.

Unter Haymerles Forderungen des Jahres 1730 befanden sich auch mehrere Posten für „*Ihro Majjtt. dem Kayser zur Eigenen Leibs Kleijdung geliferte wahren*“ im Gesamtwert von 8.517 fl. Dazu kamen noch diverse Extraauslagen wie z. B. Verluste, die sich durch Anweisungen an auswärtige Zahlungsstellen, Provisionen, Wechselagio und dergleichen ergaben, und schließlich die Verzugszinsen für die verfallenen Zahlungstermine. Insgesamt betrug die Zahlungsrückstände des Hofes 105.523 fl. 23 kr. – eine auch für ein Handelshaus im Range der Haymerle ganz beachtliche Summe, die etwa ein Drittel der Baukosten der Wiener Karlskirche ausmachte und nach heutigem Geldwert einem Betrag von etwa 100 Millionen Schilling (nach anderen Berechnungen sogar über 800 Millionen) entsprach⁴⁸.

⁴⁵ HKA, NÖ Herrschaftsakten, W-61/A/32/B, fol. 831–847.

⁴⁶ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 898, 7. Mai 1727, Nr. 1–3; vgl. HAUPT, *Kunst und Kultur*, 119, Nr. 1354.

⁴⁷ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 952, 15. Dez. 1733.

⁴⁸ Die Baukosten der Karlskirche beliefen sich auf 304.000 Gulden: RICHARD GRONER, *Wien wie es war*, 5. Aufl. bearb. von Felix Czeike, Wien 1965, S. 281. – Für die Oberösterreichische Landesausstellung 1986 (*Welt des Barock*) wurden die Baukosten des von 1687 bis 1755 erbauten Stiftes St. Florian mit 755.300 Gulden errechnet und der Wert eines Gulden nach heutigem Geldwert (auf der Basis der Getreideparität) mit 680 Schilling beziffert. Roman Sandgruber hält diesen Betrag für „*wohl noch viel zu niedrig gegriffen, weil dabei die Lebensmittelpreise und nicht die*

So gesehen hat Haymerle auch die Anstellung Metastasios mitfinanziert: Das „Zwangsdarlehen“, das ihm indirekt durch die Zahlungsrückstände aufgebürdet wurde, hätte ein reguläres Hofpoeten-Gehalt für 35 Jahre sichergestellt.

Die schleppenden Zahlungen des Hofes hatten Haymerle schon 1729 veranlaßt, bei der Erneuerung seines Pachtvertrages den „Preiß“ seines Opern-Appaltes von 50.000 auf 56.000 fl. zu erhöhen, doch konnte man sich schließlich auf 54.000 fl. einigen⁴⁹. Der Musikdirektor Prinz Pio hatte bestätigt, daß Haymerle sich in seiner bisherigen „*bedienung wohl verhalten*“ habe und der Kaiser „*auch davor ein Allergrößtes Vergnüegen gehabt hetten*“. In dem neuen, mit Jahresbeginn 1730 in Kraft tretenden Pachtvertrag wurden entsprechend dem ausgehandelten Pauschale auch die Vergütungen für die einzelnen Produktionen neu festgelegt. Sie betragen nunmehr:

<i>für eine opera auf dem Grossen Theatro</i>	18.000 fl.
<i>Eine auf dem kleinen</i>	15.600 fl.
<i>Eine auf dem Theatro in der Kay; Favoritta</i>	15.800 fl.
<i>für Eine Verklajdete Serenada in dem Spanischen Saal</i>	2.950 fl.
<i>Vnd dann Für die Dreij Hof Gräber, nebst oratorien, und Cummer Fest</i>	1.650 fl.
<i>sage zusamben</i>	54.000 fl.

Die Vergütung für eine „große Oper“ betrug demnach genau ein Drittel des Gesamtpauschales, für die übrigen Produktionen wurden die restlichen zwei Drittel entsprechend aufgeteilt.

Als Metastasio 1730 seinen Dienst als kaiserlicher Hofpoet antrat, waren die genannten Bestimmungen bereits in Kraft, und sie sollten sich auch in den folgenden zehn Jahren, in denen das Hoftheater noch unter der Impresa Haymerles stand, nicht mehr verändern. Am 18. Juli 1730 wurde Metastasio im Sommerschloß

Bauarbeiterlöhne verglichen sind“, und beziffert seinerseits die „*Aufwendungen für einen nur eintägigen Hofbesuch Maria Theresias in Melk im Jahre 1743, der [...] ein Loch von 2405 Gulden in die Stiftskasse riß*“, nach heutigem Geldwert auf der Basis der Lohnentwicklung umgerechnet mit „*fast 20 Millionen*“. Dies entspräche einem heutigen Geldwert des Gulden von mehr als 8000 Schilling; der Tagesverdienst eines Tagelöhners, dem Haymerle am Theater zwischen 7 1/2 und 21 Kreuzer bezahlte, hätte heute demnach eine Kaufkraft von 1000 bis 2800 S (!). Ich schlage vor, als grobe Orientierungshilfe den heutigen Geldwert des Gulden, ausgehend von den ursprünglichen Kostenschätzungen für St. Florian, mit dem runden Betrag von 1000 Schilling anzunehmen, doch ist mir natürlich die Problematik bewußt, in diesem Zusammenhang von einem „*Geldwert des Gulden*“ zu reden. GERTRAUD CHALOPEK, *Ein Stift wird gebaut*, in: *Welt des Barock* (OÖ Landesausstellung 1986, Augustiner Chorherrenstift St. Florian) Linz 1986, 213f.; ROMAN SANDGRUBER, *Leben und Lebensstandard im Zeitalter des Barock: Quellen und Ergebnisse*, in: O. PICKL – H. FEIGL (Hrsg.), *Methoden und Probleme der Alltagsforschung im Zeitalter des Barock* (Veröffentlichungen der Kommission für Wirtschafts-, Sozial- und Stadtgeschichte an der ÖAW 5; Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde, Sonderbd. 1991) Wien 1992, 171–189, bes. 171. Zu den Löhnen von Haymerles Theaterarbeitern siehe unten.

⁴⁹ HKA, Hofffinanzakten, r.Nr. 918, 2. Aug. 1729.

Laxenburg vom Musikdirektor Prinz Pio di Savoia erstmals seinem neuen Dienstgeber vorgestellt⁵⁰. Schon vor Metastasio's Ankunft in Wien war in der Karwoche 1730 sein Oratorium *La passione di Gesù Cristo* (Musik: Antonio Caldara) aufgeführt worden, das er bereits als kaiserlicher Hofpoet geschrieben hatte⁵¹. Nach Weilen und Hadamowsky wäre für den Geburtstag der Kaiserin am 28. August Metastasio's populärste Oper, der im selben Jahr in Rom uraufgeführte *Artaserse* in der Vertonung von Leonardo Vinci, geplant gewesen, die jedoch wegen des kurz zuvor eingetretenen Todes der Herzogin von Hannover, der Mutter der Kaiserinwitwe Amalie Wilhelmine, abgesagt wurde⁵². Wie aber aus den Verhandlungen Haymerles um die Vergütung dieser abgesagten Oper hervorgeht, war zum „*Augustinifest*“ nicht Metastasio's *Artaserse*, sondern Apostolo Zeno's *Enone* (Musik: Antonio Caldara) einstudiert worden⁵³. Wie die meisten „*Augustini-Opern*“, so war auch Zeno's *Enone* als Freilichtaufführung in der Favorita konzipiert. Für diesen Fall war im Pachtvertrag vorgesehen (und in dem Neuabschluß vom 2. August 1728 eben erst bestätigt worden), daß, „*so oft Jhro Kay. Majt. Allergnädigst belieben wirdt, Wie solches dann auf nechst khombender Augustini Fest sich eraignet, eine opera in der Favoritta anstatt in dortigen opera haus unter den freÿen Himmel auf der Crotta oder anderwertig von dergleichen Grösse, auch mit Veränderung des Scenarij halten zu lassen, daß ihme wegen aufrichtung eines neuen Theatri, und beklajdung des mehreren Personalis für all und Jedes pr. Pausch ein Quantum pr. 3.500 fl.*“ bewilligt werden solle⁵⁴. Haymerle machte geltend, daß er „*die jüngst abgewichene Kay. Augustini opera Enone Belitult in der Kay.en Favoritta auf der alldasigen so genannten Grotta, unter den freÿen Himmel so wohl an denen darzue benöthigten Klajdungen, alß auch mit aufrichtung des Scenario zur Vorstellung contract mässig praestiret*“ und er deswegen, „*alß wann eine solche opera würklich gehalten wäre worden*“, die dafür vereinbarten 15.800 fl. „*nebst der zugleich veraccordirten wenigen auf-*

⁵⁰ Brief vom 25. Juli 1730 mit der Schilderung seiner Audienz in Laxenburg, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 50 f.

⁵¹ WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 845; SARTORI, *I libretti italiani* 4, Nr. 17.948; REINHART MEYER, *Bibliographia dramatica et dramaticorum* 11/7, Tübingen 1997, 76 ff.

⁵² WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 835; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 110; vgl. MEYER, *Bibliographia* 11/7, 75, 237. – Zur Verhängung der Klage siehe HHStA, ZA Prot. 14, fol. 396r–400v. Die dies-jährige „*Augustini-Gala*“ wurde nur „*in der geschmuck*“ und „*ohne Spitzen celebrirt, und die bereits zubereitet-gewesne Opera auch nicht gehalten*“ (fol. 400r).

⁵³ HKA, Hoffinanzakten 1730, rNr. 929, 9. Dez. 1730. Wie die mehrfach korrigierte Datierung des Textdrucks von *Enone* nahelegt, war die Oper schon für die „*Augustinifeier*“ von 1729 geplant gewesen, wurde dann aber aus unbekanntem Gründen durch Pietro Pariatis *Elisa* ersetzt, die für den gleichen Anlaß bereits 1719 geschrieben worden war. Zeno's *Enone* wurde schließlich als „*Augustini-Oper*“ des Jahres 1734 aufgeführt. WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 691, 821, 899; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 103, 109, 112; SARTORI, *I libretti italiani* 3, Nr. 8946 f.; MEYER, *Bibliographia* 11/9, 283, 294 f.

⁵⁴ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 918, 2. Aug. 1729.

gab“ von 3500 fl. „*rechtmässig zu fordern*“ habe⁵⁵. Die Hofkammer wollte, wie meist in derartigen Fällen, diese Forderung zunächst nicht anerkennen. Erst als die Pächter schriftlich erklärten, daß sie die angefertigten Kostüme „*dem Kajj. Guardaroba*“ und „*das Scenario dem auch Kajj. Theatral Secretario Benaglia zu handten gestellt*“ hätten und im Folgejahr „*dieses nembliche Fest Enone betitult*“ auf ihre eigenen Kosten ohne jede weitere Vergütung aufführen würden, ließ die Hofkammer den Betrag an die Universal-Bankalität anweisen⁵⁶.

Die „*Augustini-Oper*“ des Jahres 1731 war dann aber nicht Zenos *Enone*, sondern bereits ein Werk seines Nachfolgers Metastasio, nämlich die *festa teatrale* „*Enea negli Elisi overo Il tempio dell'eternità*“ mit der Musik des Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux⁵⁷. Als die Pächter erneut die ihnen zustehende Freilicht-Zulage anforderten, erhob die Hofkammer einen „*movirten Anstand*“ und erinnerte an die ausgefallene „*Augustini-Oper*“ vom Vorjahr und die zugesagte Ersatzproduktion⁵⁸. Die Pächter hatten eine Ersatzproduktion aber nur für eine Wiederaufnahme des *Enone* gewährleistet, und auch dann nur „*ohne weithern abänderung, oder sich dissfahls eraignenden Verneuerung*“⁵⁹. Erst als der Musikdirektor Pio ausdrücklich bestätigte, daß das „*in der Kajj. Favorita auf der sogenannten Crotta unter den frejen Himmel vorgestelltes theatral Fest Enea Negli Elisi betitult*“ mit „*demjenig in abgelebten 1730^{ten} Jahrs Ennone betitult kein Conexion weder in den von ermelten Hrn. Hejmmmerle gleichfals bestriten baaren bezahlung noch anderen auß-*

⁵⁵ „*Revers von dem Johann Wolffgung und Philipp Joseph Heimerl wegen nicht gehaltener Augustini opera Enone genannt*“. 15. Dez. 1730: HKA, Hoffinanzakten, rNr: 939, 11. Jan. 1732, Nr. 1a.

⁵⁶ HKA, Hoffinanzakten, rNr: 929, 9. Dez. 1730. – Der Revers des Musikdirektors lautet: „*Jeh Endts Vnterschribener berichte dem Herrn Heimerl, daß, gleichwie die Opera, Ennone genant, welche enter frejen Himmel à la Grotta hätte sollen gehalten werden, auß Vrsach der eingefallenen Klag nicht hat Können representiret werden; Nachdem aber alle Vnkosten Hierzue waren gemacht worden, alß Haben Mir Jhro Kay. Maytt, befohlen, daß man Vor daß zuekünfftige Jahr all die Kleidungen, mutationes, und alles, waß sonst zu diser Opera gehörig ware, fleißig bewahren undt aufbehalten solle; die ordinarij Regalien Soll der Herr denen Singern und Singerinnen, Tanzern und Tänzerranen, Theatral-Officieren, wie auch allen und Jeden, die Jhre mühe und arbeit darzue Contribuirt haben, nach den bestellten Conventionen und brauch richtig bezahlen, alß wan bemelte Opera würeklich wäre exhibiret worden, Wienn den [leer] Sept. 1730. Ludwig Fürst Pio von Sarojien, Dir. von der kais. Music.*“

⁵⁷ WEILEN. *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 852; WILFRIED SCHEIB. *Die Entwicklung der Musikberichterstattung im Wienerischen Diarium von 1703 bis 1780 unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Oper*. Phil. Diss. Wien 1950, 96 f.; HADAMOWSKY. *Barocktheater*, 110; SARTORI. *I libretti italiani* 2, Nr. 8905; MEYER. *Bibliographia* 11/7, 389 ff. – Für die Karwoche 1731 hatte Metastasio wieder ein Oratorium, *S. Elena al Calvario* (Musik: Antonio Caldara), geschrieben, das am Heiligen Grab in der Wiener Hofkapelle aufgeführt wurde. WEILEN, Nr. 860, SARTORI, 5, Nr. 20, 827 f., MEYER, 11/7, 373 ff.

⁵⁸ HKA, Hoffinanzprotokoll 1732, Bd. 1150, fol. 33r.

⁵⁹ HKA, Hoffinanzakten, rNr: 939, 11. Jan. 1732, Nr. 1a.

lagen, und Lieferungen das geringste nicht gehabt“ habe, wurde der Betrag angewiesen⁶⁰.

Während von den nächsten Metastasio-Opern – dem zum Namenstag des Kaisers (4. Nov. 1731) im Großen Hoftheater aufgeführten *Demetrio* (Musik: Antonio Caldara) und dem im folgenden Fasching im Kleinen Hoftheater gegebenen *Issipile* (Musik: Francesco Conti)⁶¹ – keine besonderen Produktions- oder Finanzierungsprobleme berichtet werden, sah sich Haymerle bei der Veranstaltung der „Augustini-Oper“ des Jahres 1732, Metastasios *fiesta teatrale per musica „L'asilo d'Amore“*, vor eine Reihe unerwarteter Probleme gestellt⁶².

Für dieses Jahr hatte Kaiser Karl VI. wieder eine Reise nach Böhmen vorgesehen, mit der er die schon lange überfällige Erbhuldigung in Oberösterreich mit einem Kuraufenthalt in Karlsbad zu verbinden suchte⁶³. Da Karl VI. als passionierter Jäger bekannt war, hatte man für das kaiserliche Jagdvergnügen zahlreiche Vorkehrungen getroffen. Für die Heimreise war in dem knapp vor der oberösterreichischen Grenze gelegenen Böhmisches Krumau (Český Krumlov), der Residenz des kaiserlichen Oberstallmeisters Fürst Adam zu Schwarzenberg, ein mehrtägiger Jagdaufenthalt vorgesehen. Da Schloß Krumau eine in der Zeit seiner früheren Besitzer, der steirischen Fürsten zu Eggenberg, begründete reiche Theatertradition besaß und über ein eigenes Schloßtheater verfügte, sollte auch die diesjährige „Augustini-Oper“ an diesem Schloßtheater aufgeführt werden⁶⁴. Die Veranstaltung lag wieder in den Händen Johann Wolfgang Haymerles, und man erwartete, daß dieser das Krumauer Theatralfest um dieselbe Summe von 15.800 fl. produzieren werde, die ihm gemäß dem neuen Appalto-Kontrakt für eine „Augustini-Oper“ in der Favorita zustand. Die „nöthigen Fuhren von Wienn nacher Crumau, und wieder zuruck zu transportirung deren Theatral Erfordernußben mit deren nöthigen handtwerckhsleüthen“ würden – wie dies schon bei den auswärtigen Opernaufführungen 1723 in Prag und 1728 in Graz geschehen war⁶⁵ – durch das „Kaj. Hoff Futteramt“ veranlaßt werden. Dem setzte Haymerle aber entgegen, daß bei dem Krumauer Theatralfest „nebst denen 24 verkläideten Chori“ auch noch „Ein großer Ballet, Eine große

⁶⁰ Ibidem Nr. I. 4b.

⁶¹ WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 849 u. 872; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 111. SARTORI, *I libretti italiani* 2, Nr. 7345. 3, Nr. 13.906; MEYER, *Bibliographia* II/7. 301 ff., II/8. 170 ff.

⁶² SCHINDLER, „Kaiserliche Augustini-Oper“.

⁶³ JOHANN ADAM VON HEINTZ, „Relation und Beschreibung [...] 1732“. HKA, *Varia*, Fasz. 22/1; HANNS LEO MIKOLETZKY, *Hofreisen unter Kaiser Karl VI.*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 60 (1952) 265–285. GUSTAV OTRUBA, *Die Erbhuldigungen der oberösterreichischen Stände 1732–1741–1743*, in: *Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs* 16 (1990) 135–301.

⁶⁴ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 942. 31, Mai 1732.

⁶⁵ Zur Grazer Aufführung von 1728 siehe ROSWITHA VERA KARPPE, „Die ganze Welt ist Bühne“: *Musik und Repräsentation bei der Erbhuldigung von 1728*, in: *Theater in Graz* (Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 15) Graz 1984. 53–77.

Machine, und Eine Mutation des Theatri von Lauther transparirungen“ zu bewerkstelligen wäre, mithin es „von Einer Grossen opera nicht allein nicht im mindesten unterschieden seye“, sondern er überdies noch „sowohl Theatrum, als Auditorium völlig Neu machen müesse, welches weith grössere Vnkosten verursacht“ (das vorhandene Schloßtheater *Na plášty*⁶⁶ hatte sich offenbar als zu klein erwiesen). Zudem – so Haymerle weiter – „waigerten Sich die Mahlern ohne Ihnen reichenden Costgelt von hier abzugehen“. Er erwarte also, daß er neben den benötigten Gratisfuhren noch zusätzlich jene 3500 fl., die ihm für eine in der Favorita-Grotte aufgeführte Oper gebührten, bezahlt erhalte, und daß „denen Mahlern so wohl als ihme selbst mit seinen Leüthen Ein proportionirliches Costgelt auf die außbleibungszeit werde verabfolget werden“. Da auch der beigezogene „*Theatral-Adjutant*“ Fabio Zilly bestätigte, daß das geplante Krumauer Theatralfest mit der im Vorjahr aus demselben Anlaß produzierten *festa teatrale „Enea negli Elisi“* in puncto Ausstattung durchaus vergleichbar wäre, wurden den Appaltatoren zu den vertragsmäßigen 15.800 fl. noch weitere 3500 fl. zugestanden. Alle sonstigen Forderungen wurden abgelehnt, insbesondere die für die Maler und Handwerker verlangten Reisediäten, weil nur das beamtete Hofpersonal darauf Anspruch habe.

Das neue Theater, das wir uns wohl als Freilichttheater zu denken haben⁶⁷, sollte von Giuseppe Galli Bibiena errichtet werden. 100 Handwerker wurden dafür eingestellt, und für 120 Hofsänger, -tänzer und -musiker aus Wien mußten Quartiere beschafft werden⁶⁸. Am 27. August wollte der Hof einlangen und bis 4. September bleiben. Die Vorbereitungen liefen bereits auf vollen Touren, als am 11. Juni die Schreckensnachricht einlangte, daß der Schloßherr Fürst Schwarzenberg bei einer

⁶⁶ AUGUST SEDLAČEK, *Hrady, zámky a terze království českého [Burgen, Schlösser und Festen des Königreichs Böhmen]* díl 3, Praha 1884, 52; J. PORT, *Schwarzenberské zámecké divadlo na Krumlově [Das Schwarzenbergische Schloßtheater in Krumau]*, in: *Ročenka vlastivědné společnosti jihočeské* 1929, 26–44, hier 28; J. HEJNÍČEK – J. ZALOHA, *Český Krumlov a divadelní tradice [Böhmisches Krumau und die Theatertradition]*, in: JITKA ŠIMAKOVÁ – EDUARDA MACHAČKOVÁ, *Teatralia zámecké knihovny v Českém Krumlově [Teatralia in der Schloßbibliothek von Böhmisches Krumau]* Praha 1976, I, II 36.

⁶⁷ 15 Jahre später (am 27. Dez. 1747) ist anlässlich des Geburtstages der damaligen Schloßherrin Maria Theresia Fürstin zu Schwarzenberg ein allegorisches Festspiel auf einer „riesigen Bühne“ („*ingens theatrum*“) im Krumauer Schloßgarten aufgeführt worden; ŠIMAKOVÁ – MACHAČKOVÁ, *Teatralia* I, 52 ff. Bemerkenswert ist, daß diese Aufführung trotz der vorgerückten Jahreszeit im Freien, vor dem Lustschloß Bellaria, stattfand – an derselben Stelle also, wo heute die monströse Stahlkonstruktion des Krumauer „Drehzuseherraumtheaters“ („*Otáčivé hlediště*“) die Sicht auf das architektonische Juwel der Bellaria verstellt und die barocke Gartenanlage verunstaltet. Zur Vorstellung von 1747 vgl. OTTO G. SCHINDLER, *Arlequin im Böhmerwald: Adeliges Landleben und europäische Theaterkunst – Das Schloßtheater des Herzogs von Krumau*, in: *Theater der Region – Theater Europas: Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (3.–6. November, Bern)*, hrsg. von Andreas Kotte (Materialien des ITW Bern 2) Basel 1995, 129–150, hier 138.

⁶⁸ SEDLAČEK, *Hrady*, 52.

Hirschjagd in Brandeis (Brandýs nad Labem) durch einen Fehlschuß des Kaisers den Tod gefunden hatte. In einem Schreiben nach Rom schildert Metastasio die allgemeine Betroffenheit, die dieser Jagdunfall auslöste. Die ihn kannten, schreibt Metastasio, trauerten um den getöteten Fürsten, alle aber hatten Mitleid mit dem unglücklichen Schützen, der für seine „*delicatezza del cuore*“ bekannt war⁶⁹. Als Folge dieses Unglücksfalles werde auch, wie Metastasio weiter berichtet, „*la festa di agosto*“ nicht mehr wie geplant „*nella città di Krumau*“ stattfinden: Als Residenz des verunglückten Fürsten war Böhmisches Krumau zu einem unpassenden Ort für fröhliche Feste geworden.

Bereits am 24. Juni akzeptierte der Kaiser in Karlsbad den Vorschlag der vom Prinzen Eugen einberufenen Hofkonferenz, daß die geplatzte Geburtstagsfeier in Krumau nunmehr im Rahmen der Erbhuldigung in Linz stattfinden solle⁷⁰. Bald darauf langte der neue Musikdirektor Graf Lamberg, der den Prinzen Pio erst kurz zuvor abgelöst hatte, in Linz ein, „*vmb die Musique, so an Jhrer Majjt. der Kayserin geburths Tag in Festo St. Augustini hier im Schloß-Hoffgärtl soll gehalten werden, zu veranstalten*“⁷¹. Diejenigen „*Kaj. Theatral Music vnd Tanzer*“ und „*übrigen Theatral Personen*“, die die böhmische Reise nicht mitgemacht hatten, wurden nach Linz beordert. Haymerle hatte wieder die Produktion zu besorgen, wobei ihm anfänglich dieselbe Summe von 19.300 fl., wie sie für Krumau vereinbart worden war, angeboten wurde. Bei einem Lokalaugenschein mußte er allerdings feststellen, „*daß in lüntz nicht einmahl Ein ordentlicher Platz zu solchen Fest – noch weniger aber das allermindeste vorhanden ware, was darzu gebraucht werdtlen kunte*“. Vielmehr müsse „*der Platz in dem daselbstigen garthen mit grossen vnkosten allererst zuegerichtet*“ werden, und auch sonst müsse „*all vnd jedes*“, was „*zu dem Theatro vnd völligen Auditorio, nebst dem Scenario, Orgestra vnd allen Erfordernussen*“ benötigt würde, neu angefertigt und angeschafft werden – bis hin zu „*Holtz, Nögel, vnd Eysenwerch*“. Dem Hofkammerpräsidenten Graf Dietrichstein, bei dem sich die Pächter daraufhin „*beschwäret*“, legten sie dar, daß es „*Eine pure vnmöglichkeit seije*“, diese Leistung um die für Krumau vereinbarte Summe zu erbringen, und sie baten um entsprechende Abänderung des Vertrages, da sie ansonsten „*Einen allzu-grossen schaden Erlaiden müessten*“. Tatsächlich wurde am 30. Juni 1732 ein neuer Kontrakt aufgesetzt, worin den Pächtern für die „*zu lüntz in dem daselbstigen Kaj.*

⁶⁹ Briefe an die Sängerin Marianna Bulgarelli Benti in Rom, 14. und 21. Juni 1732: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 65 ff.

⁷⁰ „*Relation*“, HKA, Varia, Fasz. 22/1, fol. 15 ff.; MIKOLETZKY, *Hofreisen*, 272.

⁷¹ Brief des Landeshauptmanns Christoph Wilhelm Graf Thürheim an seinen Sohn Johann Wilhelm, Linz, 28. Juni 1732. Linz, Oberösterreichisches Landesarchiv, Herrschaft Weinberg, Sch. 1171, fol. 40r–42v, Sch. 44, a/2; vgl. *Linzer Regesten*, B II G/5, Linz 1956, Nr. 2544.

Schloß“ zu produzierende Geburtstagsoper als Abgeltung ihrer Mehrleistungen eine Zulage von 6200 fl. zugesagt wurde⁷².

Am 23. August hielt der Hof feierlichen Einzug in Linz. Die „*Theatralmusic*“, die am 18. bzw. 20. August mit insgesamt 57 Wagen und 228 Pferden von Wien abgereist war und vor dem Hof eintraf, wurde vom „*Theatral-Inspector*“ Fabio Zilly und dem „*Theatral-Secretär*“ Giovanni Antonio Benaglia angeführt. Das Ausstattungswesen unterstand wieder Giuseppe Galli Bibiena als „*Erstem Theatral-Ingenieur*“; die Tänzer leitete der Hofanzmeister Alexander Pillebois d. Ä. Das Gros der kaiserlichen Theatralmusik stellten „*61. Kaj. Musicos, Vocalisten und Instrumentisten*“ unter Leitung des Hofkomponisten Georg Reutter d. J., von denen dieser selbst, der Sänger Gaetano Orsini sowie die Sängerinnen Therese Reutter-Holzhauser und Barbara Pisani jeweils in einer eigenen Kutsche anreisten⁷³. Auch die Namen der übrigen Mitwirkenden sind uns aus den Abrechnungen der Reisespesen und der zur Erbhuldigung verteilten Gedenkmünzen überliefert⁷⁴.

Innerhalb einer Woche wurde unter der Leitung Galli Bibienas im Garten des Linzer Schlosses ein Freilichttheater errichtet. Am 26. August, zwei Tage vor dem Aufführungstermin, hatte es der Kaiserin „*allergnädigst beliebt die General Prober am Augustini Tag zu halten kommenden Opera mit dero allerhöchsten Gegenwarth zu beehren*“. Am 28. August feierte man den Geburtstag der Kaiserin zunächst mit einer großen Gala und einem anschließenden Schauessen bei „*stattlicher Music*“. Abends um acht Uhr wurde dann, wie das *Wienerische Diarium* berichtet, „*in dem eigends darzu bereiteten Garten ein herrliches Musicalisches Theatral-Fest | benamset: L'Asilo d'Amore, die Zuflucht der Liebe | welches von dem Herrn Antonio Caldara, Kaiserl. Vice-Capell-Meistern in die Music gebracht | vorgestellt: dabey das aufgerichtete und von Herrn Joseph Galli Bibiena, Kaiserl. ersten Theatral-Ingenieuren und Architecten | kunstreich erfundene Theatrum, dessen Scenen durchsichtig waren | mit mehr als 4. tausend Lichtern beleuchtet gewesen | worüber Allerhöchste Herrschafften ein gnädigstes Vergnügen verspühren lassen*.“ Die Aufführung fand „*unter dem freyen und heiteren Himmel*“ statt, und auf „*Allerhöchstem Befehl*“ waren „*neben dem Zahl-reichen Adel bej 3000. Personen eingelassen worden*“⁷⁵. Metastasio's *L'asilo d'Amore* hätte „*noch Ein oder anders mahl*“ pro-

⁷² HKA, Varia, Fasz. 22/1, fol. 133 ff.; Hoffinanzakten, rNr. 943, 20. Juni 1732. Am 16. Sept. 1732 erhielt die Universalbankalität den Auftrag, die Gesamtsumme von nunmehr 22.000 fl. noch in Linz ausfolgen zu lassen; ibidem, rNr. 945, 16. Sept. 1732.

⁷³ Daß Therese Reutter nicht in der Kutsche ihres Gatten reiste, ist bezeichnend für die Rivalität der beiden Primadonnen, die auch bei ihren Gehaltsforderungen auf genaue Gleichbehandlung achteten. Siehe LUDWIG REITER VON KÖCHEL, *Johann Josef Fur.* Wien 1872, 376 ff.

⁷⁴ „*Relation*“, HKA, Varia, Fasz. 22/1, fol. 57 ff.

⁷⁵ *Wienerisches Diarium*, Nrn. 71 u. 73 v. 3. und 10. Sept. 1732; HHStA, ZA Prot. 15, fol. 84v-85r. Vgl. auch JUSTUS SCHMIDT, *Linzener Kunstchronik* 3, Linz 1952, 176; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, III; HEINZ KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas* 3, Salzburg 1959, 516; OTHMAR WESSELY, *Kaiser Leopolds I., „Vermeinte Bruder- und Schwesterliebe“: Ein Beitrag zur Geschichte des*

duziert werden sollen, doch ist es „wegen beraihts sehr avancirter Jahrs Zeith vnd schon eingefallenen kühlen Nächten, auch deß der Vielfältigen Veränderung vnterworffenen Wetters“ bei dieser einen Vorstellung geblieben⁷⁶.

Wegen der anhaltenden Regenfälle mußte auch die Rückreise auf der Hochwasser führenden Donau verschoben werden. Die nach Linz gekommenen „*Theatral Personen*“ wurden noch vor dem Hof eingeschifft, ebenso die „*Comædie Klajder vnd all das Jenige so aufzubehalten Ist*“. Der Musikdirektor Graf Lamberg hatte für sich, sein Gepäck und seine Dienerschaft eine „*Sechserin*“ allein, während für die „*gesambte Kajj. Music, sambt bedienten vnd Völliger Bagage*“ eine „*Sechserin*“ und eine „*Siebnerin*“ bereitstanden. Zwei Plätten wurden „zur abführung deren *Theatral Nohturfften [sic], Mahlereijen, Caretten, strikh, vnd Eijsen werkh*“ benötigt. Das für die Bühne und den Zuschauerraum verwendete „*Theatral Holtz*“ war den Pächtern „*alß Jhr ohne deme zuegehöriges eigenthumb*“ überlassen worden. Für den Abtransport hatte man „*aus denen Theatralbäumern Einen grossen Flosß zusammen gebunden*“ und das „*Theatral Holtzwerkh von läden, Latten, vnd Podingen darauf geladen*“. Auf einem zweiten Floß wurde das restliche Bauholz befördert. Haymerle selbst hatte für sich „*sambt nothdurften und Bagage*“ eine „*Sechserin*“ allein. Alles in allem benötigte man für die gesamte Wasserreise (also einschließlich des Hofes) 96 Schiffe und Plätten, die von 96 Schiffsmeistern und 628 Knechten bedient wurden; die gesamte Fahrt verschlang 15.464 fl. 21 kr.⁷⁷

Wie den von der Linzer Aufführung erhaltenen Nachrichten zu entnehmen ist, stand auch hier die szenische Komponente im Vordergrund. In den zeitgenössischen Berichten wird das von Giuseppe Galli Bibiena „*kunstreich erfundene Theatrum, dessen Scenen durchsichtig waren*“ und „*mit mehr als 4. tausend Lichtern beleuchtet gewesen*“ rühmend hervorgehoben. Bereits für die Krumauer Aufführung hatte Haymerle „*Eine große Machine, und Eine Mutation des Theatri von lauther transparentungen*“ einzuplanen, und für diese transparenten Dekorationen, die Galli Bibiena für *Lasilo d'Amore* zum erstenmal verwendet haben soll, ist dem Linzer Theatralfest von 1732 auch ein Ehrenplatz in der Theatergeschichte eingeräumt worden⁷⁸. Diese Priorität der Linzer Aufführung hält aber einer näheren Prüfung nicht stand: Schon der 1723 mit Haymerle geschlossene Appalto-Kontrakt hatte die Bestimmung enthalten, daß „*in aufrichtung deren Scenen, wie auch Groß- und*

Wiener Hoftheaters in Linz, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1963) 586–608, hier 590; FRITZ FUHRICH, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert* (Theatergeschichte Österreichs, I/3) Wien 1968, 30; JACQUES JOLY, *Les fêtes théâtrales de Metastase à la cour de Vienne (1731–1767)* Clermont-Ferrand 1978, 103 ff.; SCHENDLER, „*Kaiserliche Augustini-Oper*“, 147 ff. Von der Linzer Aufführung der Oper *Lasilo d'Amore* sind in Wien und Graz italienische und deutsche Textdrucke erhalten; SARTORI, *I libretti italiani* I, Nr. 3181; MEYER, *Bibliographia* II/8, 125 ff.

⁷⁶ „Relation“, HKA, Varia, Fasz. 22/1, fol. 130 ff.

⁷⁷ Ibidem fol. 91r–93v; vgl. auch MIKOLETZKY, *Hofreisen*, 281.

⁷⁸ A. HYATT MAYOR, *The Bibiena Family*, New York 1945, 31; KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas* 3, 516; FUHRICH, *Theatergeschichte Oberösterreichs*, 30.

*Kleinen durchscheinend-, und transparirend- oder anderen Maschinen nach des Poëten, und Ingenieurs seiner angebung [...] Keine einzige ausnahm zumachen“ sei⁷⁹. Es durfte also vom Standard der bisherigen Ausstattungspraxis nicht abgerückt werden, und transparente Dekorationen scheinen somit schon damals ein fester Bestandteil derselben gewesen zu sein. Auch von der Prager *Costanza e Fortezza* von 1723 werden „durchscheinend erleuchtete Szenen“ gemeldet⁸⁰; und Ferdinando Galli Bibiena hatte z. B. schon für die „*Augustini-Oper*“ des Jahres 1715 (*Teseo in Creta* von Pietro Pariati und Francesco Conti) oder – zusammen mit seinem Sohn Giuseppe – für das pompöse Theatralfest *Angelica vincitrice di Alcina* von Pietro Pariati und Johann Joseph Fux (1716) transparente Dekorationen geschaffen⁸¹. Aber auch in Metastasios erster Wiener „*Augustini-Oper*“, dem *Enea negli Elisi* von 1731, erschien der „*tempio dell'Eternità*“ mit „*colonne trasparenti*“⁸². Ähnlich wird Giuseppe vermutlich auch in *Lasilo d'Amore* seine vielbewunderten transparenten Dekorationen eingesetzt haben. Dementsprechend hoch war der Aufwand für die Bühnenbeleuchtung, die aus „mehr als 4. tausend Lichtern“ bestand und – wie aus den Abrechnungen des „Kaiserlichen Licht-Kammeramts“ hervorgeht – 2186 fl. 15 kr. gekostet hat – fast ebensoviel wie die Beleuchtungskosten der gesamten Böhmenreise⁸³.*

Als bald nach dem Linzer Theatralfest die Erneuerung des Pachtvertrages fällig wurde, ließ der Kaiser über seinen Appaltatore wieder verlauten, „*wasmasßen allerhöchst Dieselbe mit desßen bisheriger präsentirung ein allergnädigstes Vergnügen gehabt hätten*“, und Haymerles Pachtvertrag wurde abermals – diesmal um vier Jahre – verlängert⁸⁴.

Die „*Augustini-Oper*“ des Folgejahres 1733, Metastasios dreiaktiges *dramma per musica* „*L'Olimpiade*“ (Musik: Antonio Caldara) wurde ebenfalls, wie das *Wienerische Diarium* verkündet, auf einem „*ungewöhnlich extra sehr kostbaren und herrlich beleuchteten Teatro*“ vorgestellt⁸⁵. Erneut mußten die Pächter um das hierfür „*extra Stipulirte quantum pr. 3500 fl.*“ einkommen, das sie angesichts eines „*so kostbahren unter den Freijen Himmell zu pruduciren habendes Fest*“ als ohnehin „*sehr geringe*“ bezeichneten und „*Wegen deß Poëten und Ingenieurs alljähr. neue*

⁷⁹ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 861, 4. Mai 1723.

⁸⁰ Bericht von J. J. Quantz, zitiert bei EGON WELLESZ, *Musikalisches Barock und Anfänge der Oper in Wien*, Wien 1922, 78.

⁸¹ FRANZ HADAMOWSKY, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien* (Museion N. F. I/2) Wien 1962, 25.

⁸² METASTASIO, *Tutte le opere*, 2, 178.

⁸³ „*Relation*“, HKA, Varia, Fasz. 22/1, fol. 255v.

⁸⁴ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 946, 23. Dez. 1732.

⁸⁵ *Wienerisches Diarium*, 1733, Nr. 67, 70; WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 888; SCHEIB, *Die Entwicklung der Musikberichterstattung*, 99; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 112; SARTORI, *I libretti italiani* 4, Nr. 16.935; MEYER, *Bibliographia* II/8, 289 f., 442 ff. Zur Technik der „transparenten“ Dekoration vgl. ROBERT K. SARLOS, *Some Notes on Eighteenth-Century Transparency*, in: *Maske und Kothurn* 18 (1972) 151–154.

Ersinnenden kostbahrkeiten und in großer menge darzu gebrauchenden Personagen wohl mehrmahlen dreijfach außzulegen bemüßiget“ seien. Umsomehr drängten sie auf die kaiserliche Verfügung, „auf daß Wür mehr Bemelte geringe aufgabe ohne Längerer Zuwarthen habhaft Werden möchten“. Bei dieser Gelegenheit unterbrachten sie wieder eine Aufstellung der bis dato noch offenen Zahlungen von insgesamt 63.600 fl., wovon allein von dem Darlehen, das sie ihrem ehemaligen Musikdirektor „Hochfürstl. Gnaden Herrn Ludwig Fürst Pio von Savojen zu dero Bereiths in verfloßenen Jahr alß Kaj. Botschaffter Bey der durchl. Republicque Venedig gehabt einzug“ und „zu deroselben Subsistenz“ gewährt hatten und das mit dessen Botschafftergehalt getilgt werden sollte, Rückzahlungsraten in der Höhe von 19.600 fl. ausständig waren⁸⁶.

Für Metastasios *Olimpiade* war – wie schon für die „Augustini-Opern“ *Elisa* und *Enone* der Jahre 1729 und 1730 – gleichzeitig mit der Freilichtbühne im Garten der Favorita „wegen besorgend einfallenden Regen wetters“ eine zweite komplette Dekoration für eine Aufführung im dortigen Theatersaal hergestellt worden. Aus einer Anforderung von „extra außlagen“, die Haymerle 1736 nachträglich für die Jahre 1729, 1730, 1733 und 1734 einbrachte⁸⁷, gehen die Kosten hervor, die für „durch den Ingenieur Bibiena benöthigten Mahler, nebst handwerker, und Tagelöhner wie ingleichen alle Erfordernussen“ anfielen. Auch dabei war die höchste Summe (913 fl. 30 kr.) auf die *Olimpiade* des Jahres 1733 entfallen⁸⁸.

Am 20. Juli, also sechs Wochen vor der Vorstellung, begannen die Arbeiten. Bis zu zwölf Maler, ein Farbenreiber, sechs Tischler, zwei Zimmerleute, zwei Schneider und elf Tagwerker arbeiteten insgesamt 464 1/2 Tagschichten sowie 12 Abend- und 68 Nachtschichten. Die Tagsätze der Maler schwankten dabei zwischen 45 Kreuzer und zwei Gulden, der Farbepreiber erhielt 36 Kreuzer, ein Tischler verdiente 40 Kreuzer, ein Zimmermann zwischen 27 und 45, ein Schneider 15 und ein Tagwerker zwischen 7 1/2 und 21 Kreuzer.

Der Theaterarchitekt Giuseppe Galli Bibiena und der Theaterinspektor Fabio Zilly arbeiteten ebenfalls je 2 1/2 Tag-, zwei Abend- und 15 Nachtschichten, wofür sie jeweils zwei bzw. einen Gulden Zulage sowie jeder noch vier Gulden für „*seinen wagen*“ erhielten. Insgesamt kamen die Künstler und Professionisten auf 590 fl. 16 1/2 kr. Für die Nachtarbeit wurden 7 1/2 Pfund Kerzen benötigt. Den „*Materialisten*“ wurden für Farben, Leinwand, Holz und Eisenwaren 313 fl. 13 1/2 kr.

⁸⁶ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 952, 15. Dez. 1733. – Der feierliche Einzug des neuen Botschafters war am 30. Nov. 1732 erfolgt, und Prinz Pio di Savoia ließ durch seinen Bevollmächtigten Filippo Cusani am 13. Jan. 1733 die hierfür zugesagten 30.000 fl. von der Hofkammer anfordern: Hoffinanzakten, rNr. 947, 13. Jan. 1733.

⁸⁷ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 973, 16. Mai 1736, Nr. 1.

⁸⁸ In den anderen Jahren betrug die Kosten „wegen extra errichteten Theatri“: 1729 (*Elisa*): 542 fl. 8 kr. 2 d.; 1730 (*Enone*, abgesagt): 763 fl. 26 kr. 2 d.; 1734 (*Enone*): 358 fl. 12 kr.; HKA, Hoffinanzakten, rNr. 973; 16. Mai 1736, Nr. 5 (Lit. B).

bezahlt. 199 Pfund Kreide, 40 Pfund Gips, 42 Pfund Leim und nahezu ein Zentner Farben wurden verbraucht; dazu kamen noch drei Buch feines Silber und ein Lot Goldfirnis. Vom „*Bauholzversilberer*“ besorgte man u. a. „12 grosse Rahm“, also wohl die Kulissenrahmen; vom „*Leinwather*“ 21 Stück (ca. 500 m) weiße Rupfenleinwand und 6 Stück (ca. 150 m) feines Leinen für die „*Transparenti*“. Der „*Eisenhandler*“ lieferte 41.000 Nägel, 40 Paar „*taschen bändl*“ (Scharniere) und 15 Bund Draht.

Diese Ausgaben betrafen, wie erwähnt, nur die Dekorationen des „*kleinen Theaters in der Favorita*“, um im Falle eines Regenwetters dorthin ausweichen zu können. Welche sonstigen Kosten Haymerle einzukalkulieren hatte, geht aus den Abrechnungen für Metastasio–Caldaras Oper *Achille in Sciro* hervor, die zur Vermählung Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen im Jahre 1736 aufgeführt wurde⁸⁹. Die zu dieser Produktion erhaltenen Aktenstücke gewähren nicht nur einen vertieften Einblick in den Kostenaufbau der Wiener Hofoperproduktionen, sondern illustrieren erneut auch die oft beträchtlichen Schwierigkeiten, mit denen sich die Pächter bei deren Budgetierung und finanziellen Abwicklung konfrontiert sahen.

Am 9. Dezember 1735 war vom Kaiser eine Hofkonferenz einberufen worden, in der die Feierlichkeiten zur Hochzeit seiner Tochter beraten werden sollten. Dabei wurde der Hochzeitstermin „*in die leztern faschings-täg*“ verlegt – nicht zuletzt deswegen, weil man im Fasching „*ohnedeme ein- oder andere Lustbahrkeiten*“ anzustellen pflegte, und die Konferenz hoffte, daß auf diese Weise „*die sonst doppelt erforderliche Unkosten menagirt würden*“. Der Entscheidung, ob der Kaiser zur Hochzeit auch „*eine opera halten lassen sollten*“, wollte die Konferenz keinesfalls vorgreifen, da „*solches allein von Allerhöchst deroselben allergnädigster Willkühr dependiret*“. Man glaubte aber, an die „*gegenwärtig-Calamitosen und geld-Manglenden Zeiten, wo aller orthen die Nothdringlichkeit und Aarmuth überhand genommen*“, erinnern zu müssen, doch blieb dieser Fingerzeig sichtlich ohne Auswirkung: „*dies betreffend*“, entschied der Kaiser, „*wird gleich anbefohlen eine opera machen zu lassen, wegen des übrigen werd es sich weiter geben*“⁹⁰.

Kurz darauf ließ der Musikdirektor Graf Lamberg dem Hofkammerpräsidenten die Nachricht zukommen, daß „*eine opera auf den Großen Theatrum, mit Machinen und Transperenten nebst Beklejdeter orgestra dise Bevorstehendte Faschings Zeith produciret Werden Solle*“. Da „*wegen kürze der Zeith Tag und nacht*

⁸⁹ METASTASIO, *Tutte le opere* I, 751–803; WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 724; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 113; SARTORI, *I libretti italiani* I, Nr. 151; ANDREA SOMMER-MATHIS, „*Tu felix Austria nube*“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht: *Theatrale Festveranstaltungen anläßlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder*. Wien: phil. Diss. 1981, 13 ff.; dies., *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (Dramma per musica 4) Wien 1994, 68 ff.; DON NEVILLE, *Achille in Sciro*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* I, 9 f.; vgl. auch den Beitrag von ANDREA SOMMER-MATHIS im vorliegenden Band.

⁹⁰ MATHIS, „*Tu felix Austria nube*“ (1981) 15.

„daran gearbeitet werden muß“ (auch Metastasio hat sich in seinen Briefen über die kurze Vorbereitungszeit bitter beklagt⁹¹) und zur Bezahlung der Professionisten und Materialien „eine ohnumgängliche Baarschaft alltägl. außzulegen“ wäre, möge die Hofkammer sich „über ein Solches mit denen Kaj. Appaldatorn Haymerle zu verstehen nicht ungenaiht Sejn“⁹². In einer von ihnen daraufhin abverlangten Erklärung hatten die Pächter zunächst vorgebracht, daß es sich bei der geplanten Veranstaltung um ein „ausßerordentlich kostbares Fest“ handle, bei dem man wegen des „ungemeinen Costbaren Theatrum mit einer extra ordinaire großen Machin, villen mutationen, und Transparenten Scenen, wie nicht weniger wegen großer anzahl deren Agirenden personagen, 4 zahlreichen Tänzen, 24 Chorj. Bekleij-deter orgestrae“ und der „ohnumgänglich Benöttigt neuen Klejddungen“ mindest das Doppelte der kontraktmäßigen Summe von 18.000 fl., wie sie für eine „ordinarj gehaltenen opera“ am Großen Hoftheater vereinbart war, veranschlagen müsse. Er werde demnach die „Fournierung“ dieser Oper – vorausgesetzt, daß „es beij der ersten anordnung verbleiben, und nichts mehreres darzu komben sollte“ – nicht unter 36.000 fl. durchführen können⁹³. Der Musikdirektor Graf Lamberg wurde beigezogen und erklärte, „es seje zwar nicht ohne“, daß die neue Oper „weith mehr als sonst eine ordinari-opera Kosten werde“, vertrat aber die Meinung, daß dem Pächter lediglich „12000 fl. höchstens 14000 fl. zugeleget“ werden sollten. Kurz darauf überreichte ihm aber Haymerle eine Aufstellung, derzufolge die voraussichtlichen Produktionskosten bereits auf 47.400 fl. geklettert waren. Besonders in die Garderobe seien – so Haymerle – bereits Waren in „un glaublicher menge“ geliefert worden, und er veranschlage allein die Kostümkosten auf rund 17.000 fl., eine Summe, wie man sie z. B. auch für das zum „Chur Baijerischen Bejlager“ gehaltene „Festin“ aufgewandt hatte, obwohl dieses nur im Kleinen Theater in der Favorita in Szene gesetzt worden war und nur halb so viele Ballette aufgewiesen hatte⁹⁴. Der mit dieser neuen Summe konfrontierte Kaiser erklärte gegenüber dem Musikgrafen, daß „von solch angesetzten 47400 fl. wenigstens 10000 fl. abgebrochen werden sollten“. Doch als in einer neuerlich einberufenen Kommission Haymerles Forderung auf dieses neue Limit heruntergehandelt werden sollte, präsentierte der Pächter bereits wieder eine neue Abrechnung, die diesmal einen endgültigen Gesamtbetrag von 52.873 fl. 34 kr. auswies.

Zusammen mit einigen älteren Kostenschätzungen ist diese Endabrechnung erhalten geblieben und nennt folgende Positionen⁹⁵:

⁹¹ METASTASIO, *Tutte le opere* 3; S. 133 ff., Nr. 102–104; vgl. MATHIS, „*Tu felix Austria nabe*“ (1981) 20.

⁹² HKA, Hoffinanzakten, rNr. 973, 16. Mai 1736, Nr. 2*, dat. 12. Dez. 1735.

⁹³ *Ibidem* Nr. 3*.

⁹⁴ *Le nozze di Aurora*, Festa teatrale von Pietro Pariati und Johann Joseph Fux, 6. Okt. 1722; HKA, Hoffinanzakten, rNr. 973, 16. Mai 1736, Nr. 7*; MATHIS, „*Tu felix Austria nabe*“ (1981) 53 ff.

⁹⁵ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 973, 16. Mai 1736, Nr. 6*.

No. 1 [bis 10]	<i>Für die Erste [bis 10,te] lista deren arbeits Leuthen auf den Theatro</i> [zus.]	7449 fl. 22 kr.
No. 11	<i>Für Regalien an die Actorij, Corrij und Tanzer an baaren</i>	3948 fl.
No. 12	<i>Für die Comparsen</i>	147 fl.
No. 13	<i>an den Copista Ziß</i>	550 fl.
No. 14	<i>an den detto Macarinedi</i>	70 fl.
No. 15	<i>an lutman & Perger Pauholz Versilberer</i>	261 fl. 16 kr.
No. 16	<i>denen Sesßel tragern</i>	11 fl.
No. 17	<i>an die Frau Freijlina Federschmuckherin</i>	550 fl.
No. 18	<i>an die blumenmacherin</i>	170 fl.
No. 19	<i>an Schwingshoffer Gasquetmacher</i>	346 fl.
No. 20	<i>an Michael Herman Waaren Conto</i>	1285 fl. 13 kr.
No. 21	<i>an Jacob Eibecker detto</i>	81 fl. 52 kr.
No. 22	<i>an Paul Diters Theatral stickher</i>	1974 fl.
No. 23	<i>An Thomas Wellner Waaren Conto zalt baar</i>	366 fl. 19 kr.
No. 24	<i>an Dollinger Wax Kertzler</i>	47 fl. 48 kr.
No. 25	<i>an lorenz Moser Gatterstrickher</i>	131 fl. 14 kr.
No. 26	<i>an Bindtmeister</i>	22 fl. 4 kr.
No. 27	<i>an tischlermeister Kätzel</i>	145 fl. 5 kr.
No. 28	<i>an Nögl und Eisßenwerekh lauth Conto</i>	484 fl. 5 kr.
No. 29	<i>lauth Conto der geliferten Fein & ordinarij Farben Nebst</i> <i>Gold & Silber Metall und Carlton</i>	1500 fl.
No. 30	<i>Eleonora Fabris aufbutzerin</i>	24 fl.
No. 31	<i>Traxlermeister Koller</i>	69 fl.
No. 32	<i>Weiß Schlosßermeister</i>	105 fl. 13 kr.
No. 33	<i>Mentz Paroquenmacher</i>	51 fl. 14 kr.
No. 34	<i>Petter Gamba bildhauer</i>	56 fl. 57 kr.
No. 35	<i>Klampfferer Schülekh</i>	149 fl.
No. 36	<i>Pejjer Sailler</i>	250 fl. 23 kr.
No. 37	<i>lauth Conto der geliferten ordinarij Theatral & Extra fein</i> <i>Transparent leinw[at]</i>	718 fl. 18 kr.
No. 38	<i>lauth Conto in die Kaj. quard[arob]a detto</i>	1121 fl. 11 kr.
No. 39	<i>Emanuelin durmacherin</i>	70 fl.
No. 40	<i>Rauchfang Kehrer</i>	18 fl.
No. 41	<i>an den Kaj. quard[arob]a</i>	1950 fl.
No. 42	<i>an Venzel leibschneider</i>	623 fl.
No. 43	<i>lauth Conto ußßer Geliferten Waaren</i>	28116 fl. 35 kr.
No. 44	<i>den Kaj. Theatral Juspsector vor sein waayen L[aut] quit[tung]</i>	20 fl.
		<hr/> 52873 fl. 34 kr.

Einzelne Posten lassen sich anhand älterer Voranschläge näher bestimmen⁹⁶. Die Bühne („*das Theatrum*“) der Brüder Giuseppe und Antonio Galli Bibiena war mit ihren „7 *Mutationen in Transparenten und großen Maschinen*“ ursprünglich auf

⁹⁶ Vgl. „*Vorleifige Specification vor die auff dem Großen Theatro zu dero Durchl. Erzherzogin Theresia Künfftigen Bejrlager zu Protuciren Kommenden Theatral Fest*“: HKA, Hoffinanzakten, r.Nr. 973. 16. Mai 1736. Nr. 4*: „*Notitia*“, ibidem Nr. 7*.

8000 fl. veranschlagt worden, hatte dann aber, laut „*wochentlichen arbeits lohn lista*“ und einschließlich der zugelieferten Materialien, circa 10.600 fl. verschlungen. Die Lieferungen des Seilers über Waren im Wert von 250 fl. 23 kr. bezogen sich vor allem auf die „*große Saill & Strickh*“ „*zur Machina*“; die „*extra Feine transparent und andere einige Hundert Stuckh Theatral leinwath*“ (Kosten 718 fl. 11 kr.) wurden für die „*transparenten*“ Dekorationen und andere Kulissen und Prospekte benötigt. Der Schlosser hatte dem „*Gatterstrickher*“ Draht für einen Maschenzaun zu liefern und 30 „*große Hengleichter*“ anzufertigen. Der „*Klampfferer*“ (Klempner) besorgte die Blecharbeiten.

Unter den sonstigen Kosten springt die beachtliche Summe von 620 fl. für die beiden „*Copisten*“ ins Auge. Bei dem „*Bindtermeister*“ scheint es sich um den Buchbinder gehandelt zu haben; in den Voranschlägen waren Posten „*an reichen büchern vor die Allergnädigsten herrschafften*“ und „*an andern 2000 büchern*“ enthalten. Anlässlich einer Aufführung im Vorjahr wurde für die Prunkausgaben der Textbücher, wie sie „*vor bejde Kay. Majjt. und Durchl. Erzherzog. nebst Sr. König. Hochheit deß Herzogen v. Lottringen*“ angefertigt wurden, „*drap d'or et drap d'argent*“ angeschafft⁹⁷.

„*Ein zimliches quantum*“ bildeten „*die baaren Gelder an die Actorij. Corrij, Tantzler, andere Musici und Comparsen*“, die ursprünglich auf 4800 fl. geschätzt worden waren und sich schließlich auf 4.095 fl. beliefen. Sie setzten sich größtenteils aus den sog. „*Regalien*“ zusammen, mit denen die Darsteller „*zur Zierde vnd Schmückung ihrer Klajdér*“ „*das weißzeug, spizzen, Bänder, handtschuhe, Parouquen, Waadel [=Fächer], strimpff, schuhe, auch die Weiber den Kopff auff-Puz*“ sowie „*die gewöhnliche falsche steiner*“ anzuschaffen hatten, die sie dann nach Ablauf der Produktion behalten durften. Diese Vergütungen betragen für die „*Actores*“ 60 und für die „*Actricen*“ 120 fl. pro Kopf; ein „*Hoff-Tanzer*“ erhielt 40 fl., ein Chormitglied 17 fl. Ansonsten erhielten Männer von der kaiserlichen Garderobe „*anderst nichts alß die alleinig verfertigte Klaidler sambt dem Casquet (worcon ihnen die Hosen, pro Regali, nach rollendter Opera gelasßen werden)*“. Auch die „*Weibs Persohnen*“ mußten ihr Kostüm, das ihnen die Garderobe zur Verfügung stellte, wieder „*restituiren*“, erhielten aber „*zum regali einen Damastenen Unter-Rock, Mieder, und Strick-Rock*“, die sie behalten durften⁹⁸. Zusätzlich zu diesen Pauschalabgeltungen hatte Haymerle für die „*Poëten, Compositorn, Theatral officianten, Guardarobber*“ usw. sog. „*kleine Regalien*“ wie „*strimpf, halßdicher, Handschuch*“ und „*band*“, meist aus „*Extra feün seiden*“, bereitzustellen. Dazu gehörten auch die Seidenschlafrocke,

⁹⁷ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 966, 19. Aug. 1735.

⁹⁸ HHStA, OMcA, Prot. 9 (1718–1722), fol. 366v; siehe auch die Appaltoverträge mit Haymerle, z. B. HKA, Hoffinanzakten, rNr. 861, 4. Mai 1723, sowie rNr. 966, 19. Aug. 1735, Nr. 4. Vgl. HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 55.

die unter diesem Titel Metastasio und Caldara gebührten und die dieses Mal im modischen Leopard-look geschneidert waren⁹⁹.

Den bei weitem größten Ausgabenposten mit über 28.000 fl. bildeten aber Haymerles eigene Zulieferungen, die, entsprechend seinem Stammgewerbe als „hofbefreiter Tuch-, Spitzen- und Gold- und Silberbortenhändler“, wohl in erster Linie aus kostbaren Stoffen und Accessoires für die Kostüme bestanden haben und die – in Haymerles eigenen Worten – in „*unglaublicher menge*“ erfolgten. So hatte schon seine erste Kostenaufstellung einen Bedarf an „*237 Kleider*“ ergeben. Für die Hauptdarsteller waren anzufertigen „*6 Gantz Neue Klaidler von Samet und Extra Reich gestickt worunter zweij Extra vor Actrice und alle mit Neuen Mändl; 2 Klaidler zwar auß der guardaroba doch gantz Neu Garnirt und mit Ein Neueren Mandl*“. Für die vier Ballette („*4 numereuse Tanz*“) benötigte man:

*„14 Gantz Neue Kleider von atlas mit Silber borthen und franzen wie auch Crepin garnirt;
15 Gantz Neue Kleider gleichfals von Atlas mit Silber borthen, Franzen und Crepin garnirt;
12 Kleider Welche zwar auß der guardaroba genohmmen doch Neuer dings mit Silber borthen und Franzen garnirt, wo nichts alß die leiber danon zu gebrauchen. Die hosßen und andre außstaffirung gantz Neu gemacht werden müßen;
20 Gantz Neue Kleider von blauen Sammet mit Silber Reich gestickt mit Frantzen, Crepin und quasten garnirt und auff daß Rechteste außgestaffirt.“*

Dazu kamen für den Chor „*24 Gantze Corrij Kleider*“, die zwar aus der kaiserlichen Garderobe stammten, „*doch mit Neuen borthen, franzen, und Crepin garnirt*“ werden mußten und mit „*gantze Neue hosßen, strimpf, handschuch, bander und alle zugehör*“ zu versehen waren. Für 12 Pagen („*Bagij*“) waren ebenfalls vollkommen neue Kostüme anzufertigen. „*Mit ober, und unter Kleid mit borthen und Franzen Garnirt*“. Die Komparserie wurde mit 48 neuen Kostümen ausgestattet, 60 weitere mußten „*repariert*“ werden und größtenteils „*Neue gaschqueter*“ erhalten. Auch das Orchester spielte in stilgerechten Kostümen; 24 Musiker erhielten „*Neue Röckh Nebst gaschqueter und mit Silber borthen garnirt*“, die Kostüme der übrigen wurden „*alle verbesßert*“. Die Entwürfe dieser Kostüme besorgte wohl in der Hauptsache schon der „*kaiserl. Kammer- und Theater-Zeichenadjunkt*“ Andrea Altomonte, nachdem der erste „*Theatral Dissignatore*“ Daniele Antonio Bertoli, der seit 1731 auch die kaiserliche Gemäldegalerie leitete, schon seit einigen Jahren „*fast gar nichts oder nur wenig arbeitete*“¹⁰⁰.

⁹⁹ „*2 Parderene SchlaffRöckh vor H.^{er} Poelten und H.^{er} Caldara*“: HKA, Hoffinanzakten, rNr. 973. 16. Mai 1736, Nr. 7*; „*2 seiden schlaffröckh vor den kajj, Poelten und Compositor der Kajj, Majj, Music*“: ibidem rNr. 966. 19. Aug. 1735 Nr. 4.

¹⁰⁰ HHStA, OMeA Prot. 15 (1735–1738), fol. 322v–323v; WALTER PILLICH, *Kunstregesten aus den Hofparteyenprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1637–1780*, T. 3, in: MÖStA 16 (1963) 472–500, Nr. 450. Zur Tätigkeit Andrea Altomontes in Böhmischem Krumau vgl. OTTO G. SCHINDLER, *Adeliges Landleben mit dem wienerischen Hanswurst (Die „Alt-Wiener Volkskomödie“ am Schloßtheater von Böhmischem Krumau)*, in: VACLAV BŮŽEK (Hrsg.), *Život na dvořech barokní šlechty*

Die in den Kostenschätzungen mit beachtlichen 1400 fl. veranschlagten Ausgaben für die „*Federschmuckherin nebst Blumenmacherin und Aufbuzerin deren Weibs Bildern*“ sind in den jeweiligen Positionen der Gesamtabrechnung enthalten; desgleichen die nicht bezifferten Posten für „*Casquettmacher, Huetter, Peruquenmacher, Schuester, Kirschner*“ und „*Schwerdt Feger*“. Der „*Frauenschneider Fenzel*“ hatte „*Kleider, Strickhröck, Damastene Mitter [=Mieder], und Röckh*“ anzufertigen. Unter den Arbeiten des „*Theatralstickers*“ werden „*4 klajder deren Jungen Prinzen und Frejlen nebst 5 ganze Actricinen und Actorn nebst 2 halben klejdungen, dann 20 Tanzer klajder*“ sowie „*28 Kleider und 5 große Mäntel Reich zu stickhen*“ besonders hervorgehoben. Selbst wenn wir die nicht spezifizierten Posten von Haymerles Abrechnung unberücksichtigt lassen, sind als Kostümkosten somit rund 35.000 fl. anzusetzen. Jedenfalls lag es auch in Haymerles Interesse, wenn der Aufwand bei den Kostümen möglichst hoch war; und mit den daraus geschöpften Gewinnen wird es auch zu erklären sein, daß Haymerle sich trotz seiner ständigen Klagen über die schleppenden Zahlungen des Hofes dennoch immer wieder bemühte, seinen Appaltovertrag zu verlängern.

Gegenüber der Hofkammer rechtfertigte Haymerle die hohen Kosten mit den „*fast täglich neü vorgekommenen anordnungen*“, doch weigerte sich diese beharrlich, einer Überschreitung der vom Kaiser zugesagten 37.000 fl. zuzustimmen. Schließlich wandten sich die Pächter direkt an den Kaiser und richteten an ihn das

„allerunterthänigste Bitten. Allerhöchst Dieselbte Geruhen unser allerunterthänigste Vorstellung wegen des ernelt Zu Eüer Röm. Kay. und König. Cathol. Maj. Höchsten Vergnügen extra kostbah mit unseren Baaren Vorschus, auch gelifferten Häuffigen waaren, nebst ausgezaltten Baaren Geldt. an die in grosser anzahl Bestandenen Actorn, Actricinnen, Chorj, nümphen, Comparsen, und Beklejdeten Orgestra, wie auch 4 ungewöhnlich extra reich ausStaffirt numerosen Tänzen, nebst des von denen Ingenieurs Bibiena auf daß allerkostbahrest- und Höchst prejswürdigst mit großen Spesen ausgeführten Scenario in allernädigste Consideration Zu ziehen, und aller Höchst Deroselbten mildesten außspruch in waß vor einen Quanto unß offermelte Bezallung verubfolget werden solle, an deroselbten Hochlöbl. Kay. Hoff Cammer aller Gnädigst ergehen Zu Lassen.“¹⁰¹

Als auch dieses unterwürfige Majestätsgesuch nichts fruchtete, gab sich Haymerle schließlich mit 40.000 fl. zufrieden, nachdem ihm der Musikdirektor Graf Lamberg versichert hatte, der Kaiser werde „*anderweithige Allerhöchste guden angedeijen zulassen Allermildest geruhen*“. Worauf diese „*Allerhöchsten Guden*“ hinausliefen, wird aus einer Resolution ersichtlich, die der Kaiser eigenhändig in das Referat des Hofkammerpräsidenten Graf Dietrichstein schrieb. Dietrichstein hatte das Ergebnis der Verhandlungen mit Haymerle dem Kaiser zur Ratifizierung vorgelegt, und dieser sah noch eine letzte Möglichkeit, seinem Appaltatore weitere 3000 fl. abzurufen: „*Mus noch gesehen werden ob er Zu den nachlaß Zu bewegen da*

(1600-1750) [Das Leben an den Höfen des Barockadels (1600-1750)] (Opera historica 5) České Budějovice 1996, 561-593, hier 573 Anm. 23.

¹⁰¹ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 973, 16. Mai 1736, Nr. 5*.

villeicht sein Sohn ein andre verlangte Gnadt etwan verliehen wirdt sonst auch die letzte 3000 fl Zu Zahlen. Carl m. p.“

Haymerles Sohn Bernhard war kurz zuvor um eine Hofstelle als Kammerdiener eingekommen, und der Vater ließ sich in der Tat durch diese in Aussicht gestellte kaiserliche Gnade dazu verleiten, auch noch auf diesen letzten Rest seiner ihm nach und nach heruntergehandelten Mehrleistungen für die Hochzeitsoper der künftigen Landesherrin Verzicht zu leisten. Er habe, so heißt es im abschließenden Referat des Kammerpräsidenten, „*sich sogleich dahin erkläret [...], das Er, umb sich Ewer Kay. Majitt. Allerhöchsten gnaden würdig zumachen, sich in allem mit tieffester Unterthänigkeit submitiret, und [...] diese 3000. fl nachgelassen*“. Die von Haymerles Forderung verbliebenen 37.000 fl. wurden noch am selben Tag der Universalbankalität zur Zahlung angewiesen und sollten aus den „*eingegangenen donativ geldern*“, also den Hochzeitsgeschenken der Stände, „*alsogleich*“ bezahlt werden¹⁰².

Damit war diese Angelegenheit aber noch keineswegs erledigt. Wie ernst es Karl VI. mit der Kammerdienerstelle für Haymerles Sohn Bernhard gemeint hatte, wissen wir nicht. Als der Kaiser viereinhalb Jahre später, am 20. Oktober 1740, verstarb, war der junge Haymerle jedenfalls noch immer ohne Versorgung. (Auch der Vater hatte, wie wir noch sehen werden, seinen Appalto kurz vorher verloren, durfte dafür aber den kompletten Hof mit Trauerkleidung versorgen.) Es sollten noch weitere viereinhalb Jahre vergehen, ehe Haymerle es wagte, das noch immer unerfüllte Versprechen des verstorbenen Kaisers einzumahnen – vielleicht hatte eine gerade geplatzte Beteiligung an einem siebenbürgischen Goldbergwerk den Anstoß gegeben. Haymerle (er durfte sich indessen schon „von Haymthal“ schreiben) wandte sich jedenfalls im März 1745 mit der dringenden Bitte an die Behörde, zwecks neuerlicher Stellenbewerbung seines noch immer unversorgten Sohnes Bernhard – diesmal bei der neuen Landesherrin Maria Theresia – ihm jenes Referat zur Verfügung zu stellen, aus dem die ihm seinerzeit nur mündlich mitgeteilte Zusage des Kaisers hervorginge¹⁰³. Die damit befaßte Hofkammer hielt Haymerles Wunsch im Prinzip zwar für „*allerdings billig*“, fand es aber umgekehrt ganz und gar unüblich, „*denen partheyen derley allerhöchste Resolutiones in terminis zu communiciren*“. Sie richtete stattdessen ein neuerliches Referat an Maria Theresia, worin sie der Landesherrin anheimstellte, „*ob Sie den Bernhard Heymerle allergnädigst accommodiren*“, oder aber dessen Vater Johann Wolfgang die seinerzeit nachgelassenen 3000 fl. wieder erstatten wolle, „*alß worauf Er denegata accommodatione antraget*“. Am 31. Juli 1745 erging eine Resolution Maria Theresias an die Generalkassen-Oberdirektion, „*dem gewesten opern Apaltatori Heimerl*“ die für ihre vor neun Jahren gehaltene Hochzeitsoper „*annoch ausständigfen] 3000 fl. zu verabfolgen*“¹⁰⁴. Als zwei Jahre

¹⁰² Ibidem Nr. 9*, 1* u. 2*; vgl. auch Hoffinanzakten, r.Nr. 984, 15. Mai 1737, Nr. 4.

¹⁰³ HKA, Hoffinanzakten, r.Nr. 1065, 31. Juli 1745., Beil. A, dat. 6. März 1745.

¹⁰⁴ HKA, Hoffinanzakten, r.Nr. 1065.

später – Haymerle selbst war indessen verstorben – die Haymerleschen Erben die Liquidation der zuletzt auf 141.120 fl. angewachsenen Hofschulden beantragten. befanden sich die 3000 fl. noch immer unter den offenen Forderungen¹⁰⁵.

Während das Jahr 1736 noch zwei große Metastasio-Opern sah (zum „*Augustinifest*“ *Ciro riconosciuto* und zum Namenstag des Kaisers *Temistocle*, beide Male mit der Musik Antonio Caldaras¹⁰⁶), war man in den folgenden Jahren gezwungen, die Ausgaben für das Hoftheater empfindlich zu drosseln. Schon früher hatte man in Finanzkreisen den chronischen Geldmangel Österreichs auch mit der Musik- und Theaterleidenschaft des Kaisers in Zusammenhang gebracht¹⁰⁷; und als nach Beendigung des Polnischen Erbfolgekrieges nunmehr auch am Balkan ein neuer, verlustreicher Türkenkrieg ausbrach, hatten sich diese Stimmen anscheinend durchgesetzt und zumindest die kostspieligen Festopern wurden „*suspendiert*“. So melden es jedenfalls zeitgenössische Eintragungen in den aus diesen Jahren erhaltenen Textbüchern, die erstmals Hadamowsky mitgeteilt hat und denzufolge im Jahr 1737 einzig Zeno-Pariatis Faschingsoper *Alessandro in Sidone* (Musik: Giovanni Bononcini) aufgeführt wurde, während „*negli anni 1738 e 1739 furono totalmente sospese le feste teatrali nella corte imperiale, à cagione della guerra col Turco, e della contagione che andava grassando nell'Ungharia*“¹⁰⁸. Die Zeremonialprotokolle des Obersthofmeisteramtes sowie das *Wienerische Diarium* sprechen in diesen Jahren ebenfalls nur von „*Serenaden*“, die zu den üblichen Festtagen des Hofes aufgeführt wurden. Wir werden uns daher auch Metastasio's *componimenti drammatici* „*Il Parnaso accusato e difeso*“ und „*Astrea placata, ossia La felicità della terra*“, die in der Vertonung Johann Georg Reutters d. J. bzw. Luca Antonio Predieris zu den „*Augustinifesten*“ der Jahre 1738 und 1739 gegeben wurden, lediglich als konzertante Aufführungen vorstellen müssen¹⁰⁹.

¹⁰⁵ „*Protocollum in materia der Heimerlischen Forderung*“ vom 18. Nov. 1747, HKA, Hoffinanzakten, rNr. 1090, 26. Aug. 1748.

¹⁰⁶ METASTASIO, *Tutte le opere* 1, 805–864, 865–919; WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 926 u. 931. HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 113 f.; SARTORI, *I libretti italiani* 2, Nr. 5692 f., 5, Nr. 22, 925 f. Die Kosten für die Errichtung einer gedeckten Schlechtwetter-Ausweichbühne beliefen sich diesmal auf 1152 fl.: „*Conto Waß Die Maller und andere arbeits leuth sambt zugehörigen Materialien zu den Extra Klein Theatro in der Kay. Favorita Gehaltenen opera *Ciro Riconosciuto* betitult deß 28. aug. dißes 1736. Jahrs gekostet und bezalt worden*“; HKA, Hoffinanzakten, rNr. 990, 20. Nov. 1737, Nr. 6. Die Hofbuchhaltere stellt in einem Referat mit Besorgnis fest, daß diese Kosten in den Jahren 1729 bis 1734 im Durchschnitt 644 fl. 15 kr. betragen hätten, der nunmehr geforderte Betrag „*aber schon fast das Doppelte übersteigen thut*“ (ibidem Nr. 11).

¹⁰⁷ BERNHARD RILL, *Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht*, Graz 1992, 258.

¹⁰⁸ HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 114. Die betreffenden Sammelbände der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sind derzeit nicht zugänglich.

¹⁰⁹ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 249–262 u. 277–291. HHStA, ZA Prot., 16 (1735–1738), 364r u. 17 (1739–1740), fol. 53r; *Wienerisches Diarium*, 30. Aug. 1738 (Nr. 70), 767 und 28. Aug. 1739 (Nr. 60), 735; WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 955 u. 962; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 114; SARTORI, *I libretti italiani* 4, Nr. 17, 794 u. 1, Nr. 3314.

Aus den Eingaben Haymerles aus diesen Jahren geht gleichfalls hervor, daß ihn der Hof diesmal nur mit einigen wenigen Produktionen beauftragt hatte. Am 2. Juli 1740 hatten sich nämlich die Pächter neuerlich „*erkläunt*“, ihre „*Specification Unserer wegen 1737 errichteten Apaldo-Contracts habenden anforderungen*“ in der Höhe von 27.000 fl. „*in tieffester unterthänigkeit zu überreichen*“¹¹⁰. Aus dieser Aufstellung geht zunächst hervor, daß sie 1737 neben der Faschingsoper im Kleinen Theater in der „*Kay. Stalburg*“, wofür sie 15.600 fl. zu fordern hatten, der in der „*Kay. Hoff Capellen gehaltenen oratorien undt alda Errichteten drey H. H. gräber*“ sowie dem „*Commer Fest deß Ersten Octobris*“ (Geburtstag Kaiser Karls VI.), wofür ihnen insgesamt 1650 fl. zustünden, auch noch als „*Augustini-Oper*“ die Produktion von Metastasios *Zenobia* schon vollständig vorbereitet hatten, die aber – aus ungenannten Gründen – offenbar im letzten Moment „*Allergnädigst suspendiret*“ worden war¹¹¹. Für die in diesen Fällen stets mißtrauische Hofbuchhalterei hatten sich die Pächter vom Musikdirektor Graf Lamberg noch am 29. August bestätigen lassen, daß sie diese im „*geschlossenen Teatro in der Kay. Favoritta*“ vorgesehene Produktion „*völlig zum Standt gebracht*“ hätten und „*all und Jede Unkosten hierzu verwendet worden seind*“. Da man überdies „*all die darzu gefertigten Kleidungen, Mutationen und alles zu dißer opera gehörige biß künfftiges Jahr verwahren und aufbehalten*“ wolle, seien die Appaltatoren so zu bezahlen, „*alß wann ermelte opera würeklich Exhibiret worden währe*“¹¹². Aufgeführt wurde *Zenobia* schließlich zur „*Augustinifeier*“ des Jahres 1740, und zwar bereits unter der Impresa des neuen Pächters Fabio Zilly. Um die Bezahlung der Produktionskosten sollten sich noch 1747 Haymerles Erben bemühen¹¹³.

Für die Jahre 1738 und 1739 verrechnete Haymerle jeweils nur 1650 fl. für die „*in der Fasten in der Kay. Hoff-Capella gehaltenen oratorien undt alda Errichteten 3 H.H. Hoffgräber Nebst den Commer-Fest deß Ersten octobris*“. Die Aufführungen von Metastasios *Parnaso accusato* und *Astrea placata* waren offenbar konzertant. Metastasios Oratorium *Isacco, Figura del Redentore* war für die Karwoche 1739 vorbereitet worden, mußte aber wegen eines Podagra-Anfalls des Kaisers abgesagt werden¹¹⁴. *Isacco* ist die letzte Arbeit, die Haymerle für Metastasio durchführte; ähnlich

¹¹⁰ HKA, Hofffinanzakten, rNr. 1024, 23. Nov. 1740.

¹¹¹ Im Brief an seinen Bruder Leopoldo Trapassi nach Rom vom 16. März 1737 schreibt Metastasio von „*l'ordine dal mio augustissimo padrone per due opere che debbono esser pronte, quanto a me, nel venturo agosto*“. METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 152; vgl. auch das Schreiben vom 15. Juni 1737, ibidem 156.

¹¹² HKA, Hofffinanzakten, rNr. 1024, 23. Nov. 1740 (Beil. B).

¹¹³ METASTASIO, *Tutte le opere* 1, 921–970; WEILEX, *Zur Wiener Theatergeschichte*, Nr. 978; HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 115; SARTORI, *I libretti italiani* 5, Nr. 25.303. HKA, Hofffinanzakten, rNr. 1090, 26. Aug. 1748.

¹¹⁴ Am Beispiel des *Isacco* erfahren wir von Metastasio auch die Folgen einer derartigen Absage: „*Speravo, caro signore Bettinelli, di mandarvi oggi il mio nouvo Oratorio; ma l'augustissimo principe trattenuto dalla podagra non ha potuto andare in chiesa, onde non si è cantato e non posso*

wie *Zenobia* wurde auch das Oratorium erst im Jahre 1740 aufgeführt, nachdem Haymerle die Impresa bereits an seinen Nachfolger Fabio Zilly abgetreten hatte.

Haymerles finanzielle Forderungen an den Hof waren in den letzten Jahren stetig angestiegen und betragen 1736, nach einer „*Specification*“ seiner „*bey dem Kay. Erario hafftenden liquiden Forderungen*“ an reinen Kapitalien – einschließlich der 3600 fl. für dem Kaiser „*gelifferte Leibs Kleydungen*“ – bereits 142.600 fl.¹¹⁵ Von den zusätzlich geforderten Verzugszinsen sowie der „*ebenmäßig prästendirenden aggio, Provision, Münz Verlust, und Ritorno Posten*“ wurden 21.706 fl. anerkannt, 22.995 fl. dagegen „*ausgestellt*“¹¹⁶. Im Jahre 1737 wurden anlässlich einer von „*denen Hoflieferanten Bormatini, Heimerl und Mayr angesuchte[n] abstossung ihrer von verflossenen Jahren her in Capitali und Interessen ruckhständigen forderungen*“ die entsprechenden Zahlen von Amts wegen festgestellt, wobei auf „*Heymerle et Compagnie*“ mit 150.944 fl. offener Forderungen gegenüber den 32.149 fl. des Hauses Bormastini & Komp. und den 9450 fl. der Firma Mayr der Löwenanteil entfiel¹¹⁷. Diese Summe entsprach nach heutigem Geldwert immerhin rund 150 Millionen Schilling (nach anderen Schätzungen sogar 1,2 Milliarden)¹¹⁸. Auch in einem Referat der Hofkammer wurde ein Rückstand von über 150.000 fl. „*in der That*“ als unzumutbar eingeschätzt und die Zulässigkeit entsprechender Zinsforderungen in diesem Fall befürwortet. Allerdings bestünde hinsichtlich der Hoflieferanten allgemein „*die Præsumption*“, daß sie, „*ob sie auch mit der Bezahlung lang zuwarthen müssen*“ – was ihnen allerdings ebenso bei „*Privatis*“ zustoßen könne – „*gleichwohlen vill gewöhnen thuën*“. Dem Kaiser wurde vorgeschlagen, die Schulden in vier aufeinanderfolgenden Jahren bei fünf Prozent Verzugszinsen zu tilgen.

Trotz dieser schlechten Erfahrungen hatte Haymerle 1736 seinen Appaltvertrag nochmals um weitere drei Jahre zum bisherigen Pachtquantum von 54.000 fl. verlängert. Er hatte „*zwar anfangs wegen nicht erfolglicher richtiger Bezahlung ein mehreres Prætendiret*“, sich aber „*auf Nachtruckhsambes Zusprechen*“ dann doch wieder auf die bisherige Summe eingelassen¹¹⁹. Obwohl dieser Vertrag mit Ende Dezember 1739 befristet war, wurde diesmal nicht um Verlängerung angesucht – vielleicht, weil Haymerle der Meinung war, sein Kontrakt würde ohnedies bis Ende Februar 1740 laufen (so ist es auch in einigen Aktenstücken zu lesen¹²⁰, und der neue Vertrag mit Haymerles Nachfolger sollte dann auch mit 1. März 1740 begin-

pubblicarlo“: Brief an den venezianischen Verleger Giuseppe Bettinelli, 28. März 1739. *Tutte le opere* 3. 183 f. – Der Druck der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sig. 798/Tb) trägt die Jahreszahl 1739; Wiener Textdrucke mit Jahreszahlen 1739 und 1740 bei SARTORI, *I libretti italiani* 3, Nr. 13.686 f.

¹¹⁵ HKA, Hoffinanzakten. rNr. 984, 15. Mai 1737, Nr. 4.

¹¹⁶ HKA, Hoffinanzakten. rNr. 990, 20. November 1737, Nr. 16, datiert 16. Juni 1736.

¹¹⁷ Ibidem Nr. 2, 13.

¹¹⁸ Siehe oben, Anm. 48.

¹¹⁹ HKA, Hoffinanzakten. rNr. 980, 31. Dez. 1736; rNr. 984, 15. Mai 1737, Nr. 1, 3.

¹²⁰ Z. B. HKA, Hoffinanzakten. rNr. 1017, 14. Feb. 1740, Nr. 1.

nen). Im Februar 1740 legte jedenfalls ihrer „*Kay. und König. Cathol. Maytt. Theatral Inspector Nahmens Fabio Zilly*“ eine „*Proposition*“ vor, worin er sich bereit erklärte, den Opern-Appalto auf sechs Jahre mit allen Bestimmungen, wie sie mit Haymerle vereinbart worden waren, zu übernehmen, diesem auch alle „*vorräthig sich befindlich, zu Haltung deren operen beygeschafft, guet und taugliche Waaren*“ nach und nach abzulösen und schließlich von dem bisher vereinbarten Pachtquantum von 54.000 fl. nicht weniger als 8000 fl. nachzulassen. Als Gegenleistung bat er sich aus, daß ihm, weil er damit „*dem Ærario einen Nutzen von 8000 fl. verschafft*“, das verbleibende Quantum „*in discreten Terminen*“ und „*accurad bezahlet*“ werde. Der Musikdirektor Graf Lamberg hatte den Bewerber wärmstens rekommandiert und eine rasche Entscheidung befürwortet: die Hofkammer indes wollte „*der Justiz gemäß und billich*“ vorgehen und beschloß, die bisherigen Pächter, die „*bekanter maßßen während ihren Contract-jahren niemahls Einen Fehler begangen*“ und überdies „*noch vüle tausend gulden bey dem ærario zu fordern*“ hätten; noch eine Chance zu geben und sie zu befragen, „*ob Sie die appaltirung wiederholt auf sich nehmen, vnd wie viel Sie von dem vorigen Contracts-quanto jährlichen fahren Lassen wölten*“. Der zur Verhandlung erschienene Johann Wolfgang Haymerle erhob zwar anfangs „*vüle Beschwär und Vorstellungen*“, unterbot aber dann das Offert Fabio Zillys vorerst nur knapp um weitere 500 fl., erklärte sich aber schließlich bereit, noch zusätzliche 1500 fl., insgesamt also 10.000 fl., nachzulassen und den Appalto „*in der gewöhnlichen Magnificenz*“ um jährliche 44.000 fl. zu übernehmen.

Obwohl die Hofkammer ansonsten auf den Bestbieter „*vor anderen regulariter zu reflectiren*“ pflegte, hatte der Vorstoß des Quereinsteigers Zilly offenbar Eindruck gemacht. Daß er von sich aus gleich zu einem Nachlaß von 8000 fl. bereit war, wog in den Augen der Hofkammer den rechnerischen Bonus des Nachbieters Haymerle auf. Auch daß letzterer als Herrscher über größere Erfahrungen und Ressourcen verfügte, schien durch die Sachkompetenz des langjährigen Theatralinspektors Zilly egalisiert. Im übrigen lag, wie die Besetzungskommission feststellte, die Verantwortung ohnedies beim Musikdirektor Graf Lamberg, der sich so stark für Fabio Zilly eingesetzt hatte. Ob sich die von Zilly geforderte „*discrete Punctualität*“ der Zahlungen bewerkstelligen ließe, sei – „*wie Mann bey betrachtung des dermahlingen standes des Ærary ganz leicht vorsehen kann*“ – allerdings stark zu bezweifeln. Vielmehr mußte man befürchten, daß es deshalb auch zu „*hemungen in der sach selwsten*“ kommen werde, weshalb es der Hofkammerpräsident Dietrichstein für am besten hielt, „*Ihro May. anheimzustellen, waß hegst dieselwe Verrer wölten belieben werden*“. Der Kaiser, der dem Vernehmen nach sich schon vorher für Zilly ausgesprochen hatte, resolvierte am 9. Februar salomonisch: „*findt aus Vill Ursachen Vor dismahl mit Zilly Zu schlissen: nach disen 6 iahren wirdt sich ein Vndt andres klahrer Zeigen. Carl m. p.*“¹²¹.

¹²¹ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 1017, 14. Feb. 1740, Nr. 3.

Das Ergebnis dieser Entscheidung abzuwarten, war dem Kaiser allerdings nicht mehr vergönnt. Noch im selben Jahr 1740 erkrankte er plötzlich auf einem Jagdausflug und starb nach wenigen Tagen, am 20. Oktober, in seinem Lieblings-schloß Favorita. Der Appaltvertrag des neuen Pächters Zilly war damit automa-tisch erloschen. Haymerle, der ihm nach 17 Jahren Hofopernpacht hatte weichen müssen und der in diesen 17 Jahren für den Hof um eine runde Million Gulden etwa 130 Opern, Serenaden, Kammerfeste und Oratorien produziert hatte, wurde nunmehr mit der Ausstattung der Hofklage beauftragt – ein Geschäft, das mit sei-nem früheren als Theaterausstatter auch inhaltlich manche Gemeinsamkeit auf-wies, diesem aber vollends entsprach, was die Säumigkeit bei der Bezahlung anlange-te. Vier Tage nach dem Tod des Kaisers wurde eine förmliche „*Licitation*“ angeord-net, bei der sich der Hoflieferant Johann Wolfgang Haymerle als einziger bereit erklärte, die von der nunmehrigen Landesherrin Maria Theresia beschlossene Aus-stattung des gesamten hinterlassenen Hofstaates mit einer „*neuen Haupt- und Land-Claag*“ rechtzeitig und zu den bisher gültigen Preisen zu liefern; die Kauf-summe sollte in wöchentlichen Raten zu 800 fl. getilgt werden. Haymerle hatte alles in kürzester Zeit herbeigeschafft; 31.253 fl. hatte er in Rechnung gestellt, nach einem halben Jahr aber erst eine einzige Rate erhalten¹²². Einmal hatten die Ausga-ben für den neuen türkischen Botschafter Vorrang; ein andermal die Abfertigungen des Generals Neipperg; auch der Hofkammerpräsident bedauerte, derzeit unmög-lich zahlen zu können – „*wie gehrn man auch wollte*“ – und vertröstete Haymerle auf bessere Zeiten¹²³.

„*Klagwaren*“ im Wert von 13.761 fl. hatte Haymerle schon 1729 gemeinsam mit den Hoflieferanten Bormastini und Butterna geliefert; und auch in den Folgejah-ren wurde sein Handelshaus für Trauerausstattungen des Hofes – etwa anlässlich der Klage für die Kaiserinwitwe Amalie Wilhelmine im Jahr 1742 – herangezogen¹²⁴. Im April 1739 war für das kommende Karl-Borromäus-Fest (zugleich der Namenstag des Kaisers) eine neue „*Hof- und Staats Livree*“ angeschafft worden, mit deren Besorgung die Hoflieferanten Haymerle sowie Johann Maximilian Hoch-mayr beauftragt wurden. 100.192 fl. hatten die Waren für diese Livree alles in allem gekostet; auch in diesem Fall waren langfristige Rückzahlungen vereinbart worden, die gleichfalls wiederholt eingemahnt werden mußten¹²⁵. Wie schon erwähnt, hatte Haymerle auch die kaiserliche Familie mit „*Leibskleidern*“ und anderen Waren des persönlichen Bedarfs zu beliefern; aus dem Jahr 1739 werden z. B. „*verschiedene*

¹²² HKA, Hoffinanzakten, rNr 1024, 23. Nov. 1740; rNr 1030, 18. Okt. 1741.

¹²³ HKA, Hoffinanzakten, rNrn. 1029 u. 1030, 21. Juli u. 18. Okt. 1741

¹²⁴ HKA, Hoffinanzprot. 1730, Bd. 1144, fol. 615r (5. Sept.); 1742, Bd. 1192, fol. 392v (16. Juli); 1743, Bd. 1194, fol. 249v (20. Apr.).

¹²⁵ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 1006, 3. Juni 1739; Hoffinanzprot. 1743, Bd. 1194, fol. 251r, Bd. 1197, fol. 216v (22. Apr.).

feine Engl. Tücher, Sameth, und seiden unter-Futter, nebst Schwarz seidenen Strimpfen“ angeführt, die für den Kaiser bestimmt waren und 638 fl. kosteten¹²⁶.

Der auf den Handel mit Kleidern und Tuchwaren spezialisierte Haymerle trat aber auch als Heereslieferant in Erscheinung. Die niederösterreichischen Stände hatten ihn zu ihrem „*Mundurs Lüferanten*“ bestellt, und in dieser Eigenschaft war er für die Uniformen der neu ausgehobenen Rekruten zuständig¹²⁷. Er hatte aber auch einem spanischen Freiwilligenkorps, das 1735 auf Befehl des Kaisers unter Hauptmann Johann Baptist Carta nach Sizilien entsandt werden sollte, „*mundur und gewöhr, auch bahren Vorschuß*“ zur Verfügung gestellt. Seine diesbezüglichen Forderungen, 4000 fl. an Kapital und 2196 fl. an Zinsen, waren vom Marqués de Rialp bestätigt worden, doch wurde er damit zuständigkeitshalber an die „*Kgl. Welsche Hofcanzley*“ verwiesen, was einer Uneinbringlichkeit gleichkam¹²⁸. Hingegen erhielt er für jene „*Million Französische Batterie oder Flinten Steiner*“, die er trotz des französischen Waffenembargos in das Wiener Zeughaus zu liefern versprach, den Kaufpreis von 5500 fl. ohne Anstand, obwohl der Transport in Hall stecken blieb und in Wien auch nach sechs Jahren erst ein Drittel der Flintensteine eingelangt war¹²⁹.

Auch Quecksilber gehörte zu den Handelsgütern der Haymerle¹³⁰. Wichtiger aber war das Gold- und Silberborten-Geschäft, wofür sie in einem 1731 publizierten Patent als „*privilegierte Gold- und Silberdraht-, Borten- und Gespinstfabrikanten*“ beim Ankauf und Transport des benötigten Edelmetalls Begünstigungen erhielt¹³¹. Es lag deshalb nahe, daß sie auch selbst in Gold- und Silbergruben investierten. Wir wissen von Beteiligungen Johann Wolfgang Haymerles an einer „*Feur Machin*“, die in der oberungarischen Bergstadt Schemnitz zum Auffangen des in den Pochwerken „*hinwegfliessenden Gold und Silbers*“ entwickelt wurde¹³², oder von Anteilen an einem Gold- und Silberbergwerk im siebenbürgischen Neu-Teresztyan, die er aber wegen unüberbrückbarer Differenzen mit seinem Haupt-Gewerken Mitte der 1740er Jahre wieder abstieß¹³³.

¹²⁶ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 1004, 7. Jan. 1739.

¹²⁷ HKA, Hoffinanzprot. 1742, Bd. 1190, fol. 425r (23. Juli); fol. 720v (2. Dez.).

¹²⁸ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 1029, 11. Juli 1741; Hoffinanzprot. 1745, Bd. 1203, fol. 208r (26.–29. Apr.).

¹²⁹ HKA, Hoffinanzakten, rNr. 1038, 27. Aug. 1742; rNr. 1090, 26. Aug. 1748.

¹³⁰ HKA, Hoffinanzprot. 1742, Bd. 1192, fol. 65r (12. Feb.).

¹³¹ *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, hrsg. vom Altertums-Vereine zu Wien, Bd. 8, Wien 1914, 285, Nr. 17, 184.

¹³² HKA, Hoffinanzprot. 1739, Bd. 1178, fol. 321v (11. Juni); 1740, Bd. 1183, fol. 28r (31. Jan.); fol. 525r–v (16. Sept.) u. ö.

¹³³ HKA, Hoffinanzprot. 1739, Bd. 1178, fol. 454r (18. Aug.); 1743, Bd. 1194, fol. 685r (7. Nov.); 1745, Bd. 1203, fol. 221r (26. Apr.); fol. 354v; 358v (30. Juni); 1746, Bd. 1207, fol. 674r (14. Nov.) u. ö. – HKA, Münz- und Bergwesen, Ungarn, rNr. 106, 7. Nov. 1743, fol. 620ff. u. ö. – HKA, Anhang gem. Fasz. Siebenbürgen, rNr. 92, 25. Aug. 1747, fol. 322 ff.

Wegen seiner ungarischen Interessen bewarb sich Haymerle wohl auch um den ungarischen Adelsstand, in den ihn Karl VI. im Jahr 1740, kurz vor seinem Tod, „mit Verleihung eines Diplomats, nebst dem Indigenat, und auch Incolat allergnädigst behoben“ hat. Diese Gnade habe ihm der Kaiser – wie Haymerle gegenüber seinem Haupt-Gewerken ausführt – in Würdigung der „Seinen in Gott ruhenden Herrn Vatern und Brudern, auch allerhöchst deroselben, also drey Römischen Kaysern“ geleisteten Dienste gewährt, wobei der „allzeitige Vorschuß von zwey biß 300000 fl.“ besonders ins Gewicht gefallen sei¹³⁴. Haymerle und seine Familie führten nunmehr das Prädikat „von Haymthal“; im Zusammenhang mit dieser Adelsverleihung dürfte Haymerle auch ungarischen Landbesitz erworben haben. So wird von einem „Dominium“ in Baja (dem heutigen Bács-Kiskun) berichtet; und über das „Salzamt zu Baja“ haben noch die Haymerleschen Erben Geldüberweisungen durchgeführt¹³⁵.

In Wien besaß Haymerle, wie schon erwähnt, das Haus „Beym Kuehfuß“ unter den Tuchlauben, in dem sich auch ein berühmtes Bierhaus befand und dessen Name in der heutigen Kühfußgasse weiterlebt; es blieb bis 1849 im Besitz der Familie. Das Haus *Zum roten Igel*, das sein Bruder Norbert in unmittelbarer Nähe erwarb, beherbergte ab 1829 das erste Gebäude des Wiener Musikvereins und später das Tuchlauben- bzw. Strampfer-Theater¹³⁶. Als Norbert Haymerle im Jahre 1733 starb, fanden sich in seinem Nachlaß Obligationen seines Bruders Johann Wolfgang im Werte von 38.000 fl., die dieser innerhalb eines halben Jahres den Erben zurückzahlen versprach. Im Weinkeller lagerten 221 Fässer „Pettersdorfer“ im Wert von 773 1/2 fl.¹³⁷; sie stammten vermutlich aus den Weingärten Johann Wolfgang Haymerles, die dieser, neben mehreren Häusern und sonstigen Liegenschaften, in dem

¹³⁴ HKA, Münz- und Bergwesen, Ungarn, rNr. 106. 7. Nov. 1743, fol. 698r.; Budapest, Magyar Országos Levéltár [Ungarisches Staatsarchiv] Ungarische Hofkanzlei, A 35, Conceptus expeditionum, Mai 1741, 1: A 57, Libri Regii XXXIX/ 46. 363; vgl. JANOS ILLESSY – BELA PETTKO, *A Királyi Könyvek [Libri Regii]* Budapest 1895, 81; *Die Wappen des Adels in Ungarn* (J. SIEBMACHER'S großes Wappenbuch 33) Neudr. d. Ausg. 1885 bis 1894, Neustadt a. d. Aisch 1982, 229; BELA KEMPELEN, *Magyar nemes családok [Ungarische Adelsfamilien]* 4, Budapest 1912, 444. Das ursprüngliche Konzept des Adelsdiploms war mit 7. September 1740 datiert und trug noch den Namen Karls. Da dieser am 20. Oktober starb, wurde das Diplom schließlich mit 7. November ausgefertigt und trug bereits den Namen Maria Theresias.

¹³⁵ HKA Hoffinanzprot. 1741, Bd. 1186, fol. 333r; 1748, Bd. 1217, fol. 204r u. ö.

¹³⁶ Archiv der Stadt Wien, Grundbücher I/17, fol. 359; I/18, fol. 335; I/23, fol. 445; I/24, fol. 91; HHStA, OMAA, Abh., Kart. 693. 1733/3877; Kart. 709. 1740/4885; JOHANN JORDAN, *Schatz/ Schatz/ und Schantz [...]*, Wienn 1702, Nachdr. 1964, 57 f.; HARRER, *Wien, seine Häuser*, 309 ff.

¹³⁷ HHStA, OMAA, Abh., Kart. 693. 1733/3877. – Bereits 1724 hatte Johann Wolfgang Haymerle für den kaiserlichen „Außspeiß-Keller“ 820 Eimer „österreichischen claren wein, den Emer à 10 1/2 fl“ geliefert, wofür ihm 8610 fl. in vierteljährlichen Raten ausbezahlt wurden. HKA, Hoffinanzakten rNr. 873. 9. Sept. 1724.

unweit von Wien gelegenen Weinbauort Perchtoldsdorf (umgangssprachlich „Petersdorf“) seit 1719 nach und nach angekauft hatte¹³⁸.

In Perchtoldsdorfer „Bürger- und Inwohner-Listen“ findet sich auch jene ungewöhnliche Berufsangabe „Kayfserlich]er opera-maister zue wien“, mit der Haymerle als Eigentümer einer Liegenschaft in der Knappengasse (der heutigen Wiener Gasse) verzeichnet wird¹³⁹. Was wir unter einem derartigen „Opera-Meister“ zu verstehen haben, beantwortet uns eine Metastasio-Aufführung, die im fernen St. Petersburg stattfand und die zugleich den interkulturellen Charakter der zeitgenössischen Metastasio-Rezeption hervortreten läßt. Als eine italienische Theatertruppe im Jahre 1733 am Hof der Zarin Maria Ioannovna Metastasios Intermezzo *L'impresario delle Canarie* aufführte, wurde in einer gedruckten Inhaltsangabe, die zugleich mit einer russischen Ausgabe auch in deutscher Sprache erschien, das Stück als *Der Opern-Meister auf den Canarischen Inseln* betitelt¹⁴⁰. Erinnern wir uns, daß Haymerle im Textbuch der Prager Oper *Costanza e Fortezza* als „Impresario delli divertimenti Theatrali“ bezeichnet wurde. Der „Opera-Meister“ aus Perchtoldsdorf ist somit dessen deutsche Entsprechung; es ist der einzige mir bisher bekannt gewordene Fall, in dem für Haymerle dieses Prädikat verwendet wird.

In Perchtoldsdorf besaß Haymerle auch den sog. „Knappenhof“, einen stattlichen, schloßähnlichen und mit reichem Grundbesitz ausgestatteten Freihof. Er ist der bedeutendste Barockbau des Ortes und beherbergt heute eine Musikschule. In derselben Straße, der heutigen Wiener Gasse, besaß Haymerle noch weitere Häuser-

¹³⁸ Mit 216 Pfund oder rund 30 Hektar war Haymerles Weingartenbesitz der zweitgrößte Privatbesitz des Ortes; ERICH WITZMANN, *Die Sozialstruktur Perchtoldsdorfs im 18. Jahrhundert*, Phil.Diss. Wien 1973, 89; zu Haymerles Perchtoldsdorfer Grundbesitz s. auch ANTON SCHACHINGER, *Türkennot und ihre Überwindung im Markte Perchtoldsdorf*, Wien 1962, 74, 151 f. u. ä.; GERTRUDE OSTRAWSKY, *Geschichte des Marktes Perchtoldsdorf*, Perchtoldsdorf 1983, 2, 298; OTTO G. SCHINDLER, *Die „Komödie vom Leiden Christi“ im Zechhaus: Maria Theresia besuchte die Perchtoldsdorfer Passionsspiele*, in: *Perchtoldsdorfer Rundschau* 1992, H. 3/4, 8–11.

¹³⁹ „Lista der Burgerschafft zue Perchtoldstorff“, undatiert (ca. 1737), Archiv der Marktgemeinde Perchtoldsdorf, Kart. 153/2, Bürger- und Inwohnerlisten.

¹⁴⁰ *L'impresario delle Canarie*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* I, 55–66 und 1395 f. Das Intermezzo wurde zu Metastasios Oper *Didone abbandonata* geschrieben und erstmals 1724 in Neapel mit der Musik von Domenico Sarri aufgeführt. Zur Petersburger Aufführung siehe R. ALOYS MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle* I, Genf 1948, 114, 386. Russische und deutsche Drucke liegen in der Bibliothek der Russischen Akademie der Wissenschaften (Biblioteka Rossijskoj Akademii Nauk), St. Petersburg, und in der Universitätsbibliothek Göttingen; der russische Text (*Podrjatik opery v ostrovy Kanarijskie*) übersetzt „Impresario“ als „Opern-Unternehmer“ bzw. „Opern-Lieferant“; er wurde herausgegeben von V. N. PERETC, *Italianskija komedii i intermedii predstavlenija pri dvore imperatricy Anny Ioannovny v 1733–35 gg: Teksty* [Italienische Komödien und Intermedien aufgeführt am Hof der Kaiserin Anna Ioannovna in den Jahren 1722–1735: Texte] Petrograd 1917, 119–130. Den deutschen Text verzeichnet auch MEYER, *Bibliographia* II/8, 295. In Potsdam wurde das Stück 1748 unter dem Titel *Der Impresarius oder Opern-Verwalter von den Canarischen Inseln*, in den 1750er Jahren in Mannheim als *Der Theater-Meister aus der Insul Canarie* gegeben; SARTORI, *I libretti italiani* 3, Nr. 12912 u. 12914a.

komplexe, darunter auch die sog. „Bürgerhäuser“. Dort wurde später eine private Erziehungsanstalt errichtet, in die auch Mozart seinen Sohn Karl schickte¹⁴¹. Christoph Willibald Gluck besaß ebenfalls ein (heute noch existierendes) „Ferienhaus“ gegenüber dem Knappenhof¹⁴².

Für Gäste und Besucher aus Wien waren wohl in erster Linie auch jene geistlichen Schauspiele gedacht, die man zur Zeit Haymerles in Perchtoldsdorf während der Fastenzeit aufführte. Sie hatten sich bald zu einer derartigen Attraktion entwickelt, daß sie sogar von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen aufgesucht wurden – was allerdings nicht verhindern konnte, daß diese Spiele, wie viele andere Zeugnisse volksbarocker Theaterbegeisterung, wenige Jahre später im Zuge der Aufklärungsbewegung dem thesianischen Reformismus zum Opfer fielen. Mit diesen Schauspielen ist Haymerles Name gleichfalls verbunden; denn an ihn, den „kaiserlichen Opern-Meister aus Wien“, wandten sich seine Perchtoldsdorfer Mitbürger hilfeschend, als es darum ging, ihren Darbietungen, die von einer noch stark bäuerlich geprägten Bürgerschaft getragen wurden, einen professionellen Anstrich zu geben. 1737 erhielt Haymerle z.B. ein ganzes Kalb von den Passionsspielern, offenbar als „*Recompensation*“, daß er ihnen den Weg in den kaiserlichen Fundus geebnet hatte. Auch in der Folge gelangten so manches „*Spennfadl*“, „*Frischl*“, „*Kizl*“ oder Oster-„*Kipfl*“ und natürlich etliche Flaschen vom Besten in die Hände der Wiener Theaterverwalter, und im Gegenzug verließen bald ganze Wagenladungen von „*klaidern und Cennes*“ die Stadt, um die Perchtoldsdorfer *Komödie vom Leiden Christi* mit größerem Ausstattungsglanz zu versehen. Gelegentlich begaben sich die Wiener Theatergrößen in Begleitung ihrer ganzen „*Compagnie*“ auch höchstpersönlich nach Perchtoldsdorf, um sich an Ort und Stelle vom Fortgang der Arbeit zu überzeugen und das eine oder andere Mal auch selbst Hand anzulegen. Im Jahre 1744, als sogar die Landesherrin und der künftige Kaiser einer Aufführung im Komödienstadel des Zechhauses beiwohnten, fanden bereits 19 Vorstellungen statt und wurde die beachtliche Summe von 306 fl. eingespielt¹⁴³. Johann Wolfgang Haymerle war aber indessen als Wiener „Opernmeister“ bereits abgetre-

¹⁴¹ MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. Ges. und erl. von W.A. Bauer – O. E. Deutsch, Bd. 4, Kassel 1963, 163; OSTRAWSKY, *Geschichte des Marktes Perchtoldsdorf*, 162. In neueren ortskundlichen Darstellungen werden diese „Bürgerhäuser“ meist fälschlich als „Gamingerhof“ bezeichnet; auf sie (und nicht den „Knappenhof“; OSTRAWSKY, 57 f.) bezieht sich auch die im Jahr 1782 in der Wiener Zeitung abgedruckte Verkaufsanzeige (*Wienerisches Diarium* 1782, Nr. 30).

¹⁴² AUGUST BANGERT, *Künstler und Gelehrte in Perchtoldsdorf*, in: *Museum Perchtoldsdorf*, Perchtoldsdorf [1983], 69–81, hier 79. – In einem benachbarten Freihof, dem „Eisenböckhof“, der damals dem Hofrat Jakob Ernst von Plöckner gehörte, hat mehrere Jahre hindurch der bekannte italienische Exulant Pietro Giannone gewirkt; BENEDIKT, *Das Königreich Neapel*, 544 ff.

¹⁴³ OTTO G. SCHINDLER, *Barockes Volksschauspiel in Perchtoldsdorf*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 72 (1969) 73–115; ders., *Die „Komödie vom Leiden Christi“*; ders., *Die „Auferebaulichkeit gemeinen Pöfels“ und der „Geist der Industrie“*; *Maria Theresia begegnet dem „anderen“ Theater der Frömmigkeit*, in: *Maske und Kothurn* 37 (1995) 45–99.

ten, und die neue Anlaufstelle der Perchtoldsdorfer Passionsspieler war nun der Pächter des Wiener Stadttheaters am Kärntnertor, Joseph Carl Selliers, Maria Theresias neuer „*Entrepreneur der Hofopern, Serenaden, Comoedien, Oratorien und heiligen Gräber*“ sowie des 1741 neu hinzugewonnenen Burgtheaters.

Bis zum Tode Karls VI. war die Oper ein sorgsam gehütetes Vorrecht des Hofes gewesen. Unter Maria Theresia und ihrem Entrepreneur Selliers wurde diese Tradition nicht mehr weitergeführt, und die Epoche der großen höfischen Oper barocken Stils fand in Wien ihr Ende¹⁴⁴. Johann Wolfgang Haymerle, der ihre letzte und vielleicht glanzvollste Phase unter Karl VI. fast bis zum Schluß an exponierter Stelle begleitet hatte, starb am 2. Mai 1747 im Alter von 75 Jahren; sein Sohn Philipp Joseph, all die Jahre hindurch sein geschäftlicher Weggefährte, war ihm, erst 47 Jahre alt, ein Jahr zuvor schon vorausgegangen¹⁴⁵.

Die beiden hinterlassenen Witwen suchten im Namen der gesamten Haymerleschen Erben um Liquidierung der noch offenen Hofschulden an, die von ihnen mit 141.120 fl. beziffert wurden. Darunter befanden sich sowohl Posten, die von ihren verstorbenen Ehemännern schon seit Jahren reklamiert worden waren, als auch bisher noch nicht eingemahnte Beträge, wie z. B. 95.330 fl. für die „*bey Hoff gehaltenen Extrà Festinen*“. Obwohl Zahlungen für derartige „*extrà Hoff's festinen*“ unter Karl VI. ausschließlich aus „*dero reservierten Hoff's Cassa*“ erfolgt waren, wurden sie diesmal von der Hofkammer als Forderung an das ordentliche Kamerale anerkannt. Für die anderen Beträge waren größtenteils bereits 5%ige Bankal-Assekurationen ausgestellt worden; nicht ausdrücklich vereinbarte Zinsen wurden ausgeschieden. Beiläufig wurde noch erwähnt, daß die „*Heimerlischen negotianten*“ „*in eussersten Verfall gekhomen*“ waren und Theresia Haymerle „*als des weil. Philipp Joseph Heimerls hinterlassene Wittib*“ für zehn Kinder zu sorgen hatte¹⁴⁶.

Johann Wolfgang Haymerles andere Söhne ergriffen meist die Beamtenlaufbahn, die Töchter heirateten in (teils ebenfalls neuadelige) Beamtenfamilien ein. Wir begegnen ihnen und ihren Nachkommen noch bis in das 19. Jahrhundert in Amtsschematismen und in den Grundbüchern von Wien oder Perchtoldsdorf¹⁴⁷. Während die von Johann Wolfgang begründete „ältere Linie“ der Haymerle nach einigen Generationen erlosch, reicht die „jüngere Linie“ seines Bruders Norbert bis in unsere Gegenwart. Auch in dieser Linie begegnen mehrere Mitglieder im Zusammenhang mit Theateraktivitäten: Wenzel Franz Haymerle, ein Sohn Norberts,

¹⁴⁴ HADAMOWSKY, *Wien: Theatergeschichte*, 199 ff.

¹⁴⁵ Archiv der Stadt Wien, Totenbeschauprotokolle; Bd. 46, fol. 321v; Matrikenarchiv der Dompfarre St. Stephan, Wien, Totenbuch zu St. Stephan, tom. 25, fol. 32; vgl. Portheim-Katalog, Wiener Stadt- und Landesbibliothek; SCHUCHINGER, *Türkennot*, 152; WITTING, *Haymerle*; FRAU'S, *Genealogische Auszüge, Verlassenschaftsabhandlungen*, 576, Nr. 23.

¹⁴⁶ „*Protocollum in materia der heimerlischen Forderung, Johann Wolfgang Heimerls Wittve*“, datiert 18. Nov. 1747; HKA, Hoffinanzakten, rNr. 1090, 26. Aug. 1748.

¹⁴⁷ Archiv der Stadt Wien, Grundbücher 619/16–19 u. a.; HARRER, *Wien: Häuser*, 309 ff. u. Reg.

hat z. B. dem Grafen Johann Adam von Questenberg ab 1742 Texte und Kompositionen der Wiener Theater nach Jaromeritz/Jaroměřice nad Rokytnou übersandt, darunter auch die Metastasio-Opern *Didone abbandonata* und *Ezio*¹⁴⁸. Er war überdies der Wiener Agent des bekannten Schauspielers und Theaterdirektors Joseph Felix von Kurz-Bernardon, den er 1768 auch in dessen Prager Theaterprozeß als Anwalt vertrat¹⁴⁹. Sein Sohn Franz Wenzel Reichsritter von Haymerle (ca. 1747–1825) war k.k. Hofagent, fürstlich Liechtensteinscher Hofrat und Herr auf Jechniz in Mähren. Er führte die Oberaufsicht über das Fürstlich Liechtensteinsche Theater in Feldsberg/Valtice, dessen Ensemble bis 1805, dem Todesjahr des Fürsten Alois von Liechtenstein, auch im Wiener Vorort Penzing sowie in Wiener Neustadt gastierte¹⁵⁰. Franz Wenzel war der Großvater des Diplomaten Heinrich Freiherr von Haymerle (1828–1881); dieser ist wohl das bekannteste Familienmitglied, und nach ihm ist auch die Wiener Haymerlegasse benannt. Er wurde 1879 der Nachfolger des Grafen Andrassy als Minister des k.k. Hauses und des Äußeren, schloß in dieser Funktion das Dreikaiserbündnis mit Deutschland und Rußland von 1881 und bereitete den Dreibund mit Deutschland und Italien vor¹⁵¹. Ein Vetter des Ministers Haymerle, Franz Joseph Freiherr von Haymerle (1850–1928), war gleichfalls ein vielfach ausgezeichnete Verwaltungsbeamter, der sich große Verdienste um das österreichische Gewerbeschulwesen erwarb¹⁵². Dessen ältester Sohn Friedrich von Haymerle (1888 bis 1969) bekleidete führende Positionen im Versicherungswesen und gilt als Begründer der österreichischen Filmindustrie¹⁵³. Sein Sohn

¹⁴⁸ VLADIMIR HELFERT, *Hudební barok na českých zámcích: Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)* [Musikbarock auf den böhmischen Schlössern: Jaromeritz unter Johann Adam von Questenberg († 1752)] (Rozpravy České Akademie Císaře Františka Josefa pro Vědy, Slovesnost a Umění 1/55) Praha 1916, VII, 72, 194; ders., *Zur Geschichte des Wiener Singspiels*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 5 (1922) 194–209, hier 207 Anm. 1; MEYER, *Bibliographia* II/6, 72 ff.; II/8, 138 f.

¹⁴⁹ OSCAR TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters* I, Prag 1883, 265 f.

¹⁵⁰ Porthcim-Katalog, Wiener Stadt- und Landesbibliothek; EMIL KARL BLÜMMEL, *Das Penzinger Theater*, in: EMIL KARL BLÜMMEL – GUSTAV GUGITZ, *Alt-Wiener Thespiskarren: Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*, Wien 1925, 38–102, hier 87 ff.; HANNS BOHATTA, *Das Theaterwesen am Hofe der Fürsten von und zu Liechtenstein*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1950/51 (1955) 38–86.

¹⁵¹ ALFRED VON ARNETH, *Heinrich von Haymerle*, Wien 1882; *Meyers Konversations-Lexikon*, 4. Aufl., Leipzig 1888–1890, 8, 249; *Österreichisches biographisches Lexikon*, Graz – Köln 1959, 2, 227.

¹⁵² *Österreichisches biographisches Lexikon* 2, 227.

¹⁵³ Friedrich von Haymerle war in zweiter Ehe mit der Filmschauspielerin Liane Haid (geb. 1899) verheiratet; sie ist die erste Österreicherin, die im Film einen international bekannten Namen erlangte. WITTELSHÖFFER [d. i. ARTHUR SCHEFFER], *Liane Haid: Werdegang einer Künstlerin* (Illustrierte Filmbücher) Berlin 1933; WALTER FRITZ, *Kino in Österreich 1896–1930: Der Stammfilm*, Wien 1981, 83 ff.; *Genealogisches Handbuch des Adels: Freiherrliche Häuser* 17, Limburg a. d. Lahn 1994, 155. Vgl. auch *Neue Kronen-Zeitung*, Wien, 31. 10. 1992, 21.

Heinrich (1910–1990) ergriff wieder die diplomatische Laufbahn und war u. a. österreichischer Botschafter in der Sowjetunion; seine Berichte aus Moskau gelten als wichtige Dokumente der österreichischen Integrationspolitik¹⁵⁴.

Diese Karrierebilder entsprechen in ihrer Verbindung von Verwaltung, Kunst, Handel und Industrie in exemplarischer Weise dem Typus einer österreichischen „Beamten-Dynastie“, an deren Anfang in aller Regel Hofagenten oder Hoflieferanten standen und deren sozialer Aufstieg dem Mobilitätsvehikel Kapital zu verdanken war. Schon für das 18. und 19. Jahrhundert hat man namentlich für die Haymerle diesen Zusammenhang festgestellt¹⁵⁵, und er hat, wie sich zeigt, Auswirkungen bis in die Gegenwart.

Johann Wolfgang Haymerle, der es vom einfachen Schneider zum kaiserlichen Hoflieferanten und „Opernmeister“ gebracht hatte, nützte wie seine Brüder Wenzel und Norbert die Mobilitätschance des Wiener Hofes und ermöglichte seinen Nachkommen durch beachtlichen finanziellen Einsatz den Aufstieg in den Beamtenadel. Sein langjähriges Wirken als Theaterpächter verdeutlicht aber auch die wichtige Rolle, die einem kapitalstarken Bürgertum bei der Entfaltung der Wiener Barockkultur zukam – selbst in ihrer exklusivsten Spielform: der höfischen Oper.

¹⁵⁴ *Österreich-Lexikon*, hrsg. von Richard und Maria Bamberger [u. a.] Wien 1995, 1. 484; vgl. auch *Österreich im 20. Jahrhundert*, hrsg. von R. Steininger – M. Gehler, Wien 1997, 2. 580 ff.

¹⁵⁵ FRIEDRICH VON HAAN, *Einige historisch-genealogische und archivalische Beobachtungen über Einwanderung und Emporkommen von Familien in Niederösterreich*, in: *Jahrbuch der k.k. heraldischen Gesellschaft „Adler“* N.F. 13 (1903) 153–158, hier 156.

BRUCE ALAN BROWN (Los Angeles)

“MON OPÉRA ITALIEN”:
GIACOMO DURAZZO AND THE GENESIS OF *ALCIDE AL BIVIO*

Italian opera during the 18th century has often been portrayed as a continual contest of wills, with singers, composers, poets, impresari et al. vying for predominance in the creative process, or at least for their proper share of glory and remuneration. Stories of singers' excesses and composers' humiliations still color the public's perception of the genre, perhaps even dominating it¹. Such personalized operatic struggles were symptomatic of a more fundamental contest between word, music, and spectacle, played out in large part within the confines of the libretto itself. The nature of the larger arenas in which operatic practice unfolded – in impresarial versus court theatres (insofar as these were separate) – affected this contest to some extent, but in both sorts of venues *opera seria* was very decidedly a performer-oriented spectacle. Even so prominent an operatic reformer as Francesco Algarotti could compare a sketch he had made for a painting by a protégé of his to

*“L'ossatura dell'aria ad un Caffariello, e ben Ella saprà variare e spezzare le tinte, passare ora dolcemente ora bruscamente dall'una all'altra, ci saprà introdurre tutti i vezzi e le grazie dell'arte.”*²

Far more serious than vocal display and ornamentation, for Algarotti, were issues of singers' pretensions with regard to the number and distribution of their arias, their failure to remain in character, and general discord among all those contributing to the spectacle. Court theatres, he declared, were the only sort of venue where the necessary authority to harness the competing forces and interests involved in an opera could be concentrated in the hands of a single person. In his *Saggio sopra l'opera in musica* of 1755 he asked:

¹ See, for instance, KATHERINE BERGERON, *The castrato as history*, in: *Cambridge opera journal* 8/2 (1996) 167–184. SUZANNE ASPDEN treats many of the same issues, in a more local context, in: “An infinity of factions”: *Opera in eighteenth-century Britain and the undoing of society*, in: *ibidem* 9/1 (1997) 1–19. For a detailed view of relations of creators and performers towards the end of the century, see CURTIS PRICE – JUDITH MILHOUS – ROBERT D. HUME, *Italian opera in late eighteenth-century London: The King's Theatre, Haymarket, 1778–1791*, Oxford 1995.

² Letter to Prospero Pesci, in FRANCESCO ALGAROTTI, *Opere*, 17 vols, Venice 1791–1794, 8, 95; quoted (in translation) in FRANCIS HASKELL, *Patrons and painters*, rev. ed. New Haven–London 1980, 358.

*"E come mutar potriano [le cose], salvo se nella Corte di un qualche Principe caro alle Muse pre-vedesse al Teatro un abile Direttore, in cui al buon volere fosse giunta la possa? Allora solamente saranno i virtuosi sotto regola e governo, e noi potremmo sperare a' giorni nostri di veder quello che a' tempi de' Cesari, e de' Pericli vedeano Roma, ed Atene."*³

Algarotti's analysis of the situation was hardly hypothetical; for during the 1740s he himself had exercised considerable, if not unlimited, control over the spectacles of first the Prussian and then the Saxon court⁴. One of the more significant problems he mentions in his treatise as besetting *drammi per musica* – their paucity of spectacle – was a direct consequence of the increasingly exorbitant fees demanded by singers in commercial public theatres: *impresari* had turned to historical (as opposed to mythological) subject matter, he says, largely on account of its less costly scenic apparatus⁵. A return to fable – which, he notes, French opera had never forsaken – would again require the resources of a court, for the choruses, ballet, and machines that mythological subjects entailed could only appear ridiculous if lacking in refinement and splendor.

By about 1760 two courts in particular were attracting notice on account of their attempts to enact operatic reforms along the lines Algarotti had suggested. At Parma, which in 1748 had been ceded to Bourbon control by the treaty of Aix-la-Chapelle, the French-born *intendant* Guillaume du Tillot presided over what might almost be called an operatic retraining program. Performances in French of works by Rameau and Mondonville were followed by new settings, by *maestro di cappella* Tommaso Traetta, of court poet Carlo Frugoni's free translations of French texts, wherein the spectacle, ensembles, choruses, and dances that for Italians constituted the enviable parts of French opera, were in large measure retained⁶. Political circumstances figured prominently also in the reconstitution of the Viennese court's spectacles during the 1750s and '60s. The same Chancellor Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg who in 1756 brought about a Habsburg alliance with France, had earlier helped engage for Vienna a company of French actors, whose performances of *opéra-comique* (alongside spoken dramas) largely displaced Italian opera for the duration of the Seven Years' War. Count Giacomo Durazzo, the Genoan diplomat who managed the court's theatres during this period, was a francophile like his patron Kaunitz, but one with aspirations of reviving and reforming the Italian operatic establishment, once conditions allowed. The 1760 marriage of Archduke Joseph, heir to the Habsburg throne, to the *Infanta* Isabella of Parma, provided such an opportunity.

³ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, 2nd ed. Livorno 1763, reprint: Bologna 1975, 12.

⁴ See DANIEL HEARTZ, *Algarotti, Francesco*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 1, 86.

⁵ ALGAROTTI, *Saggio*, 16.

⁶ See MARY CYR, *Rameau e Traetta*, in: *Nuova rivista musicale italiana* 12 (1978) 166–182.

The imperial wedding of 1760 was celebrated in both the Parmesan and Viennese courts with specially produced operas and ballets⁷. One might not expect that these thoroughly encomiastic works would be susceptible of reformist tendencies, but this can fairly be claimed with regard to the main opera for Vienna, Johann Adolf Hasse's *Alcide al bivio*, on a text by the imperial poet Pietro Metastasio. Numerous commentators have posited this work's influence on the more famous Viennese "reform" opera *Orfeo ed Euridice* of 1762 – though more as regards the libretto by Ranieri de' Calzabigi than its musical setting by Christoph Willibald Gluck, the composer of the secondary work for the 1760 celebrations, the *serenata* "Tetide" (on a text by Giannambrogio Migliavacca)⁸. In what follows I will suggest that much of what is reformist in *Alcide* is due precisely to the efforts of the theatre *intendant* Durazzo to control and coordinate the wedding spectacles, and even to integrate them into his long-term plans for Italian opera in Vienna. His role in the creative process of *Alcide* in particular – from the work's inception through its performances, and an international publicity campaign – was sufficiently large for him to acquire a sort of proprietary interest in the opera. Concomitantly, we are presented with the unusual case of the librettist all but disavowing the more spectacular aspects of his own work, aspects over which the theatrical *intendant* had primary responsibility.

Commission, Performance, Propaganda

Maria Theresia and her consort Francis Stephen initially asked for Isabella's hand on 29 July 1759 – not from her father in Parma, but from her maternal grandfather in Paris, King Louis XV – such was the importance they placed on the alliance with France⁹. The first court conference on the ceremonies was held on 5 January 1760, but only at a second parley on 4 February was it decided that a new Italian opera would be performed in conjunction with the wedding (set for early October). Yet there is seemingly already a mention of the piece in the court poet's letter of 11 September 1759 to the *Signori del Magistrato* in Assisi, in which he declines their request for a work from him. He has always refused foreign commissions, he says, untruthfully; and in any case, "*nell'atto che io scrivo sono sotto al peso d'un recente*

⁷ See BRUCE ALAN BROWN, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford 1991, Chapter 7. On the wedding spectacles generally, see ANDREA SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Vienna 1994, 83–104.

⁸ See, for instance, JACQUES JOLY, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermond-Ferrand 1978, 340; DANIEL HEARTZ, *Haydn's "Alcide e Galatea" and the imperial wedding operas of 1760 by Hasse and Gluck*, in: EVA BADURA-SKODA (ed.), *Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress (Vienna, 5–12 September 1982)*, Munich 1986, 332–340 (333). Joly notes that Calzabigi arrived in Vienna only in 1761, apparently not realizing that *Alcide* was revived in concert performances both that year and the next.

⁹ The account here of the negotiations over the marriage and its celebrations is drawn from SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 83 ff.

*arduo comando della mia padrona augustissima, coll'esecuzione del quale sta già male in equilibrio e l'età e la stanchezza mia [...]*¹⁰. This talk of an "arduo comando" was probably a white lie, told in ignorance of any firm decisions on the nature of the spectacle. There is no further word of the wedding opera in the poet's correspondence until 3 June 1760, by which time preparations were well underway.

In his critical study of Metastasio's *feste teatrali* – the mythologically based subgenre of Italian opera to which *Alcide al bivio* belongs, Jacques Joly contrasts the severity of Metastasio and Hasse's morally instructive piece with the more conventionally *galant* treatment of "Migliavacca and Durazzo's" *Tetide*, which was more closely tied to the wedding theme¹¹. But in an unpublished letter of 8 March 1760 to his Parisian theatrical agent Charles-Simon Favart¹², Durazzo himself calls not *Tetide*, but rather *Alcide al bivio* "my Italian opera"; his detailed character sketches of the work's two female protagonists betray an almost paternal pride:

"[J]e serois charmé d'avoir deux desseins enluminés [i.e., colored] pour les deux premiers roles en Femmes de mon opera Italien. Ce sont deux Divinités humanisées, pour n'expliquer ainsi,

L'une n'est point Venus, mais elle doit beaucoup y ressembler. C'est la Deesse du plaisir; et tirant l'etimologie de son nom du Grec, elle s'appellera en Italien *Idonide*. L'autre n'est point Minerve, mais c'est la Deesse de la valeur, et de la vertu, et s'appellera par le même principe d'ethimologie *Aretea*.

Toutes les deux doivent plaire; elles ne doivent avoir aucun attribut à la main. La seconde doit être plus Belle, et la première plus jolie. L'esprit de coquetterie et de la seduction est propre de celle cy; L'autre doit plutôt en imposer [...]. La volupté, la Galanterie jointes à la richesse et même au Luxe doivent parôître dans l'habit de la Deesse des plaisirs. La simple magnificence convient à l'autre [...]. Peut-être je me déterminerai à faire travailler les habits à Paris, et alors je renverrai les desseins [...]. Il suffiroit de marquer la place des pierreries, car nous les avons icy à tres bon marché."

One might be tempted to dismiss Durazzo's possessive pronoun as casual shorthand, were it not for the fact that by this date he had already collaborated on several Italian vocal works for the stage, and was at work on another: an *Armida* after Tasso and Quinault, which he had first sketched in Paris (in collaboration with a compatriot, Agostino Lomellini) even prior to his arrival in Vienna in 1749. As set to music by Traetta, it would be staged in early January of 1761 for Isabella's birthday¹³. As a *Hofrat*, or court counsellor (from 1752), and as the court's *intendant des*

¹⁰ METASTASIO, *Tutte le opere*, ed. Bruno Brunelli, Milan 1954, 4, 108.

¹¹ JOLY, *Les Fêtes théâtrales*, 344 f.

¹² Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I.A. II: a cancelled note at the top of this letter says, mistakenly, "elle n'est pas achevée" – possibly because it was not realized that the next bifolio completes it. The letter has been edited, presumably by Favart's grandson, in the event it was to be used in his edition of the poet's memoirs (CHARLES-SIMON FAVART, *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques*, ed. A.-P.-C. Favart, with an historical introduction by H.-E. Dumolard, 3 vols. Paris 1808). I have preserved the idiosyncratic orthography of this letter, which is in the hand of Durazzo's main secretary, and of others quoted below.

¹³ *Le cacciatrici amanti* (1753), whose text had been touched up by Metastasio, was an Italian imitation of the French genre of *opéra-ballet*: for *L'innocenza giustificata* (1755), Durazzo had writ-

spectacles, Durazzo would likely have been a party to discussions on the wedding festivities from the beginning. It is worth our noticing the close attention that he gives to the etymology of the two divinities' names (nowhere mentioned by Metastasio), as well as the strongly visual notion of their characters, already at the inception of the project.

Daniel Heartz's suggestion that Durazzo originally envisaged his protégé Gluck as the composer of *Alcide al bivio* – some scenes of which seem tailor-made for his talents – provides one possible explanation for the count's enthusiasm. But there is no documentary evidence connecting Gluck with the project, and regardless of composer, Durazzo clearly relished the opportunity to use his recently formalized connection to the Parisian theatrical world. Though Metastasio mentions Hasse's flight from the "obstinate and universal conflagration" then consuming Germany, in a letter to his friend – and Hasse's Neapolitan patroness – the Princess Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, shortly before the premiere of *Alcide*¹⁴, the composer had in fact arrived in Vienna by way of Italy, prior to the Prussian bombardment that destroyed his house in Dresden¹⁵. Maria Theresa's extraordinarily warm reception of Hasse, which Metastasio likewise described for Pignatelli, makes it seem likely that she had invited him specifically to compose the wedding opera, and not merely offered him a refuge.

Metastasio's correspondence throughout the summer of 1760 provides repeated testimony as to the haste with which he was composing his *festa nuziale*, but even as he occupied himself with final preparations for the performance (most likely fine-tuning the acting of the singers)¹⁶, he found time to write to several friends,

ten recitative and chorus texts around a selection of Metastasio's arias. The definitive text of *Armida* was versified by Migliavacca; in another letter to Favart the count states that he had allowed this poet to revise his own verses, so as to maintain uniformity of style (letter of 18 May 1761: FAVART, *Mémoires* I, 152).

¹⁴ See the poet's letter of 10 July to Pignatelli (ibidem 4, 151), in which he promises to send her the text of his opera as soon as it is finished. Brunelli notes (ibidem 3, 1182; and 1217) that the princess's husband Antonio Pignatelli was the brother of Countess Marianna Pignatelli Althann, who in 1709 married Count Michael Johann von Althann, later grand equerry to Carl VI. Ironically, on the occasion of the princess's own wedding in 1720 Metastasio had written an *Epitalamio* (8, 251–284, in the 1780–1782 Paris edition of his works) whose opening lines specifically reject Hercules as subject matter:

*Altri di Cadmo, o dell'offeso Atride
Canti l'imprese, e i bellici sudori:
Altri il valor del favoloso Alcide.
O di Gradivo i sanguinosi allori:
Io sol di due bell'alme oneste, e fide
Il nodo canto, e i fortunati ardori [...]*

¹⁵ Letter of 22 September 1760 to Giambattista Lorenzi, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 164.

¹⁶ See in particular his letter of 2 October 1760 to Princess Pignatelli di Belmonte, in which he mentions "le angustie in cui mi trovo per l'esecuzione della Festa che dovrà eseguirsi fra cinque

enclosing copies of his text. Once the festivities were over, he had sufficient leisure with which to send a good many more copies, to correspondents in Rome, Turin, Udine, Siena, Bologna and elsewhere, and to report to Pignatelli on the beauty of Hasse's music (written in defiance of constant attacks of gout), and the performances of the singers. To others he explained features of his poem that might be thought uncharacteristic of his style¹⁷. The imperial poet will have expected that in many cases both his letters and his poem were being read aloud, in polite assemblies and literary academies; through his missives, then, he could do much to manage critical opinion up and down the Italian peninsula. On 2 October Metastasio had sent a copy of *Alcide* to Tommaso Filippini in Turin, accompanied by the briefest of notes; by 24 November this had had its desired effect, as is evident from the poet's next letter to Filippini:

*"Mi sollecita dolcemente l'approvazione al mio Alcide al bivio, che (secondo la vostra carissima del 25 del caduto) gli han concesso e cotesta illuminatissima Corte e cotesto pubblico intelligente."*¹⁸

It was also probably one of the poet's Roman correspondents whose copy of the original Viennese libretto served as the model for a nearly exact, though typographically less elegant, reprint that was published there¹⁹. Quite extraordinarily, this edition included the cast-list of the Viennese production – complete down to the lowliest supernumerary, thereby impressing Roman readers with the large choral and dance resources lavished on the work. Nor was this the only such reprint. Before the end of the year four further editions of *Alcide al bivio*, all with the original cast-list, had been published, in Florence (Andrea Bonducci), Milan (Giuseppe Carli), Naples (Vincenzo Flauto) and Rome/Foligno (Francesco Fosi). Similar efforts were made (whether by Metastasio, the theatrical direction, or both) on behalf of

giorni [...]" (METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 165), and his statement of the same day to Farinelli, that "*La Festa che vi mando dee comparire in iscena fra cinque giorni, onde considerate se ho tempo da respirare*" (ibidem 4, 166). Also relevant here is his statement with regard to a production of his *Attilio Regolo*, to the same correspondent: "[...] *per comunicare all'attore il minuto della rappresentazione è inevitabile la voce viva e la dimostrazione visibile*" (letter of 22 January 1761: in: ibidem 4, 179; cited by ELENA SALA DI FELICE, in her book *Metastasio: Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milan 1983, 19).

¹⁷ See especially his letter of 13 October 1760 to Pignatelli, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 166 f.

¹⁸ Ibidem 4, 171.

¹⁹ By the firm Eredi Barbielli a Pasquino; reprinted in vol. II of the series *Italian opera librettos: 1640–1770*, New York–London 1984. The libretto includes the usual Roman *Protesta*: "*Tutto ciò, che nel presente Componimento non è [sic] conforme a Dogmi della cattolica Religione, e [sic] puro scherzo di poesia, e non sentimento dell'Autore.*" Roman recipients of the *Alcide* libretto included Cardinal Camillo Paolucci, Sigismondo Chigi, and his brother Leopoldo Trappasi.

both *Il trionfo di Clelia* (1762) and *Egeria* (1764), which between them were reprinted seven times in various Italian cities²⁰.

A name conspicuous by its absence in the libretti for *Alcide* was that of the organizer of the Viennese *Festopern*, Giacomo Durazzo; but few Viennese spectators, or cultivated readers elsewhere, would have been ignorant of his central role. The copies of the Viennese text he sent out reflected well on him – not only on account of the graceful and ingenious poetry by Metastasio that he had helped bring into existence, but also because of the uncommonly elegant design and execution of the libretto itself. In the frontispiece by Anton Tischler, after Gregorio Guglielmi (Figure 14)²¹, the gesture of the hero's guardian Fronimo seems to indicate not only the crossroads of the piece's title, but also the engraved title page by Jacob Schmutzer that faces them both (Figure 15), with its eagle perched somewhat incongruously atop an exuberant rococo frame, and *amorini* sporting with Cupid's darts and Hymen's torch. The first page of the drama itself featured a vignette (by Tischler; see Figure 16), again showing Hercules before the crossroads, but this time as an *amorino*, with two others offering such dangerous temptations as playing cards, dice, a mask (perhaps signifying a masked ball), and a musical score and instrument²². In sending copies of both *Alcide* and *Tetide* to his agent Favart, Durazzo had hopes of both private and public acclaim, and in neither respect was he disappointed. (The playwright would prove equally useful in spreading the fame of Gluck's *Orfeo*, by both private and public means.²³) Favart's letter of 10 November 1760 contains profuse, specific praise for the moral of Metastasio's piece, for its "*allégorie [...] juste et soutenue*", its "*fêtes [...] naturellement et nécessairement amenées*", and also for its physical presentation:

²⁰ See the relevant entries in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 vols. Cuneo 1990–1994. On the Roman reprint of *Egeria*, see Metastasio's letter of 28 May 1764 to his brother; in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 358.

²¹ The Roman Guglielmi had been active in Dresden, where he was friendly with Hasse, before coming to Vienna to paint first (1754/5) the ceiling of the *aula* of the university (now the Akademie der Wissenschaften), following an allegorical program devised by Metastasio, and later two galleries at Schönbrunn. See METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1259 f.; see also the contribution of WERNER TELESKO in this volume. Tischler would later engrave a portrait of Joseph as emperor.

²² The allusion to gaming would not have been lost on the spectator, who could easily play cards and other games of chance in the gaming rooms adjoining the Burgtheater; the emperor was a particularly avid participant in such diversions. On both Kaunitz's and Durazzo's dealings with Schmutzer, see the present author's article '*I cacciatori amanti: The portrait of Count Durazzo and his wife by Martin van Meytens the Younger*', in: *Metropolitan Museum Journal* 32 (1997) 161–174 (169 and 174).

²³ On Durazzo's propaganda effort for Gluck's *Orfeo ed Euridice*, see the present author's article *Durazzo, Duni, and the frontispiece to 'Orfeo ed Euridice'*, in: *Studies in eighteenth-century culture* 19 (1989) 71–97.

*“L’Alcide et la Thétis sont parfaitement bien imprimés; papiers, caractères, correction, rien ne laisse à désirer pour la partie typographique. Vignettes, fleurons, culs-de-lampes et lettres grises, toutes analogues au sujet, offrent des allégories ingénieuses et fines.”*²⁴

Count Durazzo would hardly have kept such admiring words to himself; indeed, in 1762 he would caution Favart that *“des personnes très-respectables prennent plaisir à voir vos lettres”*, adding that anything *risqué* should be reserved for *“une feuille à part”*²⁵. Even more gratifying must have been the news that a Monsieur Richer was preparing a translation (or rather, *“extraits”*) of *Alcide* for the Abbé Arnaud’s *Journal étranger* (to which Durazzo would later offer to contribute articles of his own)²⁶. This account, of all three wedding operas (the two in Vienna, and Traetta’s *Le feste d’Imeneo* in Parma) duly appeared in the November 1760 issue²⁷. *“Le tendre & délicat Metastasio”* is in effect inserted into the ongoing debate over French vocal music, with the remark that *“nous n’avons jamais mieux senti, qu’à la lecture de l’Alcide de M. l’Abbé Metastasio, les avantages que la Langue Italiénne a sur toutes les autres Langues vulgaires, pour se plier d’elle-même au chant”*²⁸. Of Hercules’ mistaking of Aretea, the goddess of virtue, for his mother, at her first appearance in Scene 5, the author remarks²⁹: *“Ce trait fin & délicat, dont l’application est si naturelle, si juste, a dû être bien agréablement ressenti par les Spectateurs.”* There are again words of praise for the elegance with which the texts are printed, but the most effusive encomiums are reserved for Durazzo personally:

*“NOUS aurions mauvaise grace de terminer cet Article, sans parler de l’intelligence & de l’âme qui ont assorti, rassemblé, remué, vivifié tous les ressorts dont s’est formée la Magic des brillantes Fêtes de Vienne. M. le Comte de Durazzo, Chambellan, Conseiller d’Etat de Leurs Majestés Impériales & Royales, Grand-Maître de la Musique, & Sur-Intendant des Spectacles de la Cour, en a été l’Ordonnateur. C’est lui qui a tout dirigé, avec cette sage activité, ce goût supérieur, ce coup-d’œil sûr, étendu, savant, & toujours fixé sur les Arts, qu’il protège en amateur éclairé; tout s’est animé de son zèle, & tout s’est trouvé digne des regards de l’auguste Cour, à laquelle il a su donner le Spectacle de sa propre grandeur.”*³⁰

It is quite possible that not just Favart, but also Arnaud was already personally acquainted with Durazzo, from his visit of October 1759 to Paris; in any event, the count soon asked his agent to convey his thanks to Arnaud for *“la façon obligeante*

²⁴ FAVART, *Mémoires* 1, 112 f.

²⁵ Letter of 20 November 1762; in: *ibidem* 2, 34.

²⁶ Possibly the singer Louis-Augustin Richer, who is known to have sung Italian arias at the Concert spirituel from the time of his début in 1752 (still as a boy soprano; by 1760 he was 19); see CONSTANT PIERRE, *Histoire du Concert spirituel, 1725–1790*, ed. Antoine Bloch-Michel, Paris 1975, 110 f. and 262.

²⁷ *Les Fêtes de Parme & de Vienne, faites à l’occasion du Mariage de l’Archiduc Joseph, fils aîné de l’Empereur, & de l’Infante Elisabeth de Parme*, in: *Journal étranger* Nov. 1760, 178–209.

²⁸ *Ibidem*, 207 f.

²⁹ *Ibidem*, 193.

³⁰ *Ibidem*, 208–9.

avec laquelle il a parlé de nos fêtes pour le mariage, et de moi en particulier [...]"³¹. One should be mindful, however, of the political dimension of this exchange of compliments: in arranging for this flattering review, in one of Paris's leading literary journals, Durazzo helped confirm publicly for the Bourbon court that the Habsburgs had expended ample effort on its progeny, artistically as well as in terms of mere pomp.

Scant notice was taken in the *Journal étranger* article of the music of *Alcide al bivio*, which had not been sent. Favart prodded Durazzo on this issue, saying "*On désire ici que MM. Hasse et Gluck fassent imprimer leurs Partitions*", and asking "*Pourquoi les musiciens italiens et allemands ne confient-ils leurs productions qu'à des copistes? On perd à leur modestie [...]*"³². Indeed, a notable feature of mid-century French opera was the practice of engraving full scores of most successful production, regardless of genre; the scores of *opéras-comiques* that Favart regularly supplied Durazzo, under the terms of their arrangement, were no less finely produced than those of *tragédies lyriques*. Whether at the instigation of Durazzo, or as a result of Hasse's prior dealings with the music publisher Breitkopf in Leipzig, a keyboard score of *Alcide al bivio* duly appeared in 1763³³, with prominent mention on the title page of the occasion for which the opera had been produced.

The music of Hasse's *fiesta teatrale* (and of Gluck's *Tetide*) continued to resound in Vienna even after the wedding festivities were over: in aristocratic salons (where manuscript keyboard scores of theatre pieces circulated widely), and in concert performances in the Burgtheater. Here the primary audience was again the court, as we gather from a pair of entries in Philipp Gumpenhuber's theatre chronicle for 1761: the third performance of *Alcide* during the Lenten concert series, on 1 March, was to have been "*pour la dernière fois*", but a week later we read that "*on a exécuté par Ordre supreme encore une fois Alcide al Bivio*"³⁴. (At performances early in

³¹ Letter of 18 May 1761, in: FAVART, *Mémoires* I, 151.

³² Letter of 10 November 1760, in: *ibidem* I, 114.

³³ *Alcide al Bivio, Festa Teatrale per le felicissime Nozze delle LL. AA. RR. L'Arciduca Giuseppe d'Austria e la Principessa Isabella di Borbone composta in Vienna del Sig. Giovanni Adolfo Hasse, accommodata al clavicembalo, con tutti gli recitativi, cori e sinfonie*. Leipzig: Christoph Breitkopf & Sohn 1763 (RISM H 2239). The statement in the title notwithstanding, the score omits all the dance music in the opera, probably as a concession to the amateur singers who constituted the principal market for such editions.

³⁴ PHILIPP GUMPENHUBER, *Repertoire de Tous les Spectacles, qui ont été donnés au Theatre pres de la Cour* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung; Mus. Hs. 34580a, entries for 1 and 8 March 1761); it is possible that these remarks are quoted from posters. At the 1761 performances the local singer Elisabeth Teiber substituted for Maria Piccinelli as the goddess Arctea: when the piece was revived the following year Teiber sang as Edonide (a role first sung by Caterina Gabrielli), the original Iride, Teresa Giacomazzi, took the part of Arctea, and new singers were heard in the other roles: Barbara Rhem as Alcide, and Joseph Friberth (recently taken on in the Burgtheater as "*zweijte[r] Tenorist*", from a group of musicians formerly in the employ of Prince of Hildburghausen) as Fronimo (see the relevant entries in GUMPENHUBER, and in the

1762, Gumpenhuber notes, "*Cette Piece a été divisée en deux Parties*" – presumably between Scenes 8 and 9, the interval being filled by concerts played by such eminent soloists as Gaetano Pugnani and Carl Ditters on violin and Joseph Leutgeb on horn.³⁵) These concert performances were not merely local events; they also constituted an important feature of the face that the city presented to the world. Ambassadors and other distinguished foreign visitors were prominent among the boxholders in the Burgtheater, and helped propagate the fame of musical and other works presented there. The imperial family, too, was on display on these occasions, for this larger European audience, all the more when the pieces being given were their idealized, allegorical portraits.

"Alcide al bivio" and the education of Archduke Joseph

To a courtly audience used to piercing the veil of allegory in the *feste teatrali* that Pietro Metastasio had written over the years, *Alcide al bivio* presented few problems of interpretation. The young Hercules, newly "*arrived at maturity of years, and of reason*", could be none other than the nineteen-year-old Archduke Joseph, while the extravagant praise in the final scene for the hero's bride Hebe – daughter of Juno, and cup-bearer to the gods – was obviously directed at the flesh-and-blood Isabella. Hercules' guide and "*Ajo*" (guardian), Fronimo, had an obvious counterpart in Field Marshall Carl Joseph (or Károly) Batthyány, the nobleman entrusted in 1748 with the supervision of Joseph's education – particularly as the Spanish word "*Ayo*" was traditionally used by the Austrian court to describe this function³⁶. If any spectators were still in doubt concerning the allegory, they were enlightened by the first appearance of Aretea, "*o sia la Virtù*", in Scene 5, at which Alcide exclaims "*La madre mia ...*"; the moment seems almost to presage Oreste's mistaken exclamation "*Ma mère!*", at the sight of his sister, in Gluck's *Iphigénie en Tauride* (II/4-5), nearly two decades later. To Edonide's protests to the contrary, Alcide replies, with praise actually meant for Maria Theresa herself:

*"No: ravviso in quel volto
La nota maestà: solo in mirarla
Già gli usati d'onore impeti io sento,
Che quel ciglio sereno
Suol con gli sguardi suoi destarmi in seno."*³⁷

Hofzahlamtsbücher [court payment records, Wien, Hofkammerarchiv], books 363–365). Interestingly, at the performance on Friday, the nineteenth of February, the soprano Rhem was replaced by Friberth's brother Carl, a tenor in Esterházy service.

³⁵ JOLY (*Les Fêtes théâtrales*, 324) notes the adherence of *Alcide al bivio* to the two-part structure that was normal for *feste teatrali*.

³⁶ On Batthyány's appointment, see DEREK BEALES, *Joseph II*, vol. 1: *In the shadow of Maria Theresa 1741–1780*. Cambridge 1987, 42. Fronimo is referred to in the libretto as Hercules' "*Ajo, o sia il Senno*".

³⁷ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 399.

This moment was chosen for the frontispiece of this piece in the Parisian edition of Metastasio's complete works by Hérissant (undertaken with the collaboration of the author), which appeared in 1781, just after the death of the sovereign; the faces of the two main protagonists are recognizable portraits of Joseph and his mother (see Figure 17), as is explained in an accompanying note³⁸. This illustration simply makes visually explicit what was normal practice with respect to the poetry of such pieces. If Joseph's mother was present in the text under the guise of Aretea (the need to flatter temporarily effacing Hercules' "true" mother Alcmena), the archduke's father, Emperor Francis Stephen, seems also recognizable in Fronimo's flattering mention, in the opening lines of the opera, of "*Il re de' numi | Giove, il tuo Genitor*"³⁹. But this identification is not particularly firm, as in Scene 9 Alcide explicitly calls Fronimo his "*caro padre*".

In a way, some original Viennese spectators were too assiduous in reading between the lines of Metastasio's poem, for, as the author wrote to a friend, "*So che a moltissimi (con somma mia mortificazione) è caduto in mente che il nostro gran maresciallo Daun potesse esser l'oggetto di qualche istruzione di Fronimo nel mio Alcide al bivio, e che io fossi stato così temerario di averlo in vista*"⁴⁰. The offending lines (in Scene 9) concerned the tutor's advice that "[...] *al risolvere Alcide | E' virtù la lentezza: | Ma è vizio all' eseguir*"⁴¹. Metastasio was at pains to protest his innocence of any intentional allusion, and Joly concurs, blaming an unfortunate quirk of fate that made Fronimo's remonstrances echo actual criticisms of the general who was leading Habsburg forces in the war against Prussia⁴². (The public's interpretation of Fronimo's words might also have been affected by the repeated mentions, in the opening stage directions and elsewhere, of the "*difficult, disastrous*" – in the sense of "ill-starred" – right-hand path of virtue.) But the episode points up the closeness with which such texts were generally scrutinized, both as heard in the theatre and as literature.

The identification of on- and off-stage heroes in Metastasio and Hasse's wedding opera for the Habsburg heir is an extreme case of what was actually a quite thorough integration of the court's spectacles into the education of the imperial children. Like Maria Theresia herself, all of them had received thorough training in singing, dance, and one or more musical instruments (in Joseph's case, keyboard and cello), and were enthusiastic participants in performances of various *componimenti*

³⁸ "[...] *Per aggiunger pregio all'Allegoria, ed esprimer nel tempo stesso più al vivo le ideali scambianze della Virtù, e il colto spirante magnanimo ardore, ed augurj felici del maggior Eroe dell'Antichità, si è tentato d'imitar fedelmente due bellissimi ritratti: quello cioè della Gran Principessa di cui l'Europa piange tuttora la perdita dolorosa; e quello dell'Augusto Figlio, erede del Trono della Virtù, sì gloriosamente inteso a ristorarla.*"

³⁹ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 391.

⁴⁰ Letter of 29 December 1760 to Giuseppe Rossi; in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 174.

⁴¹ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 406.

⁴² See the discussion in: JOLY, *Les Fêtes théâtrales*, 327–331 (especially 330).

drammatici penned by the imperial poet. Even the regular repertory of French plays and *opéras-comiques* presented in the Burgtheater, for a paying audience, was chosen in large part with the young archdukes and -duchesses in mind. Reporting to Favart in 1763 on the success in Vienna of *Le Roi et le fermier*, a recent *opéra-comique* by Sedaine and Monsigny, Durazzo wrote that

*“on a saisi avec avidité les Maximes qui y sont rependües, ça et la; et son [Sedaine’s] stile simple, et quelques fois Elevé a fait beaucoup d’effet [...]. C’est pourquoi je voudrois en trouver du même Calibre pour pouvoir Amuser Nos souverains”*⁴³.

Earlier that year Durazzo had contracted for the editing of older plays in the repertory that had been deemed “*pas assez décentes pour être données devant nos jeunes princes et princesses*”⁴⁴. Outside the theatre, too, Joseph (as presumably also his siblings) had been given the morally edifying dramas of Metastasio as part of his instruction in Italian language and literature, during the second phase of his formal education (lasting through 1754)⁴⁵. He would thus have been expected to seize the lessons presented allegorically in *Alcide al bivio* easily and immediately.

Metastasio’s wedding opera marked publicly the end of Joseph’s lengthy preparations for assuming his inheritance, as a retrospective report on Joseph’s education that was drawn up in 1759 did privately⁴⁶. That *Alcide al bivio* was a coming-of-age story is made manifest in its opening scene, as Hercules’ tutor Fronimo explains:

*“È tempo, Alcide,
Che di tante ch’io sparsi
Reggendoti fin’or cure e sudori
Frutto al fin si raccolga [...]*

*È tempo
Che d’anni al fine e di saper matura
La tua ragion ti guidi,
E che il fren di te stesso a te si fidi.”*⁴⁷

Faced with choosing the path of virtue or that of pleasure, the hero is left to his own devices, and not only by Fronimo. Aretea, with the admonishment “*osserva, e impara*”⁴⁸, causes the *bivio* to be replaced by her realm of virtue, but then reveals it to be a mere apparition and departs brusquely, answering Alcide’s assertion of his readiness to follow in her footsteps with the words “*dunque eseguisci. Addio*”⁴⁹. Alcide’s exposure in the drama first to Edonide’s *reggia del Piacere* and then to

⁴³ Letter of 19 November 1763, in: Fonds Favart, Carton I.A. II.

⁴⁴ Letter of 31 August 1763, in: FAVART, *Mémoires* 2, 160.

⁴⁵ See BEALES, Joseph II, 47.

⁴⁶ *Ibidem*, 43 f.

⁴⁷ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 391 f.

⁴⁸ *Ibidem*, 403.

⁴⁹ *Ibidem*, 405.

Aretea's *reggia della Virtù* echoes allegorically the lessons Joseph received, during the final portion of his schooling (through 1759 or 1760), on the history, politics, and customs of the various lands that constituted the Habsburg empire⁵⁰.

It was no doubt the didactic nature of his piece⁵¹, and the lack of indulgence shown to its hero by both Fronimo and Aretea, that moved Metastasio to describe it wryly as a "*fiesta morale*" (in a letter of late November to Filipponi), and to complain of "*lo scabro ed il severo*" of its subject -- the implication being that it was not of his own choosing. In order to render the work amenable to the public, he explained, he had had to "*chiamare in soccorso tutte le Veneri della poesia e le Grazie seduttrici della rappresentazione e dello spettacolo [...]*"⁵². Similarly, Metastasio explained to Sigismondo Chigi that, for the sake particularly of the female spectators,

*"ho indorato loro la pillola non solo con le veneri dell'elocuzione, ma con l'incanto delle illusioni e dello spettacolo; puntelli che mancano al componimento nella lettura [...]"*⁵³.

In *Alcide* he had not exactly forsaken his usual aesthetic of "*logocentricity*" -- that is, the "*dictatorial*" primacy of the text over other "*subaltern*" elements⁵⁴, for his scenic directions spell out in great detail exactly what the scene painter and the theatrical engineer were meant to execute. But more than in his earlier *fieste teatrali* -- and possibly at the instigation of Durazzo, he had made spectacle assume a central position in the plot of the work. The first change of scene, to Edonide's ravishing, verdant realm of pleasure, was so meticulously described that Esteban Arteaga, quoting the poet's lengthy *didascalia* in its entirety in his operatic treatise of 1783-1788, could see in it a veritable "*quadro dell'Albano*"⁵⁵. Arteaga's painterly conceit is not only telling, but ironic, for the scenario for a French-language wedding piece that Favart sent to Durazzo -- too late to be used, as it turned out -- was

⁵⁰ BEALES, *Joseph II*, 59.

⁵¹ In the realm of the visual arts, moralizing and didactic subjects from mythology such as Hercules at the crossroads declined in popularity across the eighteenth century. See DONALD POSNER, *Boucher's beauties*, in: COLIN B. BAILEY (ed.), *The loves of the gods: Mythological painting from Watteau to David*, New York 1992, 60-71 (62 and 71, n. 10); and KATIE SCOTT, *D'un siècle à l'autre: History, mythology, and decoration in early eighteenth-century Paris*, in: *ibidem* 32-59 (particularly 38-46, *The decline of heroic themes during the Regency*). Another notable setting of this particular Hercules legend, likewise intended as flattery for a prince, was Bach's Cantata No. 213, *Hercules auf dem Scheidewege* ("*Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*") of 1733, for the birthday of Friedrich Christian of Saxony.

⁵² Letter of 24 November 1760, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 171 f.

⁵³ Letter of 2 January 1761, in: *ibidem* 4, 176.

⁵⁴ The concept is developed by ELENA SALA DI FELICE, in the above-cited book *Metastasio* I.1: *L'ordine della parole*, 27 and 31 ff.

⁵⁵ ESTEBAN ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols. Bologna 1783-1788, 3, 359. I am grateful to Anne Desler for bringing this passage to my attention.

for an *opéra-ballet* called *Les Albanes*, after four paintings by the seventeenth-century Bolognese master⁵⁶.

One of the more spectacular moments in *Alcide al bivio* comes in Scene 10, as the hero fights his way through a crowd of chimerical monsters that have suddenly appeared and blocked his progress down the path of virtue, at the end of which lies the “*eminente lucidissimo tempio della Gloria*”⁵⁷. The scene is remarkably similar to an allegorical décor that had occupied the same stage three years earlier – not for an opera, but for three Lenten concerts, beginning on 12 March 1758, the eve of Joseph’s seventeenth birthday:

“*Ce jour la Decoration a représenté un nouveau grand Tableau transparent, et representoit Telemaque conduit par Minerve, et couvert de son Bouclier s’avançant par un Chemin escarpé vers le Temple de l’Immortalité. On luy montre de loin les Marques d’honneur, et la Gloire qui l’attend. On voit se précipiter dans les Abîmes l’Orgueil, l’Envie et les autres Vices, ou Monstres qui s’opposoient à son Passage. Par ce Symbole si reconnu on peut rapeller l’Idée de ce qu’on doit attendre d’un jeune Heros lorsqu’il est conduit par la Sagesse.*”⁵⁸

The transparency of this décor – which nicely complements that of its allegory – was something of a Viennese specialty; it figures also in the *didascalia* for Aretea’s temple of glory, in which “*Il prospetto ed i lati della scena sono occupati nella parte più elevata da bassi rilievi trasparenti che rappresentano le future imprese d’Alcide*”⁵⁹, and in several other stage settings from this period⁶⁰. In his description Gumpenhuber does not tell us who had designed or executed the stage setting, in the midst of which the orchestra, soloists and chorus performed. But the subject of such a didactic décor, aimed at the heir to the throne, surely must have been approved – or even provided – by the court. Curiously, Baron Johann Christoph von Bartenstein, formerly Maria Theresia’s chief minister, and the person responsible after 1751 for coordinating Joseph’s day-to-day instruction, boasted that the archduke had been given actual history in his lessons, rather than instructive, modernized fables, specifically naming Fénelon’s *Télémaque* of 1699 as an example of what

⁵⁶ On the history of this ill-fated project, see BROWN, *Gluck and the French theatre*, 211 and 275 ff.

⁵⁷ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 409.

⁵⁸ GUMPENHUBER, chronicle for 1758 (Burgtheater and Kärntnertheater, without title page), Harvard University Theatre Collection, MSThr. 248.

⁵⁹ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 403.

⁶⁰ For instance: in two other Lenten concert décors from the same year (1758): a “*Decoration transparente, représentant la protection que l’Auguste Maison d’Autriche a accordé en tous tems aux beaux Arts*” (introduced for the first concert), and a “*Temple orné de Dorures, et transparents. Au milieu du quel parmi les exclamations du Peuple, la renommée célèbre, et Couronne. Le Nom de Nos Souverains*” (first used at the seventh concert); in Merlin’s “*grotte transparente, & Enchantée*” in the final scene of Gluck’s second *opéra-comique*, *Le Monde renversé* (likewise 1758, décors by Giovanni Maria Quaglio). There was also a “*Temple transparente*” of Cupid in the same composer’s *Cythère assiégée* of 1759.

he was avoiding⁶¹. But through their attendance in the Burgtheater Joseph and his siblings had in fact received sporadic but significant doses of mythology, in concert decorations, allegorical ballets, and *feste teatrali* by the court poet Metastasio. Not just these pieces, but also the daily repertory they witnessed in the court theatre, were (according to the testimony of Durazzo) a significant component in their educations.

“... *puntelli che mancano al componimento nella lettura*”

Despite its unusually copious *didascalie* describing the crossroads of “*due lunghe, ma differentissime strade*”⁶², and the opposing realms of pleasure and virtue, the libretto of *Alcide al bivio* could not provide readers with a complete idea of the spectacle as witnessed in the theatre. As in any Italian opera, this text was subject to a *messinscena* and a *messinmusica* (so to speak), and on account of its specific genre of *festa teatrale*, also a *messinballo*. The court poet’s use of the term “*puntelli*” (props, supports), in describing for Chigi the place of illusion and spectacle in *Alcide al bivio*, reflects his conviction that these were elements rightly subordinated to the text of an opera⁶³. In a later letter to Mattia Verazi, he would articulate this relation in unambiguous terms, distinguishing between “*la poesia drammatica*” on the one hand, and “*le arti subalterne impiegate a secondarla*” on the other⁶⁴. Metastasio did attempt, through prescriptive indications in his libretto for *Alcide*, to exert at least some influence over the musical setting by his friend Hasse – twice specifying that choruses should be interrupted (Scenes 4 and 7, the former with a “*strepitosa armonia de’ marziali stromenti*” sounded first from afar, and then “*più vicina*”⁶⁵), and describing, respectively, Alcide’s actions during a ritornello (Scene 8) and Iride’s descent during the end of the quartet and a following “*breve sinfonia*” (Scenes 11–12). He also provided for interruptions in recitative (recognizable as such by their use of *versi sciolti*) within each of the competing goddesses’ entrance arias, thus making for an unusually fluid and dramatic approach to *da capo* aria form. But for Abbé Arnaud, in far-off Paris, such measures were not sufficient for him to be able to “*judge sensibly of the ensemble and of the theatrical effect*” of this, or indeed of any of the wedding operas of 1760⁶⁶.

Metastasio did not attempt to dictate through his *didascalie* the number, type, or duration of the dances in the goddesses’ *fêtes* in *Alcide al bivio*. Though it is con-

⁶¹ See BEALES, *Joseph II*, 56 f.

⁶² METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 391.

⁶³ Closely connected with this notion is the poet’s frequently avowed aversion to attending performances of his own works, these being (according to him) inevitably inferior to what he had imagined to himself; see SALA DI FELICE, *Metastasio*, 69 f.

⁶⁴ Letter of 3 September 1778, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 5, 526; cited by SALA DI FELICE, *Metastasio*, 20.

⁶⁵ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 412.

⁶⁶ *Les Fêtes de Parme & de Vienne*, 207.

ceivable that he communicated ideas on them verbally, in the libretto itself there are merely stock phrases stating that the *seguaci* of the two goddesses express their contentment “*e col canto, e col ballo*”. The aural, visual, and choreographic enchantments with which Edonide and Aretea, respectively, attempt to sway Alcide are introduced by Metastasio in exactly commensurate terms: the hedonistic and the virtuous goddesses cut short the hero’s questions, saying:

Edonide (Sc. 3) “*Non più. Siedi al mio fianco: osserra, e godi.*”

Aretea (Sc. 6) “*Non più. Siedi al mio fianco: osserra, e impara.*”⁶⁷

Metastasio’s texts for the two *divertimenti* are identically structured as well: alternating *ottonario* quatrains for chorus and solo voices, the third episode of each piece being designated *A due*⁶⁸. (In setting both choruses, Hasse omitted the intermediate returns of the *tutti* refrain.) Edonide’s *reggia* dissolves in an instant at the appearance of Aretea, just as the latter’s own “*Reggia della Virtù*” is ultimately revealed to be a mere chimera. But as realized on the stage, the two *fêtes* are different indeed. Their ballets were the specific responsibility of the Burgtheater’s choreographer, Gasparo Angiolini, but dance was also an area of particular interest for Count Durazzo, who had told Favart with regard to ballets that, “*quant au sujet, c’est ordinairement le comte Durazzo qui le donne ou qui le suggère [...]*”⁶⁹. One can thus assume that he had considerable say in determining the treatment of the dances in Metastasio’s opera.

The dances of Edonide’s followers, in two groups flanking the chorus, are meant to express “*the happy state in which they find themselves*”, and “*the variety of delightful occupations that divert them*”. Prior to the chorus (“*Alme incaute che solcate*”) are a *galant* minuet full of sighing figures and a pair of equally *galant* gavottes, major and minor⁷⁰. Following the chorus there is a larger set of dances, the third of which is a *contredanse* in several sections (again, both major and minor), leading to a return of the choral refrain. This second group is remarkable above all for the fact that the melodies of the dances were apparently supplied to Hasse ready-made. They alone, in Hasse’s otherwise entirely autograph score for *Alcide al birio*, are in the hand of the main copyist for Italian opera at the Viennese court.

⁶⁷ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 397 bzw. 403.

⁶⁸ Their initial arias are likewise parallel, with similar imploring beginnings: Edonide: “*Ferma Alcide – arresta i passi*” (Sc. 3); Aretea: “*Ah, che fai? L’arresta Alcide*” (Sc. 5). But JOLY, *Les Fêtes théâtrales*, 335, notes that the opposing forces are inherently imbalanced, due to the identification of Aretea with Maria Theresia.

⁶⁹ Published under the date of “20 December 1759” (though originally undated): in: FAVART, *Mémoires* 1, 3. The use of third person, which some have seen as a sign of the count’s haughtiness, is possibly due to his note’s having been meant for Count Starhemberg – Austria’s ambassador to France, and an intermediary in Durazzo’s dealings with Favart.

⁷⁰ None of the three pieces is so identified in the score, but they conform to the rhythmic and metrical prototypes of these dances.

Theresia Ziß (or “Zißin”, as she is called in payment records); the parts for the other instruments are filled in by Hasse himself, with the wind parts sometimes under the bass (Ziß not having envisioned any instruments but strings). That this was a forced collaboration is suggested also by the fact that Hasse has undertaken to improve the melody of the first *minore* section of the *contredanse*, twice filling in extra notes between repeated f’s and changing the rhythm from eighths to sixteenths (see Mus. Ex. 1)⁷¹. One is tempted to think that these melodies – sufficient for the purpose of rehearsing the dances they accompanied – were composed by none other than Angiolini himself, who wrote the music to many of his own ballets⁷². (It is perhaps significant that Angiolini danced in this ballet of “*seguaci della Dea del Piacere*”, but not in Aretea’s *divertissement*.) The heterogeneous sources for this first ballet’s music betray a more casual, artisanal approach to the construction of this *fête*, in contrast to Aretea’s, for which all the music is by *il Sassone*.

The image shows a musical score for four parts: V. I, II (Violin I and II), Va. (Viola), and Basso (Bass). The music is in 2/4 time. The first staff (V. I, II) contains a melody with several notes circled, indicating Hasse's changes. The second staff (Va.) and third staff (Basso) provide accompaniment. The score consists of five measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Ex. 1: *Minore* episode of dance in Sc. 4 (with Hasse’s changes circled)

Not only in this respect, but also by its very nature, the music of the second *ballo* “of heroines and heroes, followers of Virtue” reflected the “solid structure”, “firmness”, “decency”, and “simplicity” that (according to Metastasio’s description) characterized both Aretea and her realm. The chorus (“*Se bramate esser felici*”⁷³) is more tightly organized than that in honor of Edonide, with the music of the first solo section (3/8, A major) returning half-way through the (duple-meter) final solo quatrain (at “*Ma tradisce*”), nicely demonstrating the sense of the text:

⁷¹ Hasse also retouched the music of at least one composition by his royal pupil Maria Antonia Walpurgis of Saxony; her opera *Il trionfo della fedeltà*: Metastasio did the same with regard to its text, which was also by the electress. See GERHARD ALLROGEN, *Maria Antonia Walpurgis*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 208 f.

⁷² In his later *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milan 1773, GASPARO ANGIOLINI writes (hypothetically) of the need for a choreographer/composer to prepare “*tanta musica quanta bastasse per la prima prova*” (74 f.).

⁷³ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 403 f.

*“Del piacer, che i folli alletta
È il sentier fiorito, e verde:
Ma tradisce, e vi si perde
Di tornar la libertà.”⁷⁴*

This leads directly into an enormous (though unlabelled) D-major Chaconne, which, at 230-some measures, no doubt vastly exceeded the proportions Metastasio had envisioned for this section of the work. Typically “the longest and most impressive piece in a *divertissement*”⁷⁵, here the Chaconne was the only one. While concluding (or even self-standing) *ciaccona* movements were fairly common in Italian ballets of mid-century⁷⁶, the one Hasse composed for *Alcide al bivio* is in purest French style, with the double-upbeats, paired eight-measure phrases, and dotted rhythms typical of chaconnes by Rameau and his Parisian colleagues. Though Hasse was not accustomed to writing the music for ballets performed with his operas, in this chaconne he acquitted himself admirably, with respect to both form and idiom. (Gluck himself, the regular composer of ballet music for the Burgtheater, would not write such a piece until some four years later.) The trills in the opening measures of both the tenor soloist’s reprise and the Chaconne’s refrain make for an especially smooth transition from song to dance (see Mus. Ex. 2: End of solo episode in Chorus, Sc. 7, beginning of Chaconne). The Chaconne’s central *Grave* section in common time (a common feature of mid- and late 18th-century French examples of the form) must have accompanied choreography of impressive athleticism and heroism (see Mus. Ex. 3: Grave section within Chaconne).

The image shows a musical score for five parts: V. I, II; Va.; voce sola; and Basso. The score is in D major and 3/8 time. It features a key signature change from one sharp (D major) to two sharps (F# major) in the third measure. The lyrics for the 'voce sola' part are: 'è il sen - tier - fio - ri - to, e ver - de: ma tra - di - sce e'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p' (piano) in various measures.

Ex. 2 (1/5)

⁷⁴ Ibidem, 404.

⁷⁵ M. ELIZABETH C. BARTLET, *Chaconne*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 1, 813.

⁷⁶ See KATHLEEN KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in: LORENZO BIANCONI – GIORGIO PESTELLI (ed.), *Storia dell'opera italiana* 5, Turin 1988, 175–306 (204). An extended Ciaccona concludes the ballet *Castor e Polluce* (choreography by Onorato Viganò, composer unknown), performed in Padova along with Giacomo Rust's opera *Calliroe* in 1776, which is reproduced in facsimile in vol. 2 of *Balli teatrali a Venezia (1746–1859)*, intro. by J. Sasportes, catalogue by E. Ruffin – G. Trentin, Milan 1994, 268–298.

Musical score for Ex. 2 (2/5). The score is in 3/4 time and G major. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is in the soprano register. The lyrics are: vi - si - per - de - di - tor - - nar - la - li - ber - - tà. The dynamic marking *f* is present at the end of the piece.

Ex. 2 (2/5)

Musical score for Ex. 2 (3/5). The score is in 3/4 time and G major. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is in the soprano register. The lyrics are: di - tor - - nar - la - li - ber - - tà, di - tor - - nar - la. The dynamic markings *f* and *p* are present throughout the piece.

Ex. 2 (3/5)

Musical score for Ex. 2 (4/5). The score is in 3/4 time and G major. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is in the soprano register. The lyrics are: li - - ber - - tà, la li - ber - - tà. The dynamic marking *f* is present throughout the piece.

Ex. 2 (4/5)

Ex. 2 (5/5)

Cor. I, II
in D

Trom. I, II
in D

Timp.
in D

V. I, II
+ Fl., Ob.

Va.

Basso,
Fg.

Detailed description: This musical score is for a 5/5 time signature. It features five staves: Cor. I, II in D (top staff), Trom. I, II in D (second staff), Timp. in D (third staff), V. I, II + Fl., Ob. (fourth staff), Va. (fifth staff), and Basso, Fg. (bottom staff). The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across these instruments.

Ex. 2 (5/5)

Ex. 3 (1/3)

Cor. I, II
in D

Trom. I, II
in D

Timp.
in D

V. I, II
+ Fl., Ob.

Va.

Basso,
Fg.

Grave

a 2

(t)

- Fl.

p

f

Grave

p

f

Detailed description: This musical score is for a 1/3 time signature. It features five staves: Cor. I, II in D (top staff), Trom. I, II in D (second staff), Timp. in D (third staff), V. I, II + Fl., Ob. (fourth staff), Va. (fifth staff), and Basso, Fg. (bottom staff). The tempo is marked 'Grave'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation like 'a 2' and '(t)'. The word 'Grave' appears at the beginning and end of the section.

Ex. 3 (1/3)

Musical score for Ex. 3 (2/3). The score is in 2/3 time and features the following instruments: Ob. I, Ob. II, Cor. I, II in D, Trom. I, II in D, Timp. in D, V. I, V. II, Va., and Basso, Fg. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, while the brass instruments are mostly silent.

Ex. 3 (2/3)

Musical score for Ex. 3 (3/3). The score is in 3/3 time and features the same instruments as Ex. 3 (2/3). The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, while the brass instruments are mostly silent.

Ex. 3 (3/3)

Appropriately, the dancers in this second ballet were predominantly French (in contrast to the cast of the first), with the recently recruited Jean Dupré (“Dupre fils”) heading the men. Although in reporting to Favart on the success of this dancer and of Marianne Le Clerc (recruited at the same time), Durazzo avowed that “[le] Public [...] ne goute pas en général le genre de leur danse [...]”⁷⁷, theirs was evidently a style that he thought necessary for certain occasions and types of subjects. The arrival in Vienna of these practitioners of *la haute danse* in the spring of 1760 suggests that Durazzo had them in mind specifically for the wedding opera (Le Clerc is named first among the female soloists in Edonide’s *fête*); one imagines too that Dupré, and also Durazzo – recently returned from Paris, and in possession of numerous scores of French operas – would have coached Hasse in the writing of an up-to-date French chaconne⁷⁸. Among the ballets that Dupré, as choreographer, created while in Vienna, was one called *La Ciaccone* (11 October 1762, for the début of Julianne Bournonville), which is also referred to as being “dans le genre sérieux”⁷⁹. In any event, the decision to lend the prestige of a lengthy Chaconne to Aretea is not likely to have come from Metastasio.

As we have seen, Count Durazzo turned to France also with regard to the visual splendor to be deployed in the wedding operas – a fitting gesture, in honor of a Bourbon princess. Financial considerations put some limits on his use of Parisian artists, however. Already by 8 March 1760 he had renounced plans to build a new theatre for the marriage festivities, for the design and construction of which he had hoped to import Jean-Nicolas Servandoni – formerly stage designer at the Opéra, and more recently *Inventeur des Spectacles en Machines donnés aux Thuilleries*⁸⁰. But he still desired a second- or third-tier painter, “qui auroit pû rafraichir mon gout”, and “qui puisse [...] me rappeler ce qu’on a fait de nouveau en Peinture et Modèle qui ont rapport au Théâtre, depuis mon départ de Paris”⁸¹. In the event, Durazzo did bring Servandoni to Vienna – “pour ma propre satisfaction, et pour l’entendre sur les ouvrages déjà presque achevés, mais qui sont toujours susceptibles d’un degré de perfection”, as well as Gabriel Ducloux, machinist and decorator at the

⁷⁷ Letter to Favart of 13 June 1760; in: Fonds Favart, Carton I.A. IV.

⁷⁸ Durazzo’s scores – some bearing his bookplate – are now mostly at the Biblioteca Nazionale, Turin.

⁷⁹ In Gumpenhuber’s *Etat* of theatrical personnel for the 1761/2 season, Dupré is listed second after Angiolini, with the note “compose des Ballets pour le sérieux”. He is known to have composed seven ballets during his Viennese sojourn.

⁸⁰ That is, in the vast *Salle des Machines* in the Tuileries Palace; see LOUIS-CÉSAR DE LA-BEAUME-LE-BLANC LAVALLIÈRE, *Ballets, Opera, et autre ouvrages lyriques, par ordre chronologique [...] Paris 1760*, 20.

⁸¹ Letter to Favart of 8 March 1760, and an informal note dated after the fact “Mars 1760”; in: Fonds Favart, Carton I.A. IV. Letters of Durazzo’s quoted below are from this archive, unless otherwise stated.

Théâtre Italien⁸². Charles-André Tremblin, one of Servandoni's successors at the Opéra, also made the journey from Paris to Vienna, in spite of Durazzo's warning that plans for the festivities were being cut back more and more. Finding little occupation, and unable to communicate with German-speaking workers in the theatre, Tremblin soon decamped to Russia. Duclos followed some months later, as one learns from an undated letter in which he complains to Favart of the rigors of the Russian climate.

About a month after his arrival in Vienna on 10 July, Duclos wrote a letter to his patron Favart (in an almost completely phonetic French), describing the professional jealousy with which he had been greeted, on the part of both his older colleague Servandoni, and scenic artists already established at the court theatre. Hearing that a machine was required to transport Iris's chariot along her "*arcansielle*" (rainbow) at the end of the opera, Duclos brought a design to Count Durazzo:

*"il me contre car toute mon nide [i.e., mon idée] an nevolant poin de cordage qui tiene le chart [...] jen naute trois je fais de seudre hirisse dans son chart sur le courbe de larcansielle je la fais tourné anfasse[.] ele chante[.] acheve sontour et remonte le courbe de larcansielle et larcansielle disparois, noté quil nia qun seulle cordage et tout est transeparans."*⁸³

After initially approving Duclos's plan, Durazzo acceded to the objections of the theatre architect Giovanni Maria Quaglio and the engineer Pietro Rizzini, and gave them the job of designing Iris's chariot. Jean Joseph Chamant, the decorator mainly responsible for *Alcide*, was "*Le seulle qui rent justisse a mon talans*", Duclos wrote.

*"il ma comuniqu[é] laintension du conte quies de fer disparoitre une ferme en deux de toile qui a 27 pied de large et 16 de hauteurs Le conte neveu point quilliet de cordage dans le te hatre il neveu point quelle sevelire de cotée ny quelle coulle a font ni quelle senleve du haux aux comment donc fautille lafaire aler je trouvé Le mouvement de la faire disparoitre et de la faire re venir par 3 fois."*⁸⁴

This large *ferme* (flat), which Count Durazzo wished to make disappear three times without visible wires, as if by magic, can be none other than the *bivio* décor

⁸² Letter to Favart of 13 June 1760: Durazzo also states with regard to Servandoni that "*on lui payera son Voyage et un présent de 4000 livres pour la peine, qu'il aura prise de venir*". Duclos arrived on 10 July, according to Durazzo's letter of two days later.

⁸³ Letter of 15 August 1760. In proper French, the passage would read as follows: "*Il me contre-carre toute mon idée en ne voulant point de cordage qui tient le char [...] j'en ôte trois. Je fais descendre Iris dans son char sur le courbe de l'arc-en-ciel; je la fais tourner en face, elle chante, achève son tour et remonte le courbe et l'arc-en-ciel disparaît. Notez qu'il n'y a qu'un seul cordage et tout est transparent.*"

⁸⁴ "*Il m'a communiqué l'intention du comte qui est de faire disparaître une ferme en deux de toile qui a 27 pieds de large et 16 de hauteur. Le comte ne veut point qu'il y ait de cordage dans le théâtre. Il ne veut point qu'elle se retire de côté ni qu'elle coule à fond ni qu'elle s'enlève du haut. Ô comment donc faut-il la faire aller? J'ai trouvé le mouvement de la faire disparaître et de la faire revenir par 3 fois.*"

with which the drama opens, and which vanishes on Edonide's command and subsequently returns twice more in the course of the drama. This scheme of Duclos's, too, the count rejected, in the process trying to impress Duclos with his own considerable knowledge of theatrical machinery. The machinist's exasperated complaint to Favart – "[il] veut aitre maitre des balais musisien machiniste peintre et de tou sa il nais rien que le maitre de tous" – was meant disparagingly, but is in reality a back-handed compliment to the count's all-encompassing theatrical expertise.

At least some of Duclos's work apparently was used in *Alcide al bivio*, as he is given equal billing in the libretto, alongside his rival Rizzini, as "*Inventore delle Macchine*". And Duclos's detailed, technical description for Favart of Servandoni's décor for *Tetide* (at the end of his long initial letter) proves that the contributions of that artist were likewise substantial, and not limited to providing consultation and "satisfaction" to Count Durazzo⁸⁵. (It is also a valuable supplement to the painting of the gala performance of the work now at Schloß Schönbrunn, which portrays the illustrious spectators in the Redoutensaal almost to the exclusion of the stage.) Looking at matters from Durazzo's perspective, we might guess that his encouragement of creative conflict among the artists, under his command, both Parisian and local, led to more imaginative, technically sophisticated results than would have been achieved with more deferential treatment.

Durazzo al bivio

As was noted above, Metastasio dictated the nature of Hasse's musical treatment of his text quite directly in some places, and more generally with his superb choice and handling of affective language. In keeping with the work's theme, he seems consciously to have included repeated verbal cues suggesting pauses for reflection, which Hasse translated musically as fermatas. The first word of Fronimo's opening aria, "*Pensa che questo istante*"⁸⁶ (itself introduced by the recitative phrase "*Pensaci; addio*"), is isolated by a fermata on the dominant (no doubt meant to be embellished) near the end of the *prima parte* while the orchestral transition from the *seconda parte* back to the beginning ends pensively in a *trillo tenuto* by the violins on the fifth scale degree. The composer illustrates Alcide's astonished reaction to Edonide's blandishments with an *attacca* beginning to his aria "*Mi sorprende un tanto affetto*"⁸⁷, and a fermata that fittingly concludes the first phrase. Even within the Sinfonia (in the middle movement) and the Chaconne, Hasse emphasizes contemplative pauses (followed, in both cases, by vigorous, decisive musical gestures), extending the poet's suggestions beyond their original scope and helping provide a unifying sound-symbol for the opera as a whole.

⁸⁵ His description is quoted in BROWN, *Gluck and the French theatre*, 273.

⁸⁶ METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 392.

⁸⁷ *Ibidem*, 396.

However forcefully Metastasio may have influenced Hasse's setting of *Alcide al bivio*, from a wider perspective it appears that theatre *intendant* Durazzo was calling some of the shots, and not just with regard to ballet music. Initially, the selection of the composer for the main wedding opera must have presented him with something of a "choice of Hercules": push to obtain for his protégé Gluck a prestigious but possibly uncongenial commission, or accede to Maria Theresia's preference for Hasse, thereby avoiding a confrontation, and bide his time. In fact, much like the goddesses Aretea and Edonide, who end up reciprocally regulating each other's concerns, Durazzo managed to have it both ways: by cooperating with and even encouraging Maria Theresia's favorite composer, while also (presumably) choosing subject matter that might abet his long-term goals with regard to Italian opera. Indeed, *Alcide al bivio* would seem perfectly suited simultaneously to provide (in the music of Edonide and her suite) ample opportunity for the sort of luxuriant and virtuosic display expected in an *opera nuziale* and to insinuate into the minds of the spectators the idea that such voluptuous music was morally suspect. Already in the second scene, as the hero contemplates the two paths before him, the audience's enjoyment of the seductive, pictorial string accompaniment (in the manner of "Che puro ciel") to the recitative text below is undercut by Alcide's final phrase:

"Questo [sentier] agevole, e ameno
 Col tremolar de' fiori,
 Col mormorar dell'onde,
 Col vaneggiar d'un odorosa aurette
 Par che voglia sedurmi: e non m'alletta."⁸⁸

Contrariwise, the spectators learn that they are meant to approve of the harsh music that accompanies Alcide's description of the other path, "scosceso, erto, e selvaggio", when the hero adds, "e pur mi piace". The most opulent music in the score follows soon thereafter, with two choirs of "sonatori sulla scena" announcing the arrival of the temptress Edonide⁸⁹; Hasse's harmony is at its most audacious and austere near the end of the drama, underscoring Alcide's assertion that "No", he will not be daunted by the chimerical monster who blocks his progress down the more difficult road of virtue (see Mus. Ex. 4). Almost Gluckian is the fluidity Hasse achieves in several key passages in the opera by means of elided cadences – notably in the multisectional choruses of both goddess's *fêtes*, where not only the actual audience but also the temporary spectator Alcide is encouraged to submit to the theatrical illusion⁹⁰. Gluck's own experiments with this sort of continuity – in the

⁸⁸ Ibidem. 393.

⁸⁹ Here doubled pairs of flute and oboes, plus English horns, bassoons, horns, and muted strings stand in for Metastasio's "soave armonia di Flauti, e di Cetre".

⁹⁰ Hasse's autograph score of *Alcide al bivio* shows that these elisions were not always the composer's first thoughts; the link from the chorus "Se bramate esser felici" into the *bruit de guerre* went through several versions, for instance. FREDERICK MILLNER notes (*The operas of Johann*

opéra-comique *“L’Ivrogne corrigé”*, the ballet *Don Juan*, and the *azione teatrale* *“Orfeo ed Euridice”* – were yet to come.

Alcide

Ab ti rav-vi-so li-vi-do mo-stro in-fa - me, tor - men-to di te stes - so, in-ciam-po de-gli e-ro - i.

No, la mi-nac-cia de' fu - ne-sti por-ten-ti, in cui ti fi - di em - pio non ba-sta ad av-vi - lir gli AL-ci-di.

Ex. 4: Accompanied recitative. Sc. 10

If in fact it was Durazzo who suggested this didactic contest of virtue and pleasure as the subject for Archduke Joseph’s wedding opera, he did so with the knowledge that it would prepare the minds of spectators for the very similar competition that was at the heart of his *Armida* opera – which by the time of the nuptials was already being readied for Isabella’s birthday in January. (On that occasion, there was obviously no intended identification of the female protagonist with the dedicatee, or of the opera’s dilatory hero with Joseph!) Gabriel Duclos, defying his own prediction of disgrace and dismissal, contributed to that spectacle, too, with the (according to his own account) impressive destruction of the enchantress’s pleasure palace at the end of the opera⁹¹. Though the performance of *Armida* coincided with an acrimonious dispute between Durazzo and *Hofkapellmeister* Georg

Adolf Hasse. Ann Arbor 1979. 77) that Hasse frequently left a recitative’s final cadence incomplete, composing it only after he had finished the succeeding concerted piece; in *Alcide* the result was frequently an indication to “*attacca in cadenza*”.

⁹¹ Unpublished letter to Favart of 7 January 1761: “*nous venon de donner l’operat darmide traduit annitalien ou je exsecuté la rüine toute les decorasion tombe et lesse les et pesseurs de ruine aux chasy qui reste de sorte que dix chasy se croisse dans le milieu du te hatre brissé antrois mor-seaux fait coups deulie quil samble que tou le te hatre est bouverssee sa me fait beaucoup d hon-neurs*” (*Nous venons de donner l’opéra d’Armide traduit en italien où j’ai exécuté la ruine. Toutes*

Reutter (over their competing claims on court musicians, among other issues)⁹², it should not be assumed that the command performance of *Alcide al bivio*, at the end of the 1761 series of Lenten concerts (during which this work was given four times, and *Tetide* only once), was meant to force the “Durazzo party” into retreat, or teach it a lesson, as has been claimed⁹³. The count was undoubtedly interested in cultivating Gluck, but his commitment was above all to the “*new species of spectacle*” he had in mind⁹⁴, and he was perfectly willing to collaborate with other composers when it served his purpose.

That *Armida* entered into Durazzo’s thinking in connection with the 1760 wedding operas is more or less confirmed in the account of his Viennese accomplishments that he gave to Jean-Benjamin de La Borde, “*pendant [son] séjour à Venise*”, which appeared (with details slightly garbled) in the writer’s *Essai sur la musique ancienne et moderne* of 1780. There Durazzo is credited with having conceived “*le projet de ramener en Italie l’ancien spectacle de l’opéra, tel qu’il y était, lorsqu’il passa en France, à l’occasion du mariage de S. M. l’Empereur avec l’Infante de Parme*”. Although La Borde conflates the count’s earlier diplomatic and commercial visits to Paris (during which in fact he conceived his *Armida* project) with that of October 1759 during which he acquired the services of Favart⁹⁵, his mention of the latter trip in connection with the imperial nuptials is suggestive; the journey has been considered by most Gluck scholars only in connection with Durazzo’s management of Vienna’s French theatrical troupe. In mentioning the festivities – indeed, in his entire account, La Borde says not a word of Metastasio (or Migliavacca), of Hasse, or of Gluck, but instead notes that

“*Ce fut alors qu’il [Durazzo] fit représenter son Armida, drame qu’il avait imité de Quinault [...] Cet opéra, avec des chœurs & des ballets liés à l’action, ne trompa pas son attente; & la Musique Italienne accusée jusqu’à alors de ne flatter que l’oreille, sut pour la première fois charmer les yeux*”⁹⁶.

les décorations tombent et laissent les épaisseurs de ruine aux chassis, qui restent de sorte que dix chassis se croisent dans le milieu du théâtre brisé en trois morceaux; ça] fait un coup d’œil qu’il semble que tout le théâtre est bouleversé. Ça me fait beaucoup d’honneur.)

⁹² See ROBERT HAAS, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*. Wien 1925, 37–54; and BROWN, *Gluck and the French theatre*, 122 ff.

⁹³ On this question GERHARD CROLL writes, in his preface to Lászlo Somfai’s edition of *Tetide* (Gluck-Gesamtausgabe 3/22, Kassel u. a. 1978, VIII), that “*Es war die Partei Durazzos, die hatte zurückstecken müssen, der damit eine Lehre erteilt wurde*”. There was to have been another performance of *Tetide*, on Thursday, 12 February, but it was cancelled due to the illness of Caterina Gabrielli, according to Gumpenhuber.

⁹⁴ The phrase is Migliavacca’s, from his dedication to Durazzo of the *Armida* libretto.

⁹⁵ On these, see ARMANDO FABIO IVALDI, *Giacomo Durazzo da Genova a Vienna (1742–1749)*. Genoa 1995.

⁹⁶ JEAN-BENJAMIN DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vols. Paris 1780, 3, 268.

This is indeed accurate, in the sense that Durazzo had used Metastasio's *Alcide al bivio* as a rehearsal of the same choral, balletic, and scenic resources – in large part French – that he wished to employ in his own more overtly dramatic work. Only by so appropriating Metastasio's *Alcide* that he could refer to it as “*mon opéra Italien*” could Durazzo ensure that *Armida*, the opera that truly was his own, would fulfill the grand ambitions that he had nourished for it for more than a decade.

LEONIE DE MADDALENA (Aarau und Neapel)

DIE GEBRÜDER GALLIARI UND DIE FESTOPERN METASTASIOS

Unter besonderer Berücksichtigung der festa teatrale „Partenope“ (1767)

Wenn von den „Gebrüder Gallinari“ die Rede ist, sind Bernardino (1707-1794), Fabrizio (1709-1790) und Giovanni Antonio (1714-1783) gemeint. Die drei Brüder, geboren in Andorno in Norditalien, erhielten ihre erste Ausbildung bei ihrem Vater, dem Dekorationsmaler Giovanni Gallinari (1672-1722). Nach weiteren Studien in Turin und Mailand arbeiteten sie zunächst als Fresko- und Dekorationsmaler in Norditalien, bevor sie gegen Ende der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts Assistenten der Theatermaler Innocente Bellavite, Giovanni Domenico Barbieri und Giovanni Battista Medici wurden. Nach dem Tod von Barbieri im Jahre 1742 wurden Fabrizio Gallinari und Giovanni Battista Medici die Hauptbühnenbildner am Regio Ducal Teatro in Mailand; als sich Medici bereits im folgenden Jahr von der Bühne zurückzog, übernahmen die Brüder Bernardino und Giovanni Antonio dessen Stelle. Von da an schufen die Gebrüder Gallinari fast alle Dekorationen für die Mailänder Oper (Regio Ducal Teatro, 1742-76; Itinerale, 1776-78; La Scala, nach 1778). Giovanni Antonio ließ sich ganz in Mailand nieder, während Fabrizio und Bernardino auch regelmäßig an anderen italienischen Bühnen, vor allem in Turin, daneben aber auch in Wien, Berlin und Paris arbeiteten; Mitte der 80er Jahre zogen sie sich endgültig von der Bühne zurück¹.

Wahrscheinlich wurden die Gebrüder Gallinari auch von Pietro Righini (1683-1742) beeinflusst, der seit 1727 als Theaterarchitekt am Hof von Parma wirkte, jedoch unter anderem auch als Bühnenbildner am Regio Ducal Teatro in Mailand und am Teatro Regio in Turin tätig war². Vielleicht war es gerade die Bekannt-

¹ Vgl. MANFRED BOETZKES, *Gallinari*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1994, Bd. 2, 329. – Lit. zu den Gebrüder Gallinari als Bühnenbildner: MERCEDES VIALE FERRERO, *La scenografia del '700 e i fratelli Gallinari*, Turin 1963; dies., *Scenografi scaligeri tra settecento e ottocento*, Mailand 1988.

² Pietro Righini (1683-1742) schuf 1732 in Parma die Ausstattung zu dem Roßballett *La venuta d'Ascanio in Italia* zu Ehren des Infanten Carlos, des nachmaligen Königs von Neapel. Der Righini 1737 an das Real Teatro di San Carlo engagierte. Am 4. November 1737, dem Tag seines Namenspatrons Carlo Borromeo, wurde dieses Opernhaus feierlich eröffnet mit *Achille in Sciro* (Libretto: P. Metastasio, Musik: D. Sarro); nach der dritten Spielzeit (1739/40) kehrte Righini nach

schaft Righinis, die den Gebrüdern Galliari den ersten großen Auftrag außerhalb Norditaliens, und zwar in Innsbruck, verschaffte. Dort veranstaltete man 1738 zu Ehren der kursächsischen Prinzessin Maria Amalia, die sich auf der Reise zu ihrem künftigen Gemahl, König Karl III. von Neapel-Sizilien, befand, einige Festlichkeiten, zu denen auch die Gebrüder Galliari zugezogen wurden³. Dieser Auftrag bedeutete ihre erste Kontaktnahme mit dem Habsburgerhof.

Abgesehen von ihrer Tätigkeit als Bühnenbildner waren die Galliari auch als Freskomaler tätig. Von Bernardino sind nur wenige Werke erhalten geblieben, unter anderem die Entwürfe für einige nicht erhaltene Bühnenvorhänge⁴. Zwei der dafür ausgewählten Themen, der Sturz des Phaeton und der Sonnenwagen des Apoll, finden sich auch im Deckengemälde der Villa Crivelli in Castellazzo di Bollate⁵, das wohl auch Bernardino zuzuschreiben ist; die illusionistische Architekturmalerei der Fresken geht wahrscheinlich auf Entwürfe von Fabrizio zurück.

Die Arbeitsteilung zwischen (Bühnen-)Architekt und (Bühnen-)Maler war für die Zeit der Galliari durchaus üblich⁶, und offenbar haben sich die Brüder diesbezüglich bestens ergänzt, was ihren außerordentlichen Erfolg über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren erklärt. Während ihrer langen Karriere als Bühnenbildner wurden sie auch mehrmals vom österreichischen Kaiserhaus unter Vertrag genommen. Wichtige Aufträge wie die Festoper *Partenope* entstanden in Zusammenarbeit mit dem kaiserlichen Hofdichter Pietro Metastasio und dem Komponisten Johann Adolf Hasse. Die an diesen Kooperationen beteiligten Künstler – der Librettist Metastasio, der Komponist Hasse ebenso wie die Bühnenbildner Bernardino und Fabrizio Galliari – wurden alle über achtzig Jahre alt und konnten in ihrem langen Leben die Entwicklung von der barocken *opera seria* über die Reformoper Glucks und Calzabigis bis zu den Opern Mozarts erleben.

Parma zurück. – Vgl. zu Righini: MERCEDES VIALE FERRERO, *Righini, Pietro*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 1325 f.; vgl. zur Aufführung von *Achille in Sciro* in Neapel den Beitrag von ANDREA SOMMER-MATHIS im vorliegenden Band.

³ Die Festveranstaltungen in Innsbruck hatten sowohl politische als auch familiäre Motive: man wollte nicht nur der künftigen Königin von Neapel, sondern auch einer Verwandten des Kaiserhauses Ehre erweisen – Maria Amalia war die Enkelin von Joseph I., Bruder des regierenden Kaisers Karl VI. Für die Hochzeitsfestlichkeiten in Neapel schuf Pietro Righini die Bühnenbilder der Festoper *Le nozze di Amore e Psiche* (Libretto: G. Baldanza, Musik: L. Leo).

⁴ *La caduta di Fetonte* (Teatro Carignano, Turin, 1753), *Le nozze di Baccho e Arianna* (Teatro Regio, Turin, 1756), *Apollo sul carro del sole* (Casale Monferrato). Die Entwürfe zu *Le nozze di Telemaco* (Regio Ducal Teatro, Mailand, 1771) und zu *Ercole che apprende la musica dal poeta Lino* (Novara, 1779) gelten als verloren.

⁵ Vgl. ROSSANA BOSSAGLIA, *Affreschi dei Galliari nelle ville lombarde*, in: *Arte lombarda, Rivista di Storia dell'Arte* 3 (1958) n. 2, 105–113.

⁶ Vgl. VIALE FERRERO, *La scenografia del '700*, 18. Anm. 23: „Gli scenografi che operavano in collaborazione avevano ognuno funzioni diverse e ben determinate: uno era ‚figurista‘, curava cioè le figure e la decorazione, l'altro, come si diceva, ‚architetto‘ o ‚inventore delle scene‘ forniva il progetto e le architetture sceniche.“

Pietro Metastasio (1698–1782)⁷, den Kaiser Karl VI. 1729 in der Nachfolge Apostolo Zenos als Hofdichter engagiert hatte, schuf 1736 mit *Achille in Sciro* seine erste Festoper, die mit der Musik von Antonio Caldara zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Theresia mit Franz Stephan von Lothringen aufgeführt wurde⁸. Die erste habsburgische Festoper, die von Hasse vertont wurde, *Ipermestra*, entstand 1743 und gelangte ein Jahr später anlässlich der Vermählung von Maria Theresias jüngerer Schwester Maria Anna mit dem Bruder von Franz Stephan, Karl Alexander von Lothringen, dem Statthalter der österreichischen Niederlande, zur Aufführung⁹.

Johann Adolf Hasse (1699–1783)¹⁰ hatte Norddeutschland wohl schon 1722 in Richtung Italien verlassen. In Neapel, damals noch unter österreichischer Herrschaft (1707–1734), wurde er bald zu einem der bekanntesten und am meisten beschäftigten Opernkomponisten. 1730 erhielt er ein Engagement als Kapellmeister an den kurfürstlich sächsischen Hof in Dresden, wo er 1731 gemeinsam mit seiner Frau, der Sängerin Faustina Bordoni¹¹, eintraf; auf seiner Reise nach Dresden besuchte er 1731 auch Wien. Während eines längeren Aufenthalts am Kaiserhof in den Jahren 1733/34 gab er Maria Theresia Musikunterricht; er wurde zu ihrem Lieblingskomponisten und vertonte fast alle Libretti des Hofdichters Metastasio als erster Komponist, bevor andere in ganz Europa neue musikalische Versionen schufen. Neben seiner Tätigkeit für den Dresdner Hof komponierte Hasse auch weiterhin für verschiedene italienische Bühnen, vor allem für Venedig. In Neapel verlor er nach der spanischen Machtübernahme (1734) zunächst an Popularität, doch gewann er mit der Festoper des Jahres 1738, *La Clemenza di Tito*, die zur Hochzeit von König Karl III. mit der sächsischen Prinzessin Maria Amalia aufgeführt wurde, auch dort wieder an Boden.

Als während des Siebenjährigen Krieges die Theater in Dresden schlossen und der sächsische Hof in Warschau residierte, ging Hasse zunächst nach Italien und dann nach Wien, wo er 1760 anlässlich der Eheschließung von Erzherzog Joseph mit Prinzessin Isabella von Parma Metastasios *festa teatrale* „*Alcide al bivio*“¹² vertonte. In dieser Festoper findet sich die übliche allegorische Huldigung, die der Kai-

⁷ Vgl. DON NEVILLE, *Metastasio, Pietro*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 351 ff.

⁸ Vgl. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (dramma per musica 4) Wien 1994, 69 ff. und Beitrag ders. im vorliegenden Band. – Auch die Gebrüder Galliani haben diese Oper einmal ausgestattet, und zwar 1764 in Mailand (Musik: Carlo Monza).

⁹ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 75 ff.

¹⁰ Vgl. SVEN HANSELL, *Hasse, Johann Adolf*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 2, 657 ff.

¹¹ Vgl. A. NIGGLI, *Faustina Bordoni-Hasse*. Aarau o. J. (1878).

¹² *Alcide al bivio*. Festa teatrale da rappresentarsi in musica per le felicissime nozze delle LL.AA.RR. l'Arciduca Giuseppe d'Austria e la Principessa Isabella di Borbone. Per comando degli Augustissimi Regnanti. In Vienna l'anno M.DCC.LX: in: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, hrsg. von Bruno Brunelli. Mailand 1947. Bd. 2, 390–413. – Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 96 ff. und BRUCE ALAN BROWNS Beitrag im vorliegenden Band.

serhof von seinem Hofdichter erwartete: Herkules (= der Thronanwärter Joseph) muß sich zwischen zwei (Lebens-)Wegen entscheiden, dem Pfad der Tugend und dem Pfad des Lasters. Er wählt den mühsameren Tugendpfad und erhält zum Lohn dafür Hebe (= Isabella von Parma), Liebling der Götter und Zierde des Olymps, zur Frau. In der abschließenden Apotheose preist Iris die glänzende Zukunft des jungen Helden: „*Ne' di futuri | sarà lode il tuo nome | e l'ambiranno | i grandi Eroi che dopo te verranno [...]*“¹³

Als der sächsische Kurfürst nach Kriegsende 1763 nach Dresden zurückkehrte, fand sich auch Hasse dort wieder ein, kehrte aber schon im folgenden Jahr nach Wien zurück, wo er anläßlich der Krönung Josephs zum Römischen König Metastasio *fiesta teatrale* „*Egeria*“ vertonte. Darin wird Joseph als Garant für eine glückliche Zukunft seines Reichs namentlich erwähnt:

„*Volate, o numi. | Giuseppe a coronar. | [...] | nè fu Giuseppe invano | con tanti doni suoi dal cielo distinto. | [...] | unite | [...] | l'arti di pace. | l'arti di guerra. | avrà la terra | la sua perfetta | la sua verace | felicità.*“¹⁴

Josephs erste Frau, Isabella von Parma, war bereits 1763 verstorben, und da der Römische König und Anwärter auf den Kaiserthron nicht Witwer bleiben konnte, heiratete er 1765 Prinzessin Maria Josepha von Bayern.¹⁵ Metastasio verfaßte aus diesem Anlaß nicht nur die *azione teatrale* „*Il Parnaso confuso*“¹⁶, die in der Vertonung von Christoph Willibald Gluck von den erzherzoglichen Schwestern Josephs aufgeführt wurde, sondern überarbeitete auch die *fiesta teatrale* „*L'asilo d'Amore*“ von 1732 unter dem neuen Titel *Il trionfo d'Amore*¹⁷; die Musik dazu komponierte Florian Gassmann.

Im selben Jahr 1765 heiratete Josephs jüngerer Bruder Leopold, der zukünftige Großherzog von Toskana, die spanische Prinzessin Maria Luisa¹⁸. Da es nicht angebracht erschien, auch diese Hochzeit in Wien auszurichten, zog man verschiedene andere Veranstaltungsorte in Erwägung, bevor man sich schließlich auf Innsbruck einigte, d.h. auf die Stadt, in der 1738 auch die Mutter der Braut, Maria Amalia von Sachsen, gefeiert worden war. Bei diesen Hochzeitsfeierlichkeiten arbeiteten Meta-

¹³ *Alcide al bivio*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 412.

¹⁴ *Egeria*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 451 f.

¹⁵ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 104 ff.

¹⁶ *Il Parnaso confuso*. Azione teatrale rappresentata in musica nell'interno della Imperiale Regia Corte in occasione delle felicissime nozze delle Sacre Reali Maestà di Giuseppe II. d'Austria e di Maria Gioseffa di Baviera Re e Regina de Romani. MDCCCLXV. In Vienna, nella stamperia di Ghelen; in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 453–464.

¹⁷ *Il trionfo d'Amore*. Azione teatrale rappresentata in musica nella Imperial Regia Corte in occasione delle felicissime nozze delle Sacre Reali Maestà di Giuseppe II. d'Austria e di Maria Gioseffa di Baviera Re. e Regina de Romani. L'anno MDCCCLXV. In Vienna, nella stamperia di Ghelen; in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 491–506.

¹⁸ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 119 ff.

stasio, Hasse und die Gebrüder Galliari zum ersten Mal zusammen: sie schufen Text, Musik und Bühnenbild zu *Romolo ed Ersilia*¹⁹.

Wie man sich die Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Bühnenbildner in jener Zeit vorstellen kann, hat Mercedes Viale Ferrero für die Aufführung von Mozarts *Lucio Silla* am Regio Ducal Teatro in Mailand im Jahre 1772 beschrieben²⁰. Dem Bühnenbildner wurde ein schriftliches Konzept des Librettisten Giovanni de Gamerra mit genauen Angaben über die Anzahl und Art der benötigten Dekorationen zugestellt; diese Liste trug er in sein Skizzenbuch ein und schuf die ersten Entwürfe. Im Falle von *Lucio Silla* ist diese Arbeitsweise für Fabrizio Galliari dokumentiert; seine Eintragungen lauteten:

„*Lucio Silla Milano 1772. | Sciene | Atto P I opera | I Rovine alle rive del Tibro con veduta in Lontano dell Monte quirinale con picol tempio | 2 Apartamenti destinati a Guina ornati a statue e pitture | 3 Altrio Magnifico ore sono Colocati i monumenti degli eroi di Roma e corrisponde a soteranei | atto 2 | 4 Portico Fregiato a Trofei | 5 orti Pensili e veduta del Campidolio nell lontano o sia Palazzo di Lucio Silla. ma non sono necessari da vedersi | 6 Campidolio | atto 3 | 7 Carcere | 8 Salone o sia Luogo Magnifico.*“²¹

Nachdem die Gebrüder Galliari 1765 anlässlich der Hochzeitsfestlichkeiten für Erzherzog Leopold nach Innsbruck engagiert worden waren, dürfte Fabrizio dort mit seinen Entwürfen zu *Romolo ed Ersilia* begonnen haben²². In seinem Skizzenbuch findet sich eine Zeichnung des Bühnenrahmens mit der Überschrift: „*Idea per il proscenio p. Inspruck*“ (fol. 75r). Auf dem nächsten Blatt (fol. 76r) schrieb er: „*Imbocatura al Teatro d'Inspruck | Idea per il proscenio d'Inspruck | B. al imbocatura B. 11.3 paiolo | B. 15.4 Milanese*“²³, und auf der Rückseite (fol. 76v): „*Le Sciene seguenti sono pensate per Inspruck.*“; am unteren Blattrand ist zu lesen:

„*Campidolio selraggio ornato di fiori ed incolto con ara ardente inanzi alla Celebre annosa quercia consagrata a Giove sulla cima dell medesimo d'onde per dopia strada si discende sul piano che*

¹⁹ *Romolo et Ersilia*. Drama per musica rappresentato in occasione delle felicissime nozze delle AA.LL.RR. l'Arciduca Leopoldo d'Austria e l'Infanta D. Maria Luisa di Borbon celebrate in Inspruck alla presenza degli Augustissimi Regnanti l'anno MDCCLXV. In Vienna, nella stamperia di Ghelen; in: METASTASIO, *Tutte le opere*. Mailand 1953. Bd. 1. 1293–1333.

²⁰ MERCEDES VIALE FERRERO. *Le scene per il Lucio Silla di Mozart al Regio Ducal Teatro di Milano*. in: *Milano e la Lombardia al tempo dei soggiorni milanesi di Mozart* (Ausstellungskatalog) Mailand 1991. 31 ff.

²¹ Vgl. VIALE FERRERO. *La scenografia del '700*. 226 ff. und 236. Dieser Text befindet sich auf fol. 4r des „*Tomo XII*“ von Fabrizio Galliari; die gleiche Arbeitsweise ist auch für die Spielzeit 1748/49 in Turin und Mailand dokumentiert (vgl. VIALE FERRERO. *La Scenografia del '700*. 253 und 265).

²² „*Tomo XII*“, fol. 75r–101r (Pinakothek Bologna, Inv. 4392); vgl. LEONIE DE MADDALENA. *I Fratelli Galliari e le scenografie per l'opera Romolo e Ersilia*, in: *grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno* 17 (Mailand 1994) 34 ff.

²³ Galliari verwendete die ihm geläufige Maßeinheit *braccia milanesi* (1 *braccio milanese* = 0.595 m).

d'una parte Fabrice publice e private non anche in parte terminate ed in parte anchor da qualche Albero il tuto ornato a fiori il Campidoglio le strade le fabbriche le piante“:

die entsprechende Zeichnung folgt auf dem nächsten Blatt (fol. 77r). Der Text stimmt ziemlich genau mit der szenischen Anweisung Metastasio's für die erste Szene des ersten Akts überein:

„Gran piazza di Roma, circondata di pubbliche e private fabbriche in parte non ancor terminate, ed in parte adombrate ancora di qualche albero frapposto. Campidoglio in faccia, selraggio pur anche ed incolto, con ara ardente innanzi alla celebre annosa quercia consecrata a Giove su la cima del medesimo, donde per doppia spaziosa strada si discende sul piano.“²⁴

Auch zu fast allen weiteren Angaben Fabrizio Galliaris findet sich der entsprechende Metastasio-Text, was den Schluß zuläßt, daß der Librettist dem Bühnenbildner genaue Anweisungen zur Gestaltung der Dekorationen gegeben hat.

Das oben erwähnte Skizzenbuch von Fabrizio Galliaris besteht aus acht Heften und befindet sich in einem ledergebundenen Sammelband in der Pinakothek von Bologna. Der Künstler benutzte seinen Zeichenblock quer, und oft steht auf der Rückseite eines Blattes der zu der Zeichnung auf dem folgenden Blatt gehörige Text. Als die Hefte zusammengebunden wurden, wurden die Blätter fortlaufend nummeriert²⁵. Das sechste Heft besteht aus zehn Folien (28 × 38 cm), die gefaltet zwanzig (28 × 19 cm) ergeben. Wenn man die Numerierung des Hefts in Betracht zieht (fol. 74–90), erhält man nur 17 Folien, d. h. es fehlten schon drei, als die Numerierung erfolgte²⁶. Weshalb diese drei Blätter herausgeschnitten wurden, läßt sich heute nicht mehr feststellen; vielleicht brauchte sie Fabrizio bei der Herstellung des Bühnenbilds und gab sie an die Handwerker weiter²⁷. Es gab auch keinen zwingenden Grund, die Skizzenbücher chronologisch zu ordnen²⁸. So schließt sich etwa das sechste Heft mit den Entwürfen für *Romolo ed Ersilia* in Innsbruck 1765 an die Skizzen zur Oper *Tancredi* in Turin 1767 im fünften Heft an.

²⁴ *Romolo ed Ersilia*, in: METASTASIO. *Tutte le opere* I, 1297.

²⁵ Mercedes Viale Ferrero benutzt die handschriftliche Originalnumerierung. Dabei wurde aber die Zahl 68 übersprungen; die Pinakothek hat die korrekte Zählung eingeführt, die auch hier benutzt wird.

²⁶ Von den fehlenden Blättern ist jeweils ein schmaler Rand von ein paar Millimetern sichtbar.

²⁷ Vgl. dazu fol. 90v, auf dem sich Angaben zum Aufstellen des Bühnenbildes von fol. 90r finden.

²⁸ Im „Tomo XII“ sind Zeichnungen aus verschiedenen Jahren vereinigt; vgl. VIALE FERRERO. *La scenografia del '700*, 236: „La successione delle diverse serie di disegni non è regolata nell'interno dell'album, da un ordine cronologico rigoroso.“ – Die Zeichnungen sind nicht chronologisch geordnet, sondern wie folgt:

1769	Mailand	<i>Didone abbandonata</i> (?)
1772	Mailand	<i>Lucio Silla</i>
1772	Mailand	<i>Sismano</i>

Auf fol. 90v, d. h. auf der letzten Seite des sechsten Hefts, findet sich die Angabe „*Apartanti d'Inspruk*“. Die Zeichnung auf fol. 91r (Abb. 23), der ersten Seite des neuen, siebenten Hefts, stellt Räumlichkeiten in Innsbruck dar, und zwar dürfte es sich um den Festsaal in der Hofburg handeln. Auch die folgenden Skizzen scheinen noch in Innsbruck entstanden zu sein, die dazugehörigen Angaben sind aber zum Teil schwer lesbar. Auf fol. 95r ist eine Skizze mit „*Caminato appartamenti*“ überschrieben, was entweder auf Räume in der Hofburg hinweist oder aber auf die siebente Szene des ersten Aktes, für die Metastasio „*Appartamenti destinati nella reggia ad Ersilia sul colle Palatino*“²⁹ vorgesehen hatte. Bei den Zeichnungen auf fol. 96r, 97r und 98r dürfte es sich um keine Bühnenbildentwürfe handeln, sondern eher um eine Darstellung des Schloßhofes; hingegen ist die Skizze auf fol. 101r mit der Überschrift „*Campidoglio*“ ein Dekorationsentwurf zur sechsten Szene des dritten Aktes von *Romolo e Ersilia*³⁰.

Die fol. 102r ff. zeigen Entwürfe für Carlo Goldonis komische Oper *Buovo d'Antona*³¹, die 1759 in Turin mit der Musik von Tommaso Traetta aufgeführt worden war. Dies würde bedeuten, daß Fabrizio Galliani ein altes Skizzenbuch nach Innsbruck mitgenommen hat. Die Zeichnung auf fol. 102r dürfte aber wie die auf fol. 91r zu den „*Apartanti d'Inspruk*“ und nicht zu *Buovo d'Antona* gehören. Bei der komischen Oper ist Fabrizio vorgegangen wie im Falle von *Lucio Silla*, denn auf fol. 102r ist zu lesen: „*Amor Contadino. Buovo d'Antona*“ und auf der Rückseite:

„*Boro d'Antona | Luogo Campestre con Collina praticabile in prospetto da una parte un Molino e dall'altra | Rastelli che introducono in un giardino | Bosco Corto | Camera in casa di Menechino*³² | atto Secondo | Bosco | Camera nel Palazzo di Macabrino³³ | Bosco con fontana | atto terzo | Bosco | Camera | Sala grande.“

1770	Mailand	<i>Cesare in Egitto</i>
1767	Turin	<i>Tancredi</i>
1767	Turin	<i>Mitridate</i>
1765	Innsbruck	<i>Romolo ed Ersilia</i>
1759	Turin	<i>Buovo d'Antona</i>
1767	Wien	<i>Partenope</i>
1782	Turin	<i>Adriano</i>

²⁹ *Romolo ed Ersilia*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 1, 1305.

³⁰ *Romolo ed Ersilia*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 1, 1329: „*Luogo spazioso alle radici del colle Palatino già ornato per festeggiare le seguite nozze con le donzelle sabine; donde per magnifica scala si ascende alla reggia di Romolo situata sul colle suddetto.*“

³¹ Das Libretto war schon 1750 von Carlo Goldoni verfaßt worden. *Dramma giocoso per musica di Polissene Fegejo Pastor Arcade da rappresentarsi nel Teatro di S.A. serenissima il Signor principe di Carignano nell'autunno dell'anno 1759 [...]*: „*Scene dei fratelli Galliani piemontesi.*“

³² Menichina, 1759 von Giovanna Baglioni gesungen.

³³ Maccabrino, 1759 von Gaspare Savoj gesungen.

Das achte und letzte Heft des Skizzenbuches besteht aus zwanzig Folien³⁴. Entwürfe zu *Adriano in Siria* füllen die letzten Blätter (fol. 131–140), wobei fol. 138 seitlich abgerissen ist³⁵. Möglicherweise wurde es von den Handwerkern beschädigt, als sie die Angaben des Bühnenbildners zur Dekoration des *Adriano in Siria* betrachteten.

In unserem Zusammenhang sind fol. 108–130 von besonderem Interesse:

fol. 108r	leer (nur handschriftliche Numerierung „109“)
fol. 108v	leer
fol. 109r	Säulenhof
fol. 109v	leer
fol. 110r	Säulenhof
fol. 110v	leer
fol. 111r	Landschaft mit Tempel
fol. 111v	leer
fol. 112r	Gartenlandschaft (?) mit Obelisk und Statue
fol. 112v	Plan mit Maßangaben zum Aufstellen von fol. 112r
fol. 113r	Hallen
fol. 113v	„Vienna“. Maße (der Bühne?)
fol. 114r	Säulenhof (-halle)
fol. 114v	leer
fol. 115r	zwei Entwürfe für eine Säulenhalle
fol. 115v	leer

³⁴ Die zwanzig Blätter wurden so gefaltet und nummeriert, daß fol. 108/140 zum äußersten und fol. 124/125 zum mittleren Blatt des Heftes wurden; sieben Seiten fehlen:

108 recto und verso	140 recto und verso
109	139
(109 „bis“) fehlt	138
110	137
111	(136 „quater“) fehlt
112	(136 „ter“) fehlt
113	(136 „bis“) fehlt
114	136
115	135
116	134
117	133
118	132
119	131
120	130
(120 „bis“) fehlt	129
(120 „ter“) fehlt	128
121	127
122	126
123	(125 „bis“) fehlt
124	125

³⁵ VIALE FERRERO, *La scenografia del '700*, 229: „139, 140 Abbozzi indistinti a matita. Al v. del 139 pianta di scena a penna.“

fol. 116r	Rotunde
fol. 116v	leer
fol. 117r	Halle (?), Garten (?)
fol. 117v	leer
fol. 118r	Säulenhalle
fol. 118v	leer
fol. 119r	zwei verschiedene Entwürfe: links Rampe, rechts doppelte Rampe
fol. 119v	leer

Auf fol. 120–130 befinden sich nur architektonische Studien³⁶.

Der handschriftliche Vermerk „Vienna“ auf fol. 113v läßt die Folgerung zu, daß diese Entwürfe für oder in Wien entstanden sind. Da nur die *fiesta teatrale* „*Partenope*“³⁷ dafür in Frage kommt, sollen hier die Skizzen Fabrizio Galliaris mit den entsprechenden szenischen Anweisungen in Metastasio Libretto (Abb. 18 und 19) verglichen werden:

„*Parte prima, scena prima (I.1):*

Aspetto esteriore in lontano del maestoso tempio dedicato a Partenope su quella sponda del Tirreno, dove fu poi fabbricata la città del suo nome, elevato su doppia scula a diversi ripiani; e fiancheggiato in largo recinto da portici di verdure e di fiori, che lasciano aperture da entrambi i lati alla ridente vista della tranquilla marina.“³⁸

„*Parte prima, scena quarta (I.4):*

Fuga di stanze terrene negli appartamenti d'Alceo.“³⁹

„*Parte prima, scena decima (I.10):*

Logge terrene alle sponde del mare, cinte ed ornate di balaustre e di statue, coperte da spaziosa volta che s'appoggia sopra marmorei architravi e pilastri. Da entrambi i lati delle logge si veggono ancorate presso alle sponde le ricche navi, quinci di Cuma, e quindi di Posidonia; e nell'ultimo orizzonte scopresi il curro recinto di spiagge, di selve, di montagne e di scogli, onde si forma il seno del limpido mare in cui mette foce il Sebeto.“⁴⁰

³⁶ Z.B. fol. 124v mit den Farbangaben golden, gelblich, grau („*A doro / B Gialletta / C Grigga (?)*“); die Skizzen (von Innenräumen?) sind vielleicht vor Ort entstanden.

³⁷ *Partenope*. Festa teatrale dell'ab. Pietro Metastasio da rappresentarsi in musica nell'Imperial Regio Teatro festeggiandosi i felicissimi sponsali di Ferdinando IV Re delle Due Sicilie e di Maria Giuseppa d'Austria in Napoli MDCCCLXVII per Vincenzo Flauto Impressore di Sua Maestà [...] La musica è del Sig. Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone, Maestro di Cappella dell'Elettorale Corte di Sassonia. Inventori, e Pittori delle Scene li Signori Fratelli Architetti Galliani; in: METASTASIO. *Tutte le opere* 2, 507–536. – Ghelen gab in Wien eine deutsche Ausgabe des Librettos heraus: *Parthenope*. ein heroisches Singspiel. Aufgeführt auf der kaiserlich königlichen Schaubühne bey Gelegenheit des feyerlichen Verlobnisses Ferdinands des IV von Burbon, Königs beyder Sicilien Majest. mit Marien Josephen, Erzherzogin von Oesterreich königl. Hoheit im Jahr 1767. Verfaßt von dem berühmten Herrn Abbt Metastasio. K. K. Hofdichter und in die deutsche Mundart übertragen von Jacob Anton Edlen von Ghelen [...] Die Musik ist von dem Herrn Johann Adolph Hasse, Chursächsischen Hofkapellmeister. Die Auszierungen der Schaubühne sind von der Erfindung der Gebrüder Galliani Baukünstlern.

³⁸ *Partenope*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 508.

³⁹ *Ibidem*, 512.

⁴⁰ *Ibidem*, 517.

„Parte seconda, scena prima (II.1):

Bosco sacro, vicino al tempio della dea regolarmente disposto, e reso aprico dagli spaziosi viali che portano la vista a diversi lontanissimi oggetti.“⁴¹

„Parte seconda, scena settima (II.7):

Antro sassoso su la sponda del mare naturalmente formato dagli scogli, in diverse parti di musco, di conche e di piante marine inegualmente coperti, fra quali si apre da un lato angusto passaggio alla riva, già da picciolo battello occupato.“⁴²

„Parte seconda, scena nona (II.9):

Luogo magnifico a guisa d'ampio vestibolo, che precede il sublime sacro edificio, su l'alto del quale a cielo aperto in picciolo non chiuso tempio si vede esposto alla pubblica venerazione de' concorsi numerosi popoli l'aureo simulacro della loro dea tutelare, Ara accesa nel basso piano; ed ivi sacerdoti e sacerdotesse, nobili giovani e donzelle, ninfe, pastori e popolo.“⁴³

Die Bühnenanweisung für die Apotheose der Venus (II, 10) lautet folgendermaßen:

*„(nel tempo che si canta il coro l'alto della scena si va ingombrando di nuvole, dalle quali nelle pause del coro suddetto esce armonia di voci celesti [...]) Nel tempo della replica dei cori suddetti finiscono di aprirsi le nuvole, ed interamente si scopre seduta nella marina sua conca, con l'astro in fronte che la distingue, accompagnata dalle Grazie, da Imeneo, da Cupido e da festiva schiera di Geni celesti, la bella dea degli amori: [...].“*⁴⁴

Diese präzisen Bühnenanweisungen beweisen, daß Metastasio sehr genaue Vorstellungen hatte, wie die Dekorationen bei der Aufführung seiner Stücke auszusehen hatten, was auch in seinen Briefen mehrfach deutlich zum Ausdruck kommt⁴⁵.

Einige Bleistiftnotizen Fabrizio Galliaris sind leider kaum lesbar, weshalb es schwierig ist, sie den szenischen Angaben Metastasios zuzuordnen. Dies gilt auch für die Skizze auf fol. 114r (Abb. 21), bei der es sich um den ersten Entwurf zu einer ausgeführten aquarellierten Tuschzeichnung handeln dürfte, die mit „*Logge Reali corrispondenti al Mare scena fatta in Vienna da fratelli Galliaris*“ bezeichnet ist und als Einzelblatt Nr. 45 (41 × 51 cm) in der Pinakothek von Bologna erhalten ist (Abb. 20)⁴⁶. Diese Überschrift entspricht zwar ungefähr der Bühnenanweisung Metastasios zu I,10; viel deutlicher als Galliaris Text entspricht jedoch seine Darstellung den Angaben des Librettisten: man blickt durch ein Palasttor auf das Meer hinaus, wo Schiffe vor Anker liegen. Wenn sich dieses Einzelblatt auf *Partenope* bezieht, dann läßt dies den Schluß zu, daß die Skizze auf fol. 114r gleichfalls Metastasios szenischen Vorgaben zu I,10 entspricht.

⁴¹ Ibidem, 521.

⁴² Ibidem, 529.

⁴³ Ibidem, 531.

⁴⁴ Ibidem, 535 f.

⁴⁵ Vgl. HORST BOSCH, *Die Operaufführungen des Abate Pietro Metastasio am Wiener Kaiserhof nach Zeugnissen aus seinen Briefen*. Phil. Diss. Wien 1967. 92 ff.

⁴⁶ Vgl. VIALE FERRERO, *La scenografia del '700*, 235.

Demzufolge kann man davon ausgehen, daß auch die Skizzen auf fol. 109r–119r als Dekorationsentwürfe für *Partenope* gedacht waren. Wenn man Metastasio Text zum Vergleich heranzieht, so muß man feststellen, daß kein Entwurf vorhanden ist, welcher der siebenten Szene des zweiten Akts (Höhle in der Nähe des Meeres) zuzuordnen wäre. Hingegen gibt es zu den übrigen Szenen sehr wohl Skizzen, die eindeutig mit den Angaben Metastasio übereinstimmen. Die Zeichnung auf fol. 111r (Abb. 24) dürfte zu I,1 gehören, denn man kann darauf den Tempel der Sirene Parthenope ausmachen. Metastasio nennt auch eine Rampe („*doppia scala*“), die sich auf fol. 119r findet, was darauf hindeutet, daß auch dieser Entwurf zu I,1 gehört. Die Skizze auf fol. 112r (Abb. 25) gehört wohl zu II,1 („*bosco sacro*“); und die beiden Entwürfe auf fol. 115r könnten die Gemächer („*appartamenti*“) des Priesters Alceo (I,4) darstellen. Die Darstellung auf fol. 110r (Abb. 26) dürfte der Entwurf für die Schlußszene (II,10) sein: Für II,9 hatte Metastasio einen weiten Vorraum („*ampio vestibolo*“) vorgesehen, der aber auch das Bühnenbild für die finale Apotheose darstellte. In II,10 erfolgte kein szenischer Umbau mehr, sondern man setzte nur die Bühnenmaschinerie in Gang, um Venus mit ihrem Gefolge erscheinen zu lassen.

Obwohl die Identifikation des Einzelblatts Nr. 45 (Abb. 20) als gegeben angenommen werden darf, bleiben für das zweite Einzelblatt Nr. 44 (Abb. 22) noch einige Zweifel bestehen, auch wenn der entsprechende Text lautet: „*Appartamenti Reali sciena fatta in Vienna da fratelli Galliari*“⁴⁷. Die Zeichnung (38 × 33 cm) ist zwar kleiner als die von Nr. 45, aber gleich in der Art der Ausführung, und sie enthält auch einen ähnlichen Hinweis auf den Entstehungs- resp. Aufführungsort. Sie könnte sich, wie auch die Skizze auf fol. 115r, auf die Gemächer des Alceo beziehen (I,4). Entscheidend erscheint, daß der Hinweis auf den Entstehungsort („*Vienna*“) sowohl im Skizzenbuch (fol. 113v) als auch auf den Einzelblättern auftaucht.

Die beiden Einzelblätter dürften in enger Zusammenarbeit zwischen dem Librettisten Pietro Metastasio und dem Bühnenbildner Fabrizio Galliari entstanden sein. Möglicherweise ließ Fabrizio dem Hofdichter und Regisseur die ersten Entwürfe aus seinem Skizzenbuch zukommen und erhielt dann von ihm den Auftrag, den einen oder anderen Entwurf weiter zu bearbeiten⁴⁸.

⁴⁷ Vgl. ibidem: die Zeichnung („*Vienna...*“) könnte eine Bearbeitung des Entwurfs „*Apartanti d'Inspruk*“ (fol. 91r, „*Tomo XII*“) sein.

⁴⁸ Von der Skizze auf fol. 91r („*Tomo XII*“; mit dem Hinweis „*Apartanti d'Inspruk*“ auf fol. 90v) ausgehend, entstand wohl auch die aquarellierte Tuschzeichnung (n. v.), die sich im Victoria and Albert Museum in London befindet (Nr. 8096; vgl. ibidem, 276: HANS TINTELNOT, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939, Tafel 38). Da der Autorin die Abmessungen dieser Zeichnung nicht bekannt sind, ist ein Vergleich mit den Einzelblättern aus Bologna problematisch. Viale Ferrero (*La scenografia del '700*, 243 und 247) nennt noch eine weitere „Vergrößerung“ („*ingrandimento*“) derselben Skizze, und zwar Blatt 42 („*Reggia grandiosa*“) im Album „*K I 20*“ (36,5 × 50 cm) mit den eingeklebten Zeichnungen „*No 8 Reggie d'invenzione de Frelli G.*“ Die gleiche Arbeitsweise (Ausarbeitung einer Skizze) ergibt sich für eine Zeichnung aus Turin (fol. 22r, Museo

Die Aufführung der *fiesta teatrale* „Partenope“ fand aus Anlaß der geplanten Eheschließung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem erst sechzehnjährigen König Ferdinand IV. von Neapel-Sizilien statt⁴⁹. Diese Verbindung zwischen spanischen Bourbonen und österreichischen Habsburgern sollte die Bande, die schon 1765 durch die Heirat von Erzherzog Leopold mit der Infantin Maria Luisa geknüpft worden waren, noch weiter verstärken. Der Hofdichter Metastasio erhielt den Auftrag, ein neues Libretto zu verfassen, und er wählte die Gründungslegende der Stadt Neapel als Anknüpfungspunkt zum festlichen Ereignis. Die beiden Liebespaare des Stückes – jeweils ein Geschwisterpaar, das wechselseitig miteinander verheiratet wird – verwiesen auf die verwandtschaftlichen Bande zwischen Ferdinand und Maria Josepha, dem Königspaar in Neapel, und zwischen Leopold und Maria Luisa, dem großherzoglichen Paar in Florenz. In der Licenza bezeichnete Venus Ferdinand IV., den Sohn des spanischen Bourbonenkönigs Carlos III., und die Tochter des österreichischen Kaisers als „Heilsbringer“:

„[...] *Fabbrica il Fato | Già i lacci augusti onde annodar qui ruole | Due de' Borboni e degli austriaci eroi | Rampolli eccelsi: [...]*“⁵⁰

1767 wüteten in Wien die Pocken, an denen am 28. Mai die zweite Gemahlin von Joseph II. verstarb. Auch Maria Theresia erkrankte schwer, erholte sich aber zur Erleichterung ihrer treu ergebenen Untertanen wieder. Metastasio verließ der allgemeinen Freude in dem Gedicht *La pubblica felicità*⁵¹ Ausdruck. Wegen der Erkrankung Maria Theresias wurden die Vorbereitungen zur Verlobungsfeier ihrer Tochter Maria Josepha verzögert, doch nach ihrer Genesung trieb man sie mit neuem Eifer voran.

In einem Brief vom 6. Juli 1767 spricht Metastasio von den beiden Werken, die er in diesem Jahr verfaßt hatte, von dem Gedicht *La pubblica felicità* und der *fiesta teatrale* „Partenope“:

Civico), deren Abmessungen (33 × 44,5 cm) mit denen der Einzelblätter Nr. 44 und 45 aus Bologna ungefähr übereinstimmen. Viale Ferrero (*La scenografia del '700*, 253 und 265) setzt sie in Verbindung mit der Skizze 87 (i. e. fol. 86r) des „Tomo XII“, d. h. die Zeichnung dürfte sich auf die Innsbrucker Aufführung von *Romolo e Ersilia* von 1765 beziehen, denn sie stellt das Kapitol in Rom dar; auch fol. 23r (Museo Civico, Turin) zeigt das Kapitol. Die Skizze, die von Viale Ferrero mit den Skizzen 89 und 102 im „Tomo XII“ (i. e. fol. 88r und 101r) in Verbindung gebracht wurde, mißt 29 × 43,5 cm. Weitere Skizzen im Museo Civico von Turin scheinen aus dem „Tomo XII“, wo Seiten fehlen, herausgeschnitten worden zu sein; sowohl die Maße als auch die Darstellungen sprechen dafür (fol. 24r entspräche dann 78 „bis“; fol. 25r 81 „bis“; fol. 26r 101 „bis“). Man müßte allerdings die chemische Qualität des Papiers vergleichen, um diese These beweisen zu können.

⁴⁹ SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 139 ff.

⁵⁰ *Partenope*, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 536.

⁵¹ *La pubblica felicità*, Stanze scritte dall'autore in dimostrazione del proprio e del pubblico giubilo universalmente provato nel perfetto ristabilimento in salute dell'augustissima imperatrice regina dopo sofferto e superato il pericoloso vaiuolo che minacciò di rapirla: date alla luce con le stampe del Ghelen la prima volta in Vienna l'anno 1767, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 2, 900 ff.

„Forse si darà qui alle stampe un mio componimento scritto dopo passato il grave pericolo della augusta imperatrice regina, e poco dopo un'opera nuziale in due parti (così ordinata): [...]“⁵²

Der Hinweis in einem Brief, den Metastasio etwa zwei Monate später schrieb, läßt vermuten, daß die beiden Werke, gleich nachdem sie im Druck erschienen waren, nach Neapel gesandt wurden. Metastasio beklagte in dem Schreiben, wie so oft, den Zeitdruck, dem er als Regisseur ausgesetzt war:

„A dispetto della prova generale che mi chiama, non trascuro il solito atto della mia attenta servitù, inviando a Vostra Eccellenza l'esemplare della mia Festa nuziale, al merito della quale desidero che supplichi quello della diligenza in adempire i miei doveri. Condoni alla mia angustia di tempo l'involontario laconismo, e mi creda sempre col doruto invariabile rispetto.“⁵³

Am 8. September 1767 wurde im Schloß Schönbrunn in Wien die Verlobung feierlich begangen. Der neapolitanische Gesandte Duca di Sant'Elisabetta überbrachte ein kostbares Geschmeide mit dem Bildnis des Bräutigams⁵⁴. Am 9. September wurde im Theater nächst der Burg die *festa teatrale* „Partenope“⁵⁵ aufgeführt, während man im Theater nächst dem Kärntnerthor die *opera buffa* „Il marchese villano“⁵⁶ spielte. Leopold Mozart äußerte sich in einem seiner Briefe nicht gerade lobend über die Protagonisten der Aufführung der *Partenope*:

„Die Opera von Hasse ist schön, aber die singenden Personen sind [...] für eine solche Festivitet, gar nichts besonderes.“⁵⁷

Die Prokura-Hochzeit war für den 14. Oktober 1767 vorgesehen; zwei Tage später sollte die junge Königin nach Neapel aufbrechen. Am 4. Oktober fühlte sich

⁵² Brief Metastasios an Tommaso Filippini vom 6. Juli 1767. in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 549.

⁵³ Brief Metastasios an Anna Francesca Pignatelli di Belmonte vom 7. Sept. 1767. in: METASTASIO, *Tutte le opere*, 4, 558.

⁵⁴ Vgl. Briefe des Duca di Sant'Elisabetta an den Minister Bernardo Tanucci im *Archivio di Stato di Napoli*, Ministero Affari Esteri, Fasz. 3923 und 3924.

⁵⁵ Die Ausführenden der *Partenope* waren:

Elpinice	Prima Donna	Elisabetta Täuber
Ismene	Seconda Donna	Clementina Baglioni Poggi
Cleanto	Primo Uomo (Kastrat)	Giacomo Veroli
Filandro	Secondo Uomo (Kastrat)	Venanzio Rauzzini
Alceo	Tenor	Giuseppe Tibaldi

⁵⁶ *Il marchese villano*. Drama giocoso per musica da rappresentarsi ne teatri privilegiati di Vienna in tempo delle feste per li felicissimi sponsali di Ferdinando IV. di Borbone Re delle Due Sicilie e di Maria Giuseppa d'Austria l'anno MDCCLXVII. In Vienna. Nella stamperia di Ghelen. (Libretto: Pietro Chiari. Musik: Baldassare Galuppi). – vgl. GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (Theatergeschichte Österreichs III/2) Wien 1971, 289 ff. und 399.

⁵⁷ Brief Leopold Mozarts an Lorenz Hagenauer vom 29. Sept. 1767, in W. A. BAUER – O. E. DEUTSCH (Hrsg.), *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen* (Gesamtausgabe hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg) Kassel u. a. 1962, Bd. 1 (1755–1776), 239.

jedoch unpäßlich, und schon am folgenden Tag wurde ihre Erkrankung an den Pocken zur Gewißheit. Alle ärztliche Kunst war vergebens, und Maria Josepha starb am 15. Oktober 1767⁵⁸. Ihr Bräutigam König Ferdinand IV. hielt sich zu dieser Zeit im Schloß von Portici am Fuß des Vesuvs auf, doch mußte er am 19. Oktober diesen Ort fluchtartig verlassen, weil der Vulkan ausgebrochen war⁵⁹. In Neapel wurde er von der Nachricht vom Tod seiner Braut überrascht.

Die beiden Festopern *Romolo ed Ersilia* und *Partenope*, die in den Jahren 1765 und 1767 in Zusammenarbeit von Metastasio, Hasse und den Gebrüdern Galliari für das österreichische Kaiserhaus entstanden waren, gehörten zu den typischen höfischen Gelegenheitswerken, die bald in Vergessenheit gerieten und nur wenige Reprisen erfuhren. Die genannten Künstler sollten noch ein letztes Mal zusammenarbeiten. Anlaß dazu bot wieder eine Hochzeit im Kaiserhaus: 1771 heiratete Erzherzog Ferdinand in Mailand die Prinzessin Maria Beatrice d'Este⁶⁰. Das *dramma per musica* „*Il Ruggiero ovvero Leroica gratitudine*“⁶¹ sollte sowohl für Metastasio als auch für Hasse die letzte Oper sein. Die Gebrüder Galliari hingegen blieben auch weiterhin als Bühnenbildner tätig, wobei sie, vor allem seit dem Tod von Giovanni Antonio im Jahre 1783, von ihren Söhnen und Neffen bei der Arbeit unterstützt wurden. 1778 wurden Bernardino und Fabrizio zu Professoren der Accademia di Pittura in Turin ernannt und zogen sich erst nach einigen Jahren endgültig von der Bühne zurück.

⁵⁸ Außer einer silbernen Gedenkmünze zur Verlobung wurde auch eine zweite zum Gedenken an die verstorbene Maria Josepha geprägt. – Vgl. *Civiltà del '700 a Napoli* (Ausstellungskatalog) Florenz 1979/80, Bd. 2, 418.

⁵⁹ Vgl. zu den Ausbrüchen des Vesuv: R. SCANDONE – L. GIACOMELLI, *Guidebook to the field excursion to Procida, Campi Flegrei and Vesuvius* (International Conference on Active Volcanoes and Risk Mitigation) Neapel 1991.

⁶⁰ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 199 ff.

⁶¹ *Il Ruggiero, o vero Leroica gratitudine*. *Dramma per musica da rappresentarsi in occasione delle felicissime nozze delle Altezze Loro Reali il Serenissimo Ferdinando Arciduca d'Austria e la Serenissima Arciduchessa Maria Beatrice d'Este Principessa di Modena*. Mailand 1771, Wien 1771, Neapel 1772; in: METASTASIO, *Tutte le opere* I, 1335–1380.

SYBILLE DAHMS (Salzburg)

WIENER BALLETT ZUR ZEIT METASTASIOS

„Ma qualunque sia cotesto mio povero dramma, non crescerà certamente di merito fra le mani de' presenti cantori, ridotti per colpa loro a servir d'intermezzi ai ballerini, che avendo usurpata l'arte di rappresentare gli affetti e le azioni umane, meritamente hanno acquistata l'attenzione del popolo, che hanno gli altri meritamente perduta: perchè, contenti d'aver grattate le orecchie degli ascoltanti con una sonatina di gola nelle loro arie, il più delle volte noiose, lasciano il peso a chi balla d'impegnar la mente ed il cuore degli spettatori, ed han ridotti il nostro teatro drammatico ad un vergognoso ed intollerabile miscuglio d'inverisimili.“¹

Es scheint, als habe Metastasio zu dieser herben Kritik am Operngeschehen, formuliert in einem Brief vom 30. Mai 1771 an Saverio Mattei, gerade zu diesem Zeitpunkt allen Anlaß gehabt. Das dramatische Handlungsballett, das zu einem erheblichen Teil bereits um die Jahrhundertmitte gerade in Wien entscheidende Impulse erhalten hatte, erlangte soeben mit den großen Reformballetten Jean Georges Noverres einen glanzvollen Höhepunkt. Wenige Jahre nach Glucks epochemachendem *Alceste*-Manifest², hatte Metastasio, ein halbes Jahrhundert lang gestaltende Instanz des *dramma per musica* in allen seinen Facetten, ganz offensichtlich die Zeichen der Zeit erkannt. Eine den aktuellen Aufklärungstendenzen entsprechende grundlegend neue Ästhetik erforderte eine Neukonzeption der Darstellungsmittel sowie eine komplette Umstrukturierung der dramaturgischen Parameter. Die glanzvolle Ära der Kehlkopfkrobatik, die die europäische Opernkultur des 18. Jahrhunderts weitgehend bestimmt hatte, war passé. Die Gefühlsausbrüche, die bereits im bürgerlichen Rührstück deutscher (Lessing) und französischer (Diderot) Prägung, in der *comédie larmoyante*, in den *semiserie* wie etwa der *Buona Figliola* eines Piccinni und nicht zuletzt in den neuartigen Tanzdramen den ästhetischen Paradigmenwechsel verdeutlichten, setzten ein neues ungeahntes Darstellungspotential frei, wandten sich an ein sensibilisiert(er)es Publikum, dessen Identifikationsmechanismen sich zunehmend den andersartigen theatralischen Qualitäten anzugleichen schienen.

¹ PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Mailand–Verona 1954, S. 88 f.

² Der 1769 bei Trattner in Wien erschienene Erstdruck der 1767 entstandenen Wiener Fassung von *Alceste* enthält in dem berühmten Vorwort mit Widmung an Großherzog Leopold I. von Toskana in konzentrierter Form Glucks Konzept der Opernreform.

Diese neue Form des dramatischen Balletts entwickelte sich erstaunlicherweise nicht im Bereich der französischen Ballettkultur, die bekanntermaßen spätestens ab Mitte des 17. Jahrhunderts die europäische Kunstszene ähnlich beherrschte, wie dies einige Dezennien später der italienischen *opera seria* metastasianischer Prägung gelang. Das neuartige dramatische Handlungsballett erwuchs vielmehr aus den äußerst beliebten getanzten Intermezzi, die oft nur als *balli* bezeichnet wurden und die spätestens ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben dem gesungenen *intermezzo comico per musica* zur Aufmunterung des Publikums zwischen die Akte der *opere serie* eingefügt wurden. Anders als in der französischen Oper, d. h. der *tragédie lyrique*, in der die Ballettszenen dramaturgisch als mehr oder weniger fest in die Handlung integrierte Bestandteile fungierten, standen die Ballettszenen der italienischen *seria* in keinerlei Sinnbezug zur Opernhandlung, konnten daher als autonome dramatische Gebilde durchaus in Konkurrenz mit dieser treten, ja sie konnten der *opera seria* – wie dies Metastasio befürchtete – durchaus den Rang ablaufen. Diese getanzten Intermezzi boten somit auch den idealen Nährboden für die neuartige Form des Handlungsballetts, das erstmals in der Ballettgeschichte – zumindest dem theoretischen Anspruch nach – auf einer eigenständigen Bewegungssprache basierte, mit deren Hilfe sich diese Kunstform ohne allzu viele Anleihen bei anderen Künsten, vor allem der Dichtung, verständlich zu machen suchte. Bislang hatte im Ballett die Vermittlung der dramatischen Textur stets über verbale Hilfen funktioniert: Die Handlung mußte mittels gesungener Erklärungen in *Airs*, *Recits*, *Chören* etc. oder aber auch anhand gedruckter und an das Publikum verteilter Programme erschlossen werden. Die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollziehende Emanzipation vom gesprochenen Wort war die große Neuerung nicht nur der Ballettkunst, sondern letztendlich auch der Musik, hier mit dem Ergebnis der höchst sublimierten Instrumentalmusikformen der Wiener Klassik.

Metastasio hatte also allen Grund zur Befürchtung, daß die Opern nur mehr wegen der sich zunehmend verselbständigenden Intermezzi aufgeführt würden, daß die als unterhaltsames Beiwerk konzipierte gesungene oder getanzte Nebensächlichkeit das von ihm selbst strukturierte Opernkunstwerk, das ein halbes Jahrhundert lang uneingeschränkt das europäische Bühnengeschehen beherrscht hatte, in den Schatten stellen könnte.

Nahezu unverändert blieben lediglich die im höfischen Umfeld höchst beliebten festlichen Gelegenheitswerke, die unter der Bezeichnung *serenata*, *festa teatrale*, *azione teatrale* etc. für privatere oder auch öffentliche festliche Ereignisse den entsprechenden theatralischen Glanzpunkt setzten. Sie enthielten in die Handlung integrierte Tanzszenen, in denen sich die adeligen Laientänzer zu präsentieren hatten. Auch in Metastasios Beiträgen zu derartigen Gelegenheitskompositionen für die kaiserliche Familie wurden des öfteren kleine Ballette eingefügt, zu denen sich teilweise noch bemerkenswerte Bilddokumente erhalten haben. Als bekanntestes Beispiel sei hier *Il trionfo d'Amore* (Abb. 27) genannt.

Es ist bemerkenswert, daß gerade das geistige Klima Wiens die Entwicklung des Handlungsballetts neueren Typs³ in besonderem Maß begünstigte. Die kaiserliche Metropole, in der Metastasio seit 1730 als hochgeschätzter Hofpoet wirkte, hatte sich zwar in der Ballettgeschichte bis zu diesem Zeitpunkt noch keine nennenswerten Meriten erworben. Historisch-politisch bedingt, hatte seit Beginn des Barocks vor allem italienische Tanzkunst das gesellschaftliche Leben wie auch die theatralischen Künste bis weit ins 18. Jahrhundert bestimmt⁴. Auffallend ist, daß die Zahl italienischer Tänzer und Choreographen die der französischen bis gegen Mitte des 18. Jahrhunderts bei weitem übersteigt – wie dies anhand von Akten, Programmen und sonstigen Dokumenten ersichtlich ist⁵. So teilten sich im ersten Drittel des Jahrhunderts die Italiener Nicola Matteis und Simone Levassori della Motta mit dem aus Frankreich stammenden Alexandre Philebois die choreographischen Aufgaben im Rahmen der höfischen Opernproduktionen.

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich aber mit der politischen Kräfteverschiebung, d. h. mit dem von Staatskanzler Kaunitz eingeleiteten *renversement des alliances*, eine neue Situation ergeben. Die politische und kulturelle Öffnung gegenüber Frankreich brachte – zumal unter der Intendanz des Grafen Giacomo Durazzo – französisches Repertoire und französische Bühnenkünstler in die Donaumetropole. Der neuartige, vom Klima der Aufklärung geprägte theatralische Darstellungsstil, der sich vor allem im Bereich des Sprechtheaters wie der *opéra comique* entfaltete, setzte neue Qualitätsmaßstäbe für die Wiener Bühnenkunst. Zusammen mit dem bislang dominierenden italienischen Tanzstil, dessen Affinität zur *commedia dell'arte*-Tradition sowie seiner an akrobatischer Virtuosität orientierten Sprungtechnik, bot sich eine geradezu ideale Ausgangsbasis für die Konzeption des neuartigen Tanzdramas, das mimische und gestische Ausdrucksmittel, wie sie in den diversen Schauspieltechniken entwickelt waren, mit tänzerischer Gewandtheit zu verbinden suchte.

Bereits vor der Jahrhundertmitte war mit dem Wiener Ballettmeister Franz Anton Hilverding (1710–1768) einer der bedeutendsten Protagonisten der dramatischen Ballettpantomime des 18. Jahrhunderts in Erscheinung getreten. Einer weit verzweigten Familie von Bühnenkünstlern entstammend, hatte er seine Ausbildung teils im Wiener Hofballett, teils bei Nicolas Blondy in Paris erhalten. Ein kaiser-

³ Handlungsballette gab es bereits seit Beginn der Geschichte dieser dramatischen Gattung (vgl. B. de Beaujoyeux *Ballet Comique de la Reyne*, Paris 1581, mit der Darstellung einer durchgehenden dramatischen Aktion).

⁴ Vgl. hierzu: HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25) Tutzing 1985; SYBILLE DAHMS, *Italienische Tanzkunst nördlich der Alpen*, in: SILKE LEOPOLD (Hrsg.), „in Teuschland noch ganz unbekannt“, *Montererdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/M. 1996, 63–76.

⁵ Vgl. die Tänzerkartei der *Derra de Moroda Dance Archives* an der Universität Salzburg (Institut für Musikwissenschaft).

liches Stipendium ermöglichte ihm vermutlich diesen Aufenthalt (1735–1737) in der auf dem Gebiet der Tanzkunst dominierenden französischen Metropole⁶.

Hier geriet er zweifellos in Kontakt zu Avantgarde-Tänzern und Choreographen wie Marie Sallé, François Riccoboni und Jean-Baptiste de Hesse, die alle zur damaligen Zeit in Paris wirkten. Die Sallé etwa brillierte gerade Mitte der 1730er Jahre in den Entrées zu Rameaus *Les Indes galantes*, und dabei nota bene in dem ersten Entrée mit dem Titel *Le Turc généreux*, dessen Choreographie auch von ihr stammte. Die neuen hier in Erscheinung tretenden Tendenzen in Richtung eines von den Zwängen barocker Stilisierung befreiten tänzerischen Ausdrucks dürften dabei nicht ohne Wirkung auf Hilverding geblieben sein. Bereits in den späten 1730er Jahren suchte er in Wien als Tänzer wie auch als Choreograph einen „natürlicheren“ Tanzstil einzuführen, wobei er sich die „Nachahmung der schönen und einfachen Natur“ zum obersten künstlerischen Prinzip machte, wie dies sein späterer Schüler Gasparo Angiolini in seinen *Lettere a Noverre* berichtet⁷. Spätestens ab 1749 war Hilverding als *Maître de Ballet* am Burgtheater, teilweise auch am Kärntnerthortheater tätig⁸. Diese Position erlaubte es ihm, seine Vorstellungen sukzessive in die Tat umzusetzen. Bedauerlicherweise hat er sich nicht entschließen können, seine Gedanken zur Ballettreform auch selbst zu Papier zu bringen, wie etwa Noverre, der sich dadurch erfolgreich auch für die Nachwelt als der zentrale Exponent der balletthistorisch so bedeutsamen Entwicklung im 18. Jahrhundert hochstilisierte. Lediglich Hilverdings loyaler Schüler Gasparo Angiolini sicherte seinem Lehrmeister in seinen leider viel weniger beachteten Schriften einen Platz in der Balletthistorie. Hier bezeichnete er ihn als den eigentlichen Pionier des neuen tanzdramatischen Stils. Hilverdings Bestreben sei es gewesen, die typenhaften Ballettszenen, die bis dahin die Operszene beherrscht hatten, durch lebensvolle Genreszenen zu ersetzen, durch Szenen, in denen Situationen aus der Alltagswelt und dem Landleben durch einen in Gestik und Mimik natürlichen tänzerischen Ausdruck zur Darstellung gelangten; ebenso versuchte er sich aber auch zunehmend an literarisch fundierten und historischen Sujets. Einblicke in Hilverdings Tanzstil gewinnt man anhand der Aufzeichnungen des Ballettregisseurs Philipp Gumpenhuber, der eine Reihe von Inhaltsangaben Hilverdingscher Ballette festgehalten hat⁹. Doch sind erfreulicherweise auch diverse Ballettkompositionen zu Hilverdings Werken erhalten geblieben. Sie befinden sich heute zumeist in der Schwarzenberg-Sammlung von Český Krumlov, wo sie ebenso wie die reichhaltige Sammlung originaler Bühnenszenarien und Kostüme aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein beredtes

⁶ Vgl. GASPARO ANGIOLINI, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*. Mailand 1773. 9.

⁷ *Ibidem* 10.

⁸ GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor. Von 1747 bis 1776* (Theatergeschichte Österreichs 3/2) Wien–Graz 1971. 222 f.

⁹ Die Gumpenhuber-Tagebücher (1758–1761) befinden sich heute in der Harvard Theatre Collection.

Zeugnis nicht nur für die Theatromanie des Fürsten Josef Adam von Schwarzenberg ablegen, sondern darüber hinaus authentische Quellenbelege für die Wiener Theatersituation jener Zeit präsentieren¹⁰. Das Musikarchiv der Schwarzenberg-Sammlung enthält an die 180 Ballettkompositionen, zumeist Wiener Provenienz. Viele stammen von den bedeutendsten Ballettkomponisten dieser Ära – von Joseph Starzer, Franz Aspelmayr, aber auch von dem in Stuttgart wirkenden Niederösterreicher Florian Deller und nicht zuletzt von Christoph Willibald Gluck.

Die eindrucksvollsten Dokumente für den vor allem auf Hilverding zurückgehenden neuen Wiener Ballettstil finden sich allerdings in den Bilddokumenten der sogenannten *Durazzo-Sammlung*. Diese Serie von 30 Gemälden, die von Mitgliedern der Quaglio-Familie sowie höchstwahrscheinlich auch von Carlo Galli Bibiena stammen, stellen markante Szenen aus Balletten Hilverdings wie auch seiner ebenfalls in Wien wirkenden Kollegen Giuseppe II Salomoni und Charles Bernardi dar¹¹.

Wie ein neuerer Librettofund zeigt, handelt es sich bei diesen Bildern vermutlich um zusammenhängende Szenenfolgen aus einigen wenigen Balletten der Durazzo-Ära. Ein mit 1769 datiertes Libretto zu einem am Mannheimer Hof aufgeführten Ballett, betitelt *La guirlande enchantée*¹², als dessen Autor ein gewisser Fabiani genannt wird, stimmt in minutiösen Details – darunter auch ein für das Verständnis des Handlungsverlaufes wichtiger Spruch, der in Leuchtschrift auf einem Dekorationsteil erscheint – mit einer fünf Illustrationen der Durazzo-Sammlung umfassenden Bildsequenz (Abb. 28) überein. Fabiani, der um 1769 Ballettmeister am Hof des Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim war, zählte vermutlich zu den Mitgliedern der italienischen Tänzerdynastie Fabiani, deren Namen man auch in Hilverdings Ballettensemble der ausgehenden 1750er Jahre findet¹³. Mr. Fabiani scheint also – wie dies damals durchaus üblich war – ein Wiener Ballett Hilverdings während seiner Mannheimer Tätigkeit komplett kopiert zu haben.

An den faszinierenden Bilddokumenten der Durazzo-Sammlung kann man erkennen, daß der neue dynamische Ballettstil, der vor allem aus asymmetrischen Formationen in Choreographie und Szenerie entscheidende Spannungselemente bezog, bereits kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts in Hilverdings Wiener Bal-

¹⁰ JIŘÍ ZALOHA, *The Chateau Theatre in Český Krumlov*, in: ders. (Hrsg.), *The Baroque Theatre in the Chateau of Český Krumlov. Miscellany of Papers for a special Seminar*, Český Krumlov 1993, 33–35.

¹¹ Die aus dem Besitz der Familie Durazzo stammende Sammlung kam in den 1930er Jahren auf den Antiquitätenmarkt und wurde zumeist von privaten Sammlern aus aller Welt aufgekauft. Dem Ballettomanen Walter Toscanini, Sohn Arturo Toscaninis, gelang es, die Sammlung vor ihrer Zerstückelung photographisch zu dokumentieren. Eine Kopie dieser Photoserie befindet sich heute in den *Derra de Moroda Dance Archives*.

¹² Das Libretto findet sich heute im Reiss-Museum der Stadt Mannheim.

¹³ Vgl. hierzu: SYBILLE DAHMS, *Ballet Reform in the Eighteenth Century and Ballet at the Mannheim Court*, in: *Ballet Music from the Mannheim Court* 1, Madison/Wisc. 1996, IX–XXII.

lettstil entscheidend vorgeprägt war – also noch bevor Jean Georges Noverre dieses Prinzip als bahnbrechende Erfindung für sich in Anspruch nahm¹⁴.

Die wohl bekannteste Abbildung zu einem Ballett Hilverdings ist Bernardo Bellottos (= Canalettos) Illustration der Kernszene aus *Le Turc généreux*, die in zahlreichen Stichen Verbreitung fand (Abb. 29). Das Ballett gelangte erstmals am 26. April 1758 im Burgtheater zur Aufführung, und zwar anlässlich des Besuches türkischer Diplomaten, die den Wiener Hof von der Thronbesteigung Sultan Mustafa III. informierten. Bernardo Bellottos Gemälde entstand übrigens erst im Jahr danach – der Maler war im Frühjahr 1759 aus Dresden nach Wien gekommen. Doch das Ballett erfreute sich offenbar solcher Beliebtheit, daß es nicht nur im Entstehungsjahr, sondern auch noch später ganze Serien von Reprisen erlebte. Canalettos Szenendarstellung vermittelt eindrucksvoll die neuen stilistischen Tendenzen: raumgreifendes Agieren auf der Diagonale steht in merkwürdigem Spannungsverhältnis zu der noch in wesentlichen Zügen beibehaltenen Symmetrie der Bühnendekoration. Die Musik zu diesem bemerkenswerten Werk Hilverdings, das zweifellos an Reminiszenzen von dessen Pariser Aufenthalt anknüpft¹⁵, ist erhalten geblieben¹⁶. Sie stammt vermutlich von Joseph Starzer.

Im Jahr 1758 folgte Hilverding mit Erlaubnis Kaiserin Maria Theresias einer Einladung der russischen Zarin Elisabeth II. Begleitet von einer Reihe seiner Wiener Startänzer, etwa Jeanne und Louis Mecour, Santina Zanuzzi und Pierre Aubry, wie auch von seinem Lieblingskomponisten Joseph Starzer, gelang es Hilverding während dieses äußerst erfolgreichen Aufenthaltes am russischen Hof, auch hier den neuen Ballettstil Wiener Prägung einzuführen und damit eine wesentliche Basis für die künftige so bedeutsame Russische Schule des Klassischen Balletts zu disponieren. Auch widmete er sich während dieses Gastspiels der Förderung einheimischer Talente. Als er aufgrund seines sich verschlechternden Gesundheitszustandes den Rußlandaufenthalt abbrechen mußte, begleitete ihn der talentierte Semnowitsch Bublikow nach Wien, um hier mit einem Stipendium der Zarin Katharina II. seine Studien bei Hilverding fortsetzen zu können.

Als Hilverding 1758 sein Rußlandengagement antrat, übernahm sein Meisterschüler Gasparo Angiolini die Position als Ballettmeister der Wiener Bühnen. Der gebürtige Florentiner (1731–1803) war vermutlich bereits 1750 nach Wien gekommen, um bei Hilverding zu studieren. Ab 1752 trat er in Balletten Hilverdings auf.

¹⁴ Die erste Ausgabe von NOVERRES *Lettres sur les dances et sur les ballets* erschien 1760 gleichzeitig in Lyon und Stuttgart, wo er ab demselben Jahr begann, seine Ballettreform in die Praxis umzusetzen.

¹⁵ Entweder bezieht sich Hilverdings Libretto zu diesem Ballett direkt auf Louis Fuzeliers Libretto zum ersten Entrée von Rameaus *Le Indes galants* (Paris 1735), das Hilverding während seines Parisaufenthaltes in der Choreographie Marie Sallés gesehen haben dürfte, oder auf Charles Simon Favarts Parodie auf dieses Werk (Paris 1751). Vgl. SYBILLE DAHMS, *Franz Anton Hilverding, Le Turc généreux*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 3, München 1989, 56 ff.

¹⁶ Sie findet sich heute im Musikarchiv von Český Krumlov.

Im Jahr 1754 heiratete er die aus Parma stammende Maria Teresa Fogliazzi, die ebenfalls zu Hilverdings Schülern zählte. Im Jahr 1757/58 war Angiolini nochmals nach Italien zurückgekehrt, wo er vor allem am Regio Teatro in Turin erfolgreich als Choreograph tätig war¹⁷.

Mit seinem Amtsantritt in Wien begann er sich zunächst in den Bahnen seines Lehrmeisters zu bewegen. Bald jedoch versuchte er sich in gewagtere Experimente mit dem neuen dramatischen tänzerischen Darstellungsstil einzulassen. Hierzu war er sehr wahrscheinlich durch den Kreis um Durazzo ermuntert worden, vor allem durch Raniero de Calzabigi und Christoph Willibald Gluck, mit dem er offenbar schon in den späten 50er Jahren in diversen *opéra comique*-Produktionen zusammengearbeitet hatte¹⁸.

Angiolinis, Glucks und Calzabigis erste Gemeinschaftsproduktion *Le festin de Pierre* nach Molières berühmter *Don Juan*-Komödie, die am 17. Oktober 1761 am Burgtheater Premiere hatte, setzte für das dramatische Handlungsballett in der Tat ganz neue Maßstäbe. Dieses Werk ging bemerkenswerterweise dem ersten konsequenten Reformballett Jean Georges Noverres, dessen Stuttgarter *Medea* (1763), um mehr als ein Jahr voraus. Mit diesem Ballett wurde dramaturgisch der Weg für das autonome, von Oper oder Schauspiel gänzlich unabhängige Tanzdrama geebnet. Eine dramatische Form, die auf einer im tänzerischen wie musikalischen Ausdruck gleichermaßen von verbalen Kommunikationsmitteln unabhängigen Sprache gründete, tragfähig für eine durchgehende dramatische Handlung, die wiederum mittels Akt- und Szeneneinteilung dramaturgisch strukturiert wurde, sollte sich nunmehr dem gesprochenen wie gesungenen Drama ebenbürtig an die Seite stellen. Dies war das getanzte Intermezzo, das sehr wohl in ernsthafte Konkurrenz zur *opera seria* zu treten begann, zumal es sich sehr bald identischen Stoffbereichen zuwandte¹⁹. Die auf die rein emotionale Ebene reduzierte Ausdruckssprache des Handlungsballettes – die reflektorische Dimension entzieht sich bekanntermaßen nonverbalen Ausdrucksmitteln – führte konsequenterweise zu kompromißloser dramatischer Verdichtung, und dies zunehmend auch unter Verzicht auf das für die *opera seria* verbindliche *lieto fine*.

In drei programmatischen Essays bzw. Dissertationen suchte Angiolini – vermutlich in Zusammenarbeit mit Calzabigi – das Konzept dieser dramaturgischen Neuerungen zu erläutern, und dies jeweils in Zusammenhang mit Balletten mit Gluckscher Musik. Der im Programm zum *Don Juan*-Ballett von 1761 gedruckten

¹⁷ LORENZO TOZZI, *Musica e balli al Regio di Torino (1748-1762)*, in: *La Danza Italiana* 2 (1985) 5–21.

¹⁸ Vgl. hierzu vor allem: BRUCE ALAN BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991.

¹⁹ So setzte Angiolini beispielsweise 1766 in St. Petersburg Metastasios Libretto zu *Didone abbandonata* in ein *Ballet heroique* mit dem Titel *Le départ d'Enée ou La Didon abandonnée* um; dieses Werk erlebte 1773 erfolgreiche Reprisen am Teatro S. Benedetto in Venedig.

Abhandlung, die vor allem den Bezug zur antiken Pantomime beschwor, folgte 1762 eine Dissertation zu Glucks Ballettoper *Citera assediata*, die vor allem zu Fragen der Ballettmusik Stellung bezieht²⁰. Die umfangreichste Abhandlung publizierte Angiolini schließlich mit dem tragischen Ballett *Semiramis*, basierend auf Voltaires Tragödie gleichen Titels²¹. Dieses 1765 anlässlich der Feierlichkeiten zur Hochzeit Josephs II. mit Maria Josepha von Bayern entstandene Werk repräsentiert zweifellos den extremsten Versuch jener experimentellen Phase der Erprobung des neuen Ballettstils überhaupt. Daß sich dieses an Dramatik und tragischen Exzessen kaum zu überbietende Tanzdrama als äußerst ungeeignet für Hochzeitsfestivitäten erwies und sein Publikum eher befremdete, als es dem Anlaß entsprechend zu unterhalten, läßt sich denken.

Insgesamt erweist Angiolini sich auch anhand seiner späteren Schriften, mit denen er in einen kritisch-theoretischen Diskurs mit Noverre trat, als äußerst konsequenter und kompromißloser Verfechter des neuen Ballettstils. Vielfach sind seine Vorstellungen präziser formuliert als die seines großen Kontrahenten Noverre, der sich weit mehr dem Publikumsgeschmack seiner Zeit anzupassen suchte und mit seinen originellen Formulierungen von allerdings keineswegs immer eigenständigem Gedankengut ein wesentlich breiteres Echo fand und sich damit – im Unterschied zu Angiolini – auch seinen Nachruhm und einen festen Platz in der Ballettgeschichte sicherte.

Im Jahr 1765 übernahm Angiolini erfolgreich Hilverdings Position am Hof der Zarin Katharina II., während Hilverding 1766 zunächst die Direktion des Kärntner- und noch im selben Jahr auch die des Burgtheaters übernahm – eine Tätigkeit, die – zumal er sich bedingungslos für einen qualitätvollen Spielplan einsetzte – aufgrund der prekären Finanzlage der Wiener Bühnen sowie seiner sich ständig verschlechternden Gesundheit zum Desaster führte. Am 29. März 1768 verstarb der Begründer des avantgardistischen Wiener Ballettstiles 58jährig im Loprestihaus²².

Damit war der Weg nach Wien frei für den berühmtesten Vertreter der Ballettreform des 18. Jahrhunderts, für Jean Georges Noverre (Abb. 30), der soeben ein spektakuläres siebenjähriges Engagement am Hof Karl Eugens von Württemberg beendet hatte, das gleichwohl für die Hofkassen des prunkliebenden Fürsten mit einem Fiasko geendet hatte. Bereits im Februar des Jahres 1767 hatte Noverres Startänzer Gaetano Vestris eine von dessen bedeutendsten Ballettschöpfungen, *Medée et Jason*, erfolgreich in Wien zur Aufführung gebracht und damit seinem Freund und Mentor das Terrain geebnet. Die Bestellung Noverres als Wiener Bal-

²⁰ Gerhard Croll, Entdecker dieser lange verschollen geglaubten Schrift, besorgte ihre Herausgabe in: *Traditionen – Neuansätze. Festschrift für Anna Amalia Abert*, Tutzing 1997, 137–144.

²¹ Bibliographische Angaben zu den Dissertationen zu *Don Juan* und *Semiramis* finden sich im entsprechenden Band der *Glück-Gesamtausgabe* 2/1 (Tanzdramen); vgl. hier vor allem das Vorwort des Herausgebers Richard Engländer.

²² Vgl. ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater*, 275.

lettmeister durch Giuseppe d'Afflisio kam vermutlich über Vermittlung von Vestris zustande. D'Afflisio hatte am 16. Mai 1767 die Direktion des Kärntnertortheaters durch Pachtvertrag übernommen, wobei allerdings Hilverding noch weiterhin nominell die Direktion innehatte; es ist anzunehmen, daß der Vertragsabschluß mit Noverre seine Billigung fand. Noverres eigentliches Wiener Debut fand am 10. September 1767 mit *L'apothéose d'Hercule* statt, einer Neuauflage des bereits in Stuttgart aufgeführten Balletts *La mort d'Hercule*, dessen Titel lediglich dem festlichen Aufführungsanlaß gemäß, nämlich der Verlobung der Erzherzogin Maria Josepha mit König Ferdinand von Neapel, entsprechend abgewandelt wurde.

Noverre konnte in Wien auf mehr als gefestigter Basis, auf Hilverdings und Angiolinis durchaus eigenständiger Ballettreform, seine bislang schon so glanzvoll verlaufene Karriere einem Höhepunkt zusteuern. Die beiden Wiener Ballettreformatoren hatten nicht nur einen spezifischen Wiener Stil kreiert, sie hatten auch den Publikumsgeschmack in eine neue Richtung gewiesen und zudem ein erstklassiges international renommiertes Ballettensemble aufgebaut, das allerdings teilweise Angiolini nach Rußland gefolgt war.

In seinen ersten Wiener Jahren brachte Noverre fast ausschließlich Neuauflagen seiner Stuttgarter Erfolge zur Aufführung. Gänzlich neu war allerdings ein Werk, dessen Titel auch heute noch besonderen Klang hat. Am 30. Dezember 1767 wurde *Les petits riens* erstmals im Kärntnertortheater aufgeführt, allerdings vorerst mit der Musik Franz Aspelmayers. In einer Pariser Neufassung dieses Werkes aus dem Juli 1778 stammte die Musik bekanntlich zumindest teilweise von Wolfgang Amadeus Mozart. Dieser dürfte im übrigen den Beginn und die Glanzzeit von Noverres Wiener Ära miterlebt haben, da er sich gerade in jenen Jahren zusammen mit seinem Vater länger in Wien aufhielt und auch bereits zu dieser Zeit mit dem Ballettmeister in Kontakt trat.

In die Anfangszeit Noverres in Wien fällt auch seine Zusammenarbeit mit Christoph Willibald Gluck bei den Inszenierungsarbeiten zu dessen *Alceste* (Erstaufführung am 26. Dezember 1767), über die Noverre ausführlich in den beiden späten und sehr erweiterten Ausgaben seiner *Lettres* berichtet²³. Zu einer weiteren Zusammenarbeit kam es anläßlich der Wiener Erstaufführung von Glucks *Paride ed Elena* (Erstaufführung am 3. November 1770).

Auch durch eine Neuauflage seiner *Lettres* bei Trattner in Wien 1767 suchte sich Noverre beim Wiener Publikum entsprechend einzuführen. Daß sein Engagement nicht immer nach Wunsch verlief, mag zum einen an der vergleichsweise zu Stuttgart wesentlich sparsameren Dotierung seiner Produktionen gelegen haben; zusätzlich ergaben sich aber auch Schwierigkeiten mit dem nicht seinen Vorstellungen entsprechenden Wiener Ballettensemble. So wird verständlich, warum Noverre in diesen Jahren versuchte, wieder mit Stuttgart Kontakt aufzunehmen. Andererseits

²³ JEAN GEORGES NOVERRE, *Lettres sur les Arts Imitateurs en général, et sur la Danse en particulier* 1. Paris 1807, 359 ff.

wurden aber auch in Wien kritische Stimmen laut – unter ihnen so gewichtige wie die von Staatskanzler Kaunitz –, die darauf drängten, den Dresdner Tänzer und Choreographen Antoine Pitrot, der sich im übrigen ebenfalls seit den beginnenden 50er Jahren bei der Reform des dramatischen Handlungsballetts an diversen europäischen Theaterzentren, darunter auch in Wien, einen Namen gemacht hatte, an die Stelle Noverres zu berufen²⁴.

Schließlich konnte Noverre seine Position an beiden Wiener Bühnen doch weitgehend stabilisieren. Immerhin gelang es ihm, während seiner Wiener Tätigkeit von 1767–1774 rund 30 neue Ballette zu schaffen²⁵. Vor allem ab dem Jahr 1771, aus dem Metastasios eingangs teilweise zitierter Brief stammt, erlebte er mit seinen Produktionen triumphale Erfolge, die seinen Ruhm über ganz Europa verbreiteten. Unter den besonders erfolgreichen Werken finden sich: *Les cinq Sultanes* (Erstaufführung am 3. Februar 1771), *Agamemnon vengé* (Erstaufführung am 8. September 1771), *Roger et Bradamante*, ein großes allegorisch-historisches Ballett anlässlich der Vermählung Erzherzog Ferdinands mit Maria Beatrice d'Este (September 1771), *Thésée ou le héros prémature* (Erstaufführung am 20. April 1772), *Alexandre et Campaspe* (Erstaufführung am 4. Februar 1773), *Adèle de Ponthieu* (Erstaufführung am 24. Juni 1773). Die Kompositionen zu den meisten Balletten Noverres stammen von Joseph Starzer (1726–1787) und Franz Aspelmayer (1728–1786). Die großteils erhalten gebliebenen Werke dieser beiden hervorragenden Wiener Ballettkomponisten erweisen sich heute als wesentliche Quellen für den neuartigen dynamischen Ballettstil, für den es bedauerlicherweise keinerlei choreographische Aufzeichnungen gibt und der sich somit vor allem in der musikalischen Faktur widerspiegelt. Daß die Rezeption dieser Kompositionen überdies nicht ohne nachhaltige Konsequenzen für das kompositorische Schaffen der Wiener Klassiker blieb und namentlich im Werk Mozarts einige Spuren hinterließ, wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf diese nicht zu unterschätzende Werkgattung²⁶.

Zu Noverres großen Wiener Erfolgen mag vor allem auch beigetragen haben, daß es ihm 1771 gelungen war, eine *Theatral-Tanzschule* an den Wiener Bühnen zu etablieren, in der er täglich „8 Knaben und 8 Mädchen“ in seinem Tanzstil unterwies, die er auch bereits in verschiedenen seiner Ballette einsetzen konnte²⁷.

Insgesamt scheint sich die Situation des Ballettensembles in dieser Zeit merklich gebessert zu haben. Der eifrige Chronist Johann Heinrich Müller berichtet, daß

²⁴ ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater*, 223.

²⁵ Vgl. hierzu den Werk- und Quellenkatalog in: SYBILLE DAHMS, *Jean Georges Noverres „Ballet en action“. Theoretische Schriften und Werke*, Salzburg: Habil. Schr. 1988, 247–325.

²⁶ GERHARD CROLL, *Bemerkungen zum Ballo Primo (KV Anh. 109/135a) in Mozarts Mailänder Lucio Silla*, in: *Analecta Musicologica* 18 (1978) 160–165; SYBILLE DAHMS, *Entlehnungspraktiken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zur Ballettmusik aus Mozarts „Ascanio in Alba“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1993, 133–143.

²⁷ J. H. F. MÜLLER, *Genauere Nachrichten von den beyden K.-K. Schaubühnen*, Wien 1772, 84.

man ab 1771 täglich ein Ballett aufführte, da die Direktion „*zwey Truppen Tänzer*“ unterhielt, „*welche abwechselnd in beyden Theatern tanzen*“²⁸. In den Ensembles finden sich Namen, die in der Ballettgeschichte durchaus Klang haben, wie Dupré, Villeneuve, Dupetit, Defraigne, Viganò und Boccherini. Auch einheimische Talente wie die leider blutjung verstorbene Tänzerin Delfini, eine Schülerin Noverres, brillierten in den Wiener Ensembles.

Noverres Tätigkeit in Wien erstreckte sich aber auch auf das Arrangement höfischer Festlichkeiten. Er fungierte überdies als Tanzmeister für einige Mitglieder der kaiserlichen Familie: seine Lieblingsschülerin war offenbar Erzherzogin Maria Antonia, die spätere Dauphine und Königin Marie Antoinette von Frankreich. Als Noverre sich schließlich im Jahr 1774 mit dem überaus erfolgreichen heroischen Ballett *Les Horaces et les Curiaces* von den Wienern verabschiedete, wurde er folgerichtig von den kaiserlichen Majestäten mit dem Ballettmeisterpatent und einem Geschenk von 500 Gulden gnädigst entlassen²⁹.

Noverres neue Wirkungsstätte war das Regio Teatro Ducal in Mailand, wohin ihm bereits 1770 einige seiner Schüler und engsten Mitarbeiter wie Charles LePiecq, dessen Gattin Anna Binetti und Jean Favier vorausgeeilt waren. Hier löste er Gasparo Angiolini ab, der nach seiner Rückkehr vom Zarenhof an diversen italienischen Theatern gewirkt hatte und der bereits im Jahr zuvor von Mailand aus jene bereits erwähnte vehemente, in diversen polemischen Schriften ausgetragene Kontroverse mit Noverre begonnen hatte. Es ging dabei vor allem um Prioritätsansprüche bezüglich wesentlicher Réformideen, aber auch um diverse technische, dramaturgische sowie sonstige konzeptionelle Details, in denen beide Reformer mehr oder weniger gegensätzlicher Meinung waren³⁰. Dabei zeigt es sich, daß Angiolinis in vielen Punkten klarer und kompromißloser formuliertes Konzept uns heute in wesentlichen Punkten – etwa in der Frage der Tanznotation – schlüssiger und zukunftsorientierter erscheint. Der mit unverminderter Heftigkeit zwischen den beiden wichtigsten Exponenten der Ballettreform des 18. Jahrhunderts ausgetragene Streit überschattete Noverres Mailänder Tätigkeit erheblich, zumal Angiolini in Kreisen der Mailänder Intelligenza offenbar eine Reihe von engagierten Parteigängern hatte³¹.

Zu einem krönenden Abschluß von Noverres Tätigkeit in Wien kam es schließlich nochmals in einem glanzvollen Gastspiel von April bis Juni 1776 am Kärntnertheater. Hierbei feierte er mit einer Reihe seiner Erfolgsballette wahre Trium-

²⁸ MÜLLER, *Genaue Nachrichten*, 77.

²⁹ *Wienerisches Diarium*, 2. Hornung [Februar] 1774.

³⁰ SYBILLE DAHMS, *Choreographische Aspekte im Werk Jean Georges Noverres und Gasparo Angiolinis*, in: *Tanzforschung* 2 (Wilhelmshaven 1992) 93–110; dieser Artikel enthält auch eine Bibliographie der Streitschriften Angiolinis und Noverres.

³¹ PIETRO e ALESSANDRO VERRI, *Carteggio 1766–1797*, Mailand 1911; ANONYM, *Due lettere scritte a diversi soggetti*, Neapel 1774.

phe. Es sollte dies jedoch der Schlußpunkt unter seine Wiener Tätigkeit sein, da Kaiser Joseph II., der dem Ballett eher ablehnend gegenüberstand, sich nicht zu einem weiteren Engagement Noverres entschließen konnte. So folgte er dem Ruf seiner ehemaligen Schülerin Marie Antoinette und übernahm noch in diesem Jahr seine Tätigkeit als *compositeur et maître des ballets* an der Pariser Oper.

Im Jahr 1776 fand somit die erste bedeutende Ära der Wiener Ballettgeschichte ihr Ende, eine Epoche, während der das Wien der Metastasio-Zeit sich zu einem der markantesten Zentren der Ballettreform des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte. Von hier aus verbreitete sich die neue Form des autonomen Handlungsballetts über weite Teile Europas – teils durch die Begründer des Wiener Stils selbst, teils durch deren Schüler und Mitarbeiter gelangte das *ballet pantomime*, die *danza parlante* vor allem nach Italien, nach Rußland, aber auch in den Westen bis nach London und nach Norden in den skandinavischen Raum. Die neue Ballettform bildete die Basis für diverse Schulen und Techniken späterer Tänzer- und Choreographengenerationen, die sich berechtigtermaßen auf das Erbe Hilverdings, Angiolinis und Noverres berufen konnten.

**III. PIETRO METASTASIO
AUF DEN EUROPÄISCHEN BÜHNEN**

FRANCESCO COTTICELLI (Neapel)

METASTASIO A NAPOLI.
VICENDE DI *ORTI ESPERIDI*

All'indomani di un'occasione festiva presso la legazione austriaca a Napoli – poco tempo dopo la ripresa di regolari relazioni diplomatiche con il regno borbonico – un arguto e solerte testimone, residente a Roma, provvede ad illustrare il fasto e la magnificenza dell'evento sottolineandone l'eco ammirata dei partecipanti¹. Momento culminante dell'elegante *soirée* in cui l'ambasciatore Principe Esterhazy celebra l'anniversario della nascita dell'Imperatrice Maria Teresa è naturalmente uno spettacolo musicale, un allestimento che ha il valore di una sottile e meditata ripresa in perfetto equilibrio tra gli intenti di autoglorificazione della circostanza e la memoria scenica della capitale con cui si rinsaldano antichi legami politico-culturali:

*“Dans le fond de la galerie, on voioit élevé une espece de theatre, avec une orchestre rangée en parfaite simètrie, pour régaler la nombreuse compagnie d'une belle serenade. [...] Tout le monde avant pres place sur huit rang de chaisi et quatre rangs plus élevés de bancs, qui regnoient tout le long de la salle; on distribue des livres imprimez qui contenoient la poesie de la piece. [...] Le titre de la piece est les Jardins des Hesperides. La poesie est du célèbre Abbé Metastasio à Vienne.”*²

* Ringrazio cordialmente il dott. Hofrat Gottfried Mraz, già Direttore dello Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna, i funzionari (in particolare la dr.ssa Christiane Thomas † e il dr. Leopold Kammerhofer) e il personale tutto dell'istituto per la premura e la disponibilità con cui hanno seguito le mie ricerche. Un pensiero affettuoso va alla *verce* e al generoso sostegno dell'amica dr.ssa Andrea Sommer-Mathis, alla cortesia del prof. Pierluigi Ciapparelli e al prof. Paologiovanni Maione, interlocutore sempre attento, amichevole e festoso.

¹ Cfr. Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [=HHStA], Gesandtschaftsarchiv Neapel, Karton 24, cc. 303r-306v. *Extrait d'une lettre écrite de Naples le 15 Mai [1751]*. Per una ricostruzione delle attività diplomatiche nel periodo 1751–54 si veda anche Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, vol. 103.

² Ivi, cc. 303v–304r e c. 306r. Si tratta de *GLI ORTI ESPERIDI. Cantata a quattro voci fatta fare in Napoli il dì 13. Maggio 1751, nel giorno, in cui ricorre la Nascita di Sua Maestà l'Imperatrice MARIA TERESA Regina d'Ungheria, e di Boemia ec. Dal suo Ambasciadore Straordinario presso Sua Maestà IL RE DELLE DUE SICILIE [...]* In Napoli MDCCLI. Nella Stamperia di Giovanni di Simone Impressore del Real Palazzo [una nota manoscritta aggiunge “*musica di Nicolò Conforti*”]. L'unico esemplare superstite è a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, segn. L.O. 74.47 [d'ora in poi Napoli 1751]. Cfr. anche C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 6 voll. Cuneo 1990–94, n. 17570.

Tornano così alla ribalta quegli *Orti Esperidi* che nel 1721 il Viceré Marc'Antonio Borghese aveva indirettamente commissionato per il compleanno di Elisabetta d'Austria il 28 agosto al giovane poeta, brillante promessa del mondo teatrale e letterario napoletano in cerca di prestigiose affermazioni artistico-mondane³. È lo stesso memoriale che si richiama a precedenti esecuzioni del componimento metastasiano, non senza enigmatici riferimenti temporali:

*"Elle a déjà été exécutée là il y a dis années, et à quelques petits changemens près, pour l'acomoder au tems present, on l'a laissée telle quelle se trouve imprimée parmi les ouvrages de cet illustre Poete."*⁴

³ Cfr. *GLI ORTI ESPERIDI. Componimento drammatico da cantarsi in occasione del felicissimo giorno natalizio della SACRA CESAREA CATTOLICA REALE MAESTA' di ELISABETTA AUGUSTA Imperatrice regnante per comando dell' Illustrissimo [...] Don Marc'Antonio Borghese Principe di Sulmona [...] Dedicato all' Illustrissima [...] Donna Maria Spinola Borghese viceregina in detto regno*. Napoli, Francesco Ricciardo, 1721, pp. 31. una tavola. Poesia di Pietro Metastasio. Musica di Nicolò Porpora. Personaggi: Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina (Venere), Giovanni Battista Pinacci (Marte), Antonio Pasi (Adone), Antonia Merighi (Egle), Giovanni Ossi (Palemone). Esempolari superstiti sono a Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, Rari Braccacciana, F 55³ (cfr. *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo [1683-1759]*, Catalogo della mostra, Napoli 1997, 242-243), a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, segn. Rari 34.10.G. 11⁴ e a Venezia, Biblioteca Marciana, Misc. 1345. 4. A (5) (cfr. anche SARTORI, *I libretti italiani*, n. 17568) e a. Il testo è riproposto in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll. Milano 1943-54, 2. 89-110, da cui si cita [d'ora in poi Napoli 1721]. Si veda anche la dedica di Metastasio a Maria Borghese Spinola, la lettera datata 28 agosto 1721 da Napoli pubblicata in METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 37 (lett. n. 19). Della messinscena parlano gli *Avvisi* di Domenico Antonio Parrino, 1721, n. 36, 2/IX/1721. Alcune preziose informazioni si desumono da un testo dello stesso viceré: *"Vi scrissi per una composizione di serenata, che avete procurato di ordinare a qualcuno, che fosse stimato il migliore per farsi il giorno del nome della Maestà dell'Imperatrice, ma equivocai, perchè non è il nome, ma il compleanno, che viene d'agosto; onde è bene che vi facciate metter mano più presto che sia possibile mentre vi vuol poi dell'altro tempo a metterla in musica. Vi dissi di farla di quattro o cinque personaggi, che non sia molto lunga, ma in forma che se si volesse far recitare in un piccolo teatro si potesse ancor praticare da non durare più, d'un'ora e mezza, che poi vedremo se si avrà da recitare oppure da cantare, come si giudicherà meglio. Ma soprattutto che vi fosse qualche cosa di buono perchè non ci avessimo a svergognare, potendovi servire di regola quella che vi mandai, nella quale v'intervenni nella casa dell'Acerenza [...]"*. Lettera di M. A. Borghese del 24/VII/1721 nel fondo della Biblioteca Apostolica Vaticana, cit. in FABRIZIO DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* n. s. 1, 139-208; cfr. anche il bellissimo lavoro di ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a virtuoso di poesia. Vicende della prima produzione (1720-1730)*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Italanistica (III ciclo), Università degli Studi di Milano, coord. prof. Emilio Bigi. Nella casa del Duca di Cerenza Pinelli era stato eseguito *L'Endimione* su musica di Domenico Sarro: *Endimione* è anche il titolo della *Pastorale in musica* rappresentata al Teatro di San Bartolomeo di Napoli il 14 maggio 1721. Cfr. *Avvisi* di Domenico Antonio Parrino, 1721, n. 25, 17/VI/1721; BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Napoli 1891, 286; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *"Onesto divertimento, ed allegria de' popoli"*, *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano 1996, 168-176 e 341. Cfr. anche DOX NEVILLE, *Metastasio*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1994, Bd. 3, 351-361.

⁴ HHStA, Gesandtschaftsarchiv Neapel, Karton 24, c. 306r.

Al di là delle generiche professioni sulla minuzia quasi irrilevante degli interventi effettuati e sulle edizioni correnti di un fortunato *opus* (con un'indicazione cronologica che, presa letteralmente, rinvierebbe ad una ripresa non altrimenti documentabile⁵), la breve relazione sembra insistere sul tema di una straordinaria continuità, di un'identità creativa che si riafferma ad altissimi livelli:

*“La composition de la Musique fut du S. Nicolas Conforti, jeune homme, qui par un talent superieur et extraordinaire promet de pousser la fonte de l'harmonie encore plus loin qu'on le croie possible de nos jours. Tous les connoisseurs sont convenus que depuis bien des années, ils n'ont rien entendu d'égal au brillant, et au nouveau de cette charmante piece, qui en tout n'aura duré que trois heures.”*⁶

Più convenzionale è il momento cronachistico dedicato agli interpreti e ai musicisti, dai toni di entusiastica lode che si ricollegano alle formule lusinghiere di *Avvisi* e *Giornali* d'epoca:

*“Un profond silence aiant succédé à la prise de ces rafraichements, la Serenade débuta par une ouverture d'une musique exquise [...] Les interlocuteurs ont été, Madame Mingotti allemande, et laquelle après l'Astrea de Berlin je tiens pour la premiere chanteuse de nos jours. Le S. Cafarello, qui surpasse comme Vous savez tout ce que nous connoissons en ce genre. Les teatres [sic] d'Italie et de Vienne ont trop bien établi sa réputation pour en dire d'avantage. Les S.rs Babbì et Amadori se sont distinguez également à Vienne et ailleurs, et ce soir-là, je dois leur rendre la justice; qu'ils se sont surpassez. Avec quatre voix de cette force, il n'est pas necessaire d'ajouter que l'orchestre bien choisie, a parfaitement bien répondu à tout le reste [...]”*⁷

Completano il quadro descrittivo la menzione di “*un chœur des plus harmonieux*”⁸ che chiude quellà che viene esplicitamente designata come *Pastorale*⁹ e la notizia di “*glaces et autres rafraichements*” distribuiti nell'intervallo tra prima e seconda parte¹⁰.

Le informazioni sul *cast* di questo eccezionale evento spettacolare sono confermate da quanto riportato sulla terza pagina del libretto stampato per la circostanza: Venere fu interpretata da Regina Mingotti, “*Virtuosa di Camera all'attual servizio di S. M. Pollacca*” e Adone da Gaetano Majorani “*detto Cafarello, Virtuoso della*

⁵ Un debolissimo segnale della persistenza del tema metastasiano, forse rilanciato da esecuzioni recenti, nell'ottica deformante dell'opera comica, è il personaggio della “*signora Armida Bellosguardo*” improbabile “*virtuosa degli Orti Esperidi*” del “*frammento drammatico per musica*” *Don Marforio* di Domenico Antonio di Fiorè, rappresentato nel Carnevale del 1746 al Teatro dei Fiorentini di Napoli (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, segn. Rari 9, 22¹⁰), su cui cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, 290 e ULISSE PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli 1962, 281–289; FRANCESCO COTTICELLI, *Neapolitan theatres and artists of the early 18th century: Domenico Antonio di Fiore*, testo di una relazione tenuta al convegno *Commedia dell'arte: actors and artists* (Londra, 9–10 Maggio 1996), di prossima pubblicazione.

⁶ HHStA, Gesandtschaftsarchiv Neapel, Karton 24, c. 306v.

⁷ Ivi, c. 304r e c. 306v.

⁸ Ivi, c. 304r.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

Cappella di S. M. il Re delle due Sicilie", mentre ricoprirono i ruoli di Marte e Tirsi rispettivamente Gregorio Babbi e Giovanni Tedeschi Amadori¹¹, altri esponenti dell'organico di Palazzo. Una nota ricorda che il testo è stato musicato dal "Maestro di Cappella Napoletano" Nicola Conforto e che la scena – come nel 1721 – "si finge negli Orti Esperidi sulle sponde del Mare Etiopico", mentre la poesia è "del Signor Abate PIETRO METASTASIO, alla quale però si è aggiunto, e levato alcuna cosa, per adattarsi alla presente occasione"¹². Di nuovo, quindi, un accenno pudico, un *understatement* assolutamente congruente al destino frenetico e tormentato di questi drammi, nati all'insegna di una spiccata soggezione ai contesti che se ne appropriano con finalità apparentemente simili, ma pur sempre segnandoli di un'impronta pressoché irripetibile, al punto che le trasformazioni pur notevoli che si registrano tra varianti di pari dignità sul piano della testimonianza storica e della diffusione tematica risultano tanto più significative se quel che si sottolinea è l'analogia, la ripresa dichiarata di un documento ancora portatore di valori simbolici e metaforici. Gli Orti Esperidi sono un luogo di fantastica proiezione mitologica, regno delle ninfe figlie della Notte, giardino di inusitata bellezza splendente d'oro agli estremi confini occidentali di un mondo tumultuoso che si fa immediatamente remoto:

ADONE

*"Forse son questi i lidi
De' Fortunati Elisi? O l'aureo tetto,
Dove, allor che tramonta,
Forse Febo nasconde i suoi splendori?
O dell'ampio Oceàn sono i tesori?"*¹³

Lo scenario arcadico mantiene inalterata la sua fascinazione, il vagheggiamento di un mondo di armonie dove si ricompongono le passioni umane rimane elemento essenziale di un raffinato immaginario drammaturgico, funzionale ad un gusto scenico-letterario di coltissima e profonda ispirazione classicistica come ad un inquietante senso dell'attualità¹⁴. Identico è – a distanza di trent'anni – il profilo di un'ambientazione trasognata e serena, eco filtrata e assorta di realtà variamente

¹¹ Risalgono ad un periodo prossimo all'esecuzione napoletana del 1751 de *Gli Orti Esperidi* alcune lettere del Metastasio relative a due degli interpreti: ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte a Napoli per segnalare l'imminente trasferimento di Regina Mingotti "uno dei più distinti ornamenti della schiera canora di Dresda, chiamata ad esserlo di quella di Napoli" (Vienna 15 marzo 1750; cfr. METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 498–500, n. 364); all'Amadori (Vienna 17 maggio 1751; cfr. *ivi*, 641, n. 477).

¹² Per queste citazioni cfr. Napoli 1751, III.

¹³ Napoli 1721, pp. 89–90 e Napoli 1751, V (parte I, scena I).

¹⁴ Sul significato storico (e diaconico) della poesia arcadico-pastorale nel Settecento ancora illuminanti sono le osservazioni di ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, 2 voll. Torino 1980¹², 2, 33–37. Per Metastasio sono ancora fondamentali WALTER BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze 1968²; JACQUES JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne 1731–1767*, Clermont Ferrand 1978; Id., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al*

convulse. Procede forse proprio nel senso di una accentuazione di un lirismo terso e compiaciuto la semplificazione dell'impianto narrativo, che riduce da cinque a quattro gli interlocutori del già esile intreccio con effetti immediati sulla tensione teatrale: nella versione del 1751 gli amori di Venere e Adone, in fuga dal bellicoso Marte che li raggiunge desideroso di vendetta, per essere placato dagli ambigui affetti della dea, assurgono ad unica trama, sopprimendo il conflitto passionale di Egle e Palemone su cui si sovrappone e si contamina la gelosia di Adone nell'episodio del 1721. Tirsi, *pastor gentile*¹⁵, è mero testimone di un contrasto vibrato e fugace, spettatore bucolico di un'esaltazione monarchica dagli accenti aulicissimi e pensosi dell'elegia. Ne consegue un ulteriore ridimensionamento di una dialettica scenica già tenue a tutto vantaggio di un ampio respiro contemplativo. Si osservi la seconda scena della prima parte, in cui alla diretta allocuzione si sostituisce una rinnovata presentazione/invocazione della dea:

NAPOLI 1721

EGLE e detti

EGLE Diva del terzo Cielo,
 Bella madre d'Amor, diletto e cura
 De' numi e de' mortali,
 Al cui placido lume
 Ebbre d'alto piacere
 Aman l'onde e le piante,
 Ardon le sfere:
 Dimmi, se tanto lice,
 Qual mai ragion trasporti
 Così ricco tesoro
 Dagli orti di Amatunta al lido moro
 VENERE Bella ninfa gentile
 Non sai che questo è il giorno
 In cui scendendo Elisa
 Dal soggiorno più lucido del cielo
 I suoi raggi raccolse in mortal velo?¹⁶

NAPOLI 1751

TIRSI e detti

TIRSI Amico; e chi è mai quella
 Donna gentile, e bella,
 Che ragiona con te?
 ADOXE Non la ravvisi?
 Alle colombe intatte,
 Alle membra di latte
 Lonnipotente Venere è colei
 Degli uomini piacere, e degli Dei.
 TIRSI Diva del terzo Cielo,
 Bella madre d'Amor, diletto e cura
 De' numi e de' mortali,
 Al cui placido lume
 Ebbre d'alto piacere
 Aman l'onde e le piante,
 Ardon le sfere:
 Dimmi, se tanto lice,
 Qual mai ragion trasporti
 Così ricco tesoro
 Dagli orti di Amatunta al lido moro!
 VENERE Pastor gentil non sai,
 Che questo è il lieto e fortunato giorno
 In cui scese Teresa
 Dal soggiorno più lucido del Cielo,
 Raccogliendo i suoi raggi in mortal velo!¹⁷

1850. Firenze 1990, 9-138: ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano 1983. MARIA TERESA MURARO (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze 1986.

¹⁵ Napoli 1751, VII (p. I, sc. II).

¹⁶ Napoli 1721, 91 (p. I, sc. II).

¹⁷ Napoli 1751, VII (p. I, sc. II).

Non è casuale l'intensificarsi del motivo lucreziano dell' "Alma Venus", "hominum divorumque voluptas"¹⁸, epifania della natura che rinasce, principio rigeneratore di vita e prosperità sugli affanni rovinosi della storia. I versi si dilatano inizialmente quasi a restituire alla dea il fulgore che le è proprio, a ribadirne l'aura di nume catastematico in un eterno, sereno presente, dapprima affidata al suo canto:

NAPOLI 1721

EGLE Se a sì bell'opra aspiri.
Come mai le tue piante
Calcan dell'Istro in vece, il mar
d'Atlante?
VENERE Perché dell'aureo tronco.
Per cui dal di della gran lite idèa
Di Pallade e Giunon più bella io sono.
Un ricco germe or vuo' recarle in dono.
E s'altre volte è stato
Di ruine e di sdegni
Ministro a tanti regni,
Or da me vuo' che prenda
Qualità, per cui renda
D'Augusta il sen fecondo
Bella prole all'impero, e pace al
mondo.¹⁹

NAPOLI 1751

TIRSI Se a sì bell'opra aspiri.
Come mai le tue piante
Calcan dell'Istro in vece, il mar
d'Atlante?
VENERE Perché dell'aureo tronco,
Per cui dal di della gran lite idèa
Di Pallade e Giunon più bella io sono.
Un ricco germe or vuo' recarle in
dono.
Sicchè arrechi d'Augusta il sen
fecondo
Nuova prole all'Impero, e Pace
al Mondo.²⁰

Con accorgimenti verbali dissimili, ai quali ovviamente non sono estranee contingenze di vita materiale del teatro, rimane intatta la matrice classica dell'ispirazione metastasiana, che si rivela d'altronde, nel gioco mimetico di rimandi e citazioni, il tributo più alto al clima pastorale dell'opera: il ripiegamento di una *langue* sensuale e idilliaca verso orizzonti allegorici dissimulati ma ravvisabili nell'attenzione ad una struttura compositiva scaltrita e saggiamente articolata. Il parallelismo che nella prima versione napoletana si stabilisce tra il trepidante amore di Adone e la passione languida e struggente di Egle per Palemone, ingelosito dagli inganni messi in atto per proteggere il giovane amante di Venere dalle ire di Marte e quindi elevato a contrappunto disperato e sofferto dei furori del dio, imprime all'azione l'unica, breve accelerazione drammatica: non vanifica tuttavia quel senso di "discettante accademia mitologica"²¹ che, lungi dall'essere elemento di dispersione di un "plastico contrasto"²² di affetti, è sostanza di quella quiete apparente che è

¹⁸ Lucrezio, *De rerum natura*, I, I, vv. 1-2.

¹⁹ Napoli 1721, 91-92 (p. I, sc. II).

²⁰ Napoli 1751, VII-VIII (p. I, sc. II).

²¹ FRANCO GAVAZZENI, *Introduzione* a PIETRO METASTASIO, *Opere scelte*, a cura di F. GAVAZZENI, Torino 1968, 25.

²² *Ibidem*.

fuga, auspicio, conquista dialettica più che oggetto di celebrazione indiscriminata, ed è obiettivo immediato e senza complicazioni patetico-emotive nell'edizione del 1751. Entrambi i testi mirano ad una contrapposizione simbolica che non si costruisce nello svolgersi del dramma, ma è tutta implicita nella scelta di un soggetto privo di autentici sviluppi formali e di caratteri che riassumono in sé i tratti di una situazione antitetica. A Venere apportatrice di pace e speranza fa riscontro la forza devastante del Marte guerriero:

NAPOLI 1721

ADONE Elmiro io son, che dal materno tetto
Esule pria che nato
Bersaglio sventurato
Di barbara fortuna,
Sotto l'arabo cielo ebbi la cuna.
Tra speranze e timori
M'avvolsi in lunghi errori; al fin qui
giunsi,
Vareato il mar fallace,
In un bel volto a ritrovar la pace.

PALEMOXE (Che sento!)

EGLE E nel suo seno,
Eguale a quel ch'ei prova, ardor si
annida.

MARTE Oh coppia avventurosa!

PALEMOXE (Oh donna infida!)

EGLE Né di querele o pianti
V'è cagion fra noi.

MARTE Felici amanti!

PALEMOXE (Che martir, che tormento!).

ADONE Appien sarò contento
Se tu, gran dio dell'armi,
Non vieni i tuoi furori
E i tuoi sdegni a mischiar tra i nostri
amori.

MARTE No, no: vivete in pace.
Io così bella fiamma
Invidio sì, ma non disturbo: e sono
I miei sdegni guerrieri
Solo a' regni funesti ed agl'imperi.²³

NAPOLI 1751

ADONE Elmiro io son, che dal materno tetto
Esule pria, che nato
Bersaglio sventurato
Di barbara fortuna,
Sotto l'Arabo cielo ebbi la cuna.
Tra speranze e timori
M'avvolsi in lunghi errori: al fin
qui giunsi,
Vareato il mar fallace,
In un bel volto a ritrovar la pace.
Ed io sarò contento.

Se tu, Gran Dio dell'armi,
Non vieni il tuo furore,
E a mischiare i tuoi sdegni col mio
amore.

MARTE No, no: vivete in pace.
Io l'amorosa fiamma
Invidio sì, ma non disturbo, e sono
Gli sdegni miei guerrieri
Solo a' Regni terrestri, ed
agl'Imperi.²⁴

E, benché appena percettibili, le modifiche apportate al discorso di Marte al termine del recitativo risultano coerenti con il processo di esemplificazione del dettato allegorico: l'antica metafora della fiamma si chiarifica nella sua natura amoro-

²³ Napoli 1721. 95 (p. I, sc. IV).

²⁴ Napoli 1751. X (p. I, sc. IV).

sa, mentre l'aggettivo *terrestri* lascia intuire quella dimensione storica cui prima è riservata una più misurata allusione.

La revisione poetica del 1751 svela dunque una persistente "fissità" argomentativa, l'adozione di figure investite *a priori* di un loro significato ed inserite in un esercizio retorico lucido e consapevole, che trent'anni prima aveva dato vita ad un meccanismo più elaborato e complesso. Il ritorno di Venere in scena ("Zeffiro lusinghiero / Che per l'ameno prato / Vaneggiando leggero / Lo sparso odor raccogli [...] Ombre placide e chete / Per me senza il cor mio belle non siete"²⁵) riafferma le istanze di una presenza rasserenatrice, presto insidiata dalle minacce di un inatteso presente, e anticipa il momento culminante dell'intero spettacolo, la divina tenzone: ancora una volta, l'unica variazione testuale nel duetto fra la dea e Adone – esempio di uno slittamento di materiali poetici all'interno di uno stesso componimento – evidenzia come alla stratificazione tematica volutamente ambigua, e per questo straordinariamente efficace, perseguita da Metastasio subentri un mutamento ritmico e riduttivo nel suo simmetrico nitore:

NAPOLI 1721

VENERE Oh Dio! Nemmen per gioco
Non parlarmi così; non è bastante
In un sol punto a tante pene il seno.
Vengono il tuo periglio.
Il mio giusto timore, il tuo sospetto
Congiunti insieme a lacerarmi il petto:
Talché non sa qual sia
La sua pena maggior l'anima mia.
Son fra l'onde in mezzo al mare.
E al furor di doppio vento
Or resisto, or mi sgomento
Fra la speme e fra l'orror
Per la fé, per la tua vita
Or pavento, or sono ardita
E ritrovo egual martire
Nell'ardire e nel timor.²⁶

NAPOLI 1751

VENERE Oh Dio! Nè men per gioco
Non parlarmi così; non è bastante
In un sol punto a tante pene il seno.
Vengono il tuo periglio.
Il mio giusto timore, il tuo sospetto
Congiunti insieme a lacerarmi il petto:
Tal, che non sa qual sia
La sua pena maggior l'anima mia.
Se son lontana
Dal mio diletto
Freddo sospetto
M'agghiaccia il cor.
Se poi ritorno
Presso al mio bene,
Torna la speme,
Fugge il timor.²⁷

Alle coppie *ardire/timore*, *speme/orror*e si sostituisce un'unica alternanza, con il risultato che le quartine di ottonari, linguisticamente più intricate, assumono un rilievo semantico che trascende con particolare arguzia i confini elegiaci del momento teatrale ai quali i rapidi e musicalissimi quinari rimangono strettamente collegati. In questo appare più aderente alla linearità espressiva di Adone l'origina-

²⁵ Napoli 1721, 96 (p. I, sc. VI) e, con minime variazioni ortografiche, Napoli 1751, XI (p. I, sc. V).

²⁶ Napoli 1721, 98 (p. I, sc. VI).

²⁷ Napoli 1751, XIII (p. I, sc. V).

ria collocazione della seconda strofe, quasi un commiato sullo sfondo dell'imminente - e più teso - dialogo tra gli dei. Chiude idealmente una vicenda amorosa, al termine di un'invocazione che è di nuovo omaggio lucreziano al nume pacifico e di un racconto drammatico ispirato alle celebri e tristi sorti dei due amanti fuggitivi:

NAPOLI 1721

ADONE O di quest'alma fida
 Unica speme, unica fiamma e cara.
 Dalle tue luci impara
 Di belle faci a scintillare il cielo.
 Per te dal secco stelo
 I gigli e le viole
 Sorgon di nuovo a colorar le spoglie.
 Per te novelle foglie
 Veste il vedovo tronco, e al dolce lume
 Di tue pupille chiare
 Ride placido e cheto in calma il mare.
 E tu, che sei cagione
 Di letizia e piacere
 Alla terra, alle sfere, ancor non scacci
 L'importuno dolor che al tuo semblante
 La porpora gentil bagna e scolora?
 VENERE [...] Io non so come
 Mentre attendea poc' anzi
 Fra quei teneri mirti il tuo ritorno
 Chiusi per poco i lumi a' rai del giorno
 E dormendo ti vidi
 [...] Semivivo e languente
 Sotto il sanguigno dente
 Di rabbioso cinghial cader ferito.
 [...] E desta in un momento
 Cangiai timor, ma non cangiai tormento.
 ADONE E tu credi, o mio nume,
 A una larva fallace!
 VENERE Ah che pur troppo è il mio timor
 verace!
 ADONE Ed io sol temo ancora
 Che lunge dal suo bene Adon dimora.
 Se son lontano
 Dal mio diletto
 Freddo sospetto
 Mi agghiaccia il cor.
 Se poi ritorno
 Presso al mio bene,
 Torna la speme,
 Fugge il timor.

NAPOLI 1751

ADONE Oh di quest'alma fida
 Unica speme, unica fiamma e cara.
 Dalle tue luci impara
 Di belle faci a scintillare il cielo.
 Per te dal secco stelo
 I gigli e le viole
 Sorgon di nuovo a colorar le spoglie:
 Per te novelle foglie
 Veste il vedovo tronco, e al dolce lume
 Di tue pupille chiare
 Ride placido, e cheto in calma il mare.
 E tu, che sei cagione
 Di letizia e piacere
 Alla terra, alle sfere, ancor non scacci
 L'importuno dolor che al tuo semblante
 La porpora gentil bagna e scolora?
 VENERE Io non so come
 Mentre attendea poc' anzi
 Fra quei teneri mirti il tuo ritorno
 Chiusi per poco i lumi a' rai del giorno
 E dormendo ti vidi
 [...] Semivivo, e languente
 Sotto il sanguigno dente
 Di rabbioso cinghial cader ferito:
 [...] E desta in un momento
 Cangiai timor, ma non cangiai tormento.
 ADONE E tu credi, o mio Nume,
 A una larva fallace!
 VENERE Ah che pur troppo è il mio timor verace!
 ADONE Ed io sol temo ancora
 Che lungi dal suo bene Adon dimora.
 VENERE Non più. Marte s'appressa:
 Ritorna ormai d'Elmiro
 La sorte a simular nel tuo sermone;
 [...].²⁹

VENERE Non più; Marte si appressa
 Ritorna ormai d'Elmiro
 La sorte a simular nel tuo sermone:
 [...] ²⁸

Eppure, l'aspetto geniale dell'idea metastasiana è in un epilogo *ineffettuale*, un'ampia pagina lirica che non segna alcun progresso sostanziale né sui tormenti affettivi di ninfe e divinità né sui tristi presagi dell'avvilto Adone. Ed è in questa distensione del verso in un'atmosfera di esaltazione absburgica dai toni solenni e profetici che il mito erotico-sensuale caro a tanta cultura tardo-barocca si piega definitivamente agli intenti celebrativi dell'occasione festiva: si moltiplicano in entrambe le versioni gli accenni alle ricorrenze imperiali, convenzionalmente integrati nel sentimento di un approssimarsi di una novella età dell'oro³⁰, e una benefica riconciliazione collettiva si consuma nel nome di una glorificazione dinastica, miracolo di lungimiranza politica, virtù umane, solerzia bellico-amministrativa. Le immagini poetiche non rinunciano alla potenza di scorci prospettici oscillanti tra riferimenti storici e proiezioni allegoriche, mentre il testo sembra commentare un *exploit* coreografico che recupera sul piano prossemico e visivo la staticità suggerita dal tenore contemplativo dei discorsi finali dei protagonisti³¹. La coscienza del canto veicolo e progetto di immortalità si estende alla fama dei monarchi in una eclatante commistione di precedenti mitici e riscontri reali, gli uni figura e presagio degli altri, con un ritmo ascendente che culmina in un vibrato e controverso finale preludio al coro:

NAPOLI 1721

VENERE [...]
 Ed io per opra mia
 Fecondo il sen d'Augusta or vuo' che
 sia.

NAPOLI 1751

VENERE [...]
 Ed or d'Augusta io vo', per opra mia,
 Che in terra e in Cielo eterno il
 nome sia.

²⁸ Napoli 1721. 104-106 (p. II, sc. IV).

²⁹ Napoli 1751. XVIII-XIX (p. II, sc. IV). Per i versi di Adone cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, I, vv. 1-20.

³⁰ Cfr. ad esempio Napoli 1721. 106-107 (p. II, sc. V: "*MARTE Bella dea degli Amori | Del mio cor bellicoso unico freno. | In di così sereno | Quando al nascer d'Elisa | Par che il mondo s'allegri e si consoli, [...] |*"; ibidem: "*Si, sì, tutte in oblio | Si pongano le offese, o mio tesoro | La bella età dell'oro | Par che al nascer d'Elisa a noi ritorni [...] |*"; Napoli 1751. XIX-XX (p. II, sc. V "*MARTE Bella Dea degli Amori | Del mio cor bellicoso unico freno. | In di così sereno. | In cui Teresa nacque. | Par che il mondo s'allegri, e si consoli, [...] |*"; ibidem: "*Si, sì tutte in oblio | Si pongano l'offese, o mio tesoro: | La bella età dell'oro | Par di Teresa al nascer che ritorni [...] |*").

³¹ Cfr. Napoli 1721. 109 (p. II, sc. ultima: "*EGLE Ma quai dive son quelle | Che in sì lieto sembiante | Vengono ad onorar gli orti di Atlante? VENERE Del felice Sebeto | Son le nobili figlie, e vien con loro | L'Onestade, il Décoro | Le molli Grazie, e i pargoletti Amori*"; in Napoli 1751 (cfr. XXII - p. II, sc. ultima) dialoga con Venere il personaggio di Tirsi.

- MARTE Io raccolsi, io recisi
Per li trionfi dell'austriaco nume
Quanti allori ha Tessaglia e palme
Idume.
[...]
- VENERE [...] La mia presaga mente
Fra gli arcani del fato ormai ravvisa
Grave di bella prole il sen d'Elisa.
Veggio l'augusto infante.
Che pargoletto apprende
Con man dubbiosa al genitore in seno
A regular di tanto mondo il freno.
- MARTE Ed io l'aquila invitta
Veggio di nuovi scettri e di corone
Gravar la doppia testa e il fero artiglio.
Veggio che il sacro alloro
Dalla barbara fonte
All'orientale usurpatore invola.
Veggio l'Asia che scuote
L'infame giogo e la catena antica.
Dalle vindici penne all'ombra amica.
- VENERE Ma quando avrò felice
Vinto lo Scita e debellato il Gange.
De' popoli devoti
Fra' lieti voti e'l fortunato grido
Passi l'aquila invitta, e torni al nido.³²
- MARTE Io raccolsi, io recisi
Per li trionfi dell'Austriaco Nume
Quanti allori ha Tessaglia, e palme
Idume:
[...]
- VENERE [...] Tempo verrà, che il Giovineto Augusto
Appresa ogni arte, al Genitore in seno,
Di tanti Regni suoi regoli il freno.
- MARTE Allor l'Aquila invitta
Veggio di nuovi scettri, e di corone
Gravar la doppia fronte, e il fero artiglio.
Veggio, che il sacro alloro
Dalla barbara fronte
All'Oriente usurpator s'involò
Veggio l'Asia, che scuote
L'infame giogo, e la catena antica
Delle vindici penne all'ombra amica.
- VENERE Ma quando avrò felice
Vinto lo Scita, e debellato il Gange,
De' Popoli devoti
Fra i lieti voti, e il fortunato grido
Passi l'Aquila invitta, e torni al nido.
- ADONE Sì: di morte abbastanza.
Assai di sangue si è versato in terra:
Cessin gli sdegni ormai, cessi ogni
guerra.
La sua serena luminosa face
Per le alte vie del Ciel vibri la Pace;
E all'ombra di Teresa
Regnino eternamente e scienze, ed arti:
E fra gli orridi Sciti, e i duri Parti
Soggiorni l'ira e la discordia rea,
E trionfi la Pace, e regni Astrea.
Sicchè eterno risplenda a noi d'intorno
Un sì felice, e avventuroso giorno.³³

Dietro le due pagine si nasconde – è evidente – un diverso scenario reale, non solo di natura privata e familiare (la prole futura del 1721 è immagine concreta e vittoriosa trent'anni dopo), ma di delicate, violente e talora sanguinose controversie internazionali in cui l'Austria è tenacemente coinvolta in un faticoso equilibrio tra Oriente e Occidente. La rinnovata conferma dell'espansione mediterranea asburgica con la pace dell'Aja (1720), l'impulso civile e intellettuale del Viceregno in anni fondamentali per l'evoluzione della capitale settecentesca, i successi militari di

³² Napoli 1721, 109–110 (p. II, sc. ultima).

³³ Napoli 1751, XXII–XXIV (p. II, sc. ultima).

Eugenio di Savoia verso l'Est (1716–1717), l'intensa progettualità di Corte e città nei più disparati campi dell'attività pubblica e privata³⁴ avevano suggerito al giovane Metastasio gli altisonanti toni trionfalistici su cui la versione posteriore getta ombre di sofferta fierezza. Di questa sintonia celebrativa, di questa capacità di trasfigurazione degli eventi in mitopoiesi dagli accenti universali si giovò la sua vicenda artistica e umana, con una svolta decisiva, sia per Napoli che lo accolse e ne favorì l'ascesa con i suoi immediati consensi, sia per la raffinata e fulminea elaborazione di un linguaggio melodrammatico destinato a imporsi sulle scene europee tutte.

Lesprit aristocratico e pensoso del geniale improvvisatore, il versatile talento poetico dell'allievo di Vincenzo Gravina e Gregorio Caloprese, a contatto con i più vivi fermenti culturali della capitale, la ferma educazione classicistica del giovane abate avevano intuito, nel vario e brillante esercizio spettacolare che si consumava tra teatri, piazze, sale, palazzi in una continua e prestigiosa osmosi, l'esito naturale di una ricerca d'eleganza e rigore contenutistico particolarmente sollecita ai modi della sua divulgazione, ed avevano scoperto nel libretto per musica straordinarie potenzialità espressive. Fu così che tra le occasioni celebrative private e le opportunità garantite da una programmazione pubblica sempre più orientata ad esaltare l'impatto culturale del fenomeno scenico si delinearono i caratteri di un'esperienza compositiva la cui esemplarità non tardò ad essere universalmente riconosciuta.

Dagli assidui contatti con il mondo nobiliare partenopeo, dalle fitte relazioni con esponenti dell'ambiente musicale (su tutti Marianna Benti Bulgarelli, la Romanina – ispiratrice e protagonista dei suoi successi – e Carlo Brosehi, il celebre Farinelli), dal contesto multiforme e policromo di una terra in cui le più aggiornate soluzioni creative convivevano con forme ampiamente collaudate di spettacolo e il diffondersi di nuovi generi e stili si confondeva con le suggestive e inquietanti propaggini del professionismo attorico, era scaturita una spiccata sensibilità per le istanze della scena, luogo fascinoso di valori in cui si inverteva e si dispiega il nitido e composito ordito poetico.

Negli anni napoletani Metastasio aveva portato a compimento un itinerario formativo sorprendente non tanto per la varietà e il livello delle prove offerte, quanto per la determinazione con cui un'altissima maestria compositiva volle e seppe trasformarsi in prodigio drammaturgico, organizzandosi in meccanismi narrativi chiari ed equilibrati ed interagendo – per via di istruzioni, prefigurazioni, artificio

³⁴ Per una ricostruzione dei legami tra l'Impero e il Vicereame napoletano, accanto all'ormai classico HEINRICH BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien–Leipzig 1927, si veda ora *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707–1734*, Catalogo della Mostra, Napoli 1994. Di prossima pubblicazione *Tra Napoli e Vienna nel primo Settecento*. Atti del Convegno di Studi organizzato dalla Soprintendenza Archivistica per la Campania, dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 7–9 aprile 1994.

di impianti strutturali – con gli altri codici della messinscena, ai quali si riconosce un rilievo comunque non secondario entro e oltre la tessitura verbale: è la misurata, scaltra, colta, intelligente funzionalità alle leggi dell'evento rappresentativo che assicura alla parola poetica ampiezza e vastità di riscontri e la proietta ben al di là delle contingenze con cui è chiamata a misurarsi.

Gli Orti Esperidi rimangono un prezioso esemplare di autentica e precocissima vocazione alla fede nella comunicazione scenica e alla persuasione nelle risonanze del verso declamato e musicato; ruotano intorno all'ambizioso tentativo di evocare gesti e sviluppi che diano parvenza drammatica ad un'insuperata concentrazione narrativa, mirando a un tempo alla complicità culturale dello spettatore e alla forza di suggestione che una tradizione linguistico-letteraria gestita con assoluta padronanza amplifica ed esalta. Considerato l'arco cronologico che separa le due messinscene documentate a Napoli – trent'anni che solcano profondamente la storia del Mezzogiorno d'Italia e dell'Europa intera – potrebbe sorprendere l'ipotesi della funzionalità di quel titolo giovanile dell'ormai celebrato poeta cesareo in un contesto così mutato, se i percorsi della produzione e della fruizione di teatro nel Settecento non intervenissero ad avvalorare la plausibilità di simili operazioni nella radicata instabilità di libretti, partiture, materiali rappresentativi. Merita invece rilievo la qualità delle modifiche testuali, non certo trascurabili, ma tali da muoversi coerentemente con un ordito ideologico e un retroterra critico che, anzi, sembrano affiorare con maggiore immediatezza di quanto non accada nella versione originaria, e dove alla raffinatezza dell'allusione subentra una cura quasi didascalica, indizio forse di un piano spettacolare meno ardito ed eloquente.

Già nel 1721, quindi, Metastasio era stato artefice di una peculiare sintonia tra i valori perenni di una committenza aristocratica accorta ed esigente e una personale ricerca espressiva di decoro e altissimi livelli formali, in cui l'occasionalità poetica fosse non limite alla creatività, ma pretesto per un dialogo ideale con le scene materiali e ideologiche di realtà e latitudini diversissime, incitamento ad una leggiadria e ad una esemplarità scenica mai risolte in vacuità esasperate. Se *“la pratica dilettantistica, o meglio del professionismo mimetizzato”*³⁵ inserisce a pieno titolo il poeta nel frenetico clima spettacolare della Napoli vicereale³⁶, lo distinguono invece la capacità di promuoversi in ambiti geograficamente e operativamente diversi ed una sottile *alterità* ideologica con cui egli riesce a raggiungere le vette del successo, imponendosi come soggetto interlocutore in maniera per molti versi autonoma rispetto agli ambiti della sua attività di drammaturgo. Si spiega anche così, forse, il singolare silenzio che circonda la sua ascesa partenopea, cui fa eco la laconicità con cui il poeta è ufficialmente accolto alla corte viennese dall'Obersthofmeister Sigmund Rudolph Graf von Sinzendorf:

³⁵ CANDIANI, *Pietro Metastasio*, 19.

³⁶ Cf. COTTICELLI - MAIONE, *Onesto divertimento* (in particolare 235–246).

“Dieser Metastasio nun ist zwar dem Gehorsambsten obrist Hoff Meister Ambt weder quo ad personam, nec quo ad aetatem, valetudinis constitutionem, aut qualificationem sive capacitatem im mindesten bekandt, noch aus wissend, ob er schon dahier aufkommen seye oder nicht, in supposito jedoch, daß seine allergnädigste Aufnahme bereits hier vollkommene Richtigkeit haben, und von selbigem nicht zu besorgen seyen solle, daß mann an Ihm etwa in Kürzer zeit abermals einen neuen Theuren prorisener, wie wohl öfters nicht anders geschehe, Zum Lasst des erary haben werde, bleibt dem Gehorsambten Oberst hof meister ambt nicht übrig”³⁷

mentre a Napoli rimane viva la fama di quelle “scienze” che egli “*principalmente apprese*”, secondo quanto afferma nel 1737 l’Uditore dell’Esercito Erasmo Ulloa Severino³⁸. Ed è illuminante per quella stagione splendida ma oscura che Metastasio trascorse a Napoli il fatto che tornasse in auge nel 1751 un titolo lontano, ma esemplificativo di un’adesione totale allo spirito monarchico di una drammaturgia trionfante, che all’ombra degli *Orti Esperidi* si riunissero e si intrecciassero nuovamente i destini di due corti che riscoprivano antichi valori nel nome del “*loro*” sommo cantore.

³⁷ HHStA, Obersthofmeisteramtsakten, Karton 26, incartamento del 17/III/1730, c. 9v. Cfr. al riguardo ANDREA SOMMER-MATHIS, *Il lamento di Metastasio. Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 16 (1997) 51–85.

³⁸ Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, 324 ed anche COTTICELLI – MAIONE, *Onesto divertimento*, 241–242.

PAOLOGIOVANNI MAIONE (Neapel)

UN IMPERO CENTENARIO:
*DIDONE SUL TRONO DI PARTENOPE**

*"Pietro Metastasio dell'Alma Città di Roma qui in Napoli [...] dorendo per alcuni suoi affari far mossa da questa Città, tiene per ciò bisogno di persona che per esso accudisca in questa Città di Napoli, e suo Regno per li negotij, et affari d'esso Signor Pietro, che per ciò confidando nell'integrità, e dottrina del Dottor Signor Carlo Tenerelli lo elegge suo procuratore."*¹

Nell'ottobre del 1724 Pietro Metastasio si accommiata dalla città napoletana concludendo il pluriennale connubio con la capitale vicereale². La fruttuosa e doviziosa stagione è suggellata dalla sfolgorante apparizione sulle scene del Teatro di

* Questo lavoro è stato facilitato, per il reperimento di alcuni materiali, dalla sollecita e solerte premura del prof. Francesco Degrada la cui generosità, intellettuale e scientifica, è per me fulgido esempio da perseguire e imitare. Ringrazio, inoltre, la prof.ssa Rosy Candiani che ha messo a mia disposizione la copia del libretto del 1724 della *Didone Abandonata* di Pietro Metastasio custodito presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Un tributo doveroso va all'amico e collega, vivace compagno di tanti viaggi, prof. Francesco Cotticelli attento e paziente nell'ascoltare i miei dubbi, idee e vaneggiamenti. Il presente lavoro intende essere un primo contributo sulla *Didone abbandonata*, successivamente si ritornerà per dipanare quegli aspetti trascurati in questa sede.

¹ Archivio di Stato di Napoli, Notai sec. XVII, Michelangelo la Nave, scheda 224, vol. I, cc. 136v-137r, 20/X/1724.

² Cfr. FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707–1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*. Napoli 1993; FRANCESCO COTTICELLI, *Dal San Bartolomeo al San Carlo: sull'organizzazione teatrale a Napoli nel primo Settecento*, in: *Ariel* 9/1 (Gennaio-Aprile 1994) 25–45; FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*. Milano 1996 (a cui si rinvia per una bibliografia aggiornata sull'età in questione, pp. 391–400); Id., *Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella a Napoli nel Vicereame Austriaco (1708–1725): testimonianze inedite*, in: FRIEDRICH LIPPMANX (a cura di), *Studien zur Italienischen Musikgeschichte* 15 (= *Analecta Musicologica* 30) Laaber 1998, 297–321; Id., *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il Teatro di San Bartolomeo (1707–1737)*, in corso di stampa in: FRANCO CARMELO GRECO (a cura di), *Itinerari della scena settecentesca: Vienna, Venezia, Roma, Napoli, Palermo, Malta*, in corso di stampa presso Napoli, E.S.I.; FRANCESCO COTTICELLI, *La fine della fascinazione: il Teatro di San Bartolomeo durante il Vicereame Austriaco*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 1 (1998) 77–88; FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La Real Cappella ed il teatro a Napoli tra Vicereame e Regno (1720–1740): organizzazione e gestione*, in: FRANCESCO DEGRADA (a cura di), *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies* 3 (Firenze 1998) 31–116.

San Bartolomeo della *Didone Abandonata*, tappa estrema di un percorso formativo alimentato da una operosa e alacre sperimentazione finalizzata a coniare un modello drammaturgico luminoso e abbagliante³. All'ombra dell'ufficialità spettacolare, al riparo di una nobiltà attenta e interessata a promuovere nuove istanze performative, tutelato da un cenacolo di eruditi ed eccentrici personaggi, si compie il noviziato di un poeta che nell'immaginario cittadino resterà indissolubilmente legato ai propri lidi⁴.

Le dimore aristocratiche, idealmente trasformate in laboriosi laboratori di ricerca *rappresentativa*, offrono l'opportunità ad una cerchia di eclettici artisti di forgiare, definire, limare, collaudare i propri prodotti; una società calata in un'atmosfera ricca di aspettative si visualizza restituendo una vivacità intellettuale che si sostanzia e lascia traccia di sé essenzialmente nella messinscena: un cimento che non lascia tempo a teorizzazioni e *catechismi*, tutto consumato e vissuto nel vorticoso divenire di una scena che solletica e sollecita un'attenzione assoluta e privilegiata⁵. Il profondo e attento studio – analitico, metodico, costante – del poeta, trova nelle eccezionali occasioni festivo-encomiastiche di un'opulenta aristocrazia lo spazio ideale dove poter esprimere appieno le proprie potenzialità.

³ Gli anni della formazione e dei primi risultati drammatici del poeta cesareo sono indagati con notevole perizia da ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a virtuoso di poesia*, Roma 1998. Per Metastasio restano fondamentali WALTER BINNI, *Arcadia e il Metastasio*, Firenze 1968 (per l'esperienza napoletana si vedano in particolare pp. 308–355); JACQUES JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne 1731–1767*, Clermont Ferrand 1978; ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano 1983; MARIA TERESA MURARO (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze 1986; JACQUES JOLY, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze 1990, 9–138. Si vedano inoltre per la stagione partenopea BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII*, Napoli 1891, 285–295 [l'opera è stata più volte ristampata, con aggiunte e modifiche, presso la casa editrice Laterza di Bari: della quarta edizione si è avuta una ristampa a cura di GIUSEPPE GALASSO presso Milano, Adelphi, 1992] e HEINRICH BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien–Leipzig 1927, 639–644. Utili indicazioni – soprattutto di ordine bibliografico – si traggono dalla voce curata da DON NEVILLE, *Metastasio*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 351–361.

⁴ Delucidazioni sull'ambiente culturale al quale si alimentò si hanno da POMPEO GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli 1962; AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano 1968; Id., *Dal Barocco all'Arcadia*, in: *Storia di Napoli*, Napoli 6 (1970) 810–1094. Notizie sull'aristocrazia napoletana si desumono da EMILIO RICCA, *La nobiltà delle due Sicilie* 5, Napoli 1859–1865; BERNARDO CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle provincie meridionali d'Italia* 6, Napoli 1875–1882; VINCENZO SPRETI, *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana* 6, Bologna 1981 (ristampa anastatica dell'edizione Milano 1928–1936); mentre per i costumi della nobiltà partenopea si veda GERARD LABROT, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530–1734*, Napoli 1979.

⁵ Preziose notizie su tale aspetto si trovano in FRANCO CARMELO GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli 1981 e ancora in Id., *Spazio reale e spazio virtuale della scena napoletana settecentesca*, in: *Illuminismo meridionale e Comunità locali*, Atti del Convegno di S. Croce del Sannio, 6–7 ottobre 1984, a cura di ENRICO NARCISO, Napo-

Con l'episodio sommo e cauto del rifacimento de *Le forze della virtù* di David apparso nel Teatro di San Bartolomeo nel 1723 con il titolo di *Siface*, prima occasione pubblica del giovane librettista che in tal modo si confronta con la grande macchina teatrale, si gettano le premesse per il debutto ufficiale dell'arcade nel firmamento artistico. Esauriti i preparativi per il "gran disegno" la sala dei viceré accoglie e amplifica, vara e proietta, celebra e vanta l'ambizioso progetto: la propizia Napoli lega indissolubilmente l'autore al suo mito aurato di capitale delle arti esaltando e magnificando il proprio ruolo iniziatico nel percorso formativo del letterato che "tra i Poeti, i quali nel secolo presente fioriscono, nella composizione dei drammi" resta "il più concettoso" e che "sebbene sotto altro rimoto cielo soggiorni, nulla di manco in questa capitale, dove principalmente le scienze apprese, può dirsi ancor tra noi"⁶.

La vanità della città non scema con il trascorrere degli anni e la salvaguardia del verso metastasiano sarà ad appannaggio di una strenua schiera di sostenitori, tenaci e fedeli, consapevoli dell'alto valore poetico-sociale del vate che travalicherà polemiche e discussioni, *querelle* e dibattiti proiettandosi sino all'Ottocento quando il decoro e la convenienza degli allestimenti sarà ancora un parametro imprescindibile per i testi di Trapassi: "Non trovandosi regolare che nel teatro San Carlino si rappresentino drammi di Metastasio si è risoluto di non permetterne la ulteriore rappresentazione."⁷

Tra Sette e primo Ottocento la ricca poetica del drammaturgo sarà un simulacro inviolabile per gli alti e inercollabili messaggi socio-politici che la renderanno prezioso *valdemecum* e insostituibile viatico per quelle monarchie alla ricerca di strumenti propagandistici atti a testimoniare le lungimiranti e superbe linee programmatiche – suadenti, equilibrate, *divine* – del loro arbitrio. A Napoli, come nell'Europa tutta, il poeta cesareo è il garante di un potere costituito illuminato e *super partes* il cui consenso si riflette e riverbera in quell'impalcatura, sofisticata e

li. Guida, 1988, pp. 212-258; Id., *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, in FRANCESCO DEGRADA (a cura di), *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies 1* (Firenze 1986) 33-72 [già in: *Critica letteraria* 14/2/51 (1986) 225-274, con il titolo *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*]; Id., *La nascita dei modelli e la definizione dei codici teatrali: dalla trasgressione all'ordine*, in: *Teatro comico fra Medioevo e Rinascimento: la farsa*, Atti del Convegno di Studi del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, Ottobre-Novembre 1986, a cura di MIRIAM CHIABÒ – FEDERICO DOGLIO, Roma 1987; Id., *L'organizzazione teatrale a Napoli nel Settecento*, in: *Critica letteraria* 15/2/55 (1987) 211-236. Si veda anche COTTICELLI – MAIONE, *Onesto divertimento*, 31-55 e 159-177.

⁶ Le citazioni sono tratte da un testo dell'Uditore dell'Esercito Erasmo U'loa Severino datato 1737, cit. in CROCE, *I teatri di Napoli*, 324.

⁷ Archivio di Stato di Napoli, Teatri, fascio n. 2, 5/VIII/1822, risoluzione del deputato de Mari della Real Deputazione de' Teatri e Spettacoli di Napoli. Una visione sintetica ed esauriente sul dibattito settecentesco innescato dal libretto metastasiano è in RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in: LORENZO BIANCONI – GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana* 6, Torino 1987-1988, 3-76 (in particolare pp. 42-54 e relativa bibliografia).

intricata, eretta con scrupolosa maestria per de-cantare e rappresentare valori universali ed eterni⁸: una struttura architettonica malleabile e cangiante, strumento duttile e flessibile, disponibile alle sprezzature più ardite sino alla perdita di un'identità primigenia che vive, comunque, di un'immortalità incondizionata nel nome del suo creatore.

Le metamorfosi dell'opera metastasiana restituiscono uno spaccato storico che trascende il dato puramente musicale, il divenire di un'evoluzione formale che produce necessarie manipolazioni testuali; fattori sociali e politici si insinuano nei recessi di una melodrammaturgia erta a segnalare e a farsi portavoce di sostanziali mutamenti culturali, l'evolversi degli eventi è puntualmente registrabile dalla disamina delle multiformi intonazioni dei libretti metastasiani che costellano il repertorio sette-ottocentesco⁹. Le versioni infedeli suggeriscono interessanti spunti di riflessione su un secolo ricco di sommovimenti ideologici e svelano preoccupanti cedimenti di un'architettura sempre più fatiscente che puntella il proprio *status* ricorrendo ad un apparato spettacolare in grado di consolidare quelle falle inferte da un sistema in continuo fermento.

L'analisi di un processo così articolato, se circoscritto ad un'area geografica ben definita, permette di verificare le progressive mutazioni storiche e musicali che avvengono in un lasso di tempo passibile delle più straordinarie rivoluzioni. Il testo della *Didone abbandonata* diviene pertanto campione eccellente, nel tessuto napoletano, di un fenomeno che investe l'Europa; il meccanismo comune a tutte le grandi

⁸ A tal proposito si rinvia a GIOVANNI MORELLI, *Castrati, primedonne, e Metastasio nel felicissimo giorno del nome di Carlo*, in: BRUNO CAGLI - AGOSTINO ZHINO (a cura di), *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, Napoli 1987, 33-59 e PAOLO FABBRI, *Vita e funzioni di un teatro pubblico e di corte nel Settecento*, in: *Ivi*, 61-75.

⁹ Un discreto numero di studiosi si è occupato di tali risvolti - occupandosi variamente del fenomeno e prediligendo in massima parte l'aspetto pratico-musicale tralasciando altri spunti di riflessione - e tra questi si ricordano HELGA LÜHNING, *"Titus"-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera Seria von Hasse bis Mozart* (Analecta Musicologica 20) Laaber 1983; AA.VV., *Le quattro versioni dell'Ezio di Niccolò Jommelli*, Gruppo di lavoro sotto la guida di AGOSTINO ZHINO, in: LORENZO BIANCONI - RENATO BOSSA (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze 1983, 239-265; JACQUES JOLY, *Il fragore delle armi nella "Nitteti"*, in: MARIA TERESA MURARO (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze 1986, 99-132; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *1809: "Mozart" al Teatro San Carlo*, in: GAETANA CANTONE - FRANCO CARMELO GRECO (a cura di), *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli 1987, 197-212; Id., *La Clemenza di Tito: due apocrifi ottocenteschi per le scene napoletane*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991 (1992) 470-484; RENATO DI BENEDETTO, *Dal Metastasio a Pergolesi e ritorno. Divagazioni intertestuali fra l'Adriano in Siria e l'Olimpiade*, in: *Il Saggiatore Musicale* 2 (1995) 2, 259-295; RAFFAELE MELLACE, *Tre intonazioni dell'Achille in Sciro a confronto: Caldara, Leo, Hasse*, in: *Il Saggiatore Musicale* 3 (1996) 1, 33-70; PAOLOGIOVANNI MAIONE - FRANCESCA SELLER, *Mutamenti della drammaturgia metastasiana a Napoli nella seconda metà del Settecento: il caso Artaserse. Problemi strutturali e formali*, in: *Musica/Realtà* (marzo 1998) 57-89; TERESA MARIA GIALDRONI, *I primi dieci anni della "Didone abbandonata" di Metastasio: il caso di Domenico Sarro*, in: *Analecta Musicologica/Studien* 30 (1998) 437-500.

e piccole città è apportatore di risvolti originali ed esclusivi, pertanto è indispensabile speculare sull'oggetto scenico delimitando il raggio d'azione affinché i risultati possano essere efficaci e plausibili.

“All’Eminentissimo, e Reverendissimo Signore Michele-Federico Cardinal d’Althann Viceré, Luogotenente, e Capitan Generale in questo Regno” è dedicato il debutto del testo metastasio della *Didone*¹⁰, sulle scene napoletane questi versi ritorneranno più volte nel corso del Settecento scandendo sempre gli altisonanti eventi cortigiani: l’aurato calendario della casa regnante predilige il verso cesareo mallevadore di un cerimoniale austero e sontuoso.

“Nel dì 20 gennaio 1764 per solennizzarsi il giorno natalizio della Cattolica Maestà Carlo III Augusto Monarca delle Spagne ed alla Sua Reale Maestà di Ferdinando IV nostro amabilissimo Sorrano”¹¹, “nel dì 12 gennaio 1776 per festeggiarsi la nascita di Sua Maestà il Re Ferdinando IV nostro amabilissimo Sorrano”¹², “nel dì 30 maggio 1788 festeggiandosi il Glorioso Nome di Ferdinando IV”¹³, “nel dì 4 novembre 1794, per festeggiarsi il glorioso nome di Sua Maestà la Regina”¹⁴

sono alcune delle dediche apposte alle dieci edizioni della *Didone abbandonata* allestite nel corso del diciottesimo secolo nella capitale del Regno di Napoli: Domenico Sarro (1724¹⁵ e 1737¹⁶), Johann Adolf Hasse (1744)¹⁷, Giovanni Battista Lampugnani (1753)¹⁸, Tommaso Traetta (1764)¹⁹, Giacomo Insanguine (1770 e 1772)²⁰, Joseph

¹⁰ Cfr. PIETRO METASTASIO – DOMENICO SARRO, *Didone abbandonata*, Napoli 1724.

¹¹ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990–1994, 6, n. 7826.

¹² *Iri* n. 7842.

¹³ *Iri* n. 7858.

¹⁴ *Iri* n. 7864.

¹⁵ L’opera fu rappresentata il primo febbraio al Teatro di San Bartolomeo con Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina (Didone); Nicola Grimaldi (Enea); Antonia Merighi (Iarba); Benedetta Sorosina (Selene); Annibale Pio Fabbrì (Araspe); Caterina Leri (Osmida) con scenografie di Giovanni Battista Oliverio: la partitura esaminata è in Napoli, Biblioteca del Conservatorio [= I-Nc], XXXI-3-12 e reca sul frontespizio la seguente dicitura: *Didone abbandonata | Musica | Del Sig.r Dom.co Sarri | 1724* (a questa scritta sono interpolate altre indicazioni - sicuramente successive - di mano diversa).

¹⁶ Si tratta dell’ultima produzione apparsa sulle scene del Teatro di San Bartolomeo ed eseguita dal 18 gennaio - notizia riportata negli *Avvisi* di Domenico Antonio Parrino del 22/1/1737 -, non si conosce la compagnia di canto impegnata sebbene per la piazza napoletana risultano scritture, in questo Carnevale, Angelo Amorevoli, Giovanni Carestini, Margarita Giacomazzi, Vittoria Tesi, Francesco Bilanzoni e Alessandra de Rossi: la versione della partitura è in I-Nc, XXXII-2-20 con la dicitura: *La Didone | Musica Del Sig.r Domenico | Sarri | 1730* (sic).

¹⁷ Versione eseguita con accomodi di Nicola Logroscino al Teatro di San Carlo il 20 gennaio con, tra gli altri, Giovanna Astrua, Gaetano Majorano e Giovanni Manzuoli e le scene di Vincenzo Re: la lezione è custodita in I-Nc, XXVII-2-17.19 con l’indicazione: *La Didone Abbandonata | Musica | Del Sig.r Gio:Adolfo Hasse Detto il Sassone*.

¹⁸ Il 30 gennaio fu eseguita al San Carlo con Caterina Visconti, Maria Masi Giura, Gaetano Majorano, Emanuele Cornaggia e Giovanni Manzuoli sempre con l’apparato scenico curato da Vin-

Schuster (1776)²¹, Pasquale Anfossi (1788)²², Giovanni Paisiello (1794)²³ sono i maestri che intonano i versi che narrano le vicende dell'infelice "*Regina di Cartagine*". Nelle sale del San Bartolomeo e del San Carlo si assiste nel corso del secolo ad una lenta e pur rapida revisione della lezione originaria, operazione spesso sottolineata e denunciata nelle avvertenze stampate nei libretti e motivata unicamente da fattori di ordine rappresentativo; l'impresario Giuseppe Cinque, ad esempio nel 1788, reclama "*compassione*"

"soprattutto, se per la indispensabil necessità di doversi i Drammi adattare alle teatrali circostanze, ed alla brevità, che si desidera negli spettacoli, egli comparisce moltissimo ristretto, ed alquanto variato dalla sua originale tessitura"²⁴.

Le coordinate delle edizioni esaminate già dal primo impatto mostrano sostanziali variazioni con la stampa del 1724, la disposizione delle arie tra i personaggi

cenzo Re: la partitura custodita in Spagna presso la Biblioteca Nacional de Madrid non è stata acquisita in tempo utile per essere utilizzata nel presente studio.

¹⁹ Questa edizione comparve sulle scene sancarliane il 20 gennaio con il seguente cast: Caterina Gabrielli (Didone), Antonio Priori (Enea), Angela Caterina Riboldi (Selene), Pietro de Mezzo (Iarba), Antonio Perellino (Araspe), Barbara Bagi (Osmida); le scene furono approntate da Antonio Jolli. La partitura è in I-Nc. 7-9-20.21 e nel frontespizio si legge: *La Didone Abbandonata | del Sig.r Tomaso Traetta*.

²⁰ L'opera fu allestita in due diverse stagioni – il 20/1/1770 e il 15/11/1772 – con le seguenti compagini: nel '70 con Anna de Amicis, Lorenzo Tonnarelli, Pietro Tibaldi, Angelo Monanni mentre nel '72 cantarono la de Amicis, Gaspare Pacchiarotti, Arcangelo Cortoni, Tommaso Galeazzi; le due allestimenti furono curati da Jolli. Il manoscritto custodito in I-Nc. XXVIII-6-14.15 sul frontespizio reca: *S. Carlo 1772 | La Didone | Atto Primo | Musica del Sig.r Giacomo Insanguine detto Monopoli*.

²¹ Il 12 gennaio fu eseguita al San Carlo con Anna de Amicis (Didone), Gaspare Pacchiarotti (Enea), Arcangelo Cortoni (Iarba), Elisabetta Ranieri (Selene), Giuseppe Benedetti (Araspe) e Nicola Lancellotta (Osmida) nell'allestimento di Jolli. La partitura è in I-Nc. XXXI-2-8.10 e recita sul frontespizio: *La Didone | Atto I | Musica | Di Don Giuseppe Schuster | Nel Real Teatro di S. Carlo | li 12 del 1776*.

²² Eseguita il 30 maggio al San Carlo con Brigida Giorgi Banti (Didone), Girolamo Crescentini (Enea), Giacomo David (Iarba), Lucia Celeste Trabalza (Selene), Angelo Monanni (Araspe) e Giuseppe Vitani (Osmida) nell'allestimento di Domenico Chelli. La versione si conserva in I-Nc. XXIV-5-1 e reca sul frontespizio: *La Didone | Atto Primo e 2° | Musica | Del Sig.r D. Pasquale Anfossi | Rappresentata | nel Real Teatro S. Carlo il 30 Maggio 1788*.

²³ Si eseguì il 4 novembre nell'interpretazione di Elisabetta Billington (Didone), Francesco Ciccarelli (Enea), Domenico Bruni (Iarba), Carolina Maranesi (Selene), Michele Cammarano (Araspe) e Luigi Moriconi (Osmida); scenografo fu Domenico Chelli. La partitura è custodita in I-Nc. Rari 3-3-20.21 e sul frontespizio si legge: *Musica Originale di Giovanni Paisiello | Didone | Posta in Musica per il Real Teatro di San Carlo | da Rappresentarsi per il giorno di Nome | Della Maestà della Regina in Napoli | Li 4 Novembre 1794*. Per un'ulteriore disamina di questa versione si rinvia a PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Napoli 1794: la crisi di fine secolo nella Didone di Paisiello*, in: ELENA SALA DI FELICE (a cura di), *Il Melodramma di Pietro Metastasio, la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, in corso di stampa.

²⁴ PIETRO METASTASIO – PASQUALE ANFOSSI, *Didone abbandonata*, Napoli 1788.

palesa una gerarchia che muta il disegno primigenio fornendo nuovi organigrammi strategici che inducono a riscrivere sostanzialmente i rapporti previsti dal poeta; inoltre nelle versioni dell'ultimo trentennio si sommano ai brani solistici gli *ensemble* che rappresentano un incontrovertibile allineamento dell'ordito metastasiano alle nuove istanze melodrammatiche.

	Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insanguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
Didone	6	6	6	5	4-1dt-1tr	5-1dt	4-1dt-1tr	4-1dt-1tr
Enea	7	7	6	5	4-1dt-1tr	4-1dt	4-1dt-1tr	3-1dt-1tr
Iarba	8	6	5	5	4-1tr	4	2-1tr	2-1tr
Selene	5	5	4	3	3	3	3	2
Araspe	5	5	4	3	3	3	3	2
Osmida	3	3	2	2	1	1	1	1

Nelle prime quattro opere si evidenzia una progressiva tendenza a equilibrare l'assetto iniziale di tipo piramidale per addivenire ad un apparato che bilancia i rapporti solistici del terzetto Didone, Enea, Iarba mentre nelle ultime quattro la progettualità evolutiva mira a smantellare la temperata organizzazione per far assurgere a protagonista assoluta la superba Regina. Nel corso del secolo le variegate griglie strutturali, approntate in occasione delle diverse produzioni, sottolineano le eterogenee volontà drammatiche dei compositori e dei librettisti revisori, assoldati dai teatri per il riallestimento del testo, che stravolgono i rapporti dell'*ur-text* al fine di ricreare dinamiche sceniche inedite e semanticamente pregne di novelli messaggi sotterranei. Al di là delle vincolanti esigenze di ordine pratico, legate a fattori esecutivi — prevalentemente dettate dalle necessità della compagine vocale —, la costruzione delle singole edizioni segue percorsi che accentuano progressivamente l'attenzione su alcuni aspetti specifici. La logistica predisposizione rilevata dall'assetto dei brani chiusi affidati ai singoli personaggi subisce ulteriori modifiche nell'economia globale della narrazione attraverso ingenti tagli, micro modifiche, interpolazioni, slittamenti perpetrati nei segmenti recitativi²⁵.

²⁵ Nella tabella si è adoperato come modello il testo del 1724. I personaggi sono siglati e pertanto D = Didone, E = Enea, I = Iarba, S = Selene, A = Araspe, O = Osmida. Le parti in corsivo indicano le pagine di nuova scrittura; gli asterischi quelle scene che seguono la versione modificata del testo riportata in PIETRO METASTASIO, *Opere scelte*, a cura di FRANCO GAVAZZENI, Torino 1978, 93-187 e 1115-1134, mentre le sottolineature localizzano le scene spostate. Nelle note successive si riportano le varianti dei brani solistici.

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insauguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
I-1	I-1	I-1	I-1	I-1	I-1	I-1	I-1
I-2	I-2	I-2	I-2	I-2	I-2	I-2	I-2
E: "Dovrei... ma no..."	E: "Dovrei... ma no..."	E: "Dovrei... ma no..."	E: "Dovrei... ma no..."	E: "Dovrei... ma no..."	E: "Dovrei... ma no..."	E: "Dovrei... ma no..."	E: "Dovrei... ma no..."
I-3	I-3	I-3	I-3	I-3*	I-3*	I-3	I-3
S: "Dirò, che fida sei..."	S: "Dirò, che fida sei..."	S: "Dirò, che fida sei..."	S: "Dirò, che fida sei..."	S: "Dirò, che fida sei..."	S: "Dirò, che fida sei..."	S: "Dirò, che fida sei..."	S: "Dirò, che fida sei..."

²⁶ DIDONE

Povero cor tu palpiti
né a torto in questo dì,
tu palpiti... così.

Povero core,

Si tratta, oh Dio, di perdere,

per sempre il caro Ben,

che di sua mano in sen

m'impresse amore.

Troppo, ah troppo dispero,

m'ama il mio ben, è vero, e la speranza

pietosa al cor mi dice,

Enea non partirà: sarai felice.

Ma... Intanto... perché mai

penetra nel mio petto...

un gelido sospetto...

Che affanna... Che avvelena...

che m'empie di terrore

e che Enea partirà, mi dice il Core.

Metastasio	Sarvo	Hasse	Traetta	Insaugine	Schuster	Anfossi	Paisiello
I-4	I-4	I-4	I-4	I-4	I-4	I-3	I-4
I-5	I-5	I-5	I-5	I-5	I-5	I-4	I-5
D: "Son Regina, e sono amante"	D: "Son Regina, e sono amante"	D: "Son Regina, e sono amante"	D: "Son Regina, e sono amante"	D: "Son Regina, e sono amante"	D: "Son Regina, e sono amante"	D: "Son Regina, e sono amante"	D-I: "Accogli, o Regina... Ma intanto dabbiosa"
I-6	I-6	I-6	I-6	I-6	I-6	I-5	I-6
O: "Tu mi scorgi al gran disegno"	O: "Tu mi scorgi al gran disegno"	O: "Tu mi scorgi al gran disegno"					D: "Son Regina, e sono amante"
I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-5	
I: "Fra lo splendor del Trono"	I: "Fra lo splendor del Trono"	I: "Fra lo splendor del Trono"	I: "Fra lo splendor del Trono"	I: "Fra lo splendor del Trono"	I: "Son quel fiume, che gonfio d'umori"		
I-8	I-8	I-8	I-8	I-8	I-8	I-6	I-7
A: "Se dalle stelle"	A: "Se dalle stelle"	A: "Se dalle stelle"	A: "Pace non ha quel core" ²⁷	A: "Se dalle stelle"	A: "Se dalle stelle"	A: "Se dalle stelle"	A: "Se dalle stelle"
I-9	I-9	I-9	I-9	I-9	I-9	I-7	I-8
I-10	I-10	I-10	I-10	I-10	I-10	I-8	I-9
E: "Quando saprai chi sono"	E: "Quando saprai chi sono"	E: "Quando saprai chi sono"	E: "Quando saprai chi sono"	E: "Quando saprai chi sono"	E: "Quando saprai chi sono"	E: "Quando saprai chi sono"	E: "Quando saprai chi sono"
I-11	I-11	I-11	I-11*	I-11*	I-11*	I-9	I-10

²⁷ ARASPE

Pace non ha quel core
che la virtù non ode
che dal sentier d'onore
batte lontano il piè.
E la viltà, la frode
lode già mai si fe'.

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insaugine	Schuster	Anfossi	Paisiello
S: "Ogni amator suppone"	S: "Ogni amator suppone"	S: "Ogni amator suppone"				S: "Ogni amator suppone"	
I-12	I-12	I-12	I-12	I-12	I-12	I-9	I-11
			O "No, non temer nell'ardua impresa" ²⁸				
I-13	I-13	I-13	I-13*	I-13	I-13	I-9	I-12
I: "Son quel fiume, che gonfio d'umori"	I: "Son quel fiume, che gonfio d'umori"						
I-14	I-14						
A: "Infelice, e sventurato"	A: "Infelice, e sventurato"						I-13
I-15	I-15	I-15	I-14	I-14	I-14	I-10	I-14
I-16	I-16	I-16	I-15	I-15	I-15	I-10	I-15
I-17	I-17	I-17	I-16	I-16	I-16	I-10	I-15
I: "Tu mi disarmi il fianco"	I: "Tu mi disarmi il fianco"	I: "Tu mi disarmi il fianco"	I: "Tu mi disarmi il fianco"	I: "Tu mi disarmi il fianco"	I: "Tu mi disarmi il fianco"	I: "Tu mi disarmi il fianco"	I: "Tu mi disarmi il fianco"
I-18	I-18	I-18	I-17	I-17	I-17	I-11	I-16
D: "Non ha ragione ingrato"	D: "Non ha ragione ingrato"	D: "Non ha ragione ingrato"	E: "Se resto sul lido"	D-E: "Indegno de rante... Ah quale affanno è questo"	D-E: "Indegno! Ve te Vener produsse... Alme belle innamorate"	D-E: "E così fino ad ora... Se mi redessi il core... Anime innamorate"	D-E: "Morire, oh Dio! Mi vedi... Che affanno, è quel ch'io sento"
E: "Se resto sul lido"	E: "Se resto sul lido"	E: "Se resto sul lido"					
I-19	I-19						
E: "Se resto sul lido"	E: "Se resto sul lido"						

²⁸ OSMDA

No, non temer dell'ardua impresa
tuo compagno, e tua difesa
questo brando ognor sarà.
Al tuo sdegno, al tuo desio
l'ardir mio, ti scorderà.

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insanguine	Seluster	Anfossi	Paisiello
II-1	II-1	II-1	II-1	II-1	II-1	II-1	II-1
O: "Pensa, che il trono aspetto"	O: "Pensa, che il trono aspetto"			O: "Pensa, che il trono aspetto"	O: "Pensa, che il trono aspetto"	O: "Non fidi al mar che fremo" ²⁹	O: "Pensa, che il trono aspetto"
II-2	II-2	II-1		II-2	II-2		II-2
II-3	II-3	II-2		II-3	II-3		II-3
I: "Leon, ch'errando vada"	I: "Leon, ch'errando vada"	I: "Leon, ch'errando vada"					
II-4	II-4	II-3	II-1	II-4	II-4	II-2	II-4
S: "Ardi per me fedele"	S: "Ardi per me fedele"						
II-5	II-5	II-4	II-2	II-5	II-5	II-2	II-4
A: "Laugelletto in lacci stretto"	A: "Laugelletto in lacci stretto"	A: "Laugelletto in lacci stretto"	A: "Laugelletto in lacci stretto"	A: "Laugelletto in lacci stretto"	A: "Laugelletto in lacci stretto"	A: "Laugelletto in lacci stretto"	A: "So che un sogno è la speranza" ³⁰

²⁹ Il testo proviene dal *Demetrio* (II-5; solo prima strofa).

³⁰ Muta la seconda strofa, che così recita:

ARASPE

Non farà la mia tiranna
 ch'io non spero e cangi amore
 sia pur fiero il suo rigore
 voglio amara e non sperar.

³¹ ARASPE

So che un sogno è la speranza
 so che spesso il ver non dice
 ma pietosa, ingannatrice,
 consolando il cor mi va.
 Fra quei sogni il core ha pace:
 e capace almen si rende
 di più barbare vicende
 a soffrir la crudeltà.

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insanguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
II-6	II-6	II-5	II-3	II-6	II-6	II-3	II-5
II-7	II-7	II-6	II-4	II-7	II-7	II-4	II-6
D: "Ah non lasciarmi no"	D: "Se vuoi mio dolce amore" ³²	D: "Ah non lasciarmi no"	D: "Ah non lasciarmi no"	D: "Ah non lasciarmi no"	D: "Ah non lasciarmi no"	D: "Ah non lasciarmi no"	D: "Ah non lasciarmi no"
II-8	II-8	II-7	II-5	II-8		II-5	
E: "Vedi nel mio perdono"	E: "Vedi nel mio perdono"	E: "Vedi nel mio perdono"					
II-9	II-9	II-8	II-6	II-9			
F: "Fosca nube il sol ricopra"	F: "Fosca nube il sol ricopra"	F: "Fosca nube il sol ricopra"	F: "Fosca nube il sol ricopra"	F: "Fosca nube il sol ricopra"			
II-10	II-10	II-9	II-7	II-10	II-8		II-7
II-11	II-11	II-10	II-8	II-11	II-9		II-8
A: "Tacerò se tu lo brami"	A: "Tacerò se tu lo brami"	A: "Tacerò se tu lo brami"					

32 DIDONE

Se vuoi mio dolce amore
 ch'io mora eccoti il core
 passami il seno, oh Dio
 vivere non poss'io
 senza di te.

Da quella man ferita
 il perdere la vita
 gradita mi sarà
 la morte non avrà
 terror per me.

L'aria proviene dalla versione torinese del 1727 sempre musicata da Sarro, cfr. CANDIANI, *Pietro Metastasio*, 441.

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insanguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
II-12	II-12	II-11	II-9	II-12	II-10	II-6	II-9
E: "Non cede all'austro irato"	E: "Non cede all'austro irato"		E: "Ah, non sai, bella Selene" ³³	E: "Se mi vedeste il core" ³⁴			
II-13	II-13	II-12	II-10	II-13	II-11	II-7	II-10
S: "Veggio la sponda"	S: "Veggio la sponda"	S: "Veggio la sponda"	S: "Veggio la sponda"	S: "Se un'aura di speranza" ³⁵	S: "Se un'aura di speranza" ³⁶	S: "Nel duol, che prova"	S: "Fra tutte le pene" ³⁷

³³ EXEA

Ah, non sai, bella Selene
quanto è barbaro il martire
il vederla, oh Dio! Languire,
e doverla abbandonar.

Quel momento... quell'addio...
quel pallor... que' sguardi... oh Dio!
La maggior delle mie pene
tu mi porti a rinnovar.

³⁴ EXEA

Se mi vedeste il core
in così amaro istante
oh Dio quest'alma amante
pur vi faria pietà.
Timor, speranza, amore
combattono nel seno
né so spiegar appieno
i palpiti del cor.

³⁵ SELENE

Ah s'ei resta, che giova al povero amor mio?
Vane lusinghe, Infelice Selene!
A sì debil filo il tuo sperar s'attiene
Se un'aura di speranza
dolce mi parla al core

Metastasio	Sarro	Hassc	Traetta	Insanguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
II-14	II-14	II-13	II-11	II-14	II-12	II-8 E: "Se resto sul lido"	II-11
II-15	II-15	II-14	II-12	II-15	II-12	II-9 D-E-I: "Non <i>giunge, no il tuo sdegno... Angustia così nuova... Da mille smanie in seno</i> "	II-12 D-E-I: "Cari <i>accenti del mio bene... Ciel</i> "
II-16	II-16	II-15	II-13	II-16*	II-13	II-13 I: "Chiamami pur così"	II-13 E: "Se resto sul lido"
I: "Chiamami pur così"	I: "Chiamami pur così"	I: "Chiamami pur così"	I: "Chiamami pur così"	D-E-I: "Deh <i>resta! De senti!... O poveri affetti</i> "	I: "Chiamami pur così"		
<hr/> <p>con torbida sembianza un gelido timore mi scorre per le vene e palpar mi fa.</p> <p>³⁶ Ibidem. ³⁷ SELENE</p> <p>Fra tutte le pene v'è pena maggiore! son presso al mio bene sospiro d'amore e dirgli non oso sospiro per te. Mi manca valore per tanto soffrire. mi manca l'ardire per chieder mercé.</p>							

Metastasio	Sarro	Hasse	Tracetta	Insanguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
II-17	II-17	II-16	II-14		II-14		
D: "Va lusingando amore"	D: "Va lusingando amore"	D: "Va lusingando amore"	D: "In tanto tormento"		D: "Voglio, che mi ami ancora"		
					II-15		
					E: "Se resto sul lido"		
<p>³⁸ DIDONE In tanto tormento quest'alma agitata ritrovi un momento la calma bramata. ritrovi pietà. Un raggio s'avanza ancor di speranza e pure il mio core da un nuovo timore difesa non ha.</p>							
<p>³⁹ DIDONE (Chè dirà!) (Che risolvo!) ENEAS DIDONE (In faccia mia si confonde l'ingrato) (Lo se più resto teno di me). Regina ENEAS Ah caro, ah sieggi: non t'arrestar: DIDONE ripeti che mi ami almen: pria di morir mi piace sentirlo replicar da labbri tuoi (Ahi mi trafigge il cor) ENEAS Senti DIDONE Che vuoi? ENEAS Voglio, che mi ami ancora DIDONE e infido, insin ch'io mora, voglio serbarti il cor.</p>							

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insauguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
III-1	III-1	III-1	III-1*	III-1*	III-1*		
III-2	III-2	III-2	III-2*	III-2*	III-2*		III-14
E: "Vivi superbo, e regna"	E: "Vivi superbo, e regna"	E: "Vivi superbo, e regna"					
III-3	III-3	III-3	III-3	III-3	III-3		
I: "Su la pendice alpina"							
III-4	III-4	III-4	III-4	III-4	III-4	III-10	
				A: "Vorrei disciogliere le mie catene" ⁴⁰	A: "Vorrei disciogliere le mie catene" ⁴¹	O: "Se traditor son io" ⁴²	
III-5	III-5	III-5	III-5	III-5	III-5	III-11*	
			"Quando l'onda che nasce dal monte"			E: "La fiamma, amore"	

⁴⁰ ARASPE

Vorrei disciogliere le mie catene
ma il volto amabile del caro bene
toglie a quest'alma la libertà
Ancor che misero sia questo core
pur soffre placido l'altrui rigore
l'amato carcer lasciar non sà.

Per la provenienza dell'aria cfr. CANDIANI, *Pietro Metastasio*, 454.

⁴¹ Ibidem.

⁴² OSMIDA

Se traditor son io,
s'ella rimane oppressa;
la colpa di se stessa,
che fummi ingrata ognor.

Metastasio	Sarro	Hasse	Tracffa	Insanguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
III-6	III-6	III-6	III-6				
III-7	III-7	III-7					
O: "Quando l'onda, che nasce dal monte"	O: "Agitata è l'alma mia" ⁴³	O: "Quando l'onda, che nasce dal monte"					
III-8	III-8	III-8	III-7	III-5*		II-11*	
E: "A trionfar mi chiama"	E: "A trionfar mi chiama"	E: "A trionfar mi chiama"	E: "A trionfar mi chiama"	E: "Sai pur che adora!" ⁴⁴	E: "Io vi lascio e quest'addio" ⁴⁵		

⁴³ OSMIDA

Agitata è l'alma mia
dalla tema e dal furor
Or m'accende ed or m'agghiaccia
il delitto e la minaccia
il rimorso ed il timor.

Per la provenienza di questa aria cfr. CANDIANI, *Pietro Metastasio*, 399.

⁴⁴ ENEA

Sai pur che adurai
quel caro sembante
che i dolci suoi rai
m'accesero il cor.
Or sento che l'alma
si rese più forte
che sprizza di morte
le straggi, e l'orror.

⁴⁵ Il primo distico proviene dall'*Issipile* (II-13)

ENEA

Io vi lascio e quest'addio
Se sia l'ultimo non so.
Ah chi sa, bell'idol mio
Se mai più ti rivedrò.

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insanguine	Schuster	Anfossi	Paisiello
III-9	III-9	III-9	III-8	III-6		II-11*	
S: "Nel duol, che prova"	S: "Nel duol, che prova"	S: "Nel duol, che prova"	S: "Nel duol, che prova"	S: "Nel duol, che prova"		D: "Va crescendo il mio tormento"	
III-10	III-10	III-10	III-9	III-7	III-6	II-12	
D: "Va crescendo il mio tormento"	D: "Va crescendo il mio tormento"	D: "Va crescendo il mio tormento"	D: "Va crescendo il mio tormento"	D: "Va crescendo il mio tormento"	D: "Va crescendo il mio tormento"		
III-11	III-11	III-11	III-10	III-8	III-7	II-12	
III-12	III-12	III-12	III-11	III-8	III-8	II-12	
III-13	III-13	III-13	III-12	III-9	III-9	II-12	
III-14	III-14	III-14	III-13	III-10	III-10	II-12	
III-15	III-15	III-15	III-14	III-11	III-11	II-12	
III-16	III-16	III-16	III-15	III-12*	III-12*	II-12*	
A: "Già si desta la tempesta"	A: "Già si desta la tempesta"	A: "Già si desta la tempesta"	A: "Già si desta la tempesta"				

Vengo... oh Ciel...

deh lascia... oh pene!

Per voi sole ancor pavento

Giusti dei chi mai provò!

⁴⁶ SELENE

Se ti lagni sventurato

del tuo fato del mio core

non lagnarti ma d'amore

non sei solo in questo stato.

Lo sai pur che penan tanti

In amar fedeli amanti

sai che pena anco il mio core.

L'aria proviene dalla versione romana del 1726, cfr. CANDIANI, *Pietro, Metastasio*, 180 e 439 e REINHARD STROHM, *Leonardo Vinci's 'Didone abbandonata' (Rome 1726)*, in: *Essays on Handel and Italian Opera*, London-Cambridge-New York, 213-231.

⁴⁷ ARASPE

Al primo lampo

Metastasio	Sarro	Hasse	Traetta	Insauguine	Schuster	Anfossi	Paüsiello
III-17	III-17	III-17	III-16	III-13	III-13	II-12	
III-18	III-18	III-18	III-17	III-14*	III-14	II-12	II-15
		D: " <i>Ombra cara, ombra tradita</i> "					
III-19	III-19	III-19	III-18	III-14*	III-14	II-13	II-15
I: "Cadrà fra poco in cenere"	I: "Cadrà fra poco in cenere"	I: "Cadrà fra poco in cenere"	I: "Cadrà fra poco in cenere"	I: "Cadrà fra poco in cenere"	I: "Cadrà fra poco in cenere"	I: "Cadrà fra poco in cenere"	I: "Cadrà fra poco in cenere"
III-20	III-20	III-20	III-19			II-14	II-16
III-21	III-21	III-21	III-20	III-15	III-15	II-15	II-16
D: "Vado... ma dove?... oh Dio!"	D: "Vado... ma dove?... oh Dio!"	D: "Vado... ma dove?... oh Dio!"	D: "Vado... ma dove?... oh Dio!"	D: " <i>Ombra cara, ombra tradita</i> "	D: " <i>Ombra cara, ombra tradita</i> "	D: "Vado... ma dove?... oh Dio!"	D: "Vado... ma dove?... oh Dio!"

solo di quei begli occhi alteri
divenner tutto foco i miei pensieri
ma quando veggio poi
la mia bella nemica in altro laccio
tutti i pensieri miei tornan di ghiaccio.

Sorge così dal seno
dell'umido terreno
ignobile vapore del sole
allo splendor fatto più lieve.
Ma se a remote strade
Febbo rivolge il volto
l'umor si addensa e cade
in grandine raccolto
stretto in neve.

Per la provenienza si rinvia alla nota 46.

Le evidenti e palesi cesure inferte al testo nelle intonazioni esaminate permettono non solo di rilevare lo smantellamento al quale viene sottoposto il libretto dell'abate ma di verificare lo svilimento di alcuni itinerari dialettici a vantaggio di percorsi assurdi a preferenziali nell'economia dell'assunto primigenio. L'emarginazione e lo svuotamento a cui sono sottomessi alcuni personaggi è ancor più sostanziale nelle mutilazioni operate nelle scene mantenute⁴⁸. Le interpolazioni sono minime e il lavoro dei revisori è minuziosamente giocato sul verso del poeta, il rigoroso cesello perviene ad un prodotto che distorce, con un'oculata manipolazione, l'idea metastasiana.

Le pagine recensorie – approntate per i pezzi chiusi – incuneate nell'ordito cesareo modificano sensibilmente le pulsioni dell'animo dei personaggi mostrando sfumature caratteriali e psicologiche alquanto diverse; paradigmatiche risultano le scene d'insieme che si succedono nelle ultime quattro lezioni. Il finale primo è scandito – in *Insanguine*, *Schuster*, *Anfossi* e *Paisiello* – da un duetto tra *Didone* ed *Enea* che di volta in volta pone in luce aspetti e risvolti desueti.

⁴⁸ Per problemi di spazio si omettono tutti i tagli inferti ai recitativi, così come le varianti; su questi problemi si ritornerà in altra sede.

Insanguine:	Schuster:	Infossi:	Paisiello:
DIDONE <i>Indegno de vanne pur se per voler de Numi restar non puoi non lusingarti ingrato, che negl'Elisi campi mi venghia a consolare</i>	DIDONE <i>Indegno! Ne te Vener produsse, e non sei nato di Dardano dal sangue.</i>	ENEA <i>Se mi vedessi il core, DIDONE Lasciami traditore.</i>	ENEA <i>Morire, oh Dio! Mi vedi, e il mio dolor non credi, e insulti al mio dolor?</i>
ENEA <i>Più non resisto, addio. DIDONE Crudel ti resta. DIDONE Che fiero duol. DIDONE Che amara pena è questa.</i>	ENEA <i>Ah troppo eccede il tuo sdegno Regina, amar dovresti, se m'amassi davvero, più la mia gloria, ed al voler de Numi men saresti ritrosa. Io parto: e meglio a conoscermi imparo.</i>	DIDONE <i>Lasciami ingrato. ENEA Oh sventurato Enea. DIDONE E pur ragion non hai. DIDONE Taci infedele. ENEA Oh Ciel! (che dici mai! DIDONE Non ha ragione, ingrato, un core abbandonato da chi giurogli fe'?</i>	DIDONE <i>Lasciare, oh Dio! Mi vuoi, tradir così mi puoi, e mi schermiseci ancor? ENEA Che crudeltà! DIDONE Che inganno!</i>
DIDONE <i>Crudell! Morir mi vedi e il mio dolor non credi e insulti il mio dolor.</i>	DIDONE <i>E ver finora mal distinti un Eroe: ma prove illustri di valor qui non desti. Amante, e infido sol ti conobbi: E tu m'intendi, ingrato.</i>	ENEA <i>Il fier destin ben mio, lungi mi vuol da te. DIDONE De senti almen. ENEA Che brami? DIDONE Vorrei...</i>	ENEA <i>Che crudeltà! DIDONE Che inganno!</i>
ENEA <i>Taci, son io fedel non credermi crudele che fido io serbo il cor.</i>	ENEA <i>Schermir l'oggetto amato. DIDONE Il caro bene traditor. Lontano volgendo ascoso il piede. ENEA E' una prova d'amor. DIDONE Prova è di fede. ENEA Ecco i dolci trasporti d'una tenera amante.</i>	ENEA <i>Mancar mi sento A DUE</i>	ENEA <i>Ma senti...</i>
DIDONE <i>Ah quale affanno è questo, e insulti il mio dolor sei nato per tormento barbaro del mio cor.</i>	DIDONE <i>Ecco d'un cor costante le sicure promesse. ENEA Ov'è chi crede a un femminil talento? DIDONE Ov'è chi fida d'un ingrato all'amor? ENEA Quanto tiranna trova la sorte sua. DIDONE Quanto, quanto s'inganna.</i>	ENEA <i>Mancar mi sento A DUE</i>	ENEA <i>Ma senti...</i>
ENEA <i>Ah quale affanno è questo, io serbo fido il cor sei nata per tormento barbaro del mio cor.</i>	DIDONE <i>Alme belle innamorate, dite voi, se mai vedeste, cor più barbaro, e infedel. ENEA Ah voi dite alme onorate, se qui più restar vorreste, qualor chiama altrove il ciel.</i>	ENEA <i>Mancar mi sento A DUE</i>	ENEA <i>Ma senti...</i>
DIDONE <i>E il mio dolor non credi e insulti il mio dolor. Non credermi infedele io fido serbo il cor.</i>	DIDONE <i>Scusa pur quel cor fallace. ENEA Parto, addio, rimanti in pace. A DUE</i>	ENEA <i>Mancar mi sento A DUE</i>	ENEA <i>Ma senti...</i>
A DUE <i>Anime se piagate, Foste da stral d'amore Dite s'egual dolor Voi sopportate ancor.</i>		ENEA <i>Mancar mi sento A DUE</i>	ENEA <i>Ma senti...</i>

Il finale di *Insanguine*, prima di dare inizio alla nuova pagina poetica, presenta il taglio di due versi di Enea – “*L'ombra del genitor, la patria, il Cielo, | la promessa, il dover, l'onor, la fama*” – e di otto di Didone – da “*Io l'accolgo dal lido, io lo ristoro*” ad “*A chi misera me darò più fede!*” – ricorrendo poi ad un recitativo accompagnato da “*Farà quell'onde istesse*” per abbandonarsi ad un arioso – con l'ingresso dei flauti – sul verso “*Lasciami traditore*”: il duetto “*Crudel! Morir mi vedi*” (*Larghetto maestoso*, 2/4, SIb) si articola secondo lo schema A-B-A¹-B¹-C (“*Anime se piagate*”, *Larghetto*, 3/4, SIb)-B¹. Le stesse cesure sono previste da Schuster il quale introduce il recitativo accompagnato da “*ma senti: | Farà quell'onde istesse*” per poi avviare una scena in cui s'alternano varie indicazioni agogiche – *Allegro; Andante; Larghetto; Allegro moderato* – che sottolineano gli alterni passaggi del dialogo che sfocia nel duetto “*Alme belle innamorate*” (*Larghetto*, C, SOL). Anfossi elimina dall'originale un intervento di Enea – “*Di Giove il Cenno*” – e opera un taglio corposo da “*Vil rifiuto dell'onde*”: la pagina si articola in un recitativo accompagnato (“*E così fino ad ora*”, *Allegro risoluto*, C, LA) a cui segue un recitativo arioso con l'ingresso dei flauti (“*Se mi vedessi il core*”, *Larghetto*, C, LA) ai quali si aggiungono poi i corni e gli oboi per il duetto “*Non ha ragione, ingrato*” (*Andantino espressivo; Allegro vivace* – “*In cento parti, e cento*” –, C, LA). La versione di Paisiello non presenta tagli nella prima parte della scena metastasiana che muta solo da “*Lasciami, ingrato*”; la costruzione dei nuovi versi, come è possibile notare, presenta delle affinità con il duetto di *Insanguine*.

In tre edizioni è presente un terzetto tra Didone, Enea e Iarba – *Insanguine*, Anfossi e Paisiello –; si tratta di scene in cui i contrasti individuali si sommano ed evidenziano, si passa da un equilibrato dettato affettivo in cui la posizione di Didone innesca un passivo e sentimentale atteggiamento di Iarba contrapposto all'altra fierezza dell'eroe Enea con relativa e dilaniante *battaglia* d'intenti⁴⁹ al caratterizzante ruolo del terzetto che schierato su due fronti – Didone ed Enea in oppo-

49 DIDONE	ENEA	IARBA
Deh resta! Deh senti!	Che brami da me?	
Perché mi tormenti ingrato perché?	Deh! Lasciami!	Qual folle martir!
Oh Dio! Deh taci! Deh parti!		
Tu sei l'odio mio.		Che dici son'io! Che barbaro cor.

A TRE

O poveri affetti
d'un'alma fedel
o stella crudele
o barbaro amor
che fiera battaglia
che sdegno e dolor.

(*Insanguine*: II-16)

sizione a Iarba – pone l'accento sull'arroganza del “*Ré de Mori*” e sul “*delirio*” comune alimentato dagli stessi moti di “*sdegno, dispetto, e amor*”⁵⁰. Più articolata è l'organizzazione dei tre in Paisiello dove alle effusioni amorose, ormai represse dall'ineluttabilità e dalla consapevolezza del ruolo primario del Fato, di Didone si alternano i pacati accenti e le razionali soluzioni di Enea opposti a quelli vendicativi e forti di Iarba⁵¹.

⁵⁰ DIDONE Non giunge, no il tuo sdegno
a farmi palpitare.

ENEA Sì fiero orgoglio, indegno
Impara a moderare.

IARBA Già m'irritaste a segno,
che non mi so frenare.

DIDONE Fremi, o crudel, tiranno.

IARBA Non soffrirò l'inganno.

ENEA E' vano quel furor.

A TRE

Angustia così nuova
chi mai provò fin'or.

DIDONE Ah vedi pur, ben mio,
se fida io sono a te.

ENEA Ah che lo veggio, oh Dio:
ma più non giova a me.

IARBA Lira sospendo ancora
ma non saprei perché.

DIDONE Perfido.

ENEA Indegno.

IARBA Or ora,
io vi farò tremare.

A TRE

Da mille smanie in seno
sento squarciarmi il core:
sdegno, dispetto, e amore
mi fanno delirare.

(Anfossi: II-9)

⁵¹ ENEA Cari accenti del mio bene!...

IARBA Empie voci d'un'ingrata!...

DIDONE Sappi!...

ENEA Parla!...

DIDONE Oh pene!...

IARBA Taci!...

DIDONE Ah! da un'alma disperata
che volete, oh Numi alfin!

IARBA Trema infida, indegno trema
della giusta mia vendetta.

DIDONE – ENEA

Se tu m'ami, invan si affretta
Più non temo il mio destin!

La memoria di Sicheo, assente nella fabula metastasiana e introdotta dall'Algarotti nella versione approntata per Hasse a Dresda nel 1742⁵², appare a ristabilire un ordine etico-morale in una funzione catartica ed edificante in tre partiture; la straziata eroina nella consapevole visione del suo colpevole e sterile amore, inconsulto e impulsivo, che l'ha indotta a dimenticare e trascurare il suo regno trova nella rievocazione dello sposo defunto un riparo sicuro. L'immagine del monarca emerge ristabilendo il vacillante e irrazionale percorso psicologico della protagonista – percorso accentuato in Hasse e che sorge dai turbamenti notturni di sonni agitati – che ravvisa in Enea lo strumento di espiazione dei propri errori nonché l'ulteriore dell'ombra evocata. La memoria *dolente e tradita* accompagna la principessa al suo giusto e inesorabile destino, la fonte virgiliana ancora una volta offre spunto all'inventiva scenica che acquisisce un elemento artatamente omissivo da Metastasio. La desolata *reina* in Hasse si abbandona teneramente nel ricordo del “*dolce sposo*” prima di assistere atterrita e superba, tra invettive e smarrimenti, alla catastrofe conclusiva seguendo lo schema escogitato a Dresda per la ripresa del '43; in Insanguine e Schuster, invece, la rimembranza affiora fulminea e non ammantata da quei toni *familiari e privati*: il fantasma risentito prevale nell'immaginario della sofferente Didone che nella sua morte vede placata l'ira di Sicheo.

IARBA Qual ardir!... qual incostanza!...

ENEA T'ingannò la tua speranza.

IARBA Il mio sdegno or più si accende.

DIDONE Lira tua per me ti rende
un oggetto di pietà.

ENEA (Cari accenti del mio bene!
Più non teme il mio destin!)

IARBA (Empie voci... d'un'ingrata!...
Il mio sdegno!... or più s'accende!)

A TRE

Ciel nemico! avversa sorte!
contro un cor. costante, e forte
Non, più barbare vicende
adunar giammai potrà.

(Paisiello: II-12)

⁵² Per la versione approntata da Algarotti si veda il contributo contenuto in questo volume di ROSY CANDIANI, *Tra Vienna e Dresda: l'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda*.

DIDONE

Paga pur sia l'ira del cielo affine
 qual mal vi resta
 su la mia testa a rovesciar o Dei
 frutto de miei sudori
 cade il mio regno.

Tarba m'insulta e mi tradisce Osmida

Enea ch'altra mercede all'amore,
 alla fede ai beneficij di Didon dovea
 ah faccia il vento almeno,
 faccia l'infido mar *le mie vendette*
 e *folgori saette*.

rendano l'aure e l'onde a lui funeste.

Ah che de' mali di Didon
 cagione è la sola Didone.

La fede che a Sicheo giurato avea
 ho infranto per Enea
 per Enea straniero,

e Dido ignoto fugiasco, vagabondo
 a cui nega un asilo il cielo,

il mondo dell'offeso mio sposo,
 ombra dolente,

che m'intorbidi i sonni,

il giorno sei presente agl'occhi miei
 abbastanza all'error dell'infelice Dido
 supplicio è il suo dolore
 sospendi l'ire, o dolce sposo amato,
 Dido t'offese, Enea t'ha vendicato.

Ombra cara, ombra tradita

Del, non più con spettri e larve
 non turbar questa mia vita
 già vicina a terminar.

A te presso nell'Eliso
 Presso a te mio dolce sposo
 sol mi lice qual riposo
 ch'ho perduto ritrovar.

DIDONE

Ombra del mio Sicheo
 d'insultarmi hai raggon
 in questi ascolto tuoi rimproveri acerbi
 ah s'to t'offesi per l'infedele Enea
 la pena io soffro.

ah vedi l'infelice Didon qual fine aspetta
 già fa l'istesso Enea la tua vendetta.

Ombra cara, ombra tradita
 basta, oh Dio, non più queerele
 non turbar questa mia vita
 già vicina a terminar.

Si contenta sarai si mora
 al suolo *precipiti Cartago:*
arda la reggia, e sia

il cenere di lei la tomba mia.

DIDONE

Ombra del mio Sicheo
 I giusti ascolto tuoi rimproveri acerbi
 ah s'io t'offesi per l'infedele Enea
 già del mio fallo, la pena io soffro.

Or vedi l'infelice Didon, qual fine aspetta!
 già fa l'istesso Enea, la tua vendetta.

Ombra cara, ombra tradita
 basta, oh Dio, non più queerele
 non turbar questa mia vita
 già vicina a terminar.

Si contenta sarai si mora
 al suolo *precipiti Cartago:*
arda la reggia, e sia

il cenere di lei la tomba mia.

³³ Il testo, con irrilevanti modifiche, segue quello algarottiano, cfr. *ivi*.

Il trattamento dei brani solistici negli autori che si cimentano per la scena napoletana segue un variegato processo strutturale e formale in linea con l'evolgersi del linguaggio musicale settecentesco: arie tripartite – col *da capo, dal segno, da capo variato* – e bipartite, *cavate* e *cavatine* si succedono nelle combinazioni più ardite – A-B-A¹; A-A¹-B-A-A¹; A-A¹-B-A¹; A-A¹; A-A¹/A-A¹; A-B (spesso tutte presentano ritornelli strumentali). Il materiale poetico è soggetto a variegata manipolazione che delinea ed evidenziano il messaggio drammatico prescelto dall'autore, la progressiva dilatazione dell'assunto poetico – attraverso la reiterazione di versi e la serialità di singole parole – e l'enfatizzazione di alcuni concetti – determinata da andamenti melodici o da melismi realizzati su di un florilegio di parole chiavi mutanti, talora, da una lezione all'altra – sono gli strumenti indispensabili a cui ricorrono i vari compositori. Talvolta la forma poetica dell'aria metastasiana per esigenze musicali viene mutilata di una delle due strofe – nei casi considerati è sempre la seconda ad essere omessa⁵⁴ –; qualora si verifica che alcuni versi cesarei sono incastonati in nuove costruzioni poetiche o alcune parole, irrilevanti al fine politico-censorio, sono mutate, si tratterà di esigenze d'altra natura che sicuramente nel primo caso sono ascrivibili a problemi di ordine narrativo-drammaturgico.

Per una verifica paradigmatica sulla diversa organizzazione del testo poetico in sede musicale si ricorre all'aria di Didone “*Son Regina, e sono amante*” della scena quinta del primo atto.

Nelle otto versioni esaminate, ed eseguite a Napoli, Sarro nelle due intonazioni – lievemente diverse tra loro – adopera una struttura musicale A-A¹-B-*da capo* (*Allegro*, C, RE), Hasse adotta la A-A¹-B-A-A¹ (*Allegro*, 3/8, LA), Traetta organizza il materiale in A-A¹-B-[A¹] (*Allegro armonioso*, C, SIb), Insanguine ricorre alla struttura A-A¹-B-A¹ (*Allegro*, C, SIb), Schuster alla A-A¹-B-A¹-A¹ (*Allegro maestoso*, C, DO), Anfossi elabora il materiale con la forma A-B-A¹ (*Allegro spiritoso*, C, SI) e Paisiello propone l'A-B (*Imperioso sostenuto*, C, DO).

Le compagini orchestrali previste per la prima aria di Didone comprendono ad esempio, oltre la famiglia degli archi, gli “*obue*” in Sarro, oboi e trombe in Insanguine, Schuster alle trombe e agli oboi aggiunge i corni, Anfossi usa corni, oboi e clarinetti mentre in Paisiello intervengono le trombe, i corni, gli oboi e i fagotti.

Le due terzine metastasiane nelle trasposizioni musicali subiscono, oltre alle notevoli variazioni determinate dalla reiterazione dei versi e dalla loro frammentazione, manipolazioni di tipo concettuale attraverso l'enfatizzazione sancita dal discorso musicale previo l'amplificazione di alcune parole evidenziate da lussureggianti melismi. Se già la riorganizzazione testuale attuata dai musicisti è foriera di un percorso di lettura originale e individuale – la ripresentazione di talune asserzioni e la varia combinazione permette di individuare l'idea portante dell'artista circa la

⁵⁴ Cfr. Traetta (Osmida, “*Quando l'onda, che nasce dal monte*”), Schuster (Iarba, “*Son quel fiume, che gonfio d'amori*”; Osmida, “*Pensa, che il trono aspetto*”; Iarba, “*Chiamami pur così*”; Iarba, “*Cadrà fra poco in cenere*”), Paisiello (Osmida, “*Pensa, che il trono aspetto*”).

costruzione e rappresentazione del personaggio –, la tenace ricerca di parole-simbolo, da magnificare ed evidenziare con la tecnica belcantistica nel contesto poetico complessivo, offre ulteriori spunti di riflessione sia di ordine psicologico che storico.

Una scelta di termini si impone all'attenzione del fruitore, si tratta di rivelatori e salienti segnali destinati a rendere agevole la lettura del personaggio effettuata dal compositore, i codici approntati ostentano un itinerario ben preciso e mai casuale. L'attenzione di Sarro si sofferma sui sostantivi *amante* (esempio n. 1) e *cor* (esempio n. 2) prediligendo in tal maniera l'aspetto sentimentale dell'eroina sebbene sia nella prima lezione che nella seconda, nell'andamento musicale della prima terzina, ponga in posizione privilegiata le parole *Regina*, *Impero* e *Soglio* per le quali la voce giunge al Mi₄ sull'accento forte – nella seconda lezione la parola *Soglio* in posizione svantaggiata è sostenuta da tre Mi₄ ribattuti, così come si affievolisce la tensione di *cor* che prevede un andamento discendente laddove nel '24 era enunciata con un salto di quarta in accento forte (esempi nn. 3–4).

Esempio n. 1

17

Re - gi - na e so - no a - man - te

Esempio n. 2

23

del mio cor

Esempio n. 3

8

son Re - gi - na e so - no a - man - te e l'im - pe - ro io so - la vo - glio del mio so - glio e del mi - o cor e del mio cor

A

Son Regina, e
sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.

A¹

Son Regina, e
sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.

B

Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria e
dell'amor.
Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria e
dell'amor.
Della gloria e
dell'amor.

(Sarro, 1724)

A

Son Regina, e
sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
E del mio cor.

A¹

Son Regina, e
sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
E del mio cor.
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
E del mio cor, e
del mio cor.

B

Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria e
dell'amor.
Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria e
dell'amor.
E dell'amor.

(Sarro, 1737)

A

Son Regina, e
sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.

A¹

Son Regina, e
sono amante,
E sono amante
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Son Regina, e
l'Impero
Io sola, io sola, io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.

B

Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria, della
gloria,
E dell'amor, e
dell'amor.
Della gloria e
dell'amor.

(Hasse)

A

Son Regina,
Son Regina, e
sono amante,
E sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Son Regina, e
sono amante,
E sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
L'Impero,
L'Impero del mio
cor.

A¹

Son Regina, e
sono amante,
E sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Son Regina, e
sono amante,
E sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.
E del mio cor.

B

Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria e
dell'amor.
Della gloria e
dell'amor.

(Traetta)

A

Son Regina, e
sono amante.
E sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
Io sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Son Regina, e
sono amante.
E sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio,
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.

A¹

Son Regina, e
sono amante.
E sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio,
Del mio soglio, e
del mio cor.
Son Regina, e
sono amante.
E sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio,
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio cor, e del
mio cor.

B

Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria e
dell'amor.
Della gloria e
dell'amor.
E dell'amor, e
dell'amor.

(Insanguine)

A

Son Regina, e
sono amante.
E sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.

A¹

Son Regina, e
sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor
E del mio cor
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.

B

Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria, e
dell'amor.
E dell'amor.
Della gloria, e
dell'amor.
Della gloria, e
dell'amor.

A¹

Son Regina, e
sono amante.
E sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.

A¹

Son Regina, e
sono amante.
E sono amante.
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.
Del mio soglio, e
del mio cor.
E del mio cor.

(Schuster)

A

Son Regina, e sono
amante.
E sono amante, e
sono amante
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Sono amante, e
sono amante
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Mio cor.

B

Darmi legge in van
pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria, e
dell'amor.
Della gloria, e
dell'amor.

A¹

Son Regina, e sono
amante.
E sono amante, e
sono amante
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Sono amante, e
sono amante
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Son Regina, e sola
io voglio
L'Impero del mio
soglio
Sono amante, e
sola io voglio
L'Impero del mio
cor.
Del mio cor.

(Anfossi)

A

Son Regina, e
sono amante.
E sono amante,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria, e
dell'amor.
Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria, e
dell'amor.
Della gloria, e
dell'amor.
Della gloria, e
dell'amor.

B

Son Regina,
Son Regina, e
sono amante
E l'Impero,
E l'Impero io
sola voglio
Del mio soglio, e
del mio cor.
Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria, e
dell'amor.
Darmi legge in
van pretende
Chi l'arbitrio a
me contende
Della gloria, e
dell'amor.

(Paisiello)

Esempio n. 4

8
son Re-gi-na e - so-no a - man-te e l'im - pe-ro io so-la vo-glio del mio so-glio e
del mio cor - e del mio cor

In ossequio ad una catechesi cortigiana incentrata su priorità etiche del regnante da posporre alle private pulsioni di marca terrena, Hasse predilige una visione aristocratica dettata dall'aura nobiliare del *soglio* (esempio n. 5), da salvaguardare con austera dignità, la temperamentosa regina del Sassone sembra non perdere di vista il suo ruolo sociale fondato sul dovere e l'abnegazione al proprio regno – seppure gli eventi contraddiranno tale posizione –, valori da sottolineare in un dialogo *diplomatico* al cospetto dell'arrogante e *altiero* lairba, sotto mentite spoglie di emissario del *Re de'Mori*. La risoluzione principesca sembra volta a consolidare una soluzione dettata sì dal cuore ma soprattutto da un ponderato disegno strategico all'insegna di un'alleanza custode della sua *libertà* e del suo *status*.

Esempio n. 5

45
so.....
.....
.....
tr
glio

La convinzione, consapevole compiaciuta e grave, della sua essenza emerge dall'avvio del primo verso – precisamente su *son* – da parte di Insanguine (esempio n. 6) e Schuster (esempio n. 7) che adoperano una minima con punto in attacco scoperto sulle note rispettivamente di Fa₄ e Sol₄ mentre la condizione regale è prediletta da Traetta e Anfossi che esaltano il rango sociale della protagonista (esempi nn. 8-9).

Esempio n. 6

28

son Re - gi - na e so - no a - man - te e so - no a -
man
..... te

Esempio n. 7

30

son Re - gi - na e so - no a - man - te

Esempio n. 8

21

son Re - gi - na so Re - gi - na e so - no a -
man - te e so - no a - man - te

Esempio n. 9

23

son Re - gi - na e so - no a - man - te

La posizione di *amante* è suffragata da Traetta (esempio n. 10), Insanguine (esempio n. 11), Anfossi (esempio n. 12) e Schuster, sebbene quest'ultimo si sofferma sulla parola con un breve melisma (esempio n. 13) preferendo abbandonarsi con maggiore respiro su *cor* (esempio n. 14); l'elemento affettivo-sentimentale è ribadito – ma con minore incisività – anche da Traetta, Insanguine e Anfossi.

Esempio n. 10

aman

..... te

Esempio n. 11

47

son Re - gi - na e so - no a - man

..... te

Esempio n. 12

41

so - no a - man

te e so - no a - man - te

Esempio n. 13

35

e so - no a - man - te

Esempio n. 14

52

cor

L'augusta maestà di Didone è celebrata da Paisiello, il quale vela e adombra la voluttà sentimentale della donna per esaltare i valori dell'imperatrice, *l'impero* (esempio n. 15) e la *gloria* (esempio n. 16) risplendono in tutto il fulgore canoro avallando dei principi alla ricerca di un consenso ormai precario.

Esempio n. 15

12

e l'im - pe - ro

Esempio n. 16

45

del - la glo - ria

Le ragioni storiche di fine Settecento prendono il sopravvento sulla narrazione: il prodotto operistico, come al solito, si fa garante di messaggi propagandistici e la salvaguardia delle vacillanti monarchie avviene anche con i codici melodrammatici. L'accorta politica dei lumi, minata irrimediabilmente alla base, si aggrappa tragicamente ad un'immagine ormai lesionata e frantumata reclamando attenzione e sostegno. Didone al termine del suo cammino settecentesco diviene specchio fedele di una società il cui malessere è evidenziato nello sforzo di sorreggere un sistema

alla deriva. L'altazzosa regina, svuotata della sua essenza, assume le caratteristiche di un simulacro simbolico; assiste smarrita e confusa alla distruzione dell'*Impero*, convulsamente cerca risposte da un muto e beffardo fato e l'anatema su Enea, rapido sfuggente irrilevante, risulta quasi accidentale dinanzi alla rovinosa devastazione di un'organizzazione fagocitata, irriverentemente, dall'inesorabilità del tempo:

Vado... ma dove!... ma dove!... oh Dio?
Resto!... ma poi!... ma poi!... che fò!...
Vado!... Resto!... ma dove!... ma poi?...
Oh Dio!... che fò?...
Dunque morir dovrò!...
Dunque morir dovrò!...
Senza, senza trovar pietà?...
Senza, senza trovar pietà?...
E vi è tanta virtù nel petto mio!...
Vado!... ma poi!... ma poi!... oh Dio!
Resto!... ma!... oh Dio!... che fò?...
Oh Dio!... che fò!... vado!...
Resto!... Oh Dio!... che fò!...
Dunque morir dovrò.
Dunque morir dovrò!...
Senza, senza trovar pietà.
Senza, senza trovar pietà.
No, no si mora, e l'infedele Enea
Abbia nel mio destino
Un augurio funesto al suo cammino.
Vado!... ma!... resto!... oh Dio!...
Dunque!... ma poi?... ma poi!...
Oh Dio!... oh Dio!... che fò!...
Dunque morir dovrò.
Dunque morir dovrò!...
Senza, senza trovar pietà.
Senza, senza trovar pietà.
Precipiti Cartago.
Arda la regia, e sia.
Il cenere di lei la tomba mia.
 (Paisiello)²⁵

²⁵ La pagina di Paisiello (*Allegro*, C. RE: con corni, oboi, fagotti e archi) si differenzia notevolmente dalle altre esaminate che seguono linearmente la costruzione metastasiana intervenendo sobriamente nella reiterazione dei versi: degno di rilievo è il mutamento del verso "senza trovar pietà" in "senza sperar pietà" nell'edizione musicata da Tractta.

ANDREA SOMMER-MATHIS (Wien/Rom)

ACHILLE IN SCIRO – EINE EUROPÄISCHE OPER?

Drei Aufführungen von Metastasios dramma per musica in Wien, Neapel und Madrid

1736, 1737, 1744 – in diesen drei Jahren fanden die Uraufführung und zwei Wiederholungen von Metastasios *dramma per musica* „*Achille in Sciro*“ statt, in relativer zeitlicher Nähe, jedoch in einiger geographischer Distanz. Wien, Neapel und Madrid waren die Schauplätze dieser Opernproduktionen: in Wien feierte man 1736 die Eheverbindung der habsburgischen Erzherzogin Maria Theresia mit dem lothringischen Erbprinzen Franz Stephan; in Neapel wurde 1737 das Teatro San Carlo unter der Patronanz des neuen spanisch-bourbonischen Monarchen Carlo III. feierlich eröffnet; und in Madrid gab 1744 die Hochzeit der spanischen Infantin Maria Teresa mit dem französischen Dauphin Louis Anlaß zu einer weiteren Reprise des *Achille in Sciro*. Die jeweiligen Hof- bzw. Vizehofkapellmeister – Antonio Caldara, Domenico Sarri und Francesco Corselli – schufen die Musik zu den drei Versionen von Metastasios *opera seria*. Die literarische Grundlage¹ und die musikalischen Unterschiede dieser drei Vertonungen² wurden bereits andernorts untersucht, hier soll ihr historischer und aufführungspraktischer Kontext erörtert werden.

¹ RAFFAELE MELLACE, *L. „Achille in Sciro“ di Pietro Metastasio*, in: *Studi italiani* 7 (1995) 55–77.

² RAFFAELE MELLACE, *Tre intonazioni dell' „Achille in Sciro“ a confronto: Caldara, Leo, Hasse*, in: *Il Saggiatore Musicale* 3 (1996) 33–70 (hier werden die Wiener Urfassung von 1736, die Vertonung von Leonardo Leo für das Teatro Regio in Turin 1739 sowie die Version von Johann Adolf Hasse für das Teatro San Carlo in Neapel 1759 verglichen); HELMUT HUCKE, *L. „Achille in Sciro“ di Domenico Sarri e l'inaugurazione del teatro di San Carlo*, in: *Il Teatro di S. Carlo 1737–1987*, Bd. 2: *L'opera, il ballo*, hrsg. von B. Cagli und A. Ziino, Neapel 1987, 21–32; REINHARD STROHM, *Francesco Corselli's „drammi per musica“ for Madrid*, in: ders., *„Dramma per Musica“*, *Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven–London 1997, 97–117, bes. 108–117. (vgl. die ältere Version dieses Aufsatzes: *Francesco Corselli's Operas for Madrid*, in: *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, *Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*, hrsg. von Rainer Kleinertz, Kassel–Berlin 1996, 79–106.

Der historische Kontext³

Die Friedensschlüsse von Utrecht und Rastatt, die 1713/14 den Spanischen Erbfolgekrieg beendet hatten, stellten in vielerlei Hinsicht die Weichen für die Zukunft Europas. Noch waren die politischen Machtkonstellationen nicht fest etabliert; erst in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts begann sich der Wunsch nach einem europäischen Gleichgewicht als diplomatisches Grundmuster durchzusetzen.

Österreichs Außenpolitik wurde, auch nachdem Kaiser Karl VI. offiziell auf seinen Anspruch auf den spanischen Thron verzichtet hatte, noch immer in erster Linie von seinem Verhältnis zu Spanien bestimmt.

Frankreich hatte nach dem Tod König Ludwigs XIV. im Jahre 1715 unter dem Regenten Philipp von Orléans⁴ sowohl politisch als auch wirtschaftlich an Stabilität verloren. Durch ein französisch-spanisches Heiratsprojekt sollte 1721 die bourbonische Hausmacht gestärkt werden: der elfjährige Thronfolger Ludwig (XV.) sollte die damals erst dreijährige Infantin Maria Anna Victoria⁵ ehelichen. Noch im selben Jahr ließ man die spanische Prinzessin nach Paris kommen, um sie dort erziehen zu lassen. Als Ludwig mit 13 Jahren für volljährig erklärt wurde und somit selbst die Herrschaft in Frankreich übernehmen konnte, drängte man auf seine rasche Verheiratung. Da die *Infante-Reine* jedoch mit ihren sechs Jahren noch immer nicht im heiratsfähigen Alter war, schickte man sie kurzerhand nach Madrid zurück und sah sich nach einer besser geeigneten älteren Braut um, die man in der polnischen Prinzessin Maria Leszczyńska⁶ auch fand. Daß Spanien auf diesen Affront hin verstimmt reagierte, ist nicht weiter verwunderlich; eine diplomatische Annäherung an den alten Kontrahenten Österreich war die Folge.

³ Vgl. u. a. ALFRED BAUDRILLART, *Philippe V et la cour de France*, Bde. 3 und 4, Paris 1890; YVES BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* Madrid 1986; ANTON SCHINDLING – WALTER ZIEGLER (Hrsg.), *Die Kaiser der Neuzeit 1519-1918, Heiliges Römisches Reich, Österreich, Deutschland*, München 1990, 200–214; BERND RILL, *Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht*, Graz–Wien–Köln 1992, bes. 107 ff.; PETER C. HARTMANN (Hrsg.), *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit, Von Ludwig XII. bis Napoleon III., 1498–1870*, München 1994, 189–271.

⁴ 1674–1723, Sohn Philipps II. von Orléans, eines Bruders von Ludwig XIV., und Liselottes von der Pfalz.

⁵ Maria Anna Victoria (1718–81) heiratete 1729 König Joseph I. von Portugal, vgl. weiter unten.

⁶ Maria Leszczyńska (1703–68) gebar König Ludwig XV. zwei Söhne und acht Töchter, u. a. Ludwig (1729–65), Dauphin de France, später Ehemann der Infantin Maria Teresa und Vater Ludwigs XVI., sowie Marie Louise Elisabeth (1727–59), spätere Gemahlin des Infanten Philipp, der ab 1748 Herzog von Parma war.

Spaniens Politik wurde ab 1714 von der zweiten Frau des Bourbonenkönigs Philipp V., Elisabeth Farnese⁷, und ihren italienischen Günstlingen⁸ gelenkt. Als die erwartete Unterstützung ihrer Expansionsbestrebungen in Italien⁹ von Seiten Frankreichs und Englands ausblieb und das Heiratsprojekt zwischen Ludwig XV. und Maria Anna Victoria nicht zustandekam, bot die spanische Königin dem Wiener Hof nicht nur eine Defensivallianz an, sondern auch eine doppelte Eheverbindung zwischen ihren Söhnen und den Töchtern Kaiser Karls VI.: der spanische Infant Karl¹⁰ sollte Erzherzogin Maria Theresia heiraten, zum Römischen König und somit zum Nachfolger des Kaisers gemacht werden; der jüngere Infant Philipp¹¹ war für die erzherzogliche Schwester Maria Anna vorgesehen und sollte nach dem Tod des kaiserlichen Schwiegervaters dessen Besitzungen in Mailand und Neapel sowie Parma und Toskana erhalten. Auch Belgien sollte an Spanien fallen und nach dem Tod des spanischen Königs in der Hand des zweitgeborenen Prinzen Ferdinand¹² verbleiben. Diese umfassenden territorialen Ansprüche wären einer Aufteilung der habsburgischen Monarchie unter die spanischen Infanten gleichgekommen und hätten das einstige habsburgische Weltreich wiederhergestellt – allerdings unter bourbonischen Vorzeichen.

Bei all diesen Verhandlungen hatte man stillschweigend darüber hinweggesehen, daß Don Carlos bereits mit der Prinzessin von Orléans verlobt war und Maria Theresia als Braut für Franz Stephan von Lothringen vorgesehen war. Karl VI. hatte 1723 dessen Vater Herzog Leopold ein Heiratsversprechen gegeben, und noch im selben Jahr war Franz Stephan am Wiener Hof eingetroffen, wo er als Mitglied der kaiserlichen Familie erzogen wurde. Da der Kaiser den Wunsch der spani-

⁷ Elisabeth Farnese von Parma (1692–1766) war eine Cousine von Kaiser Karl VI., denn beide hatten Philipp Wilhelm von Pfalz-Neuburg zum Großvater.

⁸ Zunächst Kardinal Giulio Alberoni, der 1719 gestürzt wurde, dann sein Nachfolger Marchese Annibale Scotti, der sich sehr um die Einführung der italienischen Oper in Spanien bemühte.

⁹ Elisabeth Farnese suchte für ihren Sohn Karl, der als nachgeborener Prinz in Spanien nicht König werden konnte, eine Herrschaft in Italien und stellte Erbansprüche auf Parma und Toskana sowie auf einen Teil der kaiserlichen Besitzungen in Italien, die Frankreich und England dem Kaiser in Utrecht garantiert hatten: 1720 wurde dem Infanten Karl die Anwartschaft auf Parma, Piacenza und Toskana zugebilligt.

¹⁰ Karl (1716–88) regierte 1734–59 als König Karl III. das Königreich Neapel-Sizilien, bevor er 1759 die Herrschaft in Spanien übernahm. Aus seiner Ehe mit Maria Amalie von Sachsen stammten u. a. Maria Luisa (Ludovica), die spätere Frau Kaiser Leopolds II., sowie Ferdinand, ab 1759 König von Neapel-Sizilien und ab 1768 Ehemann von Erzherzogin Maria Carolina.

¹¹ Philipp (1720–65) sollte 1748 Herzog von Parma werden; aus seiner Ehe mit Elisabeth von Frankreich stammten Isabella, die spätere Frau Kaiser Josephs II., Ferdinand, der dessen Schwester Erzherzogin Maria Amalia ehelichte, und Maria Luisa, die Ehefrau König Karls IV. von Spanien.

¹² Der spätere König Ferdinand VI. (1713–59) stammte aus der ersten Ehe von Philipp V. mit Marie Louise Gabrielle von Savoyen und war der jüngere Bruder des Infanten und Kurzzeitkönigs Luis I. (1707–24).

sehen Königin nach einer zweifachen habsburg-bourbonischen Eheverbindung aus politischen Gründen nicht offiziell ablehnen konnte, verlegte er sich auf eine geschickte und letztlich erfolgreiche Hinhaltetaktik.

Im Frühjahr 1725 schlossen Österreich und Spanien den sogenannten Wiener Vertrag, einen Friedens-, Handels- und Freundschaftsvertrag, im Zuge dessen Spanien die Pragmatische Sanktion anerkannte und der Infant Karl mit Parma und Toskana belehnt wurde; von dem Heiratsprojekt war darin keine Rede. Im November kam es zu einer weiteren geheimen Allianz, und wieder gab es Verhandlungen über dynastische Eheverbindungen zwischen Habsburgern und Bourbonen.

Das Bündnis mit Spanien, das den Kaiser aus seiner diplomatischen Isolation befreit hatte, sollte jedoch nicht von langer Dauer sein, denn Spanien wechselte in den folgenden Jahren wieder auf die Seite der Westmächte über, nicht zuletzt deshalb, weil aus den Heiratsplänen ganz offensichtlich nichts wurde; 1729 wandte sich Spanien definitiv von Österreich ab.

Mittlerweile war aber die polnische Thronfolgefrage zum Hauptthema der gesamteuropäischen Diplomatie geworden. Am 12. September 1733 war Stanislaus Leszczyński, Schwiegervater des französischen Königs Ludwig XV., zum König von Polen gewählt worden, doch schon am 3. Oktober riefen anti-französisch orientierte Adelige den Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen zum polnischen König aus. Rußland und der Kaiser traten für die sächsische Nachfolge in Polen ein, wogegen die wieder vereinigten Bündnispartner Frankreich und Spanien Widerstand leisteten. Da Frankreich, Spanien und Sardinien gleichzeitig auch in Italien gegen Kaiser Karl VI. ins Feld zogen, wurde der Polnische Erbfolgekrieg bald zu einem europäischen Krieg.

Frankreich besetzte Lothringen, und bis zum Februar 1734 waren auch große Teile der Lombardei unter der Kontrolle der französisch-sardischen Truppen. Die Spanier durchquerten – mit Zustimmung des Papstes – den Kirchenstaat und drangen im Königreich Neapel-Sizilien ein, wo die österreichische Herrschaft nach 27 Jahren schnell zusammenbrach. Was durch Heiratspolitik nicht gelungen war, wurde militärisch erfochten: im April 1734 zog der spanische Infant Carlos in Neapel, im März 1735 in Sizilien ein.

Die bourbonischen Verbündeten sahen sich am Ziel ihrer Wünsche: Spanien hatte die angestrebten Gebiete in Italien erobert, Frankreich hielt Lothringen besetzt. Da jedoch die Franzosen keine Neigung zu weiteren Kriegshandlungen zeigten, und auch der Kaiser seine Bereitschaft zum Ausgleich signalisierte, kam es bereits am 3. Oktober 1735 zur Unterzeichnung der Wiener Präliminarien, die am 2. Mai 1737 ratifiziert wurden; 1738 traten auch Spanien und Piemont-Sardinien dem französisch-österreichischen Frieden bei.

Karl VI. mußte an Spanien im wesentlichen nur diejenigen Territorien abtreten, die er ohnedies schon verloren hatte (Neapel, Sizilien und kleinere italienische Gebiete), während er seine übrigen Besitzungen in Italien behielt und Parma sowie Piacenza sogar noch dazu bekam. Frankreich anerkannte die Pragmatische Sank-

tion; Stanislaus Leszczyński verzichtete auf Polen und übernahm, als Platzhalter für den König von Frankreich, die Herzogtümer Lothringen und Bar; Franz Stephan behielt den Herzogstitel und wurde für den Verlust seines Landes mit der Anwartschaft auf das Großherzogtum Toskana entschädigt.

*1736 „Achille in Sciro“ in Wien: Hochzeitsoper anlässlich der ersten
habsburg-lothringischen Eheverbindung*

Nachdem durch diesen Friedensschluß zumindest kurzfristig Ruhe am Wiener Hof eingezo-gen war¹³, konnte man endlich auch an die Hochzeitsvorbereitungen für die habsburgische Erbtöchter und den lothringischen Prinzen denken¹⁴ (Abb. 34). Vergebens hoffte man in Wien, daß die Festlichkeiten durch den Beitritt des spanischen Königs zu den Wiener Präliminarien und durch die offizielle Bekanntgabe des Friedensschlusses gekrönt würden¹⁵.

Die Staatskassen waren durch die hohen Kriegsausgaben geleert, und so überlegte die Hofkonferenz, wie man das erforderliche Decorum mit der gebotenen Sparsamkeit verbinden könnte. Man kam überein, die Vermählungsfeierlichkeiten im Februar anzusetzen, weil in dieser Zeit ohnedies die üblichen Faschingsverg-nügungen vorgesehen waren. Die Minister hätten wohl am liebsten auf die Aufführung einer eigenen Festoper verzichtet, doch der Kaiser wollte die Hochzeit seiner erstge-borenen Tochter dem Hofzeremoniell und der habsburgischen Tradition gemäß¹⁶ auch musiktheatralisch gefeiert wissen, und am 9. Dezember 1735 kam man über-ein, daß auch eine Oper Bestandteil der Festlichkeiten sein sollte¹⁷.

¹³ Der Türkenkrieg auf dem Balkan, die Pest in Ungarn und der Österreichische Erbfolgekrieg nach dem Tod Kaiser Karls VI. im Jahre 1740 sollten bald für neue Unruhe am Kaiserhof sorgen.

¹⁴ Vgl. zum historischen Hintergrund der habsburg-lothringischen Eheverbindung: RENATE ZEDINGER, *Hochzeit im Brennpunkt der Mächte. Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia* (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 3) Wien-Köln-Weimar 1994.

¹⁵ *Gaceta de Madrid* 7 vom 14. Februar 1736, 25: „*Viena 14. de Enero de 1736. [...] Entonces se espera saber el estado positivo de las presentes negociaciones; y con grande impaciencia se aguarda la confirmacion de la noticia, que ya corre, de haver accedido à los Preliminares el Rey de España, y la respuesta de las Potencias Maritimas à la participacion de los mismos Preliminares, deseandose, que la solemnidad del casamiento de la Señora Archiduquesa se pueda executar, acompañada de la publicacion de la Paz.*“

¹⁶ Vgl. HERBERT SEIFERT, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699* (dramma per musica 2) Wien 1988.

¹⁷ Vgl. Erstes Hofkonferenzgutachten vom 9. Dez. 1735, in: Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Ältere Zeremonialakten (Ält. ZA) 37 (1735-1737 II). 5; ausführliche Darstellung der Vorbereitungen und des Ablaufs der Hochzeitsfestlichkeiten von 1736 in: ANDREA MATHIS, „*Tu felix Austria nube*“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht. *Theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder*. Wien: phil. Diss. 1981, 13 ff.; ANDREA SOMMER-

Der entsprechende Auftrag erging an den kaiserlichen Hofdichter Pietro Metastasio, der sich in mehreren Briefen bitter darüber beklagte, daß ihm diesmal nicht die üblichen drei Monate, sondern nur achtzehn Tage zur Abfassung seines Textes zur Verfügung gestanden seien¹⁸. Am 6. Jänner 1736 hatte Metastasio zwar das Libretto fertiggestellt, doch fehlte noch die Licenza, die abschließende, anlaßgebundene Huldigung an das Kaiserhaus. Um diese Zeit dürfte auch der Komponist, der kaiserliche Vizekapellmeister Antonio Caldara (um 1670–1736)¹⁹, den Text zur Vertonung erhalten haben: wenn man eine Probenzeit von wenigstens zwei Wochen ansetzt, so stand auch ihm wohl kaum mehr Zeit als Metastasio für seine Komposition²⁰ zur Verfügung. Da alle an der Produktion beteiligten Künstler – Librettist, Komponist, Sänger, Bühnen- und Kostümbildner, Choristen und Tänzer – fest am Wiener Hof engagiert waren, kann man davon ausgehen, daß sie in dieser Phase in der Lage waren, miteinander zu kooperieren.

Metastasio bemühte sich, den Sängern ihre Partien auf den Leib zu schreiben, und fungierte auch als Spielleiter (in der heutigen Diktion „Regisseur“²¹) der Aufführung. Ein besonderes Anliegen war ihm die Rollengestaltung des Hauptdarstellers, des Soprankastraten Felice Salimbeni (ca. 1712–51), mit dem er die Partie des Achilles einstudierte. Metastasio zeigte sich äußerst zufrieden mit dem Ergebnis

MATHIS, „*Tu felix Austria nube*“. *Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (dramma per musica 4) Wien 1994, 68–74.

¹⁸ Brief an Leopoldo Trapassi vom 7. Jan. 1736, in: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Mailand 1951, 64, 3, 133: „*Ieri ho terminata l'opera e parmi d'aver sognato. Nella vita si può solo una volta far questa prova. Per me incominciare e finire un dramma in diciotto giorni è uno sforzo che si dà la mano con l'impossibile. [...] Il peggio si è che non ho ancora finito. Si vuole una macchina nel fin dell'opera: onde bisognerà ch'io vi faccia parlar sopra qualcuno di questi nostri Orfei da campagna. Finirà questo ancora. [...]*“; vgl. auch Brief an Giuseppe Bettinelli vom 11. Feb. 1736, in: ibidem, 133 f.; Brief an Giuseppe Peroni vom 18. Feb. 1736 und an Leopoldo Trapassi vom 10. März 1736, in: ibidem, 135; Brief an Mattia Damiani vom 16. Juni 1736, in: ibidem, 142.

¹⁹ Caldara wurde 1717 rückwirkend ab 1. Jan. 1716 als Vizekapellmeister in kaiserliche Dienste aufgenommen (Dekret vom 27. Feb. 1717, in: HHStA, Hofparteiprotokolle (OMeA-Prot), 8, fol. 629rv), war aber schon vorher für Erzherzog Karl (III.) in Barcelona tätig gewesen; vgl. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII*, in: *Artigrama* 12 (1996–97), 63 f.; dies., *Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI.*, in: *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1999, 355–380.

²⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Mus. Hs. 17.179: Partitur mit Balletten (3 Bde.), ÖNB, Mus. Hs. 17.113: Partitur ohne Ballette: *Achille in Sciro*/ Drama per Musica da Rappresentarsi/ Nel Gran Teatro dell'Imperial Corte/ Per Comando Della/ Sacra Ces.^{ca} e Catt.^{ca} Real Maestà/ Di/ Carlo VI./ Imperadore de' Romani Sempre Augusto./ In Occasione delle/ Felicissime Nozze/ De Serenissimi Principi/ Maria Teresa/ Arciduchessa d'Austria/ e/ Francesco III. Duca di Lorena/ L'Anno 1736./ La Poesia è di Abbate Pietro Metastasio, Poeta di S.M.:C.^{ca} e Catt.^{ca}/ La Musica è di Antonio Caldara, Vice Maestro di Cappella / Di S.M.:C.^{ca} e Catt.^{ca}

²¹ ALOIS M. NAGLER, *Metastasio: der Hofdichter als Regisseur*, in: *Maske und Kothurn* 7 (1961) 274–284.

seiner Regietätigkeit; er meinte, Salimbeni habe das Gewicht der gesamten Aufführung getragen, und äußerte Zweifel, ob seine Oper ohne diesen „Star“ jemals wieder einen ebenso großen Erfolg haben könne wie bei der Wiener Uraufführung²². Schon 1733, im ersten Jahr von Salimbenis Engagement in Wien²³, hatte Metastasio die Rolle des Megacle in *L'Olimpiade* eigens auf die Fähigkeiten dieses Sängers zugeschnitten. Trotz des Erfolges als Achilles blieb Salimbeni nur noch eine weitere Saison in Wien und kehrte dann nach Italien zurück²⁴. Der Türkenkrieg, der bald nach Beendigung des Polnischen Thronfolgekrieges am Balkan ausgebrochen war, und die Pest in Ungarn verhinderten in den Jahren 1738 und 1739 alle größeren musikalischen Ereignisse am Wiener Hof²⁵ und veranlaßten einige der Sänger, sich anderswo nach Auftrittsmöglichkeiten umzuschauen. Dies traf nicht nur auf Felice Salimbeni zu, sondern auch auf die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle der Königstochter Deidamia, die Sopranistin Barbara Pisani, die seit 1731 am Wiener Hof tätig war und 1738 um ihre Dienstentlassung ansuchte²⁶.

Die übrigen Sänger der Wiener Uraufführung des *Achille in Sciro*, die am 13. Februar 1736 im Großen Hoftheater stattfand, waren der Altkastrat Gaetano Orsini²⁷ in der Rolle des Königs Lykomedes von Skyros; der Soprankastrat Giuseppe

²² Brief an Leopoldo Trapassi vom 10. März 1736, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 135 f.: „*Mi piace che siate contento del mio Achille, e mi auguro che lo riguardino anche gli altri con occhio fratello; ma di tanto non è facile lusingarsi. Io attribuisco l'esito felice di questo dramma in Vienna alla compassione delle angustie dell'autore obbligato a scriverlo in diciotto giorni e mezzo; e poi all'esattezza con cui è stata rappresentata la parte di Achille da un soprano chiamato Felice Salimbeni, il quale ha portato tutto il peso dell'opera. La parte è fatta per lui; io l'ho per mio interesse istruito con molta fatica; ed egli è riuscito a segno, che son persuaso che in nessun luogo, dove egli non sia, questo dramma farà lo strepito che dovrebbe fare. Se fosse facile ch'egli ottenesse licenza per una stagione, il procurar d'averlo sarebbe un util consiglio da dare a qualche amico regolatore di cotesti teatri romani.*“

²³ Vgl. Anstellungsdekret vom 6. Nov. 1733, in: HHStA, OMeA-Prot. 14, fol. 240r.

²⁴ Salimbeni feierte dann von 1744–50 große Erfolge in Berlin; sein Engagement in Dresden wurde durch seine Krankheit vorzeitig beendet; er starb 1751 auf dem Weg nach Italien; vgl. JOHN ROSSELLI, *Salimbeni, Felice*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1994, 3, 144.

²⁵ Vgl. FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft der Wiener Theaterforschung* 1951/52 (Wien 1955) 144; OTTO G. SCHINDLERS Beitrag im vorliegenden Band.

²⁶ Pisani war 1732 rückwirkend ab 1. Jan. 1731 in kaiserliche Dienste aufgenommen worden mit der Auflage, „daß Ihro, wan Sie anderst der Hoff Besoldung sich nicht verlustig machen will, nicht erlaubt seyn solle ihren ledigen Stand vor 3, oder 4. Jahren zu verändern, hernach aber mit allerhöchst Besagt: Ihro May, allerdgdyer Erlaubnuß solchen zu Thuen zwar uncerwehrt, jedoch Bey sich nachgehends dadurch etwa ereignender corrupir= oder Verliehrung ihrer Stimm, Sie einer proportionirter Besoldungs Reduction unterworfen seyn solle“ (Dekret vom 22. Feb. 1732, in: HHStA, OMeA-Prot. 13, fol. 335rv); 1738 suchte sie um Entlassung aus dem Hofdienst an (Dekret vom 4. März 1738, in: HHStA, OMeA-Prot. 15, fol. 426v).

²⁷ Orsini war schon unter Kaiser Joseph I. in Wien tätig gewesen und wurde 1713 auch von Karl VI. in Dienst genommen (Dekret vom 13. Jan. 1713, in: HHStA, OMeA-Prot. 7, fol. 419r).

Monteriso²⁸ als dessen Diener Theagenes; der Altkastrat Pietro Cassati²⁹ als Odysseus; der Altkastrat Giovanni Greco³⁰ als Narkos, Begleiter des Achilles; und schließlich der einzige Nicht-Italiener, der Bassist Christoph Braun (Praun)³¹ als Arkas, Vertrauter des Odysseus. Die meisten dieser Sänger waren 1736 schon seit vielen Jahren am Wiener Hof tätig und gehörten – mit Ausnahme der Hauptdarsteller Salimbeni und Pisani – zum ständigen Ensemble des Wiener Hofes, das nicht nur in Opern, sondern auch bei allen anderen musikalischen Gelegenheiten auftrat.

Zur bemerkenswert hohen Anzahl von fünf Kastraten, einer Sopranistin und einem Baß kamen ein umfangreicher und für Metastasio untypischer Chor, der zu Beginn und am Schluß der Oper sowie in der Mitte des zweiten Aktes auftrat. Möglicherweise waren es auch drei Chormitglieder, die in der Licenza auf einer Wolkenmaschine die allegorischen Figuren des Ruhmes, der Liebe und der Zeit verkörperten und das zeremonielle Lob der fürstlichen Brautleute anstimmten.

Das Ensemble der kaiserlichen Hoftänzer unter der Leitung des Ballettmeisters Alexandre Phillebois³² tanzte die vier Balletteinlagen zur Musik von Nicola Matteis³³: am Beginn des ersten Aktes ein Ballett von Bacchantinnen, am Ende eines von Gärtnern und Seeleuten; nach dem zweiten Akt formierte sich eine Gruppe griechischer Edelleute zum Tanze, und das Abschlußballett wurde von als Heroen kostümierten Tänzern bestritten.

Die sieben Dekorationen für die drei Akte sowie das Bühnenbild für die Schlußapothese hatten die Brüder Giuseppe und Antonio Galli Bibiena³⁴ geschaffen. Für

²⁸ Monteriso war 1717 rückwirkend ab 1. Aug. 1716 in kaiserliche Dienste aufgenommen worden (Dekret vom 27. Nov. 1717, in: HHStA, OMeA-Prot. 8, fol. 708r).

²⁹ Cassati war 1718 rückwirkend ab 1. Juni 1717 in kaiserliche Dienste aufgenommen worden (Dekret vom 13. Juni 1718, in: HHStA, OMeA-Prot. 9, fol. 56v), was später auf 1. April 1717 korrigiert wurde (Dekret vom 25. Aug. 1718, in: HHStA, OMeA-Prot. 9, fol. 65v).

³⁰ Greco war 1718 rückwirkend ab 1. Aug. 1716 in kaiserliche Dienste aufgenommen worden (Dekret vom 21. März 1718, in: HHStA, OMeA-Prot. 9, fol. 29r–30r).

³¹ Braun befand sich seit 1. Juni 1715 in kaiserlichen Diensten (Dekret vom 10. Sept. 1715, in: HHStA, OMeA-Prot. 8, fol. 435rv).

³² Alexandre Phillebois (1677–1744) war schon unter Kaiser Joseph I. als Hoftänzer tätig gewesen, wurde von Karl VI. 1713 rückwirkend ab 1. Okt. 1711 in dieser Funktion bestätigt (Dekret vom 26. Jan. 1713, in: HHStA, OMeA-Prot. 7, fol. 436v) und 1733 zum kaiserlichen Hoftanzmeister und ersten Ballettkomponisten ernannt (Dekret vom 25. Feb. 1733, in: HHStA, OMeA-Prot. 14, fol. 70r–71r).

³³ Nicola Matteis († 1737) war schon unter Kaiser Joseph I. am Wiener Hof tätig gewesen und wurde 1713 von Karl VI. rückwirkend ab 1. Aug. 1711 in seinem Dienst bestätigt (Dekret vom 13. Jan. 1713, in: HHStA, OMeA-Prot. 7, fol. 421r).

³⁴ Giuseppe (1695–1757) und Antonio Galli Bibiena (1697–1774) wurden 1723 auch offiziell zum ersten und zweiten *Theatral Ingenieur* ernannt, als die sie bereits seit Jahren in Abwesenheit ihres Vaters Ferdinando fungiert hatten (Referat vom 13. Jan. 1723, in: HHStA, OMeA-Prot. 10, fol. 4v–5v); vgl. FRANZ HADAMOWSKY (Hrsg.), *Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk*

die Kostüme zeichnete offiziell der *dissegnatore di camera* Daniele Antonio Bertoli³⁵ verantwortlich, doch dürften die Entwürfe großteils von dessen Assistenten Andrea Altomonte³⁶ stammen; Bertoli war damals aus Altersgründen und wegen seiner Verpflichtungen in der kaiserlichen Gemäldegalerie kaum mehr für das Theater tätig³⁷.

Zwei Monate waren als Vorbereitungszeit für eine dem kaiserlichen Decorum entsprechende Hochzeitsoper tatsächlich sehr knapp bemessen, und der für die Veranstaltung zuständige Opernimpresario Johann Wolfgang Haymerle hatte auch größte Schwierigkeiten, die aufwendige Produktion auf die Beine zu stellen. Otto G. Schindler zeigt in seinem Beitrag über Haymerle im vorliegenden Band anhand von Archivquellen, welche vielfältigen Ausgaben für Dekorationen und Kostüme getätigt werden mußten, wie deren Kosten im Laufe der Zeit explodierten, und welche Mühe Haymerle hatte, wenigstens einen Teil seiner Ausgaben durch den Hof rückerstattet zu bekommen.

Der Librettist Metastasio war da vergleichsweise sorgenfrei; er mußte zwar unter Zeitdruck ein dem Anlaß entsprechendes neues Libretto verfassen und war auch für dessen Einstudierung zuständig, aber sonst hatte er ein festes und vergleichsweise außerordentlich hohes Gehalt als kaiserlicher Hofpoet³⁸. Außerdem wurde er nach der erfolgreichen Opernaufführung vom frisch gebackenen Ehemann Franz Stephan von Lothringen mit einem Brillantring³⁹ und vom Kaiser mit einem Seidenschlafrock⁴⁰ reich beschenkt.

für das Theater (Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien N.F. 1, 1. Reihe: Veröffentlichungen der Theatersammlung 2) Wien 1962.

³⁵ Daniele Antonio Bertoli (1677–1743) wurde 1710 als „*dissegnatore di camera*“ in die Dienste Kaiser Josephs I. aufgenommen (Dekret vom 8. Jan. 1710, in: HHStA, OMeA-Prot. 7, fol. 4rv), von Kaiser Karl VI. im Jahre 1715 rückwirkend ab 1. Jan. 1713 in dieser Funktion bestätigt (Dekret vom 31. Jan. 1715, in: HHStA, OMeA-Prot. 8, fol. 284r) und 1731 zum „*Kay. Gallerie und Kunst=Cammer Inspector*“ ernannt (Dekret vom 20. Sept. 1731, in: HHStA, OMeA-Prot. 13, fol. 278v–279r); vgl. ANNA MARIA EBERSBERGER, *Das Kostümwerk Daniele Antonio Bertolis. (Das Bühnenkostüm der Karolinischen Oper.)* Wien: phil. Diss. 1961 (283 seiner kolorierten Figurinen werden im Österreichischen TheaterMuseum aufbewahrt).

³⁶ Andrea Altomonte (1699–1780) war zunächst als Architekt für die Fürsten Schwarzenberg in Böhmischem Krumau und Wien tätig, ab 1763 als Hoftheaterzeichner in Wien; vgl. OTTO G. SCHINDLERS Beitrag im vorliegenden Band.

³⁷ Vgl. Referat vom 2. Mai 1737, in: HHStA, Obersthofmeisteramtsakten (OMeA) 32 und OMeA-Prot. 15, fol. 322v–323v, Punkt 6.

³⁸ Metastasio wurde 1730 rückwirkend ab 1. April 1729 mit einem jährlichen Gehalt von 3000 Gulden (fl.) in kaiserliche Dienste aufgenommen (Dekret vom 28. März 1730, in: HHStA, OMeA-Prot. 12, fol. 535r), bekam aber noch weitere Zuwendungen aus der kaiserlichen Privatschatulle und 400 fl. als Wohnkostenzuschuß; vgl. ANTONIO COSTA, *Il „soldo“ d'un poeta: saggio intorno a la situazione economica di Pietro Metastasio e a suoi rapporti con la famiglia e con gli estranei da lettere e documenti inediti*, Genua 1922; ANDREA SOMMER-MATHIS, *Il lamento di Metastasio: Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society*, in: *Studies in Music* 16 (1997) 61–73.

³⁹ Brief an Giuseppe Peroni vom 18. Feb. 1736, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 135.

⁴⁰ Vgl. Wien, Hofkammerarchiv (HKA), Hoffinanzakten, r.Nr. 973, Nr. 7*: 16. Mai 1736.

Das Textbuch von *Achille in Sciro* wurde in Wien 1736 nicht nur im italienischen Original⁴¹, sondern auch in der Übersetzung des deutschen Hofdichters Anton Prokoff⁴² gedruckt und fand schnell Verbreitung⁴³, nicht zuletzt deshalb, weil sich Metastasio selbst dafür einsetzte. Schon am 11. Februar 1736, somit zwei Tage vor der Premiere am Kaiserhof, sandte der Autor den Text an seinen venezianischen Verleger Giuseppe Bettinelli, der sich seit einigen Jahren um die rasche Drucklegung von Metastasios jeweils neuesten Werken bemühte⁴⁴.

Man kann demnach davon ausgehen, daß das Libretto in Theaterkreisen wohl bekannt war, als man in Neapel nach einer Oper suchte, die für die Eröffnungsvorstellung im neu gebauten Teatro San Carlo in Neapel geeignet wäre.

1737 „Achille in Sciro“ in Neapel: Festoper anläßlich der Eröffnung des Teatro San Carlo unter Patronanz des neuen spanisch-bourbonischen Herrschers

Der Infant Carlos, seit 1734 neuer Monarch im Königreich Neapel⁴⁵, hatte zwar persönlich an Theater und Musik nur wenig Interesse⁴⁶, erkannte jedoch deren propa-

⁴¹ *Achille in Sciro*./ Drama per Musica da rappresentarsi/ Nel Gran Teatro dell'Imperial Corte/ Per Comando Della/ Sacra Ces:^a e Catt:^a Real Maestà/ Di/ Carlo VI./ Imperadore de' Romani Sempre Augusto/ In Occasione delle/ Felicissime Nozze/ De Serenissimi Principi/ Maria Teresa/ Arciduchessa d'Austria/ e/ Francesco III. Duca di Lorena/ L'Anno 1736./ La Poesia è di Abbate Pietro Metastasio. Poeta di S.M.C:^a e Catt:^a. La Musica è di Antonio Caldara. Vice Maestro di Cappella/ Di S.M.C:^a e Catt:^a.; abgedruckt in: METASTASIO, *Tutte le opere* I. Mailand 1953. 751–803.

⁴² *Achilles/ in Scyro*./ Auf Allergnädigsten Befehl/ Der Römisch Kaiserl. und Königl./ Span. Cathol. Majestät/ Caroli/ Des Sechsten/ Bey Gelegenheit der Höchstbeglückten Vermählung/ Der Durchleuchtigsten Ertz=Hertzogin/ Mariae Theresiae/ Mit/ Francisco dem Dritten/ Hertzogen in Lothringen/ In dem grossen Theatro der Kaiserlichen Burg/ in einer Welschen Opera vorgestellt/ Anno 1736./ Poesi des Herrn Abbate Pietro Metastasio, der Röm. Kaiserl. und Königl. Spanisch. Cathol. Majestät Poeten./ Von Herrn Antonio Caldara, der Röm. Kaiserl. und Königl. Spanisch. Majestät Vice-Capell=Meistern/ in die Music verfasst./ In das Teutsche versetzt/ von Herrn Antonio Prokoff, der Röm. Kaiserl. und Königl. Spanisch=Catholischen Majestät Poeten.

⁴³ Das Libretto erschien noch im selben Jahr 1736 auch in Rom bei Rossi und 1737 in einer zweisprachigen Ausgabe bei Chaubert in Paris: *Achille dans l'isle de Scyros*. Tragi-comédie italienne de M. l'Abbé Metastasio mise en musique et représentée [...] sur le grand Théâtre de la Cour Imperiale, à l'occasion des noces de l'archiduchesse Marie-Thérèse et du duc de Lorraine. Traduite en françois par M. l'Abbé [...].

⁴⁴ Brief an Giuseppe Bettinelli vom 11. Feb. 1736. in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3. 133 f.: „Eccovi un esemplare dell'opera che ho doruto improvvisamente scrivere per le nozze della serenissima arciduchessa Teresa, e scriverla in diciotto giorni e mezzo.“ – *Achille in Sciro* erschien 1737 in Venedig im vierten Band von Bettinellis Werkausgabe *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio Romano poeta cesareo*. Der erste erhaltene Brief Metastasios an Giuseppe Bettinelli stammt vom 14. Juni 1732. in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3. 66 f.; zahlreiche weitere folgten.

⁴⁵ Das Königreich Neapel war erstmals seit dem 16. Jahrhundert wieder zu einer selbständigen Monarchie geworden.

⁴⁶ Ein Zeitgenosse, Charles de Brosses, bestätigt dieses Urteil aufgrund seiner persönlichen Beobachtungen während der Vorstellung der Oper *Partenope* (Text: Silvio Stampiglia, Musik:

gandistischen Wert und wußte ihn für seine Zwecke zu nutzen. Der Neubau des Teatro San Carlo bald nach Übernahme der Herrschaft war für ihn und seine Minister in erster Linie eine Prestigeangelegenheit. Da das alte Teatro San Bartolomeo in Ausstattung und Größe nicht den Intentionen und Anforderungen eines aufwendigen königlich-höfischen Theaterbetriebes entsprach, wurde es niedergerissen und durch ein neues, wesentlich größeres Opernhaus ersetzt. Bei diesem Bauvorhaben konnte sich König Karl III. nicht an seinem Heimathof Madrid orientieren, wo sich die italienische Oper gerade erst zu etablieren begann⁴⁷; Vorbild waren die repräsentativen Opernhäuser Mittel- und Südeuropas, insbesondere die Italiens⁴⁸. In der erstaunlich kurzen Zeit von kaum mehr als sieben Monaten wurde das neue Hoftheater in unmittelbarer Nähe des Königspalastes⁴⁹ errichtet und am 4. November 1737 zum Namenstag des Königs mit der Aufführung von Metastasios *Achille in Sciro* feierlich eröffnet⁵⁰.

Warum man zu diesem Anlaß keine vollkommen neue Oper in Auftrag gab, geht aus den bisher bekannten Dokumenten nicht hervor. Die Auswahl der Libretti für die erste Saison muß jedenfalls schon bald nach Baubeginn erfolgt sein. Alle Texte – mit Ausnahme von *La locandiera*, einer *commedia musicale* von Gennarantonio Federico – stammten aus der Feder Pietro Metastasios, über den sich der *Uditore*

Domenico Sarri) im Teatro San Carlo am 4. November 1739: „*Le roi y vint; il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre. Cet homme assurément n'aime pas la musique [...]*.“ (CHARLES DE BROSSES, *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740 [...] publiées pour la première fois sur les manuscrits autographes par M. R. Colomb*, Paris 21836, 383.

⁴⁷ Vgl. weiter unten und den Beitrag von JUAN JOSÉ CARRERAS und JOSÉ MAXIMO LEZA im vorliegenden Band.

⁴⁸ Vgl. zu Hoftheaterbauten u. a.: SUSANNE SCHRADER, *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland* (Beiträge zur Kunstwissenschaft 21) München 1988; UTE DANIEL, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

⁴⁹ Der König konnte seine Loge im Theater durch einen direkten Gang von seinen Gemächern im Palast aus erreichen, was ihm erlaubte, den Opernvorstellungen auch nur akteweise beizuwohnen, wie das Beispiel einer Aufführung von Metastasios *La clemenza di Tito* im Jahre 1738 zeigt: „*pusaron Sms [Sus Magestades] al gran teatro de San Carlos, y se divertieron en ver un acto cada noche, y los Bailes correspondientes del Drama en Musica intitulado la Clemencia de Tito, que actualmente se representa, haciéndose con esta división más tolerable lo dilatado del Drama y lográndose, que Sms se diviertan, sin alterar aquellas horas, que tienen señaladas, para cerrar y recogerse.*“ (Brief des Marqués Joaquín de Montealegre an Don Sebastián de la Cuadra Marqués de Villarias vom 25. Nov. 1738, in: Archivo General de Simancas, Sección Estado, leg. 5818, fol. 85; dieses Dokument wurde mir dankenswerterweise von Juan José Carreras zugänglich gemacht); vgl. zu der Anekdote, dieser Gang sei auf persönlichen Wunsch des Königs noch während der Eröffnungsvorstellung eingebaut worden: BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (Biblioteca Adelphi 258) Mailand 1992, 187 f.

⁵⁰ Vgl. zu den Anfängen des Teatro San Carlo: MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, 7 ff.; CROCE, *I teatri di Napoli*, 181 ff.

generale dell'Esercito Erasmo Ulloa Severino in seiner Funktion als Theaterintendant im März 1737 lobend äußerte:

„[...] non è dubbio che tra i poeti, i quali nel secolo presente fioriscono nella composizione dei drammi, il più concettoso e che il carattere dei finti sovrani e delle parti eroiche meglio vesta e fornisca, egli è il rinomato Pietro abate Metastasio, che, sebbene sotto altro rimoto cielo soggiorni, nulladimeno in questa capitale, dove principalmente le scienze apprese, può dirsi ancor tra noi, per rapporto alle sue opere che da tempo in tempo si son qui sparse e provengono.“⁵¹

Metastasio, der sich nun „sotto altro rimoto cielo“, d. h. am gegnerischen Kaiserhof aufhielt, hatte für Neapel, neben den kleineren höfischen Gelegenheitswerken *Angelica* (1720), *Endimione* (1721) und *Gli Orti Esperidi* (1721)⁵², auch seine erste große Oper *Didone abbandonata* geschaffen⁵³, die 1724 mit der Musik von Domenico Sarri⁵⁴ am Teatro San Bartolomeo uraufgeführt worden war⁵⁵. Sarri (1679–1744), der schon unter habsburgischer Herrschaft das neapolitanische Musiktheater dominiert hatte⁵⁶, war nach dem Tod Francesco Mancinis im September 1737 zum Hofkapellmeister avanciert und erhielt nun den ehrenvollen Auftrag, die Wiener Hochzeitsoper *Achille in Sciro* zur Eröffnung des Teatro San Carlo neu zu vertonen. Drei weitere Werke Metastasios – *L'Olimpiade* (1733 Wien), *Artaserse* (1730 Rom) und *Demetrio* (1731 Wien) – sollten noch in derselben Saison folgen. Die Musik zu *L'Olimpiade* sowie zu Teilen des *Demetrio*⁵⁷ stammte von dem neapolitani-

⁵¹ Schreiben von Ulloa vom März 1737, zit. nach CROCE, *I teatri di Napoli*, 185.

⁵² Vgl. zu *Gli Orti Esperidi* den Beitrag von FRANCESCO COTTICELLI im vorliegenden Band.

⁵³ Schon 1723 hatte Metastasio das Opernlibretto *Siface* verfaßt, das vom Autor jedoch nie als eigenständiges Werk betrachtet wurde, weil es auf einem alten Text von Domenico David (*La forza della virtù*) basierte: es wurde im Mai 1723 in der Vertonung von Francesco Feo am Teatro San Bartolomeo aufgeführt. Interessanterweise gehörte *Siface* – wohl wegen seines in Spanien angesiedelten Sujets – zu den ersten Libretti Metastasios, die in einer spanischen Adaptation 1737 in Madrid aufgeführt wurden. – Vgl. dazu den Vortrag von LUCIOTUFANI *Un dramma senza volerlo fare: „La forza della virtù“ di Domenico David e il „Siface“ di Pietro Metastasio* im Rahmen der Tagung *Il melodramma di Pietro Metastasio: La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento* (Rom, 2.–5. Dezember 1998; im Druck).

⁵⁴ Auch Sarro; er selbst firmierte als Sarri (vgl. Autograph im Conservatorio San Pietro a Majella); vgl. MICHAEL E. ROBINSON – DALE E. MONSON, *Sarro (Sarri), Domenico Natale*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 4, 181 f..

⁵⁵ Vgl. zu den *Didone abbandonata*-Versionen in Neapel den Beitrag von PAOLO GIOVANNI MAIONE im vorliegenden Band: *Didone abbandonata* war die letzte Oper, die 1737 am Teatro San Bartolomeo aufgeführt wurde, bevor es abgerissen wurde.

⁵⁶ Vertonungen von Metastasio-Texten: *Endimione* (1721), *Didone abbandonata* (Neapel 1724; Venedig 1730), *Siroe re di Persia* (1727), *Demofonte* (1735; in Zusammenarbeit mit Francesco Mancini und Leonardo Leo), *Achille in Sciro* (1737), *Ezio* (1741), *Alessandro nell'Indie* (1743).

⁵⁷ Der erste Akt und die Rezitative des zweiten stammten von Leo, der dritte Akt wurde von Riccardo Broschi, dem Bruder des Kastraten Carlo Broschi Farinelli, vertont; die Arien des zweiten Aktes stammten von Giuseppe de Majo, Nicola Logroscino, Lorenzo Fago und eine von dem Tenor Angelo Amorevoli.

sehen Vizekapellmeister Leonardo Leo: *Artaserse* hingegen wurde in der Vertonung des 1730 verstorbenen Leonardo Vinci gespielt⁵⁸.

Trotz des dynastischen Wechsels im Königreich Neapel war man demnach musiktheatralisch auf Kontinuität bedacht und wählte für die Eröffnungssaison des Teatro San Carlo bewährte Librettisten und Komponisten. Dies hing einerseits mit dem konservativen Musikgeschmack des für die Theaterintendanz zuständigen *Uditore Generale* Ulloa zusammen⁵⁹, war aber andererseits vor allem in der Forderung nach höfischer Repräsentation begründet, die der neue König an die Opernaufführungen in dem Theater knüpfte, das seinen Namen trug.

Um diesem repräsentativen Anspruch Genüge zu tun, verpflichtete man für die Eröffnungssaison am Teatro San Carlo Künstler von entsprechendem Format: den in ganz Italien gefragten Bühnenbildner Pietro Righini⁶⁰ und einige der besten Gesangsvirtuosen, die beiden *prime donne* Vittoria Tesi und Anna Maria Peruzzi, den Kastraten Giovanni Manzuoli und den Tenor Angelo Amorevoli. Das gleichzeitige Engagement von zwei *prime donne* führte unweigerlich zu Konflikten: die Peruzzi wollte neben sich keine zweite *prima donna* dulden und mußte erst mühsam davon überzeugt werden, daß der von Vittoria Tesi gesungene Achilles ja eigentlich eine Männerrolle sei, auch wenn sie in Frauenkleidern auftrat⁶¹.

⁵⁸ Die dritte Oper der ersten Saison am Teatro San Carlo sollte ursprünglich von Nicola Porpora komponiert werden, der aber nicht rechtzeitig fertig wurde, weshalb man schließlich stattdessen die letzte Oper Leonardos für Rom, *Artaserse*, aufführte.

⁵⁹ Er ließ noch 1739 *Partenope*, ein 27 Jahre altes Libretto Silvio Stampiglias, von Domenico Sarri neu vertonen, was ihm die Kritik des Publikums, aber auch des Königs einbrachte, worauf er zugeben mußte: „*il compositore Sarro è stato sempre mai celebrato, è vero però che fiori in tempo vetusto.*“ – Vgl. ULISSE PROTA GIURLEO, Domenico Sarro, in: *Archivi* 26 (1959) I, S. 83; HUCKE, L., „*Achille in Sciro*“, 24.

⁶⁰ Pietro Righini (1683–1742) begann seine Karriere in Parma und war um 1717 bereits so bekannt, daß er an verschiedenste Theater in ganz Italien engagiert und mehrfach für die Ausstattung von Eröffnungsvorstellungen neuer Theatergebäude herangezogen wurde (1717 Regio Ducal Teatro in Mailand, 1722 Teatro Regio in Turin); vgl. MERCEDES VIALE FERRERO, *Righini, Pietro*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 1325 f.

⁶¹ Vgl. CROCE, *I teatri di Napoli*, 186: „[...] la Peruzzi non voleva tollerare accanto a sé un'altra prima donna, e a stento fu dato persuaderla che nell'*Achille in Sciro*, che era la prima opera, la Tesi sosteneva la parte di Achille, il quale, sebbene comparisse vestito da donna, era uomo, e doveva essere rappresentato da persona di piena voce, di competente alta statura e di proporzionato spirito, onde nell'agire sia sollecita ed ardente: dalla Tesi insomma, ch'era un donnone, e non da lei, Peruzzi, che, sebbene virtuosissima cantatrice soprana, non aveva voce di molto corpo ed era di statura piccola. Tanto piccola, che il Tanucci, molti anni dipoi, ricordava la celebre pel canto, ma piccolissima Parrucchiera, della quale dicevano gli uomini vaghi di femine, che la Parrucchiera se ne andava in nettatura.“ (Fußnote 1: „Lettera del 2 agosto 1774 al Viviani: inedita nel carteggio del Tanucci che si serba nella Biblioteca Nazionale di Napoli“). – Ähnliches widerfuhr Vittoria Tesi 1749 auch in Wien, als die junge Sängerin Colomba Mattei, die bisher neben ihr die Partien der *seconda donna* dargestellt hatte, endlich auch Hauptrollen singen wollte; vgl. Brief Metastasios an Carlo Broschi detto Farinello vom 28. Mai 1749, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 393 f.

Dabei war nicht die Sopranistin Peruzzi, sondern die Altistin Tesi (1700–75)⁶² die damals weitaus bekanntere *prima donna*. Zur Zeit ihres Engagements in Neapel – 1736/37 am Teatro San Bartolomeo und 1737/38 am Teatro San Carlo – befand sie sich am Höhepunkt ihrer Karriere, während die Sopranistin Anna Maria Peruzzi (fl. 1728–56)⁶³, nach ihrem Debüt in Bologna im Jahre 1728 und Auftritten als *seconda donna*, erst seit 1733 auch als *prima donna* reüssierte⁶⁴. In der neapolitanischen Version des *Achille in Sciro* sang sie die weibliche Hauptrolle der Königstochter Deidamia, die sie 1744 auch am spanischen Hof verkörpern sollte.

Der Sopran- und spätere Altkastrat Giovanni Manzuoli (ca. 1720–82)⁶⁵, dem 1737 in Neapel die Partie des Königs Lykomedes übertragen wurde, trat auch im folgenden Jahrzehnt als *primo uomo* in den am Teatro San Carlo gespielten Opern auf, bevor er 1749 nach Mailand, Madrid und Lissabon⁶⁶ verpflichtet wurde. 1760 folgte er einer Einladung nach Wien, um bei den Hochzeitsfestlichkeiten für Erzherzog Joseph II. unter anderem auch in Metastasios *Alcide al bivio*⁶⁷ zu singen. In der Saison 1764/65 trat er mit großem Erfolg am King's Theatre in London auf, von wo er endgültig nach Italien zurückkehrte. Noch 1771 verkörperte Manzuoli die Hauptrollen in Metastasios *Ruggiero, o vero Leroica gratitudine* (Musik: Johann Adolf Hasse) und in Giuseppe Parinis *Ascanio in Alba* (Musik: Wolfgang Amadeus Mozart), die beide anlässlich der Vermählung von Erzherzog Ferdinand mit Prinzessin Maria Beatrice d'Este in Mailand aufgeführt wurden⁶⁸.

Auch der venezianische Tenor Angelo Amorevoli (1716–98)⁶⁹ hatte sich schon in Rom, Venedig und Mailand einen Namen gemacht, bevor er nach Neapel engagiert und 1737 mit der Rolle des Odysseus in *Achille in Sciro* betraut wurde. Bis 1740 trat er am Teatro San Carlo auf, dann ging er nach London und Mailand. 1745 ließ

⁶² Vgl. GERHARD CROLL, *Tesi (Tramontini), Vittoria*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 4, 702 f.

⁶³ Vgl. DENNIS LIBBY – JOHN ROSSELLI, *Peruzzi (Perucci), Anna (Maria)*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 975.

⁶⁴ Auch im Falle der Aufführung des *Demetrio* in Neapel kam es zu Konflikten zwischen den beiden Sängerinnen, weil die Tesi nicht wieder – wie in *Achille in Sciro* – die männliche, sondern die weibliche Hauptrolle singen wollte, während die Peruzzi nicht auf den ihr zugewiesenen Part der *prima donna* verzichten wollte; nur die Autorität des Königs konnte die beiden Damen dazu veranlassen, die ihnen übertragenen Rollen zu singen. – vgl. HUCKE, *L' „Achille in Sciro“*, 22.

⁶⁵ Vgl. KATHLEEN KUZMICK HANSELL, *Manzuoli, Giovanni*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 197 f.

⁶⁶ Vgl. zur Oper in Portugal: MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989.

⁶⁷ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 100, 102 f. und BRUCE ALAN BROWNS Beitrag im vorliegenden Band.

⁶⁸ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 203–205, 210, 226.

⁶⁹ Vgl. SVEN HANSELL, *Amorevoli, Angelo (Maria)*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 1, 112.

er sich in Dresden nieder, gastierte aber auch in Wien und neuerlich in Mailand, bevor er sich 1764 endgültig von der Bühne zurückzog.

Die genannten vier Gesangsvirtuosen wurden in den Nebenrollen von dem Soprankastraten Mariano Nicolini als Theagenes, der Altistin Agata Elmi als Nearkos und dem Tenor Cristofano Rossi als Arkas unterstützt. Dazu kam ein umfangreicher Chor, der von Schülern verschiedener Konservatorien in Neapel gebildet wurde und die von Metastasio in die Handlung integrierten Chöre sang; den Schlußchor bestritten die Solisten der Oper. Während *Achille in Sciro* in Wien mit der Huldigung an das Brautpaar und an das Kaiserhaus geendet hatte, wies man in Neapel im Prolog auf den Anlaß der Aufführung hin: Allegorien der *Magnificenza*, *Gloria* und *Celerità* erklärten dem *Genio reale*, mit welcher Eile und Pracht das neue Theater errichtet worden war.

Die von der Wiener Aufführung deutlich abweichende Besetzung machte auch eine Umbewertung der Rollen notwendig, die zu einigen Änderungen im ursprünglichen Text führte und sich in der unterschiedlichen Anzahl der den einzelnen Sängern zugewiesenen Arien manifestierte. Metastasio hatte in seinem Libretto sieben Rollen vorgesehen: den *primo uomo* Achilles (fünf Soloarien sowie eine Arie gemeinsam mit dem Chor); die *prima donna* Deidamia (vier Arien); den *secondo uomo* Theagenes (zwei Arien); eine *seconda donna* fehlte, stattdessen gab es zwei Fürsten, den König Lykomedes (vier Arien) und Odysseus (drei Arien), mit ihren jeweiligen Dienern Nearkos (zwei Arien) und Arkas (eine Arie).

In Wien hatte man fünf Kastraten, einen weiblichen Sopran und einen Baß mit diesen Partien betraut; in Neapel hingegen standen zwei *prime donne* (Achilles, Deidamia), eine *seconda donna* (Nearkos), zwei Kastraten (Lykomedes, Theagenes) und zwei Tenöre (Odysseus, Arkas) zur Verfügung. Nur die Rollen der beiden Protagonisten sowie die des Dieners Arkas blieben unverändert, während man die Partie des *secondo uomo* erheblich aufwertete: Nicolini durfte als Theagenes zusätzlich zu den zwei von Metastasio vorgesehenen Arien zwei weitere singen. Aus Gründen des Gleichgewichts wurde die Arie des Odysseus zu Beginn des zweiten Aktes gestrichen, dafür erhielt er eine zweite an dessen Höhepunkt. Auch die *seconda donna* Agata Elmi durfte als Nearkos eine zweite Arie im ersten Akt singen; andererseits wurde der Part des Königs Lykomedes von vier auf zwei Arien reduziert. Am Beginn des dritten Aktes fügte man drei Szenen hinzu, die im Originallibretto fehlen; sie endeten mit einer Arie des Theagenes⁷⁰. Insgesamt wurde somit die Struktur des Textes entscheidend verändert, wobei die lokalen Gegebenheiten, die Auswahl der Sänger und des Komponisten, aber auch der Publikumsgeschmack diese dramaturgischen Eingriffe wesentlich beeinflussten. Sie erfolgten zumeist ohne Rücksprache mit dem Librettisten⁷¹, denn von „Werktreue“ war man damals

⁷⁰ Vgl. HUCKE, *L., „Achille in Sciro“*, 28 ff.

⁷¹ Metastasio's Korrespondenz zeigt allerdings, daß er an manchen der Neuinterpretationen und Adaptationen seiner Werke sehr wohl Anteil nahm bzw. selbst seine Libretti für spätere Auf-

noch weit entfernt. Die Texte wurden nach Bedarf beliebig verändert, adaptiert oder gekürzt, im Extremfall aus ganz unterschiedlichen Bausteinen als *Pasticcio* neu zusammengesetzt⁷².

Die Eröffnungsvorstellung des Teatro San Carlo mit Metastasios *Achille in Sciro* ist Spiegelbild der damaligen höfischen Theaterpraxis: man wählte bewußt eine bereits erprobte Oper desjenigen Librettisten aus, der es am besten verstand, das Idealbild einer absoluten Monarchie auf die Bühne zu bringen und die herrscherlichen Tugenden ins rechte Licht zu rücken; man übergab den Kompositionsauftrag dem amtierenden neapolitanischen Hofkapellmeister, der sich auch als Komponist von *drammi per musica* mehrfach bewährt hatte; man engagierte von auswärts einen arrivierten Bühnenbildner, der mehrfach seine Fähigkeiten als Ausstatter prunkvoller Eröffnungsvorstellungen neuer Theatergebäude unter Beweis gestellt hatte; und man verpflichtete Sänger, von denen man wußte, daß ihre Stimmen über die nötige Anziehungskraft auch beim kritischen höfischen Publikum verfügen würden, und ging auf deren Kapriзен ein, um den Erfolg der Aufführung nicht zu gefährden.

Die Berichte in den Zeitungen scheinen dieser Taktik recht zu geben. Die *Gazzetta di Napoli* berichtete am 5. November 1737:

*„Vi era accorso di persone distinte un incredibile numero: si videro tutti i palchi riempiti di dame, adorne di ricchissimi abiti e di preziosissime gemme, come altresì di cavalieri in abiti di sfarzossima gala, ad oggetto di appalesare in sì gioiosa congiuntura l'interno giubilo loro.“*⁷³

Auch die kurze Notiz im *Wienerischen Diarium* betonte das große Publikumsinteresse:

*„[...] Gestern als an dem Fest des Heil. Caroli| und Namens=Tag unseres Königs ware der gantze Hof in prächtiger Gala| und Abends wurden gewöhnlicher=massen die Stücke gelöset. Abends dito wurde auf dem neuen Theatro die erste Opera mit grossen Pracht gehalten| und bezeigte der Adel| deme darinnen die Schau=Erker in eben der Ordnung wie in dem Theatro von St. Bartholomeo angewiesen waren| darob ein besonderes Vergnüen.“*⁷⁴

Die rege Anteilnahme des höfischen Publikums an der Eröffnung des Teatro San Carlo mit Metastasios *Achille in Sciro* wird jedoch nicht nur in den offiziellen Zeitungsberichten dokumentiert, sondern auch in der diplomatischen Korrespondenz zwischen dem neapolitanischen und dem spanischen Hof. Joaquín de Monteleagre, Staatssekretär des neapolitanischen Königs Karl III., berichtete dem Mar-

führungen neu bearbeitete: vgl. HORST BOSCH, *Die Operaufführungen des Abate Pietro Metastasio am Wiener Kaiserhof nach Zeugnissen aus seinen Briefen*. Wien: phil. Diss. 1967; REINHARD WIENEND, *Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren*, in: *Analecta Musicologica* 40 (1983) 255–275; vgl. zu Metastasio und den Aufführungen seiner Werke in Dresden den Beitrag von ROSY CANDIANI im vorliegenden Band.

⁷² Vgl. den Beitrag von MICHAEL BURDEN im vorliegenden Band.

⁷³ Zit. nach CROCE, *I teatri di Napoli*. 186.

⁷⁴ *Wienerisches Diarium* 96 vom 30. Nov. 1737.

qués De la Cuadra in Madrid schon am Tag nach der Premiere ausführlich von dem Theaterereignis:

„Ayer día del Augusto nombre de SM fue innumerable el concurso que hubo en este Palacio de todas clases de Personas, compitiéndose unas a otras en las Galas, y en las demostraciones de obsequio y de amor. Al anochecer hicieron estos Castillos y Galeones la Salva Real con la descarga de todo el Cañon, y poco despues pasó SM al nuevo teatro de San Carlos por el pasadizo, y comunicació de sus propios cuartos, y asistió SM a toda la representación del Damma del famoso Metastasio intitulado el Achilles in Sciro, la qual aunque duro 5 horas no llegó el caso de que fuese fastidiosa a SM ni al innumerable concurso, que interrino en ella que es la mayor alabanza, que puede hacer de la Poesia de la Pieza del buen gusto de la Música, de la habilidad y soltura de los Cómicos, de la destreza de los Bailarines, de la magnificencia de las Scenas, y de lo ingenioso de los Bailes, y respecto de haber ya hecho a VS en mi antecedente una descripción del teatro, sólo puedo añadir para mayor curiosidad suya el capitulo adjunto de la Gazeta de Nápoles, y el Libro de la Opera para testimonio de mi atención.“⁷⁵

Dieser Brief gibt nicht nur Aufschluß über das große Publikumsinteresse an dieser Oper trotz einer Aufführungsdauer von fünf Stunden, sondern auch darüber, daß Metastasios *Achille in Sciro* unmittelbar nach der ersten Vorstellung in Neapel seinen Weg nach Madrid fand, weil der neapolitanische Staatssekretär das Libretto samt der entsprechenden „Theaterkritik“ aus der *Gazzetta di Napoli* an den spanischen Hof übersandte. Es sollte jedoch noch bis 1744 dauern, bevor *Achille in Sciro* in neuer musikalischer und szenischer Gestalt auch auf die spanische Bühne gelangte.

1744 „Achille in Sciro“ in Madrid: Hochzeitsoper zur Stärkung der spanisch-französischen Allianz

Nach den gescheiterten Versuchen einer politischen Annäherung an Österreich in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts wandte Spanien seine Aufmerksamkeit zunächst Portugal und dann wieder Frankreich zu und besiegelte diese Allianzen⁷⁶ mit entsprechenden Wechselheiraten: 1729 kam es zur Doppelhochzeit zwischen dem Infanten Fernando und der portugiesischen Prinzessin Maria Barbara von Braganza sowie der vom französischen Hof verschmähten Infantin Maria Anna Victoria und dem späteren König Joseph I. von Portugal⁷⁷. Der spanische Hof hätte auch gerne eine spektakuläre französisch-spanische Doppelhochzeit gesehen, doch Frankreich bestand auf zwei getrennten Festlichkeiten: 1739 heiratete der

⁷⁵ Brief von Montealegre an De la Cuadra aus Neapel vom 5. Nov. 1737. in: Archivo General de Simancas, Sección Estado, leg. 5811, fol. 141 (die Autorin dankt Juan José Carreras für die freundliche Mitteilung dieses Dokuments).

⁷⁶ 1733 und 1743 Erster und Zweiter Familienvertrag zwischen Spanien und Frankreich.

⁷⁷ Die portugiesischen Ehepartner stammten aus der Ehe von König Johann V. mit Erzherzogin Maria Anna, einer Schwester Kaiser Karls VI.

Infant Philipp die französische Prinzessin Louise-Elisabeth⁷⁸, 1744 die Infantin Maria Teresa Antonia den Dauphin Louis⁷⁹ (Abb. 35).

Es ist die Hochzeit von 1744, die in diesem Zusammenhang interessiert, war doch Metastasios *Achille in Sciro* ein wesentlicher Bestandteil der spanischen Festivitäten aus diesem Anlaß⁸⁰. Dabei ist hervorzuheben, daß dies überhaupt erst die dritte italienische *opera seria* war, die am Hofe des spanischen Königs Philipp V. aufgeführt wurde. Vorangegangen waren 1738 Metastasios *Alessandro nell'Indie* und 1739 Antonio Maria Lucchinis *Farnace*, beide in der Vertonung des spanischen Hofkapellmeisters Francesco Corselli (Francisco Courcelle)⁸¹, der auch die Musik zu *Achille in Sciro* komponieren sollte⁸². Corselli (ca. 1702–78) war 1734 nach Madrid gekommen und fungierte von 1738 bis zu seinem Tod im Jahre 1778 als Hofkapellmeister und Musiklehrer der Infanten: er komponierte, neben einer Fülle von Sakralmusik, auch einige Opern, darunter die erwähnten drei *drammi per musica*.

Anders als an den meisten anderen europäischen Höfen fand die italienische *opera seria* erst relativ spät Eingang in das spanische Hoftheater, und zwar erst nachdem sie in den *corrales*, den öffentlich-städtischen Theatern, gezeigt worden war⁸³. Dort hatte man in der Zeit zwischen 1736 und 1744 auch Gelegenheit, eine Reihe von Metastasios Werken kennenzulernen: *Artaserse* und *Demetrio* sowohl in einer spanischen (1736) als auch in einer italienischen Version (1738); *Siface* (1737) und *Adriano in Siria* (1737) in spanischen Adaptationen; *Demofonte* (1738), *Siroe* (1739) und *La clemenza di Tito* (1739) im italienischen Original⁸⁴.

⁷⁸ Vgl. *Vie privée de Louis XV: ou Principaux événements, particularités et anecdotes de son règne*. London 1781. Bd. 2. 55 f.; BAUDRILLART, *Philippe V*. Bd. 4. 487–510.

⁷⁹ Vgl. *Vie privée de Louis XV*. Bd. 2. 214 ff.; BAUDRILLART, *Philippe V*. Bd. 5. 238–256.

⁸⁰ Ursprünglich plante man nur die Operaufführung und Feuerwerke, doch entschloß man sich im November 1744 kurzfristig, auch eine Serenata zu veranstalten, mit deren Komposition Emanuel d'Astorga beauftragt wurde; vgl. Archivo del Palacio Real de Madrid. Sección Histórica. leg. 20 (Contratos matrimoniales). fasc. 12 (1744 Infanta Doña Maria Teresa con el Delphin de Francia).

⁸¹ Corselli selbst unterschrieb sich in Madrid als *Francisco Courcelle* und wies damit auf seine Herkunft als Sohn französischer Emigranten hin, die sich in Italien niedergelassen hatten. Er fungierte 1727–33 als Kapellmeister am Hofe von Parma und komponierte in dieser Zeit auch seine ersten Opern *Venere placata* (1731) und *Nino* (1732) für Venedig; vgl. ROBERT STEVENSON, *Corselli (Courcelle), Francesco (Francisco)*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* I. 961 f.

⁸² Vgl. STROHM, *Francesco Corselli's „drammi per musica“ for Madrid*. 97–117. bes. 108–117.

⁸³ Vgl. JOSÉ MÁXIMO LEZA, *Metastasio on the Spanish Stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s*, in: *Early Music* 26 (1998) 623–631; ders.: *Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731–1749)*, in: *Artigrama* 12 (1996–97) 123–146; JUAN JOSÉ CARRERAS, „*Terminare a schiaffoni*“: *La primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)*, in: *ibidem* 99–121.

⁸⁴ Vgl. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Pietro Metastasio's conquest of Spain* (unveröffentlichter Vortrag, gehalten im Rahmen der Royal Musical Association Annual Conference in Oxford am 28. März 1998) und *La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna* (Vortrag im Rahmen der Tagung II

Das in diesen Jahren verstärkte Interesse an der italienischen *opera seria* manifestierte sich auch darin, daß man eine Truppe professioneller italienischer Opernsänger engagierte⁸⁵ und das Teatro de los Caños del Peral, in dem sie auftreten sollten, den höheren technisch-szenischen Anforderungen von Opernproduktionen entsprechend adaptieren ließ. Dieses erste italienische Ensemble, das 1738/39 unter der Leitung des Impresario Giovanni Antonio Pieracini in Madrid auftrat, bestand aus sechs Sängern: der Sopranistin Rosa Mancini und dem Kastraten Lorenzo Saletti, beide aus Florenz; dem Tenor Annibale Pio Fabri sowie den Sopranistinnen Elisabetta Uttini und Maria Marta Monticelli, alle drei aus Bologna, und der Venezianerin Giacinta Forcellini. Dies war auch das Ensemble, das am 8. Juli 1738 mit Metastasio's *Alessandro nell'Indie*⁸⁶ die Aufführung der ersten *opera seria* am spanischen Hof bestritt; sie fand am 8. Juli 1738 zur Feier der Hochzeit von König Karl III. von Neapel mit Maria Amalia von Sachsen statt.

Mit Ausnahme des Tenors Annibale Pio Fabri zählte keiner der Sänger zu den europäischen „Stars“ (Abb. 38), und die mangelnde künstlerische Qualität der Truppe mag einer der Gründe gewesen sein, warum man im folgenden Jahr für die Hauptrollen von Lucchinis *Farnace*⁸⁷ den renommierten Kastraten Gaetano Majorano detto Caffarelli (1710–83)⁸⁸ sowie die beiden aus Neapel wohl bekannten

melodramma di Pietro Metastasio. Rom. 2.–5. Dezember 1998; im Druck); vgl. auch den Beitrag von JUAN JOSÉ CARRERAS und JOSÉ MÁXIMO LEZA im vorliegenden Band.

⁸⁵ Bis zu diesem Zeitpunkt waren die spanischen Schauspielerinnen, die an den *corrales* hauptsächlich Sprechstücke spielten, auch für die musikalischen Adaptationen der Metastasio-Opern in spanischer Sprache herangezogen worden.

⁸⁶ *Alessandro nell'Indie*./ Drama per musica./ di Pietro Metastasio./ tradotto dall'idioma italiano/ al castigliano./ da rappresentarsi/ nel Regio Nuovo Teatro/ del Bon-Ritiro./ in occasione di solennizzare/ la Imperiale Villa de Madrid/ il glorioso giorno della nascita/ di Filippo V./ Re delle Spagne, &c./ [...] La composizione della musica è di Don Francesco Corselli, Maestro della Cappella Reale, e di Musica delli Serenissimi Infanti (ital.-span. Libretto). – vgl. JUAN JOSÉ CARRERAS. *En torno a la introducción de la ópera de corte en España: „Alessandro nell'Indie“ (1738)*, in: *Actas del Congreso „Fiestas, ceremonias, ceremoniales: pueblo y corte. España, Siglo XVIII“* (Marbella/Málaga. 6.–8. Nov. 1997) (im Druck); vgl. auch REINHARD STROHM, „*L'Alessandro nell'Indie*“ del Metastasio e le sue prime versioni musicali, in: *La drammaturgia musicale*, hrsg. von Lorenzo Bianconi. Bologna 1986. 157–176.

⁸⁷ *Farnace*./ Drama per musica./ tradotto dall'idioma italiano/ al Castigliano d'ordine di S.M. da Don Girolamo Val, suo Secretario, e del Governo di Castiglia, da rappresentarsi nel Regio Teatro del Bon-Ritiro, in occasione di solennizzare Madrid/ le gloriose nozze/ di Filippo Borbone, Infante di Spagna, / con/ Luigia, / prima Principessa di Francia, / Si dedica/ alle loro Altezze Reali, / [...] / La composizione della musica è di D. Francesco Corselli Maestro della Cappella Reale; e l'Invenzione delle Scene di D. Giacomo Bonavia Custode del Regio Sitio di Aranjuez. / In Madrid, nella Stamperia di Antonio Sanz, Anno 1739 (ital.-span. Libretto, in dem nur der Übersetzer, nicht aber der Librettist Antonio Maria Lucchini angeführt wird; Sänger: Gaetano Majorano, detto Caffarelli; Anna Maria Peruzzi, Vittoria Tesi Tramontini, Rosa Mancini, Annibale Pio Fabri, Elisabetta Uttini, Lorenzo Saletti).

⁸⁸ WINTON DEAN, *Caffarelli*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* I. 677.

prime donne Vittoria Tesi und Anna Maria Peruzzi dazu engagierte. Alle drei waren ehemalige Partner des berühmten Kastraten Carlo Broschi Farinelli (Abb. 39), der seit 1737 in den persönlichen Diensten des spanischen Königs Philipp V. stand. Möglicherweise gingen die Neuengagements auf Farinellis Empfehlung zurück, auch wenn er damals noch nicht für den höfischen Theaterbetrieb verantwortlich war⁸⁹. Wesentlicher als Farinellis Einfluß war aber die Tatsache, daß alle drei Sänger in den vorangegangenen Jahren mit großem Erfolg in Italien, insbesondere in Neapel, zum Teil auch gemeinsam aufgetreten waren⁹⁰.

Die engen dynastischen Beziehungen zwischen dem spanischen und dem neapolitanischen Königshof führten zu einem regen Austausch auch in künstlerischen Dingen⁹¹. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, daß sich die spanische Königin Elisabeth Farnese im Jahre 1737 von ihrem königlichen Sohn Karl Opernlibretti aus Neapel schicken ließ, und daß sich unter diesen Sendungen auch sechs Bände der Werke Metastasio befanden⁹². Da ausdrücklich von einer sechsbändigen Ausgabe die Rede ist, kann es sich dabei nicht um Bettinellis venezianische Edition gehandelt haben, die damals erst vier Bände umfaßte⁹³, sondern um die römische Werkausgabe Leones⁹⁴; sie war in diesem Jahr neu erschienen und

⁸⁹ Der Theaterbetrieb lag noch in den Händen des Favoriten der Königin, Marchese Annibale di Scotti; Farinelli wurde erst von König Ferdinand VI. zum Hoftheaterintendanten ernannt und bekleidete diese Funktion während dessen gesamter Regierungszeit (1747–59); vgl. *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año de 1747. hasta el presente: des sus yndividuos, sueldos, y encargos, segun se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs. Ser. en el Real sitio de Aranjuez dispuesto por D.º Carlos Broschi Farinelo Criado familiar de S.º M.º Año de 1758.* (Originalmanuskript in der Biblioteca Nacional de Madrid, Kopie in der Bibliothek des Collegio di San Clemente in Bologna); Faksimile: CARLOS BROSCHI FARINELLI. *Fiestas reales*, con prólogos de Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego, Madrid 1992.

⁹⁰ Reinhard Strohm weist auch darauf hin, daß einige der Sänger – Vittoria Tesi, Rosa Mancini und Elisabetta Uttini – bereits andernorts in *Farnace* gesungen hatten; daß Tesi, Caffarelli, Annibale Pio Fabri und Anna Maria Peruzzi an verschiedenen italienischen Bühnen miteinander aufgetreten waren; und daß Anna Maria Peruzzi in den venezianischen Opern Corselli's *Venere placata* und *Nino* die *prima donna* verkörpert hatte; vgl. STROHM, *Francesco Corselli's „drammi per musica“ for Madrid*, 100.

⁹¹ Vgl. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V.* 533 ff.

⁹² Brief des Marqués de San Esteban, Obersthofmeister von König Karl III. von Neapel-Sizilien, an Don Sebastián de La Cuadra vom 17. Dezember 1737, in: Archivo General de Simancas, Sección Estado, leg. 5811, fol. 113: „Señor mío. De orden de SM Suu remito a VS los seis tomos de las Comedias, o sean Operas de Metastasio, que SM envía a la Reina nuestra Señora para que VS se sirva de ponerlos en las Reales Manos de SM. Dios guarde a VS muchos años como deseo.“ (dank freundlicher Mitteilung von Juan José Carreras), vgl. auch BOTTINEAU, *El arte cortesano*, 535.

⁹³ *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio Romano Poeta Cesareo*, 4 Bde. Venedig: Giuseppe Bettinelli 1733–37.

⁹⁴ *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio Romano, Poeta cesareo*, 6 Bde. Rom: P. Leone 1737.

enthielt – ebenso wie die Bettinellis – in ihrem viertem Band *Achille in Sciro*. Als man 1744 nach einer Hochzeitsoper zu Ehren der Infantin Maria Teresa suchte, fiel die Wahl wohl nicht zufällig auf gerade jenes *dramma per musica*, das Metastasio 1736 für die habsburgische Namensvetterin verfaßt hatte⁹⁵.

In den acht Jahren, die zwischen den beiden Aufführungen in Wien und Madrid lagen, hatte sich die politische Situation Europas entscheidend verändert: Kaiser Karl VI. war 1740 gestorben, und seine Tochter Maria Theresia hatte mit der Herrschaft eine schwere Bürde übernommen. Der Versuch, ihrem Gemahl und Mitregenten Franz Stephan von Lothringen die deutsche Kaiserkrone zu sichern, war 1741 gescheitert; stattdessen war der Wittelsbacher Karl (VII.) gewählt worden. Erst nach dessen Tod im Jahre 1745 sollte die Wahl Franz Stephans zu Kaiser Franz I. gelingen. Im Österreichischen Erbfolgekrieg (1740–48) verteidigte Maria Theresia standhaft ihr Erbe gegen den Preußenkönig Friedrich II., wodurch sich naturgemäß die machtpolitischen Interessen Österreichs vom Südwesten Europas in den Nordosten verlagerten.

Während der Wiener Hof in kriegerische Konflikte verstrickt war, die viel Substanz und Geld kosteten, hatten in Madrid politische Ruhe und wirtschaftliche Prosperität Einzug gehalten. Statt auf dem Schlachtfeld und in diplomatischen Verhandlungen trat man 1744 in einen friedlichen Wettstreit mit dem Kaiserhof, denn auch in Wien feierte man in diesem Jahr Hochzeit: die Schwester Maria Theresias, Erzherzogin Maria Anna, ehelichte den Bruder ihres Schwagers Franz Stephan, Karl von Lothringen. Aus diesem Anlaß gelangte ein neues *dramma per musica* Metastasios zur Aufführung, *Ipermestra*⁹⁶. In Madrid griff man hingegen auf das inzwischen mehrfach bewährte Libretto des *Achille in Sciro* zurück: nach Wien und Neapel war es auch in Rom (1738, Musik: Giuseppe Arena), Venedig (1739, Musik: Pietro Chiarini) und Turin (1740, Musik: Leonardo Leo) in neuer musikalischer und szenischer Gestalt aufgeführt worden.

Der mythologische Stoff war auch am spanischen Hof nicht unbekannt, obwohl die italienischen Opernversionen des 17. Jahrhunderts – Ippolito Bentivoglios *Achille in Sciro*⁹⁷ (Ferrara 1663, Musik: Giovanni Legrenzi) und Francesco Ximenes Aragona's *Achille riconosciuto* (Wien 1668, Musik: Antonio Draghi) – in Madrid mit größter Wahrscheinlichkeit nicht rezipiert worden waren. Bekannt war wohl nur Giulio Strozzi's *La finta pazza* (Venedig 1641, Musik: Francesco Saccati), eine der am

⁹⁵ Ähnliches ist 1765 zu beobachten, als man Metastasios *Alcide al bivio*, die Hochzeitsoper des österreichischen Thronfolgers Joseph bei seiner ersten Eheschließung mit Isabella von Parma (1760), anlässlich der Vermählung des spanischen Thronfolgers Karl, eines Sohnes von König Karl III., mit Maria Luisa von Parma, einer Schwester Isabellas, auch in Madrid aufführen ließ.

⁹⁶ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube*, 74 ff.

⁹⁷ *L'Achille in Sciro*. Favola drammatica da rappresentarsi in musica nel Teatro a S. Stefano in Ferrara l'anno 1663. Ferrara, heredi Suzzi. Widmung an Kardinal Fransoni: [...] *armonie [...] soavi gli ha donato il sig. D. Gio. Legrenzio maestro di cappella dello Spirito Santo [...]*; dass. auch: Venedig 1663 (mit Widmung an Michiel Colombo).

weitesten verbreiteten venezianischen Opern des 17. Jahrhunderts, die jedoch nicht Achilles, sondern Deidamia in den Mittelpunkt der Handlung stellte.

Allerdings hatten sich auch zwei der großen spanischen Dichter des Siglo de Oro in mythologischen Dramen mit diesem Thema beschäftigt: Fray Gabriel Téllez, besser bekannt als Tirso de Molina, hatte 1611/12 *El Aquiles*⁹⁸ verfaßt, und Don Pedro Calderón de la Barca folgte 1661 mit *El monstruo de los jardines*⁹⁹. Beide thematisierten die Mannwerdung und Sozialisierung des Achilles und stellten ihn – anders als Metastasio – zunächst als wildes Wesen (*monstruo*) dar, das in einer Höhle fernab jeder Zivilisation haust und mühsam den Umgang mit den Menschen und dem anderen Geschlecht erlernen muß¹⁰⁰. Erst im zweiten Akt folgt der auch von Metastasio thematisierte Teil des Achilles-Mythos am Hofe des Königs Lykomedes auf der Insel Skyros, wo ihn seine Mutter Thetis in Frauenkleidern versteckt hält, aus Angst vor den Folgen eines Orakels, das ihrem Sohn den Tod vorhergesagt hatte, sollte er in den Trojanischen Krieg ziehen. Auf Skyros verliebt sich Achilles in die Königstochter Deidamia und führt ein beschauliches „weibliches“ Leben im Kreise der Hofdamen, bis er von Odysseus aufgespürt wird, der durch militärische Klänge und glänzende Waffen in ihm kriegerisch-„männliche“ Gelüste zu wecken weiß. Achilles legt die Frauenkleider ab und erhält zwar Deidamia zur Frau, zieht jedoch als Befehlshaber der Griechen in den Trojanischen Krieg – seinem vom Orakel prophezeiten Heldentod entgegen¹⁰¹.

Schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gab es in der italienischen Literaturgeschichtsschreibung kontroverielle Überlegungen, inwieweit Metastasio bei der Abfassung seines Librettos von diesen spanischen Dramen inspiriert gewesen sein mag¹⁰². Ein direkter Einfluß ist nicht zweifelsfrei nachzuweisen, doch kann

⁹⁸ TIRSO DE MOLINA (Fray Gabriel Téllez), *El Aquiles*, in: ders., *Obras dramáticas completas* I, Madrid 1946, 1783–1844.

⁹⁹ DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El monstruo de los jardines*, in: ders., *Obras completas* I, Madrid 1969, 1983–2022.

¹⁰⁰ Vgl. EVERETT W. HESSE, *The Mars–Venus Struggle in Tirso's „El Aquiles“*, in: *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956) 138–151; JOSÉ ANTONIO MADRIGAL, *La función del hombre salvaje en el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina, y Calderón de la Barca*, University of Kentucky: phil. Diss. 1973; EVERETT W. HESSE, *Calderón's „El monstruo de los jardines“: Sex, Sexuality, and Sexual Fulfillment*, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 5 (1981) 311–319; SEBASTIAN NEUMEISTER, *Innenansicht der Fiesta: Mythos und Heilsgeschichte („Eco y Narciso“ und „El monstruo de los jardines“)*, in: *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 41) München 1978, 137–200.

¹⁰¹ Vgl. auch die *comedia* „*El cavallero dama*“ von Cristobal de Monroy y Silva.

¹⁰² Vgl. F. J. LLAMPILLAS, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, 6 Bde. Genua 1778–81; E. DE ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783) Bologna 21785; J. F. MASDEU, *Historia crítica de España y de la cultura española* I, Madrid 1783; PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, *Se il ch. Poeta Cesareo Metastasio imitò, o poteva imitare le opere di Pietro Calderón de la Barca*, in: ders., *Discorso storico-critico*, Neapel 1783, 139–148; vgl. dazu INORLA PEPE, *Motivi cal-*

man davon ausgehen, daß er als gebildeter Arkadier nicht nur die Autoren der griechischen und römischen Antike, sondern auch die spanischen Klassiker des Siglo de Oro kannte. Spanische Stoffe aus den *comedias* Calderóns oder Tirso de Molinas finden sich schon in zahlreichen italienischen Opern des 17. Jahrhunderts, vor allem in dem umfangreichen Œuvre Giacinto Andrea Cicogninis und seiner Nachahmer¹⁰³, sie zirkulierten aber auch in Sprechtheaterversionen auf den europäischen Wanderbühnen¹⁰⁴.

Metastasio selbst gibt im *Argomento* seines *Achille in Sciro* keinerlei Aufschluß über seine tatsächlichen Quellen, sondern verweist bloß allgemein auf verschiedene antike und moderne Darstellungen des Sujets, die er benutzt und nach seinen Vorstellungen neu gestaltet habe:

„*Incontrasi questo fatto presso che in tutti gli antichi e moderni poeti: ma, essendo essi tanto discordi fra loro nelle circostanze, noi, senz'attenerci più all'uno che all'altro, abbiam tolto da ciascheduno ciò che meglio alla condotta della nostra favola è convenuto.*“¹⁰⁵

Im Zusammenhang mit der spanischen Aufführung von 1744 ist es müßig, der Frage nach möglichen Vorlagen Metastasio's weiter nachzugehen, wichtiger erscheint die Überlegung, warum man gerade diesen Text für den besonderen Anlaß auswählte. Wir haben schon auf den Bezug zu den beiden habsburg-lothringischen Eheverbindungen von 1736 und 1744 hingewiesen, die für den Wiener Hof eine ebenso große politische Rolle spielten wie die Wechselheiraten zwischen französischen und spanischen Bourbonen für den Hof in Madrid; in jedem Falle sollten die neuen politischen Allianzen gestärkt und dynastisch abgesichert werden.

Achille in Sciro hatte sich aber nicht nur als Hochzeitsoper für die österreichische Thronfolgerin Maria Theresia, sondern auch als Festoper anläßlich der Eröffnung des Teatro San Carlo in Neapel bewährt. Durch dessen Bauherrn König Karl III. bestand eine direkte politisch-dynastische Verbindung zum Hof seiner Eltern in Madrid, der sich auch im Informationsaustausch über die neuesten künstlerischen Entwicklungen manifestierte, wie das Beispiel der Übersendung der Metastasio-Ausgabe zeigt.

Ganz abgesehen davon war der mythologische Stoff auch in der eigenen spanischen literarischen Tradition bekannt und eignete sich durch seine Grundthemen –

deronianiani nella letteratura settecentesca, in: *Calderón in Italia* (Studi di letteratura spagnola 4) Pisa 1955, 45–61, bes. 58 f.; MARTIN FRANZBACH, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München 1974, 122 ff.

¹⁰³ Höhepunkte der Calderón-Rezeption im 17. Jahrhundert bildeten die Opernfassungen des Kardinal Rospigliosi (1600–69), der sich als päpstlicher Nuntius in Madrid aufgehalten hatte, und die Libretti im Gefolge von Giacinto Andrea Cicognini (1606–60); vgl. FRANZBACH, *Untersuchungen zum Theater Calderóns*, 118 ff.

¹⁰⁴ HENRY W. SULLIVAN, *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654–1980*, Cambridge 1983, 68 ff.

¹⁰⁵ METASTASIO, *Achille in Sciro*, in: ders., *Tutte le opere* 1, 754.

die Problematik des Erwachsenwerdens mit der schwerwiegenden Entscheidung zwischen Liebe und Pflicht – zweifellos weit besser als Hochzeitsoper als die im selben Jahr in Wien aufgeführte *Ipermestra*, in der Metastasio den Machtkampf zwischen den Zwillingenbrüdern Danaos und Aigyptus thematisiert hatte. Der versöhnliche Schluß des *dramma per musica* konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß nach dem antiken Mythos die Danaos-Töchter ihre Ehemänner, die Aigyptus-Söhne, noch in der Hochzeitsnacht ermordet hatten.

Die in *Achille in Sciro* dargestellten Verhaltensweisen und Interessenskonflikte der beiden Geschlechter konnten durch die Verkleidung des Achilles und die unterschiedliche Reaktion seiner männlichen und weiblichen Partner darauf besonders deutlich gemacht werden.¹⁰⁶ „Cross-dressing“ war schon im 17. Jahrhundert sowohl in der italienischen Oper als auch in den spanischen *comedias* überaus beliebt gewesen, weil es unzählige Varianten reizvoller Verwicklungen und Mißverständnisse erlaubte. Metastasio reduzierte diese Möglichkeiten zwar, indem er Deidamia über Achilles' wahres Geschlecht informiert zeigt, doch ließ er es immerhin noch zu, daß sich der Prinz Theagenes in den als Frau verkleideten Helden verliebt¹⁰⁷.

In einem Vorläufer von Metastasio's *dramma per musica* aus dem 18. Jahrhundert, in Carlo Sigismondo Capeces *Tetide in Sciro*¹⁰⁸, trugen sogar drei Gestalten Kleider des jeweils anderen Geschlechts, wodurch die Möglichkeiten für die Darstellung von Irrungen und Wirrungen noch vielfältiger waren als bei Metastasio. Diese Oper, die 1712 im Privattheater der Königinwitwe Maria Casimira von Polen in Rom aufgeführt wurde, ist für Spanien insoferne von Interesse, als Domenico Scarlatti die Musik dazu komponierte. Da dieser 1719 nach Lissabon ging, um dort Musiklehrer der portugiesischen Prinzessin Maria Barbara von Braganza zu wer-

¹⁰⁶ Vgl. WENDY HELLER, *Reforming Achilles: gender, opera seria and the rhetoric of the enlightened hero*, in: *Early Music* 26 (1998) 562–581.

¹⁰⁷ In der gleichnamigen Oper *Achille in Sciro*, die Franz Anton von Sporek 1727 in seinem Theater in Prag aufführen ließ, sind sowohl Deidamia und deren Schwester Elmira als auch ihr Vater, König Lykomedes, in den weiblichen Achilles verliebt, ohne über dessen wahres Geschlecht Bescheid zu wissen. – *Achille in Sciro*,/ Drama per musica/ da rappresentarsi/ nel Teatro/ di Sua Eccellenza/ il Signor/ Francesco Antonio/ Conte di Sporek/ nella primavera dell'anno 1727./ Con licenza dei superiori./ Stampato in Praga, da Giuseppe Antonio Schilhart, Stampatore dell'Arcivescovo (ital.-dt. Libretto: Sänger: Antonio Denzio, Paolo Vida, Maria Caterina Negri, Antonia Maria Laurenti detta Coralli, verehel. Novello: Teresa Peruzzi detta Denzio, Felice Novello, Anna Piccinelli); vgl. DANIEL E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporek in Prague* (Studies in Czech Music 2) New York 1992, 246 f.

¹⁰⁸ *Tetide in Sciro*,/ Drama per musica./ Da rappresentarsi nel Teatro Domestico/ della Regina/ Maria Casimira di Polonia./ Composto e dedicato/ alla Maestà Sua/ da Carlo Sigismondo Capeci/ Suo Segretario/ Fra gli Arcadi Metisto Olbiano,/ E posto in musica dal Sig. Domenico Scarlatti,/ Mastro di Cappella di Sua Maestà./ In Roma, a Spese di Antonio de' Rossi./ e si vende dal medesimo alla Chiavica/ del Bufalo. 1712; vgl. MALCOLM BOYD, *Tetide in Sciro*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 4, 704; RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti* 2, München 1972, 104 f.; MALCOLM BOYD, *Domenico Scarlatti – Master of Music*, London 1986, 50 ff.

den, und ihr 1729 nach Spanien folgte, wo sie den Infanten und späteren König Ferdinand VI. heiratete, wäre es immerhin hypothetisch möglich, daß sich Scarlatti, der ja in den höfischen Musikkreisen verkehrte, bei der Auswahl eines für die Hochzeitsoper von 1744 geeigneten Sujets zugunsten dieses ihm wohl bekannten Stoffes aussprach¹⁰⁹.

Aus welchen Motiven auch immer die Entscheidung für Metastasio's *Achille in Sciro*¹¹⁰ fiel, die Oper wurde schließlich am 8. Dezember 1744 in der Vertonung von Francesco Corselli und in den Dekorationen des Hofmalers und -architekten Giacomo Bonavia¹¹¹ im Coliseo del Buen Retiro aufgeführt¹¹². Der Originaltext wurde weitgehend unverändert beibehalten; nur in den Rezitativen wurden einige Änderungen und Kürzungen vorgenommen, zwei Arien (eine für Arkas in der zweiten und eine für Theagenes in der siebenten Szene des dritten Aktes) wurden eingefügt, und die Soloszene des Narkos im dritten Akt (6. Szene) wurde komplett gestrichen. Selbstverständlich wurden der Schlußchor und die Licenza dem Anlaß entsprechend verändert und in eine Huldigung an das bourbonische Brautpaar und Herrscherhaus umgedichtet¹¹³.

Die Hauptrolle wurde – wie in Neapel – von einer Frau gesungen, wodurch die Verkleidung des Achilles als Mann in Frauenkleidern noch um eine weitere Facette bereichert wurde. Die Sängerin Maria Heras, von der bisher kaum etwas bekannt ist, war die einzige Spanierin in dem italienischen Ensemble; sie wurde jedoch erst 1748, unter König Ferdinand VI., in spanische Hofdienste aufgenommen¹¹⁴. Die Rolle der Deidamia sang – wie schon 1737 in Neapel – Anna Maria Peruzzi, die im Libretto als *Virtuosa di Camara della Regina nostra Signora* bezeichnet wird. Sie war nach ihren Auftritten in *Farnace* im Jahre 1739 am spanischen Hof geblieben¹¹⁵,

¹⁰⁹ Auch die 1741 in London uraufgeführte letzte Oper Georg Friedrich Händels *Deidamia* (Text: Paolo Antonio Rolli) behandelte denselben mythologischen Stoff, erlebte jedoch nur drei Aufführungen und erlangte keinerlei Popularität; vgl. ANTHONY HICKS, *Deidamia*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 1, 1107.

¹¹⁰ *Achille in Sciro*./ Opera drammatica/ di Pietro Metastasio/ da rappresentarsi/ nel Regio Teatro/ del Bon-Ritiro/ per festeggiare/ i gloriosi sponsali/ della Reale/ Infanta di Spagna/ Maria Teresa/ con il/ Delfino di Francia./ Nella Stamperia di Antonio Sanz./ Anno 1744.

¹¹¹ Der aus Piacenza gebürtige Maler und Architekt kam 1731 an den spanischen Hof, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1759 blieb. Er baute mehrere bedeutende Kirchen, leitete den Umbau des Schlosses und des Theaters von Aranjuez, entwarf aber auch die Pläne für den Umbau des Teatro de los Caños del Peral und des Coliseo del Buen Retiro; als Bühnenbildner wurde er 1747 von Jacopo Amigoni abgelöst; vgl. FARINELLI, *Fiestas reales*, XVIII.

¹¹² *Gaceta de Madrid* 50 vom 15. Dezember 1744; vgl. auch MARGARITA TORRIONE (Hrsg.), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700–1759)* Paris 1998, 221.

¹¹³ Vgl. STROHM, *Francesco Corselli's „drammi per musica“ for Madrid*, 108–117, bes. 110.

¹¹⁴ Vgl. FARINELLI, *Fiestas reales*, 135: „La señora D.^a Maria de las Heras, entró al real servicio por Decreto de S.M. de 27. de Enero de 1748. con el sueldo de 300. Doblonos de oro.“

¹¹⁵ Vgl. ibidem, 130 f.: „La señora D.^a Anna Peruzzi, vino de Napoles en el año de 1739. para representar en la Opera del Farnace, y despues fué admitida al Real servicio de S.M. el Rey D.^o Phe-

ebenso wie die Altistin Elisabetta Uttini¹¹⁶, die nun dem Odysseus ihre Stimme lieh. Auch die meisten der übrigen Sänger standen im Dienste des spanischen Königshauses: Antonio Montagnana¹¹⁷, der den König Lykomedes verkörperte, Costanza Mancinelli als Arkas und Francesco Giovannini, der einzige Kastrat in dem Ensemble, in der Nebenrolle des Nearkos; nur bei Emanuella Trombetta als Theagenes findet sich kein Hinweis auf ihre Anstellung bei Hof. Mit Ausnahme der *prima donna* Peruzzi und des lyrischen Basses Montagnana, die allerdings beide schon den Zenit ihrer Karriere überschritten hatten, gehörten die Sänger von 1744 nicht zu denjenigen, die an den großen italienischen Opernhäusern der damaligen Zeit besonders gefragt gewesen wären.

Es ist noch viel zu wenig erforscht, warum es nicht gelungen war, ihre berühmteren Gesangskollegen von 1739 in Madrid zu halten, und warum eine so lange Pause zwischen den beiden Operaufführungen bei Hof entstand. Juan José Carreras vermutet, daß es daran lag, daß die spanischen Herrscher ihr unbestritten vorhandenes Interesse an der italienischen *opera seria* nicht entschieden genug vertraten und es daher auch verabsäumten, das teure Unternehmen Oper idell, vor allem aber finanziell zu unterstützen. Der Versuch, 1738/39 eine italienische Operntuppe in Madrid zu etablieren, war halbherzig geblieben und daher bereits nach nur einer Saison gescheitert¹¹⁸. Dazu kam, daß der spanische Königshof sich seit eininhalb Jahrhunderten auf die wohl organisierten kommerziellen Theaterbetriebe der Stadt Madrid verlassen konnte, die ihren traditionellen Spielplan, der aus spanischen *comedias* und *zarzuelas* bestand, auch mit einigen musikalischen Novitäten aus Italien zu bereichern wußten¹¹⁹.

Es sollte aber auch nach 1744 noch drei weitere Jahre dauern, bis sich das italienische *dramma per musica* und damit auch Metastasio's Opern am spanischen Hof endgültig etablierten. Dies war dem neuen König Ferdinand VI. und seiner portugiesischen Frau Maria Barbara von Braganza zu verdanken, die den italienischen

l'ipe quinto de gloriosa memoria, con el sueldo de 1350. Doblonos efectivos. En el año de 1746. sucedida la muerte del s.^o D.^o Phelipe quinto, volvió a ser admitida al Real servicio de S.M. el Rey D.^o Fernando el sexto que Dios prospere, con el sueldo de 675. Doblonos de Oro. En el año de 1753 pidió licencia para restituirse a Ytalia su Patria, la que le fuè concedida por S.M."

¹¹⁶ Vgl. *ibidem*. 132 f.: „La Señora D.^o Ysabel Vlmi, vino para representar en el Coliseo de los Caños del Peral, establecida en 260. Doblonos de oro. En el año de 1740. fuè admitida al Real servicio de S.M. el Rey D.^o Phelipe Quinto de gloriosa memoria, con el sueldo de 300. Doblonos efectivas, y continuò con el mismo sueldo hasta el año de 1754. que falleció.“

¹¹⁷ Vgl. WINTON DEAN, *Montagnana, Antonio*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 441 f.

¹¹⁸ Vgl. CARRERAS, „*Terminare a schiaffoni*“, 99–121, bes. 120 f.

¹¹⁹ Vgl. zum Spielplan der öffentlichen Theater in Madrid: DONALD CURTIS BUCK, *Theatrical production in Madrid's Cruz and Príncipe theaters during the reign of Felipe V*. University of Texas at Austin: phil. Diss. 1980; CHARLES DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719–1745. Estudio y documentos* (Fuentes para la Historia del teatro en España 12) Madrid 1994; JOSÉ MÁXIMO LEZA, *Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid, 1730–1750*. Universidad de Zaragoza: phil. Diss. 1998.

Kastraten Carlo Broschi Farinelli zum Hoftheaterintendanten machten und ihm nicht nur künstlerisch freie Hand ließen, sondern auch die entsprechenden Geldmittel zur Verfügung stellten. Dadurch wurde es ihm ermöglicht, ab 1747 Jahr für Jahr die Texte seines „*caro gemello*“¹²⁰ Pietro Metastasio in neuen Vertonungen und aufwendigen Inszenierungen auf die Bühne des spanischen Hoftheaters zu bringen.

Zu einem Zeitpunkt, als der Librettist in Wien fast nur mehr kleinere Gelegenheitswerke für den privaten höfischen Gebrauch verfaßte¹²¹, erhielt er in Madrid die Chance, nicht nur seine alten *drammi per musica* dem spanischen Publikumsgeschmack anzupassen¹²², sondern auch vollkommen neue Libretti zu schreiben¹²³, die Farinelli nach ihren übereinstimmenden Vorstellungen von einem repräsentativen höfischen Opernbetrieb realisieren ließ. In ihrem regen Briefwechsel in diesen Jahren erörterten sie aber auch viele andere künstlerische Fragen, und mehrfach empfahl der Wiener Hofpöet dem spanischen Hoftheaterintendanten Komponisten und Sänger, von denen er glaubte, daß sie ihre gemeinsamen Intentionen am besten verwirklichen könnten¹²⁴.

Dabei spielte eine weitere Aufführung von *Achille in Sciro* eine nicht unbedeutende Rolle. Mit ihr schließt sich der Kreis zum Beginn dieser Ausführungen, denn sie fand dreizehn Jahre nach der Uraufführung neuerlich in Wien statt, allerdings nicht mehr bei Hof, sondern im Theater nächst der Burg, das zwar unter höfischer Patronanz stand, jedoch als öffentliches Theater nach kommerziellen Gesichtspunkten geführt wurde. Anlässlich des Geburtstages der Witwe Kaiser Karls VI., Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, führte man dort am 30. August 1749¹²⁵ Metastasios *Achille in Sciro*¹²⁶ in der Vertonung von Niccolò

¹²⁰ Vgl. DANIEL HEARTZ, *Farinelli and Metastasio. Rival twins of public favour*, in: *Early Music* 1984, 358–366.

¹²¹ Vgl. SOMMER-MATHIS, *Il lamento di Metastasio*, 51–85.

¹²² *Didone abbandonata, Semiramide riconosciuta, Adriano in Siria und Alessandro nell'Indie*; vgl. FARINELLI, *Fiestas reales*, 185: „*El Señor Metastasio, redujo para el uso de este Real Teatro, los quatro Dramas, Alexandro en las Yndias: Dido, Adriano, y Semiramis: en esta ocasion se le regaló un Libro de memorias de Agata ligada en oro, con caja de la misma piedra ligada en oro: un Relox de Repeticion, y un estuche de la misma piedra con algunos Brillantitos.*“

¹²³ *Lisola disabitata und Nitteti*; vgl. JACQUES JOIX, *Il fragore delle armi nella „Nitteti“*, in: MARIA TERESA MURARO (Hrsg.), *Metastasio e il mondo musicale*. Florenz 1986, 99–132.

¹²⁴ Vgl. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística*, in: *Actas del Congreso „Fiestas, ceremonias, ceremoniales: pueblo y corte, España, Siglo XVIII“* (Marbella/Málaga, 6.–8. Nov. 1997) (im Druck).

¹²⁵ Zechmeister gibt den 20. August 1749 als Aufführungsdatum an – GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (Theatergeschichte Österreichs III/2) Wien 1971, 207, was aber durch einen Brief Metastasios an Anna Francesca Pignatelli di Belmonte vom 30. August 1749 widerlegt wird – in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 423: „*Questa sera si rappresenterà in questo teatro per la prima volta l'Achille in Sciro. La musica di Jumella alle prove ha ecceduto di molto la grande espettazione che si avea di lui.*“

¹²⁶ Von dieser Aufführung ist ein deutsches Textbuch erhalten: *ACHILLES / IN SCYRO / Eine Musicalische / OPERA / Vorgestellet / Auf der Kaiserl. Königlichen / privilegierten*

Jommelli¹²⁷ (Abb. 37) auf. Unter den Sängern finden sich zwei alte Bekannte: Vittoria Tesi Tramontini sang – wie schon 1737 in Neapel – die Titelrolle des Achilles, und der Kastrat Gaetano Caffarelli, der 1739 neben der Tesi in Lucehinis *Farnace* in Madrid aufgetreten war, verkörperte den Odysseus. Zwei weitere Sänger, die Tenöre Anton Raaff¹²⁸, der den König Lykomedes darstellte, und Domenico Panzacchi¹²⁹ (Nearkos) sollten bald nach der Wiener Aufführung des *Achille in Sciro* von Farinelli an das spanische Hoftheater verpflichtet werden¹³⁰. Metastasio empfahl seinem Freund auch die Darstellerin der Deidamia, Colomba Mattei¹³¹, doch kam ihr Engagement nach Madrid nicht zustande.

Erfolgreicher war der Librettist mit seiner Empfehlung des Komponisten Niccolò Jommelli (1717–74)¹³², der 1749 für das Wiener Theater nicht nur *Achille in Sciro*, sondern auch *Didone abbandonata* neu vertonte und sich auch an der Pasticcio-Oper *Catone in Utica* beteiligte¹³³. Farinelli, der etwa gleichzeitig aus Bologna

Schau=Bühne/ nächst der Kaiserl. Burg./ An dem glorreichen/ Geburts=Tag./ Der Verwittibten Röm. Kaiserl. Königl. Catholischen Majestät/ ELISABETHA / CHRISTINA./ In Wien 1749./ Wien/ gedruckt bey Joh. Peter van Ghelen/ Ihro Röm. Kais. Königl. Maj. Hof=Buchdruckern.

¹²⁷ Die Partitur befindet sich in der Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek (Mus. Hs. 18.000): *Achille in Scyro*/ Drama per Musica/ Da Rappresentarsi nel nuovo privilegiato/ Imperiale Teatro/ In occasione del gloriosissimo/ Giorno natalizio/ della S.C.C.R.M./ Elisabetta Cristina/ In Vienna/ L'anno 1749./ La Musica è di Nicolo Jomelli.

Die Ballettmusik zu den von Franz Hilverding choreographierten Tänzen stammte von Ignaz Holzbauer:

¹²⁸ Vgl. DANIEL HEARTZ (gem. mit PAUL CORNELSON), *Raaff, Anton*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 1207 f.

¹²⁹ Vgl. DENNIS LIBBY, *Panzacchi, Domenico*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 848.

¹³⁰ Vgl. FARINELLI, *Fiestas Reales*, 137: „D. Domingo Panzacchi, vino en el año de 1751, establecido en 500. Doblones de oro. Despues tubo 600. Doblones dela misma especie: y despues 700.“; ebd., 140 f.: „D. Antonio Raff Tenòr, vino de passo à esta corte dela de Lisboa con recomendacion particular de aquellos soberanos: Y aviendo cantado en el quarto de los Reyes el dia 16. de Julio de 1755, mereció la aprobacion de S. M.ª y con este motivo fuè establecido para cantar en todas las funciones que se hiciessen en el Real Teatro, y sitio de Aranjuez, con la asignacion de 800. Doblones de oro al año, y 100. más dela misma especie para manutencion de coche. En este año de 1758, se le han conzedido 900. Dobl.ª de oro al año, y 100 más dela misma especie para manutencion de dicho coche.“

¹³¹ Brief Metastasios an Farinelli vom 28. Mai 1749, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 393 f.; Brief vom 2. Mai 1750, in: ibidem, 516; Brief vom 30. Nov. 1753, in: ibidem, 870 f.; Brief vom 18. Juni 1754, in: ibidem, 934; vgl. DENNIS LIBBY, *Mattei, Colomba*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 270.

¹³² Brief Metastasios an Farinelli vom 12. Nov. 1749, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 444 f.; Brief vom 28. Jan. 1750, in: ibidem, 468; Brief vom 13. Juni 1750, in: ibidem, 537; Brief vom 1. August 1750, in: ibidem, 555 f.; Brief vom 15. Sept. 1750, in: ibidem, 566; Brief vom 9. Jan. 1751, in: ibidem, 614 f.

¹³³ Vgl. MARITA McCLYMONDS, *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769–1774* (Studies in Musicology 23) Ann Arbor 1980, 6.; dies. (gem. mit PAUL CAUTHEN), *Jommelli, Niccolò*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 2, 908.

von Graf Sicinio Pepoli eine weitere Rekommodation Jommellis erhalten hatte¹³⁴, erteilte darauf dem Komponisten den Auftrag, die Musik zu Metastasios *Demetrio* und *Semiramide riconosciuta* zu schreiben.¹³⁵ Jommelli war ein echt „europäischer“ Künstler, der nicht nur für Madrid und Wien arbeitete, sondern auch für Stuttgart und Lissabon und natürlich für fast alle größeren italienischen Bühnen zwischen Palermo und Venedig. Metastasios Libretti inspirierten ihn zu immer neuen Vertonungen, ja er schuf bis zu vier Versionen desselben Textes (*Demofonte* und *Ezio*): auch von *Achille in Sciro* entstand 1771 eine zweite Fassung für das Teatro delle Dame in Rom¹³⁶.

Zu diesem Zeitpunkt war das ursprünglich als höfische Hochzeitsoper konzipierte *dramma per musica* bereits fester Bestandteil des Repertoires sowohl der höfischen als auch der öffentlichen Theater in ganz Europa. Nach Wien sollte *Achille in Sciro* im Laufe des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch dreimal in verschiedener Gestalt zurückkehren: 1761 als deutsches Schauspiel unter dem Titel *Achilles in der Insul Scyros*¹³⁷, 1795 als *dramma per musica* in der Vertonung Gaetano Pugnani¹³⁸ und 1808 als *historisch=pantomisches Ballett in vier Akten* in der Choreographie des Ballettmeisters Pietro Angiolini¹³⁹. Dessen Vater Gasparo hatte bereits 1765 Metastasios Libretto zur Grundlage einer Ballettpantomime gewählt, die mit der Musik von Christoph Willibald Gluck anlässlich der Hochzeit von Maria Theresias Sohn, Erzherzog Leopold, mit der spanischen Prinzessin Maria Luisa in Innsbruck aufgeführt werden sollte, eine Aufführung, die aber wegen des plötzlichen Todes von Kaiser Franz I. nicht zustandekam¹⁴⁰. Diese Eheverbindung war Teil der

¹³⁴ CARLO VITALI, Da „schiaivottello“ a „fedele amico“. Lettere (1731–1749) di Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 25 (1992) 30 f.

¹³⁵ Der spanische Theaterintendant machte jedoch keine besonders guten Erfahrungen mit dem überaus bequemen Komponisten, sodaß es bei diesen beiden Aufträgen blieb: vgl. Brief Metastasios an Farinelli vom 30. Nov. 1753, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 870.

¹³⁶ Vgl. McClymonds, *Niccolò Jommelli*, 94, 200 ff.

¹³⁷ *Achilles in der Insul Scyros*, in: *Die Deutsche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern*. Zehender Theil. Wien, Bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, nächst der Kaiserl. Königlichen Burg 1762; vgl. ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater*, 181, 208, 389, 473.

¹³⁸ *Achille in Sciro*./ *Dramma per musica*/ da rappresentarsi nelli Reg. Imper. Teatri di Corte l'anno 1795./ Vienna, Mattia Andrea Schmidt./ Musica di Gaetano Pugnani. Sopraintendente della musica di S.M. il Re di Sardegna. – Pugnani hatte diese Oper schon 1785 für das Regio Teatro in Turin komponiert; vgl. BORIS SCHWARZ – MARITA P. McClymonds, *Pugnani, Gaetano*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 1174.

¹³⁹ *Achilles auf Skyros*./ Ein/ historisch=pantomisches Ballett/ in vier Akten./ Von/ Herrn Pietro Angiolini, Ballettmeister der kaiserl. königl. Hoftheater./ Wien, 1808./ Im Verlag bey Johann Baptist Wallishauser.

¹⁴⁰ Vgl. BRUCE ALAN BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford 1991, 341–357. – Eigenartigerweise erinnert sich Metastasio schon im darauffolgenden Jahr nicht mehr daran, sondern empfiehlt dem mittlerweile als Ballettmeister in St. Petersburg tätigen Angiolini eben diesen Stoff zur Choreographie; vgl. Brief vom 9. Dez. 1766, in: METASTASIO, *Tutte le opere* 4, 516: „[...]“

von Staatsräson getragenen Politik Maria Theresias, die sich darum bemühte, den mühsam errungenen Frieden nach dem Österreichischen Erbfolgekrieg und dem Siebenjährigen Krieg durch Heiraten ihrer Kinder mit Prinzen und Prinzessinnen aus dem in Europa weit verzweigten Hause Bourbon dynastisch abzusichern; eine politische Annäherung an die ehemaligen Kontrahenten Spanien und Frankreich war die Folge.

Metastasio sollte bei diesen Hochzeitsfestlichkeiten mehrfach Gelegenheit bekommen, seine Funktion als Hofpoet im Dienste des Kaiserhauses zu erfüllen. All diese höfischen Auftragswerke – *Alcide al bivio* (1760); *Il Parnaso confuso. Il trionfo d'amore. Romolo ed Ersilia* (1765); *Partenope* (1767); *Il Ruggiero, o vero Leroica gratitudine* (1771) – waren jedoch weit davon entfernt, die europäische Verbreitung des *Achille in Sciro* zu erlangen, obwohl auch dieses *dramma per musica* keineswegs zu den populärsten Werken des *poeta cesareo* gehörte. Metastasios literarische Darstellung des bekannten mythologischen Stoffes, der auch mehreren Malern des 17. und 18. Jahrhunderts wie Rubens, Tiepolo oder auch dem Genremaler Johann Georg Platzer (Abb. 40) als Motiv gedient hatte, erweckte immer wieder von neuem das Interesse von Theaterintendanten, Komponisten, Sängern und Choreographen¹⁴¹. Erst die tiefgreifenden politischen, ideologischen und kulturellen Veränderungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ließen *Achille in Sciro* mit allen anderen *opere serie* Metastasios endgültig von den europäischen Bühnen verschwinden.

mio Achille in Sciro [...] mi par pietra per il vostro scarpello.“; vgl. zum Wiener Ballett zur Zeit Metastasios den Beitrag von SYBILLE DAHMS im vorliegenden Band.

¹⁴¹ Vgl. DOX NEVILLE, *Metastasio (Trapassi), Pietro*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 351–361, bes. 355–357; SARTORI, *I libretti italiani* 1, 14 ff. – Zu den letzten Ausläufern gehören die beiden *Achille in Sciro*-Parodien aus Genua (*Achille in Sciro*, Parodia in dialetto zeneize e rappresentà au teatro da S. Agostin da un-na compagnia de zemi, 1998 in der Edition Le Mani hrsg. von Armando Fabio Ivaldi) und Neapel (*Achille in Sciro*, Commedia drammatica per musica, Fedelmente, ed Eroicamente Tradotta, e Ridotta dall'Antico Stato allo Stato Presente da Publio Quintiliano Settimio da Sarmacanda.).

JUAN JOSÉ CARRERAS (Zaragoza) – JOSÉ MÁXIMO LEZA (Salamanca)

LA RECEPCIÓN ESPAÑOLA DE METASTASIO DURANTE EL REINADO DE FELIPE V (CA. 1730–1746)

La recepción de Metastasio en España ha sido hasta ahora muy poco investigada. Las razones de esta falta de interés están relacionadas, por un lado, con la variable fortuna historiográfica de la ópera italiana en España y, por otro lado, con una visión de esta misma historia que se concibe básicamente como una historia de los grandes héroes musicales. Así, la figura de Metastasio en España ha sido siempre identificada con la de Farinelli, principalmente a través de la valiosa correspondencia metastasiana con el castrado. Ello ha tenido como consecuencia una historiografía muy poco atenta al contexto en el que estos personajes actuaron, y desinteresada en la investigación individualizada de las distintas circunstancias en las que se desarrolló la recepción de la dramaturgia metastasiana en España. A esto se une el tradicional olvido del teatro musical postcalderoniano, y el desinterés, hasta fechas muy recientes, por las adaptaciones y traducciones de textos provenientes de otras tradiciones teatrales¹.

¹ Sobre Metastasio en España cf. el brevisimo trabajo (que apenas sobrepasa el comentario a un incompleto listado de libretos) de STERLING A. STOUDEMIRE, *Metastasio in Spain*, en: *Hispanic Review* 9 (1941), 184–191, y el reciente de JOSÉ MÁXIMO LEZA, *Metastasio on the Spanish stage: operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s*, en: *Early Music* 26 (1998) 623–631. Para un catálogo actualizado de las traducciones y adaptaciones de tragedias italianas en España, véase el trabajo de PATRIZIA GARELLI, *Metastasio y el melodrama italiano*, en: FRANCISCO LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida 1997, 127–138, 324–363. Además, referidos a la segunda mitad del siglo XVIII, pueden consultarse los trabajos de esta misma autora *Dos adaptaciones de “Didone abbandonata” de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII*, en: FRANCISCO LAFARGA – ROBERTO DENGLER (eds.), *Teatro y traducción* (Actas del coloquio de Salamanca, octubre 1993), Barcelona 1995, 95–107, y *Ramón de la Cruz, adaptador de “melodramas metastasianos”*, en: JOSEPH MARIA SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro Español del siglo XVIII*, Lleida 1996, 447–473. Véase además CRISTINA BEDERA, *Una adaptación española (1778) de “Achille in Sciro”*, en: RAINER KLEINERTZ (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Actas del Simposio Internacional Salamanca, 1994, Kassel–Berlin 1996, 189–193. De notable interés, por lo que pueden aportar como término de comparación, son los estudios de MANUEL CARLOS DE BRITO en relación a la recepción portuguesa de la ópera italiana y de Metastasio en particular. Véanse del autor los trabajos: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989, y *Der theatralische und literarische Erfolg Metastasios im Portugal des 18. Jahrhunderts*, en: KLAUS HORTSCHANSKY (ed.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*,

En una primera aproximación, pueden distinguirse tres fases distintas en la recepción de Metastasio en España. Una primera que abarcaría el reinado de Felipe V (ca. 1730–1746), aunque, como veremos, sería más justo caracterizarla como la etapa de Isabel de Farnesio; una segunda, como decíamos la más conocida, que tiene su centro en la ópera de corte de Fernando VI bajo el ‘management’ de Farinelli (1746–1759); y una tercera, que abarcaría los reinados de Carlos III y Carlos IV. Es evidente que esta periodificación tiene meramente un valor instrumental en tanto en cuanto la investigación articule un modelo más depurado de este importante aspecto de la cultura teatral y musical española. Los recientes estudios que empiezan a ocuparse de la incidencia del melodrama metastasiano en España, se centran sobre todo en las adaptaciones representadas en castellano como comedias heroicas o tragedias. Este tipo de adaptaciones, presentes desde la década de 1740 hasta finales de siglo, aunque relacionadas, difieren de las representaciones enteramente musicales que, en italiano, fueron cantadas en la corte española desde mediados de la década de 1730. El presente trabajo se centra básicamente en la primera etapa mencionada, que consideramos de gran importancia y que hasta ahora ha sido objeto de consideraciones muy superficiales, cuando no manifiestamente erróneas.

La etapa que vamos a intentar caracterizar aquí es fundamental porque prepara el ámbito de recepción del melodrama metastasiano que coincide con la real introducción de la ópera como espectáculo comercial y de corte². Tras una descripción general de los espectáculos madrileños documentados, nos detendremos en el caso de la recepción del *Demetrio*, del que existe tanto una versión adaptada a las convenciones escénicas españolas como una traducción literal que acompañó su primera puesta en escena por una compañía profesional de cantantes italianos.

No es hasta mediados de los años treinta cuando encontramos referencias sobre la difusión de los textos de Metastasio en España, siempre relacionadas con el más

Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1) Hamburg–Eisenach 1991, 153–173, una revisión de este trabajo puede encontrarse en *Relações entre o teatro, a literatura e a ópera em Portugal e no Brasil do século XVIII*, en: MARÍA ANTONIA VIRGILI – GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS – CARMELO CABALLERO (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600–1750* (Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20–22 de febrero, 1995) Valladolid 1997, 31–47; véase también del mismo autor: *Opera e teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica*, en: KLEINERTZ (ed.), *Teatro y música en España*, 177–188. Sobre las adaptaciones de Metastasio de algunas de sus obras para la corte madrileña cf. REINHARD WIESEND, *Le revisioni del Metastasio di alcuni suoi melodrammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del Settecento*, en: MARIA TERESA MURARO (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*. Firenze 1986, 171–197.

² Una síntesis del teatro musical en las décadas previas a 1730 puede verse en JUAN JOSÉ CARRERAS, *From Lites to Nebra: Spanish Dramatic Music between Tradition and Modernity*, en: MALCOLM BOYD – JUAN JOSÉ CARRERAS (eds.), *Music in Eighteenth-Century Spain*, Cambridge 1998, 6–15, y del mismo autor *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones costesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*, en: KLEINERTZ (ed.), *Teatro y música en España*, 49–78.

amplio proceso de recepción y adaptación del melodrama italiano. El protagonismo de la nobleza, especialmente de los títulos italianos fue sin duda decisivo a pesar de que la información disponible de su patronazgo musical sea hasta ahora muy escasa. La primera referencia disponible en relación a una representación de un título metastasiano en España es del 25 de octubre de 1734 en que el príncipe di Campo-fiorito, capitán general de Valencia, celebra el cumpleaños de la reina Isabel de Farnesio con una representación del *Artaserse* en el Palacio Real de esta ciudad³. Este mismo argumento, en adaptación española, será también, junto al *Demetrio*, el primer título de Metastasio representado en Madrid durante el carnaval de 1736⁴. A medida que avanza la investigación, aparecen cada vez con mayor nitidez las repercusiones en Madrid del ascenso al trono napolitano del primogénito de Isabel de Farnesio, Carlos de Borbón. Este hecho, que supuso el relanzamiento de la influencia cultural italiana, se hizo especialmente patente en el campo de la música teatral. No es por tanto casual que el 17 de diciembre de 1737 se enviara a la corte española, por deseo expreso de don Carlos, una edición completa de las obras de Metastasio para ser entregada en mano a la reina doña Isabel. Envío que se sumaba a otros muchos, que documentan la circulación de libretos y partituras entre la corte napolitana y las cortes de Madrid y Lisboa⁵. Todo ello coincide con la inauguración, el 4 de noviembre de 1737, del nuevo teatro de san Carlos de Nápoles con el *Achille in Sciro* de Metastasio⁶, a la vez que en Madrid se acondicionaba, por orden expresa del rey, el teatro de los Caños del Peral para poder acoger a la compañía de ópera de Giovanni Maria Pieracini. Ésta comenzaría sus actividades en febrero del

³ Se conserva un ejemplar del libreto en la Biblioteca de Cataluña I-I-84, del que ya dio noticia EMILIO COTARELOY MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid 1917, 270, y recoge GARELLI, *Metastasio y el melodrama italiano*, 331. Agradecemos a Andrea Bombi las informaciones facilitadas sobre este libreto.

⁴ *Dar el ser el hijo al padre*, (adaptación del *Artaserse* de Metastasio), representado en el corral del Príncipe, por la compañía de Ignacio Zerquera, el 31 de enero de 1736; se conserva un libreto en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 25.740. *Por amor y por lealtad recobrar la majestad. Demetrio en Siria* (adaptación del *Demetrio* de Metastasio), representada en el corral de la Cruz el 31 de enero de 1736 por la compañía de Manuel de San Miguel; se conserva un libreto en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 25.736. Esta última obra sería repuesta en Valencia en 1738 por la compañía de Vicente Guerrero, con motivo de las bodas de Carlos de Borbón con Maria Amalia de Sajonia, (cf. ARTURO ZABALA, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia 1960, 67-68.)

⁵ Sobre las relaciones musicales entre Nápoles y Madrid durante estos años, véase JUAN JOSÉ CARRERAS, *En torno a la introducción de la ópera de corte en España: "Alessandro nell'Indie" (1738)*, en: *Actas del Congreso "Fiestas, ceremonias, ceremoniales: pueblo y corte. España. Siglo XVIII"* (Marbella y Malaga, 6-8 noviembre 1997) (en prensa).

⁶ Sobre los espectáculos organizados por Carlos de Borbón en estos años en Nápoles y la figura de Bartolomeo Corsini como responsable de los teatros reales véase el trabajo de WILLIAM C. HOLMES, *Opera Observed. Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*. Chicago 1993, 91-102; véase también el artículo de Andrea Sommer-Mathis en este tomo.

año siguiente, presentando en Madrid, la última vez en mayo de 1739, cinco títulos de Metastasio (*Demetrio*, *Demofonte*, *Artaserse*, *Siroe* y *La clemenza di Tito*)⁷.

Coincidiendo con la aparición de esta primera empresa comercial se produce en el teatro de corte del Buen Retiro *Alessandro nell'Indie* para celebrar las nupcias de Carlos de Borbón con Maria Amalia de Sajonia en 1738, a la que seguirá otro título de Metastasio en 1744, *Achille in Sciro*, ambas con música del maestro de la Capilla Real, Francesco Corselli⁸. Hay que hacer notar que el *Alessandro* no se producía en el Buen Retiro por vez primera, sino que ya se había representado en casa del marqués de Santiago, aunque al parecer con una traducción mediocre en opinión del empresario Pieracini y el dramaturgo Cañizares⁹.

Años después, el corregidor de Madrid José Antonio de Armona (1726–1792) resumiría de manera gráfica el impacto social a la vez que musical que esta irrupción de la ópera italiana supuso en la vida española, tanto en la propia capital como en su difusión en el resto del país. De forma significativa, los ejemplos que se citan corresponden a cuatro arias metastasianas provenientes del *Demofonte* y de la *Didone abbandonata*:

[...] con el gusto de oír a tantos cantores famosos las mejores arias de Italia, se extendió por Madrid el nuevo gusto de su música y su decidida afición corrió al instante por todas las capitales de provincia. Apenas había un joven, una señorita, un oficial mozo, que no supiera y cantase de memoria 'El Misero Pargoletto', el 'Padre Perdoná', el 'Son regina', 'Se tutti mali miei', etc. Corrió, pues, este gusto, ya hecho gusto de moda por los estrados, en todas las funciones particulares o caseras: los maestros de música, los compositores y las orquestas lograron por su continuo ejercicio continuados aplausos y fomento. A esta pasión se unieron los preceptos y se estudió la música por principio; se aumentó el número de los aficionados y así se encontraban y cantaban a porfía las arias italianas, los recitados, los rondós y las cavatinas de los mejores compositores de aquél país."¹⁰

⁷ Sobre las actividades de esta compañía italiana en el teatro de los Caños del Peral y el coliseo del Buen Retiro, véase JUAN JOSÉ CARRERAS, "Terminare a schiaffoni": La primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/9), en: *Artigrama* 12 (1996/97) 99–121.

⁸ Sobre las óperas *Achille in Sciro*, y *Farnace*, esta última producida en 1739 con motivo de la celebración de la boda del Infante Felipe con la Princesa francesa Luisa Isabel, véase el artículo de REINHARD STROHM, *Francesco Corselli's Operas for Madrid*, en: KLEINERTZ (ed.), *Teatro y música en España*, 79–106, trabajo también incluido en la obra del mismo autor, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven–London 1997, 97–117.

⁹ Véase la correspondencia entre el Corregidor Marqués de Montealto y el asesor artístico de la reina Isabel de Farnesio, Marqués de Scotti, publicada en CARRERAS, *En torno a la introducción*.

¹⁰ Cf. E. PALACIOS FERNÁNDEZ – J. ALVAREZ BARRIENTOS – M. C. SÁNCHEZ GARCÍA (eds.), [José Antonio de Armona y Murga] *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)* (Alavases en la Historia 1) Vitoria 1988, 273. Los textos citados corresponden a los siguientes dramas: "Misero pargoletto" = *Demofonte* 3.5 (en: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano 1953, 1, 684); "Padre perdoná" = *Demofonte* 1.12 (ibidem, 656); "Son regin" (no "sor regina" como dice la edición citada de Palacios et al.) = *Didone abbandonata* 1.5 (ibidem, 11); "Se tutti mali miei" (no "mici" de la misma edición) = *Demofonte* 2.6 (ibidem, 667).

Este interesante pasaje aparece justo a continuación de la descripción de las primeras producciones operísticas de finales de los años treinta que acabamos de citar. Sin embargo, es muy posible que el comentario del corregidor, que parece recordar experiencias juveniles situadas a más de treinta años de distancia, se refiera más concretamente a la época de Fernando VI (1746–1759). Refuerza esta hipótesis el hecho de que en 1738, Armona, apenas contase doce años de edad y se hallase en Sevilla, además una de las arias nombradas pertenece a la *Didone abbandonata*, que no se representaría en Madrid hasta 1752 en que se produjo para el Buen Retiro con música de Galuppi. En cualquier caso nada impide que un texto tan popular como el “*son regina, son amante*” circulase con anterioridad a estas fechas.

Sin embargo, y como ya hemos apuntado, los primeros dramas de Metastasio que se conocieron en Madrid, no fueron estas producciones en italiano, sino dos adaptaciones realizadas para las compañías comerciales españolas estrenadas el 31 de enero de 1736. En esa fecha se representaron simultáneamente, *Dar el ser el hijo al padre*, “*Melodrama harmonica*” resultado de la traducción del *Artaserse* metastasiano de 1730, por la compañía de Zerquera en el teatro del Príncipe, y *Por amor y por lealtad recobrar la majestad. Demetrio en Siria*, “*para representar en música*”, producción de la compañía de Manuel de San Miguel en el teatro de la Cruz. Ambas producciones contaban con la colaboración de sendos músicos napolitanos, Francesco Corradini para el *Artaserse* y Giovanni Battista Mele para el *Demetrio*¹¹. La integración de los compositores italianos en el sistema productivo del teatro comercial madrileño no constituía ninguna novedad en esas fechas, con anterioridad habían participado en representaciones de los corrales figuras como Antonio Duni o Pedro Inachi, aparte de los ya mencionados¹². Por el contrario, la adaptación de libretos italianos, si exceptuamos el caso aislado de *Decio y Eraclea* de 1707, no tenía hasta entonces tradición en el teatro musical español del siglo XVIII. Desde comienzos de la década de 1730, y coincidiendo con la llegada de Corradini, se ha-

¹¹ Para su puesta en escena en los viejos corrales madrileños, estos espacios abiertos sin un escenario preparado para el uso habitual de bastidores y demás escenografía, debieron ser remodelados para la ocasión, sacrificando las vistas de algunos de los aposentos más cercanos al tablado, lo que provocó las protestas de sus propietarios, cf. JOHN E. VAREY – NORMAN D. SHERGOLD – CHARLES DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719–1745. Estudio y documentos* (Fuentes para la Historia del teatro en España 12) Madrid 1994, 235 y 263–264.

¹² Sobre la figura de Francesco Corradini consúltense las voces “*Corradini, Francesco*” elaboradas por HANNS-BERTOLD DIETZ, en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 2, 798, y en: *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, 1, 957; también se recoge información en el trabajo de JOSÉ SUBIRÁ, *La música en la Casa de Alba*, Madrid 1927, 241–246. Sobre la trayectoria de este compositor y su vinculación con las producciones operísticas de los corrales madrileños en esta época véase JOSÉ MÁXIMO LEZA, *Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731–1749)*, en: *Artígrama* 12 (1996/97) 123–146. Sobre Giovanni Battista Mele puede consultarse el trabajo de H. B. DIETZ, en: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 321–322. Sobre Antonio Duni, véase la voz *Duni, Antonio* escrita por KENT M. SMITH, en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 3, 716.

bían empezado a introducir en la programación de los teatros públicos, espectáculos musicales a imitación de los representados en centros italianos. Obras como *Con amor no hay libertad* (Teatro de la Cruz, 1731), *Trajano en Dacia*, *Cumplir con amor y honor* (Caños del Peral, 1735), o *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas* (Caños del Peral, 1735) desarrollan un modelo dramático más cercano por temas y tratamiento musical al *dramma per musica* metastasio, que a las tradicionales zarzuelas españolas¹³.

La dedicatoria de *Por amor y por lealtad* a la “*Excma. Señora Doña Leonor Pio de Saboya, Duquesa de Atri, Dama de la Reyna nuestra Señora*”¹⁴ ofrece valiosa información acerca del contexto en el que se realizan estas adaptaciones. La traducción del *Demetrio* aparece como “compuesta” por el actor Vicente Camacho en la portada del impreso, sin mención alguna a Metastasio. En la dedicatoria a la duquesa de Atri se reconoce sin embargo no sólo la autoría del dramaturgo italiano, sino el protagonismo de la aristócrata italiana en esta iniciativa:

“*Protecto à VE que luego que supe mucho, que deseaba ver, en el Idioma Español, la Opera, que intitula el cèlebre Poeta Romano, Pedro Metastasio: il Demetrio, no ambicioso de aplauso, si de complacer à VE me dediquè à la tarèa de su inteligencia, cuyo Idioma parece que el deseo de servir à VE me le fuè construyendo.*”

Francisco de Bejar, que firma una de las censuras del libreto, reflexiona igualmente sobre lo que la traducción, entendida como traslación, es decir, adaptación dramática, significaba en este caso:

“*En esta obra no podrá mostrar con su papel esta verdad [que el autor compone lo que muchas veces representa, alusión a la profesión de Camacho]; porque se lleva la Musica, y quien la canta los aplausos de la letra; pero conoceran, los que la ojeran, que está el argumento tan bien planteado como seguido; y que no corta como muchos, sino desata los lances con todo el primor del artificio cómico. Pedro Metastasio inventó esta opera al estilo, y con el Idioma de Italia; pero Camacho la ha dispuesto de suerte, que verdaderamente la ha hecho suya: siendo assi, que le pareció à Angelo Policiano mas ardua empresa la de traducir que la de componer; porque se entorpece la mano de los mas diestros interpretes, quando tienen que seguir la línea que hallan señalada, y precissa. No ha escrito el Author esta opera por morimiento suyo, sino por eleccion de la Excelentissima Señora Duquesa de Atri, que comprehendiendo con su altissima discrecion los primores del inventor.*”

¹³ Es el caso de la obra estrenada durante el carnaval de 1731: “*MELODRAMMA | HARMONICA, | AL ESTILO DE ITALIA, | SU TITULO: | CON AMOR | NO AY LIBERTAD, | Que executó en el Carnabal | de este año de 1731 en el | Teatro de la Cruz, en Ma- | drid, la Compañia de Juana | de Orozco. | PUESTA EN MUSICA | por Don Francisco Co- | radini. | En MADRID, Año de 1731.*” En la introducción del libreto se explicita el deseo de imitación de las óperas “*que en su tiempo el Carnaval solemnizan, de Milán, Roma y Florencia*”. Para más información sobre este repertorio véase la tesis de JOSÉ MÁXIMO LEZA, *Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid, 1730-1750*. Universidad de Zaragoza 1998.

¹⁴ Leonor Pio de Saboya tenía fuertes vínculos con Italia: hija del príncipe Pio, descendiente de la casa de Capri, se había casado en 1725 con Don Domenico Acquaviva de Aragón, duque de Atri, a su vez de familia napolitana y Mayordomo mayor de la reina Isabel de Farnesio. Tomado de YVES BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid 1986. 369 y 395.

quiso que luciese con su ingenio en nuestro Idioma: Y el gusto con que su Excelencia se ha dado por servida, es la mayor aprobacion, y desempeño de la obra."¹⁵

A diferencia de lo que ocurriría con las sueltas del teatro clásico español, y como ya había sucedido con los melodramas representados en el teatro del Buen Retiro entre 1720 y 1724, el impreso de la traducción de Camacho estaba destinado no sólo a la lectura en privado sino a su uso durante la representación, como sucedía con el libreto de ópera en Italia o los libretos de los villancicos impresos en España para festejar la Navidad y Reyes. La licencia del Consejo de Castilla, fechada el 18 de enero de 1736, es decir unas dos semanas antes del estreno, concede expresamente a Vicente Camacho, actor y vecino de Madrid, el permiso "*para que por una vez pueda imprimir, y vender la Drama Armonica, intitulada Por Amor, y Lealtad recobrar la Magestad*" en su calidad de autor de la obra.

* * *

Centrándonos en las producciones del *Demetrio* y su presencia en escenarios españoles hay que recordar que la trayectoria europea de esta obra de Metastasio se había iniciado con su estreno en Viena con música de Antonio Caldara el 4 de noviembre de 1731 en el teatro de la corte imperial, festejando el día de san Carlos. Al año siguiente, la ópera se produciría de nuevo en Nápoles, entonces bajo control austriaco, en el teatro de san Bartolomeo con música de Leonardo Leo, y en el teatro de san Giovanni Grisostomo de Venecia con música de Johann Adolf Hasse. Entre 1732 y 1738, año del estreno madrileño del *Demetrio*, aparecen documentadas once producciones, de las que, como era de esperar, nada menos que nueve corresponden a los circuitos italianos septentrionales¹⁶, coincidiendo cinco de ellas en la temporada de 1737, que marca un punto de inflexión en la difusión del libreto. A ese mismo año corresponde el estreno londinense de la obra, producido por la *Opera of the Nobility*, donde Farinelli cantaría el papel de Alceste. Era ésta la primera producción no italiana, si exceptuamos naturalmente el estreno vienés y el caso de otra representación de 1733 en los dominios habsbúrgicos orientales. Cuando se produjo el estreno del *Demetrio*, el público londinense ya había tenido ocasión de conocer algunos libretos de Metastasio a través de las producciones de Handel que en 1728 había compuesto *Siroe*, en 1730 *Poro* (ésta última al año justo de su estreno romano) y en 1732 *Ezio*. Al estreno madrileño del *Demetrio* seguirían el napolitano en el teatro de san Carlos, en el mismo año de 1738 y, al año siguiente, el de Lisboa en el Teatro Novo alla Rua dos Condes. Como puede verse, la cronología de la recepción

¹⁵ Esta vinculación con la nobleza o con miembros de la familia real está también presente en el resto de las óperas reseñadas de la década de 1730 representadas en los teatros públicos.

¹⁶ Son las de Florencia y Verona en 1733; Vicenza, 1734; Perugia, 1735; Bologna, Ferrara, Pavia, Torino y Venecia en 1737. Véase CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990. Salvo indicación contraria, nos basamos en la información que sobre las series de libretos suministra esta obra.

madrileña de estos dramas de Metastasio se inserta, pues, perfectamente en la circulación europea extra-italiana del melodrama.

La compañía italiana llegada a Madrid en 1738 realizó ese mismo año un montaje de la obra en el remozado teatro de los Caños del Peral, más cercana al texto y estructura del original metastasiano que la adaptación española representada en 1736. A pesar de la repetida afirmación de José Subirá, no ha llegado hasta nosotros la partitura de esta producción del *Demetrio*¹⁷. El libreto conservado atribuye los recitados a Hasse y las arias a “*varios Authores, ò Maestros*”. De la música del *Demetrio* existen dos versiones de la partitura de Hasse¹⁸, una posterior revisión de 1740 hecha para Dresde que no interesa aquí, y la de la primera producción veneciana de 1732 que había tenido sus réplicas en Verona (1733) y Ferrara (1737), esta última producida por Vivaldi¹⁹. De la versión veneciana de 1732 existe una partitura conservada en la Biblioteca Marciana de Venecia²⁰, muy relacionada, como veremos, con la producción madrileña de 1738.

Naturalmente, no es posible aquí realizar una colación de todas las fuentes localizadas de las mencionadas producciones del *Demetrio*. Por el contrario, sí resulta practicable la comparación del libreto de la producción madrileña de 1738 con la mencionada partitura veneciana y con el texto ‘definitivo’ de la edición de Brunelli. Este trabajo, sin aportar información decisiva al faltar, si exceptuamos el libreto, la documentación directa de la producción madrileña, nos permitirá acercarnos un poco más a las circunstancias concretas de la primera representación pública de *Demetrio* en la villa y corte de Madrid.

La distribución de las arias en los tres actos de la obra puede verse en las Tablas I.1 y I.3, donde aparecen reflejadas todas las arias editadas por Brunelli con sus correspondientes variantes de la versión madrileña de 1738. La versión de Brunelli recoge un total de 29 arias de las que seis corresponden al *primo uomo* Alceste (dos en cada acto) y cinco a cada uno de los restantes personajes, Cleonice, Olinto, Barsene (dos arias en los dos primeros actos y una en el tercero) y Fenicio (dos arias en los actos primero y tercero y una en el segundo), además del personaje secundario del capitán y amigo de Fenicio, Mitrane, al que corresponde sólo un aria por acto. En contraste, la versión madrileña suprime siete arias (dos de Alceste y

¹⁷ La fuente en cuestión (Biblioteca de Palacio, Ba 355-7) corresponde en realidad al *Demetrio* de Jommelli, puesto en escena en 1751 en el Buen Retiro. Cf. JOSÉ SUBIRÁ, *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid 1950, 25.

¹⁸ Sobre el *Demetrio* de Hasse cf. FREDRICK LEWIS MILLNER, *The operas of Johann Adolf Hasse*, Berkeley 1976, 193-201, y 401 para las fuentes.

¹⁹ Cf. REINHARD STROHM, *Vivaldi's career as an opera producer*, en: *Essays on Handel & Italian Opera*, Cambridge 1985, 160-161, y del mismo autor, *Zu Vivaldi's Operschaffen*, en: MARIA TERESA MURARO (ed.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze 1978, 246.

²⁰ I-Vnm Cod. it. IV 482 (=10006), del legado Girolamo Contarini; agradecemos a Gian Giacomo Stiffoni sus gestiones para coseguir un microfilm de la obra. Portada “*IL DEMETRIO. MUSICA del Signor GIO. ADOLFO HASSE detto il Sassone Venezia M. DCC. XXXIII.*”

Olinto, y una de Cleonice, Fenicio, y Barsene), quedando sólo Mitrane con sus tres arias originales. Las supresiones en el tercer acto tienen como consecuencia la nivelación del protagonismo del reparto, quedando cada personaje con un aria.

Seis arias fueron sustituidas en la versión de 1738 (tres de Cleonice, y una respectivamente de Fenicio, Alceste y Mitrane), por textos que seguramente no corresponden a Metastasio. Es interesante observar que de estas seis arias sustituidas sólo una coincide textualmente con la partitura veneciana de Hasse, lo que hace muy probable que se conservase también su música²¹, correspondiendo por fuerza las otras cinco a los “*otros autores*” aludidos por el libreto. Es posible que algunas de estas arias procedan de las ya mencionadas producciones noritalianas.

Pese a la discrepancia textual de las arias de sustitución, la filiación de la partitura veneciana con la producción madrileña es clara si se comparan los recitativos, confirmando su atribución a Hasse en el libreto. Igualmente, las versiones veneciana y madrileña suprimen ambas las escenas octava y novena del segundo acto, así como el dúo del tercer acto²².

Por lo que se refiere a la adaptación española del *Demetrio* representada en 1736, los cambios son lógicamente más profundos, empezando por el idioma y siguiendo por la reducción de los tres actos originales a dos, con importantes supresiones de pasajes enteros de la trama. El título muestra ya una mayor cercanía a los utilizados en las comedias y zarzuelas españolas, con una frase ilustrativa a modo de anticipo sobre los contenidos desarrollados en la obra. Se deja así en un segundo plano – caso del *Demetrio* – o directamente se suprime – *Artaserse* – el protagonismo de personajes que podían ser no demasiado conocidos para el auditorio de los corrales públicos madrileños. En las adaptaciones españolas se tiende a condensar y clarificar la línea argumental quizás por temor a no conectar con el público²³. Así en el caso del *Artaserse*, la versión española (*Dar el ser el hijo al padre*), basa su simplificación en factores como la eliminación de la figura de Darío, o el relegar a Megavises a un plano secundario, sin participación en la intriga amorosa y por tanto sin intervenciones musicales relevantes.

²¹ 1.8 | Cleonice | “*Se libera non sono*”.

²² (3.13) Klaus Hortschansky ha señalado la labilidad de este dúo que desaparece prácticamente siempre en las producciones italianas entre 1732 y 1750: cf. KLAUS HORTSCHANSKY, *Die Rezeption der Wiener Dramen Metastasios in Italien*, en: MURARO, *Venezia e il melodramma*, 414.

²³ Refiriéndose a las adaptaciones metastasianas como comedias españolas Patrizia Garelli destaca la novedad que constituía para los autores españoles el diálogo de estas obras musicales fundamentado en la comunicación de estados de ánimo, emociones y afectos. La tradición de la comedia barroca española era más proclive a la acción directa, al enunciado de hechos, de ahí que en las adaptaciones se tiendan a hacer más explícitas algunos pasajes que en los originales se mantienen en el ámbito de la sugerencia. Por otra parte, el nuevo tipo de héroe metastasiano, más reflexivo y proclive a la duda que el prototipo impetuoso presente en la comedia española, sufrirá alteraciones importantes en sus comportamientos dentro de estas adaptaciones. (Cf. GARELLI, *Metastasio y el melodrama italiano*, 133–135).

También en el sentido de acercamiento a las tradiciones conocidas por el público español podemos entender la inclusión de los graciosos. Estos, con su presencia contribuyen a reforzar mediante la redundancia paródica los conflictos amorosos de los protagonistas, bien sea a través de los comentarios jocosos en escenas de los personajes serios, bien a través de su propia relación amorosa. Como es frecuente en la tradición española, los graciosos rompen a menudo la ilusión teatral, comentando las circunstancias de la acción, con un nivel de conocimiento de las tramas y sentimientos amorosos de los personajes, similar al que goza el espectador²⁴. Se prefiere por lo general el desarrollo en escena de situaciones y sentimientos, que aparecen tan sólo sugeridos en los versos originales; y así por ejemplo, en el acto I de *Por amor y por lealtad* se incluye una breve escena de naufragio en la que se presentan los personajes de Alceste y Cascuncia (escena 6). Desde esta misma perspectiva puede entenderse la supresión de aquellos pasajes que en los diálogos de los personajes del original metastasiano, constituyen auténticas didascalias implícitas. Es el caso de la intervención de Olinto (I, 1) describiendo a los aspirantes a la mano de Barcene: “[...] *Ciascun s’adorna, inteso*”, donde en las producciones de 1736 y 1738 se ha suprimido toda la descripción²⁵.

La reducción de los tres actos originales a dos provoca una lógica disminución en el número de arias totales (ver Tablas I.2 y II.2); junto a esto, las transformaciones más llamativas que afectan al resultado musical consisten en la inclusión de tres dúos e incluso un terceto, – con estructura de arias da capo – en las que se enfrentan los intereses de varios personajes. Estos conjuntos eran frecuentes en las zarzuelas españolas contemporáneas y se incorporarán a las óperas donde no suelen faltar como colofón del primer acto, y del segundo en caso de que la obra tenga tres. En el caso de *Por amor y por lealtad* el final del primer acto se encomienda a los personajes de Olinto, Alceste y Fenicio quienes en un “*Area a 3*” plantean de forma simultánea el resumen de los conflictos planteados hasta entonces. En *Dar el ser el hijo al padre*, tampoco faltan los números de conjunto: un dúo para concluir el primer acto, y un trío que supone la ampliación un tanto forzada desde el punto de vista argumental del dúo original de Metastasio en el último acto. También deudores de la tradición de la comedia española son los coros, que aunque en menor

²⁴ Sobre la comicidad en el teatro español véase el volumen colectivo, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París 1980, también contiene importantes aportaciones el volumen *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro* (Crítica 60) (1994); y el conjunto de trabajos de JAVIER HUERTA CALVO, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona 1995.

²⁵ Sobre el carácter central que ocupa el texto en Metastasio, como generador y director de los distintos elementos del espectáculo de *dramma per musica*, véase el trabajo de ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano 1983.

medida que en las zarzuelas contemporáneas, son utilizados para puntuar la acción o enmarcarla, y no solo para rematar el último acto²⁶.

* * *

El impacto de Metastasio en la práctica teatral española del siglo XVIII ha sido considerado en general como un episodio sin demasiada transcendencia fuera del ámbito estricto del teatro de corte. Sin embargo, esta apreciación depende excesivamente de una visión global de todo el siglo XVIII que en su generalización no tiene en cuenta las distintas coyunturas y articulaciones de la historia cultural española, que sólo aparecen cuando se examina en detalle la actividad teatral y musical de unos determinados años. Relacionando los datos acumulados por la investigación acerca de las adaptaciones y traducciones metastasianas en la España del siglo XVIII con los resultados en torno a las distintas adaptaciones del *Demetrio* aparece claro que en la década 1736–1746 la influencia de Metastasio en las producciones teatrales madrileñas fue determinante en el ámbito de los teatros comerciales del Príncipe y de la Cruz, así como en el coliseo de los Caños. La recepción de Metastasio en esta primera década estuvo directamente relacionada con los circuitos italianos de la corte, encabezados por la reina Isabel de Farnesio, que tenían en la corte napolitana de Carlos de Borbón su referencia más inmediata.

Como hemos señalado, aunque formen parte de un mismo proceso cultural, deben distinguirse por un lado las producciones en italiano realizadas por compañías profesionales de cantantes, y las adaptaciones realizadas para las compañías españolas. En el primer caso, nos encontramos con una compañía de virtuosos equiparable a las formadas en otros ámbitos comerciales europeos que aborda un repertorio en plena vigencia en tales circuitos. Una vez importado el conjunto artístico – cantantes, escenógrafo, diseñador de vestuario –, el esfuerzo se dirigió hacia la traducción literal del libreto destinado a la lectura simultánea con la representación. En el caso de las compañías españolas, aprovechando el marco productivo estable ya existente, la intervención fue mucho más allá de la traducción teniendo como resultado un producto literario nuevo, fruto de la combinación de elementos provenientes del tradicional sistema productivo, con el deseo de renovación del repertorio dramático habitual de comedias y zarzuelas. Es significativo que, al menos en los casos aquí estudiados, el número total de arias fuese similar tanto en los casos de las adaptaciones como en el de las producciones italianas para el teatro de los Caños, quedando así por debajo del número habitual de arias que se escuchaban en los teatros italianos. Ello parece reforzar la idea de que no era el recitativo y la acción, sino los números puramente musicales, y el alargamiento de las represen-

²⁶ El hecho de que fuesen las compañías tradicionales quienes realizasen los montajes que comentamos durante el carnaval de 1736 permitía disponer de un buen número de actores, al margen de las actrices-cantantes que actuasen como comparsas y constituyesen el coro.

taciones, lo que constituía el problema fundamental en la recepción de los modelos dramáticos italianos en España.

TABLA I. *DEMETRIO*

1. Distribución por personajes y actos (Brunelli – Caños del Peral, 1738)

Tabla comparativa del número de arias (A), dúos (D) y coros (C) en la edición de Brunelli y la representada en el teatro de los Caños del Peral de Madrid en 1738.

* Arias originales de Metastasio sustituidas por otras en las representaciones madrileñas

[A] Arias suprimidas en la versión madrileña.

PERSONAJES	ACTO I	ACTO II	ACTO III	Total A Brunelli	Total A Madrid
Alceste (Demetrio)	A A	[A] A	[A] A* [D]	6A D	4A
Cleonice	A A*	[A] A*	A* [D]	5A D	4A
Fenicio	A A*	A	[A] A	5A	4A
Barsene	A A	[A] A	A	5A	4A
Olinto	A [A]	[A] A	A	5A	3A
Mitrane	A	A	A*	3A	3A
(Coro)	[C]		C	2C	C
Total:					
Brunelli	11A C	10A	8A D C	29A D2C=32	
Madrid	10A	6A	6A C		22A C=23

2. Distribución por personajes y actos

(*Por amor y por lealtad recobrar la majestad. Demetrio en Siria. Teatro de la Cruz. 1736*)

Tabla con la distribución de Arias (A), Dúos (D), Terectos (T) y Coros (C)

PERSONAJES	ACTO I	ACTO II	TOTAL
Alceste (Demetrio)	A A T	A D A	4A 1D 1T
Cleonice	A A	A D A	4A 1D
Olinto	A A T	A A	4A 1T
Fenicio	D T	A	1A 1D 1T
Barsene	A	A	2A
Mitrane	D	A	1A 1D
Mosqueta	A	D	1A 1D
Cascuncia		A D	1A 1D
Música (Coro)	C C	C C	4C
Damas de Cleonice			
Comparsas			
Total	8A 1D 1T 2C	10A 2D 2C	18A 3D 1T 4C=26

3. Secuencia de arias y dúos en el libreto (Brunelli - Caños del Peral, 1738)

Se indican con un asterisco (*) las arias sustituidas, seguidas del incipit del libreto madrileño (→), con doble asterisco (**) el aria que coincide con la partitura veneciana de 1733.

Entre corchetes [] figuran las supresiones de la versión madrileña de 1738 en relación al original de Metastasio.

Atto primo

1.1	Olinto	Di quell'ingiusto sdegno
1.3	Cleonice	Fra tanti pensieri
1.4	Barsene	Misero tu non sei
1.5	Fenicio	Ogni procella infida
1.6	Mitrane	Alma grande e nata al regno
1.8	Cleonice	*Se libera non sono → Se non posso su quel trono**
1.9	Fenicio	*Se fecondo e vigoroso → Scende dal monte in fonte
1.10	Alceste	Scherza il nocchier talora
1.11	Olinto	[Che mi giova l'onor delle cune]
1.14	Alceste	Dal suo gentil sembiante
1.15	Barsene	Vorrei da' laci sciogliere

Atto secondo

2.2	Alceste	[Non v'è piu barbaro]
2.3	Olinto	[E la fede degli amanti]
2.4	Mitrane	Dice che t'è fedele
2.7	Cleonice	[Naqui agli affetti in seno]
2.9	Barsene	[So che per gioco]
2.10	Olinto	Non fidi al mar che freme
2.12	Alceste	Non so frenare il pianto
2.13	Cleonice	*Manca sollecita → No non sperar contento
2.14	Barsene	Saria piacer, non pena
2.15	Fenicio	Disperato in mar turbato

Atto terzo

3.2	Fenicio	[Pensa da sei crudele]
3.3	Cleonice	*Io so qual pena sia → Barbaro e il tuo tormento
3.4	Alceste	[Quel labbro adorato]
3.5	Olinto	Più non sembra ardito e fiera
3.8	Fenicio	Giusti dèi, da voi non chiede
3.9	Mitrane	*Più liete immagini → Come nave in mezzo all'onde
3.10	Alceste	*Se tutti i miei pensieri → Se mai vedesti
3.11	Barsene	Semplicetta tortorella
3.13	Alceste y Cleonice	[Deh! risplendi, o chiaro nume]

TABLA II. *ARTASERSE*1. Distribución por personajes y actos
(Brunelli – Caños del Peral, 1738)

Tabla comparativa del número de arias (A), dúos (D) y coros (C) en la edición de Brunelli y la representada en el teatro de los Caños del Peral de Madrid en 1738.

[A] Arias suprimidas en la versión madrileña.

PERSONAJES	ACTO I	ACTO II	ACTO III	Total A Brunelli	Total A Madrid
Arbace	A A	[A] A	[A] A D	6A D	4A D
Mandane	A A	A [A]	A D	5A D	4A D
Artaserse	A A	A [A]	A	5A	4A
Artabano	A A	[A] A	A	5A	4A
Semira	A [A]	A [A]	A	5A	3A
Megabise	A	A	A	3A	3A
(Coro)			C	C	C
Total:					
Brunelli	11A	11A	7A D C	29A D C=31	
Madrid	10A	6A	6A D C		22A D C=24

2. Distribución por personajes y actos.
(*Dar el ser el hijo al padre*. Teatro del Príncipe, 1736)

Tabla con la distribución de Arias (A), Dúos (D), Tercetos (T) y Coros (C)

PERSONAJES	ACTO I	ACTO II	Total
Arbaces	A A D	A T A	4A D T
Mandane	A D	A T A	3A D T
Artajerjes	A A	T	2A T
Semira	A	A	2A
Ariobano		A	1A
Ratón	A	A A	3A
Megavises			
Un Relator			
Música	C	C C C	4C
Total	7A D C	8A T 3C	15A D T 4C=21

3. Secuencia de arias y dúos en el libreto (Brunelli – Caños del Peral, 1738)

Se indican con un asterisco (*) las arias sustituidas, seguidas del incipit del libreto madrileño (→). Entre corchetes [] figuran las supresiones de la versión madrileña de 1738 en relación al original de Metastasio.

Atto primo

1.1	Mandane	Conservati fedele
1.2	Arbace	Fra cento affanni
1.3	Artabano	Su le sponde del torbido Lete
1.5	Artaserse	Per pietà, bell'idol mio
1.6	Megabise	Sogna il guerrier le schiere
1.7	Semira	Bramar di perdere
1.11	Artaserse	Deh respirar lasciatemi
1.12	Artabano	Non ti son padre
1.13	Semira	[Torna innocente, e poi]
1.14	Mandane	Dimmi che un empio sei
1.15	Arbace	Vo soleando un Mar crudele

Atto secondo

2.1	Artaserse	Rendimi il caro amico
2.2	Arbace	[Mi scacci sdegnato]
2.4	Artabano	[Amalo, e se al tuo sguardo]
2.5	Megabise	Non temer, ch'io mai ti dica
2.6	Mandane	Se d'un amor tiranno
2.7	Semira	e del fiume altera l'onda
2.11	Arbace	Per quel paterno amplesso
2.12	Mandane	[Va tra le selve ireane]
2.13	Semira	[Per quell'affetto]
2.14	Artaserse	[Non conosco in tal momento]
2.15	Artabano	Così stupisce e cade

Atto terzo

3.1	Arbace	[Perche tarda e mai la morte]
3.1	Arbace	L'onda dal mar divisa
3.2	Artaserse	Nuvoletta opposta al sole
3.3	Megabise	Ardito ti renda
3.4	Artabano	Figlio, se più non vivi
3.5	Mandane	Mi credi spietata?
3.6	Semira	Non è ver che sia contento
3.7	Arbace Mandane	Tu vuoi ch'io viva, o cara

APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1

BN T 6.708

EL DEMETRIO / DRAMA EN MUSICA / QUE SE HA DE REPRESENTAR EN / el nuevo Teatro de los Caños del Peral / en Carnestolendas de este año / de 1738. / DEDICADO / A LA SAC. R. C. MAGESTAD / DE FELIPE QUINTO. / REY DE ESPAÑA. / CON LICENCIA: En Madrid. Año de 1738.

SEÑOR.

Aquella siempre infinita, incomparable clemencia, y gracia, con que V. M. se ha dignado de permitirme la execucion de las Operas en Italiano, en el nuevo Teatro de los Caños del Peral, dà aliento à mi respetuosa osadia de ofrecer à los R. P. de V. M. el Drama intitulado, el Demetrio, para que llenando por su norte el Real favor que espera en el agrado de V. M. se haga acreedor del comun aplauso, librando la seguridad de su buen exito en el Soberano escudo, sagrada proteccion que lo defiende, solo con que V. M. atienda gracioso, no à la pequenez de la Obra, sino à lo grande de la humilde veneracion que la ofrece, con el mas vivo deseo de las mayores felicidades, que acompañen los dilatados años de la vida de V. M. que Dios prospere para comun bien.

Cleonice, Reyna de Siria, amante correspondida de Alceste.

La Señora Rosa Manchini, Florentina.

Alceste, que despues se descubre Demetrio, Rey de Siria.

El señor Lorenzo Saleti, Florentino.

Fenicio, Grande del Reyno, Tutor de Alceste, y Padre de Olinto.

El señor Annibal Pio Fabri, Boloñès.

Olinto, Grande del Reyno, y rival de Alceste.

La señora Isabèl Utini, Boloñesa.

Barsene, Confidente de Cleonice, y amante oculta de Alceste.

La señora Maria Martha Monticeli, Boloñesa.

Mitrane, Capitan de la Guardia, y amigo de Fenicio.

La señora Jacinta Forcelini, Veneciana.

INTERMEDIOS.

La Señora Santa Marquesini, Boloñesa.

El señor Thomàs Garofalini, Boloñès.

INVENTOR DE LAS ESCENAS.

El señor Jacobo Pavia, Boloñès.

INVENTOR DE LOS VESTIDOS.

El señor Rocco, Cufman, Milanès.

Doc. 2

BNM T 7.313

IL DEMOFOONTE

DRAMA PER MUSICA. / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO REGIO TEATRO / DE LOS CAÑOS DEL PERAL. / In quest' anno 1738. / SI DEDICA / A. S. C. R. M. / D' ELISABETTA FARNESE. / REGINA DI SPAGNA. &c. / CON PERMESSO: IN MADRID. ANNO del 1738.

EL DEMOFOONTE

DRAMA EN MUSICA. / QUE SE HA DE REPRESENTAR / EN EL NUEVO REGIO COLISEO / DE LOS CAÑOS DEL PERAL. / en este año de 1738. / DEDICASE / A. L. S. C. R. M. / DE ISABEL FARNESIO. / REYNA DE ESPAÑA. &c. / CON LICENCIA: EN MADRID. Año de 1738.

SEÑORA.

La summa incomparable bondad, con que se ha dignado V. Mag. proteger, y mirar con agrado el Drama en Musica, intitulado el Demetrio, Opera del Abate Pedro Metastasio, que en Carnestolen-

das à la sempre Invicta Catholica Magestad de el Reynante Monarca (que Dios guarde) dá aliento à mi respetuosa osadía de dedicar con el mayor obsequio à los Reales Pies de V. Mag. el segundo Drama intitulado el Demofonte. que por ser uno de los mas egregios partos del Ingenio del mencionado Autor. espero merecerà á la Soberana Gracitud. y Clemencia de V. Mag. no tan solamente la dicha de su Real agrado. y el honor de ser defendido con el Glorioso Escudo. que lleva en la frente. de el Augusto Inmortal Nombre de V. Mag. que lo harà acreedor del aplauso universal. sino tambien lograrà á mi profundo respeto la gracia de dignarse V. Mag. reconocer en la pequeñez de esta dadiva la inmensidad de mi humilde veneracion. que la ofrece con los mas vivos deseos de las mayores felicidades. que acompañen los dilatados años de la vida de V. Mag. que Dios prospere para el comun beneficio de toda la Christiandad.

A los Reales Pies de V. Mag.

Juan Antonio Pierachini, Impressario.

ROSY CANDIANI (Giussano/Mailand)

TRA VIENNA E DRESDA:
L'AMICIZIA EPISTOLARE TRA PIETRO METASTASIO
E FRANCESCO ALGAROTTI E GLI ALLESTIMENTI DI OPERE
METASTASIANE NEI TEATRI DI DRESDA

Nel quindicennio che dal 1742 giunge al 1757, il Metastasio instaura con la piccola colonia di artisti italiani stabilitasi a Dresda, alla corte di Augusto III¹, rapporti molto intensi, che non si limitano a fitti scambi epistolari, bensì si traducono nell'invio di opere e nella collaborazione all'attività teatrale patrocinata dalla corte. Quando le vicende della guerra dei sette anni coinvolgono direttamente la Sassonia, questo affiatato circolo artistico, gravitante attorno allo "spiccato gusto delle feste e delle dissipazioni" di Augusto III², si disperde, per lo più verso l'Italia: a Berlino e poi a Venezia si trasferisce l'Algarotti, e in seguito lo Hasse con la moglie, la cantante Faustina Bordoni; a Siena il Pasquini e, dopo il 1763, a Milano il Migliavacca, successore del Pasquini nella carica di poeta di corte.

È indubbio che gli interessi di lavoro che portano il Metastasio a seguire l'attività teatrale di Dresda, e in particolare le rappresentazioni di sue opere³, sono strettamente dipendenti dal legame politico e dagli intricati giochi diplomatici della corte asburgica. Alle riprese per Dresda il Metastasio dedica un'attenzione

¹ A Dresda lavorarono con una certa stabilità l'Algarotti (consigliere di guerra tra il 1742 e il 1746), Giovanni Claudio Pasquini, Giovanni Ambrogio Migliavacca e Johann Adolph Hasse, ritenuto "italiano" per il periodo di formazione a Napoli, nonché la moglie dello Hasse, la cantante Faustina Bordoni. A essi va aggiunto lo scenografo Giuseppe Galli Bibiena. Un apporto rilevante su questo aspetto della cultura italiana nell'età di Augusto III è la monografia di LUCIO GAMBACORTA, *Il dramma metastasiano nella Polonia di Augusto III (1733-1763)*, Napoli 1990. Si veda inoltre il lavoro di PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, Algarotti e la Corte di Dresda*, in: *Analecta musicologica* 2 (1965) 72-84.

² Le parole sono di Maria Antonietta (VICTOR-L. TAPIER, *L'Europa di Maria Teresa*, Milano 1982, 186). Cfr. anche ORTRUX LANDMANN, *Die Dresdner Ära Hasse (1733-1763)*, in AA.VV. *Oper in Dresden. Festschrift zur Wiedereröffnung der Semperoper*, Berlin 1985, 28-34; e per l'attività musicale a corte ALAN YORKE-LONG, *Music at Court: Four Eighteenth-Century Studies*, London 1954.

³ Dallo scambio epistolare egli apprende della rappresentazione, o ne segue addirittura le fasi, di: *Didone abbandonata*, 1742 e 1743; *Antigono*, 1744; *Semiramide riconosciuta*, 1747; *Demofoonte*, 1748; *Demetrio e Attilio Regolo*, 1749. Invece *Ciro riconosciuto*, 1751; *Ezio e Il re pastore*, 1755, non sono seguiti personalmente dal Metastasio.

insolita e privilegiata rispetto al manifesto disinteresse per le vicende teatrali delle sue opere in scena altrove; ma si tratta certo di una cura "indotta", sollecitata da Maria Tona, che non a caso nel 1749 acconsente a cedere per le scene della capitale sassone la prima rappresentazione assoluta dell'*Attilio Regolo*, la cui messa in scena a Vienna era stata in più occasioni rinviata.

Dopo una faticosa elaborazione – avviata nel 1740, interrotta per la morte di Carlo VI, ripresa a ritmo molto rallentato nel 1747⁴ – l'opera viene portata a termine nell'estate del 1748, quando il permesso sovrano la destina alle scene di Dresda, e viene affidata a Giovanni Claudio Pasquini⁵ e alle sue cure di poeta e di regista. Ma non erano terminate le peripezie di questo dramma e del suo autore perché proprio in quel periodo il Pasquini si allontana da Dresda: si stabilisce quindi un contatto epistolare tra il Metastasio, lo Hasse e il cantante Domenico Annibali: il poeta segue a distanza la preparazione dello spettacolo, raccomanda ("Or tocca a voi [...] / *l'abbigliare con tal maestria i miei personaggi*"⁶), suggerisce (per esempio, i recitativi "*che [...] possono essere animati dagli istrumenti*"⁷), corregge (anche il testo poetico, alla scena 7 del secondo atto); e infine riferisce l'esito al Pasquini:

*"Il mio Attilio Regolo si sta pettinando in Dresda per comparire a momenti più acconcio che sia possibile [...] Mi scrive l'Annibali che la musica de' due primi atti già provati innanzi a quei signori era bellissima"*⁸; "*Tutte le lettere di Dresda assicurano la fortuna dell'Attilio. La più distinta è l'approvazione del re [...]*"⁹.

Del resto, già nel 1743 il Metastasio aveva composto un nuovo *dramma per musica* per Dresda, l'*Antigono*¹⁰, che fu allestito con la supervisione dello stesso Pasquini. E nel 1747 si era trovato di fronte all'incarico imperiale di prestare la sua

⁴ Le vicende di questo libretto sono ricostruite attraverso le testimonianze dell'epistolario metastasiano, citato nella seguente edizione: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano 1951–1954, vol. 3, passim. Nelle lettere si parla anche del tentativo da parte dell'autore di lavorare all'opera durante la villeggiatura.

⁵ Giovanni Claudio Pasquini (1694–1763), senese, letterato, dal 1725 a Vienna, fu precettore delle Arciduchesse; incoraggiato da Apostolo Zenò, iniziò a occuparsi di teatro; il suo soggiorno a Dresda, dove svolse l'incarico di poeta dei teatri presso la Corte, durò dal 1740 al '47, quando fece rientro a Siena, ove rimase fino alla morte.

⁶ Lettera a J. A. Hasse, 20–10–1749; METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 430 f. Sull'intonazione di Hasse, si veda: SABINE HENZE DÖHRING, *Die Attilio Regolo-Vertonungen Hasses und Jommellis: Ein Vergleich*, in: *Analecta Musicologica* 25 (1987) 131–158.

⁷ *Ibidem*.

⁸ 27–12–1749; in: METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 451.

⁹ 7–2–1750; in: *ibidem* 3, 478.

¹⁰ Il poeta lo annuncia allo stampatore Giuseppe Bettinelli, il 23–10–1743. ("*Credo che si rappresenterà ben presto in Dresda una mia nuova opera [...]*"; METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 238) e l'11–1–1744: "*Vi sarà mandato da Dresda il libro d'un'altra che scrissi non meno tumultuariamente per quella Corte nella stessa estate*" (*ibidem* 242).

opera per solennizzare le feste in quella città, in occasione del matrimonio tra la figlia di Augusto III e il Delfino di Francia:

*“Mi è stato scritto per ordine del nostro sovrano, affinché io m'applicassi a comporre un'opera per le nozze che costì si celebreranno a primavera; ma io, non sicuro ancora del mio incominciato ristabilimento in salute, non ho avuto ardire di prenderne l'impegno, incerto di poterlo compiere”*¹¹.

L'epistolario del Metastasio segue i diversi momenti del rapporto *teatrale* con Dresda, rivelando gli interventi *politici* e ufficiali dei sovrani d'Austria; per altro verso, denota un clima di familiarità e uno scambio di idee franco e *produttivo* tra il poeta cesareo e gli artisti che ivi lavoravano, originati forse dall'amicizia con Johann Adolph Hasse, e in seguito trasmessi ai poeti che di volta in volta dovettero occuparsi dell'allestimento di sue opere. I fitti rapporti epistolari ci consentono di comprendere l'atteggiamento del Metastasio nei confronti degli interventi condotti sulle sue opere in occasione delle riprese per quei teatri; di rinvenire nell'amicizia, nel prestigio o nell'opportunità *politica* i motivi della sua condiscendenza verso gli esiti delle revisioni; di giustificare infine la sua paziente opera di regista a distanza e di mediatore tra compositore, cantanti, direttore dei teatri e poeta, che a lui si rivolgevano per dirimere problemi di messa in scena, incapaci di *leggere* le note di regia già presenti nel testo-copione metastasiano.

Particolarmente impegnativo si dimostra questo ruolo a proposito dei preparativi, nel 1748, per il *Demofonte*, che misero a dura prova l'innata capacità metastasiana di mediare e di districarsi con accorta diplomazia nelle situazioni di maggior tensione. In effetti, la storia della rappresentazione a Dresda del *Demofonte* inizia nel tono tra cortese e gentilmente disinteressato che per consuetudine il Metastasio manifesta nei confronti delle sue opere¹².

Non si sarebbe certo aspettato l'assillante bombardamento di lettere, sulla disposizione degli interpreti sulla scena, che lo tenne occupato per due mesi a ripetere che tra due personaggi non era certo la costante posizione alla destra a segnalare la preminenza del ruolo, ma, se mai, la vicinanza al proscenio e soprattutto. *“la forza, l'importanza, e la passione d'una parte”*.

Nata, come quasi sempre nel mondo musicale, dalla rivalità tra due cantanti, – la ormai anziana *prima donna* Faustina Bordoni, prima parte, Dircea, ma sotto umili spoglie, e il giovane astro nascente, Regina Mingotti, Creusa, sotto mentite spoglie regali – la disputa riesce a far perdere la pazienza al poeta cesareo¹³, che con lo Hasse finisce per abbandonare i toni sfumati della sua prosa epistolare:

¹¹ A Francesco Algarotti, 6–10–1746; in: *ibidem* 3, 277.

¹² *“Godò che il mio Demofonte sia caduto fra così maestre ed amiche mani come le vostre. Patene pure quell'uso che vi piace, ch'è non ne sentirà certamente scantaggio”* (a G. C. Pasquini, 27–1–1748; *ibidem* 3, 336).

¹³ Il Metastasio mantiene il suo rigoroso controllo di ogni espressione con il ciambellano e direttore degli spettacoli a Dresda, conte Dieskau (lettera del 21–2–1748; *ibidem* 3, 343–344).

"Spiacemì [...] che il calor della disputa, o forse la poco dolce maniera de' contraddittori abbia impegnata l'anabilissima signora Faustina a sostenere un'opinione nella quale io non posso esser il suo seguace senza far torto al vero [...]. La forza, l'importanza e la passione d'una parte la rendono principale: e non mai la corona, lo scettro, il manto, le guardie, i paggi, la dritta o la sinistra."¹⁴

E chiude la vicenda con un'esclamazione di sollievo:

"Sia lodato il padre Anchise, che pure a fine [...] ci reggo persuaso della favorevole decisione su la nota disputa."¹⁵

Giovanni Claudio Pasquini e Giovanni Ambrogio Migliavacca¹⁶, suo successore dal 1752, dovevano nutrire una ammirazione reverenziale per il poeta cesareo, che a Vienna li aveva guidati nell'apprendistato teatrale.

Si spiega dunque il rispetto della lezione metastasiana nell'allestimento della *Semiramide riconosciuta*, affidato con ogni probabilità al Pasquini nel 1747, in occasione delle nozze reali per le quali il Metastasio aveva già declinato l'invito a comporre un'opera nuova¹⁷.

La *Semiramide* era stata più volte musicata dallo Hasse negli anni precedenti – per Venezia nel 1745, per Graz e Praga nel 1746 – con le alterazioni di rito¹⁸; in questa occasione viene invece pubblicato un libretto in una versione fedele a quella della prima esecuzione romana del 1729, dalla quale si discosta solo in un'aria del secondo atto, affidata al personaggio di Mirteo e già sostituita in questo modo nella rappresentazione veneziana del 1745¹⁹. Come si può notare dall'accostamento dei due pezzi, a questo personaggio, che interpreta il ruolo dell'amante infelice, viene assegnata un'aria patetica, in sostituzione dell'aria di paragone che cantava in origine.

¹⁴ A. Johann Adolph Hasse, 21–2–1748; *ibidem* 3. 345.

¹⁵ A. G. C. Pasquini, 16–3–1748; *ibidem* 3. 348.

¹⁶ Un vivace ritratto di questo letterato è lasciato dallo stesso Metastasio in una lettera ad Alessandro Lodovico Laugier, consigliere della Corte di Lisbona: "*Il Migliavacca è un uomo di 34 anni in circa. Milanese, d'onesti natali, ha molto talento, sufficiente studio, ottimo gusto, particolare vivacità; ha genio naturale per la poesia, e somma facilità nel versificare. Egli fu segretario imperiale nel vicariato d'Italia sotto l'imperatore Carlo VII [...] fu chiamato in Sassonia, dove si trova.*" (2–9–1752, *ibidem* 3. 748 f.).

¹⁷ La lettera è citata poco sopra. Le nozze erano tra Josefa, figlia di Augusto III, e Luigi, Delfino di Francia.

¹⁸ Il libretto stampato per la rappresentazione veneziana recava la consueta *excusatio* per le manipolazioni del testo: "*se gli accorciamenti [...] sembrassero [...] ecceder troppo*".

¹⁹ Sulla base della ricostruzione del Millner (FREDRICK L. MILLNER, *The operas of J.A. Hasse*, Ann Arbor 1979, 22, 116–133) si deve ritenere che l'edizione *fedele* del libretto fosse un espediente, dettato dalla fretta dell'allestimento, che portò alla stampa di un testo non corrispondente a quello messo in scena. Dall'esame della partitura autografa dello Hasse, Millner ricava le modalità della revisione musicale condotta sull'intonazione di Venezia 1745, in tempi talmente ridotti da impedire al musicista sia di approntare un manoscritto *pulito* da passare agli interpreti e agli esecutori, sia di rivedere tutti i pezzi dell'opera. Da qui la natura della revisione, meno sensibile dal I al III atto, e la assenza di alcune arie del libretto, come I, 12, che probabilmente Hasse non riuscì

ROMA 1729**II, 9**

Fiumicel, che s'ode appena
 Mormorar fra l'erbe, e i fiori
 Mai turbar non sà l'arena
 E alle Ninfe, ed ai Pastori
 Bell'oggetto è di piacer.
 Venticel, che appena scuote
 Picciol mirto, o basso alloro,
 Mai non desta
 La tempesta
 Ma cagione è di ristoro
 Allo stanco Passaggier.

DRESDA 1747**II, 9**

Siete barbare amate stelle,
 Se vi turbano i miei sospiri,
 O placatevi luci belle,
 O lasciatemi sospirar.
 Se vi scopro la mia ferita,
 Se mi lagno, se chiedo aita,
 Accusatene i vostri sguardi,
 Che mi fecero innamorar.

Certamente diversa era l'autorevolezza della personalità dell'Algarotti, e di conseguenza diverso il suo atteggiamento nei confronti della parola poetica metastasiana quando fu incaricato, nel 1742, di rivedere la *Didone abbandonata* per il piccolo teatro del castello reale di Hubertusburg.

La lettura incrociata dei due epistolari, quello algarottiano²⁰ e quello del Metastasio, e l'analisi del libretto della *Didone*, ripresa a Dresda nel teatro di corte nel carnevale immediatamente successivo del 1743²¹, consentono di identificare gli interventi dell'Algarotti e di individuare i criteri cui è improntato il suo lavoro. Si può inoltre delineare la reazione del Metastasio e il suo scetticismo sui risultati della revisione, estremamente cauto, ma avvertibile se si accostano le sue impressioni immediate alla lettera dell'Algarotti, alcuni giudizi indiretti sullo stile poetico algarottiano e l'aggiustamento del finale della *Didone* nella ripresa del 1743, che sembrerebbe porsi come diretta conseguenza delle osservazioni metastasiane.

*“Con quanto piacere io sentii questi passati giorni”*²² – scrive l'Algarotti – *“che si doresse dal signor Hasse porre in musica la Didone; con altrettanto dispiacere ho poi sentito, che si pensasse a voler fare un qualche cangiamento alle parole di quel dramma; e molto più si accrebbe questo mio dispiacere, quando venni pregato io medesimo a farlo, cioè a far quello per cui non si poteva scegliere la meno acconcia persona [...] io non ho potuto per conto niuno cansarmi dalle istanze di chi mi sollecitava; e m'è stata forza fare alcune mutazioni per entro al terzo atto; e ciò per non potersi,*

materialmente a rivestire di nuova musica. Del resto l'amicizia con il poeta non impediva allo Hasse di intervenire con scarso scrupolo filologico sui testi, recidendo ampie parti di recitativo, e sostituendo arie, come può attestare il testo in partitura dell'*Ezio*, allestito per Dresda nel 1755. Del libretto non si è reperita copia, ma dall'epistolario metastasiano si apprende che il musicista inviò a Vienna la musica delle arie (e non il testo completo *“mutilato”*, come si può dedurre dalla partitura), di cui si dichiarò entusiasta il poeta (METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 980 e 991). Simile atteggiamento si registra a proposito del *Ciro riconosciuto* e del *Re pastore*.

²⁰ Le lettere dell'Algarotti sono ricavate da: FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere varie*, in: *Opere del Conte Algarotti*, Venezia 1791–1794, vol. 9 (1792).

²¹ Non è stato possibile ottenere dalla Library of Congress di Washington il libretto dell'allestimento del 1742, segnalato come ivi esistente.

²² L'Algarotti era giunto a Dresda in quell'anno. La lettera è del 16 settembre.

secondo che dicerano, rappresentare sul picciolino teatro di Ubersburgo, dove si dovea recitar l'opera, l'incendio di Cartagine e la morte di Didone"²³.

L'Algarotti concentra dunque la sua attenzione sulle mutazioni apportate al finale dell'opera e nel suo resoconto al Metastasio sembra mosso da una duplice preoccupazione. Innanzitutto, l'impegno di dover alterare la struttura drammatica delle scene finali, organizzate nel testo metastasiano secondo un *climax* di drammaticità in cui la parola lascia progressivamente spazio all'azione, alla gestualità della protagonista e alla rappresentazione scenografica dell'incendio: egli si trova a dover sostituire l'azione tragica con un resoconto, un *récit*, di avvenimenti lasciati fuori della scena, affidato per giunta a un personaggio minore – presumibilmente Selene o Osmida²⁴ – proprio in chiusura dell'opera:

"E però quello che ella mette innanzi agli occhi degli spettatori con un'azione vivissima, io l'ho dovuto esporre in una fredda narrazione."

L'altro problema che per la sua consapevolezza poetica non può trascurare è di ordine stilistico: egli avverte l'esigenza di uniformare nella revisione i versi di sua creazione alla fluidità e melodicità del verso metastasiano e di attenuare il più possibile i contrasti di tono:

"dove ho fatto per almeno, siccome ella vedrà dalle qui annesse carte, di conservare quanto era possibile le sue parole medesime [...] Ma la difficoltà stava nel dare alle mie parole una qualche sembianza delle sue, acciocché la composizione non avesse poi viso di un panno tessuto parte di seta e parte di lana."

Una difficoltà ancora più ardua quando viene a mancare la traccia del testo originario e si trova a comporre *ex novo* la licenza encomiastica in onore del sovrano committente:

*"Ella dovrà dunque non dirò condonare il mio ardire, ma dolersi meco della necessità da cui sono stato stretto di dover comparire in lizza con esso lei [...] tanto più che mi è stato anco mestiero aggiungere una licenza, che è un genere di composizione tutto suo"*²⁵.

Con la lettera, l'Algarotti inviava a Vienna una copia delle scene da lui modificate: sulla scorta delle sue indicazioni e con l'ausilio del libretto del 1743 – da prendere a riferimento con le dovute cautele, in quanto presenta interventi ulteriori anche su questa parte finale – si può avanzare una ricostruzione attendibile del finale della *Didone* rivisto per gli ospiti del castello di Hubertusburg.

²³ ALGAROTTI, *Lettere* 9, 32.

²⁴ L'Algarotti nella lettera non indica l'interprete e non lo si può ricavare dal libretto della successiva rappresentazione del 1743, dove il *récit* è soppresso.

²⁵ ALGAROTTI, *Lettere* 9, 32 f. Per le revisioni attuate a metà secolo dal Metastasio su opere da lui composte mi permetto di rinviare a ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma 1998.

Il soliloquio di Didone, trascritto e inviato al Metastasio, rappresentava l'ultima comparsa in scena della protagonista²⁶: come attesta il libretto del 1743, doveva essere collocato alla scena 18 e includeva alcune delle battute di Didone originariamente nella scena 20; la scena finale, inoltre, veniva sostituita dal *Racconto della morte di Didone*.

Per esemplificare con maggior chiarezza la natura dell'intervento algarottiano sul testo del Metastasio – l'Algarotti lavorò sul testo corrispondente all'originale del '24, per Napoli – e per sottolineare il recupero e la *citazione* dei versi metastasiani, nonché la sostituzione dell'azione con il resoconto, si confrontino i due monologhi, trasmessi in visione all'autore dell'opera, e i passi corrispondenti nella versione originaria.

DRESDA 1742**Didone sola**

Paga pur fia l'ira del cielo all'fine.
Qual male ancor vi resta
Sulla mia testa ancora a rovesciare, o Dei?
Frutto de' miei sudori cade il mio regno
Jarba m'insulta, e mi tradisce Osmida.
Enea mi lascia... Enea, ch'altra mercede
All'amore, alla fede,
Ai beneficj di Didon dovea.
Ah! faccia il vento almeno.
Faccia l'infido mar le mie vendette:
E folgori e saette
E turbini e tempeste
Rendano l'aure e l'onde a lui funeste.
Ah! che de' mali di Didon cagione
È la sola Didone!
La fede che a Sicheo giurato avea
Ho infranto per Enea
Straniero a Dido ignoto
Fuggiasco vagabondo,
A cui nega un asilo il cielo e il mondo.
Dell'offeso mio sposo ombra dolente,
Che m'intorbida i sonni, e il giorno sei
Presente agli occhi miei,
Abbastanza all'errore
Dell'infelice Dido
Supplicio è il suo dolore:
Sospendi l'ira, o dolce sposo amato:
Dido t'offese, Enea t'ha vendicato.

NAPOLI 1724**Didone**

III, 20 (p. 72)

[...]

Mancano più nemici! Enea mi lascia,
Trovo Selene infida.
Jarba m'insulta, e mi tradisce Osmida
Ma che feci empî Numi [...]

III, 20 (p. 71)

Ah! faccia il vento almeno.
Facciano almen gli Dei le mie vendette.
E folgori, e saette,
E turbini, e tempeste
Rendano l'aure e l'onde a lui funeste.
Vada ramingo, e solo, e la sua sorte
Così barbara sia
Che si riduca ad invidiar la mia [...]

²⁶ Viene infatti indicato come *Soliloquio di Didone la ultima volta che trovasi in scena* (in: ALGAROTTI, *Lettere* 9, 34).

Ombra cara, ombra tradita,
 Deh! non più con spettri e larve
 Non turbar questa mia vita
 Già vicina a terminar.
 A te presso nell'Eliso,
 Presso a te, mio dolce sposo,
 Sol mi lice quel riposo
 Che ho perduto ritrovar.

Racconto della morte di Didone

Tranquilla in vista, e non sembrando mai
 Che si funesto fin volgesse in cuore,
 Sola si chiuse in quelle stanze, donde
 Si scopre il porto e la marina intorno.
 D'indi a non molto un gemito ne udimmo
 Annunziator di tutti i nostri mali,
 Accorriam frettolosi:
 Ah! miserabil vista!
 Sul frigio acciar, non a quell'uso dato
 Caduta era Didon, girando ancora
 Verso la frigia armata.
 Che già il largo tenea nel mare ondoso,
 Di letale sopor torbidi e gravi
 I fluttuanti e moribondi lumi.
 Si mora, disse; e la vicina morte
 Le parole rompea:
 E l'infedele Enea
 Abbia nel mio destino
 Un augurio funesto al suo cammino.
 Così pallida in volto,
 E in fiocchi accenti disse:
 Stridè nel seno la ferita, e visse.

III, 21 (p. 72):

Nò nò. Si mora. E l'infedele Enea
 Abbia nel mio destino
 Un'augurio funesto al suo cammino [...].

Lentità della revisione del testo metastasiano non si limitò alle parti segnalate dall'Algarotti con la lettera posteriore alla messa in scena. Lo si deduce dall'esame del libretto approntato per la nuova rappresentazione del 1743, che rivela altri interventi sul testo del poeta cesareo, rispondenti, nella sostanza, a due diverse esigenze di risistemazione. Alcuni di essi sembrano riguardare esclusivamente questa seconda occasione rappresentativa: sono comunque interventi di *routine* che adeguano il testo, nelle sue componenti strutturali di recitativo e aria, alle consuetudini e alla misura affermatesi negli anni '40 presso i circuiti teatrali di area tedesca²⁷. Si tratta della soppressione di alcune battute di recitativo nel primo e nel terzo atto²⁸

²⁷ A questo proposito si veda ERIC WEIMER, *Opera seria and the Evolution of Classical Style, 1755–1772*, Ann Arbor 1984 e le osservazioni di JACQUES JOLY, *Il fragore delle armi nella 'Nitteti'*, in: MARIA TERESA MURARO (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze 1986, 99–132.

²⁸ Sono cinque battute in fine scena (I, 1): "SELENE *Se abbandoni il tuo bene| Morrà Didone (e non vivrà Selene)| OSMIDA La Reina s'appressa| ENEA (Che mai dirò!| SELENE (Non posso*

e della eliminazione di due arie in ciascuno dei tre atti²⁹, probabilmente dettate dalle nuove tendenze dell'intonazione musicale, che prevedeva – e lo Hasse ne era autorevole rappresentante – la modulazione di un minor numero di arie le cui sezioni avevano una durata maggiore rispetto alle consuetudini degli anni '20 del secolo³⁰.

Di maggior interesse sono gli altri due interventi rilevabili nel testo, in quanto per la loro natura e per le caratteristiche di stile rinviano alla penna dell'Algarotti. All'interno della revisione, infatti, vengono inseriti due monologhi, assegnati alle altre due *prime parti*, Enea e Iarba: il primo amplifica le giustificazioni e la manifestazione del dolore per la partenza (III, 8)³¹; il soliloquio di Iarba è inserito in sostituzione di una scena dialogata (II, 1) ed è composto secondo gli stessi criteri adottati per il finale del terzo atto, utilizzando versi metastasiani entro la dilatazione del monologo del personaggio.

DRESDA**IARBA**

Del traditore Osmida
L'anima vil, libero errar mi lascia
Disarmato però, finché non giunga
L'amico stuol che a vendicarmi aspetto.
D'Eccelsa Donna indegno servo, e infame
Di fallaci speranze io t'ho pasciuto
Ma tua mercede sia certo gastigo.
Giovino i tradimenti,
Poi si punisca il traditore. Indegno
T'offerisci al mio sdegno, e non paventi?
Temerario per te (*vedendo Araspe*)
Non cadde Enea dal ferro mio trafitto.

NAPOLI**OSMIDA**

Signor ove te'ne vai? [...]
In periglio tu sei, che se Didone
Libero errar ti vede
Temerà di mia fede.

IARBA

A tal oggetto
Disarmato io men vò, fin che non giunga
L'amico stuol, che a vendicarmi affretto.

OSMIDA

Và pur, ma ti rammenta,
Ch'io sol per tua cagione...

IARBA

Fost'infido a Didone.

scoprire il mio tormento)| **ENEA** (*Difenditi mio core ecco il cimento*); altrettante in fine della scena nove del primo atto; delle battute sentenziose in III, 4: "**OSMIDA** *Chi nutrisce di questa Rigorosa virtude i suoi pensieri| La sua sorte ingrandir giammai non spera.*| **ARASPE** *Se produce rimorso| Anche un regno è sventura. A te dovrebbe| La gloria esser gradita| Di vassallo fedel, più che la vita.* | **OSMIDA** *Questi dogmi severi| Serba Araspe per te. Prendersi tanta| Cura dell'opre altrui non è permesso.| Non fa poco chi sol pensa a se stesso*"; e delle battute finali di scena in III, 5 e III, 6.

²⁹ Sono le arie di Iarba (I, 13., "*Son quel fiume, che gonfio d'amori*"); di Araspe (I, 14., "*Infelice, sventurato*"); Selene (II, 3., "*Ardi per me fedele*"); Enea (II, II., "*Non cede all'austro irato*"); Iarba (III, 3., "*Su la pendice*"); Didone (III, 10., "*Va crescendo*").

³⁰ Nella revisione le arie sono 27, mentre la tendenza si andava stabilizzando attorno ai venti pezzi lirici. Ricavo le affermazioni sull'evoluzione nell'intonazione musicale dell'opera seria da WEIMER, *Opera seria*, in particolare alle pagine 161 e seguenti.

³¹ "**ENEA** *Troppo mi costa oh Dio!| Questa dura partenza| Senz'ancor, che tu accresca il dolor mio.*| *Odi, o cara Selene:| Per questo Sol tel giuro,| Che i pensier de' mortali, e vede, e spia:| Dopo la patria incenerita, e dopo| Il genitor estinto,| Da ch'io nacqui giammai| Dolor simile a questo io non provai* (*Odesi di lontano marcia militare de' compagni d'Enea già pronti a navigare*)| *Odi colà la*

OSMIDA

E che tu per mercede [...]

IARBA

Sò qual premio si debba alla tua fede [...]

SCENA 2

IARBA

Giovino i tradimenti.

Poi si punisca il traditore [...]

Su queste considerazioni trova fondamento l'attribuzione di questi versi al lavoro revisore dell'Algarotti, e non è difficile comprendere i motivi della sua volontaria reticenza con il Metastasio: egli era ben consapevole di non poter accampare gli usuali pretesti, legati alle esigenze locali o agli interpreti, per giustificare queste interpolazioni, che sembrano piuttosto dettate da scelte poetiche e stilistiche personali. Forse per questo motivo si limitò a trascrivere i cambiamenti richiesti dalla dimensione del luogo teatrale e non inviò a Vienna il libretto della rappresentazione, nel timore di una reazione del Metastasio meno accondiscendente e assolutoria:

*“Che un'opera mia sia costì stata scelta al divertimento reale; che la *Di d o n e* abbia potuto esser eletta, anche senza l'incendio a cui l'ho sempre creduta in gran parte debitrice di sua fortuna; che dorendo farsi in essa cambiamento sia caduta in mani così amiche e così maestre che la sua scrupolosa delicatezza abbia e voluto e saputo far uso così leggiadro de' più minuti ritagli d'un panno immeritevole di tanto risparmio; e che finalmente l'incomparabile sua cortesia si sia ridotta fin all'eccesso di giustificarsi d'un beneficio [...] mi riempiono di riconoscenza. Quali grazie poi le renderò mai per la bellissima licenza di cui si è compiaciuto di farmi parte? Essa è ben degna e del soggetto e dello scrittore, ed ha saldamente confermata in me la stima che da lungo tempo mi avevano giustamente ispirata per lei non meno il roto del pubblico che le dotte ed ingegnose sue produzioni. Me ne rallegro seco, ma forse meno che con me stesso, di cui è tutto profitto l'aggiunta d'un ornamento di tanto pregio.”*³²

È probabile che il Metastasio decidesse di tacere le sue riserve sullo stile *imitativo* dell'Algarotti e che, tre anni più tardi, egli pensasse anche a questo rifacimento quando, rispondendo all'invio dell'*Epistola sul commercio*, vi rinveniva una eccessiva inclinazione verso lo stile e le espressioni familiari³³. Lo stesso appunto avrebbe potuto avanzare sui versi della sua *Didone riveduta*, nella quale certamente gli

frigia tromba? il mio| Troppo indugiar, quel suon anch'ei rampogna:|Cartagine. Didon, Selene addio.|| A trionfar mi chiama [...]”.

³² METASTASIO. *Tutte le opere* 3. 230–231.

³³ “*Desidererei che alcuna volta aveste un poco più di condiscendenza per la ritrosia dell'orecchio italiano, avrezzo come quello de' Greci e de' Latini a distinguere la lingua della poesia da quella della prosa [...] voi [...] purché una parola esprima la vostra idea e goda la cittadinanza fiorentina non avete repugnanza a valervene, ancorché sia essa straniera a' poeti [...] Non avrei a che replicare [...] se Voi non aveste eletto e sostenuto in tutta l'epistola vostra un tuono nobile e poetico che non s'accosta mai al familiare; onde contracte co' lettori una specie d'impegno di non cambiarlo senza evidente ragione*” (METASTASIO, *Tutte le opere* 3. 279–280).

erano dispiaciute alcune espressioni poco consone al tono elevato del finale tragico, come “*Vi resta | sulla mia t e s t a a rovesciare*” e il “*Fuggiasco v a g a b o n d o*” in sostituzione del “*ramingo*” originario³⁴.

I risultati dell'intervento sulla Didone e i versi elaborati per le scene di Dresda vanno senza dubbio valutati tenendo presente la limitata esperienza dell'Algarotti come autore di testi poetici destinati al teatro; questa potrebbe addirittura essere la sua prima esperienza drammatica, certamente un avvio non facile, a diretto confronto con l'autore che egli stesso in più occasioni ebbe modo di riconoscere come il modello più autorevole in questo genere teatrale³⁵.

È evidente che le preoccupazioni stilistiche e lo sforzo di adeguare i propri versi alla cantabilità e alla naturalezza del verso metastasiano finiscono per condizionare la scrittura poetica dell'Algarotti e lo distolgono dalle esigenze intrinseche di un testo destinato alla rappresentazione. L'Algarotti cerca di pervenire alla linearità sintattica e lessicale del Metastasio, ma troppo di frequente ricorre alla figura della ripetizione³⁶ e all'accostamento dittologico degli attributi: “*indegno servo, e infame*” (II, 1); “*fuggiasco vagabondo*”; “*dolce sposo amato*”; “*torbidi e gravi | I fluttuanti e moribondi lumi*” (III, 8).

Inoltre, l'uso insistito della terza persona nel monologo della protagonista – l'allocuzione indiretta “*Dido*” torna più volte – rallenta ulteriormente la tensione drammatica e riporta il soliloquio ai toni del resoconto, avvicinandolo quindi al

³⁴ Altre espressioni di tono “*familiare*” sono nei due passi interpolati: “*indegno servo, e infame*” (Iarba. II, 1); “*suono [...] rampogna*” (Enea. III, 8).

³⁵ Oltre alle testimonianze ricavabili dall'epistolario, più oltre citate, si possono ricordare la *Epistola* in versi “*Al signor Abate Metastasio poeta cesareo*” che, sulla scorta della risposta e dei suggerimenti del Metastasio stesso, va datata 1746 (cfr. METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 281–288, 1–12–1746; il componimento dell'Algarotti è pubblicato nella raccolta *Poesia italiana del Settecento*, a cura di Giovanna Gronda, Milano 1978, 128–132); i pareri espressi nel *Saggio sopra l'opera in musica* del 1753 (in: FRANCESCO ALGAROTTI – SAVERIO BETTINELLI, *Opere*, a cura di Ettore Bonora, Milano–Napoli 1969) – ripubblicato in edizione anastatica insieme all'edizione livornese (M. Coltellini, 1763) a cura di Annalisa Bini, Lucca 1989 – e i *Pensieri* dedicati al poeta cesareo (FRANCESCO ALGAROTTI, *Pensieri diversi*, a cura di Gino Ruozzi, Milano 1987, passim). La felicità creativa dell'Algarotti è in genere identificata nella sua scrittura in prosa. Cfr. GRONDA, *Poesia italiana*; ARMANDO MARCHI, *Introduzione*, in: *Francesco Algarotti, Il congresso di Citera – Charles L. de Montesquieu, Il tempio di Guido*, Napoli 1985, 5–22; ANNA LAURA BELLINA – BRUNO BRIZI, *Il melodramma*, in: *Storia della cultura veneta. Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Settecento*, I, Venezia 1985, 337–400; ETTORRE BONORA, *Francesco Algarotti dall'Arcadia della scienza ai saggi letterari e filosofici*, in: *Parini e altro Settecento*, Milano 1982, 105–127; ALGAROTTI, *Pensieri*; e la voce *Algarotti* di BONORA per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, dove non si parla di un'attività teatrale dell'Algarotti precedente i due tentativi drammatici esemplificativi, pubblicati in appendice al *Saggio dell'opera in musica*.

³⁶ Si vedano i seguenti esempi dal monologo di Didone: “*Enea mi lascia [...] Enea*”; “*faccia il vento [...] faccia l'infido mar*”; “*intorbidi i sonni [...] torbidi e gravi*”; “*Non più [...] non turbar*”; “*A te presso a il frigio [...] frigia*”; “*Si mora [...] vicina morte*”; oltre alla presenza per ben sei volte della allocuzione *Dido/Didone* nel monologo della protagonista.

successivo “racconto” della sua morte, lasciata fuori di scena. Questa uniformità tonale diminuisce l’efficacia teatrale del finale dell’opera, rispetto al *coup de théâtre* metastasiano, e richiama piuttosto modi poetici narrativi, quelli più vicini alla sensibilità dell’Algarotti. Anche la tecnica della *citazione* di versi dal testo originario va interpretata come ricorso a uno strumento familiare. La citazione è uno stilema su cui l’Algarotti organizza la riflessione affidata ai *Pensieri*³⁷, e doveva costituire una sorta di *forma mentis* del poeta se, come attesta lo stesso Metastasio³⁸, vi ricorre nel *Congresso di Citera*, oltre che nell’*Epistola* in versi “*Al Sig. Abate Pietro Metastasio poeta cesareo*”³⁹, ove, ricordando proprio la *Didone*, utilizza il verso metastasiano della scena iniziale “*tronca il canape reo*”. A maggior ragione, dunque, l’Algarotti cerca appoggio nella citazione dal testo originario del Metastasio “*per conferire credibilità alla propria pagina*”⁴⁰ nella revisione della *Didone abbandonata*. Per certo egli aveva colto i limiti del proprio lavoro, che non solo per schermirsi definiva – nella lettera accompagnatoria per Vienna – un “*guastar la Didone*”⁴¹. Del resto, è comprensibile anche la benevola reazione del Metastasio, “*rassegnato*” agli interventi “*guastatori*” perfino per le scene viennesi, dove avrebbe potuto esercitare un controllo diretto. Nel formulare la sua risposta, egli senza dubbio si trovò a ponderare il prestigio del legame che in quell’occasione gli si offriva di instaurare con

³⁷ Il Ruozzi (ALGAROTTI, *Pensieri*, 15–16) individua, accanto alla estrapolazione esplicita, la “*citazione velata*” come una costante strutturale de *Pensieri*.

³⁸ “*Mi professava sensibile all’onore che ridondava ad alcune mie espressioni delle quali vi era piaciuto valervi, confessando che quelle di rozzi sassi, mercè l’amico artificio del maestro architetto, eran divenute parti di così eccellente edificio: [...]*” (METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 263–264, lettera a Francesco Algarotti del 15–1–1746).

³⁹ Come accennato nella precedente nota 35, l’epistola fu inviata al Metastasio nel 1746. Se si considerano i termini cronologici della composizione, i versi iniziali potrebbero anche alludere alla revisione della *Didone* compiuta dall’Algarotti: “*Dolce mi fu, spirito gentil, tua voce, | <e la dolcezza dentro ancor mi suona>, | Dico in quel giorno che di nobil laude | Onor tu festi agli umili versi, ond’io, | Colpa d’ingegno, il ver troppo scemai | Orazio non ugual d’Augusto al pondo.*” I versi che riguardano la *Didone* sono: “*Qual è fra noi che per la via non muova | delle lagrime dolci, allor ch’Enea, | seguendo Italia i duri fati e i venti | tronca il canape reo [...]*” (la citazione è dal volume curato da GRONDA, *Poesia italiana*, 128).

⁴⁰ ALGAROTTI, *Pensieri*, 16.

⁴¹ In effetti si può anche parlare di una diversa concezione dei personaggi e in particolare di Enea, di cui l’Algarotti accentua gli aspetti eroici del carattere più che le lacerazioni sentimentali, riportando il protagonista alla *pietas* e alla consapevolezza etico-morale virgiliana. Lo si può dedurre anche dalla licenza: “*Qual di vera virtù più viva immago [...]* Dell’animoso Enea?! Non pianto incantator di due pupille, | Non vezzi lusinghieri, | Non preghiere d’amante | Valser contro a’ perigli a mille a mille, | Le procellose vie del mar sonante, | Che a valicar avean, | Onde fondar l’impero, il grande Enea; | E l’idra degli affetti estinta e doma | Saggio prepor poteo | Lavinia a Dido, ed a Cartago Roma” (in ALGAROTTI, *Lettere* 9, 37–38). Certamente diversa la concezione del Metastasio, che così, scherzosamente, ritrae il suo personaggio con il Farinelli: “*Quel piagnone d’Enea, prima che andasse in Cartagine a sviare quella povera vedovella che voi avete conosciuta, ebbe moglie in Troia; [...]*” (a Carlo Broschi, il Farinelli, 11–2–1750, METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 483).

un intellettuale cosmopolita ed *européo*, che avrebbe trovato protezione presso i più grandi sovrani, da Caterina di Russia a Federico II, amico inoltre del “gemello” Farinelli. La prosecuzione del rapporto epistolare avvicina i due letterati, come si evince dal tono familiare con cui il Metastasio riprende, corregge, consiglia e segue la nuova produzione algarottiana⁴². Egli trova inoltre, attraverso la fitta rete di contatti epistolari con i più noti intellettuali europei, intessuta dall'Algarotti, una diffusione della propria immagine e la difesa della propria opera, in un periodo in cui si vanno delineando nuove tendenze di gusto e nuovi principi estetici⁴³.

Nell'Algarotti il Metastasio trova un ammiratore e un propagatore della propria fama, impegnato nel consolidamento del consenso presso quel mondo intellettuale che nei confronti del successo iniziale e tutto “teatrale” dell'opera metastasiana aveva manifestato scetticismo e disinteresse.

Nell'epistolario dell'Algarotti si avverte con chiarezza il lavoro di mediazione e di promozione a favore del poeta cesareo: presso Voltaire, per esempio, con il quale in una lettera elogia “*quelle ariette del nostro Metastasio, che voi non fate difficoltà a paragonare con le odi di Orazio*”⁴⁴; o ancora, presso il Frugoni e, di conseguenza, presso la corte di Parma: “*Quanto più è cosa rara che l'artefice renda giustizia all'altro, tanto più mi è piaciuto leggere le lodi del Metastasio nell'ultima lettera vostra.*”⁴⁵

Alla revisione – teatralmente poco riuscita – che aveva originato questo fecondo scambio intellettuale, e al velato disappunto metastasiano per la soppressione dalla *Didone* algarottiana dell'incendio finale e del suicidio si cercò di porre immediato rimedio. Riproposta il 31 gennaio 1743 sulle scene della *Opernhaus* di Dresda, la *Didone abbandonata* fu nuovamente riveduta nell'intento di far coesistere le interpolazioni dell'Algarotti – di cui restano i tre monologhi affidati alle prime parti –

⁴² Si veda la lettera del 16-7-1746: “*Felice voi che potete contar fra' vostri difetti la soverchia ricchezza! Non vi costerà molto il correggermi; e da ciò che togliete ai forse troppo solidi vostri edifizii acrete materiali per nuove fabbriche*” (ibidem 3, 273); e quella del 27-10-1746: “[...] *ho ammirato la facilità con la quale vi è riuscito di superare quella vostra natural propensione alla folla de' pensieri; scoglio di tutti gl'ingegni fecondi. [...]*” (ibidem 3, 278). Dalla lettera del 1-12-1746 si deduce che Algarotti aveva apportato cambiamenti nella sua *Epistola sul commercio* secondo i suggerimenti metastasiani.

⁴³ Gli anni '50 preludono alla nuova estetica illuministica, elaborata dagli Enciclopedisti e in particolare da Diderot, e a Vienna diffusa con l'azione riformatrice del gruppo coordinato da Giacomo Durazzo, da Ranieri de' Calzabigi, Christoph W. Gluck, Gasparo Angiolini.

⁴⁴ Lettera del 10-12-1746 (in ALGAROTTI, *Lettere* 9, 85). È il Metastasio stesso a sollecitare il parere di Voltaire tramite l'Algarotti: il 21-4-1751, per esempio, invia a Berlino la traduzione della satira oraziana “*Hoc erat in votis*” con le seguenti riflessioni: “*Ditemene il parer vostro dopo averla letta col mio celeberrimo signor Voltaire, a cui direte in mio nome ch'io sono così superbo del suo voto quanto lo sarei di quello d'Atene e di Roma. [...]*” (METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 627); e poco più tardi, il 7-11, scrive “*Se dopo aver letto il libro credete che non possa farmi scantaggio, comunicatelo al nostro signor de Voltaire. [...]*” (ibidem 3, 683).

⁴⁵ Lettera del 15-10-1752, in: ALGAROTTI, *Lettere* 9, 226.

con il ripristino del grandioso finale ideato dal Metastasio. Di questa versione è rimasta memoria fino ad oggi, nel libretto a stampa e nella partitura manoscritta dello Hasse a noi pervenuta con i suoi autografi⁴⁶.

Per l'Algarotti, il soggiorno presso la corte di Dresda, dove ebbe contatto diretto con il mondo del teatro e con i professionisti che vi lavoravano, il coinvolgimento nella preparazione di uno spettacolo con la revisione del testo poetico, la lunga frequentazione epistolare con il Metastasio furono spunto di riflessione; egli era attento osservatore di quegli aspetti della cultura del suo tempo che più a fondo lasciavano traccia nella società. Da questa curiosità intellettuale e dalle sue conoscenze scaturisce il lavoro di divulgazione, di mediazione rivolto al pubblico degli spettacoli musicali. Conclusa l'esperienza di Dresda e quella di Berlino, ove aveva collaborato con il musicista di corte, Carl Heinrich Graun, l'Algarotti raccoglie il suo pensiero nel fortunato *Saggio sull'opera in musica* che, con i due "esempi di drammi", l'abbozzo *Enea in Troia* e l'*Iphigénie en Aulide*, ebbe grande diffusione editoriale. Il saggio viene ampliato nel corso del tempo e nelle diverse edizioni: in tutte conserva la concretezza e il coraggio dell'analisi lucida delle peculiarità e dei limiti del teatro musicale del suo tempo – come osserva dopo la lettura il Metastasio⁴⁷. Ma nel succedersi delle edizioni l'Algarotti rivede il suo lavoro sempre più attraverso il ricordo degli anni di Dresda, che emergono progressivamente più vivi nella citazione dei protagonisti a lui vicini in quell'esperienza teatrale: Hasse, i Bibiena, Tartini si affiancano dunque nel *Saggio* all'autore che resta per lui modello insuperabile, al Metastasio e alla sua *Didone*⁴⁸.

⁴⁶ La partitura è conservata a Milano, alla Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, segnatura Nosedà F 67, e presenta leggere alterazioni che attestano il compromesso tra la versione del 1724 del libretto e quella algarottiana del 1742. Una versione in parte autografa e in parte copia coeva, proveniente da Dresda, dell'aria "Ombra cara, ombra tradita" (III, 18) è a Bologna, Biblioteca del Conservatorio, segnatura FE 244.

⁴⁷ All'invio del libro il poeta cesareo rispondeva: "Ho letto il vostro *Saggio* o: [...] Io che mi risento più d'ogni altro degli abusi del nostro teatro di musica, più d'ogni altro vi son tenuto del coraggio col quale ne intraprendete la cura. Ma, amico soavissimo, la provincia è assai dura" (9 2–1756, METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1091 f.).

⁴⁸ Nell'edizione livornese del 1763, Metastasio e la *Didone* sono citati a 20, a 26, a 29, a 38; Hasse a 39; Ferdinando Bibiena e i suoi allievi alle 59–60; le sonate di Tartini sono ricordate nella successiva edizione livornese dell'opera, pubblicata nel 1764, sempre presso l'editore Coltellini.

NICHOLAS SALWEY (Oxford)

ARTASERSE ON THE LONDON STAGE

It was in an undated letter to his brother, that Metastasio referred to *Artaserse* as “the most fortunate of all my children. The rest have experienced various vicissitudes; but this, through the obstinacy of fate, has always been in the stirrups”¹.

In its first year (1730) *Artaserse* was staged in Rome, Venice, and Genoa, and set to music by Vinci, Chiochetti, and Hasse. During the next seventy-five years it was indeed to prove itself the most popular of Metastasio’s dramas being set over eighty times, by composers such as J. C. Bach, Gluck, Galuppi, Jommelli, Piccinni, Sacchini, Cimarosa, and many others. Leonardo Vinci’s short life and career was crowned by settings of Metastasio’s early libretti, including the three written for Rome during 1729 and 1730, *Semiramide riconosciuta*, *Alessandro nell’Indie*, and his last completed work, *Artaserse*. The collaboration was widely recognised and cited as the ideal by Algarotti, later to adapt Metastasio’s *Didone abbandonata* for Hasse, who urged composers to “keep up such a dependence and friendly intercourse, as subsisted between Lully and Quinault, Vinci and Metastasio, which indeed the true regulation of an operatical theatre requires”². The success of this first version of *Artaserse* appears to have surprised Metastasio who writes to the Romanina, with characteristic modesty,

*“I was in the utmost anxiety for the fate of Artaserse, not having found a syllable about it, in your letter by the last post. But today I hear of its success, not only from yourself, but Bulga, Leopold, and Peroni. And I am extremely happy, well knowing the pleasure it will afford you all, on my account. You can answer for that patriotic gratitude which I must feel to a city like Rome, when it thus deigns to interest itself in my labours. May my productions, some time or other, justify, in the opinion of the world, its partiality!”*³

Its success was marred by Vinci’s death, just five months after the première – “Poor Vinci! Now that merit will be known, which during his life, was blasted by his

¹ CHARLES BURNEY, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, vol. 1, London 1796, 121. This is the final extract given by Burney from Metastasio’s letters to his brother, Leopold, a correspondence that “continued till December 17th, 1762, about which time he [Leopold] probably died”.

² FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l’opera in musica*, Bologna 1755; cited from *An Essay on the Opera by Count Algarotti* E.R.S. E.S.A. etc. London 1767, 29.

³ BURNEY, *Memoirs of the Life* 1, 72.

enemies"⁴. *Artaserse* was to become the key work in establishing Vinci's posthumous reputation, while the drama itself soon established its own reputation.

The popularity of Metastasio's *Artaserse* in London was in evidence well before Thomas Arne's extraordinarily popular adaptation. Between 1730 and 1800 London saw productions in at least nine versions – an arrangement of Handel's the majority of which appears to have been by Vinci, three different versions of Hasse at least two of which were pasticcios, a pasticcio based on Gluck's *Mandane*, and versions by Bertoni, Vento, Giordani, and Arne. In total, of the 9 versions to be seen in London during the course of the eighteenth century, there were over 260 performances of which the eight Italian versions of *Artaserse* account for over one hundred performances, while Arne's *Artaxerxes* received some 154 performances and continued to be staged in the nineteenth century. By comparison with other Metastasian settings on the London stage, *Artaserse* was far and away the most popular. Its closest rivals were *Ezio* with 73 performances, and *Siroe* with 46, and *Artaserse*'s position as the most popular of Metastasian libretti on the continent is clearly mirrored in London, even without taking Arne's version into account⁵.

The first Metastasian settings to be seen in London were those of Handel – *Siroe, Re di Persia* in 1728, *Alessandro nell'Indie* under the title of *Poro* in 1731, and *Ezio* in 1732. The first two of these were reasonably successful, receiving 18 and 24 performances respectively while *Ezio* received only 5, and was to be Handel's last complete setting of a Metastasian text. His next Metastasian venture was an adaptation of Leonardo Leo's *Catone in Utica*, staged in 1732 for which Handel provided new recitatives and borrowed and adapted arias from other composers. This also only received five performances, and it must have been a result of the comparative ease with which he could adapt the works of others to the needs of the London audience and to his own needs in terms of providing operas for the struggling Second Academy that Handel made four other operatic arrangements. One of these was Hasse's *Cajo Fabricio* to a text by Zeno, while the other three were all Metastasian settings by Vinci – *Semiramide*, *Artaserse*, and *Didone abbandonata*, of which *Artaserse*, entitled *Arbaces* in Handel's version, was the most popular receiving eight performances in 1734. In Handel's *Arbaces* he was able to retain the majority of Vinci's work, borrowing some arias by other composers, and shortening the recitatives to make them more bearable for the English audiences. A much more popular work it might have been had Handel listened to the appeal made to him two years earlier by his old associate Aaron Hill,

*"to deliver us from our Italian bondage; and demonstrate, that English is soft enough for opera, when compos'd by poets, who know how to distinguish the sweetness of our tongue, from the strength from it."*⁶

⁴ Ibidem.

⁵ See Tables 1 and 2.

⁶ AARON HILL, *The Works of Aaron Hill*, London 1753, I, 115 f.

Instead, the English had to wait another thirty years for *Artaserse* to appear in their native tongue, and when it did so the first Metastasian setting in English, and the first full *opera seria* set in English, was to prove an unprecedented success.

During those thirty years, the London public must have become considerably familiar with Metastasio's text. In February 1730, only weeks after Vinci's *Artaserse* was first performed in Rome, Hasse's first version was premiered in Venice, reaching London four years later, only months after Handel's *Arbaces*, with additional music by Riccardo Broschi and with his brother Carlo detto Farinelli, playing Arbaces. Hasse's *Artaserse* enjoyed considerable success, with a continuous run of 41 performances during the season of 1734 to 1735. "All the Royal Family were at the Opera" it was remarked by the *Daily Advertiser* for the first night, when "Signior Farinelli perform'd with prodigious Applause. The theatre was exceedingly crowded."⁷ Three days later the Prince of Wales and Princess Amelia attended for the second time, and returned again, with the King, for the third performance. One commentator remarked that "No place is full but the Opera; and Farinelli is so universally liked, that the crowds are immense."⁸ Meanwhile, Handel was playing to near-empty houses:

*"In the flourishing State of this Opera [Artaserse]. 'tis no Wonder that the other Theatres decline. Handel, whose excellent Compositions have often pleased our Ears, and touched our Hearts, has this Winter sometimes performed to an almost empty Pitt."*⁹

It is unclear to what extent subsequent versions of Hasse's *Artaserse* were derived from the same work. That of 1754, which received nine performances, was titled *A New Opera Composed by Hasse*, and may have been Hasse's own revised version made for the Dresden court in September 1740, but there is no evidence to suppose that the version of 1766 included the revisions that Hasse made for Naples in 1760, a time when he was resetting many of his Metastasian operas with much greater fidelity to the poet's original intentions.

Four other versions appeared briefly on the London stage, while one by John Smith, a member of the 1730s project to provide Italianate opera in English, appears never to have been performed, and perhaps remained unfinished¹⁰. *Mandane*, of 1742, was a pasticcio of Gluck's *Artaserse*, his very first opera, which had been a huge success at its première in Milan a year earlier. The libretto credits the Milanese Giuseppe Brivio as the composer, but none of the music survives, and there is no evidence that Brivio ever came to London. However, two of the leading singers, Visconti and Frasi, had been pupils of his in Milan and it remains unclear to what extent this was Gluck's work or taken from Brivio's own opera of *Artaserse* written

⁷ *Daily Advertiser*, 30th October 1734.

⁸ *Lord Hervey and his friends*, ed. by the Earl of Ilchester, London 1950, 211.

⁹ *Old Whig*, 20th March 1735.

¹⁰ See MICHAEL BURDEN, *John Christopher Smith*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 4, 425 f.

for Padua in 1738, or even to what extent it was derived from Metastasio's drama: only the title role of Mandane appears in Metastasio's original, and the other five character names bear no resemblance.

The three other versions all appeared after that of Thomas Arne, and they may have been hoping to capitalise on the phenomenal success of his *Artaxerxes*. Giordani's *Artaserse* was certainly successful with four performances given "By Command of their Majesties", an extra performance given on Boxing Day 1772 "By Particular Desire", and one in June of the same year

"By the Particular Desire of Several of the Nobility, subscribers who are going out of town, who desire the above mentioned to be performed instead of L a B u o n a F i g l i u o l a, which is deferred until next week".

A pasticcio version of Hasse's opera, made in collaboration with Vento, it included arias by Maio, Millico, Bach, Pugnani, Gusman, Vento, and Sarti, and even reintroduced for one performance "the celebrated duet composed by Vinci" (presumably from Vinci's *Artaserse*). Questions of authorship again arise over the collaboration with Mattia Vento, who had the previous year produced his own *Artaserse* for the Harmonical Meeting in Soho Square, set up by Giardini and others in competition with the King's Theatre¹¹. Bertoni, on his first visit to London in 1778, brought with him the great castrato Pacchierotti, who took the role of Arbaces in the five London performances of Bertoni's work in 1779. First performed in Italy in 1776, favourite songs from the opera were published in London the same year, and a pasticcio version with "Music selected from the most eminent Composers, under the direction of Cherubini" received six performances in 1785. References to the text and the drama itself are extremely rare in contemporary reviews, but Bertoni's *Artaserse* is featured in Fanny Burney's novel *Cecilia*, where it is the first opera she ever hears "and the pleasure she received from the music was augmented by her previous acquaintance with that interesting drama"¹² – doubtless through the work of Thomas Arne. Not so Jane Austen who was to prejudge a performance in 1814 remarking, "Excepting Miss Stephens, I daresay *Artaxerxes* will be very tiresome", and comment the next day on the evening's performances saying that "I was very tired of *Artaxerxes*, highly amused with the farce, and, in an inferior way, with the pantomime that followed"¹³.

Arne's *Artaxerxes* took very little time to establish itself on the London stage but its success was nonetheless "steady rather than spectacular"¹⁴. At the last of its eight scheduled performances of 1762 it was advertised as being performed "for the

¹¹ *The Overture and Favourite Songs in the Opera of Artaxerxes Composed for the Harmonical Meeting in Soho Square [...] the whole Composed by Sigr Vento*. London 1772

¹² FRANCES BURNEY, *Cecilia or Memoirs of a Heiress*, ed by A.R. Ellis. London 1882, I, 61.

¹³ WILLIAM and RICHARD AUSTEN-LEIGH, *Life and Letters of Jane Austen*. London 1913, 295.

¹⁴ ROGER FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. London 1973, 306.

last time this season” only to reappear ten days later “*At the Particular Desire of several persons of Quality. Being positively the Last Time of performing it this season*”. A month after its first performance Tenducci was singing favourite songs from *Artaxerxes* (by Dr. Arne’s permission) in concerts at the Haymarket theatre and elsewhere. In its second season, a riot was provoked when the management abolished the custom of admitting at half-price after the third act, resulting in over £ 2000 of damage and the closure of the theatre for ten days. From 1768 to the end of the century it was performed virtually every season at one or other of the opera houses, sometimes at both, and sometimes even on the same night. As had been the case with Hasse’s *Artaserse* (1734), its initial success was partly guaranteed by the strength of the cast: the great Handelian tenor John Beard, by then the manager of Covent Garden, as Artabanes; the two castrato parts, Arbaces and Artaxerxes, taken by Tenducci and Peretti; and Arne’s pupil – and probably mistress – Charlotte Brent as Mandane. Despite not receiving a mention in the *Argument*, Arne makes the character of Mandane vocally if not dramatically one of the most prominent, and Charles Burney attacked his former teacher for crowding

*“the airs, particularly in the part of Mandane for Miss Brent, with all the Italian divisions and difficulties which had ever been heard at the opera”*¹⁵.

This had clearly been Arne’s intention – to fashion the drama into a vehicle for his own musical language, and in the words of Burney, to adapt

*“many of the best passages of Italy, which all Europe admired, to our own language, and of incorporating them with his own property, and what was still in favour of former English composers”*¹⁶.

Arne succeeded in combining rich scoring (including clarinets, oboes, flutes, trumpets and timpani) with arias which mixed Italianate virtuosity with the simple ballad airs which would appeal to the national taste, instead of da capo arias. However, it would appear that his use of the English language was the most critical factor in its success, and even this did not prevent an attack on the casting of Tenducci and Peretti as Arbaces and Artaxerxes:

*But never shall a TRULY BRITISH Age,
Bear a vile race of eunuchs on the stage,
The boasted work’s called NATIONAL in vain,
If one ITALIAN voice pollutes the strain.*¹⁷

Arne’s next operatic venture, an all-Italian setting of Metastasio’s *L’Olimpiade*, failed in 1765, after only two performances. As Burney remarked

¹⁵ CHARLES BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. 4, London 1789, 673.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ CHARLES CHURCHILL, *The Rosciad*, 9th ed. London 1765, 34 f.

"he mangled the Italian poetry, energies, and accents nearly as much as a native of Italy just arrived in London would English"¹⁸.

It was his own translation that Arne published in 1761, saying in the Preface that.

"The Reputation of METASTASIO. Author of the following Drama, is too well established in the learned World, to need any apology for giving the Public a Translation of *Artaxerxes*, an Opera performed and admired all over Europe".

He asked that, in submitting

"this first Attempt of the kind to the favour and indulgence of the Public [...] they will rather peruse it with an Eye of Favour than Severity"¹⁹.

This was not to be. Burney remarks that

"None of this ingenious and pleasing composer's capital productions had full and unequivocal success but *Comus* and *Artaxerxes*, at the distance of 24 years from each other [...] yet none of them were condemned or neglected for want of merit in the Music, but words, of which the doctor was too frequently guilty of being the author"²⁰.

Hogarth is even more candid:

"This success must be ascribed entirely to the attraction of the airs. The drama is feeble and insipid in the extreme, and never can have inspired any spectator with the slightest interest. The beauties of Metastasio have oozed out in the clumsy process of translation, and nothing remains but a bald, disjointed dialogue, which, besides, is rendered unintelligible by a sing-song Italian recitative, and flat, prosaic songs, the words of many of which are lost in the midst of a profusion of roudades and bradura passages."²¹

However, it would be unfair to criticise Arne for his liberal adaptation of Metastasio's text. A comparison of Arne's text with those adapted for Giordani (by Bottarelli)²² and Bertoni (by Mistress Rigaud)²³ immediately reveals that Arne was not especially free in his adaptation, and particularly in excising large parts of the narrative. Giordani cuts down the opening narrative by three-quarters, Bertoni and Arne by a half. Where Arne differs most is in setting more arias – twelve in the first act compared to eight each, eight in the second act compared to Giordani's seven and Bertoni's six, all many less than in the Metastasio's original. While Arne may

¹⁸ BURNEY, *A General History* 4, 486.

¹⁹ *Artaxerxes, An English Opera, As it is performed at the Theatre-Royal in Covent Garden, The Music Composed by Tho: Aug: Arne, Mus. Doc.* London: J. and R. Tonson 1761, 3 f.

²⁰ BURNEY, *A General History* 4, 674.

²¹ HOGARTH, *Memoirs of the Musical Drama*, London 1838, 2, 87 f.

²² *Artaserse, An Opera: As performed at [...] The Music by Signor Tomaso Giordani, a Neapolitan Composer, Except those Songs which are marked with the Composers Name, The Poetry by the celebrated Metastasio. Altered by Giovan Gaalberto Bottarelli*, London 1773.

²³ *Artaserse: A New Serious Opera as performed at [...] The Music entirely new by Signor Ferdinando Bertoni, The Translation by Mistress Rigaud*, London 1779.

have set a greater number of arias, they are not all to Metastasian texts. Ironically perhaps, Mandane's famous aria *The Soldier Tired of War's Alarms* is an addition by Arne, while *Water Parted* is indeed in the original, and ignored by Giordani and Bertoni. Metastasio's fourteen scenes in Act I are maintained by Arne and Bertoni but not so by Giordani, who cuts this down to four scenes. John Hoole's remarks in the preface to his translation of Metastasio's works do not single out Arne:

*"the dramas, as performed at our theatre, can, even in the Italian, give little idea of the genius of Metastasio; for the principal end of the conductor of the opera being to exhibit the singer and musician, no regard is paid to the disposition of the fable; and so licentiously are alterations made, that personages are frequently omitted, and the speeches of one are put into the mouth of another, to the entire subversion of that propriety of sentiment, and distinction of character, which this writer has been eminently careful to observe [...]"*²⁴.

Whether in London or on the continent, Metastasio's *Artaserse* was subject to an inevitable metamorphosis over the century, being adapted to suit local tastes and audience expectations, as well as the whims of individual singers, of theatre librettists and composers. As Don Neville remarks, the

*"rewriting of the original dramas was made essential by operatic evolution, which also incorporated a move from the emotional decorum of Metastasio's original characters to the less controlled emotional displays of their later counterparts"*²⁵.

What is remarkable is its enduring popularity, perhaps because of the very flexibility with which composers used the text as a framework on which to hang their musical ideas. Like so many of Metastasio's dramas, *Artaserse* clearly deals with contemporaneous questions of morality and authority in which the final moral resolution, the *lieto fine*, was the only immutable part of the adaptation. The popularity of *Artaserse* was in no way peculiar to London, and the reception of these various versions of Metastasio's drama reflects the universality of its theme, and, in Arne's words, *"the many Beauties in the Narrative Part of the Drama"*, which gave scope and stimulus to so many composers (and arrangers) in the eighteenth century.

²⁴ JOHN HOOLE, *Works of Metastasio: Translated from the Italian*, London 1767, I, ix.

²⁵ DON NEVILLE, *Pietro Metastasio*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 353.

TABLE 1

Performances of Metastasio's *Artaserse* in London during the eighteenth century

Composer	Arranger of pasticcio	No. of perfs.	First London performance	Subsequent performances
Vinci	Handel	9	KT: 5th January 1734	1734: 8/1, 12, 15, 19, 22, 26/3, 28, 30.
Hasse	Broschi	41	KT: 29th October 1734	1734: 2/11, 5, 9, 12, 16, 29, 23, 26, 30, 3/12, 7, 28, 31; 1735: 4/1, 7, 11, 14, 18, 21, 25, 28, 15/3, 18, 22, 22/4, 26, 29, 17/5, 23, 27, 31, 3/6; 1736: 3/1, 10, 13, 17, 27/3, 30, 1/6, 5.
Gluck	Brivio	6	KT: 4th December 1742	1742: 7/12, 11, 14, 18, 21.
Hasse		12	KT: 29th January 1754	1754: 2/2, 9, 16, 23, 2/3, 9, 26, 20/4; 1766: 20/2, 22, 25, 1/3.
Vento		?	Harmonical Meeting, Soho Square: 1771	?
Hasse	Giordani & Vento	28	KT: 25th April 1772	1772: 28/4, 2/5, 9, 12, 16, 23, 26, 30, 9/6, 11, 20, 1/12, 5, 15, 19, 22, 26; 1773: 2/1, 5, 12, 15, 23/3, 20/4, 29, 12/6; 1774: 17, 20.
Bertoni		5	KT: 23rd January 1779	1779: 29/1, 6/2, 13, 20.
Bertoni	Cherubini	6	KT: 16th April 1785	1785: 19/4, 21, 23, 30, 7/5.

TABLE 2
Performances of Arne's *Artaxerxes* 1762–1800.

Season	No. of Performances	Dates & Venues
1761–2	9	CG: 2/2/1762, 5, 9, 12, 16, 19, 23, 1/4, 14.
1762–3	12	CG: 24/2/1763, 8/3, 10, 22, 7/4, 9, 14, 21, 28, 3/5, 10, 19.
1763–4	10	CG: 12/12/1763, 15, 19, 23, 30, 2/1/1764, 13, 31/3, 2/5, 10.
1764–5	7	CG: 23/11/1763, 5/12, 4/1/1765, 11, 15/4, 22, 1/5.
1768–9	14	CG: 22/10/1768, 25, 28, 3/11, 7, 11, 15, 23, 18/3/1769. DL: 1/11/1768, 16, 23, 7/12. KT: 1/6.
1769–70	3	CG: 24/11/1769, 7/4/1770, 4/5.
1770–1	1	CG: 6/4/1771.
1771–2	1	CG: 23/4/1772.
1772–3	7	KT: 19/12/1772, 25/2/1773, 18/3, 27. CG: 27/3/1773, 14/4, 30/4.
1773–4	1	CG: 19/3/1774.
1774–5	4	CG: 29/11/1774, 2/12, 16, 25/4/1775.
1775–6	9	CG: 14/10/1775, 18, 26, 2/11, 16, 18, 17/2/1776, 25/3, 20/4.
1776–7	5	CG: 25/1/1777, 31/1, 11/2, 10/3, 18/4.
1777–8	1	CG: 18/1/1778.
1778–9	1	CG: 10/4/1779.
1779–80	4	CG: 18/12/1779, 22/1/1780, 1/4, 6/5.
1780–1	8	DL: 11/11/1780, 14, 16, 18, 21, 1/12, 24/1/1781. CG: 2/5/1781.
1781–2	3	DL: 12/10/1781. CG: 24/10/1781, 3/11.
1782–3	6	CG: 23/1/1783, 5/2. HAY: 16/7/1783, 19, 23, 30.
1783–4	2	CG: 16/10/1783, 21/2/1784.
1786–7	8	CG: 13/1/1787, 20, 17/2, 20, 26, 6/3, 12/4, 3/5.
1787–8	12	DL: 25/10/1787, 30/11, 5/12, 7/4/1788, 12, 15, 19, 22, 9/5, 28. CG: 30/4/1788, 9/5.
1788–9	5	CG: 16/10/1788, 24, 6/12, 20, 17/1/1789.
1791–2	11	DL at King's: 17/11/1791, 19, 21, 22. CG: 19/11/1791, 26, 17/12, 7/1/1792, 21/1, 17/2, 1/5.
1792–3	6	DL at King's: 10/11/1792, 14, 12/12, 15, 21/1/1793, 23/5.
1795–6	4	CG: 30/4/1796, 4/5, 22, 25.

CG: Covent Garden

DL: Drury Lane

HAY: Haymarket Theatre

KT: King's Theatre

MICHAEL BURDEN (Oxford)

METASTASIO'S "LONDON PASTIES": CURATE'S EGG OR PUDDING'S PROOF?

Charles Burney, the 18th-century English music historian-come-gentleman, observed in the Preface to his edition of selected letters of Pietro Metastasio that:

"[...] the lovers of Italian Poetry, as well as vocal music [...] regard Metastasio as the primary source of their most exquisite delight in the union of those arts. But this poet has still higher claims on our reverence and affection, from his innoxious life and moral character, which give a kind of dignity to innocent pleasures, and to humanity¹".

The "higher claims" on the public's attention were those of virtue in all its forms, as Burney went on to relate:

"as a POET of refined taste and sentiments, and a MAN possessed of every moral and social virtue that embellishes society, and exalts human nature, his conduct and opinions deserve display, as much as his literary abilities admiration"².

Indeed, by the time Burney was writing, Metastasio's virtue and opinions were being widely displayed; Burney was in a position to cite no less than nine biographies³, by 1840, British publishers had produced no less than 10 editions of Metastasio's collected works and many smaller selections, and a large part of his dramatic output had been translated into English by John Hoole in 1767⁴.

Yet, despite such canonisation, what London – and, indeed, other centres around Europe – saw performed in the theatre as texts by Metastasio, had, in fact, little to do with the poet at all, for his operas, when they reached the London stage, were always in more or less 'pasticcio' versions. The pasticcio occupies a slightly contradictory position in London opera history, for although the genre was accep-

¹ CHARLES BURNEY, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio in which are incorporated translations of his principal letters*. London 1796. Opening of the Preface, iii.

² BURNEY, *Memoirs*, iv.

³ Rezer (1782), Rubbi (1782), Taruffi (1782), Aluigi (1783), Fabbroni (1784), Zatta (1784), Mattei (1785), Moreschi (1786), and Cristini (by 1786).

⁴ All bibliographical references, performance statistics and theatrical personnel are taken from MICHAEL BURDEN, *Metastasio in London: A Catalogue and Critical Reader*, in: *Royal Musical Association Research Chronicle*, forthcoming. [] contain material added to the cast list taken from the libretto of the first performance; {} indicate that that is all the information available on that singer.

ted⁵ and our notion of the ‘whole work’ is part of a later legacy carrying with it a surprising number of misleading assumptions⁶, the audience clearly valued what purported to be entirely ‘new’ works and impresarios needed them as draw cards in their seasons. Further, as Price, Hume and Milhous suggest⁷, towards the end of the century protests against the pasticcio were being made, typical of which was the critical response to Cherubini’s adaptation of *Demetrio*:

*“Signor Cherubini is entitled to all the merit a compiler can claim. The airs are well chosen, but we have heard much better finales composed lately by Anfossi.”*⁸

The “compiler” – a pejorative term in itself – could only claim limited “merit” whatever the quality of his adaptation. On the same pasticcio, the critic writing in *The Westminster Magazine* remarked:

*“We fear that the taste for music is now on its decline. Pasticci though selected from the best compositions, seldom please a real connoisseur; and we are sorry to see Bertoni open the season with a Pasticcio.”*⁹

The decline of taste – for this critic at any rate – is represented by the extent of the acceptance of pasticcio. He does not, however, object to them wholesale; the pasticcio was an inherently inferior form, and should not have occupied such a prominent place in the seasonal programme, it should not have *opened* it. Despite the reservations of both the critic and the audience, the pasticcio did offer the audience a number of things through this compilation method. Most obviously, an audience could believe that the “best” operas would be the result, pieces which contained the “greatest” tunes by the “greatest masters”, compiled by the “best” composer of the day:

*“As for the musical part of the drama, it is the nature of what is called Pasticcio, or a selection of airs from the best composers, made by Signor Cherubini, who deserves to be ranked amongst the best of them, if we are to judge from the overture (in a stile equally new and pleasing), the duet, and a few more airs composed by him.”*¹⁰

⁵ Yet, PRICE argues elsewhere that by “the third quarter of the century ‘pasticcio’ had lost its pejorative connotation”, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3. 909.

⁶ This includes the belief that the involvement of more than one composer or the redeployment of earlier recompositions of their own will produce a work which is less coherent than one on which only a single composer had worked; however, adaptation, revision, and substitution were not forms of corruption (see CURTIS PRICE – JUDITH MILHOUS – ROBERT D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London, Volume 1: The King’s Theatre, Haymarket, 1778–1791*, Oxford 1995, 31) and as Reinhard Strohm points out, in the 18th century, “there was no reason why a cleverly assembled pasticcio should be more lacking in musical or dramatic unity than a clumsily ‘composed’ opera” (REINHARD STROHM, *Handel’s Pasticci*, in: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985, 165).

⁷ PRICE – MILHOUS – HUME, *Italian Opera*, 27–8.

⁸ *Morning Post*, 10 January 1785, (2d).

⁹ *Westminster Magazine*, ix (Nov. 1781), 610.

¹⁰ *London Chronicle*, lvii (Jan 8–11), 38.

As Horace Walpole expressed it for many members of the audience, "*Our operas begin tomorrow with a pasticcio, full of most of my favourite songs*"¹¹.

The definition and application of the term pasticcio – an "*abusivè colloquialism*" according to Strohm¹² – is as widely accepted as it is historic. It makes its first appearance in a musical context in Quantz's biography published in 1754, but describing a practice observed in the 1720s. Strohm identifies three distinct procedures: an existing libretto with extant and new music added; pre-existing arias put together with a specially written text; and an existing score interspersed with both new compositions and music from at least one other source¹³. These principles were refined by Curtis Price¹⁴, who argues that the "*true pasticcio*" is either a "*patchwork*" when an existing libretto is entirely filled out with *arie di bagaglio*, or a "*composite original*" where a new plot is constructed using diverse arias by a number of composers. Price also introduces three other divisions of practise – the "*revival with substitutions*", the "*composer patchwork*", and the "*self-pastiche*". The first acknowledges the need to substitute arias to suit the available singers, the second the incorporation by a composer of his own arias into another's score, and the last, the re-use by a composer of his previous music in another context. Price, with Milhous and Hume¹⁵, further introduces the concept of a "*revival with alterations*"; in the specific instance quoted, the *alterations* made by the manager which were not *substitutions* to take account of a singer's specific needs. They go on to describe a 'form' entitled the "*Metastasian Medley*", where one of Metastasio's popular plots was simply used as a framework on which to hang numerous equally popular songs¹⁶. London offers at least one 'medley' which expands rather than negates the definition offered here; in at least one case – *Senocritia* performed at the King's Theatre on 21 February 1764 with a score by David Perez and Niccolò Piccinni¹⁷ – a new story was put together and had new recitative words by Paolo Rolli and mixed aria texts by Metastasio.

Yet although these 'categories' or divisions of practise are suggestive as far as the score is concerned, they make little sense in determining the status of Metastasio's text. There is no evidence, for example, to suggest that aria substitution, whether in the method represented by the "*Metastasian Medley*" or whether of a lesser

¹¹ PRICE, in: *New Grove Opera*, 907.

¹² REINHARD STROHM, *Pasticcio*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, 288.

¹³ STROHM, *Handel's Pasticcis*, op. cit., 164-5.

¹⁴ PRICE, in: *New Grove Opera*, 907.

¹⁵ PRICE - MILHOUS - HUME, *Italian Opera*, 27-31.

¹⁶ *Ibidem*, 30-1; the usefulness of this new term is somewhat undermined by the proposers, who extend its application to any popular plot to which this method is applied, including ones by De Gamerra, Giovanni, and Zeno.

¹⁷ The cast was Senocrita (Regina Mingotti): Aristodemo (Antonio Mazziote): Timotele (Giuseppe Giusinelli): Cleonice (Angiola Sartori): Fenicia (Cecilia Bains).

kind with greater sensitivity in adaptation as in other cases, took any account whatever of Metastasio's poetry. An author of an article in *The World* expressed the problem succinctly:

"At present our attention seems to be so entirely fixed on AIR, that we think nothing enhances the value of an opera so much, allowing the performers to introduce their own favourite songs at pleasure; and this elegant assortment, selected from dramas of opposite subjects, written by poets of irrefragable geniuses, and set to music by composers of contrary feelings, is served up to our inexpressible satisfaction, and eagerly devoured under the modish title of a PASTICCIO.

*If I may be permitted to enter into a serious disquisition of this entertainment, after what I have said of it in a former paper, I must beg leave to observe, that the Italian opera carries much more meaning in it, than one part of its audience is possibly aware of, and many of the other part are willing to allow; but it is therefore necessary to chuse Metastasio for the poet, upon whose single merit this species of drama [Italian opera] must stand or fall."*¹⁸

An overview of the history of aria substitution in one of Metastasio's libretti on the London stage shows how a little harmless fun with one story could escalate into complete replacement of the aria texts of the whole opera. Metastasio's libretto of the story of *L'Olimpiade* presents the convoluted story of King Clisthene's abandonment – and subsequent re-discovery – of his son Megacles disguised as Lyeidas, who returns to the kingdom of Sicyon in time to enter the Olympic Games. The prize is the King's daughter's hand in marriage; the plot unravels when Megacles wins and finds himself betrothed to his sister. The libretto was first set by Caldara for Vienna in 1733, where it marked the birthday that year of the wife of the Emperor Charles VI, Elisabeth Christine. Two years later, the text was set by Pergolesi for a 1735 performance at Rome's Teatro Tordinona. This setting, widely praised and very popular, was to form the basis of pasticcis of the text throughout Europe¹⁹. And it was this version which was the basis of its first London production, that in 1742.

The opera was retitled *Meraspe Ovvero L'Olimpiade*, and had a text adapted by Paolo Rolli. But of the twenty aria, duet, and chorus texts, only three are from Metastasio's original version, and those same three are the only Metastasio texts in the whole opera. Despite its popularity elsewhere, the London version was dead in the water; *The London Stage* records only six performances after the premiere on 27 April 1742²⁰. As Thomas Gray wrote:

"Our fifth Opera was the O l i m p i a d e, in which they retain'd most of Pergolesi's Songs & yet 'tis gone already, as if it had been a poor thing of Galuppi's. Two nights did I enjoy it alone, snugg in

¹⁸ RICHARD PHELPS (attrib.). *The World*, No 171 (6 April 1756) 77; I am grateful to Donald Burrows for drawing my attention to this article in another context.

¹⁹ DOX NEVILLE. *L'Olimpiade*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* 3, 663.

²⁰ The cast was Meraspe ([Angelo Marai] Monticelli); Clistene ([Angelo] Amorevoli); Aristeia ([Caterina] Visconti); Licida ({Sg} Andreoni); Olinto ({Le Signora} Tedeschi); Argene ([Lucia] Panichi [La Moscovita]).

a Nook in the Gallery, but found no one in those regions had ever heard of Pergolesi, nay, I heard several affirm it was a Composition of Pescetti's."²¹

There was in fact, to be a "poor thing" of Galuppi's, a setting of the *Olimpiade* text which was premiered in 1747 in Milan. This version was the basis of the next pasticcio that appeared in London, that which appeared under the aegis of Felice Giardini in the 1755-6 season; Giardini also provided additional musical numbers. The version was prepared by the impresario Francesco Vanneschi, in a season which, for him, was fraught with disasters. *L'Olimpiade* itself became part of his problem:

"Twas with inexpressible Concern that Mr Vanneschi found the Nobility and Gentry disappointed last Night, by the new Opera's not being then performed: a circumstance wholly owing to Sig Ricciarelli's being, on a sudden, taken extremely ill Yesterday, at an hour too late for its being made known to the Public."²²

When Galuppi set the piece, six of Metastasio's texts were omitted, and libretto contained seven texts not by Metastasio. When Vanneschi revised it, thirteen of Metastasio's texts were omitted, five of which were the same as those that had also been omitted by Galuppi. However, Vanneschi added eight texts, five of which came from other Metastasio works; *Antigono* (Iiv), *Artaserse* (Iiiv), *Irene* (cantata) (No 2), *Artaserse* (Iixv), *L'Eroe Cinese* (IIIii), and *Demofonte* (Iiv) to be precise. The habit of using other Metastasio texts was one which, in London at any rate, was common, though erratic; there may be a few as here, or there may only be one, and there do not seem to be identifiable trends in the practise. Vanneschi's version received nine performances, the last of which – that on 6 April 1756 – for benefit of the dancers Elisabetta Bugiani and Cosimo Maranesi – included a new duet for Mingotti and Ricciarelli²³.

Vanneschi's version had little in common with that arranged for – or by – Thomas Arne in 1765. This setting was probably inspired by Arne's success with another Metastasian story, *Artaserse*. Arne's opera in English on this subject – *Artaxerxes* – was astoundingly successful, and was still being performed in London well into the 19th century, with some of the individual songs printed over and over again. *Artaxerxes* had been written for Covent Garden, and the management seemed reluctant to repeat the experiment; Arne, though, certainly did. Or, perhaps, had he tried to imitate it, all would have been well, but flushed with success, he persuaded the management of the King's Theatre to accept his setting in Italian of the text *L'Olimpiade*²⁴, written for the male soprano, Giovanni Man-

²¹ Thomas Gray to John Chute, 24 May, in: THOMAS GRAY, *The Letters of Thomas Gray*, London 1827, I, 203.

²² *Public Advertiser*, 11 February 1756.

²³ No cast known.

²⁴ FREDERICK C. PETTY, *Italian Opera in London 1760-1800*, Ann Arbor 1980, 30, n. 2 points out that Arne's setting, together with Metastasio's *Zenobia* by Richard Mount-Edgumbe, were the

zuoli²⁵. However, it had only two performances on 27 and 30 April²⁶, attributed by an article in the Gazette signed “A Footman” to “closed shop” tactics:

*“It gave me great surprise to find that Dr Arne’s new opera, called L’Olimpiade, was so soon discontinued; but upon enquiry I found others less surprised than myself; for some who were in the secret informed me that its condemnation was previous to its representation, and that the Italian junto were determined to destroy all interlopers (for such they term all who are not Italians). This piece of intelligence bore the greatest weight with me, as I had seen the design in some measure carried into execution on the first night of its being performed.”*²⁷

The article went on to accuse the Italian singers of not trying when the opera was not ‘pure Italian’, and went on to relate that similar problems had sunk another Metastasio opera that season, Johann Christian Bach’s *Adriano in Siria*:

*“It, like Dr Arne’s, was doom’d to oblivion as soon as it was presented; and why? because forsooth Mr Bach did not breath Italian air as soon as he was born. It is strange that bigotry to one spot of ground should so violently overpower the rational faculties. All but the Italians acknowledged the beauties of Mr Bachs opera; and none but the Italians could have been capable of smothering so elegant a production.”*²⁸

Burney, however, was of the impression that the composer had:

*“written for vulgar singers and hearers too long to be able to comport himself properly at the Opera-house, in the first circle of taste and fashion [...] The common play-house and ballad passages, which occurred in almost every air in his opera, made the audience wonder how they got there [...] a different language, different singers, and a different audience, and style of Music from his own, carried him out of his usual element, where he mangled the Italian poetry, energies, and accents, nearly as much as a native of Italy just arrived in London, would English, in a similar situation.”*²⁹

It seems probable that Arne felt that to set texts in Italian was one way to be accepted as a serious composer, but whether it was the closed shop among the Italians which caused it to fail, or whether the opera was a musical disaster remains

only two works by Englishmen performed at the Italian Opera in the last 40 years of the century. This supports the claim of an Italian opera ‘closed shop’ made by ROGER FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. Oxford 1973; rev. 1986, 310–1.

²⁵ Giovanni Manzuoli (c1720–1782) was heard by Metastasio in Hasse’s setting of *Alcide al bivio* in 1764. In London, he became acquainted with the Mozart family – either Leopold or Wolfgang wrote a set of ornaments for him for J. C. Bach’s setting of Metastasio’s *Adriano in Siria* – and he later starred in Hasse’s *Ruggiero*, and Mozart’s *Ascanio in Alba*. His performance in *L’Olimpiade* was reportedly lacklustre, “the most charming airs in the opera [appearing] to be totally devoid of spirit”; in: *The Gazetteer and New Daily Advertiser*, 21 May 1765.

²⁶ Clistene (Ercole Ciprandi); Aristeia (Teresa Scotti); Megade (Giovanni Manzuoli); Argene (Clentina Cremoni); Licida (Ferdinando Tenducci); Nice (Miss [Polly?] Young); Aminta (Leopoldo Micheli); Esther Young appeared as Mrs Jones after about 1762, while Isabella Young sang as regularly as Mrs Scott after about 1760.

²⁷ *London Gazette*, 21 May 1765, [1c].

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ CHARLES BURNEY, *A General History of Music*, London 1782, 4, 486, who tells us it was “never printed”.

unclear; the loss of the score makes it impossible to offer any 20th-century opinion on the work³⁰.

Next on the stage was Pietro Guglielmi's version, which was premiered at the King's Theatre on 11 November 1769³¹. Nine of Metastasio's original texts were included in the twenty or so numbers which made up the opera, eight of which were approximately in their original positions; "*Supero di me stesso*" though is moved to Act II, scene i³². Hardly had the curtain fallen on this staging, than Guglielmi was at it again, producing yet another version which was printed in 1770 also by Griffin. Exactly when Guglielmi's second attempt was staged is not entirely clear; there are no cast lists surviving for individual performances to identify at what point the character of Minta is cut – one of the main alterations in the piece – but the cast list from the 1769 libretto remains otherwise unchanged in 1770³³. However, advertisements for the performances on 24 and 27 March 1770 as "*Being the last time of performing this opera*"³⁴, suggesting that it went out of the repertoire at this point. When it is next advertised – on 10 May – it is for

*"Benefit of Sga Grassi who most humbly entreats the kind protection of the Nobility and Gentry, and hopes that subscribers to the Boxes will not think her remiss in not waiting on them in person, she being a stranger in the method how to proceed."*³⁵

It would seem likely that Grassi's benefit inspired the altered libretto, although there is not an overwhelming number of new or different songs in her role of Aristeia that such a proposition would, if true, lead one to suspect. The last performance – on 30 May – is "*By Particular Desire*"³⁶ and seems likely to have been a repeat of this Grassi benefit performance.

3 June 1774 saw the performance of G. G. Bottarelli's version of the story³⁷, this time with music under the direction of Tomaso Giordani, taken from the scores of

³⁰ JOHN A. PARKINSON, *An Index to the Vocal Works of Thomas Augustine Arne and Michael Arne*, in: *Detroit Studies in Music Bibliography* 21 (1972), 17.

³¹ Clistene ({{Sg}} Bianchi); Aristeia ({{Cecilia}} Grassi); Megaele ({{Gaetano}} Guadagni); Licida ({{Sg}} Piatti); Argene ({{Sga}} Piatti); Minta ({{Sgr}} Borghese).

³² PRICE – MILHOUS – HUME, *Italian Opera*, 221, 284 and elsewhere omit this from their list of pasticcio versions, apparently arguing that it has no connection with 1770. This is a curious claim, given the similarity between 1769 and 1770 texts, their similar casts, and the same promoters.

³³ Clistene ({{Sgr}} Bianchi); Aristeia ({{Cecilia}} Grassi); Megaele ({{Gaetano}} Guadagni); Licida ({{Sgr}} Piatti); Argene ({{Sga}} Piatti).

³⁴ *The London Stage*, IV/3, 1464–5.

³⁵ *Ibidem*, IV/3, 1476.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ The cast was Clistene ({{Sgr}} Schirolli); Megaele ({{Giuseppe}} Millico); Licida ({{Caterina}} Galli); Aminta ({{Leopoldo De}} Micheli); Aristeia ({{Cecilia}} Davies); Argene ({{Signora}} Marchetti). All these parts are listed as "*unspecified*" in: *A Biographical Dictionary of the London Stage*, ed. PHILIP HIGHFILL – KALMAN BURNIM – EDWARD LANGHANS, Carbondale 1973–1993.

the “*most eminent composers*”³⁸. Bottarelli’s text for Giordani retains six of the fourteen texts by Metastasio which he used in his earlier libretto for Thomas Arne; of the eight new texts, only one is from another Metastasio piece, *Ipermestra* (IIiii). After five performances, the Bottarelli-Giordani version disappeared from the repertoire.

In 1779, the story was dusted off again, this time a premiere on 29 May³⁹; it ran until the beginning of July. The score – arranged by Ferdinando Bertoni – advertised the composers Paisiello and Gluck in connection with it. When it was revived the following season, the occasion was Pacchierotti’s benefit on 6 March⁴⁰. No libretto survives for either the 1779 or 1780 performances, although Susan Burney’s account of her attendance at rehearsals suggests that there were a number of newly introduced pieces. However, one can surmise that the nature of the changes which transformed the 1769 libretto into that of 1770 were repeated; Burney mentions a “*curtailed & mauled*” drama, with at least two – and probably more – new tunes; Pacchierotti himself refers to the libretto as being “*almost new*”⁴¹. In the light of what has happened to Metastasio’s text so far, the temptation to assume that the version of Bertoni’s *L’Olimpiade* that appeared in the 1783–4 season was a revival of 1779 or 1780 must be resisted.

The last version of *L’Olimpiade* for London began life in Vicenza in 1784; it was staged at the King’s Theatre on 8 May 1788 for Luigi Marchesi’s benefit, under the direction of Joseph Mazzinghi who was doubtless partly responsible for the reorganization of the score – it certainly contained his setting of “*Grandi e ver son le tue pene*”. This version received nine more performances in 1787–8 season, and beginning on 2 April 1789, nine more again in the next⁴². Marchesi’s success in the role was obvious to the critics who saw it:

*“Marchesi on Saturday showed us from the first, [as] was here suggested, that his former failures of impression were the fault of Sarti, rather than his own. In the Olimpiade his airs being written with feeling are of course felt as they are sung both by the musician and those who fear him. The air ‘Se cerca, se dice’ was therefore much applauded and generally encored. There were the sweetest captivations of the first style in his simple and broken close on ‘rispondi mori’ and on ‘piangendo parti.’”*⁴³

³⁸ *The London Stage*, III/3, 1819.

³⁹ The cast was Clistane ([Gasparo] Pacchierotti); Megacle ([Valentin] Adamberger); Licida ([Giuseppe] Coppola); Aminta ([Leopoldo De] Micheli); Aristeia ([Anna] Pozzi); Argene ([Antonia] Bernasconi).

⁴⁰ The cast was Clistane ([Gaetano] Scovelli); Megacle ([Gasparo] Pacchierotti); Licida ([Vincenzo] Bartolini); Aminta ([Sg] Schinotti); Aristeia ([Margherita] Morigi); Argene ([Clara] Polone).

⁴¹ See PRICE – MILHOUS – HUME, *Italian Opera*, 246–8 for a discussion of this version; the quotations from Susan Burney’s diary are also taken from this source.

⁴² The cast was Megacles (Luigi Marchesi); Clisthenes ([Giuseppe] Forlivesi); Lycides ([Antonio] Balelli); Amyntas ([Vincenzo] Calvesi); Aristeia ([Cecilia] Giuliani); Argene ([Teresa] Schinotti).

⁴³ *The World*, 9 June 1788, (2d).

This response highlights the reasons for singers' attachment to the pasticcio and to the "choice of book"; it gave them a chance to shine vocally, whatever damage it did to Metastasio's texts.

And damage them, it did. The version of *L'Olimpiade* shows that, in fact, London – like almost everywhere else – never saw Metastasio's 'real text'; the text and story were not established before it appeared as a 'pasticcio', and every version performed in England afterwards – whether a musical 'pasticcio', a new setting, or simply a version for London – was different from Metastasio's original, and that there was precious little Metastasian poetry included in some of those stagings.

So what exactly did the public believe? Did they know? Did they care? Well, yes and no. The London audience clearly believed that they were going to get a drama by the 'great' Metastasio, and it should not be forgotten that Metastasio's plots and texts were a drawcard. Typical of the phrasing was that which appeared in a review of Pasquale Anfossi's pasticcio *Didone abbandonata*, which having made its appearance in Naples in 1785, opened at the King's Theatre on 14 February 1786:

*"Last night the serious Opera of Metastasio called Didone Abbandonata, was performed at this Theatre [...]."*⁴⁴

When the text was altered in any way, it was incumbent upon the promoter to mention that fact, as the notice for Carlo Badini's adaptation of:

*"The opera, which was originally written by Metastasio, has been considerably altered and adapted to our stage by Mr Badini. His alterations have great merit; and in this, as well as the other opera, he has paid becoming regard to the translation, and has put it into decent and intelligible English."*⁴⁵

Not only was it necessary to mention the fact, it was also important to claim that the essence of the work of the great master had been kept intact:

*"On Saturday last was presented the Opera of Nitteti, the plot taken from the history of the Kings of Egypt; originally written by Metastasio, and altered to two acts by Signor Andrei, who may be said to use the pruning knife with equal taste and judgment."*⁴⁶

Most important here were the notions of "taste" and "judgement" which had to be seen to play a role in the "pruning". Taste also was mentioned when Pasquale Anfossi's setting of *Issipile* was advertised:

*"This drama was written by the celebrated Metastasio; but the judicious curtailings it has undergone in some parts, and alterations in others, are the work of Mr Andrei, and do no small credit to his taste and discernment."*⁴⁷

Taste and judgement are here joined by "discernment" and "judiciousness" in the author's approach to the "curtailings".

⁴⁴ *London Chronicle*, LIX (Feb 14), 155.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *London Magazine*, II/4 (March, 1785), 219.

⁴⁷ *Hibernian Magazine*, 1784 (July), 378

For both Andrei and Badini, it was important that the public believed that the works of the much revered master had been respected. What happened when they did not, and when the critics perceived that the necessary skill and sensitivity had not been used when altering Metastasio can be seen in one critic's response to *L'Usurpator Innocente*, a version of *Demofonte*:

*"We could not see without surprise the Opera of Demophoonte disguised under the appellation of L'Usurpator Innocente. Such an insult, from the hand of some botching pruner, to the manes of Metastasio, the first poet of the Italian stage, should not have been tolerated."*⁴⁸

Here the "pruning" had been botched, and not even the 'choice of book' apparently exercised by the *prima donna* Gertrud Mara⁴⁹ could have been responsible for this reception and the acid tone in which scorn was poured in the new title of the piece.

Sometimes the audiences did know – or at least suspect – that some of the texts were not by Metastasio, or when they were, were from another of his works; some were old favourites and it would have been strange indeed if they had not noticed that popular songs and texts were reused in other operas. It seems highly unlikely that the audience had any idea of the extent of those alterations. However, given that the textual history of *L'Olimpiade* replicates itself throughout the Metastasio canon, the suggestion that "provided that Alexander's magnanimity, Arianna's despair, or Armida's rage was fully exploited and the right chords struck of emotion struck"⁵⁰ has validity only when the audience knew that such magnanimity, despair, and rage were expected; as we have seen with *L'Olimpiade*, London had no idea on first or, indeed, subsequent presentation, what the original text was. For those concerned with promoting pasticcis, the audiences' foreknowledge of the plot was probably less important to them, than were the obvious advantages the genre gave to the singers.

If not actively misleading and unhelpful when used in Metastasio studies in London, the term "pasticcio" is surely an irrelevance. When its application is confined to musical techniques – its historical application suggests that it should be – then the application is plausible. But if an existing libretto is entirely filled out with *arie di bagaglio*, the recitative rewritten and new resolutions of action introduced, can the libretto – as opposed to the plot or story-line – be said to exist? And at what point does the opera cease to be by Metastasio, become merely 'Metastasian', and, finally, become a story with the same title as one written by him? After all, there was no effort musically to claim that an opera was other than by "several

⁴⁸ Quoted in: WILLIAM C. SMITH. *The Italian Opera and Contemporary Ballet in London 1789–1820*. London 1955. 14.

⁴⁹ PETTY. *Italian Opera in London*, p. 275; see also MICHAEL BURDEN, *Gertrud Mara*, in: *New Dictionary of National Biography* (Oxford), forthcoming.

⁵⁰ PRICE – MILHOUS – HUME. *Italian Opera*, 30

eminent masters"⁵¹, "several celebrated composers"⁵², or "The MUSIC by SIGNOR GIORDANI [...] Except those Songs which are marked with the Composer's Names", but the equivalent – "Songs and arias by many Eminent Poets", and so on – was simply not in use⁵³. That the lesser status of the librettist was responsible for this state of affairs is beside the point: they were not texts by *anybody*, they purported to be by the great Metastasio. Those scholars who have dealt with the pasticcio are often careful to point out that although the aria texts can be altered wholesale, the story remains untouched; indeed, Susan Burney refers to the 1780 alterations as conveying "the very essence of Metastasio's 'divine' drama"⁵⁴. However, this is to reduce Metastasio to a latter-day Agatha Christie, a writer of elaborate plots, but with little characterisation and to ignore the fact that Metastasio was revered as a *poet*, not as a story teller, although to what extent such reverence is based on things non-poetic is unclear⁵⁵. In any case, Susan Burney notwithstanding, whether or not Metastasio's 'message' remains intact seems to have little relevance to London commercial theatre audiences who were scarcely able to draw the same monarchical parallels and political morality offered to their continental counterparts.

What did Metastasio think? Metastasio himself was a man of the theatre, a dramatist who, up to the time of the first performance exercised great care in the writing and staging of each piece. After the first performance, he seems to have generally – if reluctantly – approved the adaptation of texts for 'local' performance, although refusing to have anything to do with such versions himself, apart from those he undertook for his favourite, the counter-tenor Carlo Broschi "Farinelli"⁵⁶. In the end, he refused to go to the theatre, not being able to stand what was happening to his 'children'⁵⁷, for there is a world of difference between 'adaptation for local performing conditions' – say the addition of comic characters for Spain⁵⁸ – and the wholesale reworking for the London stage, a reworking which only seems to reflect local performing conditions in as much as it suggests that the convenience of those concerned was paramount.

⁵¹ *L'Olimpiade*; music arranged by Pietro Guglielmi; King's Theatre, 11. 11. 1769.

⁵² *Alessandro nell'Indie*; music arranged by Gioacchino Cocchi; King's Theatre, 13. 10. 1761.

⁵³ *Artaserse*; music arranged by Tomaso Giordani; King's Theatre, 25. 4. 1772.

⁵⁴ PRICE - MILHOUS - HUME, *Italian Opera*, 248.

⁵⁵ See DON NEVILLE, *Beyond the Stage in Vienna*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 16 (1997), 87–109.

⁵⁶ See ROGER SAVAGE, *Staging an opera: Letters from the Caesarian poet*, in: *Early Music* 26/4 (1998), 583–95, for an account of Metastasio's efforts for Farinelli, and DANIEL HEARTZ, *Farinelli and Metastasio*, in: *Early Music* 12/3 (1984), 358–66, for a discussion of their relationship.

⁵⁷ See ANDREA SOMMER-MATHIS, "Il lamento di Metastasio": *Metastasio and the Viennese theatre in a changing society*, in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 16 (1997), 79–85 for a discussion of Metastasio's last years. Metastasio also disliked many of the modern singing habits and the shortening of recitative.

⁵⁸ See JOSÉ MÁXIMO LEZA CRUZ, *Metastasio on the Spanish stage: operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s*, in: *Early Music* 26/4 (1998), 623–31.

TABLE I:
Metastasio's original aria texts and their use in London

Compiler	1742	1756	1765	1769	1770	1774
Main Composer	Rolli	Vanneschi	Bottarelli	Guglielmi?	Guglielmi?	Bottarelli
<i>No libretti survive for the 1779 and 1780 texts.</i>	Pergolesi	Galuppi	Arne	Guglielmi	Guglielmi	(Giordani)
ACT I						
Superbo di me stesso (ii)	Iii	Ii	Iii(2)	Ii(1)	IIIii(1)	x
Quel destrier, che all'albergo è vicino (iii)	x	x	x	x	x	x
Oh, care selve, oh cara. <i>Coro</i> (iv)	x	Iii	Iii(1)	x	x	x
Del destin non vi lagnate (v)	x	x	Iii(2)	x	x	x
Tu di saper procura (vi)	x	Iiv	Iiii(3)	Iii(2)	x	Iii(1)
Più non si trovano (vii)	x	Iv	Iiii(4)	x	x	Iii(2)
Mentre dormi. <i>Amor fomenti</i> (viii)	x	Ivi	Iii(1)	x	x	Iii(3)
Né giorni tuoi felici. <i>Duet.</i> (x)	Iviii	Ivii	Iv	Iii	I(1)	Iii
				Iiv	x	Iiv
ACT II						
Grandi, è ver, son le tue pene (iii)	x	Iii	Iii(1)	x	x	x
Che non mi disse un dì! (iv)	x	x	x	x	x	x
Siam navi all'onde argenti (v)	x	x	x	x	x	x
Del sorte Licida. <i>Coro</i> (vi)	x	x	Iiii(1)	x	x	x
So eh' è fanciullo. <i>Amore</i> (vii)	x	x	x	x	x	x
Se cerca, se dice (x)	x	x	x	x	x	x
Tu me da me dividi (xi)	Iiiv	Ivi	Iiii(3)	Iii(3)	Iii(2)	Iii(2)
Nò, la speranza (xii)	x	Ilviii	Iiii(4)	Iii(4)	Iii(3)	x
Gemo in un punto e fremo (xv)	x	x	Iiii(1)	x	x	x
			x	x	x	x
ACT III						
Caro, son tua così (ii)	x	Iiii	x	x	x	x
Lo seguitai felice (iii)	x	x	x	Iiii(2)	x	x
Fiamma ignota nell'alma mi scende (iv)	x	x	x	x	x	x
Son qual per mare ignoto (v)	x	x	x	x	x	x
I tuoi strali terror de' mortali. <i>Coro</i> (vi)	x	x	Iiii(1)	x	x	x
Non so donde viene (vi)	x	x	x	x	x	x
Viva il figlio delinquente. <i>Coro</i> (x)	x	Iiivi	Iiii(3)	Iiii(3)	Iii(2)	Iii(2)
					Iiii	x

TABLE I:
Metastasio's original aria texts and their use in London

	1783	1788
Compiler	?	?
Main Composer	Bertoni	Cimarosa
ACT I		
Superbo di me stesso (ii)	Iii(2)	Iii
Quel destrier, che all'albergo è vicino (iii)	x	x
O care selve! o cara. <i>Coro</i> (iv)	x	Iv
Del destin non vi lagnate (v)	Iiii(1)	Iv
Tu di saper procura (vi)	Iiii(2)	Ivi
Più non si trovano (vii)	Iiii(3)	x
Mentre dormi Amor fomenti (viii)	Iii(1)	Ivii
Ne' giorni tuoi felici <i>Duet.</i> (x)	x	Iviii
ACT II		
Grandi, è ver, son le tue pene (iii)	x	IIii
Che non mi disse un dì! (iv)	x	x
Siam navi all'onde argenti (v)	Ii	x
Del forte Licida. <i>Coro</i> (vi)	xx	
So ch'è fanciullo Amore (vii)	x	x
Se cerca, se dice (x)	IIii(2)	IIvii
Tu me da me dividi (xi)	x	x
No, la speranza (xii)	x	x
Gemo in un punto e fremo (xv)	x	x
ACT III		
Caro, son tua così (ii)	x	x
Lo seguitai felice (iii)	x	x
Fiamma ignota nell'alma mi scende (iv)	x	x
Son qual per mare ignoto (v)	x	x
I tuoi strali, terror de' mortali. <i>Coro</i> (vi)	x	x
Non so donde viene (vi)	IIii(2)	IIxiii
Viva il figlio delinquente. <i>Coro</i> (x)	x	x

TABLE II

Non-original texts introduced into Metastasio's *L'Olimpiade*

Those from other Metastasio works are shown in Italics

1742

Total arias: 22 Total Metastasio arias: 3

Metastasio arias introduced from other works: 0

Oh dolce fra Pastori	Iiii
Quelle, dell' Idol mio	Iiv(1)
Dolce di Pastorella (with coro)	Iiv(2)
Immagini dolenti	Iv
Sarem nel nostro affanno	Ii
Il crine e il Merto de Vincitor (Coro)	Iiii
Memoria ancor di pere	Iiiii
Per novo amor delira	Iiv(1)
Parti crudel, va mancor di sede	Iiv(2)
Sì che l rimorso avrai	Ivii(1)
Benchè a stragi provocata	Ivii(2)
Rigor d'avversa stella	Iii
Sì mi lascia, o Padre amato	Iiii(1)
L'Affetto che m'acenda	Iiii(2)
Vivi ben mio per me	Iiiii(1)
Mio sol desio, mia cara Argene	Iiiii(2)
Troppe a desiri miei	Iiiv(1)
Qual degno premio i numi an dato	Iiiv(2)

1756

Total arias: 20 Total Metastasio arias: 11

Metastasio arias introduced from other works: 5

<i>È la beltà del cielo</i> ⁵⁹	Iiii
<i>Amalo, e se al tuo sguardo</i> ⁶⁰	Iiiv
Bel piacer nel cor ti scenda	Iiix
Lasciami al mio tormento	Iix
<i>Vede il nocchier la sponda</i> ⁶¹	Ixi
Verdi prati	Iiiii
<i>Così stupisce e cade</i> ⁶²	Iiiv
<i>In mezzo a tanti affanni</i> ⁶³	Iiiv
Pupille vezose	Iiiv

⁵⁹ *Antigono* Iiv

⁶⁰ *Artaxerxes* Iiiv

⁶¹ *Irene* (cantata) No 2

⁶² *Artaxerxes* Iixv

⁶³ *L'Eroe Cinese* Iiiii

[Galuppi texts not used in London]

Di più chiara luce adorno	(IIi)
Tigre, che sdegno, edira	(IIv)
Misero passeggero	(IIxii)
S'egli non more a lato	(IIIii)
Per momenti a vagheggiare	(IIIiv)
Si sprezzò il periglio	(IIIvi)
Il suo delitto atroce	(IIIvii)

1765

Total arias: 23 Total Metastasio arias: 14

Metastasio arias introduced from other works: 0

Al giovanil talente	Ii
Amor, che mosse colla speranza	IIi(2)
Intendo il tuo rossor	IIIi(2)
Ferma, crudel, rispetta	IIiii
Quel destrier	IIIi(i)
Oh dei! con dolce moto	IIIi(2)
A quest' alma	IIIi(1)
Lo seguitai felice	IIIi(2)
Come il candore d'intatta neve	IIIiii(2)

1769

Total arias: 23 Total Metastasio arias: 9

Metastasio arias introduced from other works: 3

Quella mortal tempesta	Ii (also 1774, 1783)
<i>Sperai vicino il lido</i> ⁶⁴	IIi(2) (also 1774)
<i>Pensa, che figlia sei</i> ⁶⁵	IIIi(1) (also 1770)
Ah, non basta ogni altro affanno	IIIi(3)
Bel piacer nel cor ti scenda	IIi(1) (also 1774)
Se mi vedessi il core	IIi(2) (also 1774, IIi(1))
Se il barbaro amante	IIi(3)
Tu sai che sono amante ⁶⁶	IIIi(2)
Vorrei spiegarti, o cara (duet)	IIIi (also 1770, 1774, 1783)
Quel destrier che all' albergo è vicino	IIIi(1)
Ah per pietà placatevi	IIIi(2)
<i>Quel labbro adorato</i> ⁶⁷	IIIi(1) (also 1770, 1774 IIIi(2), 1779)
Ah, caro amico, addio	IIIiii(1) (also 1770, IIIi(3))
Barbari! Dal mio seno	? (also 1770, IIIi(4))

⁶⁴ *Demofonte*, I.iv

⁶⁵ *Ipermestra*, III

⁶⁶ *Nitetti*, IIIi?

⁶⁷ *Demetrio*, IIIiv.

1770**Total arias: 19 Total Metastasio arias: 6****Metastasio arias introduced from other works: 1**

Vò solcando un cor crudele	Ii(2)
Tu di saper procura	Iii(3)
Tradita abbandonata	Iii(4)
Sì, ti credo, amato bene (duet)	Iiii
Ritorna in quest'alma	IIi(2)
Quel destrier, che all'albergo è vicino	IIIi(1)
Fra cent affanni e cento	IIIi(2)
Sulla placida maina	IIIi(2)

1774**Total arias: 21 Total Metastasio arias: 6****Metastasio arias introduced from other works: 2**

Se il mio duol, se i mali miei ⁶⁸	Ii(2)
Sventurata, a chi finora	Iii(3)
Bell'alme innamorate	Iiii(1) (also 1783, 1788 IIiv)
Deh, se d'amante servido	Iiii(3)
Alma dal duolo oppressa	IIi(1)
Dolce d'amor compagna	IIiii(1)
Al suo sato in abbandono	IIiii(2)
Vivan gli amabili sposi fedel!	IIiv

1783**Total arias: 19 Total Metastasio arias: 7****Metastasio arias introduced from other works: 0**

Cessa mio ben di piangere (duet)	Iiv
Non sossrirò il rossore	Ii
Cari sposi, Amor costante	Iiii(1)
Avverso fato, oh Dio!	Iiii(3)
A morir se mi condanna	IIii(4)
Al caro amico a lato	IIIi(1)
Caro ben, se tua son'io	IIIi(1)
Varchi pur del nero lete	IIIi(2)
Te seguirò fedele	IIIi(3)
Vivan gli amabili sposi fedel	IIiv

⁶⁸ *Ipermestra*, II.iii

1788

Total arias: 18 Total Metastasio arias: 9**Metastasio arias introduced from other works: 0**

Siam navi all'onde argenti	Ii
S'affretta il passeggero	Iiii
In un cor che fu piagato	Ili
Agitata in tante pene	IIviii
Torbido il ciel' oscuro	IIxi
Spiegar non posso appieno	IIxii
Questa non era o cara	IIxiv
Quanto mai per sì gran dono	IIxv

PIETRO METASTASIO DIE REZEPTION DER OPERNLIBRETTI

REINHART MEYER (Regensburg)

Daß Pietro Metastasio Bedeutung für die italienische, deutsche, ja gesamt-europäische Literatur, Musik- und Theatergeschichte einzigartig ist, wurde spätestens durch die Aufklärung der Vertonungen seiner *drammi per musica* in Don Nevilles Artikel in *The New Grove Dictionary of Opera*¹ und durch die Erfassung der erhaltenen Drucke seiner Libretti durch Claudio Sartori² manifest. Don Neville teilt Drucke seiner Libretti durch Claudio Sartori² manifest. Don Neville und Sartori, erfassen jedoch jeweils „nur“ den noch vorhandenen Bestand an Drucken, Notenmaterial etc., während in der vom Autor dieses Beitrags herausgegebenen *Bibliographia Drammatica*³ versucht wird, das gesamte zeitgenössische Material zu Aufführungen und Drucken zu ermitteln. Obwohl dadurch die Daten Don Nevilles und Sartoris erheblich erweitert werden konnten, bleibt dennoch immer noch eine Dunkelziffer von rund 20% gegenüber den tatsächlich stattgefundenen Aufführungen und den entsprechenden Drucken und Vertonungen. Da die einschlägigen Daten für die *Bibliographia Drammatica* erst bis zu den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts systematisch erfaßt vorliegen, und das bisher erhobene Material bis in die 70er Jahre für diesen Beitrag nicht eigens ausgewertet werden konnte, sind die hier vorgelegten Ergebnisse als nicht endgültig zu betrachten; sie werden im Verlaufe weiterer Recherchen ergänzt werden müssen.

Einführende Erläuterungen

Es sollen hier anhand statistischer Aufstellungen und Analysen einige zentrale Aspekte der Produktion und Rezeption von Metastasios Oeuvre erörtert werden.

¹ DON NEVILLE, Pietro Metastasio, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1994, 3, 351–361.

² CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, (catalogo con 16 indici, 7 Bde.) (Imago 1990 1994. Vgl. dazu: REINHART MEYER, *Claudio Sartori – I libretti italiani*, in: *Das 18. Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts* 21 (1997) 2, 208–214.

³ REINHART MEYER, *Bibliographia Drammatica et Drammaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Tübingen 1996ff.; 1. Abteilung: *Werkgaben, Sammlungen und Reihen* (3 Bände), Tübingen 1996; 2. Abteilung: *Binzelte*; bisher erschienenen Bd. 1–13 (1700–1747), Tübingen 1993–1999.

Zu diesem Zweck wurden exemplarisch die im Jahre 1731 im Raum des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (in der Folge kurz „Reich“ genannt) erstaufgeführten Libretti Metastasios ausgewählt, deren Rezeptionsgeschichte bereits einigermaßen vollständig erfaßt ist. Dabei handelt es sich um die Opern *Alessandro nell'Indie* (1729 Uraufführung in Rom), *Artaserse* (1730 Uraufführung in Rom), *Demetrio* (1731 Uraufführung in Wien) und das Oratorium *Sant'Elena al Calvario* (1731 Uraufführung in Wien). Während *Alessandro nell'Indie* und *Sant'Elena al Calvario* nur in der Zusammenfassung Berücksichtigung finden, werden *Artaserse* und *Demetrio* unter folgenden drei Gesichtspunkten untersucht:

1. in *chronologischer* Hinsicht, um einen Überblick über die Rezeption dieser Libretti Jahr für Jahr zu erhalten;
2. nach *Komponisten* (alphabetisch geordnet), um musikalische Schwerpunkte zu ermitteln;
3. in *geographischer* Hinsicht, um die wichtigsten Städte der Metastasio-Rezeption aufzuzeigen.

TABELLE 1

ARTASERSE. DRAMMA PER MUSICA. Uraufführung: Rom 1730.

Musik: Leonardo Vinci. Erstaufführung im Reich: Kremsier 1731.

Conspectus I: Chronologie

1730	Bologna	Versch. Komponisten
	Florenz	Leonardo Vinci
	Genua	Pietro Vincenzo Chiocchetti
	Lucca	Johann Adolf Hasse
	Rom	Leonardo Vinci
	Turin	Komp. unbekannt
	Venedig	Johann Adolf Hasse
1731	Brünn/Kremsier	Johann Adolf Hasse
	Fano	Leonardo Vinci
	Ferrara	Leonardo Vinci
	Livorno	Leonardo Vinci
		Dionisio Zamparelli
	Mailand	Komponist unbekannt
1732	Pesaro	Leonardo Vinci
	Perugia/Foligno	Leonardo Vinci
	Wien	Leonardo Vinci
1733	Breslau	Antonio Bioni
	Camerino	Leonardo Vinci
	Olmütz	Eustachio Bambini
	Verona	Johann Adolf Hasse

1734	London Perugia Venedig	Riccardo Broschi und Johann Adolf Hasse Leonardo Vinci Johann Adolf Hasse
1735	London	Riccardo Broschi und Johann Adolf Hasse
1736	London Madrid	Riccardo Broschi und Johann Adolf Hasse Francesco Corradini
1737	Braunschweig/ Wolfenbüttel Lissabon Parma	Giuseppe Antonio Paganelli Gaetano Maria Schiassi Francesco Ponc. Zillioni
1738	Bergamo Graz Klagenfurt/ Venedig Livorno/Lucca Neapel Padua St. Petersburg Venedig Vicenza	Johann Adolf Hasse (Druck: 1737) Johann Adolf Hasse Komp. unbekannt Dionisio Zamparelli Leonardo Vinci Giuseppe Ferdinando Brivio Francesco Araja Komp. unbekannt Komp. unbekannt
1739	Modena München Wien	Komp. unbekannt Giovanni Ferrandini Komp. unbekannt
1740	Bassano Dresden Florenz Ljubljana Macerata	Komp. unbekannt Johann Adolf Hasse (2. Fassg.) Leonardo Vinci Johann Adolf Hasse Leonardo Vinci
1741	Turin Verona	Giuseppe Arena Pietro Chiarini
1742	Bologna Genua London Mailand Venedig	Versch. Komponisten Pietro Chiarini Christoph Willibald Gluck und Gius. Ferd. Brivio Christoph Willibald Gluck (Druck: 1741) Giuseppe Antonio Paganelli (!)
1743	Berlin Hamburg (2 Drucke) Neapel Palermo	Carl Heinrich Graun Pietro Scalabrini Gennaro Manna und Leonardo Vinci Leonardo Vinci
1744	Florenz Prag Venedig	Egidio Duni Pietro Scalabrini Doménech Terradellas
1745	Bologna Ferrara	Komp. unbekannt Johann Adolf Hasse und Leonardo Vinci
1746	Dresden Hamburg Venedig Wien	Leonardo Vinci Pietro Scalabrini Girolamo Abos Andrea Bernasconi
1747	(Aachen)	Johann Christian Schmidt/Smith

1747	Lucca	Giuseppe Scarlatti
	Pistoia	Leonardo Vinci
	Ravenna/Bologna	Komp. unbekannt
	Trento	Francesco Maggione
1748	Bonn	Francesco Zoppis
	Florenz	Komp. unbekannt
	Piacenza	Giuseppe Carcani
	Prag	Komp. unbekannt
1749	Cremona/Brescia	Pietro Chiarini
	Livorno	Komp. unbekannt
	Madrid	Giovanni Battista Mele
	Neapel	David Perez
	Rom	Niccolò Jommelli
	Wien	Baldassare Galuppi
1750	Braunschweig	Ignazio Fiorillo
	Cagliari	Komp. unbekannt
	Mailand	Giovanni Battista Lampugnani
	Modena	Komp. unbekannt
	Venedig	Antonio Gaetano Pampani
	Wo?	G. Bollano
1751	Braunschweig	Komp. unbekannt
	Mannheim (3 Drucke)	Niccolò Jommelli
	Padua	Baldassare Galuppi
	Stuttgart (2 Drucke)	Carl Heinrich Graun
	Verona	Daniele Dal Barba
1752	Bologna	Antonio Ferrandini
	Kopenhagen	Pietro Scalabrini
	Mailand	Giovanni Battista Pescetti
1753	Graz	Francesco Maggione
	Livorno	Komp. unbekannt
	Mantua	Baldassare Galuppi
1754	Lissabon	David Perez
	London	Johann Adolf Hasse
	Parma	Leonardo Vinci
	Piacenza	Domenico Fischietti
	Prag	Komp. unbekannt
	Venedig	Baldassare Galuppi
1755	Bergamo	Giovanni Battista Pescetti
	Brescia	Baldassare Galuppi
	Dresden	Komp. unbekannt
	Reggio	Gioacchino Cocchi
	Treviso	Baldassare Galuppi
	Wo?	O. Mei
	Wo?	Niccolò Peretti
1756	Mailand	Francesco Gasparini
	Stuttgart	Niccolò Jommelli
	Vicenza	Baldassare Galuppi
	Venedig	Antonio Gaetano Pampani

1757	Faenza	Baldassare Galuppi
	Ferrara	Baldassare Galuppi
	Florenz	Versch. Komponisten
	Lucca	Baldassare Galuppi
	Wo?	G. Quagliattini
1758	Brescia	Baldassare Galuppi
	Pisa	Versch. Komponisten
	Venedig	Giuseppe Scolari
1759	Livorno	Dionisio Zamparelli (nur Rez.)
	Verona	Baldassare Galuppi
1760	Kopenhagen	Giuseppe Sarti
	Livorno	Dionisio Zamparelli (nur Rez.)
	Neapel	Johann Adolf Hasse
	Warschau	Johann Adolf Hasse
1761	Kopenhagen	Giuseppe Sarti
	Prag	Komp. unbekannt
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Turin	Johann Christian Bach
	Venedig	Baldassare Galuppi
1762	Florenz	Versch. Komponisten
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Neapel	Johann Adolf Hasse
	Rom	Niccolò Piccinni
	Venedig	Giuseppe de Majo
1763	Barcelona	Niccolò Piccinni
	Foligno	Niccolò Piccinni
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	München	Andrea Bernasconi
	Wien	Giuseppe Scarlatti
1764	Dublin	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
1765	Dublin	Niccolò Peretti
	Ferrara	Johann Adolf Hasse
	Genua	Versch. Komponisten
	Kassel	Ignazio Fiorillo
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Paris	Komp. unbekannt
	?Parma	Girolamo Sertori
1766	London	Johann Adolf Hasse
	Venedig	Giuseppe Ponso
1767	Prag	Antonio Boroni
1768	Lissabon	Giuseppe Scolari
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Mantua	Versch. Komponisten
	Neapel	Niccolò Piccinni
	Rom	Antonio Sacchini
1769	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
1770	Florenz	? Giovanni Battista Lampugnani
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)

1770	Pisa	Versch. Komponisten
	Siena	Versch. Komponisten
	Verona	Antonio Boroni
1771	London	Mattia Vento
	Modena	Giovanni Paisiello
		Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
1772	London	Tommaso Giordani, Mattia Vento und J. A. Hasse
		Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Modena	Giovanni Paisiello
	Venedig	Vincenzo Manfredini
1773	London	Tommaso Giordani, Mattia Vento und J. A. Hasse
		Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Prag	Giovanni Paisiello
1774	London	Tommaso Giordani, Mattia Vento und J. A. Hasse
		Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Neapel	Josef Myslivecek
	Pavia	Versch. Komponisten
1775	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
1776	Venedig	Giovanni Battista Borghi
1777	Alessandria	Komp. unbekannt
	Genua	Ferdinando Bertoni
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Lucca	Ferdinando Bertoni
	Macerata	Ferdinando Bertoni
	Mailand	Ferdinando Bertoni
	Rom	Pietro Guglielmi
	Wo?	Re
1777/81	Freising	August Ullinger
1778	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Verona	Giovanni Paisiello
1779	Lodi	Giovanni Battista Pescetti
	London	Ferdinando Bertoni
		Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
1780	Florenz	Luigi Caruso
	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
1781	Perugia	Giacomo Rust
1782	Livorno	Giacomo Rust
	Lwow	Komp. unbekannt
	Venedig/Treviso	Francesco Zannetti
1783	Berlin	Carl Heinrich Graun
	Florenz	Giacomo Rust
	Neapel	Felice Alessandri
	Rom	Giacomo Rust
1785	Brescia	Ferdinando Bertoni
	London	Ferdinando Bertoni und Luigi Cherubini
	Regensburg	Freiherr von Schacht
	Turin	Domenico Cimarosa
	Venedig	Ferdinando Bertoni
	Verona	Ferdinando Bertoni

1786	Cremona	Domenico Cimarosa
1787	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
	Padua	Francesco Bianchi
	Pavia	Ferdinando Bertoni
1788	Cremona	Ferdinando Bertoni
	Genua	Ferdinando Bertoni
	Mantua	Angelo Tarchi
	Rom	Pasquale Anfossi
	Venedig	Ferdinando Bertoni
1789	Bologna	Pietro Guglielmi
	Livorno	Gaetano Andreozzi
	Triest	Niccolò Antonio Zingarelli
1790	Reggio	Angelo Tarchi
1792	Florenz	Versch. Komponisten
	Imola/Bologna	Ferdinando Bertoni
1794	Genua	Komp. unbekannt
	Livorno	Nicolas Isouard
	Mailand	Niccolò Antonio Zingarelli
1795	Wo?	Ceracchini
	Venedig	Giuseppe Niccolini
1801	London	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)
1802	London	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)
1806	Lissabon	Marcos Antonio da Fonseca Portugal
1813	London	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)
1815	London	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)
1821	London	Thomas Augustine Arne (engl. Fassg.)
1825	London	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)
1840	Wo?	Francesco Lucas (? Lucca)

Conspectus II: Komponisten

Abos	1746	Venedig
Alessandri	1783	Neapel
Andreozzi	1789	Livorno
Anfossi	1788	Rom
Araja	1738	St. Petersburg
Arena	1741	Turin
Arne	(in engl. Übs. von demselben:)	
	1761	London
	1762	London
	1763	London
	1764	Dublin
		London
	1765	London
	1766	London
	1768	London
	1769	London
	1770	London
	1771	London

Arne	1772	London
	1773	London
	1774	London
	1775	London
	1776	London
	1777	London
	1778	London
	1779	London
	1780	London
	1781	London
	1783	London
	1784	London
	1787	London
	1788	London
	1789	London
	1791	London
	1792	London
	1793	London
	1796	London
	? 1821	London
Bach	1761	Turin
Bambini	1733	Olmütz
Bernasconi	1746	Wien
	1763	München
Bertoni	1777	Genua
		Lucca
		Macerata
		Mailand
	1779	London
	1785	Brescia
		London
		Venedig
		Verona
	1787	Pavia
1788	Cremona	
	Genua	
	Venedig	
1792	Imola/Bologna	
Bianchi	1787	Padua
Bioni	1733	Breslau
Bollano	1750	Wo?
Borghi	1776	Venedig
Boroni	1767	Prag
	1770	Verona
Brivio	1738	Padua
	1742	London
Broschi	1734	London
	1735	London
	1736	London

Carcani	1748	Piacenza
Caruso	1780	Florenz
Ceracchini	1795	Wo?
Cherubini	1785	London
Chiarini	1741	Verona
	1742	Genua
	1749	Brescia
Chiocchetti	1730	Genua
Cimarosa	1785	Turin
	1786	Cremona
Cocchi	1755	Reggio
Corradini	1736	Madrid
Dal Barba	1751	Verona
Duni	1744	Florenz
Ferrandini, A.	1752	Bologna
Ferrandini, G.	1739	München
Fiorillo	1750	Braunschweig
	1765	Kassel
Fischietti	1754	Piacenza
Galuppi	1749	Wien
	1751	Padua
	1753	Mantua
	1754	Venedig
	1755	Brescia
		Treviso
	1756	Vicenza
	1757	Faenza
		Ferrara
		Lucca
	1758	Brescia
	1759	Verona
	1761	Venedig
Gasparini	1756	Mailand
Giordani	1772	London
	1773	London
	1774	London
Gluck	1742	London
		Mailand
Graun	1743	Berlin
	1751	Stuttgart
	1783	Berlin
Guglielmi	1777	Rom
	1789	Bologna
Händel	1734	London
Hasse	1730	Lucca
		Venedig
	1731	Kremsier
	1733	Verona
	1734	London, Venedig

Hasse	1735	London
	1736	London
	1738	Bergamo
		Graz
	1740	Dresden
		Ljubljana
	1745	Ferrara
	1754	London
	1760	Neapel, Warschau
	1762	Neapel
	1765	Ferrara
	1766	London
	1772	London
1773	London	
1774	London	
Isouard	1794	Livorno
Jommelli	1749	Rom
	1751	Mannheim
	1756	Stuttgart
Lampugnani	1750	Mailand
	1770	Florenz
Lucas	1840	Wo?
Maggiore	1747	Trento
	1753	Graz
Majo	1762	Venedig
Manfredini	1772	Venedig
Manna	1743	Neapel
Mei	1755	Wo?
Mele	1749	Madrid
Myslivecek	1774	Neapel
Niccolini	1795	Venedig
Paganelli	1737	Braunschweig
	1742	Venedig
Paisiello	1771	Modena
	1773	Prag
	1778	Verona
Pampani	1750	Venedig
	1756	Venedig
Peretti	1755	Wo?
	1765	Dublin
Perez	1749	Neapel
	1754	Lissabon
Pescetti	1752	Mailand
	1755	Bergamo
	1779	Lodi
Piccinni	1762	Rom
	1763	Barcelona, Foligno
	1768	Neapel

Ponzo	1766	Venedig
Portugal	1806	Lissabon
Quagliattini	1757	Wo?
Re	1777	Wo?
Rust	1781	Perugia
	1782	Livorno
	1783	Florenz. Rom
Sacchini	1768	Rom
Sarti	1760	Kopenhagen
	1761	Kopenhagen
Scalabrini	1743	Hamburg
	1744	Prag
	1746	Hamburg
	1752	Kopenhagen
Scarlatti	1747	Lucca
	1763	Wien
Schacht	1785	Regensburg
Schiassi	1737	Lissabon
Scolari	1758	Venedig
	1768	Lissabon
Sertori	1765	? Parma
Smith/Schmid	1747	Aachen
Tarchi	1788	Mantua
	1790	Reggio
Terradellas	1744	Venedig
Ullinger	1777/81	Freising
Vento	1771	London
	1772	London
	1773	London
	1774	London
Vinci. L.	1730	Florenz
		Rom
	1731	Fano
		Ferrara
		Livorno/Lucca
		Pesaro
	1732	Perugia
		Wien
	1733	Camerino
	1734	London
		Perugia
	1738	Neapel
	1740	Florenz
		Macerata
	1743	Neapel
		Palermo
	1745	Ferrara
	1746	Dresden

Vinci. L.	1747	Pistoia
	1754	Parma
Zamparelli	1731	Livorno
	1738	Livorno/Lucca
	1759	Livorno
	1760	Livorno
Zannetti	1782	Venedig/Treviso
Zilioni	1737	Parma
Zingarelli	1789	Triest
	1794	Mailand
Zoppis	1748	Bonn

Komponist unbekannt:

	1730	Turin
	1731	Mailand
	1738	Klagenfurt/Venedig
		Venedig
		Vicenza
	1739	Modena
	1740	Bassano
	1745	Bologna
	1747	Ravenna/Bologna
	1748	Florenz. Prag
	1749	Livorno
	1750	Cagliari. Modena
	1751	Braunschweig
	1753	Livorno
	1754	Prag
	1755	Dresden
	1761	Prag
	1765	Paris
	1777	Alessandria
	1782	Lwow
	1794	Genua
	1801	London
	1802	London
	1813	London
	1815	London
	1825	London

Conspectus III: Aufführungsorte

Aachen	1747	Johann Christoph Schmidt (Smith)
Barcelona	1763	Niccolò Piccinni
Bassano	1740	Komponist unbekannt
Bergamo	1738	Johann Adolf Hasse
	1755	Giovanni Battista Pescetti

Berlin	1743	Carl Heinrich Graun
	1783	Carl Heinrich Graun
Bologna	1730	Versch. Komponisten
	1742	Versch. Komponisten
	1745	Komp. unbekannt
	1747	Komp. unbekannt
	1752	Antonio Ferrandini
	1789	Pietro Guglielmi
	1792	siehe Imola
Bonn	1748	Zoppis
Braunschweig	1737	Giuseppe Antonio Paganelli
	1750	Ignazio Fiorillo
	1751	Komp. unbekannt
Brescia	1749	Pietro Chiarini
	1755	Baldassare Galuppi
	1758	Baldassare Galuppi
	1785	Ferdinando Bertoni
Breslau	1733	Antonio Bioni
		siehe Krensier
Cagliari	1750	Komp. unbekannt
Camerino	1733	Leonardo Vinci
Cremona		siehe Brescia
	1785	Ferdinando Bertoni
	1786	Domenico Cimarosa
Dresden	1740	Johann Adolf Hasse
	1746	Leonardo Vinci
	1755	Komp. unbekannt
Dublin	1764	Thomas Augustine Arne
	1765	Niccolò Peretti
Faenza	1757	Baldassare Galuppi
Fano	1731	Leonardo Vinci
Ferrara	1731	Leonardo Vinci
	1745	Johann Adolf Hasse und Leonardo Vinci
	1757	Baldassare Galuppi
	1765	Johann Adolf Hasse
Florenz	1730	Leonardo Vinci
	1740	Leonardo Vinci
	1744	Egidio Duni
	1748	Komp. unbekannt
	1757	Versch. Komponisten
	1762	Versch. Komponisten
	1770	Giovanni Battista Lampugnani
	1780	Luigi Caruso
	1783	Giacomo Rust
	1792	Versch. Komponisten
Foligno	1763	Niccolò Piccinni
		siehe Perugia
Freising	1777/1781	August Ullinger

Genua	1730	Pietro Vincenzo Chiocchetti
	1742	Pietro Chiarini
	1765	Versch. Komponisten
	1777	Ferdinando Bertoni
	1788	Ferdinando Bertoni
Graz	1794	Komp. unbekannt
	1738	Johann Adolf Hasse
Hamburg	1753	Francesco Maggior
	1743	Pietro Scalabrini
Imola/Bologna	1746	Pietro Scalabrini
	1792	Ferdinando Bertoni
Kassel	1765	Ignazio Fiorillo
Kopenhagen	1752	Pietro Scalabrini
	1760	Giuseppe Sarti
	1761	Giuseppe Sarti
Kremsier	1731	Johann Adolf Hasse
Lissabon	1737	Gaetano Maria Schiassi
	1754	David Perez
	1768	Giuseppe Scolari
	1806	Marcos Antonio da Fonseca Portugal
Livorno	1731	Leonardo Vinci
	1731	Dionisio Zamparelli
	1738	Dionisio Zamparelli
	1749	Komp. unbekannt
	1753	Komp. unbekannt
	1759	Dionisio Zamparelli
	1760	Dionisio Zamparelli
	1782	Giacomo Rust
	1789	Gaetano Andreozzi
	1794	Nicolas Isouard
Ljubljana	1740	Johann Adolf Hasse
Lodi	1779	Giovanni Battista Pescetti
London	1734	Leonardo Vinci und Georg Friedrich Händel
		Riccardo Broschi und Johann Adolf Hasse
	1735	Riccardo Broschi und Johann Adolf Hasse
	1736	Riccardo Broschi und Johann Adolf Hasse
	1742	Chr. W. Gluck und Gius. Ferd. Brivio
	1754	Johann Adolf Hasse
	1761	Thomas Augustine Arne
	1762	Thomas Augustine Arne
	1763	Thomas Augustine Arne
	1764	Thomas Augustine Arne
	1765	Thomas Augustine Arne
	1766	Thomas Augustine Arne
	1768	Thomas Augustine Arne
1769	Thomas Augustine Arne	
1770	Thomas Augustine Arne	
1771	Mattia Vento	
	Thomas Augustine Arne	

London	1772	Tommaso Giordani, Mattia Vento und J. A. Hasse Thomas Augustine Arne	
	1773	Tommaso Giordani, Mattia Vento und J. A. Hasse Thomas Augustine Arne	
	1774	Tommaso Giordani, Mattia Vento und J. A. Hasse Thomas Augustine Arne	
	1775	Thomas Augustine Arne	
	1776	Thomas Augustine Arne	
	1777	Thomas Augustine Arne	
	1778	Thomas Augustine Arne	
	1779	Thomas Augustine Arne Ferdinando Bertoni	
	1780	Thomas Augustine Arne	
	1781	Thomas Augustine Arne	
	1783	Thomas Augustine Arne	
	1784	Thomas Augustine Arne	
	1785	Ferdinando Bertoni und Luigi Cherubini	
	1787	Thomas Augustine Arne	
	1788	Thomas Augustine Arne	
	1789	Thomas Augustine Arne	
	1791	Thomas Augustine Arne	
	1792	Thomas Augustine Arne	
	1793	Thomas Augustine Arne	
	1796	Thomas Augustine Arne	
	1801	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)	
	1802	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)	
	1813	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)	
	1815	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)	
	1825	Komp. unbekannt (engl. Fassg.)	
	Lucca	1730	Johann Adolf Hasse
		1747	Giuseppe Scarlatti
1757		Baldassare Galuppi	
1777		Ferdinando Bertoni	
Lwow	1782	Komp. unbekannt	
Macerata	1740	Leonardo Vinci	
	1777	Ferdinando Bertoni	
Madrid	1736	Francesco Corradini	
	1749	Giovanni Battista Mele	
Mailand	1731	Komp. unbekannt	
	1742	Christoph Willibald Gluck	
	1750	Giovanni Battista Lampugnani	
	1752	Giovanni Battista Pescetti	
	1756	Francesco Gasparini	
	1777	Ferdinando Bertoni	
	1794	Niccolò Antonio Zingarelli	
Mannheim	1751	Niccolò Jommelli	
Mantua	1753	Baldassare Galuppi	
	1763	Versch. Komponisten	
	1788	Angelo Tarchi	

Modena	1739	Komp. unbekannt
	1758	Komp. unbekannt
	1771	Giovanni Paisiello
München	1739	Giovanni Ferrandini
	1763	Andrea Bernasconi
Neapel	1738	Leonardo Vinci
	1743	Gennaro Manna und Leonardo Vinci
	1749	David Perez
	1760	Johann Adolf Hasse
	1762	Johann Adolf Hasse
	1768	Niccolò Piccinni
	1774	Josef Myslivecek
	1783	Felice Lessandri
Olmütz	1733	Eustachio Bambini
Padua	1738	Giuseppe Ferdinando Brivio
	1751	Baldassare Galuppi
	1787	Francesco Bianchi
Palermo	1743	Leonardo Vinci
Paris	1765	Komp. unbekannt
Parma	1737	Francesco Ponc. Zillioni
	1754	Leonardo Vinci
	1765	Girolamo Sertori
Pavia	1787	Ferdinando Bertoni
Perugia	1732	Leonardo Vinci
	1781	Giacomo Rust
Pesaro	1731	Leonardo Vinci
St. Petersburg	1738	Francesco Araja
Piacenza	1748	Giuseppe Carcani
	1754	Domenico Fischietti
Pisa	1758	versch. Komponisten
Pistoia	1747	Leonardo Vinci
Prag	1744	Pietro Scalabrini
	1748	Komp. unbekannt
	1754	Komp. unbekannt
	1761	Komp. unbekannt
	1767	Antonio Boroni
	1773	Giovanni Paisiello
Ravenna		siehe Bologna
Regensburg	1785	Freiherr von Schacht
Reggio	1755	Gioacchino Cocchi
	1790	Angelo Tarchi
Rom	1730	Leonardo Vinci
	1749	Niccolò Jommelli
	1762	Niccolò Piccinni
	1768	Antonio Sacchini
	1777	Pietro Guglielmi
	1783	Giacomo Rust
	1788	Pasquale Anfossi

Stuttgart	1751	Carl Heinrich Graun
	1756	Niccolò Jommelli
Trento	1747	Francesco Maggioro
Treviso	1755	Baldassare Galuppi
	1782	Francesco Zannetti
Triest	1789	Niccolò Antonio Zingarelli
Turin	1730	Komp. unbekannt
	1741	Giuseppe Arena
Venedig	1761	Johann Christian Bach
	1785	Domenico Cimarosa
	1730	Johann Adolf Hasse
	1734	Johann Adolf Hasse
	1738	Komp. unbekannt
		Komp. unbekannt
	1742	? Giuseppe Antonio Paganelli
	1744	Doménech Terradellas
	1746	Girolamo Abos
	1750	Antonio Gaetano Pampani
	1754	Baldassare Galuppi
	1756	Antonio Gaetano Pampani
	1758	Giuseppe Scolari
	1761	Baldassare Galuppi
1762	Giuseppe de Majo	
1766	Giuseppe Ponzo	
1772	Vincenzo Manfredini	
1776	Giovanni Battista Borghi	
1782	Francesco Zanetti	
1785	Ferdinando Bertoni	
1788	Ferdinando Bertoni	
1795	Giuseppe Niccolini	
Verona	1733	Johann Adolf Hasse
	1741	Pietro Chiarini
	1751	Daniele Dal Barba
	1759	Baldassare Galuppi
	1770	Antonio Boroni
	1778	Giovanni Paisiello
	1785	Ferdinando Bertoni
Viacenza	1738	Komp. unbekannt
	1756	Baldassare Galuppi
Warschau	1760	Johann Adolf Hasse
Wien	1732	Leonardo Vinci
	1739	Komp. unbekannt
	1746	Andrea Bernasconi
	1749	Baldassare Galuppi
	1763	Giuseppe Scarlatti
Wolfenbüttel		siehe Braunschweig

Ort unbekannt:

1750	G. Bollano
1755	O. Mei
	Niccolò Peretti
1757	G. Quagliattini
1777	Re
1795	Ceracchini
1840	Francesco Lucas

TABELLE 2

DEMETRIO. DRAMMA PER MUSICA. Uraufführung: Wien 1731.
Musik: Antonio Caldara.

Conspectus I: Chronologie

1731	Wien (?Wien/Rom)	Antonio Caldara Antonio Caldara
1732	Breslau Florenz Mailand Neapel Rom Venedig	Antonio Bioni Giovanni Battista Pescetti Gaetano Maria Schiassi Leonardo Leo (1. Fassg.) Giovanni Antonio Gialii Johann Adolf Hasse
1733	Kremsier/Brünn Florenz Verona	Johann Adolf Hasse Komp. unbekannt Johann Adolf Hasse
1734	Braunschweig/ Wolfenbüttel Vicenza ?Wien	Antonio Caldara Francesco Araja Johann Adolf Hasse
1735	Castello di Torremaggiore Perugia	Leonardo Leo (2. Fassg.) Giovanni Antonio Gialii
1736	Turin	Geminiano Giacomelli
1737	Bologna Ferrara London Parma Pavia Rimini/Bologna Venedig	siehe Rimini Johann Adolf Hasse Giovanni Battista Pescetti Johann Adolf Hasse Komp. unbekannt Johann Adolf Hasse Johann Adolf Hasse
1738	Neapel	Leonardo Leo. N.N.. Riccardo Broschi
1739	Bologna Reggio	Gaetano Maria Schiassi Johann Adolf Hasse
1740	Dresden Venedig (als <i>Clonice</i>)	Johann Adolf Hasse Johann Adolf Hasse Johann Adolf Hasse

1741	Neapel Palermo Preßburg Rom	Leonardo Leo (3. Fassg.) David Perez Komp. unbekannt Leonardo Leo
1742	Bologna Graz Ljubljana Rom Venedig Venedig Verona (? Graz)	Angelo Antonio Caroli Komp. unbekannt Komp. unbekannt Leonardo Leo Giuseppe Carcani Christoph Willibald Gluck Francesco Maggiore
1744	Hamburg London (als <i>Alceste</i>) Padua Rimini Venedig Wien	Pietro Scalabrini Giovanni Battista Lampugnani Versch. Komponisten Komp. unbekannt Johann Adolf Hasse Antonio Caldara
1746	Ferrara Florenz Madrid Palermo Pesaro Pisa	Johann Adolf Hasse Georg Christoph Wagenseil Giovanni Battista Mele David Perez Komp. unbekannt Komp. unbekannt
1747	Florenz Leipzig Trento Venedig	Komp. unbekannt (? Duni, ? Wagenseil) Pietro Scalabrini Komp. unbekannt Johann Adolf Hasse
1748	Mailand Neapel Turin Wien	Pietro Pulli Diego Naselli Johann Adolf Hasse Baldassare Galuppi
1749	Cremona/Mailand Modena Parma Venedig Verona	Johann Adolf Hasse Komp. unbekannt Niccolò Jommelli Komp. unbekannt Verschied. Komponisten
1750	Mailand Piacenza	Gaetano Piazza Komp. unbekannt (? Hasse)
1751	Alessandria Bergamo/Venedig Brescia Faenza Madrid Modena Venedig	Lorenzo Gibelli Versch. Komponisten Vicenzo Pallavicini Versch. Komponisten Niccolò Jommelli Komp. unbekannt David Perez u.a.
1752	Padua Turin	Giuseppe Scarlatti David Perez

1753	Braunschweig	Ignazio Fiorillo
	Graz	Francesco Maggiore u.a.
	Lissabon	David Perez
	Mailand	David Perez
	Mannheim	Niccolò Jommelli
1754	Prag	Antonio Duni
	Udine/Venedig	Komp. unbekannt
1756	München	Giovanni Battista Ferrandini
1757	London	Versch. Komponisten und Gioacchino Cocchi
	Venedig	Versch. Komponisten
1758	Venedig	Salvatore Perillo
1759	Genua	Giuseppe Ponzo
	Rom	Giacomo Insanguine (als Giacomo Monopoli)
1760	Mailand	Georg Christoph Wagenseil
	Prag	Georg Christoph Wagenseil
	Pfeßburg	Niccolò Jommelli u.a.
	Reggio	Giuseppe Ponzo
	Salzburg	Johann Ernst Eberlin
1761	Padua	Baldassare Galuppi
	Rom	Baldassare Galuppi
	Verona	Salvatore Perillo
1762	Neapel	Nicola Sala
	Turin	Giuseppe Ponzo
1763	Florenz	Komp. unbekannt
	Prag	Versch. Komponisten
	Venedig	Antonio Constantini u.a.
1764	Lodi	Georg Christoph Wagenseil
1765	Lissabon	David Perez
	Mailand	? Giovanni Paisiello
1766	Lissabon	David Perez (2. Fassg.)
1767	Kassel	Johann Adolf Hasse
	Verona	Pasquale Vinci
1768	Lissabon	David Perez
	Venedig	Antonio Gaetano Pampani
1769	Kopenhagen	Komp. unbekannt
	Lucca	Versch. Komponisten
	Neapel	Niccolò Piccini
	Rom	Carlo Monza
1770	Palermo	Versch. Komponisten
1771	Modena	Giovanni Paisiello
	Prag	Giovanni Paisiello
1772	London	Pietro Guglielmi
	München	Andrea Bernasconi
1773	Pavia	Josef Myslivecek u.a.
1774	Cremona	Francesco Bianchi
	Florenz	Versch. Komponisten
	Foligno	Carlo Monza
	Genua	Versch. Komponisten
	Verona	Komp. unbekannt

1775	Lucca	Versch. Komponisten
	Venedig	Pietro Guglielmi
1777	Eichstätt	Anton Bachschmidt
1778	Lodi	Georg Christoph Wagenseil
1779	Neapel	Josef Myslivecek (2. Fassg.)
	St. Petersburg	Giovanni Paisiello
1780	Modena	Giuseppe Giordani
	Venedig	Francesco Bianchi
1785	Livorno	Komp. unbekannt
1786	London	
	(als <i>Alceste</i>)	Antoine-Frédéric Gresnick
1787	Mailand	Angelo Tarchi
1789	Verona	Francesco Bianchi
1790	Venedig	Luigi Caruso
1817	(? Griechenl.)	Komp. unbekannt
1819	Mailand/Paris	Komp. unbekannt
1824	Turin	Simon Mayr
1840	Madrid	
	(als <i>Cleonice</i>)	Baltasar Saldoni

Conspectus II: Komponisten

Araja	1734	Vicenza
Bachschmid	1777	Eichstätt
Bernasconi	1772	München
Bianchi	1774	Cremona
	1780	Venedig
	1789	Verona
Bioni	1732	Breslau
Broschi	1738	Neapel
Caldara	1731	Wien
		Wien/Rom
	1734	Braunschweig
	1742	Graz
	1744	Wien
Carcani	1742	Venedig
Caroli	1742	Bologna
Caruso	1790	Venedig
Cocchi	1757	London
Constantini	1763	Venedig
Duni, A.	1754	Prag
Duni, E.	1747	Florenz
Eberlin	1760	Salzburg
Ferrandini	1756	München
Fiorillo	1753	Braunschweig
Galuppi	1748	Wien
	1761	Padua
		Rom
Giacomelli	1736	Turin

Giai	1732	Rom
	1735	Perugia
Gibelli	1751	Alessandria
Giordani	1780	Modena
Gluck	1742	Venedig
Gresnick	1786	London
Guglielmi	1772	London
	1775	Venedig
Hasse	1732	Venedig
	1733	Brünn
		Verona
	1734	Wien
	1737	Bologna
		Ferrara
		Parma
		Venedig
	1739	Reggio
	1740	Dresden
		Venedig
	1744	Venedig
	1746	Ferrara
	1747	Venedig
	1748	Turin
	1749	Mailand
	1767	Kassel
Insanguine	1759	Rom
Jommelli	1749	Parma
	1751	Madrid
	1753	Mannheim
	1760	Preßburg
Lampugnani	1744	London (als <i>Alceste</i>)
Leo, L.	1732	Neapel (1. Fassung)
	1735	Castello di Torremaggiore (2. Fassung.)
	1738	Neapel
	1741	Neapel (3. Fassung.)
		Rom
	1742	Rom
Maggiore	1742	Verona
	1753	Graz
Mayr	1824	Turin
Mele	1746	Madrid (span. Übers.)
Monza	1769	Rom
	1774	Foligno
Myslivecek	1773	München
		Pavia
	1779	Neapel (2. Fassung.)
Naselli	1748	Neapel

Paisiello	1765	Mailand
	1771	Modena
		Prag
	1779	St. Petersburg
Pallavicino	1751	Brescia
Pampani	1768	Venedig
Perez	1741	Palermo
	1746	Palermo
	1751	Venedig
	1752	Turin
	1753	Lissabon
		Mailand
		1765
	1766	Lissabon (2. Fassg.)
	1768	Lissabon
Perillo	1758	Venedig
	1761	Verona
Pescetti	1732	Florenz
		Neapel
	1737	London
Piazza	1750	Mailand
Piccinni	1769	Mailand
Ponzo	1759	Genua
	1760	Reggio
	1762	Turin
Pulli	1748	Mailand
Sala	1762	Neapel
Saldoni	1840	Madrid
Scalabrini	1744	Hamburg
	1747	Leipzig
Scarlatti, G.	1752	Padua
Schiassi	1732	Mailand
	1739	Bologna
Tarchi	1787	Mailand
Vinci, P.	1767	Verona
Wagenseil	1746	Florenz
	1747	Florenz
	1760	Mailand
		Prag
	1764	Lodi
	1778	Lodi
<i>Komponist unbekannt:</i>		
	1733	Florenz
	1737	Pavia
	1741	Preßburg
	1742	Graz
		Ljubljana
	1744	Rimini
		Wien

1746	Pesaro Pisa
1747	Florenz Trento
1749	Modena Venedig
1750	Piacenza
1751	Modena
1754	Udine/Venedig
1763	Florenz
1769	Kopenhagen
1774	Verona
1785	(? Griechenl.)
1819	Mailand/Paris

Verschiedene (unbekannte) Komponisten:

1749	Verona
1751	Bergamo/Venedig Faenza
1757	London Venedig
1763	Prag
1769	Lucca
1770	Palermo
1773	München
1774	Florenz Genua
1775	Lucca

Conspectus III: Aufführungsorte

Alessandria	1751	Lorenzo Gibelli
Bergamo	1751	Versch. Komponisten
Bologna	1737	siehe Rimini
	1739	Gaetano Maria Schiassi
	1742	Angelo Antonio Caroli
Braunschweig	1734	Antonio Caldara
	1753	Ignazio Fiorello
Brescia	1751	Vicenzo Pallavicini
Breslau	1732	Antonio Bioni
Brünn	1733	Johann Adolf Hasse
Castello di Torremaggiore	1735	Leonardo Leo (2. Fassg.)
Cremona	1749	Johann Adolf Hasse
	1774	Francesco Bianchi
Dresden	1740	Johann Adolf Hasse
Eichstätt	1777	Anton Bachschmidt
Faenza	1751	Versch. Komponisten

Ferrara	1737	Johann Adolf Hasse
	1746	Johann Adolf Hasse
Florenz	1732	Giovanni Battista Pescetti
	1733	Giovanni Battista Pescetti
	1746	Georg Christoph Wagenseil
	1747	Komp. unbekannt
	1763	Komp. unbekannt
	1774	Versch. Komponisten
Foligno	1774	Carlo Monza
Genua	1759	Giuseppe Ponzio
	1774	Versch. Komponisten
Graz	1742	Komp. unbekannt
	1753	Francesco Maggiorè u.a.
? Griechenland	1817	Komp. unbekannt
Hamburg	1744	Pietro Scalabrini
Kassel	1767	Johann Adolf Hasse
Kopenhagen	1769	Komp. unbekannt
Kremsier	1733	siehe Brünn
Leipzig	1747	Pietro Scalabrini
Lissabon	1753	David Perez
	1765	David Perez
	1766	David Perez (2. Fassg.)
	1768	David Perez
Livorno	1785	Komp. unbekannt
Ljubljana	1742	Komp. unbekannt
Lodi	1764	Georg Christoph Wagenseil
	1778	Georg Christoph Wagenseil
London	1737	Giovanni Battista Pescetti
	1744	Giovanni Battista Lampugnani
	1757	Gioacchino Cocchi u.a.
	1772	Pietro Guglielmi
	1786	Antoine-Frédéric Gresnick
Lucca	1769	Versch. Komponisten
	1775	Versch. Komponisten
Madrid	1746	Giovanni Battista Mele
	1751	Niccolò Jommelli
	1840	Baltasar Saldoni (als <i>Cleonice</i>)
Mailand	1732	Gaetano Maria Schiassi
	1748	Pietro Pulli
	1749	siehe Cremona
	1750	Gaetano Piazza
	1753	David Perez
	1760	Georg Christoph Wagenseil
	1765	Giovanni Paisiello?
	1787	Angelo Tarchi
	1819	siehe Paris
Mannheim	1753	Niccolò Jommelli
Modena	1749	Komp. unbekannt
	1751	Komp. unbekannt

Modena (Forts.)	1771	Giovanni Paisiello
	1780	Giuseppe Giordani
München	1756	Giovanni Battista Ferrandini
	1772	Andrea Bernasconi
	1773	Komp. unbekannt
Neapel	1732	Leonardo Leo (1. Fassg.)
	1738	Leonardo Leo, N.N., Riccardo Broschi
	1741	Leonardo Leo (3. Fassg.)
	1748	Diego Naselli
	1762	Nicola Sala
	1769	Niccolò Piccinni
Padua	1779	Josef Myslivecek (2. Fassg.)
	1744	Versch. Komponisten
	1752	Giuseppe Scarlatti
	1761	Baldassare Galuppi
Palermo	1741	David Perez
	1746	David Perez
	1770	Versch. Komponisten
Paris	1819	Komp. unbekannt
Parma	1737	Johann Adolf Hasse
	1749	Niccolò Jommelli
Pavia	1737	Komp. unbekannt
	1773	Josef Myslivecek u.a.
Perugia	1735	Giovanni Antonio Gaii
Pesaro	1746	Komp. unbekannt
St. Petersburg	1779	Giovanni Paisiello
Piacenza	1750	Komp. unbekannt
Pisa	1746	Komp. unbekannt
Prag	1754	Antonio Duni
	1760	Georg Christoph Wagenseil
	1763	Versch. Komponisten
	1771	Giovanni Paisiello
	1741	Komp. unbekannt
Preßburg	1760	Niccolò Jommelli u.a.
	1739	Johann Adolf Hasse
Reggio	1760	Giuseppe Ponzo
	1737	Johann Adolf Hasse
Rimini	1744	Komp. unbekannt
	1731	Antonio Caldara
Rom	1732	Antonio Caldara
	1741	Leonardo Leo
	1742	Leonardo Leo
	1759	Giacomo Insanguine
	1761	Baldassare Galuppi
	1769	Carlo Monza
	1760	Johann Ernst Eberlin
Salzburg	1760	Johann Ernst Eberlin
Trento	1747	Komp. unbekannt
Turin	1736	Geminiano Giacomelli
	1748	Johann Adolf Hasse

Turin (Forts.)	1752	David Perez	
	1762	Giuseppe Ponzio	
	1824	Simon Mayr	
Udine	1754	Komp. unbekannt	
Venedig	1732	Johann Adolf Hasse	
	1737	Johann Adolf Hasse	
	1740	Johann Adolf Hasse	
	1742	Giuseppe Carcani	
	1742	Christoph Willibald Gluck	
	1744	Johann Adolf Hasse	
	1747	Johann Adolf Hasse	
	1749	Komp. unbekannt	
	1751	siehe Bergamo	
		David Perez u.a.	
		1754	siehe Udine
		1757	Versch. Komponisten
		1758	Salvatore Perillo
		1763	Antonio Constantini u.a.
		1768	Antonio Gaetano Pampani
	1775	Pietro Guglielmi	
	1780	Francesco Bianchi	
	1790	Luigi Caruso	
Verona	1733	Johann Adolf Hasse	
	1742	Francesco Maggiore	
	1749	Versch. Komponisten	
	1761	Salvatore Perillo	
	1767	Pasquale Vinci	
	1774	Komp. unbekannt	
	1789	Francesco Bianchi	
Vicenza	1734	Francesco Araja	
Wien	1731	Antonio Caldara	
	1734	Johann Adolf Hasse	
	1744	Antonio Caldara	
	1748	Baldassare Galuppi	
Wolfenbüttel	1734	siehe Braunschweig	

Erläuterungen

1. In *chronologischer* Hinsicht ergibt sich ein relativ gleichmäßiger und konstanter Rezeptionsfluß über einen Zeitraum von rund 50 Jahren. Es gibt kein Jahr, in dem nicht wenigstens eines der beiden hier dokumentierten Libretti gespielt worden wäre, hingegen immer wieder auch Jahre, in denen fünf und mehr Inszenierungen/Textdrucke *eines* Stückes nachweisbar sind.

2. Der Überblick über die *Komponisten* zeigt eine auffällige Schere zwischen Vertonungen, die nur eine Aufführung/Inszenierung erlebten, und einer relativ großen Gruppe mit mehr als fünf Fassungen/Inszenierungen desselben Werkes (Arne, Bertoni, Galuppi, Hasse und Vinci für *Artaserse*; oder Hasse, Leo und Perez für *Demetrio*).

3. Die größte Streuung zeigt der Überblick über die *Aufführungsorte*, die meist auch die Druckorte der Libretti waren. London, Mailand, Neapel, Rom, Venedig und Verona zeigen die größte Häufigkeit an Wiederholungen bzw. Neuinszenierungen/Vertonungen des *Demetrio*; Bologna, Florenz, Genua, Livorno, London, Mailand, Prag, Rom, Venedig, Verona und Wien die häufigsten Aufführungen/Fassungen des *Artaserse*.

Der folgende Überblick faßt die für *Artaserse* und *Demetrio* ermittelten Daten zusammen und erweitert dieses Material mit den entsprechenden Angaben zu *Alessandro nell'Indie* und *Sant'Elena al Calvario*.

Zusammenfassung

1. ARTASERSE

- (a) 274 Drucke bzw. musikalische Fassungen oder Inszenierungen mit einer Dunkelziffer von 10 %, aus
- (b) 71 europäischen Städten, von
- (c) 82 Komponisten nebst 28 weiteren anonymen Vertonungen/Inszenierungen, die aber wohl zu zwei Dritteln aus früheren Kompositionen stammen und als solche bereits in (c) enthalten sind; es verbleiben daher maximal
- (d) 10 weitere neue, anonyme Kompositionen/Fassungen.

Summen:

297 Fassungen/Drucke/Inszenierungen/Vertonungen in

71 europäischen Städten von rund

92 Komponisten.

2. DEMETRIO

- (a) 142 Textdrucke bzw. musikalische Fassungen oder Inszenierungen mit einer Dunkelziffer von 10 %, aus
- (b) 60 europäischen Städten, von
- (c) 54 Komponisten, plus 12 Inszenierungen mit anonymer Musik; verbleiben etwa ein Drittel, also
- (d) 4 neue, anonyme Kompositionen.

Summen:

156 Fassungen/Drucke/Inszenierungen/Vertonungen in

60 europäischen Städten von

58 Komponisten.

3. ALESSANDRO NELL'INDIE (= CLEOFIDE, = PORO ED ALESSANDRO)
Dramma per Musica.

Uraufführung: Rom 1729, *Musik:* Leonardo Vinci, *Erstaufführung:* Dresden 1731.

- (a) 165 Textdrucke bzw. musikalische Fassungen mit einer Dunkelziffer von 10%; also
- (b) 17 weiteren Fassungen, aus
- (c) 68 Städten, von
- (d) 77 Komponisten; plus 18 Inszenierungen mit anonymer Musik; verbleiben etwa ein Drittel, also
- (e) 6 neue, anonyme Kompositionen.

Summen:

182 Fassungen/Drucke/Inszenierungen/Vertonungen in
68 europäischen Städten von
83 Komponisten.

Insgesamt ergeben sich somit für die drei 1731 im Reich erstaufgeführten Opern Metastasios:

- (a) 635 Textdrucke bzw. Neuinszenierungen/-Vertonungen in
- (b) 199 europäischen Städten von
- (c) 233 Komponisten.

Aussagekräftig ist dieses statistische Ergebnis vorerst nur in Hinsicht auf die unter (a) erfaßten Textdrucke bzw. Neu-Inszenierungen/-Vertonungen. Nimmt man das ebenfalls 1731 in Wien erstaufgeführte Oratorium *Sant'Elena al Calvario* mit weiteren 35 Nachweisen hinzu, ergeben sich für die Rezeption von Metastasios Werken in diesem Jahr etwa

- (a) 670 Textdrucke bzw. Neu-Inszenierungen/-Vertonungen in
- (b) 230 europäischen Städten von
- (c) 240 Komponisten.

Wenn man davon ausgeht, daß diese Produktion etwa 15% des Gesamtvolumens der Libretti Metastasios ausmacht, dann kommt man für sein Gesamtwerk auf ca.

- (a) 4.422 Textdrucke bzw. Neu-Inszenierungen/Vertonungen in
- (b) 1.518 europäischen Städten von
- (c) 1.580 Komponisten.

Nicht berücksichtigt sind dabei die Übersetzungen aus dem Italienischen ins Deutsche, Französische und Englische, später auch ins Tschechische, Ungarische, Dänische, Schwedische, Spanische und Portugiesische, und schließlich auch ins Russische und Polnische. Von 1740 bis etwa zum Ende der 80er Jahre kommt man auf rund 20 internationale Übersetzungen *pro Jahr*, d.h. in etwa 40 Jahren kommen in ganz Europa circa 800 weitere Metastasio-Texte hinzu, womit sich (a) auf rund 5.222 Textdrucke bzw. Neu-Inszenierungen/Vertonungen erhöht.

Um diese erstaunlich hohe Zahl besser einschätzen zu können, soll hier kurz die Produktion Metastasios mit der seiner Vorgänger am Wiener Kaiserhof verglichen werden.

Ab 1669 war Nicolò Minato (1627–1698) als Hofdichter im Dienste Kaiser Leopolds I. in Wien tätig und schuf in den folgenden Jahrzehnten bis zu seinem Tod im Jahre 1698 über zweihundert Operntexte, durchschnittlich fünf pro Jahr, gelegentlich jedoch bis zu zehn; sie wurden größtenteils von Antonio Draghi (1635–1700) vertont. Dies ist zweifellos ein gewaltiges Corpus an Bühnentexten, und es gab keine auch nur annähernd vergleichbare dramatische Produktion in deutscher oder französischer Sprache; lediglich die lateinischen Schulstücke der Jesuiten konnten daneben noch einige Aufmerksamkeit erwecken. Wesentlich aber für den hier interessierenden quantitativen Aspekt ist die Tatsache, daß die Libretti Minatos fast ausschließlich in Wien aufgeführt und gedruckt wurden, und es kaum Wiederholungen und anderweitige Textausgaben gab.

1694 wurde Donato Cupeda (1661–1704) von Kaiser Leopold I. an den Wiener Hof engagiert und nach dem Tod Minatos zu dessen Nachfolger bestellt. Von Cupeda stammen etwa 30 Opern, die gleichfalls außerhalb Wiens praktisch nicht rezipiert wurden.

Im Dienste Kaiser Josephs I. und seines Nachfolgers Karls VI. war von 1706 bis 1718 Silvio Stampiglia (1664–1725) als *poeta cesareo* und Hofhistoriograph tätig. Zu den Hofdichtern Karls VI. gehörten auch Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714, in Wien ab 1701), Pietro Pariati (1665–1733, 1714–29 in Wien) und Apostolo Zeno (1668–1750; 1718–29 in Wien).

Die gesamte dramatische Produktion der ab 1700 in Wien tätigen italienischen Hofdichter liegt bei 30–40 Opern, und damit gehörten sie zu den produktivsten Librettisten Europas. Allmählich stieg die Zahl der Mehrfachinszenierungen und Neuauflagen der Texte ebenso wie die der Zweit- und Drittvertonungen; dennoch kam keiner der genannten Librettisten auf mehr als 250 Textdrucke/Fassungen/Inszenierungen und/oder Vertonungen.

Metastasios dramatische Produktion entsprach zwar zahlenmäßig der seiner Vorgänger – er verfaßte bis zu seinem Tod im Jahre 1782 insgesamt 27 *drammi per musica in tre atti*, etwa 35 *azioni teatrali*, 8 Oratorien und mehrere Serenate –, jenseits jeden Vergleichs aber entwickelte sich die Rezeption seines Œuvres. Mit 5.200 Textdrucken und -nachdrucken, Inszenierungen, Vertonungen und Übersetzungen nimmt Metastasio eine einzigartige Stellung in der Literatur des 18. Jahrhunderts ein. Und nicht nur das: es dürfte bis in die Gegenwart keinen nur annähernd ähnlich erfolgreichen Librettisten gegeben haben. Signifikant sind dabei folgende Beobachtungen:

1. Die Wirkungsgeschichte Metastasios ist eine internationale, die durch die Sprache seiner Dichtung *nicht* behindert wurde. Seine Übersiedlung von Rom nach Wien wirkte sich auch auf die Rezeption seiner Werke auf den italienischen Bühnen in

keiner Weise negativ aus, und als in den 80er Jahren die Rezeption außerhalb Italiens zurückging, verlief dieser Prozeß in Italien merklich langsamer.

2. Auffällig ist auch, daß sich für jedes Libretto Metastasios zwar einige oft benutzte exemplarische Vertonungen fanden, ohne daß sie weitere Kompositionen verhindert hätten. Weiters gab es nicht nur Komponisten, die bis zu 15 oder sogar noch mehr Opern Metastasios geradezu seriell über einen Zeitraum von bis zu 30 Jahren bearbeiteten, sondern es kam auch zu vielen Überarbeitungen eigener früherer Kompositionen. Die Aktualität der Libretti Metastasios blieb lange erhalten: 1780 lag die Gesamtrezeption seiner Werke trotz insgesamt rückläufiger Tendenz immer noch höher als in den 30er Jahren.
3. Die sich über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren erstreckende Rezeptions- und Wirkungsgeschichte seiner Opern wurde unterstützt durch seine Produktivität bis ins hohe Alter. Es sind aber im wesentlichen die Libretti aus den 20er und 30er Jahren, und nicht die aus den 50er Jahren, die seinen Ruhm und seine Bedeutung für die europäische Kulturgeschichte begründet haben. Es ist nicht *ein* Werk, das sich durchsetzt, sondern eine ganze Reihe von Werken, die auf den Bühnen Europas immer wieder gespielt wurden.
4. Es hat bis in die Gegenwart nie wieder einen Librettisten gegeben, dessen Texte von so vielen Komponisten und über einen derart langen Zeitraum vertont worden wären.

Bei der Auswertung der Aufführungsstatistiken blieb unbeachtet, daß die Auflistung der Städte jeweils an die Durchführung einer Inszenierung gekoppelt ist bzw. daß die im Anschluß daran alphabetisch aufgelisteten Städte nicht kompatibel sind. Da der Erkenntniswert dieser Rubrik überwiegend quantitativ-statistisch oder zufällig ist, soll im folgenden versucht werden, diesen Mangel zu beheben, indem die Rezeption von Metastasios Gesamtwerk anhand der Aufführungen, Textdrucke, Inszenierungen und (Neu-)Vertonungen in zehn europäischen Städten Jahr für Jahr und über einen Zeitraum von 50 Jahren (1730 bis 1780) dargestellt wird. Die Auswahl der Städte erfolgte einerseits unter dem Gesichtspunkt der Ermittlung einer produktiven „Spitzengruppe“, der zentrale Bedeutung für die Wirkungsgeschichte zukommt; andererseits sollte aber auch die „Normal-Situation“ der Metastasio-Rezeption dargestellt werden, d.h. es wurden Städte ausgewählt, deren Opernproduktion eine Mittelstellung zwischen bloß gelegentlichen Aufführungen (etwa alle vier oder fünf Jahre) und der Vielzahl von Inszenierungen und Neu-Vertonungen in der „Spitzengruppe“ einnimmt.

Tabelle 3

Gesamtrepertoire in zehn europäischen Städten (1730 – 1780)

	BERLIN	BOLIGNA	FLORENZ	LONDON	MAILAND	NEAPEL	PRAG	ROM	VENEDIG	WIEN
1730			Artaserse	Poro	Ezio Semiramide	Ezio		Alessandro Artaserse Comp. Sacro Siface	Artaserse Didone	Passione
1731					Alessandro Artaserse	Artemisia Semiramide			Impresario Siroe	Demetrio Enea negli Elisi Sant' Elena
1732				Catone Ezio	Demetrio	Alessandro Catone Demetrio Issipile		Demetrio Didone Issipile Morte d' Abele	Alessandro Demetrio Issipile Passione	Adriano Amor prigion. Asilo d' Amore Morte d' Abele
1733		Passione Siroe	Demetrio	Semiramide				Demofoonte Olimpiade	Adriano	Clemenza Demofoonte Giuseppe ricon. Olimpiade
1734		Catone (Gloria restituita al Calvario)	Adriano	Artaserse Artaserse, engl.		Adriano Siface	Alessandro		Artaserse Olimpiade	Betulia liberata Clemenza
1735		Per la festività del S. Natale	Didone Ezio Morte d' Abele	Adriano Artaserse Issipile	Adriano	Demofoonte	Issipile Olimpiade	Demofoonte Olimpiade	Clemenza di Tito Demofoonte	Gioas
1736			Clemenza Passione Temistocle	Artaserse Siroe	Adriano	Alessandro Giuseppe ricon.		Adriano Ciro ricon. Temistocle	Alessandro	Achille Ciro ricon. Temistocle
1737		Morte d' Abele Siface	Gioas Morte d' Abele Olimpiade	Clemenza Demetrio Demofoonte Didone Impresario		Olimpiade		Ciro Passione Temistocle	Adriano Alessandro Artaserse Ciro ricon. Demetrio Demofoonte Eudimione Ezio	Zenobia

	BERLIN	BOLOGNA	FLORENZ	LONDON	MAILAND	NEAPEL	PRAG	ROM	VENEDIG	WIEN
1738		Morte d' Abele Passione	Olimpiade	Asilo d' Amore	Clemenza di Tito	Artaserse Demetrio		Achille	Alessandro Demofonte Olimpiade	La Pace fra la Virtu Parnasso acc.
1739		Morte d' Abele	Temistocle	Angelica e Medoro	Didone	Adriano Morte d' Abele Semiramide		Astrea placata Morte d' Abele Olimpiade	Achille Viriate	Artaserse Isacco Parnasso acc. Sogno di Scipione
1740			Alessandro Artaserse Catone Passione Semiramide			Siroe		Demetrio Siroe	Adriano Cleone	Betulia liberata Isacco Zenobia
1741		Ezio Sant' Elena Tito Vespasiano	Demofonte Isacco Morte d' Abele			Ezio		Demofonte Semiramide	Didone Impresario Morte d' Abele	Amor prigion. Isacco Zenobia
1742		Demetrio	Isacco Issipile Passione Siface	Artaserse Olimpiade Temistocle	Alessandro Artaserse Demofonte	Adriano Asilo d' Amore Issipile		Isacco	Artaserse Demetrio Giuseppe ricon. Impresario Isacco	Ezio Temistocle
1743	Artaserse Clemenza	Demofonte Olimpiade	Betulia lib. Didone Sant' Elena	Issipile		Artaserse Olimpiade	Semiramide		Alessandro Ezio Passione Siface	Adriano Asilo d' Amore Ipernestra
1744	Alessandro	Ciro Demofonte Impresario Temistocle	Alessandro Artaserse Gioas Issipile		Sofonisba		Antigono Artaserse Siroe	Betulia liberata	Artaserse Ipernestra Per la festività del S. Natale Sant' Elena Temistocle	Catone Demofonte Siface
1745	Adriano Demofonte	Artaserse	Catone Ezio (Giuseppe ricon.)			Achille Giuseppe ricon.			Alessandro Antigono Gioas Olimpiade Semiramide	Vero omaggio

	BERLIN	BOLOGNA	FLORENZ	LONDON	MAILAND	NEAPEL	PRAG	ROM	VENEDIG	WIEN
1746		Sant'Elena	Adriano Ciro Demofonte Gioas Rosmira Semiramide Siface	Alessandro Antigono	Ciro	Catone Ipermestra	Semiramide		Artaserse Zenobia	Alessandro Artaserse
1747			Antigono Demetrio Isacco	Antigono Demofonte Olimpiade	Adriano			Catone Passione	Achille Catone Demetrio Didone Ezio Olimpiade	Ezio Impresario
1748	Impresario		Artaserse Morte d'Abele Olimpiade Siface	Semiramide	Catone	Demetrio Ezio Morte d'Abele Siface	Artaserse	Gioas	Adriano Clemenza Devoti affectus Didone Ipermestra	Demetrio Siface
1749	Sogno di Scipione		Catone Clemenza Ipermestra	Demetrio Semiramide	Demetrio Semiramide	Artaserse	Catone Isacco	Artaserse Gioas Semiramide	Ciro Demetrio Demofonte Impresario Passione Sant'Elena	Achille Artaserse Catone Ezio Olimpiade
1750		Betulia liberata Issipile	Giuseppe ricon.	Adriano	Adriano Artifilio Regolo Le Cinesi	Demofonte	Alessandro Ezio Olimpiade Zenobia		Artaserse Attilio Regolo Giuseppe ricon. Siface	
1751		Semiramide		Didone	Zenobia	Orti Esperendi Re pastore Semiramide	Ciro ricon.		Demetrio Didone	Re pastore
1752			Alessandro Isacco Semiramide	Olimpiade	Alessandro Artaserse	Endimione	Issipile Re pastore Semiramide	Adriano	Adriano Antigono Olimpiade	Eroe cinese

	BERLIN	BOLOGNA	FLORENZ	LONDON	MAILAND	NEAPEL	PRAG	ROM	VENEDIG	WIEN
1753		Adriano Clemenza			Antigono Demofoonte		Siface	Attilio Regolo Olimpiade	Alcide cangiato Alessandro Demofoonte Enea negli Elisti Ezio Gioas Re pastore Semiramide	Clemenza Giuseppe ricon.
1754	Cleofide	Artasere Isacco	Isacco	Artasere Ipermestra		Adriano Issipile	Demetrio Siroe	Giuseppe ricon. Siface	Adriano Artasere Clemenza Demofoonte Ezio	
1755	Ezio	Olimpiade	Demofoonte Isacco	Demofoonte Ezio Siroe	Didone	Per la festività del Santo Natale		Passione	Alessandro	La Danza Gioas
1756		Demofoonte	Alessandro Nitteti	Alessandro Olimpiade	Nitteti	Nitteti Zenobia		Antigono Betulia lib.	Angelica Artasere Olimpiade Sant' Elena Semiramide	
1757		Re Pastore	Artasere	Antigono Demetrio Re Pastore	Artasere	Nitteti Temistocle		Demofoonte Ezio Gioas Passione	Adriano Catone Clemenza Demetrio Didone Ipermestra	Passione Il Sogno
1758		Giuseppe ricon.	Nitteti Olimpiade	Issipile Zenobia	Demofoonte Eroe cinese Ipermestra Olimpiade Re pastore	Demofoonte Siroe		Adriano Alessandro Morte d' Abele	Artasere Betulia liberata Issipile Morte d' Abele Nitteti Siface Zenobia	

	BERLIN	BOLOGNA	FLORENZ	LONDON	MAILAND	NEAPEL	PRAG	ROM	VENEDIG	WIEN
1759		Morte d' Abele	Betulia liberata Didone Passione Siface	Ciro ricon.	Olimpiade	Achille Adriano Ciro ricon.	Ipermestra	Ciro Demetrio Giuseppe ricon.	Alcide cangiato Alessandro Demofonte Ezio	Isacco
1760		Antigono Trionfo della Gloria	Eroe cinese Gioas Re pastore Semiramide	Clemenza Isola disabitata	Demetrio Viriate	Artaserse Astrea placata Zenobia	Adriano Alessandro Demetrio Ezio Olimpiade Semiramide		Adriano Clemenza Olimpiade	Alcide al bivio Issipile
1761		Passione	Adriano Ezio	Artaserse, engl. Clemenza Isola disabitata	Artiglio Regolo Catone Ipermestra	Artiglio Regolo Catone Ipermestra	Artaserse Clemenza Didone	Olimpiade	Artaserse Catone Demofonte Ipermestra Siface	Alcide al bivio Betulia liberata
1762			Alessandro Demofonte	Artaserse, engl.	Adriano Catone Semiramide	Alessandro Artaserse	Antigono	Artaserse Isacco Zenobia	Antigono Artaserse Demofonte Viriate	Trionfo di Clelia
1763		Trionfo di Clelia	Demetrio Ezio	Artaserse, engl. Zanaide	Didone	Issipile Olimpiade Trionfo di Clelia	Demetrio Demofonte Giuseppe ricon. Morte d' Abele Olimpiade	Demofonte	Alessandro	Artaserse Isola disabitata
1764			Siface	Alessandro Artaserse, engl. Ezio Galatea Siroe	Achille	Catone Didone Nitteti	Alessandro Ipermestra	Semiramide	Achille Demofonte Didone Isacco	Egeria Ezio Olimpiade
1765	Achille	Giuseppe ricon.	Ciro Ipermestra Passione	Adriano Antigono Artaserse, engl. Clemenza Demofonte	Isacco Re pastore	Isacco Re pastore	Isacco Nitteti Passione Sant' Elena	Giuseppe ricon. Romolo	Adriano Ipermestra Nitteti Olimpiade Semiramide	Asilo d' Amore La Corona Olimpiade Parnasso conf. Trionfo d' Amore

	BERLIN	BOLOGNA	FLORENZ	LONDON	MAILAND	NEAPEL	PRAG	ROM	VENEDIG	WIEN
1765				Olimpiade Re pastore						
1766		Olimpiade	Morte d' Abele Passione	Artaserse, engl. Passione	Olimpiade Clemenza	Antigono	Trionfo di Clelia	Antigono Ipermestra Isacco Nitteti	Achille Artaserse Voti pubblici	La Danza
1767			Olimpiade Semiramide		Antigono Clemenza	Partenope Per la festività del S. Natale Zenobia	Giuseppe ricon.	Gioas	Ezio Olimpiade Re pastore	Partenope
1768		Ezio Isola disabitata	Alessandro Gioas	Artaserse, engl.		Artaserse Ipermestra	Antigono Isacco Nitteti Olimpiade Semiramide	Artaserse Betulia liberata Olimpiade Passione	Antigono Demetrio Semiramide	
1769			Antigono Ipermestra Morte d' Abele	Artaserse, engl. Olimpiade		Adriano Demetrio Olimpiade Zenobia	Alessandro	Adriano Clemenza Demetrio	Demofonte Re pastore	
1770	Re pastore		Artaserse Semiramide	Artaserse, engl. Ezio Gioas Olimpiade	Didone	Antigono Demofonte		Achille Demofonte Didone Ezio Isacco Siface	Didone	
1771		Demofonte	Monte Zuma	Artaserse Artaserse, engl. Semiramide	Nitteti Ruggiero		Adriano Demetrio Demofonte	Betulia liberata	Adriano Alessandro Siface	
1772		Didone	Alessandro Didone Ezio Sant' Elena	Artaserse Artaserse, engl. Demetrio Endimione		Achille Clemenza Ipermestra Olimpiade Ruggiero	Demofonte Ezio Passione	Alessandro Antigono	Artaserse Ezio Olimpiade	Betulia liberata
1773	Eroe Cinese	Olimpiade	Demofonte Isola disabitata	Artaserse Artaserse, engl.		Adriano Romolo Trionfo di Clelia	Artaserse Passione Semiramide	Demofonte Isacco Morte d' Abele	Antigono	Metilde ritrovate

	BERLIN	BOLOGNA	FLORENZ	LONDON	MAILAND	NEAPEL	PRAG	ROM	VENEDIG	WIEN
1774	Demofonte Giuseppe ricon.	Giuseppe ricon.	Demetrio Nitteti Sant' Elena	Alessandro Artaserse Artaserse, engl. Nitteti Olimpiade		Alessandro Artaserse Olimpiade		Achille Ezio	Ipermestra Narbale Olimpiade	Giuseppe ricon.
1775	Attilio Regolo Giuseppe ricon.			Artaserse Asilo d' Amore Didone Difesa d' Amore	Alessandro	Antigono Demofonte Ezio Nitteti		Passione	Alessandro Demetrio Demofonte Isola disabitata	
1776			Adriano Isacco	Antigono Artaserse, engl.		Didone Semiramide	Morre d' Abele	Betulia liberata Giuseppe ricon. Sant' Elena	Artaserse	Betulia liberata
1777	Cleofide	Passione	Alessandro	Artaserse, engl.	Artaserse Ezio	Catone	Gioas Nitteti Zenobia	Artaserse Gioas Sant' Elena	Nitteti	Isola disabitata
1778		Passione	Didone Olimpiade	Artaserse, engl. Demofonte Re pastore	Olimpiade	Olimpiade Re pastore	Isacco	Olimpiade Sant' Elena	Alessandro Ezio Passione	
1779			Achille	Alessandro Artaserse Artaserse, engl.		Demetrio Per la festività del S. Natale	Betulia liberata	Adriano Antigono Giuseppe ricon. Isacco Morre d' Abele Sant' Elena	Didone	
1780		Passione	Artaserse Demofonte Nitteti	Artaserse, engl.		Ipermestra		Antigono Passione Sant' Elena	Adriano Demetrio Nitteti	

TABELLE 4

Aufführungs-Statistik für zehn Städte (1730-1781)

	Berlin	Bologna	Florenz	London	Mailand	Neapel	Prag	Rom	Venedig	Wien	Summen	Durchschnittliche Anzahl von Stücken pro Jahr
1730-34	0	4	3	6	5	9	1	10	11	14	63	14
1735-39	0	6	11	12	4	9	2	12	16	11	83	146
Summe	0	10	14	18	9	18	3	22	27	25	146	
Stücke pro Jahr	-	1	1	2	1	2	2	2	3	3		
1740-44	3	10	19	4	4	7	4	6	19	14	90	
1745-49	4	2	20	3	7	10	4	6	24	12	92	182
Summe	7	12	39	7	11	17	8	12	43	26	182	
Stücke pro Jahr	0,7	1	4	0,7	1	2	0,8	1	4	3		
1750-54	1	7	5	5	9	7	11	5	22	4	76	
1755-59	1	5	11	11	9	10	1	13	23	5	89	165
Summe	2	12	16	16	18	17	12	18	45	9	165	
Stücke pro Jahr		1	2	2	2	2	1	2	5	1		
1760-64	0	5	11	13	7	14	18	6	18	10	102	
1765-69	1	4	12	11	4	12	12	14	16	7	93	195
Summe	1	9	23	24	11	26	30	20	34	17	195	
Stücke pro Jahr	-	1	2	2	1	2	3	2	3	2		
1770-74	4	4	12	18	3	13	9	14	14	3	94	
1775-79	3	2	6	14	4	11	6	15	10	2	73	167
Summe	7	6	18	32	7	24	15	29	24	5	167	
Stücke pro Jahr			3	3	0	2	2	3	2	1/2		
1780	0	1	3	1	0	1	0	3	4	0	13	13
Summe	17	50	113	98	56	103	68	104	177	82	868	868
über 50 Jahre: Stücke pro Jahr	0,3	1	2	2	1	2	1,2	2	3	1,6	1,5	Durchschnitt = 1,5

TABELLE 5

Aufführungs-Statistik für zehn Städte (kollektiv) für die Jahre 1730–1781

		SUMMEN			Stücke pro Jahr		Jahresdurchschnitt pro Bühne
	1730	12					
10 Jahre	31	9			12.6		13
	32	19					
	33	11					
	34	12	63				
	1735	16			16.6	14.6	15
	36	15					
	37	23					
	38	13					
	39	16	83	146			
		1740	13				
20 Jahre	41	15			18		18
	42	22					
	43	17					
	44	22	90				
	1745	14			18.2	18.2	18
	46	18					
	47	17					
	48	20					
	49	23	92	182			
		1750	17				
30 Jahre	51	10			15.2		15
	52	15					
	53	17					
	54	17	76				
	1755	13			17.8	16.5	16
	56	15					
	57	20					
	58	22					
	59	19	89	165			
		1760	26				
40 Jahre	61	20			20.1		20
	62	17					
	63	18					
	64	21	102				
	1765	30			18.6	19.1	19
	66	16					
	67	13					
	68	19					
	69	15	93	191			
		1770	20				

		SUMMEN			Stücke pro Jahr		Jahresdurchschnitt pro Bühne
	71	14					
	72	23					
	73	17					
	74	20	94		18.8		19
	1775	16					
	76	12					
	77	15					
	78	15					
50 Jahre	79	14	72	166			
51 Jahre	1780	13	13	13	17.0	17.0	17

Erläuterungen

1. In *geographischer* Hinsicht: Wichtigste Stadt der Metastasio-Rezeption ist Venedig. Mit durchschnittlich drei Neu-Inszenierungen/Vertonungen pro Jahr über einen Zeitraum von 50 Jahren und insgesamt 177 Fassungen innerhalb dieser Zeit zeigt sich hier eine einzigartige Produktivität, hinter der Florenz, Rom und London mit zwei jährlichen Neu-Inszenierungen/Vertonungen über 50 Jahre zwar immer noch bemerkenswert erscheinen, aber doch erst mit merklichem Abstand folgen.
2. In *chronologischer* Hinsicht: Der Höhepunkt der Metastasio-Rezeption liegt in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts mit durchschnittlich 19 Neu-Inszenierungen/-Vertonungen pro Jahr in den zehn untersuchten Städten, d.h. mit 187 Inszenierungen und unterschiedlichen musikalischen Fassungen innerhalb von zehn Jahren – Zahlen, für die es keine vergleichbaren in Europa gibt.

Auffallend ist, daß die Metastasio-Rezeption in Wien ihren Höhepunkt bereits in den 30er und 40er Jahren erlebte, nach einem Rückgang in den 50er Jahren zwar wieder ansteigt, aber nie mehr den Umfang der beiden ersten Jahrzehnte erreicht, während die Rezeption in den anderen neun untersuchten Städten in den 70er Jahren immer noch höher liegt als in den 30er Jahren. In den 50er Jahren ist die Entwicklung in ganz Europa rückläufig:

1740 – 44: 89 Neu-Inszenierungen/-Vertonungen
 1745 – 49: 92
 1750 – 54: 76
 1755 – 59: 89
 1760 – 64: 165

Hier machen sich überregionale Einflüsse bemerkbar: die Folgen des Ersten und Zweiten Schlesischen Kriegs, die zunächst vor allem den Wiener Kulturbetrieb und im weiteren Verlauf auch jenen in den habsburgischen Ländern betrafen, in weit stärkerem Ausmaß jedoch der Siebenjährige Krieg, der den seit den 30er Jahren erfolgten Aufschwung des Opernbetriebes in ganz Europa unterbrach.

Die Rezeptionsgeschichte der Libretti Metastasios weist deutliche Schwankungen auf. Es wäre lohnend zu untersuchen, inwieweit sich damit ein allgemeines literatur-, musik- und theatergeschichtliches Phänomen beschreiben läßt und in welcher Weise sich der Krieg mit seinen ökonomischen und sozialen Folgen auf die Thematik der Werke und die einzelnen dramatischen Gattungen, aber auch auf die Struktur der europäischen Kulturpolitik im allgemeinen auswirkte.

Im Werk Metastasios lassen sich die in diesen Jahren erfolgten tiefgreifenden politischen und ideologischen Änderungen recht deutlich nachweisen: Er schreibt kaum mehr große dreiaktige Opern, sondern überwiegend kleinere *azioni teatrali* für den privaten Gebrauch des Kaiserhauses, die im Rahmen der Rezeptionsgeschichte seiner Werke kaum eine Rolle spielen. Es sind auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem seine frühen Libretti, die in neuen und alten Vertonungen die Opernbühnen in ganz Europa beherrschen.

**IV. PIETRO METASTASIO
UND DIE ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN**

WERNER TELESKO (Wien)

DAS PROGRAMM DES DECKENFRESKOS IM FESTSAAL DES HAUPTGEBÄUDES DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

Das heutige Aussehen des Freskos im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien (Abb. 44) ist das Ergebnis einer Rekonstruktion. Ein Brand am 7./8. Februar 1961 hatte die vollständige Zerstörung der im Jahr 1755 ausgeführten Deckenmalereien Gregorio Guglielmi und des Quadraturisten Domenico Francia zur Folge. Prof. Otto Demus, Präsident des Bundesdenkmalamtes, setzte die originalgetreue Rekonstruktion des Freskos durch, die vom akademischen Maler Prof. Paul Reckendorfer mit seinen Mitarbeitern in nicht ganz zwei Jahren verwirklicht wurde¹.

Am Beginn des Jahres 1755 richtete Kardinal Fürsterzbischof Johann Josef Graf von Trautson (1704–1757, Fürsterzbischof von Wien 1751–1757), Protektor der Universität, ein Schreiben an den kaiserlichen Hofdichter Pietro Metastasio, in dem er diesen bat, für ein großes Deckenfresko, das für den Saal des neuen Universitätsgebäudes geplant war, ein literarisches Programm für den ausführenden Künstler zu entwerfen. Dieser Brief ist nicht erhalten, sehr wohl jedoch Metastasios Antwortschreiben vom Februar oder März 1755, in dem das Programm in den Grundzügen skizziert wurde und das deshalb als Grundlage jeder Deutung angesehen werden muß².

¹ OTTO DEMUS, *Zur Rekonstruktion des Deckenfreskos in der Akademie der Wissenschaften*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 17 (1963) 1, 50–52; ders., *Illusion und Kopie. Festvortrag in der Feierlichen Sitzung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 4. Juni 1965*, in: *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 115 (1965) 149–166 bzw. ders., *Kopie und Illusion. Festvortrag in der feierlichen Jahresversammlung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien am 4. Juni 1965*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 19 (1965) 4, 131–144; RENATE WAGNER-RIEGER, *Das Haus der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Festgabe zur 125-Jahrfeier der Akademie*, Wien–Köln Graz 1972, 35; STEFANIE VON LANGEN, *Die Fresken von Gregorio Guglielmi* (Tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte 64) München 1994, 122–157, bes. 125.

² Die Zitierung dieses Briefes erfolgt nach der kritischen Metastasio-Ausgabe von Bruno Brunelli; PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Bd. 3: *Lettere*, Milano 1951, 1000–1003, Nr. 827; vgl. JUSTUS SCHMIDT, *Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nico-*

Pietro Metastasio hatte den Maler Gregorio Guglielmi im Jahr 1753 in Dresden kennengelernt und dürfte ihn nach Wien empfohlen haben³. Nachweislich korrespondierte Metastasio erstmals mit Guglielmi nach dem Aufenthalt des Freskantens in Dresden⁴. Metastasios Fürsprache war es auch zu verdanken, daß Guglielmi den Auftrag für das Deckenfresko der Universitätsaula erhielt. Stefanie von Langen kommt in ihrer Monographie zum Wirken Guglielmis zu einer neuen und differenzierten Lesart der Entstehung des Freskos im Zusammenwirken von Programm-entwerfer und Maler. Nach ihrer Interpretation vermittelte Metastasio Guglielmi den Auftrag, kannte aber bereits dessen Entwürfe, etwa die 1754 datierte Federzeichnung zur Fakultät der Medizin (St. Petersburg, Eremitage, Graphische Sammlung), die auch mit der endgültigen Ausführung im Fresko übereinstimmt⁵. In Kenntnis dieser Entwürfe faßte – so Langen – Pietro Metastasio die Arbeiten des Freskantens für seine Antwort an Erzbischof Trautson gleichsam in programmatische Worte. Eine im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrte lavierte Federzeichnung von 1754/1755⁶ dürfte „als eine der ersten Gesamtskizzen Guglielmis für das geplante Deckengemälde zu bewerten“⁷ sein. Im Gegensatz zum ausgeführten Fresko werden in dieser Entwurfszeichnung die Theologie und Jurisprudenz den Schmalseiten zugeordnet.

Metastasio kommt gleich am Beginn seiner Ausführungen auf die beiden zentralen Themenbereiche des Freskenprogramms zu sprechen: Zum einen bezieht er sich auf die Darstellung der vier Fakultäten: „*Uno. Il dimostrare con la nobiltà e con la chiarezza possibile quali siano le scienze che si coltivano nell'università suddetta*“⁸, wobei die hier explizit geforderte „*chiarezza possibile*“ – wohl als die ikonographisch eindeutige Darstellung zu verstehen – besonders hervorzuheben ist. Die vier Fakultäten sollten nicht im Zentrum des Deckenspiegels, sondern an den Seiten dargestellt werden:

las Jadot, Vorwort von Julius Schlosser. Wien–Leipzig 1929, 54; DEMUS, *Illusion und Kopie*, 153; LANGEN, *Die Fresken*, 128 f., 319–323 (Nr. 5).

³ KLÁRA GARAS, *Gregorio Guglielmi (1714–1773)*, in: *Acta Historiae Artium* 9 (1963) 3/4, 269–294, bes. 270; vgl. dies., *Gregorio Guglielmi (1714–1773)*, in: *Művészettörténeti Értesítő* 12 (1963) 4, 205–224, bes. 206 f.

⁴ LANGEN, *Die Fresken*, 119.

⁵ *Ibidem* 145f., 148; Langen beruft sich hier offensichtlich auf den Beitrag von WALTER VITZTHUM, *Guglielmi e Metastasio*, in: *Paragone* (14 [1963]) 165, 65–71, bes. 68, 70, Anm. 5, tav. 62).

⁶ Inv.-Nr. 114.810, vgl. LANGEN, *Die Fresken*, 141–146, Abb. 18, 20; *Skizzen – Studien – Meisterblätter. Wiener Graphik aus fünf Jahrhunderten*, 216, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Katalog, Wien o. J. [1996] 26f., Nr. 8.

⁷ *Ibidem* 142.

⁸ METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1000; vgl. SCHMIDT, *Die alte Universität*, 54; RICHARD MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes im Festsale der Akademie der Wissenschaften und der Klimentischen Fakultätsbilder*, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse* 84 (1947) 217–230, bes. 218; KARL MÖSENER, *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei (Ars viva 2)* Wien–Köln–Weimar 1993, 90.

„Ciascuno de' quattro lati della volta rappresenterà un liceo, o sia scuola di una delle quattro principali facoltà, che si coltivano nella imperiale università, cioè della Teologia, della Giurisprudenza, della Filosofia e della Medicina.“⁹

Die zweite grundlegende Thematik des Deckenfreskos, die Verherrlichung des Kaiserpaares, wird bei Metastasio folgendermaßen umschrieben: „L'altro. Il far comprendere con l'artificio medesimo da chi derivino i benefici influssi che le illustrano e che le promovono.“¹⁰ Mit gleicher Kunstfertigkeit sollten also Maria Theresia und der Kaiser als Mäzenaten der Universität dargestellt werden. Weiter unten wird die Allegorie des Kaiserpaares am Gewölbe genauer ausgeführt:

„Si collocherà in quel mezzo un magnifico medaglione sostenuto dal Tempo alato, a cui abbia tolta la falce un'aquila e la tenga rotta negli artigli. Alcuni genii seguaci del tempo arricchiranno il gruppo, e sosterranno pittorescamente i simboli della Beneficenza, della Gloria, e dell'Eternità, che sono l'Ulivo, l'Alloro, e il Serpe che morde la propria coda.

Dal corpo lucidissimo del medaglione, esprime l'effigie de'due augustissimi regnanti, uscirà unicamente tutto il lume, che si diffonderà poi con artificiosa degradazione in tutti gli oggetti dipinti.“¹¹

Im Zenit der Decke befindet sich heute das ovale Medaillon mit den Profilporträts Franz I. und Maria Theresias. Dieses Medaillon ist von drei Gestalten umgeben. Die mächtige Greisengestalt des Chronos schwebt mit weit ausgebreiteten Schwingen und hält mit beiden Händen eine hochovale Bildnistafel. Das Medaillon in den Händen des Chronos bedeutet sinngemäß, daß das Gedächtnis der gefeierten Monarchen für alle Zeiten bewahrt werden sollte¹². Auf der Gegenseite kniet ein Putto auf einer dunklen Wolke und hält – von einem Faltenstreifen umflattert – einen Ölweig in der Linken, während die Rechte das Medaillon stützt. Vor ihm schwebt ein Adler, in den Fängen die Bruchstücke einer Sense. Der Adler fungiert aber nicht als Symbol der „überwindenden Zeit“, wie Schmidt¹³ meint, sondern „als die durch die Ewigkeit überwundene Zeitlichkeit“, gleichsam als „Aufhebung der Zeit“ durch „die über die Zeit triumphierende Ewigkeit des Nachruhms“¹⁴. Darüber befindet sich ein kleiner Engel, der einen Lorbeerkranz in der Linken hält. Richard

⁹ METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1001; vgl. SCHMIDT, *Die alte Universität*, 55; MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 218; DEMUS, *Illusion und Kopie*, 154.

¹⁰ METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1000 f.; vgl. SCHMIDT, *Die alte Universität*, 54; MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 223; ders., *Die Fakultätswissenschaften auf dem Deckengemälde im Festsaal der Akademie der Wissenschaften*, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse* 86 (1949) 61–75, bes. 71 f.; WAGNER-RIEGER, *Das Haus der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 50 f.

¹¹ METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1003; vgl. SCHMIDT, *Die alte Universität*, 56; MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 220; ders., *Die Fakultätswissenschaften*, 73.

¹² MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 221.

¹³ SCHMIDT, *Die alte Universität*, 63.

¹⁴ MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 222.

Meister und Stefanie von Langen¹⁵ haben darauf hingewiesen, daß – dem Programmwurf entsprechend – eigentlich fünf Figuren bzw. Symbole das Medaillon mit den Bildnissen Maria Theresias und Franz' I. umgeben sollten: Chronos, der Adler und die drei Genien mit den Symbolen Ölweig, Lorbeer und Schlange, die sich in den Schwanz beißt („Uroboros“ als Ewigkeitssymbol). Möglicherweise fehlt der Genius mit der Schlange in der endgültigen künstlerischen Ausführung, weil die Ewigkeit bereits durch die zerbrochene Sense des Chronos symbolisiert war. Erhebliche Unterschiede zwischen dem Gesamtentwurf der Zeichnung im Historischen Museum der Stadt Wien und dem ausgeführten Werk lassen sich für das Zentrum des Deckenspiegels erkennen, wo ursprünglich – im Gegensatz zu Metastasio's Anweisungen – nur die Fama mit der Posaune den Ruhm Maria Theresias verkünden sollte¹⁶.

Seine Zielvorstellung einer bildlichen Umsetzung in höchster Klarheit, bei der mit den sonst üblichen Idealfiguren, Allegorien und Symbolen tunlichst gespart werden sollte, formulierte Metastasio, wenn er schreibt:

„E tanto maggior chiarezza, e perciò pregio maggiore avrà l'opera, quanto sarà più parca nell'uso de'soliti personaggi ideali, allegorici, simbolici, ed allusivi, per colpa de'quali si rendono per più enigmi indissolubili a'riguardanti la maggior parte delle pitture di questa specie.“¹⁷

In der französischen Kunsttheorie gab es bereits seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts überaus kritische Stimmen zur Anwendung der Allegorie; beispielhaft seien hier die *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* des Abbé Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742) genannt¹⁸. Ähnliche Bestrebungen sind bei Denis Diderots (1713–1784) Vorstellungen auszumachen, die Darstellungen klar und nicht „*énigmatique*“ zu gestalten¹⁹. Die Intersubjektivität wird unzweideutig auch von Metastasio als höchstes Credo formuliert, und zwar in der Hinsicht, daß „*qualunque più rozzo spettatore*“ den Inhalt der Fresken begreifen sollte. Garas und von Langen²⁰ strichen in ihren Arbeiten demgegenüber deutlich den Anteil Guglielmis im Zurückdrängen der Allegorie und in seiner bedeutenden Rolle bei der Entwicklung der Programmkonzeption hervor.

Im allgemeinen stehen die Figuren Guglielmis Personifikationen nahe, sind aber durch Typik, Kostüme und Gestik konkreter als Allegorien bezeichnet und

¹⁵ MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 221 f.; ders., *Die Fakultätswissenschaften*, 73 f.; LANGEN, *Die Fresken*, 130.

¹⁶ LANGEN, *Die Fresken*, 144 f.

¹⁷ METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1001; vgl. SCHMIDT, *Die alte Universität*, 55; MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 219; LANGEN, *Die Fresken*, 147.

¹⁸ LANGEN, *Die Fresken*, 148 f.; vgl. grundsätzlich: THOMAS W. GAERTGENS – UWE FLECKNER (Hrsg.), *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 1) Berlin 1996, 206–214.

¹⁹ THOMAS KIRCHNER, „*L'expression des passions*“ – *Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Berliner Schriften zur Kunst 1) Mainz 1991, 285; LANGEN, *Die Fresken*, 149.

²⁰ GARAS, *Gregorio Guglielmi*, 270 f.; LANGEN, *Die Fresken*, 147 f.

vermitteln den „*Charakter eines realen Schauplatzes*“²¹. Die Tätigkeit der Repräsentanten der Wissenschaften ist am intensivsten bei den Fakultäten der Philosophie und Medizin zu beobachten. Gemeinsam ist allen Fakultätsbildern ein hohes Maß an figuraler Dynamik. Es handelt sich hier nicht um eine Aneinanderreihung verschiedener Personifikationen, sondern „*die Figurengruppen [sind] zu Aktionsdarstellungen umgebildet*“²²: in der Theologie zur Schilderung von Verkündigung, Studium, Mission und gläubiger Aufnahme, in der Jurisprudenz zum Bild einer hin- und herwogenden Diskussion. In den Vordergrund gestellt sind offensichtlich die sinnfälliger Darstellung zugänglichen Fakultäten, die zum beherrschenden Gegenstand des Programms gemacht werden: in der Theologie die Offenbarung, in der Jurisprudenz das Zivilrecht. Seinem eigenen Wunsch nach „*chiarezza possibile*“ widerspricht Metastasio aber indirekt selbst, da er eigentlich in der Charakterisierung der Theologie die Anhäufung von Figurengruppen geradezu fordert. Demnach sollte nicht nur die Theologie als solche, sondern auch ihre verschiedenen Unterdisziplinen dargestellt werden („*non solo la Teologia in genere, ma le principali divisioni della medesima*“). Das gelehrte „*concetto*“ Metastasio stellte an die künstlerische Umsetzung kaum erfüllbare Forderungen hinsichtlich der Unterscheidung zwischen der Naturreligion und der Offenbarungsreligion sowie der Gegenüberstellung von Tradition und Spekulation. Auch bei der Darstellung der Philosophie wurde dem Künstler viel abverlangt: Der Maler sollte zusätzlich zur Metaphysik und Ethik auch noch die Erforschung der irdischen und der Himmelskörper verbildlichen. Die in Metastasio's Programm enthaltene Forderung nach Differenzierung zwischen Naturrecht und bürgerlichem Recht war mit den entsprechenden ikonologischen Handbüchern nicht zu bewältigen. Die Aufgabenstellung einer visuellen Umsetzung der Bedeutung der verschiedenen Wissenszweige im Leben geht in diesem Sinn weit über die Prinzipien und Möglichkeiten einer streng kodifizierten Ikonologie – wie sie in den einschlägigen Handbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts auftritt – hinaus.

Im folgenden werden in Metastasio's Brief die einzelnen Fakultäten beschrieben, wobei diese hinsichtlich ihrer ikonographischen Ausgestaltung genauer charakterisiert werden:

„Il lato che si presenta in faccia al maggior ingresso, sarà consacrato alla ‚Teologia‘, e sarà cura dell'abile maestro il valersi destramente dell'adattata varietà degli abiti, de' volumi, delle situazioni, e delle attitudini di chi apprende, e di chi insegna, affine di esprimere (per quanto l'arte permetta) non solo la Teologia in genere, ma le principali divisioni della medesima; cioè quella che si ritrova già per natura impressa nelle anime nostre, quella ch'è piaciuto all'Onnipotenza di comunicarci per mezzo delle rivelazioni, e quella in fine che si acquista mercé la tradizione e la speculazione. Il lato opposto della ‚Teologia‘ sarà occupato dalla ‚Giurisprudenza‘; e l'esperto maestro procurerà con la medesima cura di spiegarne la comune divisione: cioè il ‚Dritto naturale delle genti, e civile‘, valendosi per quest'ultimo di alcuna delle dodici tavole de' Romani opportunamente impiegata. Le due parti laterali della volta saranno destinate l'una alla ‚Filosofia‘, l'altra alla ‚Medicina‘.

²¹ DEMUS, *Illusion und Kopie*, 158.

²² *Ibidem* 159.

*La prima, oltre il metafisico e il morale avendo per oggetto delle sue investigazioni tutti i corpi celesti e terrestri, somministra ricchissima materia alla fantasia del maestro in tanti e così diversi strumenti e operazioni matematiche e astronomiche. E la ‚Medicina‘ in fine la seconderà anche con maggior vaghezza, varietà ed abbondanza dell'altra, particolarmente per mezzo della ‚Botanica‘, della ‚Chimica‘ e dell' ‚Anatomia‘.*²³

Zur raschen Orientierung des Betrachters bei der Identifikation der einzelnen Fakultäten („*a prima vista comprehendere*“) erhielt jede Fakultät eine Kurzbezeichnung auf einer gemalten Marmortafel: Theologie – „*DIVINARVM RERVM NOTITIA*“, Jurisprudenz – „*IVSTI ATQUE INIVSTI SCIENTIA*“, Philosophie – „*CAVSARVM INVESTIGATIO*“ und Medizin – „*ARS TVENDAE ET REPARANDAE VALETVDINIS*“. In Grisaille gemalte Engel bzw. Genien flankieren diese Tafeln.

Durch die bildliche Umsetzung aller Fakultäten erhielt der Festsaal den sinnfälligen Charakter eines Zentrums des Universitätsbetriebes. Laut Beschluß Maria Theresias von 1753/54 sollte der Neubau allen vier Fakultäten dienen²⁴. Diese nehmen dabei nicht das Zentrum ein, sondern gruppieren sich um das Mittelfeld mit dem Herrscherpaar, von dessen Bildnismedaillon sich Lichtstrahlen über die ganze Darstellung hinziehen. Thematisch abgerundet wird die Konzeption des Festsaals mit Vasen und Architekturelementen, die von Figuren in historischen und zeitgenössischen Kostümen bevölkert sind. In den Ecken befinden sich gemalte Allegorien, die sich auf die vier Erdteile und die vier Weltströme (Donau, Ganges, Nil und Rio de la Plata) beziehen.

Die Längsseiten der Decke des Festsaals zeigen die Fakultäten der Theologie und der Jurisprudenz. Den beiden anderen Fakultäten sind die bescheideneren Schmalseiten zugeordnet. Das Fresko der theologischen Fakultät (Abb. 45) nimmt die Fläche gegenüber dem Haupteingang ein. Der Hintergrund wird von einem kuppelbekrönten Rundbau mit korinthischen Pilastern gebildet. Auf dem davor befindlichen Sockel sitzt ein in ein helles Gewand gehüllter bärtiger Greis, der in der Linken eine Tafel mit der Inschrift „*IN PRINCIPIO ERAT VERBVM*“ (Jo 1, 1) hält. Möglicherweise kann diese Mittelfigur der Theologie als Johannes Evangelist identifiziert werden²⁵, auch wenn eigentlich der jugendliche Evangelistentypus den ikonographischen Regelfall in der abendländischen Kunstentwicklung darstellt. Die

²³ METASTASIO, *Tutte le opere* 3, 1001 f.; vgl. SCHMIDT, *Die alte Universität*, 55; MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 219; ders., *Die Fakultätswissenschaften*, 63.

²⁴ ALPHONS HUBER, *Geschichte der Gründung und der Wirksamkeit der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften während der ersten fünfzig Jahre ihres Bestandes*, Wien 1897, 10–20; RICHARD MEISTER, *Geschichte der Akademie der Wissenschaften 1847–1947* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Gesamtakademie 1) Wien 1947, 15–17; WAGNER-RIEGER, *Das Haus der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 17–20; LANGEN, *Die Fresken*, 123 f.

²⁵ DEMUS, *Illusion und Kopie*, 158; KARL-AUGUST WIRTH – UTE GÖTZ, *Die vier Fakultäten*, in: OTTO SCHMITT (Begr.) – K.-A. WIRTH (Red.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* VI (München 1973) 1183–1219, bes. 1207.

Mittelfigur und zwei flankierende jugendliche Gestalten mit Kreuz (rechts) und Rauchfaß (links) bilden die Spitze einer Pyramide, an deren Seiten Gruppen lebhaft bewegter Männer wiedergegeben sind. In diesen Gruppen dominiert je eine predigende Gestalt, in der man die apostolische Verkündigung vermuten darf. Der rechte der beiden Prediger wendet sich an Zuhörer, der linke an eine – wie es scheint – zunächst abwehrende Gruppe. Meister²⁶ möchte in ersterem Petrus, in letzterem Paulus mit Bezug auf Apg 17, 16–32 (Predigt des Paulus in Athen) erkennen. Die Basis bildet ein über die Stufen gebreiteter Teppich, auf dem ein Schatz kostbarer Kirchenggeräte liegt. In den unteren Ecken sind – nach Meister²⁷ – ein Vertreter der Tradition (Verfasser der Apostelgeschichte?) mit offenem Buch und Feder (allerdings ohne die spezifischen Attribute, die eine Identifikation ermöglichen), nach Langen²⁸ ein „Geschichtsschreiber“ sowie spielende Putten an der Vordergrundskante gelagert. Die Flanken sind durch Gruppen disputierender Männer belebt, die sich um die Balustraden verteilen. In der Gruppe von Gelehrten, die rechts den Abschluß bilden, will Meister²⁹ Repräsentanten der Spekulation erkennen. Die dritte der im Programm vorgesehenen Unterdisziplinen der Religion, „die sich schon von Natur aus in unsere Seelen eingepägt findet“, scheint in Vertretern des griechischen Heidentums, des Islam und in einem Vertreter der Heidenvölker dargestellt zu sein³⁰.

Der Jurisprudenz (Abb. 46) ist die gegenüberliegende zweite Längsseite der Decke eingeräumt. Als ihr Hintergrund fungiert eine halbkreisförmig die Bühne umschließende Dekorationsarchitektur mit Halbsäulen und Pilastern. Wie bei der Theologie wird der pyramidale Aufbau von reich drapierten Figuren gebildet, als deren Spitze eine Statistenfigur anzusehen ist, ein Jüngling, der mit der Rechten eine Steintafel mit der achten Tabula des Zwölftafelgesetzes („SI QVADRVPEŠ / PAVPERIEM SARCITO | QVI FRVGES | EXCANTASIT | ENDO“) hält. Links von dieser Gruppe erörtert und studiert eine zweite Versammlung die Gesetze der ersten Tabula, deren Inhalt der Freskant mit einzelnen Stichwörtern angibt („SI IN IVS VOCAT | QVEAT | NI IT ANTESTA[MINO] | IGITVR ENCI | SI CALVITVR | PEDEMVE [...]“)³¹. Um diese zentrale Figur sind vier Greise auf den Stufen gruppiert, die in die Betrachtung des Zwölftafelgesetzes und des *Corpus*

²⁶ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 64.

²⁷ *Ibidem* 64.

²⁸ LANGEN, *Die Fresken*, 133.

²⁹ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 64; kritisch dazu: LANGEN, *Die Fresken*, 133.

³⁰ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 65; MÖSENER, *Franz Anton Maulbertsch*, 50, 53 sieht die fremdländisch gewandete Figurengruppe im linken Abschnitt der theologischen Fakultät als eine der ersten in der Kunstgeschichte an, die auf die Konzeption der „natürlichen Theologie“ hinweist.

³¹ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 65; LANGEN, *Die Fresken*, 135, Anm. 38; vgl. THEO MAYER-MALY, *Der Jurist*, in: *Tätigkeitsbericht der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1988–1989*. Wien 1990, 7–30, besonders 26 f.

ius civilis Kaiser Justinians I. vertieft sind oder sich erklärend an ihre Umgebung wenden. Auf den Stufen befindet sich ein aufgeschlagener Band des Justinianischen Gesetzeswerkes mit der Definition der *Justitia* aus den *Institutiones* 1,1 des *Corpus iuris civilis* („*IUSTITIA EST | CONSTA[N]S | ET PERPE[TUA] | VO[LUNTAS] IVS SVVM | [CVIQUE TRIBUENDI]*“) ³². Dem Konzept *Metastasio*s entsprechend ist das römische Recht im Hinblick auf die Zwölf Tafeln zur Darstellung gebracht und zwischen dem Naturrecht der Völker und dem Zivilrecht unterschieden. Dem Vorschlag *Metastasio*s hinsichtlich der Darstellung des „*Dritto naturale*“ folgt aber Guglielmi hier nicht, möglicherweise, weil diese Thematik nur mit einem großen Apparat von Symbolen und Allegorien darstellbar gewesen wäre ³³. In der rechten Gruppe werden zwei Gestalten und ein – durch Kette und Medaille als Würdenträger gekennzeichnet – Mann mit aufgeschlagenem Buch hervorgehoben, nach Meister Vertreter des Kirchenrechts, was aber zweifelhaft erscheint, da die hinter der Brüstung stehenden Figuren nicht als Mönche identifiziert werden können. Die linke Gruppe zeigt eine Versammlung von Gelehrten, die verschiedene Aktivitäten vorführen, möglicherweise Vertreter des Naturrechts ³⁴, das erst seit 1753 als Lehrfach zugelassen wurde. In dem Mann mit den Rollen (mit angehängten Siegelkapseln) dürfte ein Repräsentant des modernen Rechtes (Lehensrecht und Erblandesordnung) zu erkennen sein ³⁵.

Den Hintergrund des Freskos der Philosophie (Abb. 47) bilden in theatralischer und versatzstückartig angeordneter Weise die Kulissen einer antiken Tempelruine in Kompositordnung, einer Pyramide und eines mächtigen Felsens. Die Pyramide ist zweifellos von Piranesis Stichen der römischen Cestiuspyramide angeregt ³⁶. Gleichzeitig besitzt diese aber auch eine zusätzliche symbolische Konnotation, da sie Inhalte und Ziele der Philosophie (feste Gesinnung und Weisheit) charakterisiert ³⁷. Den Mittelpunkt der Szenerie bildet ein mächtiger Globus, über den sich in schwingvollem Kontrapost ein Greis beugt, der mit der Rechten zu einer belehren-

³² MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 65; LANGEN, *Die Fresken*, 135; vgl. MAYER-MALY, *Der Jurist*, 25 f.

³³ SCHMIDT, *Die alte Universität*, 61; MEISTER, *Zur Deutung des Deckengemäldes*, 220; ders., *Die Fakultätswissenschaften*, 63 f.

³⁴ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 66; LANGEN, *Die Fresken*, 136.

³⁵ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 66.

³⁶ DEMUS, *Illusion und Kopie*, 161.

³⁷ WILLIAM S. HECKSCHER, *Bernini's Elephant and Obelisk*, in: *The Art Bulletin* 29 (1947) 3, 155–182, bes. 177–182, wiederabgedruckt in: ders. (hrsg. von Egon Verheyen), *Art and Literature. Studies in Relationship* (Saecula Spiritalia 17) Baden-Baden 1985, 65–96; ARTHUR HENKEL – ALBRECHT SCHÖNE (Hrsg.), *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967 (Reprint Stuttgart-Weimar 1996) 1222–1226; JOACHIM POESCHKE, *Obelisk*, in: ENGELBERT KIRSCHBAUM SJ (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3. Rom-Freiburg/B. Basel-Wien 1971 (Reprint ibidem 1990, 1994) 337; GREGOR M. LECHNER OSB – WERNER TELESKO, „*Barocke Bilder-Eythelkeit*“ – *Allegorie – Symbol – Personifikation* (Ausstellungskatalog Graphisches Kabinett Stift Göttweig 42) Krems-Stein/D. 1993, 53. Nr. 18e.

den Geste ausholt. Offensichtlich wird hier auf die Geographie angespielt³⁸. Den linken Vordergrund nimmt ein Apparat, eine Platte mit Uhrwerk und horizontaler Achse, ein, über den sich zwei Jünglinge beugen. Die linke Seite wird von den ernstesten, unbewegten Gestalten dreier Greise in weißen Togen ausgefüllt, wohl griechischer Philosophen. Die rechte Hälfte dominiert die Gestalt eines Physikers, der an dem Gestänge eines Apparats hantiert, während hinter diesem ein Greis mit Stirnband – also ebenfalls ein antiker Gelehrter – sichtbar wird. Der weitere Hintergrund ist von Figuren ohne besondere Charakterisierung erfüllt. Auf dem Felsen rechts im Mittelgrund ist die Disziplin der Sternkunde vertreten: Drei Astronomen sind mit der Handhabung eines großen Refraktors (Linsenfernrohr mit mehreren Sammellinsen als Objektiv) beschäftigt, durch den einer von ihnen gerade den Himmel studiert.

Die zweite Schmalseite des Freskos ist der Medizin (Abb. 48) gewidmet. Den Mittelpunkt der Komposition bildet ein Seziertisch, auf dem ein grünlich gestalter Leichnam mit abgehackten Armen und aufgeschnittenem Leib dargestellt ist. Unter dem Tisch ist ein Metallbecken plaziert, aus dem ein abgesägtes Bein herausragt, daneben befindet sich eine Knochensäge. Den Angaben Metastasios entsprechend sind neben diesem Mittelstück, das die Chirurgie darstellt, in den Seitenfeldern die Hilfsdisziplinen Botanik (rechts) sowie Chemie (und Mineralogie) (links) angeordnet. Während im linken Feld eine Anzahl von Bergleuten mit Spitzhacke bemüht ist, der Erde Stoffe abzugewinnen, die zum Heile der Menschheit notwendig sind, schleppen auf der rechten Bildhälfte mehrere geschäftige Gestalten Kräuterbündel heran, die das Pflanzenreich der Arzneikunde kennzeichnen. Von Richard Meister³⁹ wurde auf einen möglichen aktuellen Anlaß zu einer solcherart gestalteten Ikonographie hingewiesen, da durch die 1749 erfolgte Reform der medizinischen Studien durch van Swieten Botanik und Chemie als neue Fächer eingeführt worden sind.

Meister hat versucht, in allen Fakultätsdarstellungen eine dreigliedrige und symmetrische Komposition nachzuweisen:

„in der Theologie die Offenbarung und Predigt mit der Tradition in der Mitte, die natürliche Religion links, die christliche Spekulation rechts; in der Jurisprudenz das römische Recht in der Mitte, das Kirchenrecht rechts, die modernen Disziplinen links; in der Medizin die Anatomie in der Mitte, rechts und links davon Botanik und Chemie mit Mineralogie; in der Philosophie die Naturwissenschaften in der Mitte, gegliedert in zwei einander das Gleichgewicht haltende Gruppen: links Geographie, Navigation, Chronologie, rechts Mathematik, Astronomie und an den beiden Flanken die reine Philosophie“⁴⁰.

Diese durchgehende inhaltliche Gliederung entspricht dem wiederkehrenden formalen Prinzip mit vielstufigem Treppenaufbau als Bühne für die agierenden

³⁸ LANGEN, *Die Fresken*, 138.

³⁹ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 67; vgl. LANGEN, *Die Fresken*, 139 f.

⁴⁰ MEISTER, *Die Fakultätswissenschaften*, 71.

Figuren. Die Hauptszene ist jeweils auf dem Rund des vorgeschobenen Stufenpodestes dargestellt.

Das zentrale Element in der Ikonographie des Deckenfreskos im Festsaal der Akademie der Wissenschaften ist die Darstellung der vier Fakultäten, deren Ikonographie seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert in zunehmend systematischer Form auftritt. Eine frühe Form der Wiedergabe der Fakultäten ist die bildliche Umsetzung durch die Patrone Thomas von Aquin, Johannes Evangelist, Paulus, Ivo von Tréguier, Cosmas und/oder Damian, Lukas, Pantaleon, Katharina und Franz Xaver⁴¹, beispielhaft in Johann Sebastian und Johann Baptist Klaubers Fakultäts-thesenblättern, die um 1750 entstanden sind⁴². Insgesamt betrachtet müssen aber die Allegorien als die zahlenmäßig größte Gruppe unter den Fakultätsdarstellungen angesehen werden. Von grundlegender Wichtigkeit ist, daß bei der Kodifizierung der Personifikationen in Cesare Ripas Handbuch *Iconologia* (1593) die vier Fakultäten unberücksichtigt blieben.

Metastasios Anlage der vier Fakultäten kann als komplexe Formulierung des Themas gelten, da in diesen – als „*erweiterte Darstellungen*“⁴³ bezeichneten – Kompositionen alle traditionellen Elemente der Fakultätsdarstellungen (Personifikationen, Vertreter der Disziplinen und Fakultäten sowie Exempla aus Bibel und Legende) auftreten. Grundsätzlich charakteristisch für die Ausrichtung solcher Programme ist die Vermischung von Heiligendarstellungen mit zeitgenössischen, historischen, allegorischen sowie mythologischen Personen und Szenen. Ein gutes Beispiel für diese Art der Fakultätsikonographie ist Johann Evangelist Holzers Entwurf für die Deckenmalerei in der Galerie der Würzburger Residenz (1739/1740): Die medizinische Fakultät wird vorgestellt durch eine von Pflanzen umgebene Statue des Äskulap, vor der man zeitgenössisch gekleidete Teilnehmer an einer anatomischen Demonstration, einen Mann bei der Destillation, Exoten mit Mineralien mit einem Mörser und – besonders hervorgehoben – einen kahlköpfigen Mann sieht, um dessen vorgestreckten rechten Arm sich eine Schlange windet. Die philosophische Fakultät zeigt zahlreiche Männer und Jünglinge bei der Arbeit, vornehmlich mit naturwissenschaftlichen Geräten beschäftigt.

Stefanie von Langen hat darauf hingewiesen, daß Guglielmi die Fakultätsikonographie erstmals auf eine profane Ebene verlegt hat⁴⁴, und stellt das Fresko als Prototyp nachfolgender Formulierungen dieser Thematik (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, „Augustinerlesesaal“, 1773, Johann Bergl) vor. Die traditionellen Personifikationen des Glaubens, der Religion, der Gerechtigkeit und der Medi-

⁴¹ WIRTH – GÖTZ, *Die vier Fakultäten*, 1195.

⁴² WERNER TELESKO (Bearb.). *Barocke Thesenblätter* (Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz-Nordico, Katalog VII) Linz 1994, 53–61, Nr. 15–18.

⁴³ WIRTH – GÖTZ, *Die vier Fakultäten*, 1205–1209.

⁴⁴ LANGEN, *Die Fresken*, 153 f.

zin fehlen bei Guglielmi. Statt dessen tritt ein realistisches und praktisches Konzept deutlich hervor, das den Sitz der Wissenschaft im Leben betont. Am deutlichsten sichtbar wird diese Vorstellung bei der Darstellung der Leichensezierung⁴⁵. Die Gesinnung, die einem solcherart gestalteten Freskenprogramm zugrundeliegt, dürfte mit der Person Erzbischof Trautsons⁴⁶ in Verbindung zu bringen sein, der als Protektor der Universität maßgeblich an den Studienreformen der Theologie, der Philosophie und der Jurisprudenz beteiligt war und sich bereits in seinem Hirtenbrief von 1753 unter anderem gegen einen allzu häufigen Gebrauch der Allegorie ausgesprochen hatte. Die Integration der positiven und historischen Disziplinen der Theologie sowie die Einbeziehung des Naturrechts lassen sich auf seine Initiative zurückführen und finden eine überzeugende bildliche Umsetzung in der Ikonographie des Freskos. Auch die Naturwissenschaften wurden in grundlegender Weise von reformerischen Bestrebungen betroffen. Die treibende Rolle spielte hier der Präsident der medizinischen Fakultät, Gerhard van Swieten (1700–1772).

Vor dem Hintergrund dieser umfassenden Reformbestrebungen in allen Wissenszweigen setzt Guglielmis Freskierung im Festsaal des alten Universitätsgebäudes einen entscheidenden Schritt von der biblisch-theologisch gebundenen Fakultätsikonographie des Barock zur aufklärerisch beeinflussten⁴⁷ und mit den damaligen Universitätsreformen zusammenhängenden modernen Sicht der wissenschaftlichen Disziplinen⁴⁸.

⁴⁵ Zur Darstellung der Medizin und der Anatomie in der bildenden Kunst: GERHARD WOLF-HEIDEGGER – ANNA MARIA CETTO, *Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung*. Basel–New York 1967; CH. THIELS, *De Leidse chirurgijns en hun kamer boven de waag*, in: *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* 31 (1980) 215–238; GERT CARSTENSEN – HANS SCHADEWALDT – PAUL VOGT, *Die Chirurgie in der Kunst*. Düsseldorf–Wien 1983.

⁴⁶ Zu Fürsterzbischof Johann Josef Graf von Trautson: CONSTANT V. WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* 47. Wien 1883. 40–43; JOHANN WEISSENSTEINER, *Johann Joseph Trautson*, in: ERWIN GATZ (Hrsg.), unter Mitwirkung von Stephan M. Janker, *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*. Berlin 1990. 524–526, bes. 525 f. (mit Literaturangaben); FELIX CZEIKE, *Historisches Lexikon Wien* 5. Wien 1997. 472 (mit Literaturangaben); zu Trautsons Hirtenbrief vom 2. 1. 1752/1753: WILHELM MRAZEK, *Gregorio Guglielmis Deckenfresko vernichtet. Zum Brand des Festsaales der alten Universität*, in: *Alte und moderne Kunst* 6 (1961) 44, 2 f., bes. 2.

⁴⁷ GARAS, *Gregorio Guglielmi*, 274; vgl. hier auch die von Guglielmis Fresko abhängigen Fakultätsdarstellungen von Franz Sigrist im Festsaal des Lyzeums von Eger in Ungarn (1781/82).

⁴⁸ Zu dem in dieser Hinsicht wichtigen Übergang von der Dominanz der Allegorie zur Betonung der Historie in der Fakultätsikonographie des 19. Jahrhunderts: BERTHOLD HINZ, *Friede den Fakultäten. Zur Programmatik des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft zwischen Aufklärung und Vormärz – Die Fakultätsbilder in Bonn*, in: MICHAEL BRIX – MONIKA STEINHAUSER (Hrsg.), *„Geschichte allein ist zeitgemäß“ – Historismus in Deutschland*. Lahn–Giessen 1978, 53–72, bes. 54.

BILDTEIL

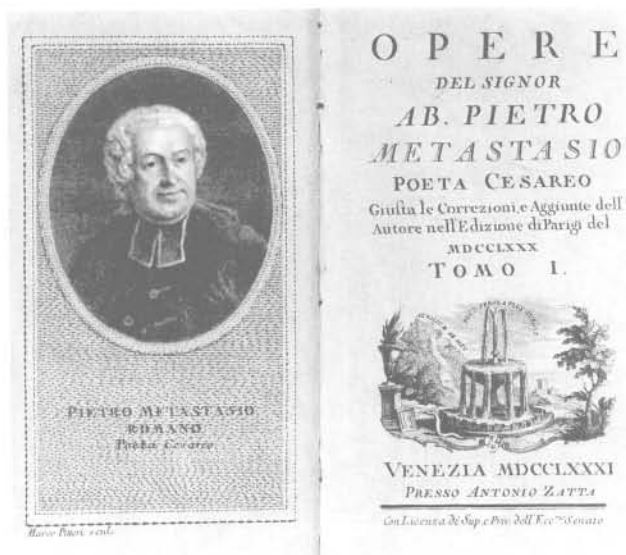


Abb. 1: Frontispiz und Titelblatt des ersten Bandes der venezianischen Ausgabe der Werke Pietro Metastasio's (*Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...* Venedig: Antonio Zatta 1781). Stich von Marco Pitteri. Foto: Gudrun Vogler.



Abb. 2: Illustration der Vita Pietro Metastasio's im fünfzehnten Band der venezianischen Ausgabe (*Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...* Venedig: Antonio Zatta 1783). Stich von Cristoforo Dall'Acqua nach einem Entwurf von Pietro Antonio Novelli. Foto: Gudrun Vogler.

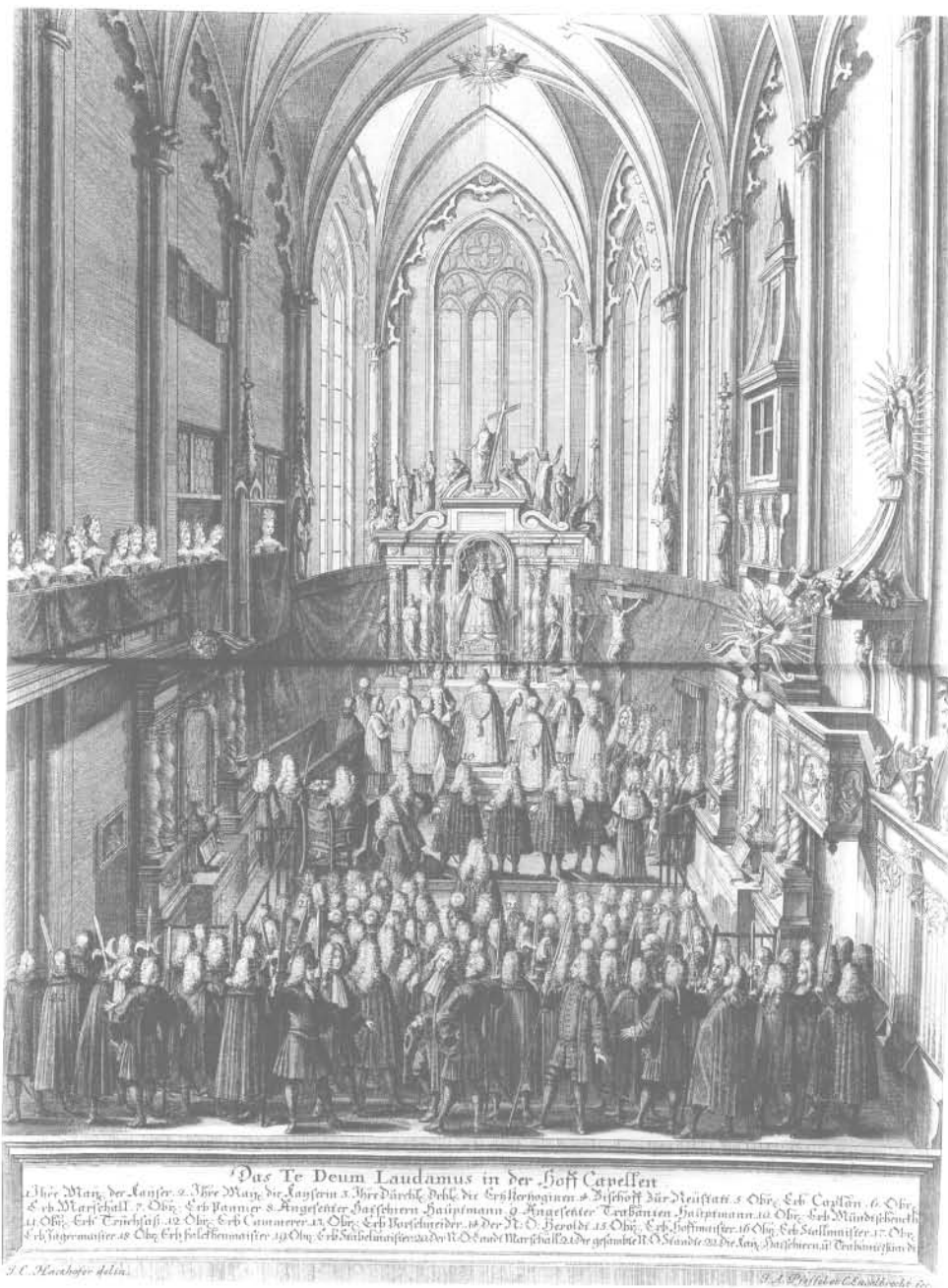


Abb. 3: Innenansicht der Wiener Hofkapelle. Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht nach einem Entwurf von Johann Cyriak Hackhofer.
Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.

300

INTERLOCUTORI.

PIETRO.

GIOVANNI.

MADDALENA.

GIVSEPPE D' ARIMATEA.

COHO de' Seguaci di Gesù.



LA



LA PASSIONE
D I
GESÙ CRISTO.

PARTE PRIMA.

PIETRO.

Dove son? Dove corro?
Chi regge i passi miei? Dopo il mio fallo (1)
Non ritrovo più pace;
Fuggo gli guardi altrui: vorrei celarmi

(1) Matth. 27. 26. 27. 69. vff. ad fin.
1 3 P.

Abb. 4: Vignette für die erste Szene des Oratoriums *La passione di Gesù Cristo* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...* Venedig: Antonio Zatta 1782, Bd. 11). Kupferstich von Cristoforo Dall'Acqua. Foto: Gudrun Vogler.



Scena di Roma
Veduta della montagna con grande
Altare e Sacerdote
Fino alla del Padre il Figlio eterno.
S. Macario.



SANT'ELENA
AL CALVARIO.

PARTE PRIMA.

SANT'ELENA, S. MACARIO,
E DRACILLANO.

S. MACARIO.

E' CO, o pietosa Augusta,
Del tuo santo viaggio ecco la meta.
Quello è il Golgota, e quelle
Le frade son dal Redentor bagnate
Di purissimo sangue. Invida cura

Di

Abb. 5: Frontispiz und Vignette für die erste Szene des Oratoriums *Sant'Elena al Calvario* (in: *Opere del signor abate Pietro Metastasio.* Venedig: Antonio Zatta 1782, Bd. 11). Kupferstich von Cristoforo Dall'Acqua. Foto: Gudrun Vogler.

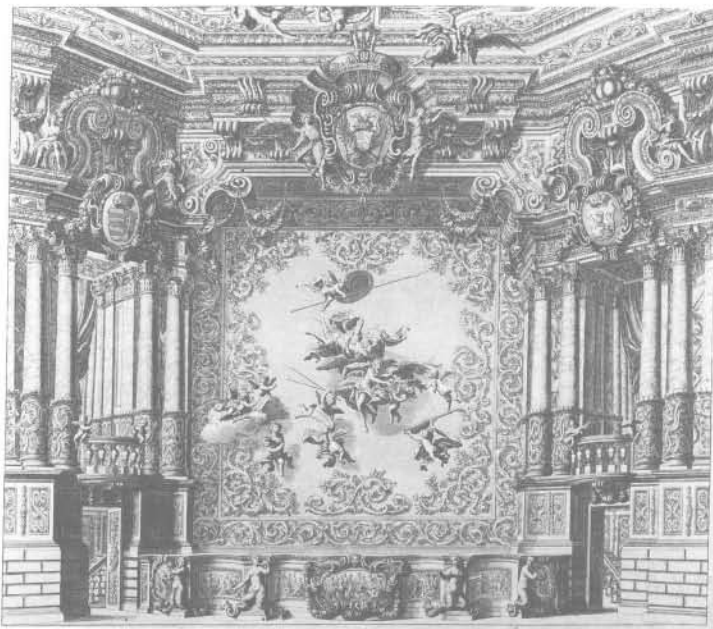


Abb. 6: Francesco Galli Bibiena. Vorhang des Großen Hoftheaters in Wien.
Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht.
Foto: Deutsches Theatermuseum, München.

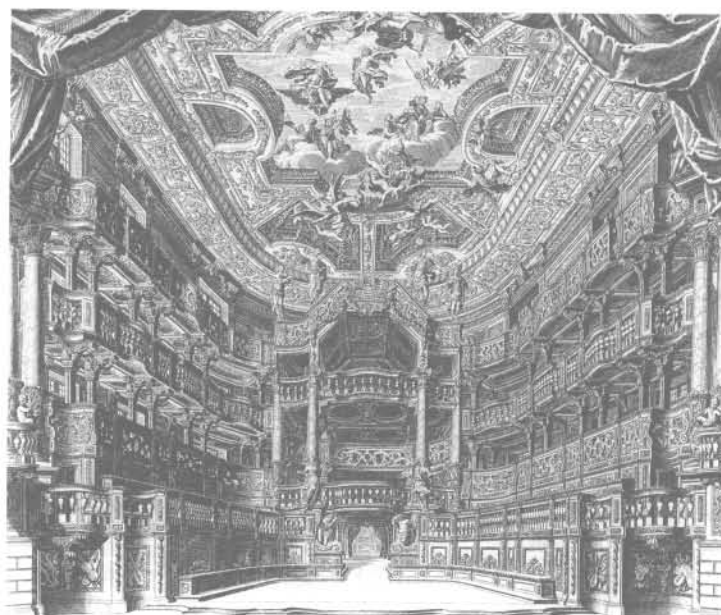


Abb. 7: Francesco Galli Bibiena. Innenansicht des Großen Hoftheaters in Wien.
Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht.
Foto: Deutsches Theatermuseum, München.

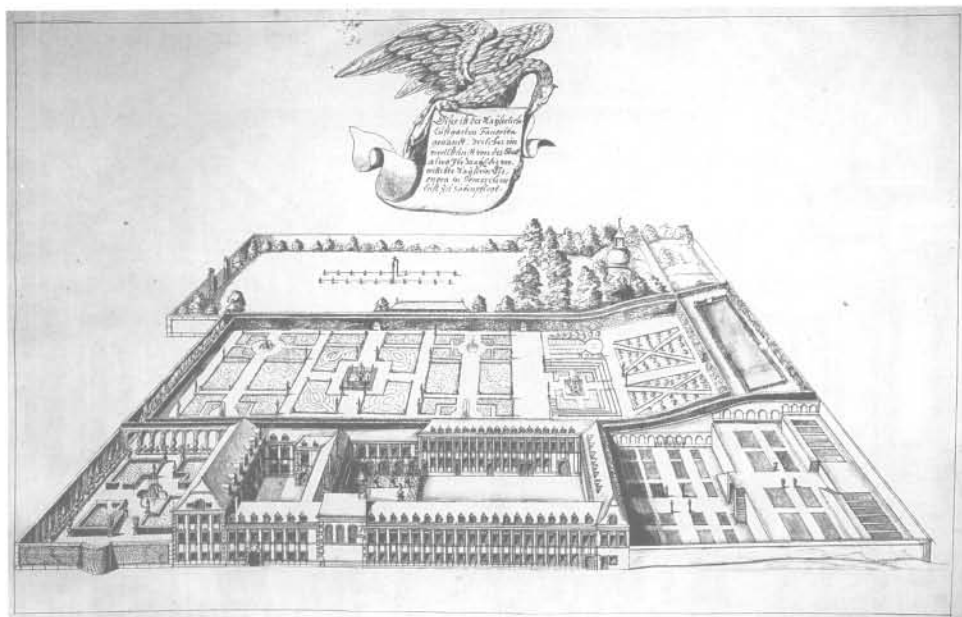


Abb. 8: Die Favorita auf der Wieden mit dem „Comoedienhaus“
 (in: Wolfgang Wilhelm Prämer: *Architektonischer Schauplatz ...*; ÖNB Wien,
 Cod. ser. nova 365, fol. 216). Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.

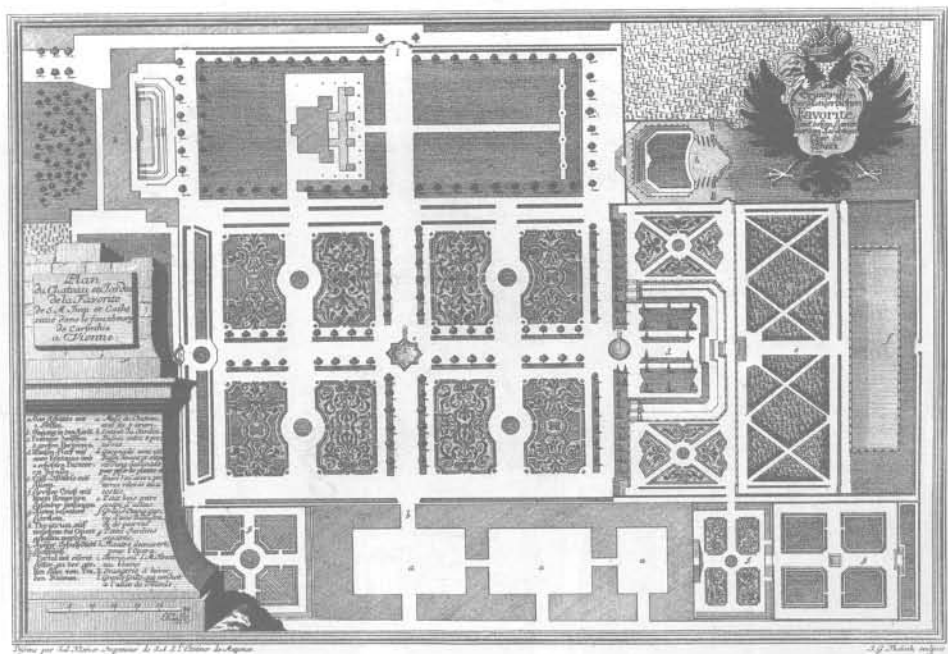


Abb. 9: Grundriß der Favorita mit dem Garten und dem „Theatrum“. Kupferstich von Johann
 Gottfried Thelott nach einem Entwurf von Salomon Kleiner, 1738. Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.



Abb. 10: Familie Galli Bibiena, Palastdekoration.
Foto: Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien.

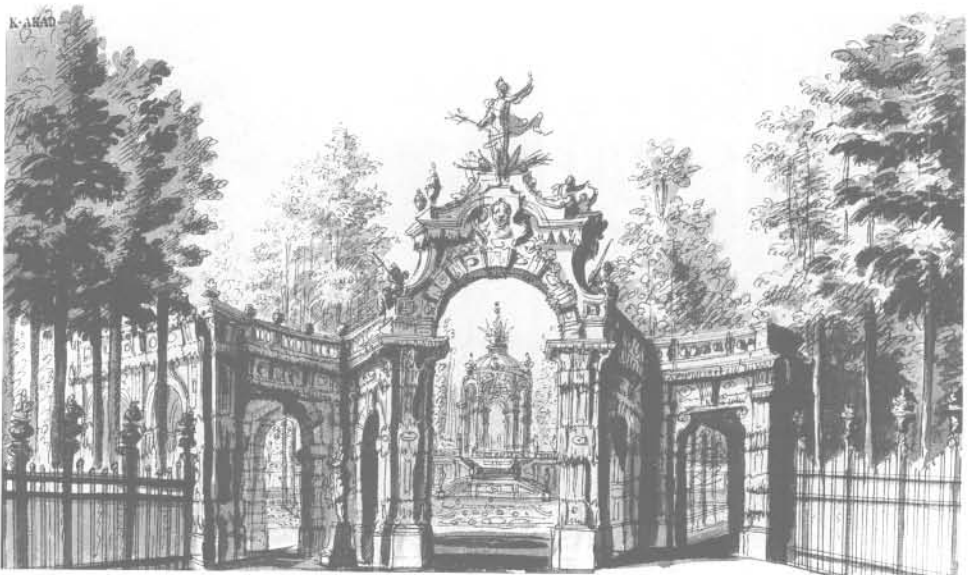


Abb. 11: Familie Galli Bibiena, Gartendekoration.
Foto: Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien.

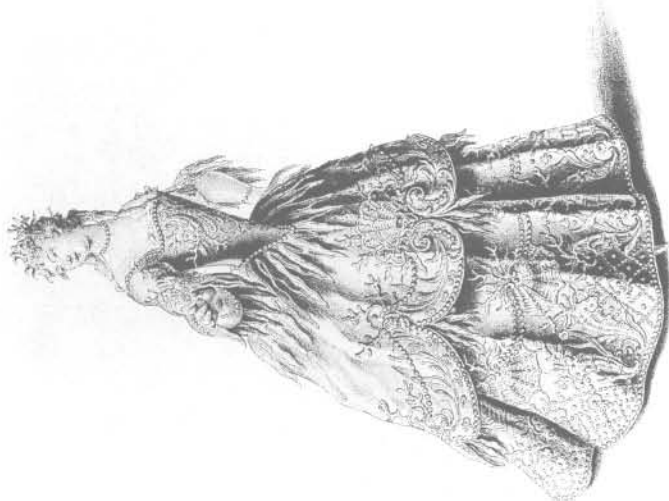


Abb. 13: Daniele Antonio Bertoli. Kostümfigurine für das
kaiserliche Hoftheater: Nereide.
Foto: Österreichisches TheaterMuseum, Wien.

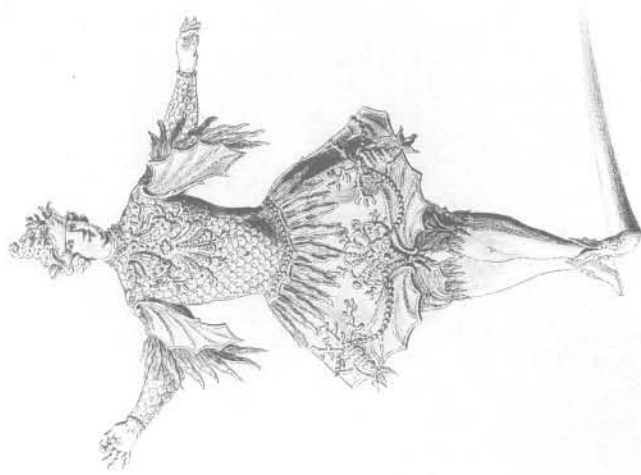


Abb. 12: Daniele Antonio Bertoli. Kostümfigurine für das
kaiserliche Hoftheater: Tritone.
Foto: Österreichisches TheaterMuseum, Wien.



Spresano, Guglielmi, Ottobruni. — Ant. Tischler sculp.

Abb. 14: Frontispiz zu Metastasio *Alcide al bivio*, Kupferstich von Anton Tischler nach einem Entwurf von Gregorio Guglielmi. Foto: Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library, Cambridge/Mass.



Abb. 15: Titelblatt von Metastasio *Alcide al bivio*, Kupferstich von Jacob Schmutzer. Foto: Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library, Cambridge/Mass.



ALCIDE AL BIVIO.
SCENA I.

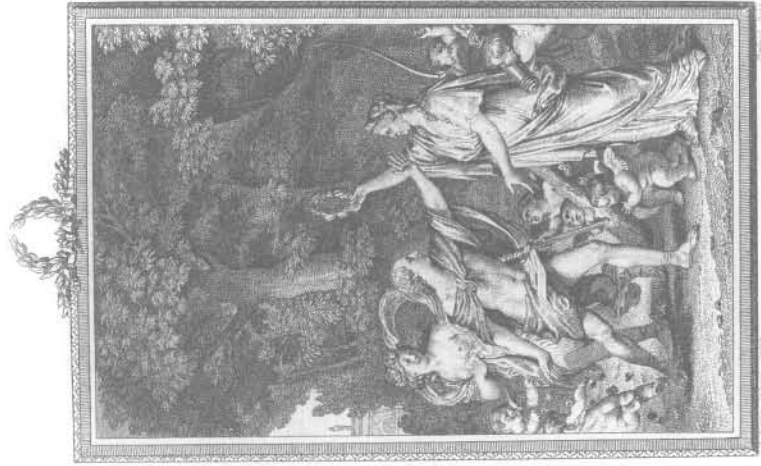
Al primo aprirsi del Teatro la Scena rappresentava una ombrosa selva, folta di alte, voluose, e frondose piante interrotte da qualche reliquia di maestose fabbriche antiche. Si divide nel prospecto la selva in due lunghe, ma differentissime strade, essendo la sinistra di esse agevole, fiorita, e amenata; e l'altra all'opposto difficile, disgiunta, e selvaggia.

Esce dalla destra il giovinetto Alcide sull'orme di Fronimo suo zio.



ALCIDE
Che fra queste opache
Solitudini ignote i passi erranti
Fronimo andiam volgendo?
A
FRON.

Abb. 16: Vignette zur ersten Szene von Metastasio's *Alcide al bivio*. Kupferstich von Anton Tischler. Foto: Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library. Cambridge/Mass.

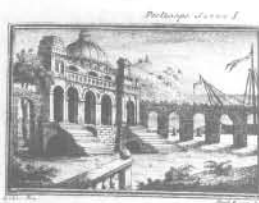


*ALCIDE. Edouard ab che miron
con pitor de me: la Madre mia.*
ALCIDE. de m'opressa e.

Abb. 17: Frontispiz zu *Alcide al bivio* (in: *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, Paris: Herissant 1780–1782, Bd. 8). Kupferstich von Massard nach Jean-Michel Moreau („le jeune“). Foto: University of California, Music Library, Berkeley.



A Morillo del. *Volgono i Fati,
Che univa il dolce nodo
D'Amor a amarti, e fide
La Progenie di Dardano, e l'Alcide.*
Alceco scena XI.



PARTENOPE.

PARTE PRIMA.

SCENA PRIMA.

*Aspetto esterne in lontano del magnifico
Tempio dedicato a Partenope su quella
Spianata del Tirreno, dove fu poi sal-
bricata la città del suo nome, elevato
su doppia scala a diversi ripiani, e
frangeggiato in largo recinto da pareti
di rovine, e di fuori, che lasciano
aperture da cui vanti i lati alla veduta
te vista della spiaggia marina.*

a 3 La

Abb. 18: Illustrationen zum ersten Akt von Metastasio's *Partenope* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...*, Venedig: Antonio Zatta 1782, Bd. 13). Kupferstich der Vignette von Cristoforo Dall'Acqua, der Illustration von Gianantonio Zuliani nach einem Entwurf von Pietro Antonio Novelli. Foto: Gudrun Vogler.



*Chi sa, fra questa,
Che nebbia sembra a noi turbida, e oscura
Chi sa quai grandi eventi il ciel matura?*
Alceco scena I.



PARTE II.

SCENA PRIMA.

*Bosco sacro, vicino al Tempio della Dea,
regolarmente disposto, e reso aperto
dagli spaziosi viali, che portano la
vista a diversi lontanissimi oggetti.*

ELPINICE, e poi ALCECO.

ELPINICE.

*S*fortunata Elpinice!
Dove sei? Che t'avvenne? I tuoi contenti
Fur dianque un foggio? Eri d'invidia oggetto,
b 3 Or

Abb. 19: Illustrationen zum zweiten Akt von Metastasio's *Partenope* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...*, Venedig: Antonio Zatta 1782, Bd. 13). Kupferstich der Vignette von Cristoforo Dall'Acqua, der Illustration von G. Daniotto nach einem Entwurf von Pietro Antonio Novelli. Foto: Gudrun Vogler.



Abb. 20: Fabrizio Galliari, Bühnenbildentwurf zu I.10 von Metastasio *Partenope* („*Loggie reali corrispondenti al mare scena fatta in Vienna da fratelli Galliari*“) Pinakothek Bologna, „*foglio staccato*“ Nr. 45.

Foto: Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Bologna.

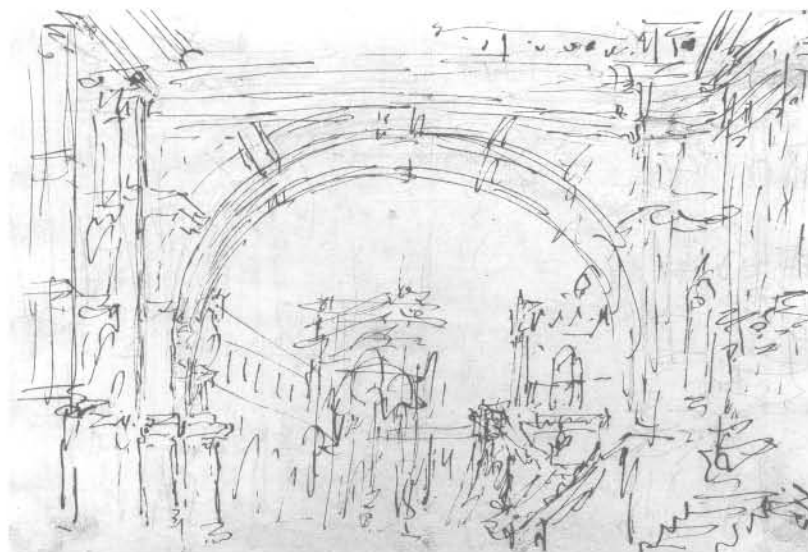


Abb. 21: Fabrizio Galliari, Bühnenbildentwurf zu I.10 von Metastasio *Partenope* („*Loggie reali corrispondenti al mare scena fatta in Vienna da fratelli Galliari*“) Pinakothek Bologna, fol. 114r im Skizzenbuch „*Tomo XII*“.

Foto: Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Bologna.

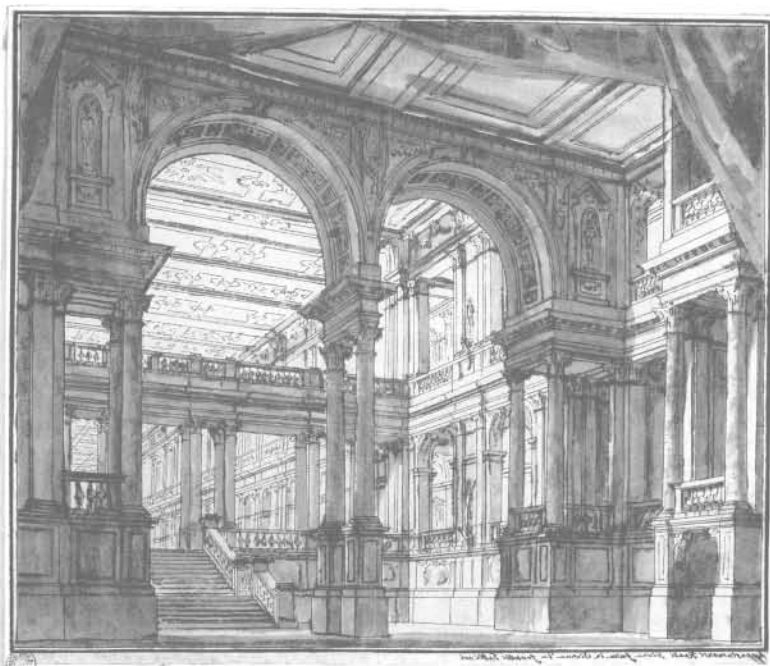


Abb. 22: Fabrizio Galliari, Bühnenbildentwurf zu I.4 von Metastasio *Partenope*
 („*Appartamenti Reali scena fatta in Vienna da fratelli Galliari*“).
 Pinakothek Bologna, „*foglio staccato*“ Nr. 44

Foto: Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Bologna.



Abb. 23: Fabrizio Galliari, Bühnenbildentwurf zu Metastasio *Remolo ed Eresilia*
 („*Apartanti d'Inspruk*“). Pinakothek Bologna, fol. 91r in „*Tomo XII*“.

Foto: Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Bologna.



Abb. 24: Fabrizio Galliari, Bühnenbildentwurf zu I,1 von Metastasio *Partenope*.
Pinakothek Bologna, fol. 111r in „*Tomo XII*“.
Foto: Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Bologna.



Abb. 25: Fabrizio Galliari, Bühnenbildentwurf zu II,1 von Metastasio *Partenope*.
Pinakothek Bologna, fol. 112r in „*Tomo XII*“.
Foto: Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Bologna.



Abb. 26: Fabrizio Galliari, Bühnenbildentwurf zu II,10 von Metastasio *Partenope*.
Pinakothek Bologna, fol. 110r in „*Tomo XII*“.
Foto: Archivio fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Bologna.



Théâtre de Paris Académie de Musique Académie de Musique
 Opéra de Paris Opéra de Paris Opéra de Paris

*Fête donnée à Vienne à l'occasion du mariage de Joseph II. avec Marie Thérèse Antoinette
 de Bavière le 23 Janvier 1765.*

Abb. 27: Szene mit den kaiserlichen Kindern aus Franz Hilverdings Ballett *Il trionfo d'Amore* (1765). Kupferstich von Leuseur nach einem Gemälde aus der Meytens-Schule. Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien

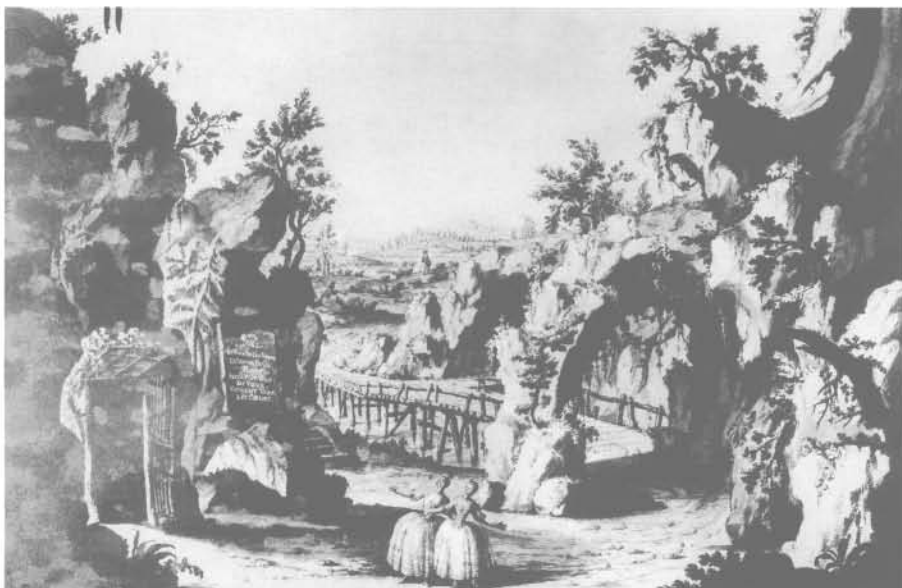


Abb. 28: Szene aus dem Ballett *La guirlande enchantée*.
Foto: Derra de Moroda Dance Archives, Durazzo-Sammlung, Salzburg.



Abb. 29: Szene aus der Ballett-Pantomime *Le Turc Généreux* (1758).
Kupferstich nach einem Gemälde von Bernardo Bellotto.
Foto: Derra de Moroda Dance Archives, Durazzo-Sammlung, Salzburg.



Abb. 30: Jean Georges Noverre. Kupferstich von B. Roger nach François Guérin.
Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.

Gli Orti Esperidi scena I



Archit. Ino. Dall'Acqua, Scul.

GLI ORTI ESPERIDI.

PARTE PRIMA.

VENERE, e ADONE.

VENERE.

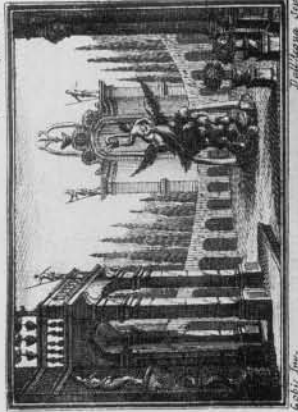
Fermate ormai, fermate
Sul fortunato fuolo,
Amorose colombe il vostro volo.
Già del rosato freno

Se-

Abb. 31: Vignette zum ersten Akt von *Gli Orti Esperidi* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...*, Venedig: Antonio Zatta 1782, Bd. 13).

Kupferstich von Cristoforo Dall'Acqua. Foto: Gudrun Vogler

Orti Esperidi



Archit. Ino. Dall'Acqua, Scul.

PARTE II.

MARTE, e ADONE.

ADONE.

Perchè, Nume guerriero
Così torbido, e fiero
In sì placido giorno il guardo giri?

MARTE.

Perchè de' miei martiri
Troppo ingiusta mercede
Ingrato Amore, e Citea mi rende.
ADO-

Abb. 32: Vignette zum zweiten Akt von *Gli Orti Esperidi* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...*, Venedig: Antonio Zatta 1782, Bd. 13).

Kupferstich von Cristoforo Dall'Acqua. Foto: Gudrun Vogler



Abb. 33: Illustrationen zum dritten Akt von *Didone abbandonata*
(in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ... Venedig: Antonio Zatta 1781, Bd. 3*).
Kupferstich der Vignette von Cristoforo Dall'Acqua, der Illustration von Gianantonio Zuliani
nach einem Entwurf von Pietro Antonio Novelli. Foto: Gudrun Vogler.



Abb. 34.: Allegorische Darstellung der Hochzeit von Erzherzogin Maria Theresia mit Franz Stephan von Lothringen, 1736 (ÖNB Wien, Cod. Min. 9, fol. 86). Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.



Abb. 35: Allegorische Darstellung der Hochzeit der Infantin Maria Teresa mit dem franz. Dauphin (in: *Fêtes publiques données par la Ville de Paris, à l'occasion du Mariage de Monseigneur le Dauphin, les 23. et 26. Fevrier M.DCC.XLV.*). Foto: Druckschriftensammlung, ÖNB Wien.

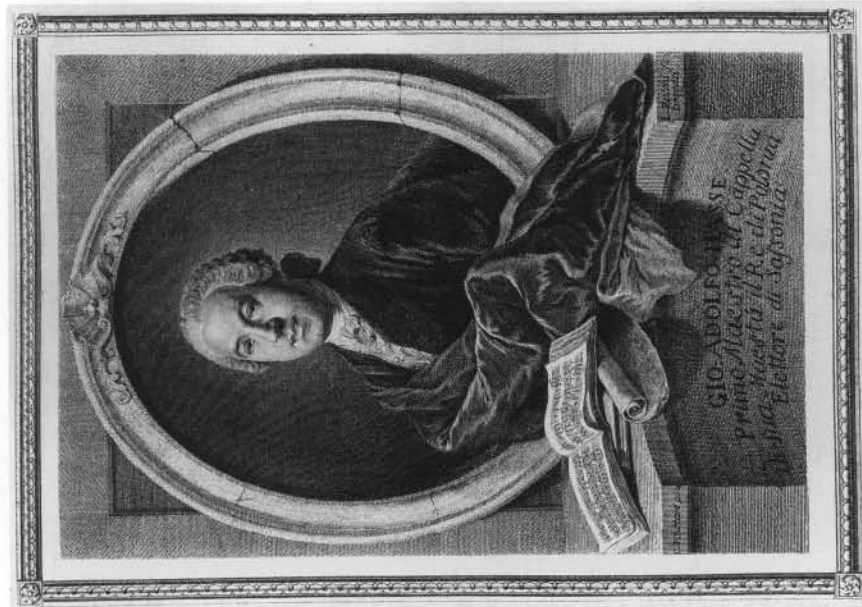


Abb. 36: Johann Adolf Hasse, Kupferstich von Lorenzo Zuechi nach einem Gemälde von Pietro Antonio Rotari.
Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien



Abb. 37: Niccolò Jommelli.
Kupferstich von Ange Laurent De La Live de Jully.
Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien



Abb. 38: „Stammbaum“ berühmter Sänger.
 Kupferstich von Francesco Rainaldi nach einem Entwurf von Antonio Fedi.
 Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.



Abb. 39: Carlo Broschi Farinelli. Kupferstich von I. Wagner nach einem Entwurf von Jacopo Amigoni. Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.



Abb. 40: Johann Georg Platzer, Darstellung der Entdeckung des Achilles auf der Insel Skyros. Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien.



Abb. 41: Illustrationen zum ersten Akt des *Demetrio* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ... Venedig: Antonio Zatta 1781, Bd. 2*). Kupferstich der Vignette von Cristoforo Dall'Acqua, der Illustration von Gianantonio Zuliani nach einem Entwurf von Pietro Antonio Novelli.
Foto: Gudrun Vogler.



Abb. 42: Illustrationen zum dritten Akt des *Artaserse* (in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ... Venedig: Antonio Zatta 1781, Bd. 1*). Kupferstich der Vignette von Cristoforo Dall'Acqua, der Illustration von Gianantonio Zuliani nach einem Entwurf von Pietro Antonio Novelli.
Foto: Gudrun Vogler.

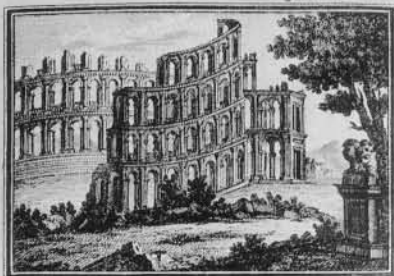


G. Ant. Novelli inv.

G. Zuliani sc.

Oh Mami ecco Esilinto, ecco il mio Figlio.

CLISTENE scena X.



G. Gobis Inv.

C. Dall'Acqua sc.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Bipartita, che si forma dalle rovine d' un antico Ippodromo, già ricoperte in gran parte d'edera, di spini, e d'altre piante selvagge.

MEGACLE, trattenuto da AMINTA per una parte, e dopo ARISTEA, trattenuta da ARGENE per l'altra: ma quelli non veggono queste.

MEGACLE.

L'Affiami. In van t'opponi.

AMINTA.

Ah torna, amico,
Una volta in te stesso. In tuo foccorfo

D 2 Pron-

Abb. 43: Illustrationen zum dritten Akt der *Olimpiade*

(in: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio ...* Venedig: Antonio Zatta 1781, Bd. 2).

Kupferstich der Vignette von Cristoforo Dall'Acqua, der Illustration von Gianantonio Zuliani nach einem Entwurf von Pietro Antonio Novelli. Foto: Gudrun Vogler.



Abb. 44: Gregorio Guglielmi, Deckenfresko im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Foto: ÖAW.



Abb. 45: Gregorio Guglielmi, Theologie. Foto: ÖAW.

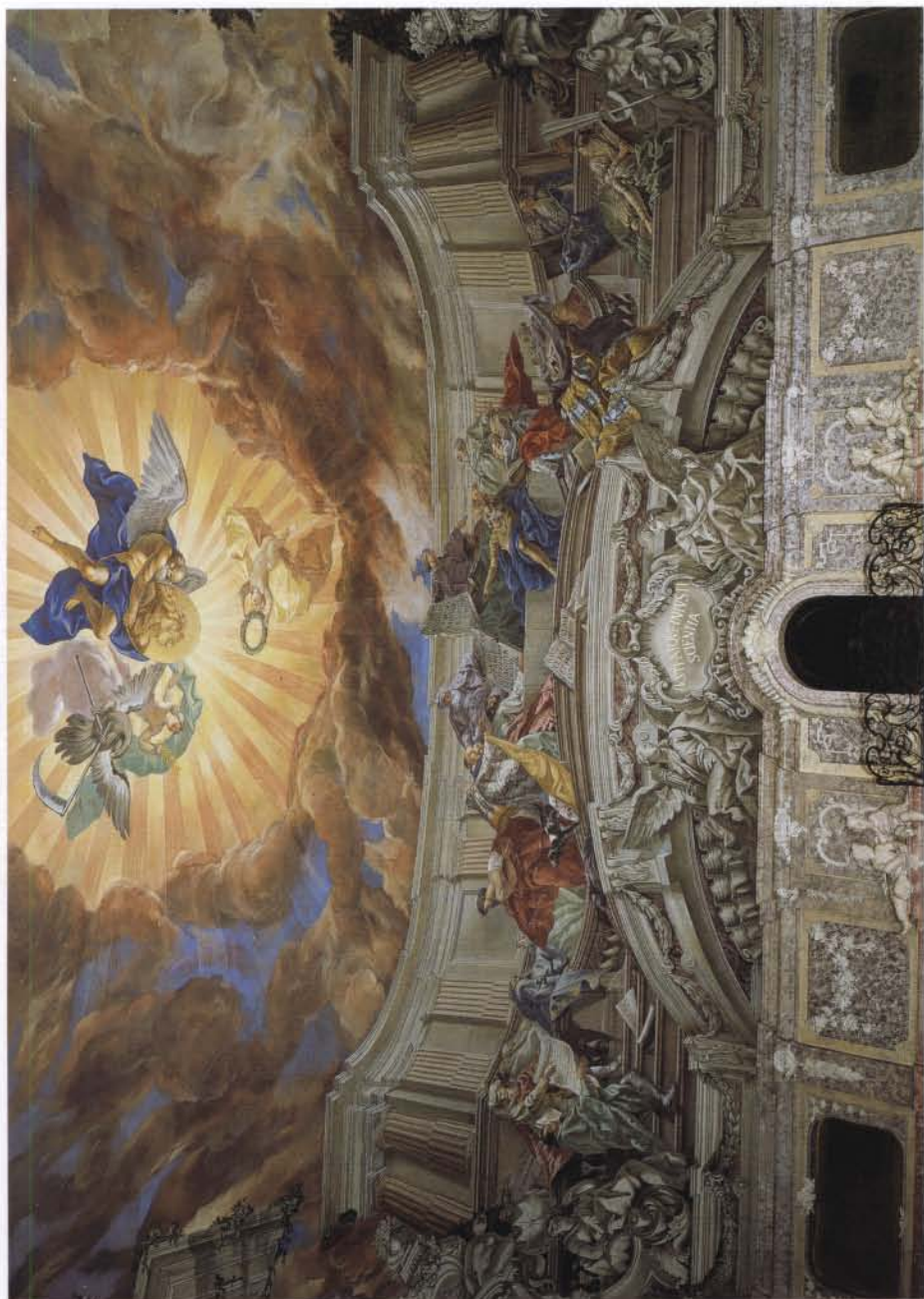


Abb. 46: Gregorio Guglielmi, Jurisprudenz. Foto: ÖAW.



Abb. 47: Gregorio Guglielmi, Philosophie. Foto: ÖAW.



Abb. 48: Gregorio Guglielmi, Medizim. Foto: ÖAW.

ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN DER BEITRÄGE

BRUCE ALAN BROWN, geboren am 29. 5. 1955 in Albuquerque (New Mexico/USA), studierte Cembalo bei Alan Curtis (Berkeley) und Gustav Leonhardt (Amsterdam). An der University of California in Berkeley erwarb er 1977 den Titel eines A.B. für Musik, 1979 den M.A. für Musikwissenschaft; 1986 promovierte er mit einer Dissertation über *Christoph Willibald Gluck and opéra-comique in Vienna, 1754–1764*, die er 1991 unter dem Titel *Gluck and the French Theatre in Vienna* publizierte. Er ist Herausgeber von Glucks *Le Diable à quatre* (1992) und Autor des Buches *W. A. Mozart: Così fan tutte* (1995). Er ist seit 1985 (seit 1991 als Associate Professor) an der University of Southern California in Los Angeles beschäftigt.

MICHAEL BURDEN, geboren am 14. 3. 1960, absolvierte das Studium der Musikwissenschaft in England und unterrichtet seit 1989 am New College in Oxford; er ist seit 1995 Fellow in Music und Lektor für Opernstudien an der Universität von Oxford; 1990 gründete er gemeinsam mit Gary Cooper das Ensemble *New Chamber Opera*, das sich der Aufführung von Musik aus dem 17. bis zum 20. Jahrhundert widmet. Sein besonderes Interesse gilt der Theatermusik des 17., 19. und 20. Jahrhunderts. Zu seinen Publikationen gehören u. a.: *Performing the Music of Henry Purcell*, *The Purcell Companion*, *A Woman Scorn'd: responses to the Dido myth*; 1998 Gastherausgeber einer Pietro Metastasio zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages gewidmeten Nummer der Zeitschrift *Early Music*.

ROSY CANDIANI, geboren am 29. 3. 1955, promovierte an der Università degli Studi in Mailand. Ihr Forschungsgebiet sind die Korrespondenzen und Handschriften, vor allem aber das Musiktheater des 18. Jahrhunderts. Ihre Tätigkeit als Herausgeberin von Opernlibretti und ihre Beiträge in Zeitschriften für Italianistik (wie *Giornale storico della letteratura italiana* oder *Critica letteraria*) sind vor allem Metastasio gewidmet, aber auch Giuseppe Parini, Ranieri de'Calzabigi, Carlo Goldoni und Librettisten, die für Mozart geschrieben haben, wie Giovanni De Gamerra. Sie ist die Herausgeberin von *L'opera seria. Commedia per musica di R. de'Calzabigi* (1993) und die Autorin von *Libretti e librettisti italiani per Mozart* (1994).

JUAN JOSÉ CARRERAS, geboren am 13. 4. 1957, lehrt Musikgeschichte an der Universität von Zaragoza in Spanien. Sein Forschungsinteresse gilt vor allem der Musik am Hofe von Madrid zwischen 1680 und 1730 sowie der Rezeption der italienischen Oper in Spanien im 18. Jahrhundert. Er fungierte als Berater der Redaktion der

Zeitschriften *Il Saggiatore Musicale* (Florenz), *Early Music* (Oxford) sowie der *Revista de Musicología* (Madrid) und war Honorary Research Associate der Abteilung für Musik von Royal Holloway an der University of London sowie Visiting Fellow des Wolfson College in Cambridge. Gemeinsam mit Malcolm Boyd gab er den Sammelband *Music in Spain during the Eighteenth Century* (Cambridge 1998), mit José Máximo Leza die Studien zu *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss.XVI XVIII)* in der Zeitschrift *Artigrama* (Zaragoza 1998) heraus.

SYBILLE DAHMS, geboren am 2. 9. 1937 in Weimar, absolvierte 1955–57 die Schauspielschule am Mozarteum in Salzburg und schlug zuerst die Laufbahn einer Schauspielerin ein. 1963 nach Salzburg zurückgekehrt, studierte sie 1965–1974 Musikwissenschaft, Romanistik, Germanistik und Geschichte. Nach ihrer Promotion 1974 begann sie sich intensiv mit der Tanzforschung zu beschäftigen, die ihre weitere wissenschaftliche Laufbahn bestimmen sollte. 1978 übernahm sie die Leitung der berühmten *Derra de Moroda Dance Archives*. 1987 erfolgte die Habilitation mit einer Arbeit über Jean Georges Noverre. Sie ist derzeit a.o. Professor am Institut für Musikwissenschaft in Salzburg.

FRANCESCO COTFICELLI, geboren am 31. 7. 1966 in Neapel, absolvierte 1990 das Studium der Literaturwissenschaft an der Università degli Studi di Napoli „Federico II“, promovierte 1998 mit der Dissertation *Contributo alla storia della Commedia dell'Arte a Napoli: i manoscritti Casamarciano*, erhielt mehrere Auslandsstipendien und ein Post-doctoral Fellowship an der Ohio State University in den USA (1998/99). Neben zahlreichen Artikeln publizierte er, gemeinsam mit Paologiovanni Maione, zwei Bücher zur Theater- und Musikgeschichte Neapels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno austriaco (1697-1734)*, *Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo* (1993) und „*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*“, *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento* (1996).

ELISABETH THERESIA HILSCHER, geboren am 15. 7. 1967 in Wien, studierte 1985–93 an der Universität Wien Musikwissenschaft und Geschichte und begann 1994 mit einer Ausbildung für Sologesang. Seit 1987 ist sie Mitarbeiterin der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, seit 1990 Sekretär der *Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich* (und daher auch mit der Betreuung der Publikationsreihen der Gesellschaft betraut). Der Schwerpunkt ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit liegt einerseits auf kultur- bzw. musikgeschichtlichen Arbeiten zum österreichischen Hochbarock (v. a. über Karl VI. und seine Zeit), andererseits auf der Erforschung der Geschichte des Faches Musikwissenschaft (zahlreiche Arbeiten über Guido Adler).

ERIKA KANDUTH, geboren am 3. 2. 1928 in Malborghetto (UD), Italien, studierte an der Universität Wien Germanistik und Romanistik und erlangte das Doktorat mit einer Arbeit über den Petrarkismus in der deutschen Barockliteratur. Sie habilitierte sich 1969 für romanische Literaturwissenschaft, wurde 1976 zur Ordinaria für das Fach ernannt und übte in dieser Eigenschaft bis zu ihrer Emeritierung im Jahre 1996 ihre Lehrtätigkeit an der Universität Wien aus. Ihre zahlreichen Publikationen befassen sich mit der modernen italienischen Literatur ebenso wie mit den Einwirkungen der *italianità* in Österreich seit dem 16. Jahrhundert.

JOSÉ MÁXIMO LEZA, geboren am 29. 9. 1967, studierte an den Universitäten von Extremadura und Salamanca Kunstgeschichte und Musikwissenschaft und promovierte 1998 an der Universität Zaragoza mit der Dissertation *Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid, 1730–1750*. Seit 1993 ist er als Profesor Ayudante an der Universität von Salamanca tätig. Sein Hauptinteresse gilt dem Musiktheater in Spanien während des 18. Jahrhunderts (Antonio Literes, José de Nebra, Francesco Corradini). Er war und ist an mehreren internationalen Kooperationen mit Österreich, England, Portugal und Italien aktiv beteiligt. Gemeinsam mit Juan José Carreras gab er Studien zum Thema *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI–XVIII)* in der Zeitschrift *Artigrama* (Zaragoza 1998) heraus.

LEONIE DE MADDALENA, geboren am 27. 1. 1944 in Aarau in der Schweiz, studierte zunächst Romanistik und Archäologie in Zürich und übersiedelte 1972 nach Neapel, wo sie am Istituto Universitario Orientale ihre Studien fortsetzte. 1984 promovierte sie mit einer Doktorarbeit über die italienischen Übersetzungen des Schweizer Schriftstellers Robert Walser. Neben ihrer beruflichen Tätigkeit als Lehrerin und Übersetzerin beschäftigt sie sich aus persönlichem Interesse mit der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, wobei ihre besondere Aufmerksamkeit den künstlerischen Beziehungen zwischen den Höfen in Wien und Neapel gilt. Daraus resultierten ihre Beiträge zu den Bühnenbildern der Brüder Galliani für die habsburgischen Hochzeitsfestlichkeiten.

PAOLOGIOVANNI MAIONE, geboren am 15. 12. 1959, unterrichtet Musikgeschichte und -ästhetik am Konservatorium „D. Cimarosa“ in Avellino und ist als Forscher am Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in Neapel tätig. Derzeit (1998–2000) ist er Redaktionsmitglied der Zeitschrift *Rivista Italiana di Musicologia*. Neben zahlreichen Beiträgen in Fachzeitschriften hat er Monographien zur Musikgeschichte Neapels im 18. und 19. Jahrhundert publiziert, u. a. *Gioacchino Rossini* (1994), *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja* (1995) und *Napoli: itinerari armonici* (1998) sowie, gemeinsam mit Francesco Cotticelli, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1697–1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo* (1993) und „*Onesto diver-*

timento, ed allegria de'popoli". Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento (1996).

REINHART MEYER, geboren am 15. 11. 1942 in Berlin, studierte Philosophie, Theologie, Geschichte und Germanistik in Hamburg, Freiburg im Breisgau und Regensburg, wo er mit einer Dissertation über Lessing und Methodenprobleme wissenschaftlicher Arbeiten promovierte. Er habilitierte sich in Wuppertal und war dann an den Universitäten Marburg, München und Halle tätig. Von ihm stammen zahlreiche Publikationen auf dem Gebiet der Kulturgeschichte seit dem 17. Jahrhundert. Seit 1986 ist er Herausgeber der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, die sukzessive in chronologischer Abfolge das gesamte theatralische und musikdramatische Material im Raum des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation ermittelt (bisher sind 15 Bände erschienen), sowie Herausgeber mehrerer Textreihen (Hamburger Oper, Repertoire bis 1755, Theaterjournale, etc.).

DON NEVILLE, geboren am 2. 12. 1938, promovierte 1986 mit der Dissertation *Mozart's „La clemenza di Tito“ and the Metastasian opera seria* an der University of Cambridge und ist als Associate Professor (1997/98 als Chair) an der Faculty of Music der University of Western Ontario in Canada tätig. Er ist Spezialist auf dem Gebiet der *opera seria* des 18. Jahrhunderts und hat zahlreiche Artikel über Mozart und Metastasio publiziert, u. a. sämtliche 27 Einträge zu Metastasios Libretti in *The New Grove Dictionary of Opera*. Darüber hinaus hat er zwei Tagungsbände, einen über Mozart, den anderen über Metastasio, als Band 14 und 16 der *Studies in Music from the University of Western Ontario* ediert und bereitet derzeit das internationale Projekt *Metastasio: 100 Years* sowie ein *Website Handbook for Metastasio Research* (<http://publish.uwo.ca/~metastas/>) vor.

ALFRED NOE, geboren 1953, studierte Romanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien, wo er 1980 promoviert wurde. 1988 erfolgte seine Habilitation in Romanischer Literaturwissenschaft, 1996 in Vergleichender Literaturwissenschaft. Gemeinsam mit Erika Kanduth und Alberto Martino ist er seit 1991 Herausgeber der Schriftenreihe *Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik* und der Schriftenreihe *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Derzeit arbeitet er an einem Verzeichnis der italienischsprachigen Handschriften in der Österreichischen Nationalbibliothek (<http://www.oeaw.ac.at/~ksbm/wienonb/noe>) und an einer Studie über das Leben und Wirken der italienischen Hofdichter in Wien (insbesondere über Nicolò Minato).

NICHOLAS SALWEY, geboren am 4. 1. 1969, studierte bis 1990 in Oxford, wurde 1992 an der London School of Economics graduiert und arbeitete bis 1995 in der Europäischen Kommission in Brüssel. Nach seiner Rückkehr nach Oxford setzte er seine akademische Laufbahn mit einer Forschungsarbeit über das Londoner Konzert-

leben während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fort und publizierte, gemeinsam mit Simon McViegh, *The piano and harpsichord in London's concert life, 1750–1800: A calendar of advertised performances*. Seit 1997 ist er British Academy Research Assistant von Michael Burden im Rahmen eines Projekts zur *Rezeptionsgeschichte von Metastasio in London*.

OTTO G. SCHINDLER, geboren 1941 in Neunkirchen/NÖ, studierte an der Universität Wien Theaterwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte 1971 mit einer Arbeit über die Theatergeschichte von Baden bei Wien im 18. Jahrhundert. Er ist seit 1966 Mitarbeiter des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien und seit 1984 Leiter der dortigen Fachbibliothek. 1973 war er Fulbright Research Fellow an der State University of New York in Binghamton, daneben Mitarbeiter der Gesellschaft für Max-Reinhardt-Forschung, der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und des Instituts für Publikumsforschung an der ÖAW. Er publizierte zahlreiche Arbeiten zur österreichischen Theatergeschichte der Frühen Neuzeit, u.a. eine Edition von Stegreifburlesken der Wanderbühnen (1991), und ist Herausgeber der *Quellen zur Theatergeschichte* und des *Jahrbuchs der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung*. 1995 erhielt er den Theodor-Körner-Preis für Wissenschaft und Kunst. Seit 1997 ist er Mitglied der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

ANDREA SOMMER-MATHIS, geboren am 21. 7. 1956 in Wien, promovierte 1982 an der Universität Wien in Theaterwissenschaft und Romanistik mit der Dissertation „*Tu felix Austria nube*“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht. *Theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder*, diese Arbeit erschien 1994, völlig überarbeitet, als Buch unter dem Titel „*Tu felix Austria nube*“. *Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte widmete sie sich vielfältigen Forschungen zu Theater, Fest und Zeremoniell an den Habsburgerhöfen der Frühen Neuzeit im europäischen Konnex (besonders Spanien). Seit 1996 ist sie Mitglied der Gruppe *Italienische Oper in Mitteleuropa* im Rahmen des ESF-Programms *Musical Life in Europe, 1600–1900*.

REINHARD STROHM, geboren am 4. 8. 1942 in München, studierte Musikwissenschaften, Mittellatein und Romanistik in München, Berlin, Pisa und Mailand und promovierte 1971 an der Technischen Universität Berlin mit der Dissertation *Italienische Opernarien 1720–30*. 1970–81 war er bei der Wagner-Gesamtausgabe in München tätig, 1975–83 als Lecturer am King's College in London. 1983–90 wurde er als Professor an die Yale University berufen, 1990–96 an das King's College in London, seither lehrt er an der University of Oxford. Er publizierte, neben zahlreichen Auf-

sätzen, zwei Bücher zur Musik des Spätmittelalters und vier zur Oper des 18. Jahrhunderts: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, 2 Bde. (1976), *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (1979), *Essays on Handel and Italian Opera* (1985) und *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (1997).

WERNER TELESKO, geboren 1965 in Linz/OÖ, schloß das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien 1988 mit dem Magisterium und 1993 mit dem Doktorat ab; im Jahr 2000 erfolgte seine Habilitation an der Universität Wien. 1988–90 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom, 1990–93 wissenschaftlicher Angestellter in den Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig/NÖ; seit 1993 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Er publizierte u. a.: *Göttweiger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts. Studien zur Handschriftenproduktion eines Reformklosters* (1995), den Katalog *Thesenblätter österreichischer Universitäten* (1996) sowie *Napoleon Bonaparte – der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799–1815* (1998).

REGISTER

Vorbemerkung:

1. Pietro Metastasio wird im Register nicht eigens verzeichnet, weil der gesamte Band ihm gewidmet ist.
2. Personen- und Werkangaben in den Tabellen wurden im Register nicht erschlossen.

A. PERSONEN

- Adamberger, Valentin 300
Adler, Guido 400
Afflisio, Giuseppe d' 165
Aguirre, Francesco d' 37, 74
Alberoni, Giulio (Kardinal) 223
Alfieri, Vittorio 38
Algarotti, Francesco 10, 40, 115f., 208f., 269, 273–283
Althann d', Marianna Pignatelli s. Pignatelli d'Althann
Althann, Michael Friedrich (Kardinal) 189
Althann, Michael Johann von 119
Altomonte, Andrea 100, 229
Amadori, Giovanni Tedeschi 173f.
Amalie Wilhelmine, Kaiserin(witwe) 87, 107
Amalteo, Aurelio 29–31
Amelia, Prinzessin von Wales 285
Amicis, Anna de 190
Amigoni, Jacopo 245, 389
Amorevoli, Angelo 189, 232–234, 296
Andrássy, Julius d. Ä. 113
Andreoni, Giovanni Battista 296
Anfossi, Pasquale 190–207, 210, 213–215, 217, 294, 301
Angiolini, Gasparo 9, 130f., 136, 160, 162–165, 167f., 249, 281
Angiolini, Pietro 249
Annibali, Domenico 270
Apollodorus 56
Arena, Giuseppe 241
Ariosto, Lodovico 28
Aristoteles 40, 48, 52–54
Armona, José Antonio de 254f.
Arnaud, Abbé 122, 129
Arne, Thomas 10, 284, 286–289, 291, 297f., 300, 304, 338
Arteaga, Esteban 127
Aspelmay(e)r, Franz 161, 165f.
Astorga, Emanuel d' 238
Astrua, Giovanna 189
Aubry, Pierre 162
August III., König von Sachsen 269, 271f.
Augustus 29
Aureli, Aurelio 33
Austen, Jane 286
Babbi, Gregorio 173f.
Bach, Johann Christian 283, 286, 298
Badini, Carlo 301f.
Bagi, Barbara 190
Baglioni, Giovanna 149
Baglioni Poggi, Clementina 155
Baini, Cecilia 295
Balelli, Antonio 300
Babieri, Giovanni Domenico 143
Bartenstein, Johann Christoph von 128
Bartolini, Vincenzo 300
Batthyány, Carl Joseph (Károly) Feldmarschall 124
Beard, John 287
Beaujoyeulx, Balthasar de 159
Beethoven, Ludwig van 24
Bejar, Francisco de 256
Bellavite, Innocente 143
Bellotto, Bernardo (Canaletto) 162, 381
Benaglia, Giovanni Antonio 88, 92
Benedetti, Giuseppe 190
Benedikt, Heinrich 73

- Benedikte Henriette, Herzogin von Hannover 87
- Benti Bulgarelli, Maria Anna [Marianna] (La Romanina) 18, 39f., 41, 91, 172, 182, 189, 283
- Bentivoglio, Ippolito 241
- Bergl, Johann 364
- Bernardi, Charles 161
- Bernardoni, Pietro Antonio 29, 31, 59, 340
- Bernasconi, Antonia 300
- Bertali, Domenico 31
- Bertoli, Daniele Antonio 100, 229, 373
- Bertoni, Ferdinando 284, 286, 288–290, 294, 300, 305, 338
- Bettinelli, Giuseppe 104f., 226, 230, 240f., 270
- Bianchi, Giuseppe 299
- Bibiena s. Galli Bibiena
- Bilanzoni, Francesco 189
- Billington, Elisabetta 190
- Bin, Umberto de 32
- Binetti, Anna 167
- Blondy, Nicolas 159
- Boccherini-Viganò, Esther 167
- Boileau, Nicolas 35
- Bonavia, Girolamo 239, 245
- Bonducci, Andrea 120
- Bonini, Filippo Maria 29, 31
- Bononcini, Giovanni 103
- Bordoni, Faustina 145, 269, 271f.
- Borghese, Marc Antonio 172
- Borghese Spinola, Maria 74, 172
- Bormastini & Komp., Firma 105, 107
- Borosini, Francesco 18
- Bossuet, Jacques 49, 52, 59, 61
- Bostel, Lucas von 35
- Bottarelli, Giovan Gualberto 288, 299f., 304
- Bourdaloue, Louis 52f., 59
- Bourmonville, Julianne 136
- Boyd, Malcolm 400
- Braun (Praun), Christoph 228
- Brean, Franz Xaver 56f., 61
- Brent, Charlotte 287
- Brivio, Giuseppe 285, 290
- Broschi, Carlo (Farinelli) 18, 47, 120, 182, 232f., 240, 247, 249, 251f., 257, 280f., 285, 303, 389
- Broschi, Riccardo 232, 285, 290
- Brosses, Charles de 230
- Brown, Bruce Alan 9, 115–142, 145, 235, 399
- Brunelli, Bruno 8, 42, 69, 74, 119, 258, 262–265
- Bruni, Domenico 190
- Bublikow, Semnowitsch 162
- Bugiani, Elisabetta 297
- Bulgarelli, Domenico 75
- Bulgarelli, Marianna s. Benti Bulgarelli, Marianna
- Burden, Michael 10, 236, 293–309, 399, 403
- Burney, Charles 7, 19, 53, 70, 287f., 293, 298
- Burney, Fanny 286
- Burney, Susan 300, 303
- Caccini, Francesco 52
- Caccini, Maria 60
- Caffar(i)ello s. Majorani, Gaetano
- Cairolì, Giuseppe 120
- Caldara, Antonio 8, 24, 39, 42, 48, 63, 67f., 84, 87f., 92, 94, 96, 100, 103, 145, 221, 226, 230, 257, 296, 328
- Calderón de la Barca, Pedro 242f.
- Caloprese, Gregorio 59, 182
- Calvesi, Vincenzo 300
- Calzabigi, Raniero de 23, 40, 56, 117, 144, 163, 281, 399
- Camacho, Vicente 256f.
- Cammarano, Michele 190
- Canaletto s. Bellotto, Bernardo
- Candiani, Rosy 10, 208, 236, 269–282, 399
- Cañizares, José 254
- Capece, Carlo Sigismondo 244
- Carestini, Giovanni 23, 189
- Carlos, s. Karl
- Carreras, Juan José 10, 231, 237, 239f., 246, 251–267, 399, 401
- Carta, Johann Baptist 108
- Cassati, Pietro 228
- Castiglione, Baldassare 29
- Certosato, Cristoforo 29, 32
- Chamant, Jean Joseph 137
- Chastellux, François-Jean de 47f.
- Chelli, Domenico 190
- Cherubini, Luigi 286, 290, 294
- Chiari, Pietro 155
- Chiarini, Pietro 241
- Chigi, Sigismondo 120, 127, 129
- Chiochetti, Pietro Vincenzo 283
- Christie, Agatha 303
- Christina von Schweden, Königin 51
- Chute, John 297

- Ciccarelli, Francesco 190
 Cicero 51f., 54
 Cicognini, Giacinto Andrea 243
 Cimarosa, Domenico 283, 305
 Cinque, Giuseppe 190
 Ciprandi, Ercole 298
 Cocchi, Gioacchino 303
 Conforto (Conforti), Nicola 171, 173f.
 Contarini, Girolamo 258
 Conti, Francesco 39, 89, 94
 Copernicus, Nikolaus 55
 Coppola, Giuseppe 300
 Coralli s. Laurenti, Antonia Maria
 Cornaggia, Emanuele 189
 Corneille, Pierre 19
 Corradini, Francesco 255f., 401
 Corselli (Courcelle), Francesco (Francisco)
 221, 238–240, 245, 254
 Corsini, Bartolomeo 253
 Cortoni, Arcangelo 190
 Cosmerovio, Giovanni Cristoforo 35
 Costa, Antonio 74
 Coticelli, Francesco 9, 74, 171–184, 400f.
 Cremoni, Clementina 298
 Crescentini, Girolamo 190
 Crescimbeni, Giovanni Mario 48, 51, 59
 Cristini, Carlo 293
 Croce, Benedetto 18, 28
 Cuadra, Don Sebastián de la, Marqués de
 Villarias 231, 237, 240
 Cupeda, Donato 29, 48, 59, 340
 Curtis, Alan 399
 Cusani, Filippo 95

 Dahms, Sibylle 9, 157–168, 250, 400
 David, Domenico 187, 232
 David, Giacomo 190
 Davies, Cecilia 299
 Defraigne, Franz Adolph 167
 Deller, Florian 161
 Demosthenes 51
 Demus, Otto 355
 Denzio, Antonio 244
 Denzio s. Peruzzi, Teresa
 Descartes, René 55, 58
 Diderot, Denis 157, 281, 358
 Dietrichstein, Johann Gottfried Reichsgraf
 von 79, 91, 101, 106f.
 Ditters von Dittersdorf, Carl 124
 Draghi, Antonio 29, 35, 241, 340

 Du Bos, Jean-Baptiste 358
 Dupré, Jean 136, 167
 Duclos, Gabriel 136–138, 140
 Duni, Antonio 121, 255
 Durazzo, Giacomo 9, 115–142, 159, 161, 163,
 281

 Eggenberg, Fürsten (Familie) 89
 Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-
 Neuburg, Kaiserin 33f.
 Elisabeth II., Zarin von Rußland 162
 Elisabeth in Bayern, Kaiserin v. Österreich 7
 Elisabeth Farnese, Königin von Spanien 223,
 240, 252–54, 256, 261, 266
 Elisabeth Christine von Braunschweig-
 Wolfenbüttel, Kaiserin 9, 43, 73, 81f., 84, 87,
 92, 99, 172, 175, 181, 247, 296
 Elmi, Agata 235
 Eschenburg, Johann Joachim 19
 Eugen, Prinz von Savoyen 41, 91, 182
 Eximeno, Antonio 48, 68

 Fabiani, Giuseppe 161
 Fab(b)ri, Annibale Pio 189, 239f., 266
 Fabris, Eleonora 77, 98
 Fabris, Elisabeth 77
 Fago, Lorenzo 232
 Farinelli s. Brosehi, Carlo
 Favart, Charles-Simon 118f., 121–123, 126f.,
 130, 136–138, 140f., 162
 Favier, Jean 167
 Federico, Gennarantonio 231
 Fehr, Max 32f.
 Fénelon, François 49, 51f., 54–56, 60, 128
 Fenton, Robin 20
 Feo, Francesco 232
 Ferdinand III., Kaiser 65
 Ferdinand IV., König von Neapel-Sizilien 9,
 151, 154–156, 165, 189, 223
 Ferdinand VI., König von Spanien 223, 237,
 240, 245f., 252, 255
 Ferdinand, Herzog von Parma 223
 Ferdinand, Erzherzog 156, 166, 234
 Filippini, Tommaso 120, 127, 155
 Fiorè, Domenico Antonio di 173
 Flauto, Vincenzo 120, 151
 Fléchier, Esprit 52, 59
 Flora, Francesco 28
 Fogliazzi, Maria Teresa 163
 Folena, Gianfranco 16

- Fontana, Giovanni 29, 31
 Forellini, Giacinta 239, 266
 Forlivesi, Giuseppe 300
 Förtsch, Johann Philipp 35
 Fosi, Francesco 120
 Francia, Domenico 355
 Franz I., Kaiser (Franz Stephan von Lothringen) 40f., 64, 96, 99, 111, 117, 125, 145, 221, 223, 225f., 229f., 241, 249, 357f., 385
 Frasi, Giulia 285
 Friberth, Carl 124
 Friberth, Joseph 123
 Friedrich II., König von Preußen 241, 281
 Friedrich August II. von Sachsen, Kurfürst 224
 Friedrich Christian von Sachsen 127
 Frugoni, Carlo 116, 281
 Fubini, Mario 38
 Fux, Johann Joseph 39, 67, 76, 81, 88, 94, 97
 Fuzelier, Louis 162
- Gabrielli, Caterina 123, 141, 190
 Gaichìs, Jean 50, 52, 54f., 59, 61
 Galeazzi, Tommaso 190
 Galli, Caterina 299
 Galli Bibiena, Familie 372
 Galli Bibiena, Antonio 98, 228
 Galli Bibiena, Carlo 161
 Galli Bibiena, Ferdinando 94, 228, 282
 Galli Bibiena, Francesco 370
 Galli Bibiena, Giuseppe 81, 90, 92f., 94f., 98, 228, 269
 Galliari, Bernardino 9, 143–156, 401
 Galliari, Fabrizio 9, 143, 156, 377–379, 401
 Galliari, Giovanni 143
 Galliari, Giovanni Antonio 143, 156
 Galuppi, Baldassare 8, 18, 24, 155, 255, 283, 296f., 304, 307, 338
 Gamerra, Giovanni de 147, 295, 399
 Garas, Klára 358
 Garelli, Patrizia 259
 Garofalini, Tomaso 266
 Gassmann, Florian Leopold 146
 George II., König von England 285
 George III., König von England 285
 Ghelen, Jakob Anton von 151, 154f.
 Giacomazzi, Margarita 189
 Giacomazzi, Teresa 123
 Giannone, Pietro 111
 Giardini, Felice 297
 Giardini, Joseph 286, 297
 Gigli, Girolamo 23
 Giordani, Tomaso 284, 286, 288–290, 299f., 303f.
 Giorgi Banti, Brigida 190
 Giovannini, Francesco 246
 Gisbert, Blaise 50, 52, 54–56, 59–61
 Giuliani, Cecilia 300
 Giusinelli, Guiseppa 295
 Gluck, Christoph Willibald 8, 18, 40, 111, 117, 119, 121, 123f., 128, 132, 139, 141, 144, 146, 157, 161, 163–165, 249, 281, 283–285, 290, 300, 399
 Goldoni, Carlo 23, 149, 399
 Grassi, Cecilia 299
 Graun, Carl Heinrich 282
 Gravina, Gian Vincenzo 37, 39, 48, 51, 53, 59–61, 182
 Gray, Thomas 296f.
 Greco, Giovanni 228
 Grimaldi, Nicola 189
 Guadagni, Gaetano 299
 Gualdo Priorato, Galeazzo 29–31
 Guerrero, Vicente 253
 Guglielmi, Gregorio 11, 121, 355f., 358, 362, 364f., 374, 393–397
 Guglielmi, Pietro 299, 303f.
 Guidi, Alessandro 51, 53
 Gumpenhuber, Philipp 123f., 128, 136, 141, 160
- Hadamowsky, Franz 32, 87, 103
 Haid, Liane 113
 Händel, Georg Friedrich 8, 18–20, 23, 245, 257, 284f., 290
 Harris Ellen T. 20
 Hasse, Johann Adolf 8–10, 18f., 23f., 39, 42, 69, 117–121, 123, 125, 129–132, 136, 138–141, 144–147, 155f., 189, 191–203, 208–210, 212, 214, 221, 234, 257–259, 269–273, 277, 282–287, 290, 298, 338, 387
 Haupt, Herbert 30f.
 Haydn, Joseph 39
 Haymerle, Anna Katharina 81
 Haymerle, Anna Sophie (geb. Mauser) 81
 Haymerle, Bernhard 102
 Haymerle, Franz Joseph Freiherr von 113
 Haymerle, Franz Wenzel Reichsritter von 113
 Haymerle, Friedrich von 113
 Haymerle, Heinrich Freiherr von 113

- Haymerle, Heinrich (II.) von 114
 Haymerle, Johann Wolfgang 73, 79–86, 88–91,
 93–97, 99–112, 114, 229
 Haymerle, Lorenz 80
 Haymerle, Magdalena 80
 Haymerle, Norbert 80, 109, 112, 114
 Haymerle, Philipp Joseph 80f., 88, 112
 Haymerle, Rudolph 80
 Haymerle, Theresia 112
 Haymerle, Wenzel Franz 80, 112, 114
 Haymerle, Wenzel Gregor 80
 Hartz, Daniel 16, 119
 Heras, Maria 245
 Herodot 33, 56
 Hesse, Jean Baptiste de 160
 Hildburghausen, Prinz von s. Sachsen-
 Hildburghausen
 Hill, Aaron 284
 Hilscher Elisabeth Th. 9, 63–72, 400
 Hiltl, Nora 32
 Hilverding von Wewen, Franz 9, 159–165,
 168, 248, 380
 Hochmayr, Johann Maximilian 107
 Hogarth, William 288
 Holzbauer, Ignaz 248
 Holzer, Johann Evangelist 364
 Hoole, John 289, 293
 Horaz 29, 48, 53f., 281
 Hortschansky, Klaus 23, 259
 Hücke, Helmut 20
 Hume, Robert D. 294f.
- Inachi, Pedro 255
 Insauguine, Giacomo 189–206, 208–210,
 213–216
 Isabella, Prinzessin von Parma, Kaiserin
 116–118, 123f., 140f., 145f., 223, 241
- Johann V., König von Portugal 237
 Jolli, Antonio 190
 Joly, Jacques 16, 117f., 125
 Jommelli, Niccolò 8, 18f., 247–249, 258, 283,
 387
 Joseph I., Kaiser 29, 33, 59, 63, 65f., 70, 144,
 227–229
 Joseph II., Kaiser 9, 44, 116, 121, 123–129,
 140f., 145f., 154, 164, 168, 223, 234, 241
 Joseph I., König von Portugal 222, 237
 Josepha, Prinzessin von Sachsen 271f.
 Justinian I., Kaiser 362
- Kanduth, Erika 8, 28, 37–44, 401f.
 Karl V., Kaiser 32
 Karl VI., Kaiser (Karl III. von Spanien) 7, 9,
 17, 27, 30, 32, 37–44, 59, 61, 63–67, 69–72, 75,
 77–82, 84–86, 88f., 91, 94, 96, 99, 101–109,
 112, 119, 144f., 222–230, 237, 241, 247, 270,
 296, 340, 400
 Karl VII. (Karl Albrecht von Bayern), Kaiser
 241, 272
 Karl III., König von Neapel-Sizilien, König
 von Spanien 143–145, 154, 189, 221, 223f.,
 230f., 233, 236f., 239–241, 243, 252–254, 261
 Karl IV., König von Spanien 223, 241, 252
 Karl Alexander von Lothringen 145, 241
 Karl Eugen von Württemberg 164
 Karl Theodor von der Pfalz, Kurfürst 161
 Katharina II., Zarin von Rußland 162, 164,
 281
 Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton 116, 121,
 159, 166
 Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph 43, 74
 Klaninger (Kloninger, Klaininger) von
 Klanberg, Franz Ferdinand 78–81, 85
 Klaninger, Maria Theresia 79
 Klauber, Johann Baptist 364
 Klauber, Johann Sebastian 364
 Kurz-Bernardon, Felix von 113
- La Borde, Jean-Benjamin de 141
 Lalli, Domenico 18
 Lamberg, Ferdinand Graf 75, 91, 93, 96f., 101,
 104, 106
 Lampugnani, Giovanni Battista 189
 Lancellotta, Nicola 190
 Langen, Stefanie von 356, 358, 361, 364
 Laugier, Alessandro Lodovico 272
 Laurenti (verehel. Novello), Antonia Maria
 244
 Le Clerc, Marianne 136
 LePicq, Charles 167
 Legrenzi, Giovanni 241
 Lemene, Francesco de 51f., 59
 Leo, Leonardo 144, 221, 232f., 241, 257, 284,
 338
 Leonhardt, Gustav 399
 Leopold I., Kaiser 29, 31, 33f., 59, 65, 70, 75f.,
 340
 Leopold II., Kaiser (Erzherzog) 146f., 154,
 157, 223, 249
 Leopold, Herzog von Lothringen 223

- Leri, Caterina 189
 Lessing, Gotthold Ephraim 157, 402
 Leszczyński, Stanislaus 224f.
 Leutgeb, Joseph 124
 Levassori della Motta, Simone 159
 Leza, José Máximo 10, 239, 251–267, 400f.
 Liechtenstein, Alois Fürst von 113
 Liselotte von der Pfalz 222
 LITERES, Antonio 401
 Logroscino, Nicola 189, 232
 Lomellini, Agostino 118
 Longius 48
 Lorenzi, Giambattista 119
 Lotti, Antonio 18
 Lotti, Santa Stella 18
 Louise-Elisabeth, Prinzessin von Frankreich 238f., 254
 Lucchini, Antonio Maria 238f., 248
 Ludwig XIV., König von Frankreich 49, 222
 Ludwig XV., König von Frankreich 117, 222–225
 Ludwig, Dauphin von Frankreich 221f., 238, 245, 271f., 386
 Ludwig XVI., König von Frankreich 222
 Luis (Ludwig) I., König von Spanien 223
 Lühning, Helga 71
 Lully, Jean-Baptiste 283
- Maddalena, Leonie de 9, 143–156, 401
 Maggi, Carlo Maria 51f., 59
 Maio, Giovanni Francesco 286
 Maione, Paologiovanni 9f., 39, 185–219, 400f.
 Majo, Giuseppe de 232
 Majorani (Majorano), Gaetano (Caffarello) 115, 173, 189, 239f., 248
 Mancini, Francesco 232
 Mancini, Rosa 239f., 266
 Mancinelli, Costanza 246
 Manzuoli, Giovanni 189, 233f., 297f.
 Mara, Gertrud 302
 Maranesi, Carolina 190
 Maranesi, Cosimo 297
 Marchesi, Luigi 300
 Marchetti-Fantozzi, Maria 299
 Maria Amalia, Prinzessin von Sachsen 144–146, 223, 239, 253f.
 Maria Amalie, Erzherzogin 223
 Maria Anna (I.), Erzherzogin 237
 Maria Anna (II.), Erzherzogin 145, 223, 241
 Maria Anna (Marianne), Erzherzogin 41, 60
 Maria Anna Victoria, Infantin von Spanien 222f., 237
 Maria Antonia (Antoinette), Erzherzogin 167f., 269
 Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen 131
 Maria Barbara von Braganza, Königin von Spanien 237, 244, 246
 Maria Beatrice d'Este 156, 166, 234
 Maria Carolina, Erzherzogin, Königin von Neapel-Sizilien 223
 Maria Casimira, Königin von Polen 244
 Maria Ioannovna, Zarin von Rußland 110
 Maria Josepha, Erzherzogin 9, 151, 154, 156, 165
 Maria Josepha von Bayern, Kaiserin 146, 164
 Maria Leszczyńska 222
 Marie Louise Gabrielle, Herzogin von Savoyen 223
 Marie Louise Elisabeth, Prinzessin von Frankreich 222
 Maria Luisa (Ludovica), Infantin von Spanien, Großherzogin von Toskana, Kaiserin 146f., 154, 223, 249
 Maria Luisa, Königin von Spanien 223, 241
 Maria Teresa Antonia, Infantin von Spanien 221f., 238, 241, 245, 386
 Maria Theresia, Königin, österr. Regentin 7, 9f., 17, 27, 38, 40f., 44, 60, 67, 69, 78, 86, 96, 98f., 102, 107, 109, 111f., 117, 119, 124f., 128, 130, 139, 145, 154, 162, 171, 175, 181, 221, 223, 225f., 230, 241, 243, 249f., 357f., 360, 385
 Marino (Marini), Giambattista (Giovanni Battista) 28, 51
 Marchesini, Santa 266
 Martello, Pier Jacopo 21–23
 Martino, Alberto 402
 Masi Giura, Maria 189
 Mattei, Colomba 233, 248
 Mattei, Saverio 157, 293
 Matteis, Nicola 159, 228
 Mattheson, Johann 19, 21
 Mazzinghi, Joseph 300
 Mazziote, Antonio 295
 Meagher, Robert 52
 Mecour, Jeanne 162
 Mecour, Louis 162
 Medici, Familie 28
 Medici, Cosimo il Vecchio de' 29

- Medici, Cosimo I. de' 29
 Medici, Giovanni Battista 143
 Medici, Lorenzo de' 29
 Meister, Richard 357f., 361, 363
 Mele, Giovanni Battista 255
 Merighi, Antonia 172, 189
 Meyer, Reinhart 10, 311–352, 402
 Meytens, Martin van 121
 Mezzo, Pietro de 190
 Micheli, Leopoldo (de) 298–300
 Migliavacca, Giovanni Ambrogio 10, 117–119, 141, 269, 272
 Milhous, Judith 294f.
 Millico, Giuseppe 286, 299
 Millner, Frederick L. 272
 Minato, Nicolò 28, 30f., 33–35, 59, 67, 340, 402
 Mingotti, Regina 173f., 271, 295, 297
 Molière, Jean-Baptiste 163
 Monanni, Angelo 190
 Mondonville, Jean-Joseph de Cassanéa 116
 Monroy y Silva, Cristobal de 242
 Monsigny, Pierre-Alexandre 126
 Montagnana, Antonio 246
 Montealegre, Joaquin Marqués de 231, 236f.
 Monteriso, Giuseppe 227f.
 Monticelli, Angelo Marai 296
 Monticelli, Maria Marta 239, 266
 Monza, Carlo 145
 Moriconi, Luigi 190
 Morigi, Margherita 300
 Mount-Edgcumbe, Richard 297
 Moura Corte Real, Marchesa de 76
 Mozart, Karl 111
 Mozart, Leopold 155, 298
 Mozart, Wolfgang Amadeus 8, 15, 18, 20, 24, 39, 44, 111, 144, 147, 165f., 234, 298, 399, 402
 Müller, Johann Heinrich 166
 Muraro, Maria Teresa 16
 Muratori, Lodovico 48, 50–52, 54, 59–61, 70

 Nebra, José (Melchar de) 401
 Negri, Maria Caterina 244
 Neville, Don 8, 16, 47–61, 289, 311, 402
 Newen, Johann Carl 31
 Nicolini, Mariano 235
 Noe, Alfred 8, 27–35, 402
 Novello, Felice 244
 Noverre, Jean Georges 9, 157, 160, 162–168, 382, 400

 Oberleuthner(in), Maria 77
 Oliverio, Giovanni Battista 189
 Orsini, Gaetano 92, 227
 Ossi, Giovanni 172

 Pacchiarotti (Pacchierotti), Gaspare 190, 286, 300
 Paisiello, Giovanni 8, 10, 190–208, 210, 213, 218f., 300
 Panichi, Lucia (La Moscovita) 296
 Panzacchi, Domenico 248
 Paolucci, Camillo (Kardinal) 120
 Pariati, Pietro 18, 27, 30f., 59, 61, 67, 87, 94, 97, 103, 340
 Parini, Giuseppe 234, 399
 Parrino, Domenico Antonio 172, 189
 Pasi, Antonio 172
 Pasquini, Giovanni Claudio 10, 60f., 269–272
 Pavia, Jacobo 266
 Pellegrini, Domenico 30
 Pepoli, Sicinio Graf 249
 Perellino, Antonio 190
 Peretti, Niccolò 287
 Perez, David 295, 338
 Pergolesi, Giovanni Battista 296, 304
 Peroni, Giuseppe 41, 226, 229, 283
 Peruzzi, Anna Maria 24, 233f., 239f., 245f.
 Peruzzi, Teresa 244
 Pescetti, Giovanni Battista 297
 Peter Leopold, Erzherzog s. Leopold II., Kaiser
 Petrarca 48, 51
 Philipp V., König von Spanien 77, 223, 238–240, 246, 252, 266
 Philipp, Herzog von Orléans (Regent) 222
 Philipp II., Herzog von Orléans 222
 Philipp, Herzog von Parma (Infant) 222f., 238, 254
 Philipp Wilhelm von Pfalz-Neuburg 223
 Phil(é)bois, Alexandre d. Ä. 92, 159, 228
 Piatti, Lorenzo 299
 Piccinelli, Anna 244
 Piccinelli, Maria 123
 Piccin(n)i, Niccolò 18, 157, 283, 295
 Pieracini, Giovanni Antonio 239, 253f., 266
 Pignatelli, Antonio 119
 Pignatelli d'Althann, Marianna 37, 39f., 119
 Pignatelli di Belmonte, Anna Francesca 119f., 155, 174, 247
 Pinacci, Giovanni Battista 172

- Pio di Savoia, Francesco 76
 Pio di Savoia, Eleonora 256
 Pio di Savoia, Gilberto 76
 Pio di Savoia, Luigi 75–77, 79, 82, 85–88, 91, 95
 Piranesi, Giovanni Battista 362
 Pisani, Barbara 92, 227f.
 Pitrot, Antoine 166
 Plato 54f.
 Platzer, Johann Georg 250, 390
 Plöckner, Jakob Ernst von 111
 Poliziano, Agnolo 28, 256
 Polone, Clara 300
 Porpora, Nicola 8, 39, 73, 172, 233
 Pozzi, Anna 300
 Praun, Christoph s. Braun, Christoph
 Predieri, Luca 39, 103
 Price, Curtis 294f.
 Priori, Antonio 190
 Prokoff, Anton 230
 Pugnani, Gaetano 124, 249, 286
 Pulci, Luigi 28

 Quaglio, Familie 161
 Quaglio, Giovanni Maria 128, 137
 Quantz, Johann Joachim 94, 295
 Questenberg, Johann Adam Graf 81, 113
 Quinault, Jean-Baptiste Maurice 118, 141, 283
 Quintilian 52

 Raaff, Anton 248
 Ragazzi, Angelo 67
 Rameau, Jean-Philippe 116, 132, 160, 162
 Ranieri, Elisabetta 190
 Rauzzini, Venanzio 155
 Re, Vincenzo (Del Re, Dal Re) 189f.
 Reckendorfer, Paul 355
 Redi, Francesco 51
 Reutter, (Johann) Georg d. J. 92, 103, 140f.
 Reutter-Holzhauser, Therese 92
 Rhem, Barbara 123f.
 Riboldi, Angela Caterina 190
 Ricciarelli, Giuseppe 297
 Riccoboni, François 160
 Richer, Louis-Augustin 122
 Righini, Pietro 143f., 233
 Ripa, Cesare 364
 Riva, Giuseppe 48
 Rizzini, Pietro 137f.

 Rolli, Paolo Antonio 18, 245, 295f., 304
 Romanina, La s. Benti Bulgarelli, Maria Anna
 Rospigliosi, Giulio (Kardinal, Papst Clemens IX.) 243
 Rossi, Alessandra de 189
 Rossi, Cristofano 235
 Rossi, Giuseppe 125
 Rubens, Peter Paul 250
 Rudolph, Johann Albrecht 35
 Rust, Giacomo 132

 Sacchini, Antonio 283
 Sachsen-Hildburghausen, Joseph Friedrich Prinz von 123
 Sacrati, Francesco 241
 Sala di Felice, Elena 22
 Saletti, Lorenzo 239, 266
 Salieri, Antonio 24
 Salimbeni, Felice 226–228
 Sallé, Marie 160, 162
 Salomoni, Giuseppe II. 161
 Salvi, Antonio 18
 Salwey, Nicholas 10, 283–291, 402
 San Martino di Baldissero, Graf 66
 San Miguel, Manuel 253, 255
 Sandgruber, Roman 85
 Sarro (Sarri), Domenico 10, 110, 142, 172, 189, 191–203, 210–214, 221, 231–233
 Sarti, Giuseppe 286, 300
 Sartori, Angiola 295
 Sartori, Claudio 311
 Savoj, Gaspere 149
 Savoyen, Prinz Eugen s. Eugen, Prinz von Savoyen
 Sbarra, Filippo 30f.
 Sbarra, Francesco 30, 67
 Scarlatti, Domenico 244f.
 Schindler, Otto G. 9, 73–114, 227, 229, 403
 Schinotti, Teresa 300
 Schirolli, Bartolomeo 299
 Schmelzer, Johann Heinrich 35
 Schmidt, Justus 357
 Schmutzer, Jacob 121, 374
 Schubert, Franz 24
 Schuster, Joseph 189–206, 208–210, 213–215, 217
 Schwarzenberg, Familie 229
 Schwarzenberg, Adam Franz Fürst von 41, 89–91
 Schwarzenberg, Josef Adam Fürst von 161

- Schwarzenberg, Maria Theresia, Fürstin von 90
- Scotti, Annibale Marchese 223, 240
- Scotti, Teresa 298
- Seovelli, Gaetano 300
- Sedain(e), Michel-Jean 126
- Segneri, Paolo 52, 59f.
- Seifert, Herbert 32
- Selfridge-Field, Eleanor 68
- Selliers, Joseph Carl 112
- Servandoni, Jean-Nicolas 136–138
- Sforza Visconti, Bianca 74
- Sigrist, Franz 365
- Sinzendorf, Johann Wilhelm Graf von 74
- Sinzendorf, Philipp Ludwig Wenzel Graf von 74
- Sinzendorf, Sigmund Rudolf Graf von 74, 76, 183
- Smith, John 285
- Sommer-Mathis, Andrea 10, 16, 49, 144, 171, 221–250, 253, 403
- Sophokles 53
- Sorosina, Benedetta 189
- Sporek, Franz Anton von 244
- Stampiglia, Silvio 30f., 59, 230, 233, 340
- Starzer, Joseph 161f., 166
- Steglich, Rudolf 20
- Strohm, Reinhard 8, 15–26, 20, 240, 294f., 403
- Strozzi, Giulio 241
- Subirá, José 258
- Sueton 56
- Swieten, Gerhard van 363, 365
- Tanucci, Bernardo 155
- Tartini, Giuseppe 282
- Tasso, Torquato 28, 118
- Tedeschi, Caterina 296
- Teiber (Täuber), Elisabeth 123, 155
- Telesko, Werner 11, 121, 355–365, 404
- Télez, Fray Gabriel s. Tirso de Molina
- Tenducci, Ferdinando 287, 298
- Tenerelli, Carlo 185
- Tesi Tramontini, Vittoria 189, 233f., 239f., 248
- Thomas von Aquin 364
- Thürheim, Christoph Wilhelm Graf von 91
- Thürheim, Georg Sigmund Graf von 77
- Thürheim, Johann Wilhelm Graf von 91
- Thürheim, Maria Anna Gräfin von 77
- Tibaldi, Giuseppe 155
- Tibaldi, Pietro 190
- Tiepolo, Giuseppe 250
- Tillot, Guillaume du 116
- Tischler, Anton 121, 374f.
- Tintori, Francesco de' 30f.
- Tirso de Molina 242f.
- Tona, Maria 270
- Tonnarelli, Lorenzo 190
- Toscanini, Arturo 161
- Toscanini, Walter 161
- Trabalza, Lucia Celeste 190
- Traëtta, Tommaso 116, 118, 122, 149, 189–203, 210, 212, 214–216, 219
- Trapassi, Leopoldo 104, 120f., 226, 227, 283
- Trattner, Georg von 157, 165
- Trautson, Johann Josef Graf von (Erzbischof) 11, 355f., 365
- Tremblin, Charles-André 137
- Triller, Joseph 31
- Trombetta, Emanuella 246
- Ulloa Severino, Erasmo 184, 187, 232f.
- Uttini, Elisabetta 239f., 246, 266
- Val, Girolamo 239
- Vanneschi, Francesco 297, 304
- Vento, Mattia 284, 286, 290
- Verazi, Mattia 18, 129
- Verdi, Giuseppe 15
- Vergil 29
- Veroli, Giacomo 155
- Vestris, Gaetano 164f.
- Viale Ferrero, Mercedes 147f., 153f.
- Vida, Paolo 244
- Viganò, Onorato 132, 167
- Villeneuve (Tänzer) 167
- Vinci, Leonardo 19, 87, 233, 283–286, 290, 312, 338f.
- Visconti, Caterina 189, 285, 296
- Vitani, Giuseppe 190
- Vivaldi, Antonio 18, 258
- Voltaire (Arouet, Françoise Marie de) 164, 281
- Walpole, Horace 295
- Walser, Robert 401
- Weilen, Alexander von 32, 87
- Ximenes Aragona, Francesco 241

- Young, Esther 298
 Young, Isabella 298
 Young, Polly 298
- Zanuzzi, Santina 162
 Zatta, Antonio 293, 367, 369, 376, 383f., 391f.
 Zechmeister, Gustav 247
- Zeno, Apostolo 7, 18, 22, 27f., 30f., 37, 60, 68,
 76, 87f., 103, 145, 270, 284, 295, 340
 Zerquera, Ignacio 253, 255
 Zilly, Fabio 90, 92, 95, 104–107
 Zinzendorf, Karl Graf von 74
 Ziss, Andrea Giovanni 84
 Ziss (ZiB), Theresia 131

B. ORTE

- Aix-la-Chapelle (Frankreich) 116
 Aranjuez (Spanien) 240, 245, 248
- Baja (Bács-Kiskum/Ungarn) 109
 Balkan 103, 225, 227
 Bar, Herzogtum 225
 Barcelona 226
 Belgien 223
 Berlin 143, 173, 227, 269, 281f.
 Böhmen 80, 89
 Böhmisches Krumau (Český Krumlov) 89–91,
 93, 100, 160–162, 229
 Bologna 9, 24, 48, 120, 148, 152–154, 234, 239,
 248, 257, 266, 282, 338
 Brandeis (Brandýs nad Labem/Böhmen) 91
- Casale Monferrato (Italien) 144
 Castellazzo di Bollate (Italien) 144
- Deutschland 113, 119, 145
 Dresden 10, 19, 23, 42, 119, 121, 145f., 162,
 166, 174, 208, 227, 235f., 258, 269, 271, 273,
 275, 277, 279, 281f., 285, 339, 356
- Eger (Ungarn) 365
 England 8, 17, 223, 301, 401
- Feldsberg (Valtice/Mähren) 113
 Ferrara 241, 257f.
 Florenz 29, 51, 120, 154, 239, 256f., 266, 338,
 351
 Frankreich 18, 116f., 136, 159, 222–224, 237, 250
- Genua 10, 116, 250, 283, 338
 Graz 89, 93, 272
 Großbritannien s. England
- Hall (Tirol) 108
 Hannover 87
 Hubertusburg 273f.
- Innsbruck 144, 146–149, 153f., 249
 Italien 23, 113, 119, 121, 143, 145, 163, 168, 223f.,
 227, 233f., 238, 246, 269, 286, 298, 341, 401
- Jaromeritz (Jaroměřice nad Rokytnou/
 Mähren) 81, 113
 Jechnitz (Mähren) 113
- Karlsbad (Böhmen) 41, 89, 91
 Kremsier (Mähren) 312
 Krumau (Böhmen) s. Böhmisches Krumau
- Laxenburg (bei Wien) 38, 77, 87
 Leipzig 123
 Linz 91–94
 Lissabon 234, 244, 248f., 253, 257, 272
 Livorno 282, 338
 Lombardei 224
 London 10, 153, 168, 234, 245, 257, 283–291,
 293–309, 338, 351, 402f.
 Covent Garden 287, 291, 297
 Drury Lane 291
 Haymarket Theatre 287, 291
 King's Theatre 234, 286, 290f., 295, 297,
 299–301, 303
- Lothringen 224f.
 Lyon 162
- Madrid 10, 221f., 231f., 234, 237–241, 243,
 246–249, 252–259, 261–266, 399
 (Real) Teatro (Coliseo) del Buen Retiro
 240, 245, 254f., 257f.
 Teatro de los Caños del Peral 239, 245f.,
 253f., 256, 258, 261–266

- Teatro (Corral) de la Cruz 253, 255f., 261f.
 Teatro (Corral) del Principe 253, 255, 261, 264
- Mailand 120, 143, 145, 147–149, 156, 167, 223, 234f., 256, 266, 269, 272, 282, 285, 297, 338, 399
 Itinerale 143
 Regio Ducal/Teatro 143f., 147, 167, 233
 La Scala 143
- Mannheim 110, 161
 Montpellier 50
 Münster 17
- Neapel 7, 9f., 17f., 37, 39, 68, 73f., 77, 110, 119f., 143–145, 154–156, 171–219, 221, 223f., 230, 232–235, 237, 239–241, 245, 248, 250, 253, 256f., 269, 275, 277, 285, 301, 338, 400f.
 Teatro dei Fiorentini 77, 173
 Teatro di San Bartolomeo 172, 185–187, 189f., 231f., 234, 236, 257
 (Real)Teatro San Carlo 143, 187, 189f., 221, 230–234, 236f., 243, 253, 257
- Neu-Teresztyan (Siebenbürgen) 108
 Novara (Italien) 144
- Oberösterreich 89
 Österreich 103, 181, 222, 224, 237, 241, 271, 401
- Padua 77, 132, 286
 Paris 50, 117–119, 122f., 125, 129, 132, 136f., 168, 141, 143, 160, 162, 165, 222
 Parma 116f., 122, 143f., 163, 223f., 233, 238, 281
 Pavia 257
 Perchtoldsdorf (Niederösterreich) 110–112
 Perugia 257
 Piacenza 223f., 245
 Plan (Planá/Böhmen) 80
 Polen 224f.
 Portugal 237, 251
 Potsdam 110
 Prag 41, 81, 83f., 89, 94, 110, 113, 244, 272, 338
 Preußen 116, 125, 241
- Rastatt 222
 Reich, Heiliges Römisches deutscher Nation 312, 339, 402
 Rom 7, 10, 37, 39f., 42, 48, 51, 87, 91, 104, 120f., 154, 171, 185, 230, 233f., 240f., 244, 256f., 273, 281, 283, 285, 312, 338–340, 351
- Teatro delle Dame 75, 249
 Teatro Tordinona 296
 Rußland 113, 137, 162, 165, 167f., 224
- Sachsen 116, 269, 272
 Salzburg 159, 161, 400
 Sankt Florian, Stift (Oberösterreich) 86
 Sankt Petersburg 110, 163, 249, 356
 Sardinien 224
 Savoyen 66
 Schemnitz (Oberungarn) 108
 Siebenbürgen 108
 Siena 120, 269f.
 Sizilien 108, 224
 Skandinavien 168
 Soissons (Frankreich) 40
 Sowjetunion 114
 Spanien 8, 18, 66f., 70, 222–224, 232, 237, 240, 244f., 250–253, 257, 261, 303, 401, 403
 Steiermark 80
 Stuttgart 161–163, 165, 249
- Tachau (Tachov/Böhmen) 80
 Toskana 223–225
 Turin 37, 120, 143f., 147–149, 153f., 156, 241, 257
 Teatro Carignano 144
 Teatro Regio 143f., 163, 221, 233, 249
 Udine 120
 Utrecht 222f.
- Valencia 253
 Venedig 10, 17, 22, 24, 39, 77, 85, 95, 141, 145, 234, 238–241, 249, 257–259, 263, 266, 269, 272, 283, 285, 338, 351
 Teatro S. Benedetto 163
 Teatro S. Giovanni Crisostomo 257
 Verona 257f., 338
 Vicenza 257, 300
- Warschau 145
 Wien 10, 16, 22, 24, 28, 30, 37–39, 47–49, 58, 67, 73–76, 80, 82, 85, 87, 90, 92–94, 108–113, 116–123, 125f., 128, 136f., 141, 143, 145f., 149–168, 171, 173f., 221, 225–227, 229f., 232–235, 241, 244, 247–249, 257, 269–282, 296, 312, 328, 338–340, 351f., 355–365, 401
 Burgtheater 112, 121, 123f., 126, 128–130, 132, 155, 160, 162–164, 166, 247f.

Favorita 38, 78, 82, 86–90, 95–97, 103f., 107, 371
 (Kaiser)Hof 7f., 27, 29, 31, 35, 37, 40, 42, 44, 48, 63f., 66–69, 80, 114, 116f., 124, 130, 162, 183, 223, 225, 228, 241, 243, 340
 Hofburg 38, 82, 86, 104
 Hofkapelle 82, 88, 104, 368
 Hoftheater 38, 78, 81f., 86, 89, 97, 103f., 137, 227, 248, 370
 Kärntnertheater 112, 128, 155, 160, 164, 167

Österreichische Akademie der Wissenschaften 8, 11, 121, 355–365, 393–397
 Redoutensaal 138
 Schönbrunn 38, 121, 138, 155
 Spanischer Saal 82, 86
 Theater 9, 113
 Tuchlaubentheater (Stampfertheater) 109
 Universität, Alte s. Wien, Österr. Akademie der Wissenschaften
 Wiener Neustadt (Niederösterreich) 113
 Württemberg 19
 Würzburg 364

C. STÜCKE

(Die Werke Metastasios sind *kursiv* gesetzt)

Adèle de Ponthieu (Ballett, Noverre) 166
Achille in Sciro 10, 26, 39, 61, 67, 69, 96, 143, 145, 221–250, 253f., 390
 Achille riconosciuto (Ximenes) 241
Adriano in Siria 26, 39, 43, 61, 67, 69, 149f., 238, 247, 298
 Agamemnon vengé (Ballett, Noverre) 166
 Les Albanes (opéra-ballet) 128
 Alceste (Calzabigi/Gluck) 157, 165
Alcide al bivio 9, 26, 115–142, 145, 234, 241, 250, 298, 374f.
 Alessandro in Sidone (Pariati–Zeno/Bononcini) 103
Alessandro nell'Indie 26, 39, 60, 232, 238f., 247, 254, 257, 283f., 303, 312, 338f.
 Alexandre et Campaspe (Ballett, Noverre) 166
 Con amor no hay libertad 256
 Por amor y por lealtad recobrar la majestad.
 Demetrio en Siria 253, 255–257, 260, 262
Angelica e Medoro 73f., 232
 Angelica vincitrice di Alcina (Pariati/Fux) 94
Antigono 26, 269f., 297, 306
 L'apothéose d'Hercule (Ballett, Noverre) 175
 El Aquiles (Tirso de Molina) 242
 Arbace s. *Artaserse*
 Armida (Durazzo/Gluck) 9, 118f., 140–142
Artaserse 10, 26, 39, 60, 87, 232f., 238, 253–255, 259, 264f., 283–291, 297, 303, 306, 312, 328, 338, 391
 Ascanio in Alba (Parini/Mozart) 234, 298
L'asilo d'Amore 89, 92, 94, 146

Astrea placata 103f.
 Atis, Der stumme Prinz (nach Minato) 35
Attilio Regolo 26, 42, 61, 69, 120, 269f.
 Ballet Comique de la Reyne (Beaujoyeux) 159
Betulia liberata 26, 61
 Buovo d'Antona (Goldoni) 149
 Le cacciatrici amanti 118
 Cajo Fabricio (Zeno/Hasse) 284
 Calliope (Verazi/Rust) 132
 Cara Mustapha, Der glückliche und unglückliche (nach Boileau) 35
 Castor e Polluce (Ballett) 132
Catone in Utica 39, 60, 248, 284
 La cautela en la amistad y robo de las Sabinas 256
 El cavallero dama (Monroy y Silva) 242
 Cesare in Egitto 149
 La Ciaccone (Ballett) 136
Le cinesi 26
Ciro riconosciuto 39, 61, 67, 69, 103, 269, 273
 Citera assediata (Ballett, Gluck) 164
La clemenza di Tito 15, 26, 39, 43, 57, 61, 67, 69–72, 145, 231, 238, 254
 Cleofide s. *Alessandro nell'Indie*
 La contesa de' numi 84
La corona 26
 Costanza e Fortezza (Pariati/Fux) 81, 83, 94, 110
 Croesus, Der Hochmüthige Gestürztte und Wider-Erhobene (Bostel) 35

- Creso (Minato) 33, 35
 Cumplir con amor y honor 256
 Cythère assiégée (Favart/Gluck) 128

 Dar el ser el hijo al padre 253, 255, 259f., 264
 Decio y Eraclea 255
 Deidamia (Rolli/Händel) 245
Demetrio 10f., 26, 39, 43, 60, 67, 69, 89, 232, 234, 238, 249, 252, 259, 261, 263, 266, 269, 294, 307, 312, 328, 338, 391
Demofonte 23, 26, 39, 61, 67–70, 232, 238, 249, 254, 266f., 269, 271, 297, 302, 307
 Le départ d'Enée ou La Didon abandonnée (Ballett) 163
Didone abbandonata 10, 26, 39, 110, 113, 148, 163, 185, 219, 232, 247f., 254f., 269, 273f., 278, 284, 301, 384

Egeria 121, 146
S. Elena al Calvario 60, 88, 312, 338f., 369
 Elisa (Pariati) 87, 95
 L'Endimione (Guidi) 51, 53
Endimione 172, 232
Enea negli Elisi 88, 94
 Enea in Troia (Algarotti) 282
 Enone (Zeno) 87f., 95
L'Eroe Cinese 297, 306
Ezio 26, 39, 60, 113, 232, 249, 257, 269, 273, 284

 Farnace (Lucchini/Corselli) 238, 240, 248, 254
La pubblica felicità 154
 Le feste d'Imenco (Frugoni/Traetta) 122
 Le festin de Pierre (Ballett, Angiolini/Calzabigi/Gluck) 163
Per la festività del Santo Natale 26, 60
 La buona figliuola (Goldoni) 157, 286
 La finta pazza (Strozzi) 241
 La forza della virtù (David) 187, 232

La Galatea 26
Gions re di Giuda 26, 61
Giuseppe riconosciuto 61
Giustino 53
 La guirlande enchantée (Ballett) 161, 381

 Les Horaces et les Curiaces (Ballett, Noverre) 167

 Idomeneo, Ré di Creta (Mozart) 20
 Île de Merlin s. Le Monde renversé

L'impresario delle Canarie 110
 Les Indes galantes (Ballett) 160, 162
 L'innocenza giustificata (Durazzo/Metastasio) 118
Ipermestra 26, 145, 241, 244, 300, 307f.
 Iphigénie en Aulide (Algarotti) 282
 Iphigénie en Tauride (Guillard/Gluck) 124
Irene 297, 306
Isacco, figura del Redentore 26, 61, 104
L'isola disabitata 26
Issipile 39, 61, 69, 89, 301
 L'Ivrogne corrigé (Anseaume/Gluck) 140

 Don Juan (Ballett) 140
 Don Juan (Molière) 163

 Komödie vom Leiden Christi 111

 Lucio Silla (Gamera/Mozart) 147, 149

 Mandane s. *Artaserse*
 Il marchese villano (Chiari/Galuppi) 155
 Medea (Ballett/Noverre) 163
 Mersape s. *L'Olimpiade*
 Mitridate re di Ponto (Cigna-Santi/Mozart) 149
 Le Monde renversé (Anseaume) 128
 El monstruo de los jardines (Calderón) 242
 La mort d'Hercule (Ballett) 165
La morte d'Abele 26, 61

 Nino (Zanelli u. Cassani/Corselli) 238, 240
Nitteti 26, 301, 307
 Le nozze di Amore e Psiche (Baldanza/Leo) 144
 Le nozze di Aurora (Pariati) 97

L'Olimpiade 26, 39, 61, 67, 69, 94f., 227, 232, 287, 296, 298, 300, 303, 306, 309, 392
 Orfeo ed Euridice (Calzabigi/Gluck) 117, 121, 140
Gli Orti Esperidi 9, 73f., 171–184, 232, 383

 Paride ed Elena (Calzabigi/Gluck) 165
Il Parnaso accusato e difeso 103f.
Il Parnaso confuso 146, 250
Partenope 9, 143f., 149, 151, 156, 250, 376, 379
 Partenope (Stampiglia) 230, 233
La passione di Gesù Cristo 42, 56f., 60, 87, 369
 Patro Calienno (Mercotelli-Orefice) 77

- Il pomo d'oro (Sbarra) 67f.
Poro s. Alessandro nell'Indie
- Il re pastore* 20, 26, 269, 273
 Les petits riens (Ballett) 165
 Roger et Bradamante (Ballett, Noverre) 166
 Le Roi et le Fermier (Sedain/Monsigny) 126
Romolo ed Ersilia 147–149, 154, 156, 250, 378
Il Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine 156,
 234, 250, 298
- Semiramide riconosciuta* 26, 39, 60, 247, 249,
 269, 272, 283f.
- Semiramis (Ballett, Gluck/Angiolini) 164
 Senoctrina (Pasticcio) 295
Siface 26, 60, 187, 232, 238
Siroe re di Persia 26, 39, 60, 232, 238, 254, 257,
 284
 Sismano 148
 Le cinque Sultanes (Ballett, Noverre) 166
- Tancredi 148f.
- Télémaque (Fénelon) 49, 128
Temistocle 39, 61, 67, 69f., 103
 Teseo in Creta (Pariati) 94
 Tetide (Migliavacca/Gluck) 117f., 121, 123,
 138, 141
 Tetide in Sciro (Capece) 244
 Thésée ou le héros prémature (Ballett,
 Noverre) 166
 Trajano en Dacia 256
Il trionfo d'Amore 146, 158, 250, 380
Il trionfo di Clelia 121
 Il trionfo della Fama 84
 Il trionfo della fedeltà (Maria Antonia
 Walpurgis von Sachsen/Metastasio) 131
 Le Turc généreux (Ballett) 160, 162, 381
- L'Usurpatore Innocente s. *Demofonte*
 Venere placata (Stampa/Corselli) 238, 240
 La venuta d'Ascanio in Italia 143
I voti pubblici 40f.
- Zenobia* 39, 61, 69, 104f., 297