

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 27 (2007)
Rubrik: Freie Beiträge

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Freie Beiträge

«... prendendo quasi ogni sera il divertimento delle opere in Musica ...» – Streiflichter auf die Opernstagione des Winters 1682/83 in Venedig¹

Rudolf Bossard (Luzern)

I. Quellenlage zu den zwölf Opern der Stagione 1682/83

Die nachfolgenden Ausführungen verstehen sich als Fortsetzung zu Arbeiten über Giovanni Legrenzis *Il Giustino*.² Mein Interesse gilt seit geraumer Zeit dem Kontext, in dem diese Oper zur Karnevalszeit 1683 in Venedig über die Bühne des Teatro San Luca ging. Demzufolge sind die elf Opern im saisonalen Umfeld von *Il Giustino* näher ins Blickfeld geraten. Meinen Bemühungen kommt entgegen, dass die Winterstagione 1682/83 verhältnismässig gut dokumentiert ist; dies widerspiegelt sich sowohl in den Primärquellen, den Libretti und Partituren,³ als auch in den Sekundärquellen, den zeitge-

- 1 Der vorliegende Text ist das Resultat eines Forschungsprojekts der Hochschule Luzern – Musik. Mein herzlicher Dank gilt den Mitarbeitenden des Instituts Forschung & Entwicklung für ihre Unterstützung: Claudia Emmenegger für das Setzen der Musikbeispiele und Olivier Senn, dem Leiter des Instituts, für die Unterstützung und gute Zusammenarbeit. Herzlich danke ich auch Joseph Willimann für die redaktionelle Betreuung des Textes.
- 2 Rudolf Bossard, *Giovanni Legrenzi: Il Giustino. Eine monographische Studie* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 79), Baden-Baden 1988; ders., «Von San Luca nach Covent Garden. Die Wege des *Giustino* zu Händel», in: *Göttinger Händel-Beiträge* 4 (1991), Kassel etc. 1991, S. 146–173; ders., «I viaggi del *Giustino*», in: *Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990*, Firenze 1994, S. 495–544; Ergebnisse der neueren Forschung sowie die vertiefte Auseinandersetzung mit den Sekundärquellen ermöglichen Ergänzungen sowie einzelne Korrekturen. – Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Legrenzis *Il Giustino* im Rahmen der Schwetzingen Festspiele 2007 als Erstaufführung in neuerer Zeit präsentiert wurde. Auf der Basis meiner handschriftlichen Edition der Oper hat Thomas Hengelbrock eine praktische Aufführungspartitur hergestellt. Im Sommer 1984 war am Bishop Otter College in Chichester, USA, eine Fassung der Oper aufgeführt worden, die jedoch nicht auf der Venezianer Produktion von 1683 beruhte, sondern – wie aus einer Rezension von Winton Dean hervorgeht – auf der Fassung Napoli 1684/85; vgl. «Reports», in: *MT* 126 (1984), S. 519f.; Deans Text lässt den Schluss zu, dass man sich in Chichester auf die Edition der Oper von Luciano Bettarini, Milano 1980, stützte; zu den Mängeln dieser Edition vgl. R. Bossard, *Il Giustino*, S. 60–62.
- 3 Zu allen zwölf Opern der Saison existieren Libretti, Fundorte u. a. I-Vnm und I-Vcg; zu den Libretti generell: Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa delle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990ff. (darunter auch Indici 2: *Cantanti*, 1994).

nössischen Aufführungsberichten und Opernrepertorien aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Bei den Aufführungsberichten handelt es sich erstens um die Beschreibungen der zwölf Produktionen durch Jacques Chassebras de Cramailles im *Mercure Galant* von März und April 1683,⁴ zweitens um die Notate des «Residente di Toscana», Matteo Del Teglia,⁵ und drittens um die Hinweise zu Opern in den sogenannten *Avvisi* oder *Mercuri*, wie sie in Venedig und auch in andern Städten im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert als handschriftliche «newsletters» wöchentlich verbreitet wurden.⁶ Von den Opernrepertorien wurden die drei ältesten konsultiert, diejenigen von Cristoforo Ivanovich, Carlo Bonlini und Antonio Groppo.⁷

Was die Primärquellen betrifft, muss darauf hingewiesen werden, dass die musikalische Überlieferung für die vorzustellende Spielzeit – wie es generell für das Seicento zutrifft – lückenhaft ist.⁸ So ist nach heutigem Kenntnisstand lediglich für *Il Giustino* von Giovanni Legrenzi eine Partitur überliefert, die mit der Winterstagione 1682/83 in Verbindung zu bringen

4 Vgl. unten, Anm. 24.

5 Vgl. div. Hinweise auf Opernaufführungen (Ms.), I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042; die Apostrophierung Del Teglias als «Residente di Toscana» stützt sich auf Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata delle origini alla caduta della Repubblica* 3: *Il decadimento*, Venezia 1929, Kap. 9, S. 261ff.

6 Der zutreffende englische Ausdruck bei Harris S. Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678–1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Diss. Harvard University 1985, S. 61 und S. 351, Anm. 3.24; für diesen Aufsatz benutzt wurden die *Mercuri* in I-Vnm, Cod. It. VI-459 (=12103) für 1682 und I-Vnm, Cod. It. VI-460 (=12104) für 1683; das Zitat im Titel ist dem *Mercurio* vom 9. Januar 1683 entnommen (Cod. It. VI-460, fol. 124'); zu den *Avvisi/Mercuri* generell s. Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660–1760*, Stanford 2007, S. 38–43, einschliesslich Übersicht über *Avvisi*-Bestände, Venedig betreffend, in I, A und GB (S. 42); die erste gedruckte Lokalzeitung in Venedig, die *Gazetta veneta*, kam erst 1760 heraus (ebd., S. 41, Anm. 21).

7 Cristoforo Ivanovich, *Minerva al Tavolino. Lettere diverse di proposta e risposta a varij personaggi. Con Memorie teatrali di Venezia*, Venezia 1681; 1687, Reprint, hrsg. v. Norbert Dubowy, Lucca 1993; [Carlo Bonlini], *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia [1730], Reprint (= Biblioteca musica bononiensis III.65) Bologna 1979; Antonio Groppo, *Catalogo di tutti i drammi per musica*, Venezia 1745, Reprint (= Biblioteca musica bononiensis I.10) Bologna 1977; ergänzend sei auf die Repertorien des späten 19. Jahrhunderts hingewiesen: Livio Niso Galvani (Pseudonym für Giovanni Salvioli), *I teatri di Venezia nel secolo XVII (1637–1700). Memorie storiche e bibliografiche raccolte ed ordinate da L.N.G.*, Milano 1879, Reprint Bologna 1984, sowie Taddeo Wiel, *I teatri musicali di Venezia del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701–1800)*, Venezia 1897; zu den Opernrepertorien vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 34ff.

8 Vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 61–65.

ist.⁹ Die übrigen Opern sind teilweise in Ariensammlungen greifbar, von denen die für unseren Zusammenhang bedeutendste in der Fondazione Querini Stampalia in Venedig aufbewahrt wird (Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX; im Folgenden abgekürzt als I-Vqs).¹⁰

II. Drei besondere Opern: Pallavicinos *Il re infante*, Legrenzis *I due Cesari* und *Il Giustino*

Es liegt auf der Hand, dass die Winterstagione 1682/83 im Rahmen eines Aufsatzes nicht umfassend behandelt werden kann. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass die Oper im Venedig des 17. Jahrhunderts als Ganzes gründlich erforscht ist, wozu etliche in den letzten 25 Jahren erschienene Publikationen wesentlich beigetragen haben.¹¹ Es ist jedoch möglich, in der vorliegenden Studie neue Forschungsergebnisse einzubringen:

Sie betreffen zum ersten Carlo Pallavicinos *Il re infante*. Zu dieser Oper gibt es zwei Libretti, die sich in einiger Hinsicht voneinander unterscheiden. Beide sind jedoch mit der Winterstagione 1682/83 in Verbindung zu bringen. Ein Vergleich fehlt bisher ebenso wie die exakte Zuordnung der in der zuvor erwähnten Sammelhandschrift in I-Vqs überlieferten Arien zu den beiden Libretti. Diese Lücken können geschlossen werden.

9 Zu Pietro Andrea Zianis *L'innocenza risorta, ovvero Ezio* und Cestis *Orontea* existieren zwar Partituren; doch sie stehen nicht in Verbindung mit der Winterstagione 1682/83; vgl. unten, Anm. 38 und 44.

10 I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, eine von etlichen in I-Vqs aufbewahrten Handschriften, die, nach Jahrgängen geordnet, eine Auswahl von Arien enthalten; vgl. Franco Rossi, *Le opere musicali della Fondazione Querini Stampalia di Venezia* (= *Cataloghi di fondi musicali italiani* 2), Torino 1984; zu Cl. VIII, Cod. IX besonders S. 41–48.

11 Neben den Arbeiten von Saunders und Selfridge-Field sei hingewiesen auf: Anna Laura Bellina/Thomas Walker, *Il melodrama: poesia e musica nell'esperienza teatrale* (= *Storia della Cultura Veneta* IV.1: *Il Seicento*), Vicenza 1983; Lorenzo Bianconi/Thomas Walker, «Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-century Italian Opera», in: *EMH* IV (1984), S. 209–296; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 2003; Beth L. Glixon/Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford 2006; Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991; Harris S. Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678–1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Diss. Harvard University 1985; Hendrik Schulze, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts* (= *Perspektiven der Opernforschung* 11, hrsg. v. Jürgen Maehder/Thomas Betzwisser), Frankfurt a. M. 2004.

Zum zweiten bietet die vorliegende Studie Erstveröffentlichungen von Arien aus Pallavicinos *Il re infante* und Legrenzis *I due Cesari*. Es geht dabei einerseits um Arien, die im *Mercure Galant* lobende Erwähnung finden, ohne aber exakt identifiziert zu werden, andererseits um die Gegenüberstellung einer ursprünglichen und einer neu komponierten Arie aus *Il re infante*.

Zum dritten werden die Informationen aus den *Avvisi/Mercuri*, wie sie sich in der Sekundärliteratur finden – namentlich in der grundlegenden Arbeit von Selfridge-Field von 2007 – ergänzt. Dies geschieht durch den Beizug von unveröffentlichtem Quellenmaterial; es handelt sich um *Mercuri* in I-Vnm und Notate Matteo Del Teglias in I-Fas.

Über die genannten Einzelaspekte hinaus soll der Blickwinkel geweitet werden: Eine Saison zu untersuchen, heisst eine geschichtliche Momentaufnahme vorzunehmen, die ein Nebeneinander verschiedener Vorgänge festhält. Derart allgemein formuliert, wäre das freilich mit jeder andern Saison auch möglich. Die Winterstagione 1682/83 scheint jedoch für einen solchen Zugriff besonders prädestiniert: Anhand der zwei von den Zeitzeugen als am erfolgreichsten eingeschätzten Opern lässt sich nämlich ein Phänomen illustrieren, das ich als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen umschreiben möchte: Das spektakuläre Ausstattungstück *Il re infante* steht der Proto-Reformoper *Il Giustino* gegenüber.

III. Die Stagione und ihre Zeugen

Der eingehenderen Auseinandersetzung mit der Winterstagione 1682/83 sollen vier Bemerkungen vorausgeschickt werden:

Erstens bedarf der Begriff «Winterstagione» einer Präzisierung.¹² Er subsumiert vier Zeitabschnitte zwischen Advent und Aschermittwoch, innerhalb derer Opernaufführungen stattfanden: Advent I: 30. November, St. Andreas, bis 15. Dezember; Advent II: 16. Dezember bis Heiligabend; Winter I: Stephanstag bis Vorabend der offiziellen Karnevalseröffnung¹³; Winter II/Karneval: Beginn des Karnevals, rund einen Monat vor Beginn der Fastenzeit, bis Fasnachtsdienstag, dem Vorabend von Aschermittwoch.¹⁴ Die verschiedenen

12 Zu den verschiedenen Perioden innerhalb eines Jahres, in denen Opernaufführungen in Venedig stattfanden, vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 23–44.

13 Die Eröffnung des Karnevals wurde jeweils durch den *Consilio dei dieci* (Rat der Zehn) festgelegt; zu dieser Behörde wie auch zu allen anderen und weiteren spezifischen Einrichtungen der *Serenissima*: Glixon, «Glossary», in: *Inventing*, S. 359–362; der Karneval 1683 wurde am 6. Februar eröffnet, vgl. Selfridge-Field, ebd., S. 654.

14 Die Rubriken «Advent 1», «Advent 2», «Winter 1» und «Winter 2: Karneval» ergeben sich aus Selfridge-Field und werden in der Übersicht über die zwölf Opern der Winterstagione 1682/83 wieder verwendet.

Theater lancierten ihre Produktionen nicht gleichzeitig, sondern gestaffelt.¹⁵ Die Übergänge zwischen den vier Perioden waren fließend; Zäsuren existierten nicht. Die gesamte Winterstagione kulminierte jeweils im vierten Zeitabschnitt, dem Karneval. – Die Winterstagione deckt sich mit derjenigen Periode, die Chassebras de Cramailles in seinen Schilderungen im *Mercure Galant* von März/April 1683 vor Augen hat; alle zwölf Opern werden von ihm besprochen.¹⁶

Zweitens sei festgehalten, dass die Winterstagione 1682/83 mit ihren zwölf Produktionen deutlich über dem Durchschnitt der sie umgebenden Jahre liegt; ich habe die Zeitspanne zwischen 1674/75 und 1688/89 betrachtet. Die Saisons vor 1682/83 zeigen folgendes Bild: 1674/75 drei Produktionen, 1675/76 sieben, 1676/77 sieben, 1677/78 acht, 1678/79 sechs, 1679/80 acht, 1680/81 sechs, 1681/82 acht. Auch in den Saisons danach wurden durchwegs weniger als zwölf Produktionen gezeigt: 1683/84 sieben, 1684/85 sieben, 1685/86 zehn, 1686/87 sieben, 1687/88 neun, 1688/89 sieben. Insgesamt ergibt sich in der gewählten Zeitspanne – 1682/83 nicht eingerechnet – ein Durchschnitt von etwas über sieben Produktionen.¹⁷

Drittens sei ein ergänzendes Wort zu den *Avvisi/Mercuri* angefügt. Von verschiedenen «Reportern» täglich erstellt, wurden sie an Subskribenten verkauft. Lastkähne brachten sie jeweils samstags nach Sonnenuntergang zum Rialto, und dort wurden sie verteilt.¹⁸ Sie beschäftigten sich mit verschiedensten Themen. Diejenigen aus der Periode zwischen 1682 und 1714 berichteten in erster Linie über Vorkommnisse, die die Marine sowie weitere militärische Belange betrafen,¹⁹ was für die Leserschaft durchaus relevant war, führte Venedig doch im späten Seicento als einziger italienischer Staat Krieg, und zwar gegen die Türken.²⁰ Es konnten indes auch ganz andere

15 Neuere Spezialliteratur zu den venezianischen Theatern neben H. Saunders, *The Repertoire*: Gino Damerini, «Cronache del Teatro Vendramin. Il Seicento», in: *Il Drama* 36 (1960), S. 101–115; Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri di Venezia* 1/2 (= I teatri del Veneto 1/2), Venezia 1995; Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano 1974; Ludovico Zorzi/Maria Teresa Muraro, Gianfranco Prato, Elvi Zorzi, *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII–XVIII). Mostra documentaria e catalogo* (= La Biennale di Venezia, XXX Festival Internazionale del Teatro di Prosa – 1971), Venezia 1971; vgl. auch Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 136.

16 Chassebras nennt keine Daten und hält sich nur ungefähr an die Chronologie; er subsumiert die ganze Periode unter dem Begriff «Carnaval», vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 161.

17 Die Angaben beruhen auf Selfridge-Field, ebd., S. 112–190.

18 Vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 41.

19 Ebd., S. 43.

20 Vgl. Lorenzo Bianconi, «Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti», in: *Colloquium Alessandro Scarlatti*, Würzburg 1975 (= Würzburger musikhistorische Beiträge 7, hrsg. v. Wolfgang Osthoff), S. 113 («Diskussion»).

Dinge zur Sprache kommen wie auffällige klimatische Ereignisse; so wird am 30. Januar 1683 berichtet, dass sämtliche Lagunen um Venedig gefroren gewesen seien.²¹ – Entscheidend für die vorliegende Thematik sind selbstverständlich die mit einiger Regelmässigkeit erfolgenden Bemerkungen zu Opernproduktionen. Sehr detailliert sind die Informationen allerdings nicht; so fehlen meist Hinweise auf die Komponisten, und Angaben über Sänger erfolgen eher nach dem Zufallsprinzip. Was die *Avvisi/Mercuri* jedoch besonders wertvoll macht, ist die Tatsache, dass sie datiert sind und sich aus ihnen unter anderem Premierendaten eingrenzen, wenn nicht gar erschliessen lassen. Es ist dieser Umstand, den Eleanor Selfridge-Field dazu verholffen hat, eine «neue Chronologie» der venezianischen Oper zwischen 1660 und 1760 zu erstellen.²² – Ergänzend sei festgehalten, dass die Notate Del Teglias generell ähnlichen Charakters sind wie die *Avvisi/Mercuri*; teilweise gibt es frappante Übereinstimmungen, was vermuten lässt, dass der Residente di Toscana seine Berichte gelegentlich auf die *Mercuri* abstützte.²³

Viertens sei die Relevanz von Chassebras de Cramailles als wichtigem Zeitzeugen reflektiert. Der *Mercure Galant*, 1672 von Jean Donneau de Visé (1638–1710) gegründet, erschien monatlich und informierte – damaligem Zeitgeschmack gemäss, in Briefform – über das mondäne Leben in Paris und am Hof zum einen, zum andern über kulturelle Ereignisse verschiedenster Art. Dabei spielte die Musik eine grosse Rolle. Ein hohes Interesse galt diesbezüglich auch Italien; so berichtete der *Mercure Galant* über die musikalischen Aktivitäten in verschiedenen italienischen Städten. Hier kommt Chassebras de Cramailles ins Spiel, der zwischen 1679 und 1683 nicht alljährlich, jedoch wiederholt Opernaufführungen in Venedig kommentierte.²⁴ Das Leben Chassebras' ist nach meinem Kenntnisstand kaum erforscht; Taddeo Wiel nennt ihn einen «avventuriero, che finì miseramente la vita alla Bastiglia».²⁵ Für die Winterstagione 1682/83 sind die «Lettre

21 Vgl. I-Vnm, Cod. It. VI-460 (=12104), fol. 130.

22 Selfridge-Field nennt grundsätzlich für jede Premiere ein bestimmtes Datum, relativiert dies aber oft im Kommentar; einzelne ihrer Premierendaten für 1682/83 sind zu diskutieren. Generell erschwerend wirkt sich aus, dass sie im konkreten Einzelfall zwar auf die *Avvisi/Mercuri* verweist, sich jedoch damit begnügt, dies mit der Sigle M (für *Mercuri*) zu tun, ohne jeweils den exakten Quellennachweis zu geben.

23 Seine Notate sind wie die *Mercuri* jeweils auf Samstage datiert.

24 Zu *Mercure Galant* und zu Chassebras de Cramailles vgl. Barbara Nestola, «La musica italiana nel *Mercure Galant* (1677–1683), in: *Recercare* 14 (2002), S. 99–157; darin u. a. Übersicht über die Chassebras' Berichterstattungen, ebd., S. 112; Nestola zitiert Chassebras auszugsweise, doch fehlen sämtliche Einzelheiten zu den verschiedenen Opernproduktionen; zur Winterstagione 1682/83 s. ebd., S. 144–151.

25 Vgl. *I codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venezia 1888, Reprint Bologna 1969, Prefazione, S. IX.

de Venise» vom März 1683 sowie ein Nachtrag vom April 1683, «Lettre, contenant la suite des divertissements du Carnaval de Venise», relevant.²⁶

Obwohl Chassebras für ein Pariser Publikum schrieb, sind seine Ausführungen von hohem Stellenwert für die Beurteilung der Winterstagione 1682/83, denn er geht weit über das hinaus, was man von Del Tegliä und den *Mercuri* erfahren kann; zahlreiche seiner Informationen sind im buchstäblichen Sinn einzigartig.²⁷ Man muss allerdings in Kauf nehmen, dass er die zwölf Opern unterschiedlich behandelt: Über einzelne berichtet er sehr ausführlich, über andere nur knapp; bei den einen spricht er über die sängerischen Leistungen, bei den andern nicht. So entsteht insgesamt der Eindruck einer gewissen Zufälligkeit.

IV. Die zwölf Opern der Stagione

Als Auftakt zur Beschäftigung mit der Winterstagione 1682/83 sei eine Übersicht über die zwölf Opern präsentiert; dies geschieht in der Reihenfolge, wie sie gemäss Selfridge-Fields «neuer Chronologie» zwischen Anfang Advent und dem Ende der Karnevalsperiode über sechs der venezianischen Bühnen gingen. Ich beschränke mich auf folgende Angaben: Librettist, Komponist, musikalische Überlieferung, Theater, Zeitabschnitt innerhalb der Periode sowie (im Rahmen des Möglichen) Datum der Erstaufführung.²⁸ Die Übersicht gibt im weitem Querverweise zu Bonlini und Groppo.²⁹

26 Nicht alle Exemplare der Ausgaben von März und April 1683 zeigen die gleiche Paginierung; meine Angaben beziehen sich auf CH-Zz: März 1683, S. 161–229; April 1683, S. 17–65.

27 H. Saunders hat mit Nachdruck auf diesen Umstand verwiesen; vgl. *The Repertoire*, S. 171ff.

28 Ausser Betracht bleiben die Widmungsträger; diese Thematik ist gut erforscht; Grundlegendes dazu bei Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 51–55; spezifisch zu den 1680er Jahren, ebd., S. 136.

29 Weil Bonlini und Groppo in der Reihenfolge der fraglichen Opern sich nicht voneinander unterscheiden, werden sie jeweils zusammen genannt; beide geben keine Daten zur Erstaufführung, verweisen aber auf Spielzeit und Jahr (Bonlini/Groppo: 2/1683 = zweite 1683 aufgeführte Oper); bis auf eine Ausnahme, *Ottone il Grande*, tragen alle Opern den Vermerk «d'inverno» (vgl. Bonlini, *Le glorie*, S. 97–100, Groppo, *Catalogo*, S. 57–60). Auf die *Memorie teatrali* von Ivanovich braucht hier nicht zurückgegriffen zu werden: Ivanovich weist alle Opern dem Jahr 1683 zu; er ordnet nach Theatern, listet jedoch die im Teatro di Cannaregio aufgeführten Opern nicht auf; er beginnt mit den drei prächtigsten Häusern, San Giovanni Grisostomo, San Luca und SS. Giovanni e Paolo, und fährt danach mit San Cassiano und Sant'Angelo fort (vgl. *Memorie teatrali*, S. 442f.).

1. *Temistocle in bando*: Adriano Morselli, Libretto; Antonio Giannettini, Musik; Arien in I-Vqs;³⁰ San Cassiano;³¹ Advent I; 4.12. 1682; Bonlini/Groppo: 1/1683
2. *Ottone il Grande*: Francesco Silvani, Libretto; Paolo Biego, Musik; Arien in I-Vqs; SS. Giovanni e Paolo; Advent I; 5.12.1682;³² Bonlini/Groppo: Herbst 1682
3. *Appio Claudio*: Adriano Morselli, Libretto; Marco Martini, Musik; keine musikalischen Quellen bekannt; Sant'Angelo; Advent I; 15.12.1682; Bonlini/Groppo: 4/1683
4. *I due Cesari*: Giulio Cesare Corradi, Libretto; Giovanni Legrenzi, Musik; Arien in B-Bc, I-Nc, I-Rvat, I-Vqs;³³ San Luca;³⁴ Advent II; 19.12.1682; Bonlini/Groppo: 2/1683
5. *Il re infante*: Matteo Noris, Libretto; Carlo Pallavicino, Musik; Arien in B-Bc, F-Pn, GB-Lbl, I-Vqs, Mercure Galant, März 1683³⁵; San Giovanni Grisostomo; Winter I; 10.1.1683;³⁶ Bonlini/Groppo: 3/1683

30 Die letzten sieben Arien, die F. Rossi, *Le opere*, S. 47/48, *Temistocle in bando* zuweist, allerdings je mit dem Vermerk «non compare nel libretto», stammen nicht aus dieser Oper, sondern aus *Tomiri* von Antonio Medolago (Libretto) und Angelo Vitali (Musik) von 1680; vgl. Norbert Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (= Studien zur Musik 9), München 1991, S. 130, bes. Anm. 286.

31 Die Schreibweise des Seicento ist «Cassano», die moderne «Cassiano».

32 Die Datierung 5.12. weicht von jener Selfridge-Fields ab (15.12., ebd., S. 154f.), scheint indes durch den *Mercurio* vom 5.12.1682 kaum fraglich: Nach der Feststellung, San Cassiano und SS. Giovanni e Paolo hätten die Lizenz erhalten, ihre Produktionen zu starten, heisst es: «... e hieri sera si diede principio alla prima opera, intitolata Temistocle in Bando, e q[ues]ta sera l'altra intitolata Ottone il Grande» (I-Vnm Cod. It. VI-459 [=12103], fol. 184); am 12.12.1682 informiert der *Mercurio*: «... le due opere in musica nelli enunciati Teatri di San Gio: e Paolo, e di S. Cassano sono li Drammi riusciti di molta soddisfazione, come pure la musica, li cantanti, e cantatrici ...» (ebd., fol. 186); die Wiederaufnahme der beiden Opern nach Weihnachten stiess auf wenig Zustimmung: «... fanno poche facende» (26.12., ebd., fol. 191'); die Grimani engagierten für die *Ottone*-Produktion in der Folge einen zusätzlichen Sänger, und es kam neue Musik hinzu: «... in quello di SS Gio: e Paolo vi si è accresciuto un Personaggio con nuove aggiunte, e Canzonette» (*Mercurio* vom 2.1.1683, I-Vnm Cod. It. VI-460, fol. 123').

33 Die Angaben von Selfridge-Field (ebd., S. 156) werden ergänzt durch Francesco Passadore/Franco Rossi, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia 2002, S. 93

34 Es gibt drei Bezeichnungen für dieses Haus: Teatro Vendramin (nach der Besitzer- und Gründerfamilie), San Salvatore sowie im 17. Jahrhundert volkstümlich San Luca; diese Bezeichnung wird im vorliegenden Text verwendet.

35 Liste der Fundorte nach Norbert Dubowy/Hendrik Schulze, Art. «Pallavicino», in: *MGG2*, Personenteil 13 (2005), Sp. 51.

36 Selfridge-Field beruft sich beim Premierendatum auf einen nicht näher bestimmten *Mercurio* (vgl. *A New Chronology*, S. 156); von Del Tegliä her lässt sich der 10. Januar

6. *Cidippe*: Niccolò Minato (und andere?), Libretto; Antonio Draghi (und andere?), Musik; keine musikalischen Quellen für die Venezianer Produktion bekannt;³⁷ Teatro di Cannaregio; Winter I; 22.1.1683; Bonlini/Groppo: 11/1683
7. *Marzio Coriolano*: Francesco Silvani, Libretto; Giacomo Antonio Perti, Musik; keine musikalischen Quellen bekannt; SS. Giovanni e Paolo; Winter I; 23.1.1683; Bonlini/Groppo: 6/1683
8. *L'innocenza risorta, ovvero Ezio*: Adriano Morselli, Libretto; Pietro Andrea Ziani, Musik; Partitur in I-MOe;³⁸ San Cassiano; Winter II/Karneval; vor dem 6.2.1683;³⁹ Bonlini/Groppo: 7/1683

bestätigen (I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 23), wohingegen der *Mercurio* in I-Vnm vom 9. Januar auf den 11. Januar verweist (Cod. It. VI-459 [=12103], fol. 124'/125); Dubowy/Schulze nennen den 10. Januar (ebd., Sp. 51). Die Premiere hätte ursprünglich unmittelbar nach Weihnachten erfolgen sollen, wie dem *Mercurio* vom 12. Dezember 1682 zu entnehmen ist (I-Vnm Cod. It. VI-459 (=12103), fol. 186); doch der Tod der Gattin von Giovanni Carlo Grimani, dem einen Besitzer von SGioGr, verhinderte dieses Vorhaben (vgl. *Avviso* vom 19. Dezember 1682, ebd., fol. 188; zu diesem Sachverhalt auch Selfridge-Field, *A New Chronology*, ebd.).

- 37 Selfridge-Fields Bestimmung Antonio Draghis als Komponist der Oper (ebd., S. 157) geht auf die Erstaufführung der *Cidippe* mit Beiträgen Kaiser Leopolds I. in Wien vom 18. November 1671 zurück; eine Partitur befindet sich in A-Wn; der 2. Akt ist verloren (vgl. Herbert Seifert, Art. «Draghi», in: *MGG2*, Personenteil 5 [2001], Sp. 1377). Die Venezianer Produktion bedeutete also eine Übernahme des Stücks; Bonlini und Groppo vermerken beide «Musica di Diversi»; dafür dass es sich hier tatsächlich um ein Pasticcio handeln könnte, spricht ein Hinweis im Libretto an den «Cortese Lettore»: «Per sodisfar al genio presente, vedrai aggiunte alcune Canzonette contrassegnate con queste linee „ [sic] che serviranno d'ombre al chiaro lume della Poesia dell'Autore, accresciute à solo oggetto di rallegrarti con la Musica.» Die *virgolette* (,), die in den Libretti normalerweise unvertonte Textpassagen markieren, haben im vorliegenden Fall offensichtlich eine andere Funktion; die durchwegs fröhlich-frivolen *Canzonette* (im zweiten Akt gibt es keine) stammen ziemlich sicher weder aus der Feder Minatos noch wurden sie von Draghi vertont; beide waren 1683 in festen Positionen an den Wiener Hof gebunden.
- 38 Diese Partitur ist wohl nicht mit Venedig in Verbindung zu bringen; vielmehr dürfte sie im Zusammenhang stehen mit der Produktion der Oper in Reggio Emilia (1.–11. Mai 1683) unter dem Titel *Il Talamo riservato ovvero La fedeltà di Eudossa* (vgl. S. M. Woyke, Art. «Ziani», in: *MGG2*, Personenteil 17, Sp. 1455); Faksimile Edition: Pietro Andrea Ziani, *Il Talamo preservato dalla fedeltà d'Eudossa*, hrsg. v. Howard Mayer Brown (= Italian Opera 1640–1770 12), New York, London 1978; vgl. auch L. Bianconi/T. Walker, «Production», S. 228–234.
- 39 Selfridge-Field datiert die Premiere exakt auf den 6.2.1683, präzisiert indes im Kommentar: «probably on 6 February» (*A New Chronology*, S. 158); aus dem *Mercurio* vom 6. Februar 1683 ergibt sich eindeutig, dass die Erstaufführung vor dem 6. Februar stattgefunden haben muss (vgl. Zitat in Anm. 40); S. M. Woyke legt die Premiere folgendermassen fest: «Woche vor dem 6. Febr. 1683» (ebd.).

9. *Silla*: Andrea Rossini, Libretto; Domenico Freschi, Musik; keine musikalischen Quellen bekannt; Sant'Angelo; Winter II/Karneval; vor dem 6.2.1683;⁴⁰ Bonlini/Groppo: 10/1683

10. *Il Giustino*: Nicola Beregan, Libretto;⁴¹ Giovanni Legrenzi, Musik; Partituren in I-Vnm, I-Nc, I-Rcas; Arien in GB-Lbm I-Nc, I-Rvat, I-RVo, I-Vlevi; I-Vqs;⁴² San Luca; Winter II/Karneval; 7.2.1683 (spätestens 12.2.)⁴³; Bonlini/Groppo: 9/1683

40 Hier liegt ein analoger Fall vor wie bei *L'innocenza risorta*; im Kommentar schreibt Selfridge-Field zutreffend: «by 6 February 1683» (ebd., S. 159), vgl. *Mercurio* vom 6. Februar 1683: «... essendovi nel Teatro di S. Cassano cominciata la recita del nuovo dramma Intitolata L'Innocenza risorta et in quello di S. Angelo Cornelio Silla ...» (I-Vnm, Cod. It. VI-460 [=12104], fol. 132).

41 Selfridge-Fields Hinweis (ebd., S. 159, Anm. 146) auf eine der Titelfigur gewidmete Tragödie von Ortensio Scamacca aus den 1630er Jahren unter Berufung auf Louis Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la decadenze de la Comedie Latin ...*, [Paris 1728], Faksimile-Edition, Bologna 1969, scheint mir nicht schlüssig: Der sizilianische Jesuit Scamacca schrieb gemäss Riccoboni (ebd., S. 105) 49 «Tragedie sacre e morali», die publiziert wurden unter dem Titel *Delle Tragedie sacre e morali raccolte dal Sig. Abbate D. Martino la Farina*, Palermo 1633ff.; die Sammlung befindet sich in I-Rvat, der «Giustino» betreffende Band ist in I-Vnm nicht vorhanden; bei Scamaccas «Giustino» dürfte es sich kaum um den byzantinischen Kaiser Justinos (518–527) handeln, sondern um einen der christlichen Märtyrer, die den Namen Justinus trugen; ich würde also nach wie vor bei der These bleiben, dass Beregan für sein Libretto direkt *ad fontes* gegangen sei (vgl. R. Bossard, «I Viaggi», S. 496).

42 Die Angaben von Selfridge-Field (ebd., S. 160) werden ergänzt durch Passadore/Rossi, *Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, S. 267.

43 Selfridge-Field favorisiert als Datum der Premiere den 7. Februar; im *Mercurio* vom 6. Februar 1683 heisst es im Anschluss an die in Anm. 40 zitierte Stelle: «... e dimane sera si principerà l'altra Opera nel Teatro Vendramino a S. Luca» (I-Vnm, Cod. It. VI-460 [=12104], fol. 132). Der *Mercurio* vom 13. Februar vermerkt: «Si è principiata nel Teatro Vendramino e di San Luca una nuova Opera intitolata il Giustino [...]» (ebd., fol. 134); dies schliesst das Premierendatum 7. Februar nicht aus; das Analoge gilt für das Notat Del Teglias, ebenfalls vom 13. Februar: «Nel Teatro di S. Luca si è principiata la nuova opera intitolata Il Giustino [...]» (I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 46); denkbar ist auch, dass der 12. Februar gemeint ist, wie Chassebras de Cramailles nahelegt: «Depuis huit jours on en a aussi joué un second sur le Theatre de S. Luc, ou S. Salvator ... On l'intitule Justin» (*Mercure Galant*, März 1683, S. 222f.); «Depuis huit jours» ist mit dem Datum seiner *Lettre de Venise*, dem 20. Februar, in Verbindung zu bringen (ebd., S. 162). Das von Selfridge-Field, ebd. S. 159, Anm. 148, als Hinweis auf den 12. Februar angeführte «yesterday» («hiersera») bei Del Teglias bezieht sich nicht auf *Il Giustino*, sondern auf *Il re infante*.

11. *L'Orontea*: Giacinto Andrea Cicognini, Libretto; Antonio Cesti, Musik; Partituren in GB-CMc, I-PAc, I-Rsc, I-Rvat;⁴⁴ SS. Giovanni e Paolo; Winter II/Karneval; 17.2.1683;⁴⁵ Bonlini/Groppo: 11/1683

12. *La Virtù sublimata dal Grande ovvero Il Macedone continente*: Aurelio Aureli, Libretto; Marc'Antonio Ziani, Musik; keine musikalischen Quellen bekannt; Teatro di Cannaregio;⁴⁶ Winter II/Karneval; 15.2.1683; Bonlini/Groppo: 6/1683

Der Übersicht lässt sich entnehmen, dass die sechs Häuser ihre Produktionen in zwei Staffeln herausbrachten, ohne dass dazwischen eine Zäsur zu erkennen wäre. Die Reihenfolge, in der die Produktionen aufeinander folgen, ist in den Staffeln ziemlich ähnlich; Staffel 1: San Cassiano, SS. Giovanni e Paolo, Sant'Angelo, San Luca, San Giovanni Grisostomo, Teatro di Cannaregio; Staffel 2: SS. Giovanni e Paolo, San Cassiano, Sant'Angelo, San Luca, SS. Giovanni e Paolo. Abgesehen davon, dass in der zweiten Staffel die ersten beiden Bühnen die Reihenfolge tauschen, fällt zweierlei auf: Zunächst ist festzustellen, dass das prächtigste Theater, jenes von San Giovanni Grisostomo, das erst fünf Jahre vor der Winterstagnation 1682/83 eröffnet worden war, nur einmal figuriert. Doch dem ist nur scheinbar so. *Il re infante* fand beim Publikum ausserordentlichen Zuspruch, so dass die Besitzer des Hauses, die Brüder Giovanni Carlo und Vincenzo Grimani,⁴⁷ sich entschlossen, statt der üblichen zweiten Premiere *Il re infante* weiter zu zeigen, aber angereichert mit neuen Arien und vor allem mit zusätzlichen spektakulären Maschinen. Die zweite Auffälligkeit betrifft SS. Giovanni e Paolo: Das Theater

44 Selfridge-Field führt für Cestis *Orontea* Partituren an, die freilich nicht zwingend in unmittelbarem Zusammenhang mit der Produktion vom Februar 1683 im Teatro SS. Giovanni e Paolo in Verbindung gebracht werden können, vgl. *A New Chronology*, S. 160; zu einer Aufführung der *Orontea* in Venedig 1666 s. ebd., S. 83; zur Wiederaufführung von 1683 kommentiert der *Mercurio* vom 13. Februar 1683: «A San Giovanni e Paolo si fanno le prove d'altro nuovo dramma chiamato l'Orontea che spera si non ostante che anni sono fù esso qui rappresentata [1666], riuscirà di comune soddisfazione havendo assai del ridicolo et essere composizione dell'ameditata penna del Cesti ...» (I-Vnm, Cod. It. VI-460 [=12104], fol. 134/134'); aufschlussreich für den Zeitgeschmack scheint die Rechtfertigung für die Wiederaufnahme: neben dem klangvollen Namen Cesti werde die Tatsache, dass das Stück genügend Anlass gebe zum Lachen, den Erfolg garantieren; vgl. auch E. Rosand, *Opera*, S. 402.

45 Selfridge-Field relativiert das Datum: «c. 17 February» (ebd., S. 160).

46 Wiederaufnahme von M. A. Zianis *Alessandro Magno in Sidone* von 1679 unter neuem Titel und mit Anpassungen an die bescheidenen Verhältnisse im Teatro di Cannaregio, vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 59, 130f., 160f.

47 Vgl. Michael Talbot, Art. «Grimani», in: *NGroveDO* 2 (1992), S. 545.

wartete in der zweiten Staffel nicht mit einer, sondern mit zwei Produktionen auf; bei der letzten handelte es sich um eine Wiederaufführung von *Cestis Orontea*.⁴⁸

V. Historische Stoffe und spektakuläre Ausstattungen

Die vorliegende Auseinandersetzung mit der Winterstagione 1682/83 erkennt keineswegs, dass diese Saison mit ihren Nachbarinnen zahlreiche verwandte Züge besitzt. So wird das vertraute Bild der Oper der Siebziger- und Achtzigerjahre des Seicento bestätigt, wonach die Librettisten mehrheitlich auf Sujets aus der Historie zurückgreifen. In der Winterstagione 1682/83 sind es zehn Opern, die an historischen Episoden anknüpfen; mehrheitlich wird auf die römische Geschichte recurriert.⁴⁹ Die übrigen zwei Opern stützen sich auf dichterische Vorlagen.⁵⁰ Generell ist freilich zu vermerken, dass sich die Librettisten sämtliche Freiheiten herausnehmen, die historischen Fakten zu verändern, und – vor allem – Liebesintrigen, Verkleidungsszenen und dergleichen mehr hinzuzufügen, oft bis zu dem Punkt, dass vom «Historischen» kaum mehr etwas übrig bleibt.⁵¹ Stattdessen ergeben sich – von einzelnen Zeitgenossen wie Cristoforo Ivanovich durchaus

48 Vgl. oben Anm. 44.

49 Griechisch: *Temistocle in bando* (5. Jh. v. Chr.); hellenistisch (Alexander d. Gr.): *La Virtù sublimata dal Grande ovvero il Macedone continente* (Erstfassung von 1679 möglicherweise auf Racines *Alexandre le Grand*, 1665, beruhend, vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 131); römisch-republikanisch: *Appio Claudio* (nach Livius' Virginia-Legende), *Marzio Coriolano* (nach Plutarch), *Silla* (Sulla, 1. Jh. v. Chr.); römische Kaiserzeit: *I due Cesari* (Caracalla, um 200 n. Chr.); spätromisch: *L'innocenza risorta ovvero Ezio* (Aetius nach seinem Sieg über Attila, 5. Jh.); byzantinisch: *Il Giustino* (6. Jh.); Mittelalter: *Il re infante* (langobardisch, frühes 8. Jh./~1500), *Ottone il Grande* (10. Jh.). Zum Phänomen der heroischen Stoffe der venezianischen Oper ab den 1650er Jahren u. a. Bianconi/Walker, «Production», S. 250ff.; Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 263ff., 315ff.

50 *Cidippe*: nach Ovid, *Heroides*, zweiter Teil (Kydippe-Episode); *L'Orontea*: «ägyptisch», nach Ariost, *Orlando furioso*, 20. Gesang.

51 Vgl. Chassebras de Cramailles: « Vous remarquerez dans toutes ces Pieces beaucoup de fautes contre l'Histoire [...]. C'est l'usage des Poëtes italiens. Ils peuvent falsifier ce qui est le plus connu, pour imaginer des événements selon leur genie » (ebd., S. 162f.); zu diesem Aspekt P. Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 296ff.; zu den Stoffen generell Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 55–59.

kritisch beurteilt – «Bizarrerien», Aneinanderhäufungen unwahrscheinlicher Vorgänge.⁵²

Neben der generellen Verwendung heroisch-historischer Sujets als «Aufhänger» für die Plots weisen die Opern der Stagione 1682/83 weitere Gemeinsamkeiten mit vielen Seicento-Opern auf. Zunächst sei auf die zahlreich vorhandenen standardisierten Handlungselemente aufmerksam gemacht wie Fluchten aus Turmverliesen oder die Rettung von Schiffbrüchigen.⁵³ Besonders verbreitet waren erotisch-laszive Szenen, so auch in der Stagione 1682/83; als Beispiele seien die Rollen einer Onoria in *I due Cesari* oder einer Taide in *La Virtù sublimata dal Grande ovvero Il Macedone continente* angeführt.⁵⁴ Die Beliebtheit von Erotika bringt der Librettist Antonio Medolago auf den Punkt, wenn er im Vorwort zu *Tomiri* festhält:⁵⁵ «Tutto ciò che troverai di lascivo in questo drama credilo posto solo per seguire l'uso corrente, e non per genial propensione».⁵⁶ Es gibt aber in den 1680er Jahren, wenn vorerst auch nur zögerlich, eine Tendenz gegen das Laszive; erzieherische und moralische Aspekte treten stattdessen in den Vordergrund.⁵⁷ Als Beispiel aus der Reihe der Opern der Winterstagione 1682/83 sei *Il Giustino* von Legrenzi nach dem Libretto von Nicola Beregan angeführt.⁵⁸

Der Aspekt des Standardisierten findet sich auch im Mikrokosmischen; gemeint sind die verschiedenen Topoi, die in unzähligen Arien wiederkehren, beispielsweise die Unbeständigkeit des Schicksals wie auch jene der Liebe, Aufrufe zum Krieg («All'armi»), Wut und Rache und so fort. Aus diesem Sachverhalt heraus ist zu erklären, dass der oben genannte Nicola Beregan

52 In den *Memorie teatrali* hält Ivanovich fest: «Oggidi s'ascrive a gran miracolo se la incontrano le più bizarre e peregrine invenzioni, disposizioni ed elocuzioni, tanto sono svogliati e fatti incontentabili gli animi delle delizie più soavi della virtù», S. 413/14; vgl. auch Anna Laura Bellina/Thomas Walker, «Il Melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale» in: *Storia della cultura veneta* IV/1, Vicenza 1983, S. 409–432; Ivano Cavallini, «Questioni di stile e struttura del melodramma nelle lettere di Cristoforo Ivanovich», in: *Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990*, Firenze 1994, S. 185–199, bes. S. 194.

53 Vgl. Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 201ff., 299ff.

54 Onoria spielt ihre Liebhaber gegeneinander aus; zu dieser Figur s. Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 310; vgl. auch unten, Abschnitt XXII; Thais war eine bekannte Hetäre zur Zeit Alexanders des Grossen.

55 Vgl. oben, Anm. 30.

56 Zitiert nach Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 310f; zum Aspekt der Sexualität in venezianischen Opern vgl. auch Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 58.

57 Vgl. Bianconi/Walker, «Production», S. 267/68; Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 315ff.

58 Vgl. unten, Abschnitt XXIII.

für sein Libretto zu *Il Giustino* auf einige Arien zurückgreifen konnte, die er ein knappes Jahr zuvor für *Ottaviano Cesare Augusto* verwendet hatte; es kehren zum Teil wörtliche Formulierungen wieder.⁵⁹

Zu den Gemeinsamkeiten gehören im weiteren typische Bühnenbilder: So kommt in *I due Cesari*, der vierten Produktion der Winterstagione 1682/83, unter anderem eine Bibliothek vor. Varianten dieses Typus finden sich beispielsweise auch in den folgenden Opern: *Lisimaco riamato da Alessandro*, Venedig 1682,⁶⁰ *Il Cleobulo*, Bologna 1683, oder *Il silenzio d'Arpocrate*, Rom 1686.⁶¹ Nach *I due Cesari* präsentierte in der Winterstagione 1682/83 eine zweite Oper eine Variante des Typus: *Il re infante* wird mit einer «scola di varie scienze» eröffnet, in der sich «scholari» mit verschiedensten wissenschaftlichen Geräten und Büchern beschäftigen. Interessant ist nun, dass die beiden Opern nicht vom selben Theater produziert wurden; *I due Cesari* ging im Teatro San Luca, *Il re infante* im Teatro San Giovanni Grisostomo über die Bühne. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Besitzer von San Giovanni Grisostomo, die Grimani, damit auf die Produktion von San Luca reagierten: Anscheinend wollten sie ihre Rivalen, die Vendramin,⁶² übertreffen. Laut Zeitzeugen muss dies gelungen sein; *Il re infante* war die erfolgreichste Oper der Stagione.

Untrennbar verbunden mit opulenten Bühnenbildern waren raffinierte Bühnenmaschinen.⁶³ Den prunkvollsten Aufwand betrieben in den 1680er Jahren selbstredend die grossen Häuser, allen voran San Giovanni Grisostomo und San Luca. Andrea Perrucci, Literat in Neapel, hält im Zusammenhang

59 Folgender Vergleich diene zur Illustration: In *Ottaviano Cesare Augusto* äussert sich der Titelträger über das Schicksal: «La Fortuna sù rota vagante/Errante/Incostante/Girando và;/Ogni Rè le presta omaggio,/Solo è saggio/Chi nel crine prender la sà» (I.15, Libretto, S. 20); in *Il Giustino* ist es Fortuna selber, die dem Titelhelden im Traum erscheint und äussert: «La Fortuna, ch'errando và,/Deve afferarsi ad un'istante,/Altrimente'l crin volante/Incostante rivolgerà;/Che solo è felice/Chi prender mi sà» (I.8, Libretto, S. 21); zur Produktion von *Ottaviano Cesare Augusto* (Giovanni Legrenzi; keine musikalischen Quellen überliefert) am Hof von Mantua (Christi Himmelfahrt 1682) mit berühmten Sängern s. Arnaldo Morelli, «Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio e l'ambiente ferrarese. Nuovi documenti», in: *Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990*, Firenze 1994, S. 57, ferner Carlo Vitali, «Un cantante legrenziano e la sua biografia: Francesco de Castris, «musico politico»», in: *Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990*, Firenze 1994, S. 573–575.

60 Zu dieser Oper Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 153f.

61 Vgl. Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 302.

62 Vgl. Michael Talbot, Art. «Vendramin», in: *NGroveDO* 4 (1992), S. 912; zur Rivalität zwischen den Grimani und den Vendramin s. C. Vitali, «Francesco de Castris», S. 574.

63 Diese Thematik ist gut erforscht, vgl. neuerdings und grundlegend Glixon, «Scenery and machines», in: *Inventing*, S. 227–276; Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 59/60.

mit der venezianischen Oper fest, jedermann sei vor Erstaunen erstarrt, wenn er gesehen habe, wie auf der Bühne Unmögliches möglich geworden sei und wie die Kunst die Natur mehr übertroffen als nachgeahmt habe.⁶⁴ Entsprechende Effekte hielten selbstverständlich auch die Opern der Winterstagione 1682/83 bereit, wie anschaulich aus den Schilderungen der Zeitzeugen hervorgeht. So berichten am 20. Februar 1683 Del Teglia und der *Mercurio* in Verbindung mit einer Aufführung von *Il Giustino* in praktisch wörtlicher Übereinstimmung Folgendes: «... et in quello di S. Luca vi si guardano curiose uccisioni di mostri, bataglie di Guerrieri, naufragi d'armate, improvvisa mutanza d'una Vigna in Sala Reggia e meraviglioso volo di 3. Puttini».⁶⁵

VI. Sänger und Stars

Wer in dem erfolgreichen, aber äusserst aufwendigen Unternehmen Oper erfolgreich sein wollte, hatte renommierte Sängerinnen und Sänger zu engagieren; dies geschah für eine ganze Saison und war Sache der Impresarios, die von den Besitzern der Theater angestellt waren.⁶⁶ In den 1680er Jahren konnten es sich namentlich die Grimani und Vendramin, die Besitzer von San Giovanni Grisostomo und San Luca, leisten, Stars von auswärts zu verpflichten.⁶⁷ Über diesen Umstand berichtet der *Mercurio* vom 5. Dezember 1682. Nachdem er auf die Premieren von *Temistocle in bando* im Teatro San Cassiano und von *Ottone il Grande* im Teatro SS. Giovanni e Paolo hingewiesen hat, fährt er fort:

«... andandosi per tanto da tutti gl'altri teatri in musica mettendosi all'ordine il necessario per poter anch'essi essere in scena, essendo arrivate tutte le cantatrici, e musici, e trà q[ues]ti per il famoso teatro de Grim[an]i

64 Vgl. *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Napoli, 1699, S. 52 (neu hrsg. v. Anton G. Bragaglia, Firenze 1961, S. 87).

65 I-Vnm, Cod. It. VI-460 (=12104), fol. 136'; die einzige Abweichung bei Del Teglia betrifft den Schluss des Zitats; er schreibt statt «meraviglioso volo di 3. Puttini» «meravigliosi voli di fanciulli», I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 51'; Simon T. Worsthorpe datiert die Del Teglia-Stelle irrtümlich auf das Jahr 1682, vgl. «Venetian Theatres. 1637–1700», in: *Music & Letters* 30 (1949), S. 272f.; entsprechend ist auch zu korrigieren Bossard, «Von San Luca nach Covent Garden», S. 151, sowie Bossard, «I viaggi», S. 497, Anm. 7.

66 Zum Sängerwesen in der Oper des späteren Seicento vgl. Bianconi/Walker, «Production», passim, besonders S. 230ff., 274ff.; Glixon, *Inventing*, S. 173ff.

67 Zum venezianischen Opernbetrieb als unternehmerischem Phänomen generell Bianconi/Walker, ebd., S. 221ff., 274ff.; Glixon, ebd., S. 319ff.

di S. Gio. Crisostomo vi è Vincenzino, che da molti anni in qua si trova al servitio dell'Impe[ratore], Siface, e Ballarino, et in quello di S. Luca Clementino, e Speroncino ambedue Musici dell'Imper[atore], oltre le donne venute da Roma, Firenze et altrove». ⁶⁸

Die erwähnten Sänger haben zum einen in den Produktionen von *Il re infante*, ⁶⁹ zum andern in denjenigen von *I due Cesari* und mit grösster Wahrscheinlichkeit auch von *Il Giustino* mitgewirkt. ⁷⁰ Die Auflistung im zitierten *Mercurio* ist nicht vollständig. Sie kann jedoch komplettiert werden; die neuere Forschung hat essentielle Klärungen gebracht. ⁷¹ In *Il re infante* wirkten folgende Sängerinnen und Sänger mit: ⁷² Carl'Antonio Rata, ⁷³ Francesco Ballarini, ⁷⁴ Margherita Salicola, ⁷⁵ Giovanni Francesco Grossi («Siface»), ⁷⁶ Antonia Marzari, ⁷⁷ Antonio Fontana («Formenti»), ⁷⁸ Clarice Gigli, ⁷⁹ Gio-

68 I-Vnm Cod. It. VI-459 (=12103), fol. 184/184'.

69 Zur Rollenbesetzung in *Il re infante* s. unten, Abschnitt XI.

70 Auf die Rollenbesetzung in *I due Cesari* sowie auf die Frage nach der *Giustino*-Besetzung ist in Abschnitt XXII zurückzukommen.

71 Die raschesten Informationen bietet Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 155–157; hinsichtlich San Luca will es der Zufall, dass das Libretto von *I due Cesari*, S. 10, nebst dem üblichen Rollenverzeichnis auch eine Sängerliste enthält, was ausgesprochen selten vorkommt.

72 Die Reihenfolge hält sich an Saunders Besetzungsliste, s. «Appendix F», in: *The Repertoire*, S. 450/51; Saunders stützt sich auf I-Vnm It. Cl. IV Cod. 748 (=10466), f. 44–100, s. ebd., S. 447.

73 Gemäss Chassebras de Cramailles war Rata sehr jung, vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 189; trotz generell fehlender Angaben zu seiner Stimmlage ist davon auszugehen, dass er Sopran sang, denn er stellte den «re infante» dar; Hauptrollen, ob weiblich oder männlich, waren in den siebziger und achtziger Jahren in Venedig Sopranpartien; weiterer Nachweis zu Rata für 1686 bei Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 174.

74 Der aus Florenz stammende Star war Alt-Kastrat, s. P. Besutti, Art. «Ballerini [Ballarini, Balerini, Ballarino, Baron Ballerini]», in: *NGroveDO* 1 (1992), S. 293; Selfridge-Field belegt ihn mehrfach für Venedig zwischen 1680 und 1701 (ebd., passim); als Hof Sänger in Mantua hatte er die Hauptrolle in Legrenzis *Ottaviano Cesare Augusto* (Christi Himmelfahrt 1682), s. Paola Besutti, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga, ultimo duca di Mantova*, Mantova 1989, S. 93; vgl. auch oben, Anm. 59.

75 Margherita Salicola war eine der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit; ihr Ruhm drang über die Alpen nach Deutschland, vgl. Bianconi/Walker, «Production», S. 274–277; Besutti, Art. «Salicola, [Angiola and Margherita]», in: *NGroveDO* 4 (1992), S. 141; Mitwirkung in Legrenzis *Ottaviano Cesare Augusto* in Mantua, vgl. Vitali, «Francesco de Castris», S. 573, 592, 599; zahlreiche Belege für ihre Auftritte in Venedig bei Selfridge-Field, ebd., passim.

76 Grossi/Siface war, obwohl in der Literatur häufig als Sopran-Kastrat bezeichnet, Altist, vgl. Irene Brandenburg, Art. «Siface [eigentl. Giovanni Francesco Grossi]», in: *MGG2*, Personenteil 15 (2006), Sp. 771/72; Nachweise für Venedig zwischen 1677 und 1683 bei Selfridge-Field, ebd., S. 726.

77 Chassebras schätzt die Sängerin nicht älter als zehn- bis zwölfjährig, vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 190/91; Nachweise für Venedig zwischen 1683 und 1704 bei Selfridge-Field, ebd., S. 732.

vanni Buzzoleni,⁸⁰ Pietro Paolo Scandalibene⁸¹ sowie Tomaso Bovi⁸². Der im zitierten *Mercurio* vom 5. Dezember 1682 genannte Vincenzino figuriert nicht in der überlieferten Besetzungsliste von *Il re infante*.⁸³ – Für *I due Cesari* ergibt sich gemäss Libretto folgende Sängerliste:⁸⁴ Clementin Hader von Hadersberg,⁸⁵ Giovanni Battista Muzzi («Speroni», «Speroncino», «Spe-

78 Fontana/Formenti war ein Bariton, vgl. Paolo Fabbri, «Una recensione «in rima» della *Divisione in mondo*», in: *Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990*, Firenze 1994, S. 435, 443; er gehörte in der Saison 1665/66 zur Truppe des Teatro San Luca, s. Selfridge-Field, ebd., S. 85; weitere Belege bis 1685, ebd., passim.

79 Die Altistin C. Gigli sang in Venedig dritte Frauenrollen, s. Sergio Durante, Art. «Gigli, Clarice», in: *NGroveDO* 2 (1992), S. 412; Engagement unter anderem am Hof von Mantua, vgl. P. Besutti, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga*, S. 15, 60/61; Chassebras de Cramailles nennt sie wegen ihrer Herkunft «la Florentine» und zählt sie zu den «bonnes chanteuses», *Mercure Galant*, März 1683, S. 194; Nachweise für Venedig zwischen 1681 und 1685 bei Selfridge-Field, ebd., S. 725.

80 Vgl. Besutti, Art., «Buzzoleni, Giovanni», in: *NGroveDO* 1 (1992), S. 662; Bianconi/ Walker, «Production», S. 230, 277f.; A. Morelli, «Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio», S. 58; Vitali, «Francesco de Castris», S. 573; 1682 u. a. Mitwirkung in Legrenzis *Ottaviano Cesare Augusto* in Mantua; Nachweise für Venedig zwischen 1683 und 1703 bei Selfridge-Field, ebd., S. 715.

81 Der Tenor P. P. Scandalibene verkörperte in *Il re infante* drei Rollen; 1682 u. a. Mitwirkung in Legrenzis *Ottaviano Cesare Augusto* in Mantua; zu Scandalibene s. auch P. Fabbri, «Una recensione», S. 445; Nachweise für Venedig 1675(?), 1681(?), 1688 und 1696, s. Selfridge-Field, ebd., passim.

82 Saunders, *The Repertoire*, weist den Altisten T. Bovi alljährlich zwischen 1678 und 1687 nach, s. ebd., S. 448–452; s. auch Vitali, «Francesco de Castris», S. 587, Anm. 5, wie auch Selfridge-Field, ebd., passim.

83 Selfridge-Field (ebd., S. 157, Anm. 122 und 124) vermutet in ihm Vincenzo Olivicciani, einen Sänger am kaiserlichen Hof; gegen ihre Mutmassung, dieser hätte möglicherweise mit Antonio Fontana alterniert (vgl. oben, Anm. 78), spricht, dass Vincenzino kein Bariton war, sondern «soprano dell'imperatore», vgl. Morelli, «Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio», S. 58; Nachweise für Olivicciani in Venedig bei Selfridge-Field für 1670/71 sowie Dezember 1683 in Legrenzis Oper *L'anarchia dell'impero* (ebd., S. 103/04, 162).

84 Die Reihenfolge orientiert sich am Libretto; zu *I due Cesari* s. Vitali, «Francesco de Castris», S. 574–577; zu den Sängern, die in *I due Cesari* mitwirkten s. auch Chassebras de Cramailles in *Mercure Galant*, März 1683, S. 202.

85 Österreichischer Sopran-Kastrat, Sänger an Kaiser Leopolds Hofkapelle 1672–1687, vgl. Robert Münster, Art. «Clementin [Clementino; Hader, Clementin; Hadersberg, Clementin von], in: *NGroveDO* 1 (1992), S. 879/80; 1682 Mitwirkung in Legrenzis *Ottaviano Cesare Augusto* in Mantua, vgl. Morelli, «Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio», S. 57; Vitali, ebd., S. 573f. Laut Selfridge-Field, die Hader irrtümlich als «English singer» bezeichnet (ebd., S. 149), wurde ihm 1681 und 1682 trotz Engagements an den Theatern San Giovanni Grisostomo und SS. Giovanni e Paolo verboten, auf öffentlichen Bühnen in Venedig aufzutreten; er sang aber in Privataufführungen, u. a. für den Herzog von Mantua (vgl. ebd., S. 149 und 152, Anm. 87).

ronzino»),⁸⁶ Anna Maria Manarini,⁸⁷ Rosanna Tarquini,⁸⁸ Ferdinando Chiaravalle,⁸⁹ Francesco De Castris («Cecchino», «Checchino»),⁹⁰ Bortolo Donadelli⁹¹ sowie Nicola Pasini⁹². Möglicherweise wirkte in *I due Cesari* auch der Sänger Giuseppe Segni («Finalino») mit, wie ein Brief von Francesco de Castris an Ippolito Bentivoglio nahe legt.⁹³ Über diese Information hinaus ist der besagte Brief deswegen interessant, weil er pointierte Äusserungen De Castris' über Sängerkollegen enthält: Muzzi/Speronzino gefalle den «Galantuomini»; Segni/Finalino finde Anklang bei der «plebe», auf der Bühne sei er grobschlächtig («sgarbatissimo»), aber in der Kirche «piace assai»; Clementino [Hader] sei überhaupt nicht angekommen («ha incontrato pochissimo»).⁹⁴

Dass der oben zitierte *Mercurio* ausschliesslich Sänger nennt, die an die Theater von San Giovanni Grisostomo und San Luca engagiert wurden, widerspiegelt die Prädominanz dieser Häuser. Dass für die Winterstagnone 1682/83 Sängernamen in Verbindung mit andern Theatern sich nur spärlich nachweisen lassen, vermag von daher nicht zu überraschen. Abgesehen von Margherita Salicola, die möglicherweise in *L'innocenza risorta, ovvero Ezio* im

86 Zu Muzzi/Speronzino, Soprankastrat am Hof der Kaiserin Eleonora, s. Morelli, ebd., S. 57, 75; Vitali, ebd., S. 575, 578, 592, 600; nach *I due Cesari* Mitwirkung 1684 in einer weiteren Legrenzi-Oper, *Pubblio Elio Pertinace*, s. Selfridge-Field, ebd., S. 156, sowie S. 165, Anm. 184.

87 Nachweise für Venedig auch für 1682 und 1684 bei Selfridge-Field, ebd., S. 731. Laut Chassebras de Cramailles lebte die Sopranistin A. M. Manarini, «une des plus belles voix d'Italie», in Mantua, *Mercuria Galant*, März 1683, S. 202.

88 R. Tarquini, Sopran, war Venezianerin und stand damals am Anfang ihrer glänzenden Karriere, vgl. Vitali, ebd., S. 581–83, 596; Nachweise für Venedig auch für 1682 und 1684 bei Selfridge-Field, ebd., passim.

89 F. Chiaravalle war Altkastrat, s. Vitali, ebd., S. 578; ferner Christoph Henzel, Art. «Hohenzollern (Sophie Charlotte)», in: *MGG2*, Personenteil 9 (2003), Sp. 166; die Angabe in einem *Avviso*, auf den Morelli sich bezieht, wonach Chiaravalle Tenor gewesen sei, ist wohl unzutreffend, ebd., S. 58; Nachweise für Venedig auch für 1682, 1684 und 1690 bei Selfridge-Field, ebd., passim.

90 Zu De Castris, Soprankastrat, s. Vitali, Art. «De Castris [De' Massimi], Francesco [Cecchino, Checchino]», in: *NGroveDO* 1 (1992), S. 1101, sowie ders., «Francesco de Castris». Mehrere Nachweise für Venedig zwischen 1678 und 1685 bei Selfridge-Field, ebd., passim.

91 Bortolo Donadelli war ein Tenor, wie dem Brief Legrenzis an Ippolito Bentivoglio vom 7. März 1682 zu entnehmen ist, vgl. Vitali, ebd., S. 575; Selfridge-Field gibt neben *I due Cesari* für Venedig keine anderen Nachweise, verweist indes auf Donadellis Mitwirkung in einer Opernproduktion von 1685 in Reggio Emilia, ebd., S. 205.

92 Nachweise für Venedig nach 1683 in zwei Produktionen von 1707 bei Selfridge-Field, ebd., S. 274; 282.

93 Brief vom 26.12.1682, s. Vitali, «Francesco de Castris», S. 592.

94 De Castris' Kritik an Hader steht im Kontrast zu den enthusiastischen Bemerkungen über den Sänger durch Chassebras de Cramailles, vgl. unten, Abschnitt XXI.

Teatro San Cassiano mitgewirkt hat,⁹⁵ ist es zum einen der von De Castris angesprochene Finalino, der gemäss Chassebras de Cramailles in den beiden im Teatro Sant'Angelo aufgeführten Opern, *Apio Claudio* und *Silla*, auftrat.⁹⁶ Zum andern verweist Selfridge-Field in Verbindung mit *Temistocle in bando* auf eine gewisse Vittoria Tomi; der Name dieser ansonsten in Venedig nicht nachgewiesenen Sängerin ist wohl nur deshalb überliefert, weil ihr das Honorar nicht bezahlt wurde.⁹⁷

VII. *I due Cesari*: (Selbst-)kritische Bemerkungen von Legrenzi

Auf Sängerinnen und Sänger war das vorangehende Streiflicht gerichtet. Als Nächstes werden, für die Winterstagione 1682/83 durchaus relevant, Briefe Giovanni Legrenzis an Ippolito Bentivoglio ins Blickfeld genommen. Der Komponist, der nach Anfängen in Bergamo um 1656 an den Hof des Marchese Ippolito Bentivoglio in Ferrara verpflichtet worden war und dort einige Opern sowie ein Oratorium auf Libretti seines Dienstherrn und Gönners geschrieben hatte, kam spätestens 1670 nach Venedig. 1676 wurde er *Maestro di musica* am Ospedale dei Mendicanti, dem bedeutendsten Ospedale der Stadt; 1681 erfolgte die Ernennung zum *Vicemaestro di Capella*, 1685 zum *Maestro di Capella* an San Marco.⁹⁸ Namentlich seit Mitte der 1670er Jahre mehrte sich sein Ruhm als Opernkomponist. Legrenzis Beziehungen zu seinem Ferrareser Dienstherrn blieben in den Venezianer Jahren erhalten. In mehreren Briefen an Ippolito Bentivoglio äusserte er sich konkret über seine Arbeit für das Teatro San Luca. Der Adressat ist nicht nur deswegen interessant, weil zwischen ihm und Legrenzi – allen Standesunterschieden zum Trotz – ein beinahe freundschaftlich zu nennendes Vertrauensverhältnis bestand; vielmehr war Bentivoglio ein engagierter Mäzen des genannten

95 Vgl. *A New Chronology*, S. 158; gemäss Bianconi/Walker war M. Salicolas Mitwirkung in dieser Oper eher unwahrscheinlich, vgl. «Production», S. 230.

96 « Dans ces deux Pieces, Filanin [sic], un des principaux Chanteurs, se fait distinguer, accordant & mariant admirablement bien sa voix avec les fanfares des Trompettes », *Mercure Galant*, März 1683, S. 210; Finalino ist der einzige Sänger, den Chassebras nicht im Zusammenhang mit den Theatern von San Giovanni Grisostomo und San Luca namentlich anführt; bei Selfridge-Field für 1682/83 nur in *Silla* nachgewiesen, s. ebd., S. 159; weiterer Nachweis indes für 1688, s. ebd., S. 187, sowie für eine Opernproduktion in Mantua von 1699, s. ebd., S. 242.

97 Ebd., S. 154.

98 Vgl. Reinmar Emans, «Legrenzi, Giovanni», in: *MGG2*, Personenteil 10 (2003), Sp. 1482–1484.

Hauses.⁹⁹ Unter etlichen Briefen ist es zunächst derjenige vom 7. März 1682, der besondere Aufmerksamkeit verdient.¹⁰⁰ Eingangs leitet Legrenzi die Bitte der Verantwortlichen des Theaters weiter, Bentivoglio solle in Wien den Sänger De Castris/Speronzino, der die Absicht geäußert habe, wiederum nach Italien zu kommen, davon überzeugen, einen offensichtlich vorteilhaften Vertrag (Honorar plus Spesen) zu akzeptieren. Was Legrenzi selber betrifft, bittet er Bentivoglio sodann, ihm dramatische Stoffe zu nennen, die dem Geschmack des venezianischen Publikums entsprächen, denn er müsse für die kommende Saison zwei Opern schreiben; die Verantwortlichen des Teatro San Luca hätten volles Vertrauen in Bentivoglios Sujetwahl. Legrenzi fügt an, es liesse sich dann auch «una parte à genio del S[igno]r Cechino» komponieren,¹⁰¹ «Cechino» ist der Künstlernamen von De Castris, an dessen Karriere sowohl Legrenzi als auch Bentivoglio gelegen war. Legrenzi hält im weiteren fest, der Vertrag mit dem Tenor Bortolo Donadelli, den Bentivoglio ihm empfohlen hatte, sei so gut wie abgeschlossen.

Was lässt sich diesem Brief entnehmen? Das Unternehmen Oper ruht auf verschiedenen Schultern: Die Verantwortlichen des Teatro San Luca erfreuen sich eines kompetenten Gönners, mit dem der beauftragte Komponist in guter Beziehung steht. Dieses «Netzwerk» nützen sie, namentlich, was die Verpflichtung von Sängern betrifft. Der Komponist seinerseits versteht das Schreiben einer Oper nicht als eine Sache per se; vielmehr nimmt er konkret Einfluss auf die Auswahl der Sänger, und er gedenkt offensichtlich, deren spezifische Stärken als Kriterium mit einzubeziehen. – Wir wissen nicht, wann Legrenzi mit dem Teatro San Luca den Vertrag, zwei Opern für die Winterstagione 1682/83 zu schreiben, abschloss; aber er besass ihn offensichtlich im März 1682. Es ist durchaus denkbar, dass der Vertragsabschluss am Ende der Karnevalssaison 1681/82 erfolgte; Legrenzi war bekanntlich eine zeitlang so etwas wie der «Hauskomponist» von San Luca.¹⁰²

99 Vgl. Morelli, «Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio», S. 56; Vitali, «Francesco de Castris», S. 575.

100 Vgl. Vitali, ebd., S. 575 (Brief-Paraphrase), S. 600/01 (Brief im Wortlaut).

101 Ebd., S. 576, 601; Vitali gibt die Anfänge von zwei für De Castris bestimmten Arien aus *I due Cesari* im Faksimile nach I-Vqs, Cl. VIII, Cod. IX, wieder, ebd., S. 576/577.

102 Legrenzi schrieb für das Teatro San Luca, abgesehen von *I due Cesari* und *Il Giustino*, die folgenden Opern: *L'Achille in Sciro* (Stagione 1663/64; Erstaufführung Ferrara 1663), *Tiridate* (7.2.1669), *Eteocle e Polinice* (13.12.1674), *La divisione del mondo* (~6.12.1675), *L'Adone in Cipro* (19.12.1675), *Germanico sul Reno* (28.1.1676), *Il Pausania* (6.12.1681), *Lisimaco riamato da Alessandro* (~23.1.1682), *L'anarchia dell'impero* (4.12.1683) sowie *Publio Elio Pertinace* (22.1.1684). Die Angaben der Premierendaten beruhen auf Selfridge-Field, *A New Chronology*, passim; s. auch R. Emans, «Legrenzi», Sp. 1486.

Wann hat Legrenzi mit der Kompositionsarbeit der beiden Opern begonnen? Aus einem weitem Brief an Bentivoglio ergibt sich dazu folgende Information: Der Komponist schreibt am 3. Oktober 1682, er sei bis anhin noch nicht dazugekommen, «die Oper» in Angriff zu nehmen, er hoffe, dass er «übermorgen» («dimani l'altro») mit der Arbeit anfangen könne.¹⁰³ Am 19. Dezember 1682 war die Premiere von *I due Cesari*; so hätte dem Komponisten also die Zeitspanne von etwa zweieinhalb Monaten zwischen Kompositionsbeginn und Erstaufführung, inklusive Probenarbeit, zur Verfügung gestanden. Werden die Informationen des oben zitierten *Mercurio* vom 5. Dezember 1682 einbezogen, wonach die auswärtigen «Stars» in Venedig eingetroffen seien, so ist für *I due Cesari* eine Probenzeit von ungefähr zwei Wochen zu veranschlagen.¹⁰⁴

Die vielleicht spannendsten Informationen gehen aus Legrenzis Brief an Bentivoglio vom 23. Dezember 1683 hervor:¹⁰⁵ Vier Tage nach der Premiere von *I due Cesari* kann der Komponist vermelden, die beiden auf die Premiere folgenden Aufführungen seien ausverkauft gewesen («sempre con pienezza de' bolettini») und die Ausführenden seien sämtlich nicht nur anerkannt, sondern bewundert worden («sono statti tutti non solo graditi ma ammirati»); unter den Premierengästen befand sich mit einiger Sicherheit auch der einflussreiche Widmungsträger, Ferdinando Carlo Gonzaga, Herzog

103 Vgl. Morelli, «Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivogli», S. 77. Im Brief ist nur von einer Oper die Rede; es handelt sich zweifellos um die erste der beiden Opern für 1682/83, um *I due Cesari*. Dass es um diese Oper und nicht um *Il Giustino* geht, verdeutlicht Legrenzis Brief an Bentivoglio vom 23. Dezember 1682, auf den zurückzukommen ist. Auf die Proben zu *Il Giustino* bezieht sich dagegen der *Mercurio* vom 30. Januar 1683: «... et a quell'ora dicesi pure che nel Teatro di S. Luca metteranno fuori una nuova Opera pubblicando la fama che sarà più bella che la p[assat]a», I-Vnm, Cod. It. VI-460 (12104), fol. 130.

104 Der *Mercurio* vom 12. Dezember 1683 (eine Woche vor der Premiere) berichtet, dass die Proben zu *I due Cesari* in vollem Gang seien: «... et avanti le sante feste di natale quella [opera] di San Luca, essendosne per molte sere fatte le prove, che per quelle dicesi riescono benissimo, à segno tale, che ogn'uno stà sù l'aspettativa che vadino in scena», s. I-Vnm, Cod. It. VI-459 (12103), fol. 186. Zum Vergleich: Aus den Briefen von De Castris geht hervor, dass die Proben für Legrenzis *Ottaviano Cesare Augusto* in Mantua im Mai 1682 ca. drei Wochen dauerten; die Oper war mit einer Spielzeit von über fünf Stunden ungewöhnlich lange, vgl. Vitali, «Francesco de Castris», S. 591.

105 Vgl. Morelli, «Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio», S. 77/78.

von Mantua.¹⁰⁶ Der Publikumserfolg der ersten Vorstellungen war das eine; auf der andern Seite aber hält Legrenzi nach einem wohl als Bescheidenheitstopos zu lesenden Hinweis auf seine eigene Schwäche («la mia debolezza compatita») klarsichtig Folgendes fest: Das Stück («il dramma») sei allgemein schlecht aufgenommen worden, sowohl wegen der Ungeschicklichkeiten, aus denen es gefertigt sei, als auch wegen seiner übermässigen Länge, die hier nicht gefalle («et per le improprietà co' quali è tessuto et per la soerchia longezza [sic] che qui non piace»). Lakonisch fährt er fort: Das Erste halte er für unkorrigierbar, das Zweite lasse sich wieder gutmachen («Le prime le stimo incorregibili, la seconda s'è procurata remediarla»).107

Verblüffend ist nun Folgendes: Einer der von Legrenzi angesprochenen Punkte der Kritik an *I due Cesari* kehrt sinngemäss exakt wieder in einer Bemerkung Chassebras de Cramailles': «Si cette Piece n'a pas été si juste dans la régularité & dans la conduite, que celle du Roy Infant, selon le sentiment de quelques-uns, elle a esté assez récompensée par le grand nombre

106 Den grossen Publikumserfolg bestätigt der *Mercurio* vom 26.12.1682: «L'opera principiata sin da sabbato sera nel Teatro Vendramino a S. Luca riesce benissimo a meraviglia», Cod. It. VI-459 (=12103), fol. 191'. *I due Cesari* ging eine positive Fama voraus, wie dem *Mercurio* vom 19. Dezember, dem Tag der Premiere, zu entnehmen ist: «... che dicono sarà bellissima sì per l'esquisitezza delli scritti musici come del Drama, e per la composizione della musica», ebd., fol. 188. Die Anwesenheit des Herzogs von Mantua in Venedig zum Zeitpunkt der Premiere bezeugt der gleiche *Mercurio* (ebd.); der Herzog pflegte die Oper nicht nur an seinem Hof – etliche der für 1682/83 in Venedig nachweisbaren Sänger waren auch in Mantua engagiert –, sondern er besuchte regelmässig Venedig, unter anderem um «seine» Sänger zu hören; er war ein Vetter der Brüder Grimani, der Besitzer des Teatro San Giovanni Grisostomo (vgl. Selfridge-Field, ebd., S. 125, Anm. 202); seine Besuche in Verbindung mit der Winterstagnation 1682/83 werden sowohl in den *Mercuri* als auch von Del Tegliam mehrfach vermerkt, vgl. beispielsweise die *Mercuri* vom 9. Januar und 6. Februar 1683 (I-Vnm, Cod. It. VI-460 [=12104], fol. 125'; fol. 132) und die Notate Del Tegliam vom 23. Januar, 6. und 20. Februar 1683 (I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 27; fol. 40; fol. 51').

107 Ebd., S. 77. Corradi schrieb neben *I due Cesari* die Libretti zu folgenden Opern Legrenzis: *La divisione del mondo* (1675), *Germanico sul Reno* (1676) und *Il Crespo* (1681), zu Corradi s. Martino Capucci, Art. «Corradi, Giulio Cesare», in: *Dizionario biografico degli Italiani* 29 (1983), S. 316–318 (mit Bibliographie); Harris S. Saunders, Art. «Corradi, Giulio Cesare», in: *NGroveDO* 1 (1992), S. 956f. Den konkreten Musikbetrieb in Venedig veranschaulichen Legrenzis anschliessende Hinweise: Nach den ersten Aufführungen von *I due Cesari* seien die Vorstellungen unterbrochen worden; am darauffolgenden Samstag [Stephanstag] würden sie wieder aufgegriffen. In der Zwischenzeit könnten sich die Sänger erholen; drei von ihnen, Speronzino, Clemente Hader und Ferdinando Chiaravalle, würden an der Vigil von Weihnachten in San Marco singen, was für Theatersänger eine grosse Ehre bedeute. Am Schluss gibt Legrenzi seiner Genugtuung darüber Ausdruck, dass Speronzino so gut angekommen sei, ebd. S. 77/78.

des plus belles Voix dont elle est remplie».¹⁰⁸ Auch wenn der Aspekt der Kompensation der Schwächen des Stücks durch die hervorragenden Sänger im Brief Legrenzis an Bentivoglio fehlt, ist die inhaltliche Übereinstimmung der beiden Äusserungen frappant. Woher rührt sie? Greifen Legrenzi und Chassebras auf die gleiche, uns unbekannte Quelle zurück, oder haben gar Gespräche zwischen ihnen stattgefunden? Diese Fragen werden sich wohl nie beantworten lassen. Offenkundig aber verfügte Chassebras über Kontakte zu Leuten, die konkret in Opernproduktionen involviert waren, wie das Folgende verdeutlicht: Der französische Korrespondent liess sich nach einer Aufführung von Pallavicinos *Il re infante* zwei Arien aus der Oper aushändigen, die er seinen Lesern in der April-Ausgabe des *Mercure Galant* präsentierte. Die Leserschaft bekam nicht nur die Verse zu Gesicht, sondern auch die Musik; handschriftlich aufgezeichnet, erschienen die beiden Arien als Stich auf einem ausfaltbaren Blatt.¹⁰⁹

VIII. Die Berichte des Chassebras de Cramailles im Pariser *Mercure Galant*

Chassebras de Cramailles, dieser wohlinformierte und mit Abstand ausführlichste Zeitzeuge zur Winterstagnione 1682/83, wird im Folgenden wiederholt zu Rate zu ziehen sein. Es seien hier einige allgemeine Bemerkungen über seine «Lettre de Venise» im *Mercure Galant* vorgetragen. Insgesamt fällt zweierlei auf:

Erstens, seine Kriterien, bei welcher Oper er über welche Aspekte berichten will, scheinen mitunter zufällig: So gibt es keinen triftigen Grund dafür, dass er sich im Zusammenhang mit dem Teatro San Luca bei *I due Cesari* ausführlich über einzelne Sängerleistungen verbreitet, zu diesem Punkt jedoch bei *Il Giustino* kein Wort verliert; dass in der zweiten Oper grundsätzlich dieselben Sängerinnen und Sänger engagiert waren wie in der ersten, bedeutet keinen plausiblen Grund für Chassebras' «Unterlassungssünde». Diese scheint umso erstaunlicher, als er *Il Giustino* deutlich höher bewertet als *I due Cesari*¹¹⁰ und dabei feststellt, der Publikumsandrang sei derart gross gewesen, dass man die Parterre-Plätze zwei Tage

108 *Mercure Galant*, März 1683, S. 198/99.

109 Vgl. *Mercure Galant*, April 1683, S. 58–61; Musik neben S. 95.

110 « ... il [*Giustino*] passe beaucoup celui des deux Césars qui y a esté joué le premier », ebd., S. 223.

im voraus habe reservieren müssen.¹¹¹ – Nach dem Zufallsprinzip erfolgen in Chassebras' Berichterstattung auch die Angaben zu Komponisten und Librettisten. Ausschliesslich bei *Il re infante*, seinem Favoriten, führt der Autor beide Namen an, Carlo Pallavicino und Matteo Noris.¹¹² Ansonsten unterbleiben die Namen der Textdichter durchwegs. Bei den beiden Legrenzi-Opern nennt er den Komponisten; bezeichnend scheint, dass dies im Fall von *Il Giustino* erst im Nachtrag geschieht; in der März-Ausgabe des *Mercure Galant*, so der Autor, habe er die Angabe «vergessen».¹¹³ Komponistennamen fallen nur noch bei zwei weiteren Opern; dass die Wahl gerade auf sie fällt, dürfte wiederum auf Zufall beruhen.¹¹⁴ Analoges wäre – abgesehen von *Il re infante*, *I due Cesari* und *Il Giustino* – hinsichtlich derjenigen Opern festzuhalten, bei denen Chassebras Angaben über die Bühnenbilder macht. Wirklich systematisch ist der Autor nur in zwei Punkten: Der Inhalt sämtlicher Opern wird referiert, und alle für die Winterstagione 1682/83 relevanten sechs Theater werden beschrieben.

Zweitens, Chassebras widmet sich weitaus am ausführlichsten dem Teatro San Giovanni Grisostomo und dessen Produktion von *Il re infante*. Mit deutlichem Abstand folgen die Ausführungen zum Teatro San Luca und den Produktionen von *Il Giustino* und *I due Cesari*; die Bemerkungen zu den übrigen Opern fallen knapper aus. Die krasse Bevorzugung von *Il re infante* korrespondiert mit der Tatsache, dass diese Oper auch bei Del Tegliä und in den *Mercuri* klar den grössten Widerhall findet, wiederum gefolgt von *Il Giustino* und *I due Cesari*. Bis zu einem gewissen Grad bestätigt die Ariensammlung in I-Vqs diesen Trend; die Grundtendenz ist die gleiche, aber es gibt Abweichungen: Oben aus schwingt erwartungsgemäss, wenn auch weniger ausgeprägt, *Il re infante* mit 37 Arien, gefolgt von *Il Giustino* mit 29. An dritter Stelle steht nicht *I due Cesari* (21 Arien), sondern *Temistocle in bando* (23 Arien). An fünfter Stelle figuriert *Ottone il Grande* mit 11 Arien; die übrigen Opern sind in der Handschrift nicht vertreten.

111 Vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 222.

112 «Celuy qui a composé la Musique, se nomme Carlo Palavicino, Maistre de Musique de la Communauté des Filles des Incurables de Venise; & Matteo Noris, qui demeure en cette Ville, en a fait les Ver s», ebd., S. 194/95.

113 Im Zusammenhang mit *I due Cesari* hält Chassebras fest: «Celuy qui a composé la Musique de la Piece, est Don Giovanni Legrenzi, Prêtre, Maître de Musique des filles de S. Lazare, dites communément les Mendicantes, & Sous-Maître de la Musique de la Chapelle du Serenissime Doge. Il passe pour un des des plus habiles de Venise», ebd. S. 201; die entsprechende Bemerkung zu *Il Giustino* lautet: «J'ay oublié de vous dire que celuy qui a fait la Musique de l'Opera de Justin [...] est [...] Dom Giovanni Legrenzi», *Mercure Galant*, April 1683, S. 19.

114 Dies betrifft Giacomo Antonio Perti für *Coriolano* und Pietro Andrea Ziani für *L'innocenza risorta, ovvero Ezio*, vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 205 und 213.

IX. *Il re infante*

Aus dem im vorangehenden Abschnitt Dargelegten drängt sich eine nähere Beschäftigung mit der erfolgreichsten Produktion der Winterstagione 1682/ 83 auf, mit *Il re infante*. Der Auseinandersetzung mit Aspekten der Musik Carlo Pallavicinos gehen Ausführungen über Inhalt und Stoff der Oper zum einen, über Bühnenbilder und Maschinen sowie Sängerinnen und Sänger zum andern voraus. Namentlich bei den an zweiter Stelle genannten Aspekten spielt die Rezeption der Oper durch die Zeitzeugen eine massgebliche Rolle. Dabei ist neben den *Mercuri* und Del Tegliä auf Chassebras de Cramailles zurückzugreifen; ihm sind Informationen zu verdanken, die es sonst nirgends gibt.

Wie etliche andere Librettisten auch weicht Matteo Noris¹¹⁵ angesichts der unzähligen Libretti, die auf die römische Geschichte rekurreren, bei *Il re infante* auf weniger bekannte Bereiche aus.¹¹⁶ Er knüpft das Netz seines Plots einerseits aus Fäden, die er aus der Geschichte der Langobarden, aus dem frühen 8. Jahrhundert, gewinnt, und andererseits aus solchen, die er der Biographie der jungen Anne de Bretagne entnimmt. Der langobardische Kern ist greifbar beim Historiographen Paulus Diaconus (8. Jahrhundert);¹¹⁷ Noris könnte sich auf eine italienische Ausgabe gestützt haben, die 1631 in Mailand erschien.¹¹⁸ Bei Chassebras de Cramailles, der den Inhalt der Oper ausführlich nacherzählt, wird Flavio nicht als langobardischer König identifiziert; der Autor verweist allein darauf, dass Noris Elemente aus der Vita der Anne de Bretagne in seinen Plot verwoben habe,¹¹⁹ und wertet die Tatsache, dass «Anne de Bretagne, que vous connoissez que comme femme de Charles VIII. & ensuite de Louis XII.», in dieser Oper «Flavius Roy d'Italie» heirate, als Paradigma für die Verstösse der italienischen Librettisten gegen die Historie.¹²⁰ Solche «Verstösse» waren in der Tat gang und gäbe, wie auch

115 Zu diesem bedeutenden Librettisten s. Saunders, *The Repertoire*, S. iii, 60ff., passim; ders., Art. «Noris, Matteo», in: *NGroveDO* 3 (1992), S. 616/17; ders., Art. «Noris, Matteo», in: *NGroveD* 18 (2001), S. 45.

116 Vgl. dazu Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 297f.

117 Vgl. Paolo Diacono, *Storia dei Langobardi*, lat.-ital., hrsg. v. Lidia Capo, Roma, Milano 1992, S. 322ff.

118 *Historia dell'origine, vita, et fatti de i re de Langobardi. Scritta da Paolo Diacono della chiesa di Aquileia. Tradotto di latino in volgare da Lodovico Domenichi*, Milano 1631.

119 Die berühmte Anne (1477–1514) hatte ein bewegtes Leben: Sie war sie Herzogin der Bretagne; bereits als Kind wurde sie mehrmals verlobt, danach per procurationem mit dem deutschen König Maximilian I. verheiratet; da diese Ehe jedoch nie vollzogen wurde, konnte sie mit Karl VIII. von Frankreich verheiratet werden; nach dessen Tod wurde sie die Gemahlin Ludwigs XII.

120 Vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 162/63.

der Vermerk im *Re infante*-Libretto zur Rubrik «Personaggi/Motivi» verdeutlicht: «Istorici, e aggiunti all'Istorie».¹²¹

Nachfolgend sei in aller Kürze der Inhalt von *Il re infante*, wie er sich in der Erstfassung präsentiert, wiedergegeben:¹²² Hauptschauplatz ist Rom. Rodoaldo, verheiratet mit Sestilia, hat aus erster Ehe einen Sohn, Ergisto. Rodoaldo fungiert als Stellvertreter seines verwaisten Neffen, des noch zu jungen Königs Flavio Liutberto, des «Re infante». Rodoaldos Obhut ist ausserdem Anna, die Herzogin der Bretagne, anvertraut, ebenfalls verwaist und sehr jung. Die beiden Jugendlichen Flavio und Anna lieben einander; doch Intrigen und Missverständnisse führen dazu, dass ihre glückliche Verbindung erst am Schluss der Oper stattfinden kann. Rodoaldo ordnet aus Gründen der Staatsraison an, dass Anna einen der valablen ausländischen Prinzen zum Gatten erwähle. Weil sie der irrigen Meinung ist, Flavio wolle nichts von ihr wissen, erklärt sie sich bereit, den französischen Prinzen Enrico zu heiraten; sie täuscht ihm Liebe vor, jedoch nur, um Flavio eifersüchtig zu machen. Flavio, der sich seinerseits von Anna verschmährt glaubt, gibt seine Zustimmung zur Heirat Annas mit Enrico. Doch bei einer Begegnung spüren beide, dass sie ohne den andern nicht leben können. Enrico, von Anna verlacht, geht am Ende leer aus. – Eine weitere die Handlung prägende Intrige betrifft drei Figuren: Sestilia ist verliebt in Ergisto, obwohl sie den Sohn Rodoaldos noch nie gesehen hat. In diesen verliebt ist auch Doricle, die Tochter Aribertos, des Aufsehers von Anna; wie Sestilia hat sie Ergisto noch nie gesehen. Doricle vertraut sich nichts ahnend Sestilia an, die mit ihr ein lügnerisches Spiel treiben wird. – Ergisto, der sich mit seinem Lehrer Aristene zu Studienzwecken ausserhalb Roms aufhält (er widmet sich zahlreichen Wissenschaften und der Astrologie¹²³), wird von Rodoaldo aus verschiedenen Gründen zurückbeordert. Die Stiefmutter erhofft sich ihr frevlerisches Liebesglück. Ergisto kehrt zwar zurück, hüllt sich aber nach der Ankunft in Rom in Schweigen: Sein Horoskop hat ihm nichts Gutes verheissen; durch sein Schweigen hofft er, drohenden Gefahren zu entinnen. Sestilias Versuch, Ergisto zu verführen, scheitert, worauf sie ihn bei Rodoaldo des Vergewaltigungsversuchs bezichtigt und seinen Tod fordert; in dieser Episode ist unschwer eine Anspielung auf den Phädra-Hippolytos-Mythos zu erkennen. Von Rodoaldo zur Rede gestellt, bricht Ergisto sein Schweigen; die vom Horoskop in Aussicht gestellte Zeit der

121 Libretto, S. 7.

122 Die Nebenfiguren Ettore, «uno dei primi Greci», und der lügnerische Diener Gildo (vgl. Libretto, S. 7) werden in der Inhaltsübersicht nicht berücksichtigt.

123 Astrologie war ein beliebtes Karnevalssujet; Astrologen fertigten auf den Plätzen Horoskope an, vgl. Chassebras de Cramailles in *Mercure Galant*, April 1683, S. 37.

Gefahr ist zu Ende. Sestilia hat erkannt, dass sie in jeder Beziehung ausgespielt hat; sie verfällt dem Wahnsinn und stürzt sich in den Tiber. Ergisto enträt der Liebe, verschreibt sich ganz der Wissenschaft. Doricle fügt sich Rodoaldos Anordnung, Rocimero, einen seiner Getreuen, zu heiraten, den sie zuvor abgewiesen hat. Bleibt am Ende das von Rodoaldo schliesslich zugestandene Happy End für Flavio und Anna.

X. Ein Ausstattungsstück

Was für alle zwölf Opern der Winterstagione 1682/83 mehr oder weniger ausgeprägt zutrifft, gilt für *Il re infante* ganz besonders: Es handelt sich in erster Linie um ein Ausstattungsstück. Die Handlung ist, wie aus den zeitgenössischen Berichten hervorgeht, in eine ausserordentlich reiche Szenerie eingebettet. Del Teglia hält am Samstag, 16. Januar 1683, nach der Premiere Folgendes fest: «Si diede poi domenica sera principio all'opera musicale nel famoso Teatro Grimani à S. Gio: Chrisostomo intitolata Il Rè Infante che riuscì à meraviglia bella per la composizione del Dramma, per la musica, per i Cantanti, vaghezza di scene, et abbondanza di machine seguitandosene la recita con applauso universale».¹²⁴ Eine Woche später, am 23. Januar, sind sich Del Teglia und der *Mercurio* einig, dass *Il re infante* von allen Opern der Saison der grösste Ruhm zukomme.¹²⁵ Der *Mercurio* vom 30. Januar vermerkt, dass das Teatro San Giovanni Grisostomo mehr Zulauf habe denn je, «non ostante il pagamento delle 4 Lire per ciaschuna persona».¹²⁶

Nun sei auf Chassebras' genaue Schilderungen der «douze changements de Décorations» zurückgekommen.¹²⁷ Auch wenn es sich hier um einzigartiges Quellenmaterial handelt – hier spricht wirklich der Augenzeuge –, soll nur auszugsweise zitiert werden; stellvertretend seien Chassebras' Ausführungen zum opulenten Bühnenbild der Eröffnung der Oper herangezogen.¹²⁸

124 I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 23.

125 Del Teglia, ebd., fol. 27; *Mercurio*, I-Vnm, Cod. It. VI-460 (=12104), fol. 128.

126 Ebd., fol. 130; zum venezianischen Währungssystem vgl. Glixon, «A Note on the Venetian Monetary System», in: *Inventing*, S. xxiii; Selfridge-Field, «Currency Values and Exchange Rates», in: *A New Chronology*, S. 658/59.

127 Vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 185–195.

128 Die Requisiten stammten aus Familienbesitz; vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 60 (wo *Il re infante* versehentlich Legrenzi zugeschrieben ist).

«La premiere [décoration] qui fait l'Ouverture du Théâtre», so der Beginn von Chassebras' Schilderung, «est une grande Salle, Ecole ou Etude, où sont plusieurs Ecoliers assis devant des Tables séparées, qui étudient chacun différentes Sciences, comme, Philosophie, Geographie, Mathématiques, Astrologie, Art Militaire, Chimie, & Magie. On y voit quantité de Livres, Cartes Geographiques, Spheres, Regles, Compas, Cercles, Astrolabes, Machine de guerre, Fourneaux, Copelles, Alambics, Baguettes Magiques, & Grimoires, avec plusieurs Figures de Vieillars & autres assis, représentant ceux qui ont excellé en ces sortes de Sciences, le tout remply de Devises, d'Emblèmes, & de Sentences propres au Sujet. Au fond de la Salle, paroît un grand Globe terrestre, monté sur une Base fort élevée [...]» – Auf diesen Globus spricht Ergisto einen Zauberspruch. – «Aussi tôt le Globe se brise en deux, & se change en un grand Escalier ou Perron de plusieurs degrez, qui occupe toute la largeur du Theatre, & conduit dans un grand Palais doré, tout brillant de lumiere, d'où l'on voit accourir les Nations de la Terre, au nombre de 40. ou 50. qui descendent & et viennent environner Ergiste [...]». – Ergisto gibt diesen Personen alsbald das Zeichen zu verschwinden, und die Szene verwandelt sich zurück in ihre ursprüngliche Gestalt. Interessant ist Chassebras' auf den Vanitas-Topos anspielender Hinweis, dies geschehe deshalb, «de faire voir que toutes les grandeurs de la Terre ne sont que de vains fantômes, pour ceux qui s'en laissent éblouir».¹²⁹

XI. Die Sänger

Chassebras flicht in seine Beschreibungen der Bühnenbilder von *Il re infante* Kommentare über die Sänger ein. Der Beschäftigung mit diesen Äusserungen sei die Besetzungsliste für *Il re infante* vorausgeschickt, wie sie sich aufgrund der Forschungen von Saunders und Selfridge-Field ergibt;¹³⁰ diese Ergebnisse können hier erstmals durch die Angaben der Stimmlagen ergänzt werden.¹³¹ Flavio: Carl'Antonio Rata, Sopran; Rodoaldo: Francesco Ballarini, Alt; Sestilia: Margherita Salicola, Sopran; Ergisto: Giovanni Francesco Grossi («Siface»), Alt; Anna: Antonia Marzari, Sopran; Ariberto: Antonio Fontana («Formenti»), Bariton; Doricle: Clarice Gigli, Alt; Enrico: Giovanni Buzzoleni, Tenor; die drei kleineren Rollen von Rocimero, Aristene und Ettore waren Pietro Paulo Scandalibene, Tenor, anvertraut; Gildo: Tomaso Bovi, Alt.

129 Ebd., S. 185–187.

130 Vgl. Saunders, «Appendix F», in: *The Repertoire*, S. 447ff., besonders S. 450/51; Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 157.

131 Zu den Stimmlagen der Sänger s. oben, Abschnitt VI.

Was nun Chassebras' Kommentare zu den sängerischen Leistungen betrifft, so ist abermals auf die Einzigartigkeit dieser Informationen zu verweisen. Doch muss wiederum der Charakter des Zufälligen in Kauf genommen werden. Von den renommierten Sängern behandelt der Autor einzig den Star Margherita Salicola mit einiger Ausführlichkeit; über Clarice Gigli und über Ballarini verliert er je einen einzigen Satz,¹³² über Buzzoleni gar keinen,¹³³ und seine Angaben zu Siface sind sachlich nicht korrekt.¹³⁴ Die Salicola-Kommentare indes fallen geradezu enthusiastisch aus. In Verbindung mit ihrem ersten Auftritt in der Oper hält Chassebras fest: «Elle passe pour une des plus belles Voix d'Italie, & demeure actuellement à Bologne. Elle est blonde, de taille mediocre, a le teint fort blanc, beaucoup de brillant, une maniere libre & aisée, l'air de qualité, & est bonne Comedienne».¹³⁵ Spezielle Aufmerksamkeit widmet der Autor jener Situation gegen das Ende der Oper, da Sestilia wahnsinnig wird: «Elle croit voir la Terre abîmer sous ses pieds, l'Enfer qui s'ouvre pour l'engloutir, toute la Ville de Rome en armes pour la punir. Les Demons l'épouvantent par leurs cris; elle entend des Trompettes, des Timbales, & des Tambours dans les airs, & exprime par son chant toutes ces differentes manieres dont son esprit est agité, mais principalement le son de ces Trompettes, qu'elle imite si bien par sa voix, que l'on s'imagine entendre veritablement ces instruments de guerre».¹³⁶

Aufschlussreich ist Chassebras' Kommentar zur Darstellerin der Anna, weil daraus hervorgeht, dass diese bedeutende Rolle von einer blutjungen Sängerin, um nicht zu sagen, von einem Kind, verkörpert wurde: «Celle qui represente cette Princesse, est Venitienne, & ne paroist pas âgée de plus de dix à douze ans».¹³⁷ [...] C'est quelque chose de joly, de voir une petite Fille faire un des principaux Personnages de la Piece.» Was für den

132 Ohne ihren Namen zu nennen, apostrophiert Chassebras Clarice Gigli als « la Florentine, qui est une des bonnes Chanteuses », ebd., S. 194; Ballarini, dessen Name er dagegen vermerkt, sei « un des premiers de la Musique de Mr le Duc de Modene », ebd., S. 189; diese Information scheint höchst zweifelhaft; gesichert ist vielmehr Ballarinis Verbundenheit mit dem Hof von Mantua. Es scheint, dass Chassebras Ballarini und Siface in Bezug auf die Zugehörigkeit zu den Höfen von Mantua und Modena miteinander verwechselt hat; s. auch unten, Anm. 134.

133 Immerhin stand auch Buzzoleni (wie Ballarini) in Diensten von Ferdinando Carlo Gonzaga, dem Herzog von Mantua.

134 Vgl. *Mercure Galant*, März 1683, S. 187; Siface war weder «Abbé» noch ist er in Verbindung zu bringen mit dem Herzog von Mantua; vielmehr stand er lebenslänglich in Diensten des Este-Hofs in Modena; auf Chassebras' fehlerhafte biographische Angaben zu Siface machte Saunders aufmerksam (*The Repertoire*, S. 451, Anm. 9).

135 Ebd., S. 188.

136 Ebd., S. 193/94. Auf die betreffende Arie ist in Abschnitt XX zurückzukommen.

137 Den Namen der Sängerin, Antonia Marzari, nennt Chassebras nicht.

Autor schlicht «joly» ist, mag aus heutiger Perspektive erstaunen. Kein Wort fällt darüber, dass die Stimme eines Kindes derjenigen einer Salicola naturgemäss unterlegen gewesen sein muss; niemand (zumal Monsieur Chassebras de Cramailles nicht) scheint sich an diesem Faktum gestossen zu haben: «Quoy que dans un âge si tendre, avec un petit air & des manieres belles & fines, elle s'est fait admirer de tout le monde [...]».¹³⁸ Offensichtlich spielte hier der optische Eindruck eine entscheidende Rolle. Die Art, Kinder als Erwachsene en miniature zu sehen, erinnert unweigerlich an Velasquez' Darstellung der Infantin Margarita mit ihrem Gefolge im berühmten Gemälde *Las meninas* von 1656. In einem solchen Konzept ist es auch selbstverständlich, dass eine Zehn- oder Zwölfjährige das kokette Spiel mit dem «Re infante» auf der einen, mit dem französischen Prinzen auf der andern Seite zu treiben hatte.¹³⁹

Mit der Erklärung Chassebras', die Sängerin der Anna müsse sehr jung sein, damit sie zum «Re infante» passe, kongruiert sein lapidarer Satz zu Carl'Antonio Rata, dieser sei «fort jeune» – mehr vernimmt man über ihn nicht.¹⁴⁰

XII. Die Umarbeitung für die gleiche Stagione

Wenden wir uns nun der Umarbeitung von *Il re infante* zu, die anstelle einer eigentlichen Neuproduktion am Teatro San Giovanni Grisostomo über die Bühne ging. Der Plot blieb aufs Ganze gesehen der gleiche; «Messieurs Grimani [...] ont fait seulement un *Aggiunta*, c'est à dire, une augmentation, où, sans changer le Sujet de la Piece, ils ont mis quelques Scenes les unes devant les autres, & ont ajoûté des Airs & des Machines», hält Chassebras zutreffend fest.¹⁴¹ Darüber, welche Veränderungen an der Oper in der Überarbeitung insgesamt vorgenommen wurden, informiert Tabelle 1 im Anhang dieses Textes. Von etlichen Ersatzarien abgesehen, handelt es sich bei den Veränderungen hauptsächlich um die unterschiedliche Gliederung der Akte sowie um Streichungen, Ersetzungen und Hinzufügungen von Szenen; letzteres gilt im Speziellen für die neue Schlusszene. Besondere Erwähnung gebührt auch der geänderten Eröffnung der Oper: Die in Abschnitt X zitierte Schilderung des Bühnenbilds von I.1 im

138 *Mercure Galant*, März 1683, S. 190/91.

139 Vgl. dazu die in Abschnitt XIX diskutierten Arien « Un folle che vaneggia » und « E credi d'abbracciarmi ».

140 Ebd., S. 189; den Namen des Sängers nennt Chassebras nicht.

141 Ebd., S. 218/19.

Mercurio Galant gilt nur für die Erstfassung. Offensichtlich wollten die Brüder Grimani in der Zweitfassung aber nicht auf diese prachtvolle Szenerie verzichten; so verschob man sie auf den Beginn des zweiten Aktes.

Die Tabelle stützt sich ausschliesslich auf die Libretti. Diese geben allerdings nur spärliche Hinweise auf die von Chassebras erwähnten neuen Maschinen und ihre Wirkung auf das Publikum. Entsprechende Informationen sind von den Zeitzeugen zu bekommen.

Ein erster Hinweis darauf, dass das Teatro San Giovanni Grisostomo keine zweite Produktion herausbringen werde, weil die erste «de comune sodisfazione» war, findet sich im *Mercurio* vom 6. Februar; man denke, so der *Mercurio* weiter, lediglich daran, «d'aggiungervi alcune canzonette».¹⁴² Daraus wurde dann allerdings mehr. So vermerkt Del Tegliä im Notat vom 13. Februar eine «guerra di pugna» und spielt damit an auf die in Libretto II vermerkte «battaglia popolare» am Ende des zweiten Aktes bei der Ankunft des Ergisto auf dem Tiber (II.14); Chassebras beschreibt die Szene in aller Ausführlichkeit.¹⁴³ Auf noch grösseren Widerhall stiessen bei allen drei Zeitzeugen die Maschinen in I.6 und in der Schlusszene. Del Tegliä und der *Mercurio* – die Berichte tragen das gleiche Datum, den 20. Februar 1683 – formulieren bis in Einzelheiten gleich, was auf die Abhängigkeit des Florentiners vom Venezianer hindeutet.¹⁴⁴ Hinsichtlich der beiden Maschinen in *Il re infante* fällt auf, dass sie quasi in einem Atemzug genannt werden, obwohl die entsprechenden Szenen weit auseinander liegen. Der *Mercurio* sei im Wortlaut zitiert:

«[...] rendendo più cospicua la nuova agionta l'opera [...] vedendovisi un contrapalco con 50 persone di sopra sostenuto da quatro Elefanti che calando à poco à poco formano una vaghissima scena [I.6] come pure una Gaiandra quale in un subito si frange e sortiscono quantità di Guerrieri che formano ciascuno il suo scudo fatto delle stesse spoglie di cui era composta la stessa Gaiandra come pure una vaghissima Regia Celeste con machina per aria» [Schlusszene].¹⁴⁵

142 I-Vnm, Cod. It. VI-460 (=12104), fol. 132.

143 Vgl. Libretto II, S. 53; Del Tegliä, ebd.; *Mercurio Galant*, März 1683, S. 220 (vgl. dazu auch die korrigierten Zahlen, was die Anzahl der Kämpfer betrifft, in *Mercurio Galant*, April 1683, S. 52).

144 *Mercurio*, I-Vnm, Cod. It. VI-460 (=12104), fol. 136/136'; Del Tegliä, I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042., fol. 51. In beiden Quellen wird vor der Beschreibung dieser Maschinen generell der gute Besuch der Theater vermerkt; San Giovanni Grisostomo und San Luca schwingen klar oben auf; dabei geht es im letztgenannten Haus um *Il Giustino*.

145 Del Tegliä braucht für die Schildkröte statt «gaiandra» den Begriff «tartaruca» (ebd.), das Libretto «testugine» (S. 79).

Im Libretto ist die Beschreibung der Schlusszene ausnahmsweise ziemlich detailliert gehalten: «Bosco, e Montagna in faccia, dal seno della quale esce smisurata Testugine sopra della quale si vede il Genio Romano»; nach dem Rezitativ des Genio Romano heisst es: «Qui dal grembo della Testudine [sic] compariscono guerrieri armati, & il Genio rimane assiso sopra elevato caro tirato da Cavalli»; darauf folgt eine Arie des Genio, und anschliessend lautet die Szenenbeschreibung: «Tutti li Soldati posti in ordinanza mentre stanno in atto di moversi per l'incontro, ed attaccate la zuffa precipita il Monte, e comparisce Venere sopra Nubi» (S. 79/80).

Chassebras' Schilderung der Maschine in der Schlusszene liest sich wie eine Synthese aus Libretto, *Mercurio* und *Del Teglia*;¹⁴⁶ auf eine Wiedergabe kann verzichtet werden.

XIII. Neues Spektakel

Die äusserst positive Würdigung, die *Il re infante* durch die Zeitzeugen erfährt, schliesst explizit «la composizione del Dramma» (Del Teglia) ein. Damit ist freilich kein bis in die Einzelheiten festgelegter Aufbau gemeint; vielmehr sind Veränderungen nicht nur möglich, sondern sie sind – gemäss dem Urteil der Zeitzeugen – willkommen, denn sie bedeuten einen Zugewinn an spektakulären Effekten, an Bizarrerien. Die unzimperliche Art, wie Szenen umgestellt und Akte neu gegliedert wurden,¹⁴⁷ entspricht einer im späteren Seicento gängigen Praxis: Wenn Opern wieder aufgeführt wurden, so waren Eingriffe, wie sie bei der Zweitfassung von *Il re infante* vorgenommen wurden, nichts Ungewöhnliches. Normalerweise aber geschah derlei weder im selben Theater noch in derselben Stadt noch in derselben Stagione. Insofern ist *Il re infante* als Sonderfall anzusprechen.

Was freilich für jede Oper der Zeit zutrifft, gilt auch für *Il re infante*: Keinen Augenblick war dieses *Dramma per musica* für ein langes Nachleben gedacht. Weil sich im Selbstverständnis der Zeit eine Oper in ihrer Publikumswirkung nach ein paar Wochen verbrauchte, brachten die Theater weitere Produktionen heraus, die abermals das Bedürfnis nach Spektakel zu befriedigen hatten. Im Fall von *Il re infante* stellte man auf den ausserordentlichen Erfolg ab und verzichtete auf eine Neuproduktion, bot dem Publikum aber trotzdem etwas Neues: Das bewährte Stück ging in verän-

146 Vgl. S.220/21.

147 Die Begriffe «Akt» und «Szene» kommen bei Del Teglia und in den *Mercuri* nicht vor; «Akt» wird auch von Chassebras nicht gebraucht; «Szene» verwendet er zwar, tut dies aber ausschliesslich im Zusammenhang mit den Veränderungen, wie sie die Überarbeitung von *Il re infante* brachte.

derter, opulenterer Gestalt, mit zusätzlichen Highlights aufgepeppt, über die Bühne.

XIV. Der Komponist Pallavicino

Wenden wir uns nun Carlo Pallavicinos *Re infante*-Musik zu. Vorausgeschickt seien einige knappe Hinweise zur Biographie des Komponisten.¹⁴⁸

Nach Stationen in Padua und Venedig, wo er die ersten Opernerfolge feierte, ging Pallavicino (um 1630–1688) 1666 nach Dresden, war dort Vizekapellmeister am kurfürstlichen Hof und wurde 1672 Nachfolger von Heinrich Schütz als Kapellmeister, kehrte jedoch 1673 zurück nach Italien. In Venedig bekleidete er von 1674 an das Amt des Maestro di coro am Ospedale degli incurabili. Gleichzeitig mehrte sich sein Ruhm als Opernkomponist; im Januar 1678 wurde mit *Il Vespasiano* das Teatro San Giovanni Grisostomo prunkvoll eröffnet. Pallavicino war bis 1686 Hauskomponist der Brüder Grimani in diesem Theater; insgesamt schrieb er neben *Il re infante* neun Opern für das Haus.¹⁴⁹ Zwischen 1674 und 1688 entstanden ausserdem acht Opern für das Teatro SS. Giovanni e Paolo, das ebenfalls der Familie Grimani gehörte, sowie eine für San Luca und zwei für die Villa Contarini in Piazzola.¹⁵⁰ 1687 folgte Pallavicino einer erneuten Berufung nach Dresden. Dort starb er am 29. Januar 1688. Die Totenfeiern, die für den Komponisten in Venedig gehalten wurden, verdeutlichen das hohe Ansehen, das er in der Lagunenstadt hatte.¹⁵¹

148 Vgl. Dubowy/Schulze, «Pallavicino» Sp. 51/52; Saunders, *The Repertoire*, S. 166ff., passim.

149 Premierendaten nach Selfridge-Field (teilweise geringfügige Abweichungen gegenüber Dubowy/Schulze): *Il Vespasiano* (G. C. Corradi, 24.1.1678); *Il Nerone* (Corradi, 31.12.1678); Wiederaufführung von *Il Vespasiano* (10.2.1680); *Carlo re d'Italia* (M. Noris, 20.1.1682); *Licinio imperatore* (Noris, 17.12.1683); *Ricimero, re de' Vandali* (Noris, ~22.1.1684); *Penelope la casta* (Noris, 28.1.1685); *Amore innamorato* (Noris, 19.1.1686); *Elmiro, re di Corinto* (V. Grimani/G. Frisari, 26.12.1686). Bei den neun Opern ist die zweite Produktion von *Il Vespasiano* inbegriffen; das «Remake» als eigene Produktion zu zählen, erscheint insofern gerechtfertigt, als Musik und Text, zeitgenössischer Usanz folgend, sich um einiges von der ursprünglichen Version unterscheiden (Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 139).

150 Vgl. Selfridge-Field, ebd., passim.

151 Zu Pallavicinos Gedenken wurde in der Kirche des Ospedale degli incurabili ein Requiem gesungen; einige Tage darauf, am ersten Samstag der Fastenzeit 1688, wurde in derselben Kirche ein weiteres Requiem aufgeführt, in dem neben den «putte del coro» des Ospedale zahlreiche Musiker mitwirkten, die zuvor in Opernaufführungen während des Karnevals in Erscheinung getreten waren; die Leitung oblag Giovanni Legrenzi; von der Musik muss eine ausserordentliche Wirkung ausgegangen sein, vgl. *Pallade veneta* vom Samstag, 13. März 1688, S. 6–10; integraler Abdruck in Passadore/Rossi, *Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, S. LIV.

XV. Arien aus *Il re infante* in einer Venezianischen Ariensammlung (I-Vqs)

Die Quellenlage von *Il re infante* gestattet ausschliesslich eine Beschäftigung mit Arien. Dies geschieht im vorliegenden Text auf der Basis der schon mehrfach angesprochenen Sammelhandschrift I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX. Dass diese Handschrift für die Musik von *Il re infante* als Hauptquelle gelten kann, darf als gesichert gelten.¹⁵² Mit 37 Arien sind grob gesprochen zwei Drittel des Totals berücksichtigt, soweit sich dies aus den Libretti ersehen lässt; das bedeutet einen sehr hohen Anteil.¹⁵³ Franco Rossi hat sämtliche Arien aufgelistet und sie den Personen zugeordnet; ausserdem gibt er die jeweiligen Tonarten an.¹⁵⁴ Bedauerlicherweise führt seine Zuweisung der Arien zu Akten und Szenen in die Irre: Rossi unterscheidet nämlich nicht zwischen Libretto I und Libretto II. Die erforderlichen Klärungen liefert Tabelle 2 im Anhang. Von den 37 Arien sind 21 in beiden Libretti enthalten, zehn finden sich nur in der ersten und sechs nur in der zweiten Fassung. In zwei Fällen ist sowohl die ursprüngliche als auch die Ersatzarie überliefert.

Aus der Tabelle kann zweierlei ersehen werden: Zum einen steht fest, dass die Redaktion der Sammelhandschrift nicht auf eine bestimmte Version von *Il re infante* fixiert war, sondern aus dem Fundus der ursprünglichen sowie der überarbeiteten Fassung der Oper schöpfte. Zum andern wird deutlich, dass dies ohne erkennbare Systematik geschah. Den Verantwortlichen ging es ausschliesslich um die Arien als solche; aus welcher Fassung sie stammten, war für die Kompilation unerheblich. Von daher erstaunt es nicht, dass dort, wo sowohl die ursprünglichen als auch die Ersatzarien überliefert sind, die entsprechenden Paare auseinander gerissen sind.

Für die I-Vqs-Quelle ist generell typisch, dass dramaturgische Belange ausser Betracht liegen. Der Gang der Handlung der jeweiligen Opern spielt keine Rolle; Personenzuweisungen bei den Arien gibt es nicht. Das einzige Kriterium, von dem man zweifelsfrei sagen kann, dass es zählte, ist das folgende: Die Sammlung enthält grossmehrheitlich Arien für Sopran. Dies

152 Norbert Dubowy hat mir dies freundlicherweise im Januar 2008 bestätigt; zu weiteren Fundorten s. oben, Anm. 35.

153 Zum Vergleich: Von Legrenzis *Il Giustino* nimmt die I-Vqs-Handschrift rund 28% der Arien auf.

154 *Le opere*, S. 41–43 (vgl. Anm. 10); die Angabe der Tonart ist in einem Fall nicht korrekt; bei Nr. 36, «Guerra. Fiero Aletto», trifft B-Dur nur für den Einleitungsteil zu; der Hauptteil steht in g-Moll.

vermag allerdings kaum zu überraschen angesichts der allgemeinen Vorliebe für diese Stimmlage in der italienischen Oper des späteren Seicento.¹⁵⁵

Zu beachten ist ein Weiteres: Wie bei Ariensammlungen üblich, erlaubt die Handschrift in I-Vqs keine Rückschlüsse auf die Instrumentalbesetzung. Aus der Tatsache, dass alle Arien in der Version Singstimme plus Basso continuo notiert sind, kann nicht gefolgert werden, dass der oder die Kompilatoren bei ihrer Auswahl ausschliesslich originale Continuo-Arien berücksichtigt hätten. Wie das überprüfbare Beispiel von Legrenzis *Il Giustino* zeigt, wurde bei einzelnen Arien der Streicherpart auf den Basso continuo reduziert.¹⁵⁶ Ergänzend ist festzuhalten, dass die Handschrift generell nicht über die Verwendung von Instrumentalritornelli informiert.

XVI. Bevorzugte Rollen und Register der Sammlung

Wie aus Tabelle 2 ersichtlich, zeigen die Arien aus *Il re infante* in der Sammelhandschrift eine ziemlich deutliche Bevorzugung der Frauenrollen:¹⁵⁷ Von den 37 Arien entfallen 25 auf weibliche Partien. Sestilia ist mit zwölf, Anna mit acht und Doricle mit fünf Arien vertreten. Dass der relative Vorrang der Sestilia-Arien, ein knappes Drittel insgesamt, mit dem fulminanten Auftritt der Margherita Salicola zu tun hat, würde ich nicht ausschliessen. Die Arien der Sestilia und der Anna stehen im Sopran, was mit der originalen Besetzung übereinstimmt.¹⁵⁸ Die Rolle der Doricle war, der Hierarchie der Figuren entsprechend, eine Altpartie. In der Sammelhandschrift in I-Vqs sind zwei der Doricle-Arien in die Sopranlage transponiert; die eine, «A chi

155 « Les Italiens aiment extremement les Voix de dessus, & ne goûtent pas tant les basses » (*Mercure Galant*, März 1683, S. 171).

156 Dies betrifft drei Arien, und bei einer weiteren wurde die Trompetenstimme eliminiert.

157 Dies kommt keinem generellen Befund gleich; die Auszüge aus den beiden Legrenzi-Opern vermitteln ein anderes Bild: Von den 29 Arien aus *Il Giustino* gehören 10 zu Frauen-, 19 zu Männerrollen; bei den 21 Arien aus *I due Cesari* ist das Verhältnis 6 zu 15. Die Sopranlage dominiert in beiden Opern noch stärker als bei *Il re infante*: Die ausgewählten Arien aus *I due Cesari* stehen sämtlich im Sopran; in der *Giustino*-Auswahl stehen 28 Sopranarien einer Altarie gegenüber.

158 Zu den Stimmlagen der Sängerinnen und Sänger s. oben, Abschnitte VI und XI.

spera di gioir»,¹⁵⁹ ist auch im *Mercure Galant* vom April 1683 abgedruckt und steht dort in der originalen Altlage.¹⁶⁰

Bei den Männerpartien sieht die Situation folgendermassen aus: Keine Person ist in der Handschrift mit mehr als drei Arien vertreten: Ergisto und Flavio erreichen diese Zahl, Rodoaldo und Enrico stehen mit zwei, Ariberto und Rocimero mit einer Arie zu Buche.¹⁶¹ Hinsichtlich der Stimmlage entfallen acht Arien auf Sopran, zwei auf Alt sowie je eine auf Tenor und Bariton¹⁶². Von den acht Sopranarien stehen die drei des Flavio in der korrekten Lage, wohingegen die übrigen fünf sich als Transpositionen aus den Alt- und Tenorpartien ermitteln lassen; dies betrifft zwei von drei Arien des Ergisto, eine von zwei des Rodoaldo wie auch des Enrico und schliesslich die Arie des Rocimero.¹⁶³

159 S. Tabelle 2, Nr. 10.

160 Bei der zweiten Soprantransposition handelt es sich um «In amor son fortunata», I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 29–30'. Für Soprantranspositionen gibt es in der Handschrift einen gesicherten Präzedenzfall, bei dem man – im Gegensatz zu *Il re infante* – auf Gesamtpartituren zum Vergleich zurückgreifen kann. Es handelt sich um eine Arie des Vitaliano aus Legrenzis *Giustino*: In den Partituren steht die betreffende Arie in C-Dur; in der Sammelhandschrift dagegen ist sie nach G-Dur transponiert; es handelt sich um «Si vaghe luci», I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 107–108, vs. I-Vnm, Ms. It. IV 426 (=9950), fol. 38'/39; I-Nc, Ms. Rari 6.5.4 (olim 32.3.32), fol. 142'–144 und I-Rc, Ms. 2572, fol. 58'/59. Bei *I due Cesari* ist von zwei Soprantranspositionen auszugehen, eine vom Alt, eine vom Tenor. Rossi, *Le opere*, S. 45, ordnet zwei Arien bezüglich Personen unrichtig zu: «Potete sospirar» (II.13, Libretto, S. 46f., I-Vqs; Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 137–138') gehört nicht zu Evandro, sondern zu Bassiano; «Chi brama dalla sorte» (II.18, Libretto, S. 50f.; I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 151/151') gehört nicht zu Leucippe, sondern zu Geta (vgl. auch unten, Anm. 206); ergänzend sei auch eine Fehlzuordnung Rossis (ebd., S. 44) bei *Il Giustino* vermerkt: Die Arie «Su, struggete, ferite, pugnate» (I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 111–112) gehört nicht zu Giustino, sondern zu Anastasio.

161 Die Partien des Aristene und des Ettore sowie des Dieners Gildo sind in der Quelle nicht berücksichtigt.

162 Diese eine Baritonarie, «Ritrosa della sorte», ist in I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, im F-Schlüssel auf der mittleren Linie notiert (fol. 11/11').

163 Dies betrifft folgende Arien: Ergisto: «Ogni stella ch'in cielo ruota» (ebd., fol. 1–2), «Quel che amante è di virtù» (ebd., fol. 14–14'); Rodoaldo: «Fra gl'applausi» (ebd., fol. 51–52'); Enrico: «Guerra, guerra, o miei pensieri» (ebd., fol. 17–18'); Rocimero: «Bacia il flutto» (ebd., fol. 43–44').

XVII. Arien-Formen

Als «Streiflichter» auf die Winterstagione 1682/83 sind die vorliegenden Ausführungen im Titel apostrophiert. Im Rahmen eines solchen Konzepts können die 37 Arien aus *Il re infante*, die die Sammelhandschrift in I-Vqs enthält, nicht umfassend gewürdigt werden. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit einigen ausgewählten Arien gelten, die es erlauben, an Aspekte anzuknüpfen, die in früheren Abschnitten zur Sprache gekommen sind. Konkret geht es einerseits um Arien, die beim «Kronzeugen» für die Winterstagione 1682/83, Chassebras de Cramailles, eine herausragende Rolle spielen, andererseits um das Verhältnis von erster und zweiter Fassung anhand des Vergleichs einer Ersatzarie mit der ursprünglichen Arie. Zuvor sollen indes einige grundsätzliche Ausführungen zu Pallavicinos Stil erfolgen, wie er sich in der Venezianer Ariensammlung manifestiert.

Die Arien in *Il re infante* orientieren sich, dem Zeitstil entsprechend, am raschen Handlungsrythmus und sind dementsprechend in der Regel ziemlich kurz.¹⁶⁴ Auf imitatorische Verzahnung zwischen Singstimme und Basso continuo bei Abschnittsanfängen, wie sie beim Zeitgenossen Legrenzi sehr häufig vorkommen, verzichtet Pallavicino weitgehend. Die «immer treffsicheren melodischen und rhythmischen Erfindungen», die generell seinen Stil kennzeichnen,¹⁶⁵ charakterisieren auch die Arienauswahl aus *Il re infante*. Dabei reicht das Spektrum von den wenigen betont schlichten, syllabischen, knapp gehaltenen Stücken wie den Nr. 6 oder 27 bis zu den ziemlich zahlreichen längeren virtuoson Gebilden wie den Nr. 3, 7, 12, 15, 26 oder 28.¹⁶⁶ So glänzend die Koloraturen in solchen Arien sind, sie bleiben stets geschmeidig-fliessend: Dies zeigt sich in der diatonischen, tonartbezogenen Melodieführung mit überschaubar gegliederten Phrasen; Spielfiguren, in der Regel kleinschrittig und mit Wechselnoten durchwirkt, sind ein zentrales Gestaltungselement. Dabei begegnen häufig treppenartige Versetzungen; mitunter ergeben sich im Verbund mit dem Continuo sequenzartige Passagen. Rhythmisch-metrisch sind die Koloraturen klar und regelmässig strukturiert.

Hinsichtlich sämtlicher Arien ist generell eine doppelte Tendenz erkennbar: Die betont virtuoson Stücke scheinen besonders für die Stars geschrieben worden zu sein, allen voran Margherita Salicola, dann aber auch Clarice Gigli, Ballarin und Siface. Dagegen vermittelt die Ariensammlung den Eindruck, dass die jugendlichen Sänger, Antonia Marzari (Anna) und Carl'Antonio Rata

164 Zum Stil Pallavicinos vgl. Dubowy/Schulze, «Pallavicino», Sp. 51/52.

165 Ebd.

166 Vgl. jeweils Tabelle 2.

(Flavio), es mit eher leichteren Arien zu tun hatten,¹⁶⁷ was gelegentliche Koloraturen allerdings nicht ausschliesst.¹⁶⁸

Formal überwiegt die Dacapo-Anlage; 32 von den insgesamt 37 Arien gehorchen dieser Form.¹⁶⁹ Dabei ist auf den Reichtum der Möglichkeiten, die Pallavicino nutzt, aufmerksam zu machen. 22 Arien folgen dem Schema ABA, neun ABA'; von den letzteren zeigen fünf einen erweiterten A'-Teil, vier einen verkürzten.¹⁷⁰ Auf die eine verbleibende Dacapo-Arie (Nr. 36), bei welcher der ABA-Form ein selbständiger Teil vorausgeht, ist in Abschnitt XX zurückzukommen.

Wie unterschiedlich das Dacapo in *Il re infante* gehandhabt wird, möge die Gegenüberstellung der Arien 32 und 33 verdeutlichen. In «Così mi basta di non morir» (Nr. 32), einem schlicht gehaltenen Strophenlied im Sechachteltakt,¹⁷¹ besteht der A-Teil aus einer einzigen Phrase (Verse 1 und 2) und ihrer quartversetzten Wiederholung; er endet dementsprechend nicht auf der ersten Stufe (e-Moll), sondern auf der vierten (a-Moll).¹⁷² Der zäsurlos anschliessende B-Teil (Verse 3–5) moduliert nach h-Moll. Der Dacapo-Teil kann im vorliegenden Fall den A-Teil nicht wörtlich wiederholen; denn eine Dacapo-Arie muss auf der ersten Stufe enden. So unterbleibt in A' die versetzte Phrasenwiederholung; stattdessen erklingt nach der Grundgestalt der Phrase oktavversetzt zweimal deren (frei) wiederholte zweite Hälfte (Vers 2). Dieses einfache Beispiel zeigt, was für alle Arien der Auswahl zutrifft: Pallavicino orientiert sich stets genau an der Vers- und Reimstruktur der Arientexte. – «Sento al cor mille martiri» (Nr. 33) ist eine deutlich grösser angelegte ABA-Arie im C-Takt,¹⁷³ deren überdurchschnittlich dimen-

167 Es sieht danach aus, dass Pallavicino – ähnlich wie Legrenzi – beim Komponieren an «seine» Sänger gedacht hat, vgl. oben, Abschnitt VII.

168 Vgl. beispielsweise Nr. 20, «Per duo rai che son di foco», Nr. 14, «E credi d'abbracciarmi», Nr. 16 «Un folle che vaneggia», Arien der Anna, oder Nr. 17, «La mia bella ch'il cor m'ancide», Arie des Flavio. Auf Nr. 14 und 16 ist in Abschnitt XIX zurückzukommen.

169 Zum Intercalar bzw. Dacapo s. die grundlegenden Ausführungen in Dubowy, *Arie und Konzert*, bes. S. 111–131; vgl. auch Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 251–255.

170 Die Arie Nr. 34, «Non ti credo, o gelosia» (mit verkürztem A'), kommt einem Spezialfall gleich, indem das textliche und das musikalische Dacapo nicht genau zur Deckung gebracht sind. Der Anfang des textlichen Dacapo («Non ti credo», erste Hälfte von Vers 1) gehört musikalisch noch in den Mittelteil und muss zu Beginn des musikalischen Dacapo wiederholt werden. Wie bei der nachfolgend zur Sprache zu bringenden Arie Nr. 32 ist der offene Schluss des A-Teils (fünfte Stufe) ein Merkmal der frühen Dacapo-Arie; zu diesem Sachverhalt generell Dubowy, *Arie und Konzert*, S. 120.

171 Die originale Mensurangabe ist «3». Die Arie zeigt Flavio und Anna, die einander soeben die Liebe gestanden haben; die erste Strophe singt er, die zweite sie.

172 Der offene Schluss des A-Teils verweist auf Pallavicinos Rekurrieren auf die frühe Dacapo-Arie, vgl. Anm. 170.

173 Es handelt sich um eine ausgesprochene Affektarie; Sestilia beklagt ihre unerfüllte Liebe.

sionierte Aussenteile aus mehreren sich aneinander fügenden Phrasen von wechselnder Länge bestehen; sie musikalisieren in motivisch unterschiedlicher Weise die Verse 1 und 2. Schematisch lassen sie sich folgendermassen darstellen: a (G–e–D); a' (D–h–a); b (D), c (D–G).¹⁷⁴ Die Vertonung ist durchwegs syllabisch; in der Textdarstellung durch die Musik kommt der Mehrfachwiederholung von «mille martiri» eine zentrale Bedeutung zu. Der B-Teil, um ein Drittel kürzer als die A-Teile, besteht aus zwei Phrasen, d (Verse 3 und 4) und e (Vers 4). Er verläuft ebenfalls syllabisch, mit einer gewichtigen Ausnahme, der Koloratur in der zweiten Phrase auf dem reimvermittelnden Wort «tormen-tar»¹⁷⁵ mit einem eleganten Wechselspiel zwischen Singstimme und Continuo. Beide Phrasen enden mit dem Halbschluss auf H (phrygische Sekund im Bass); dadurch wird die auch textlich bedingte Unerlässlichkeit des Dacapo-Teils durch die Vertonung unterstrichen.

Mit der Dacapoform verbindet sich in rund der Hälfte der Arien-Auswahl die Devise.¹⁷⁶ Pallavicino macht auf vielfältige Weise von dieser die Grundtonart stabilisierenden Eröffnung Gebrauch. Es lassen sich folgende Arten unterscheiden: Erstens, die Devise liegt in der Singstimme und ist dabei entweder als Melodiephrase (häufig)¹⁷⁷ oder als markantes Kurzmotiv (selten)¹⁷⁸ gebildet; zweitens, die Devise wird zuerst vom Basso continuo vorgetragen;¹⁷⁹ drittens, Bass und Stimme haben je ein eigenes Devisenmotiv («Doppeldevise»);¹⁸⁰ viertens, die Devise liegt nicht in der Singstimme, sondern im Continuo-Bass.¹⁸¹

Die fünf «Nicht-Dacapo-Arien» lassen einen additiven Aufbau erkennen. Eine von ihnen gehört zu den in der Oper des späteren Seicento weit verbreiteten ABB'-Arien (Nr. 11); drei weitere können mit AABC (Nr. 18), ABCDE (Nr. 35) und ABC (Nr. 37)¹⁸² chiffriert werden. Im Unterschied zum

174 Grossbuchstaben bedeuten Dur-, Kleinbuchstaben Molltonarten.

175 Zur Reimvermittlung s. Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730), Erster Teil: Studien* (= *Analecta Musicologica*, Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des deutschen historischen Instituts in Rom 16/1), Köln 1976, S. 191/92; Dubowy, *Arie und Konzert*, S. 106.

176 Zur Devisenarie grundlegend Dubowy, ebd., S. 124ff.

177 Beispielsweise Nr. 13, «Senza speranza».

178 Das einzige Beispiel der Auswahl ist die Nr. 28, «Bella non ti consigli».

179 Besonders raffiniert in Nr. 10, «A chi spera di gioir».

180 Das einzige Beispiel der Auswahl ist die Nr. 34, «Non ti credo o gelosia» (s. auch Anm. 170); zum Begriff «Doppeldevise» s. Dubowy, *Arie und Konzert*, S. 127.

181 Das einzige Beispiel der Auswahl ist die Nr. 25, «L'uom dal nulla ebbe i natali»; zu dieser Devisenart s. Dubowy, ebd.

182 In beiden Libretti hat Nr. 37 nur eine Strophe und erscheint als Dacapo-Arie.

«statischen Formgehäuse» der Dacapo-Arie¹⁸³ handelt es sich weder bei ABB' noch bei ABC und Ähnlichem um vorgegebene Formschemen, derer sich der Komponist bedient; vielmehr weisen solche «Scheinformen» «prozesshaften Charakter» auf; B' oder C oder E als Schlussteile führen die Musik zwingend zur ersten Stufe zurück; sie wiederholen dabei den textlichen Schluss.¹⁸⁴

Besonders interessant ist die bisher noch nicht angesprochene fünfte dieser additiv aufgebauten Arien, die sich einer sinnvollen Chiffrierung entzieht. Es handelt sich um «Amore, porgimi tu consiglio» (Nr. 31), die erste Arie der Sestilia überhaupt; in der Zweitfassung von *Il re infante* ist sie gar (nach der Sinfonia) die Eröffnung der Oper. Als Voraussetzung für die nachfolgende knappe Analyse sei der Arientext auf der Basis der Libretti wiedergegeben:

Amore;
Porgimi tu consiglio.
Tu consigliami o Dio d'Amor.
A quel Nume, che mi ferì
Deggio scrivere?
Scrivere sì.
Che tacendo non voglio acidere
Nel seno mio l'inamorato cor.
Si scriverò, che a scrivere
Or mi consiglia Amor.

Comincia poi si trattiene, si leva dicendo:

Ma no Sestilia, no,
Tacerò,
Non parlerò, Che fiamma illecita
Già m'infiammò.
Sì, voglio scrivere,
Scrivere? no.

Torna al tavolino, e presa la pena si ferma, e dice:

Sconsigliata, che farò?

Sestilia, sich nach Ergisto sehnend, bittet den Liebesgott um Hilfe. Dies entspräche an sich einem äusserst geläufigen Arien-Topos;¹⁸⁵ dementsprechend

183 Vgl. Dubowy, *Arie und Konzert*, S. 103ff.; Dubowy stellt die prinzipielle Frage, «ob die Dacapo-Arie zunächst nicht musikalischen, sondern rein poetischen Bedürfnissen entsprang» (ebd., S. 105), und bezieht damit Position gegen die ältere Forschung, die den Ursprung der Dacapoform allein in der Musik gesehen hat. Zu additiven Arienformen in Legrenzis *Giustino* s. Bossard, *Il Giustino*, S. 200–205.

184 Vgl. Dubowy, ebd., S. 117ff.

185 Er wirkt nach bis zur Arie «Porgi amor qualche ristoro» der Gräfin in Mozarts *Le nozze di Figaro*.

präsentiert sich der erste Teil als ein in sich geschlossenes Stück Musik (h-Moll, paariger Dreihalbetakt; Verse 1–3). Der weitere Verlauf der Arie ist davon geprägt, wie Sestilia hin und her gerissen ist, ob sie dem Geliebten schreiben soll oder nicht. Im ersten Abschnitt des zweiten Teils scheint sie dazu entschieden; die Vertonung zeigt abermals einen in sich geschlossenen Abschnitt, der unter anderem über fis-Moll wieder zurück nach h-Moll führt (Verse 4–10). Danach kehrt sich Sestilias Entschluss ins Gegenteil; hierfür wählt Pallavicino eine veränderte Faktur: Zwar behält er den paarigen Dreihalbetakt bei, aber der Gesang wird quasi rezitativisch (Verse 11–15). Ein Rezitativ im Dreiertakt ist in der venezianischen Oper ungewöhnlich; man assoziiert unweigerlich die französische Oper der Zeit. Mit dem Wechsel des musikalischen Gestaltungsmittels geht ein Wechsel der Tonart einher; der Weg führt von D- nach A-Dur. Nach diesem Abschnitt wendet sich das Blatt abermals; zunächst will Sestilia den Brief schreiben, dann aber wiederum nicht; sie ist eines Entschlusses unfähig. Nun bedient sich Pallavicino des Rezitativs im C-Takt (Verse 16–18), erneut verbunden mit einem Harmoniewechsel; die zweieinhalb Takte stehen in G-Dur. Man beachte aber, dass textlich nach wie vor nicht die für das Rezitativ üblichen *versi sciolti* (Sieben- und Elfsilbler) vorliegen. Das ganze Gebilde präsentiert sich in den Libretti als Arie, und das dürfte auch der Grund sein, dass Rezitativisches in die Ariensammlung in I-Vqs ausnahmsweise Eingang gefunden hat.

Die Vertonung dieser Arie, so sei zusammenfassend festgestellt, folgt nicht nur äusserlich exakt der Textstruktur, sondern der Komponist unterscheidet auch bezüglich des Gehalts. Er grenzt die akklamatorisch-affektischen Arienabschnitte von den rezitativischen ab und vermag auch in diesem Bereich zu differenzieren.

XVIII. Arien im Pariser *Mercure Galant*

Chassebras de Cramailles präsentierte seiner Leserschaft in der April-Nummer des *Mercure Galant* von 1683 aus *Il re infante* zwei Arien in Text und Musik.¹⁸⁶ Es handelt sich um «Si bacia, stringi e godi», Arie der Sestilia, und «A chi spera di gioir»,¹⁸⁷ Arie der Doricle. Chassebras wählte nach eigenem Bekunden bewusst diese beiden Strophenarien in Dacapoform (ABA) aus, weil sie denjenigen gefallen würden, die die italienische Sprache schätzten, und dann besonders auch deswegen, weil sie «assez de nostre goust» seien.¹⁸⁸ Die erste Arie beurteilt er als eher komisch («plus boufon»), die

186 Vgl. oben, Schluss von Abschnitt VII, sowie Tabelle 2, Nr. 2 und 10.

187 Vgl. oben, Anm. 179.

188 *Mercure Galant*, April 1683, S. 58.

zweite als eher ernst («plus grave»).189 Saunders hat die beiden Arien übertragen und analysiert.¹⁹⁰ Bezüglich ihrer Affinität zum französischen Geschmack verweist er darauf, dass Pallavicino, wenn er in seinen Vertonungen scharf umrissenes motivisches Material einsetze, generell einen Ton treffe, der Ähnlichkeit mit zeitgenössischen französischen Arien aufweise.¹⁹¹ In der Tat zeigen in der «komischen» Arie sämtliche Melodieteile ein ebenso einfaches wie klares Bild. A: Devise plus Phrase, die zum Halbschluss führt = Melodieteil a (a_1 plus a_2), anschliessend zweimal Melodieteil b, auf der ersten Stufe endend. B: Melodieteile c (auf zweiter Stufe endend) und c' (auf fünfter Stufe endend). Das «Komische» liegt weniger in der koloristischen Hervorhebung gewisser Wörter als vielmehr in einem liedartig leichten Tonfall mit vielen Sekundschriftbewegungen und Tonrepetitionen in reiner Syllabik, was zu spöttischer Diktion einlädt; dies passt durchaus zum gleisnerischen Spiel, das Sestilia mit der Rivalin Doricle treibt.¹⁹²

In der «ernsten» Arie beklagt Doricle ihr peinvolles Warten auf die Erfüllung des Liebesglücks. Der Charakter der Musik ist dementsprechend verschieden von der ersten Arie. Dies lässt sich besonders an zwei Aspekten erkennen: Erstens ist die Devise ausgesprochen kunstvoll gestaltet mit ihrem vergleichsweise langen Vorspiel des Continuo und dem sich anfügenden Wechselspiel zwischen Stimme und Continuo; zweitens lässt die Gestaltung des Vokalparts an bestimmten Stellen Textausdeutung erkennen. Die beiden Aspekte hängen miteinander zusammen. Sie seien nachfolgend näher erläutert. Dem leichteren Nachvollzug dient die textliche Wiedergabe der beiden Strophen wie auch die vollständige Übertragung der Arie (Beispiel 1).¹⁹³

189 Ebd., S. 58/59.

190 Vgl. Anhang «Musical Examples» 6.2 und 6.3, in: *The Repertoire*; Analyse ebd., S. 172–175.

191 Ebd., S. 173.

192 Vgl. Inhaltsübersicht in Abschnitt IX.

193 Ich beziehe mich auf die im *Mercure Galant* zitierte originale Version in der Altlage; Fehler dieser Vorlage werden stillschweigend korrigiert; die rudimentäre Bezifferung im *Mercure Galant* wird ergänzt nach I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 19 (in Saunders' Übertragung fehlt die Bezifferung ganz, vgl. «Musical Examples» 6.3).

Der Text der Arie lautet:

A chi spera di gioir
 Cruda pena è l'aspettar.
 Par che fermo il dì non corra,
 Che senz'ale il tempo sia,
 Ed'il sol l'usata via
 Più non sappia in ciel girar.
 A chi spera ...

A chi spera di goder
 Gran tormento è l'aspettar.
 Par ch'in ciel si fermi il giorno
 Ch'ogni sfera più non vada
 Ed ancor l'usata strada,
 Stanco il sol voglia lasciar.
 A chi spera ...

Einen Hinweis darauf, wie subtil Pallavicino die Textstruktur beachtet, gibt seine Behandlung der für die Dacapoform ausschlaggebenden Verskadenzen. Es geht durchwegs um *parole tronche*, Wörter also, die mit einer betonten Silbe enden; im A-Teil betrifft dies «gio-ir»/«go-der» und «aspet-tar», im B-Teil die Reimvermittlungen (streng genommen, nur Assonanzen) im letzten Vers: «gi-rar»/«la-sciar», bezogen auf «aspettar». Die *parole tronche* werden entweder durch gelängte Notenwerte (Takt 7, 10, 14/15, 19, und 24) oder durch Koloraturen hervorgehoben (Takt 17/18, Takt 22/23; Takt 33–35).

Entscheidend für das Verständnis des A-Teils ist die Devise mit ihrem vergleichsweise langen Vorspiel im Continuo. Ihr Kern (textlich Vers 1) ist bereits im ersten Motiv des Vorspiels vorformuliert. Interessant scheint, dass auch der Beginn des zweitens Verses («cruda pena») im Vorspiel präfiguriert wird (vgl. Takt 2/3 bzw. 11–13): Der Komponist kann auf diese Weise die textliche Antithese vorwegnehmen, die aus Vers 1 und der ersten Hälfte von Vers 2 besteht. Die Vertonung reflektiert dies durch eine aufsteigende und eine absteigende Linie. Die zweite Hälfte von Vers 2 hebt Pallavicino für den Vokalteil auf. Zunächst präsentiert er sie in einer aufsteigenden Linie, die an das Devisenmotiv anknüpft (Takt 14/15); auf dem gelängten Quintton ist das Ende des ersten Abschnitts des A-Teils erreicht. Die Relevanz des Devisenmotivs über den ersten Abschnitt hinaus manifestiert sich darin, dass das Devisenmotiv die beiden kurzen Überleitungen des Continuo zum zweiten Abschnitt des A-Teils und dessen Wiederholung prägt (Takt 15/16, Takt 19/20). Vers 2 erhält im zweiten Abschnitt eine neue Vertonung. Die Hervorhebung von «aspet-tar» durch Koloratur steht im Zusammenhang mit der Reimvermittlung im B-Teil.

Zum B-Teil sei zweierlei angemerkt: Erstens, die Reimwörter sind – von «girar»/«lasciar» abgesehen – *parole piane* (Betonung der zweitletzten Silbe).

Pallavicino vertont die Reimsilben dementsprechend anders als bei den *parole tronche*, nämlich mit zwei Viertelnoten (Takt 27, 29, 31); zu beachten ist die melodische Versetzung (Takt 25–27; Takt 27–29) mit je dem Quintfall am Ende der Phrase. Zweitens, das reimvermittelnde «gi-rar» zeichnet sich nicht nur durch die Koloratur als solche aus, sondern auch durch deren Wortausdeutung; die Drehbewegung ist offensichtlich.¹⁹⁴ Solche Abbildhaftigkeiten – gerade beim Wort «gitar» – gehören zu den Ingredienzien des Zeitstils.¹⁹⁵

Abschliessend zu den beiden von Chassebras ausgewählten Arien lässt sich feststellen, dass Pallavicino in der «ernsten» den erheblich grösseren kompositorischen Aufwand betreibt als in der «komischen». Dieser Unterschied ist nicht zuletzt mit der jeweiligen Situation in Verbindung zu bringen, in der die Arien vorgetragen werden. Die erste beschliesst den Dialog zweier Personen; es handelt sich um den Ratschlag der einen an die andere. Komik liegt insofern vor, als das Publikum über die wahren Motive der die Arie vortragenden Person Bescheid weiss, im Gegensatz zur gutgläubigen Adressatin. In einer solchen Situation drängt sich ein leichter Ton auf. Die zweite Arie dagegen ist Bestandteil einer Monolog-Szene und bietet von daher mehr Raum für Reflexion. Dementsprechend vielfältiger und kunstvoller sind die Mittel, die der Komponist bei der Vertonung einsetzt.

XIX. Erste und zweite Lösung für eine Arie

Das nächste Streiflicht gilt dem Vergleich einer ursprünglichen Arie mit einer sie ersetzenden. Die beiden Arien der Anna, «Un folle che vaneggia» und «E credi d'abbracciarmi», sind vollständig wiedergegeben als Beispiele 2 und 3.¹⁹⁶ Der Kontext ist exakt derselbe: Anna verspottet Enrico, dem sie zuvor zum Schein Avancen gemacht hat.¹⁹⁷

194 Der Komponist hat sich hier ausschliesslich an der ersten Strophe orientiert; «lasciar» gibt keinen Anlass zur Drehbewegung; s. zu diesem Punkt auch Saunders, *The Repertoire*, S. 175.

195 Vgl. beispielsweise «girando va» in der Arie «Scherza e ride la sorte incostante» in Legrenzis *Il Giustino*; Übertragung in Bossard, *Il Giustino*, S. 311/12.

196 Bei diesen wie auch den nachfolgenden Arien im Anhang handelt es sich sämtlich um Erstveröffentlichungen.

197 Vgl. Inhaltsübersicht in Abschnitt IX.

Hier der Text der ersten Arie:

Un folle, che vaneggia
 Tu sei col Dio d'Amor:
 Se vivi infra catena,
 È giusta la tua pena,
 Ch'i lacci ben si denno
 A chi delira ogn'or.
 Un folle ...

«Un folle che vaneggia» ist eine knapp gefasste Dacapo-Arie ohne Deviseneröffnung. Die Aussenteile sind kurz (Verse 1 und 2; Takt 1–4; 16–20). In ihrem Zentrum steht die das «Phantasieren, Schwärmen» illustrierende Koloratur auf «vaneggia». Den Mittelteil (Verse 3–6) gliedert Pallavicino in drei ungleich lange Abschnitte: Zunächst erklingt, schlicht und syllabisch gesetzt, der ganze textliche Mittelteil. Danach wird Vers 6 wiederholt; das reimvermittelnde «ogn'or» (*parola tronca*, bezogen auf «A-mor») ist durch eine Koloratur hervorgehoben. Inhaltlich knüpft diese Koloratur, die im Kontext «delira ogn'or» steht, an das «vaneggia»-Melisma im A-Teil an. Dies findet im Musikalischen seine Entsprechung. Die beiden Koloraturen haben trotz unterschiedlicher Gestaltung ein Merkmal gemeinsam: Sie sind durch Pausen unterbrochen, was auf die semantische Verwandtschaft von Phantasieren und Delirieren hindeutet. Nach dem Halbschluss erfolgt – wiederum in schlichter Syllabik – die Wiederholung der Verse 5 und 6. Der Dacapo-Teil unterscheidet sich nur geringfügig vom A-Teil: durch die zusätzliche Wiederholung der letzten Phrase sowie durch eine leicht veränderte Basslinie. Der tonartliche Aufbau der Arie ist klar und einfach: A/A' stehen in C-Dur, B in a-Moll.

Nachfolgend der Text der zweiten Arie der Anna:

E credi d'abbracciarmi!
 Misero: mi fai ridere.
 Lascia ch'io ben ti miri!
 Quel labro vuol baciarmi,
 Quel volto vezzeggiarmi.
 O quanto
 Infra i deliri
 Tuo pianto
 Io vuo deridere.
 E credi ...

In «E credi d'abbracciarmi» greift Pallavicino einzelne Elemente der ursprünglichen Arie auf, um insgesamt aber doch ein neues und in den sängerischen Ansprüchen etwas gesteigertes Stück zu schreiben. Gleich geblieben sind Takt und Tonart wie auch der Beginn mit der Auftaktquart. Das ist jedoch nicht das Einzige, was der Komponist aus der ursprünglichen Arie übernommen hat: Die Devise nämlich ist aus dem Melodiegerüst gebildet, welches die Vertonung des ersten Verses der ursprünglichen Arie bestimmt. Die Arie insgesamt verrät ein konsequent eingehaltenes Kompositionsprinzip: Es findet in den syllabischen Teilen ein stetes Wechselspiel zwischen Stimme und Continuo statt. Im A-Teil ist der Führung der Bassstimme zu entnehmen, dass der Continuo-Part die Melodieteile in den Takten 1 bis 6 jeweils vorausspielt; das betrifft die Devise und setzt sich fort in den Takten 5 und 6. Dass in Takt 7 und der ersten Hälfte von Takt 8 vom Continuo die Tonrepetitionen von «mi fai ridere» antizipiert beziehungsweise nachgespielt werden, darf unterstellt werden. Gewiss scheint, dass der Melodieteil der Singstimme ab dem es" («misero») vom Continuo repetiert wird. Gerade an dieser Stelle beachte man die wortausdeutenden Dissonanzen: einmal die verminderte Septim fis/es" im Zusammenklingen, verbunden mit dem verminderten Septakkord (vgl. Bezifferung), sowie den Querstand fis/f" bei «misero» in der Singstimme.¹⁹⁸ – Im B-Teil setzt sich das Wechselspiel fort, aber in umgekehrter Weise: In der Sequenzpassage in den Takten 11 bis 16 (ohne letztes Viertel) übernimmt die Singstimme die Führung. Im Schlussabschnitt des B-Teils (Verse 6–9) findet kein Wechselspiel mehr statt. Im Zentrum steht hier die Koloratur auf dem reimvermittelnden Wort «de-ri-dere».

Auf den zweiten Fall von Ursprungs- und Ersatzarie, wie er in der Sammelhandschrift in I-Vqs greifbar ist, sei hier nur kurz eingegangen. Es handelt sich, gemessen an den eben beschriebenen Arien, bei «Senza speranza» (Nr. 13) und «Sento al cor mille martiri» (Nr. 33)¹⁹⁹ um virtuosere Gebilde. Dieser Unterschied ist bestimmt auf die beiden Sängerinnen zurückzuführen: Die Schlichtheit der ersten beiden Stücke ist der jugendlichen Antonia Marzari geschuldet, wohingegen die zwei andern der Margherita Salicola auf den Leib geschrieben scheinen. Neben der Virtuosität sind den Sestilia-Arien Takt und Tonart gemeinsam, C-Takt und G-Dur. Ansonsten lässt die zweite Arie keine kompositorischen Affinitäten zur ersten erkennen.

198 Vgl. die analoge Passage in A', Takte 29–31. A' unterscheidet sich von A nur geringfügig: Das Vorspiel im Continuo unterbleibt; die Bassstimme in Takt 23 ist gegenüber Takt 2 leicht verändert.

199 Die Arie ist in Abschnitt XVII kurz beschrieben.

XX. Ein Sopran-Star und Trompeten: Die Sängerin Salicola und die «Guerra»-Arie aus *Il re infante*

An dieser Stelle ist auf die in Abschnitt XI zitierte enthusiastische Schilderung des Gesangs von Margherita Salicola durch Chassebras de Cramailles zurückzukommen. Auf den betreffenden Passus im *Mercure Galant* wurde in der Literatur aufmerksam gemacht, ohne dass die entsprechende Arie in *Il re infante* identifiziert worden wäre.²⁰⁰ Die Identifikation kann an dieser Stelle erfolgen. Von Chassebras' Schilderung wie auch vom Gang der Handlung her kommt nur eine Arie in Frage: «Guerra. Fiera Aletto» (Nr. 36); Sestilia trägt sie vor, nachdem sie als Betrügerin entlarvt worden ist und infolgedessen dem Wahnsinn verfällt.²⁰¹ Der Text der Arie lautet:

Guerra, guerra, guerra.
Fiera Aletto²⁰² suona la Tromba.
Crudo Cerbero arrota il dente,
Stringe Pluto il gran tridente,
E a gl'amori apre la tomba.
Fiera Aletto ...

Die Musik der Arie ist in der Venezianer Quelle erhalten; die vollständige Übertragung bietet Beispiel 4. Die Arie wird – innerhalb des *Re infante*-Konvoluts der Sammelhandschrift ein Singulärfall – mit einem selbständigen Teil eröffnet, den ich als Motto für das ganze Stück bezeichnen möchte:

200 Vgl. Edward H. Tarr/Thomas Walker, «Bellici carmi, festivo fragor» – Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts», in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (= Studien zur Barockoper), Hamburg 1978, S. 16; Bianconi/Walker, «Production», S. 274.

201 Vgl. Inhaltsübersicht in Abschnitt IX.

202 «Aletto»: Aleto ist eine der drei Furien; vgl. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770 (Nachdruck Darmstadt 1996), Sp. 184; Hederich verweist auf Vergil, *Aeneis* VII, 325: «es liege ihr [Aleto] nichts als traurige Kriege, Uneinigkeiten, Nachstellungen und schändliche Verbrechen am Herzen; sie sey ihrem Vater und ihren Schwestern verhaßt und nehme allerhand Gestalten an; ihr Angesicht wäre grimmig und sie stieße scheußliche Schlangen hervor»; die Evokation der Aletto scheint in der venezianischen Oper nichts Ungewöhnliches, vgl. Kommentare zu Arien von Legrenzi und Cavalli bei Norbert Dubowy, «Avezzo a cose studiate, e sode» – Legrenzi compositore d'opera negli anni settanta», in: *Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990*, Firenze 1994, S. 470–75.

«guerra».²⁰³ Es handelt sich gleichsam um eine Fanfare. Die Stimme erinnert an eine kriegserische Trompete; der die Tonrepetitionen aufgreifende Bass lässt ein Schlaginstrument assoziieren. Dieser Befund kongruiert mit Chassebras' Schilderung: «elle [Sestilia] entend des Trompettes, des Timbales, & des Tambours dans les airs, & exprime par son chant toutes ces differentes manieres dont son esprit est agité». Die Selbständigkeit des «Mottos» zeigt sich in der Tonart B-Dur; diese wird jedoch im letzten Takt des Continuos verlassen, um zur Haupttonart der Arie, g-Moll, überzuleiten; es schliesst sich eine Dacapo-Anlage mit Devise an. Der «tromba»-Koloratur wird der Hinweis auf die Virtuosität allein nicht gerecht; vielmehr ist auf eine rhythmische Besonderheit aufmerksam zu machen: Nach dem Beginn der Koloratur im C-Takt, der als latenter Zweiviertel bzw. Vierachtel in Erscheinung tritt,²⁰⁴ erfolgt, ohne dass die Notation dies aufgreifen würde, in der Singstimme, nicht aber im Bass, ein Wechsel in einen triolierten Dreiviertel. Dies verdeutlichen die Gerüsttöne d''-b'-g'|d''-b'-g'|g''-es''-c''|g''-es''-c''|es''-c''-a'|c''-a'-fis'|a'-fis'-d' (Takt 10–15). Ab Takt 16 (mit Auftakt) kommt der C-Takt wieder zum Zug unter Beibehaltung der Triolen, die nacheinander im Continuo und in der Singstimme begegnen. – Zum B-Teil sei zweierlei angemerkt: Er greift zum einen die Tonart B-Dur des «Mottos» auf; zum andern kontrastiert die «tomba»-Koloratur mit ihrem punktierten Rhythmus mit derjenigen auf «tromba». Dadurch wird der Komponist nicht nur der unterschiedlichen Bedeutung der beiden Wörter gerecht, sondern er schafft ein reizvolles Vis-à-vis zweier trompetenartiger Manieren. Es dürften diese beiden grossen Koloraturen gewesen sein, die Chassebras zu seiner Feststellung brachten: «mais principalement le son de ces Trompettes, qu'elle imite si bien par sa voix, que l'on s'imagine entendre veritablement ces instruments de guerre».

203 Das Wort «guerra» prägt auch den A-Teil einer andern Arie; in «Guerra, o miei pensieri» (Nr. 9) geht der Impuls für die Aussenteile vom Viertel-Achtel-, Viertel-Achtel-Rhythmus im Sechachteltakt aus, den der Basso continuo vorgibt. In dieser Wutarie mit Koloraturen nicht nur auf «guerra», sondern auch auf «folgori» (im Mittelteil), richtet der frustrierte Enrico seine Aggression gegen den Liebesgott, nachdem er von Anna zurückgewiesen worden ist.

204 Zu diesem Phänomen in Legrenzis *Il Giustino* vgl. Bossard, *Il Giustino*, S. 167.

XXI. Ein Sopranist und Trompeten: Die Arie «Vieni o Giove» für den Sopranisten Hader in Legrenzis *I due Cesari*

Für das nächste Streiflicht auf die Winterstagione 1682/83 sei abermals von einer Chassebras-Schilderung ausgegangen. Wir wechseln von Pallavicinos *Il re infante* auf Legrenzis *I due Cesari*. Dies geschieht freilich nicht willkürlich, denn es geht erneut um einen Passus, in dem der Autor eine sängerische Leistung beurteilt. Damit verbindet sich die Möglichkeit, eine weitere Arie zu identifizieren und deren Musik zu kommentieren. Der näheren Beschäftigung mit der betreffenden Stelle im *Mercure Galant* müssen einige generelle Hinweise zu *I due Cesari* vorausgeschickt werden.

Der dramaturgischen Problematik des Stücks war sich Legrenzi durchaus bewusst.²⁰⁵ Soweit sich der Sachverhalt aus heutiger Sicht aufgrund der Lektüre des Librettos beurteilen lässt, scheint die Kritik, wie sie auch Chassebras artikuliert, durchaus berechtigt. Es gibt zwar einzelne Handlungsstränge, die mit Sicherheit den Publikumsgeschmack getroffen haben, beispielsweise die Verkleidung des Geta als Ägypter, nachdem er aus der Gefangenschaft hat fliehen können, in die ihn sein Bruder Bassiano (die beiden sind die «due Cesari») zu Unrecht gesetzt hatte; der «Ägypter» gibt sich am Hof als Handleser aus und trägt eine als «Zingaresca» bezeichnete Arie vor;²⁰⁶ am Ende verhilft ihm seine Maskerade beziehungsweise die Enthüllung zum glücklichen Ende. Insgesamt aber besteht der Plot aus einem Sammelsurium von aneinander gereihten Aktionen. Das revueartige Va-et-vient verhindert den roten Faden; der Mangel an Kohärenz lässt keine eigentliche Haupthandlung erkennen. Der Bruderzwist zwischen Bassiano (dem nachmaligen römischen Kaiser Caracalla) und Geta wird übermässig von den Liebesintrigen der Onoria konkurrenziert.

Für Chassebras wurden die Schwächen des Stücks kompensiert «par le grand nombre des plus belles Voix dont elle est remplie».²⁰⁷ In dem zu erörternden Passus geht es um die Leistung von Clementin Hader,²⁰⁸ den

205 Vgl. die Ausführungen zu Legrenzis Briefen an I. Bentivoglio, oben, Abschnitt VII.

206 Solche Szenen trugen sich während des Karnevals auch auf den Plätzen Venedigs zu, vgl. Chassebras de Cramailles in *Mercure Galant*, April 1683, S. 37; die Bezeichnung «Zingaresca» für die Arie «Chi brama dalla sorte» findet sich nicht im Libretto, jedoch in den beiden von mir konsultierten Ariensammlungen, vgl. I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 151, und I-Nc, Ms. 34.5.7, fol. 161'; die Verbindung von «Ägypter» und Zigeunerarie ergibt sich aus der traditionellen Vorstellung, die Zigeuner stammten ursprünglich aus Ägypten. «Chi brama dalla sorte» ist eine typische komische Handlungsarie: ein zweistrophiges simples Liedchen mit einfacher ABA'-Anlage in der Musik (nicht aber im Text) bei syllabischer Melodiegestaltung mit vielen Tonrepetitionen.

207 *Mercure Galant*, März 1683, S. 198f.; vgl. auch oben, Abschnitt VII.

208 Vgl. oben, Anm. 85.

Chassebras allerdings nicht mit Namen nennt: «L'endroit où Bassian chante un Air pour s'endurcir dans sa cruauté, & défier les foudres de Iupiter même, est quelque chose qui passe l'imagination, & qui ne se peut comprendre qu'avec peine. Sa voix (qui sans difficulté est une des plus belles que nous ayons icy) est accompagnée et soutenue de Trompetes & de Symphonie par reprises; & ces Trompetes s'unissent si bien à son chant, qu'elles en laissent admirer la douceur, & ne perdent rien de leur force.»²⁰⁹ – Bei der fraglichen Arie handelt es sich, wie aus der Lektüre des Librettos hervorgeht, zweifellos um «Vieni o Giove in terra si» in II.6:²¹⁰

Vieni o Giove in terra si,
Ch'a te guerra moverò.
Da pur l'ali a le saette,
Ch'in tua man, da me neglette
Quelle al suol cader farò.
Vieni o Giove ...

Die Übertragung der Arie bietet Beispiel 5. Die Identifikation von «Vieni o Giove in terra si» als das von Chassebras in der Wiedergabe durch Clement Hader beschriebene Stück wird durch folgendes Faktum unterstützt: In der Sammelhandschrift I-Nc, 34.5.7, die ich neben I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, beigezogen habe, trägt die Arie den Vermerk «con tromba».²¹¹ Nun folgt aber auch diese Quelle der Konvention von Ariensammlungen, lediglich Stimme und Generalbass zu notieren; es steht mithin nur ein Torso der Arie zur Verfügung. Der Versuch, sich ein Bild von der ursprünglichen Gestalt des Stücks zu machen, führt zwangsläufig zu Fragen und Mutmassungen.

Zum ersten geht es um die Anzahl der mitwirkenden Trompeten. Der Hinweis «con tromba» in der I-Nc-Handschrift bedeutet nicht zwingend, dass in der Bassiano-Arie nur eine Trompete eingesetzt wurde. Dies kann

209 *Mercur Galant*, März 1683, S. 200f.; auch dieser Passus wird von E. H. Tarr/T. Walker herangezogen, wiederum ohne Identifikation der betreffende Arie, vgl. «Bellici carmi, festivo fragor», S. 166.

210 Libretto, S. 37; I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 135–136; I-Nc, Ms. 34.5.7, fol. 160–161'. Es sei abermals auf die zu Chassebras völlig konträre Beurteilung von C. Hader durch De Castris verwiesen, vgl. Abschnitt VI inkl. Anm. 94. Ob hinter dieser Bemerkung die Missgunst des Kollegen stand oder ob Clementin in jener Vorstellung, auf die De Castris anspielt, indisponiert war, entzieht sich unserer Kenntnis.

211 Fol. 160. Im Unterschied zum Libretto und zur I-Vqs-Handschrift, weist die Arie in I-Nc, Ms. 34.5.7, eine zweite Strophe auf. Die beiden Handschriften zeigen ansonsten weitestgehende Übereinstimmung; die sehr wenigen offensichtlichen Fehler der Quellen sind in der Übertragung stillschweigend berichtigt.

auch nicht aus der Tatsache abgeleitet werden, dass für *Il Giustino*, die zweite Legrenzi-Oper im Teatro San Luca, lediglich eine Trompete vorgesehen war, wie aus den Partituren hervorgeht. Vielmehr besagt Chassebras' Feststellung, «sa voix [C. Hader] est accompagnée et soutenue de Trompetes & de Symphonie par reprises», dass die Arie mit Orchester (Streicher plus Continuo) und Trompeten besetzt war. Ich gehe davon aus, dass der Plural «trompetes» nicht mehr als zwei Trompeten meint. Eine solche Besetzung gibt es bei Legrenzi, wenn auch nicht in *Il Giustino*: Gemäss der Neapolitaner Partitur von *Eteocle e Polinice*, die wahrscheinlich mit der Aufführung von 1680 in Neapel in Verbindung steht, inhaltlich aber mit dem Venezianer Libretto zur Erstaufführung von Dezember 1674 weitgehend übereinstimmt,²¹² wurde an vier Stellen der Oper ein konzertierendes Trompetenpaar eingesetzt.²¹³

Zum zweiten geht es darum, wie Legrenzi das Konzertieren zwischen Singstimme und Trompete handhabt. Neben den vier Belegstellen aus *Eteocle e Polinice* mit dem Trompetenpaar sind die vier Arien *con tromba* aus *Il Giustino* mit einzubeziehen.²¹⁴ Alle Arien *con tromba* aus den beiden Opern zeigen eine Gemeinsamkeit, die Rückschlüsse grundsätzlicher Art auf die ursprüngliche Gestalt des Arientorsos aus *I due Cesari* erlaubt: Zentral ist die Materialverwandtschaft zwischen der/den Singstimme(n) und der/den Trompete(n), in einzelnen Fällen unter Einbezug auch der Streicher. Diese Verwandtschaft ist ausgesprochen eng; Singstimme und Instrumente ver-

212 I-Nc, Ms. Rari 6.5.5 (olim 32.3.33); die Signatur 6.5.4 (olim 32.3.32), wie angegeben in Passadore/Rossi, *Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, S. 105, ist nicht korrekt; diese Signatur bezieht sich auf die Partitur von *Il Giustino*.

213 1. Sinfonia, (I-Nc, Ms. Rari 6.5.5: fol. 3ff.); 2. Ritornello zum Duett «S'accenda, si si» in I.7: (ebd., fol. 21'); 3. Terzett «A battaglia, guerrieri» in I.20 (ebd., fol. 62–67); 4. Ritornello und Arie «S'è vinto campioni» in III.23 (ebd., fol. 223'–225; im Libretto in III.24; die Abweichung rührt daher, dass bei der Szenen-Nummerierung III.9 versehentlich übersprungen wurde); Incipits in Passadore/Rossi, ebd., S. 106ff. Zur Verwendung der Trompete in *Eteocle e Polinice* s. Dubowy, «Avezzo a cose studiate, e sode», S. 480.

214 Es handelt sich um folgende Arien: 1. «Mi chiama nel campo» (I-Vnm, Ms. It.-426 [=9950], fol. 15'; I-Nc, Ms. Rari 6.5.4, fol. 58'–60; I-Rc, Ms. 2572, fol. 21'–22'; ohne Trompetenstimme überliefert auch in I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 96'–98); Übertragung des ersten Abschnitts in Bossard, *Il Giustino*, S. 182); 2. «A l'armi o guerrieri» (Übertragung ebd., S. 298f.); 3. «A guerra, a battaglia» (Übertragung ebd., S. 306–310); 4. «Con aura sonora» (Übertragung ebd., S. 282–284, ferner in Bossard, «I viaggi», S. 503–508). Die Sinfonia zu *Il Giustino*, in welcher die Trompete ebenfalls eingesetzt wird, habe ich hier nicht einbezogen, denn sie ist lediglich in den beiden Partituren überliefert, die mit der Neapolitaner Produktion der Oper im Palazzo Reale bzw. im Teatro San Bartolomeo (Stagione 1684/85) in Verbindung zu bringen sind. Die Sinfonia könnte demzufolge auch von Alessandro Scarlatti, dem Bearbeiter von *Il Giustino* für Neapel, stammen.

wenden beim Konzertieren stets das gleiche Motivmaterial. Das Analoge gilt bei Legrenzi generell auch für das Verhältnis zwischen continuobegleiteten Arien und Streicherritornelli (erste und zweite Violinen); besonders ausgeprägt trifft dies für *Il Giustino* zu.²¹⁵ Das «konzertante Prinzip» funktioniert, allgemein gesprochen, in der Art, «dass sich vokaler und instrumentaler Partner voreinander (und vor dem Publikum) als Solisten hervortun, dass sie sich die Motive zuwerfen, alternieren, und dass sie dabei vorgeben, in gleicher Weise von dem darzustellenden Affekt durchtränkt zu sein».²¹⁶

Zum dritten erlauben all diese Hinweise selbstverständlich keine «Rekonstruktion»; Chassebras' Hinweis auf Trompeten und die «Symphonie par reprises» legt immerhin nahe, dass die Arie von Ritornellteilen des Orchesters flankiert war,²¹⁷ in denen *de rigueur* die Trompeten mitspielten, und dass auch im B-Teil Streicher und Trompeten zum Zug kamen. Exakt einen solchen Fall bietet die Arie «A guerra, a battaglia» am Schluss des zweiten Aktes von *Il Giustino*; die Funktion des Schlussritornells ist hier nicht dem «Orchester», sondern einem Vokalquartett zugewiesen, das aus den Protagonisten besteht, welche die «battaglia» bestreiten.²¹⁸ Von dieser Arie unterscheidet sich «Vieni o Giove in terra sì» durch die Deviseneröffnung. Wie sie Legrenzi konkret gestaltet hat, wissen wir nicht. Denkbar wäre, dass er die Takte 1 bis 3 (erstes Viertel) der reduzierten Version in der ursprünglichen Arie in den Streichern und Trompeten antizipierte und dabei das Devisenmotiv im Wechselspiel der beiden Trompeten präsentierte. Im weiteren Verlauf der Arie dürften die Trompeten das Material der beiden grossen «guerra»-Koloraturen²¹⁹ wie auch jenes der «saetta»-Koloratur im B-Teil aufgegriffen haben. Dass sie zu den gelängten Noten der Singstimme

215 Vgl. Bossard, *Il Giustino*, S. 161–165.

216 R. Strohm, *Italienische Opernarien*, S. 188. Was die Affekte betrifft, so unterscheidet sich «Con aura sonora» (vgl. Anm. 214), die Schlussarie aus *Il Giustino*, von den übrigen, «kriegerischen» Beispielen; es geht hier um den Ruhm, die *fama* des Helden (s. Bossard, *Il Giustino*, S. 182). Dementsprechend wählte der Komponist den Dreihalbetakt, wie er typisch ist für «pathetische» Arien (s. Dubowy, «Avezzo a cose studiate, e sode», S. 475).

217 Wird eine solche Anlage für die Bassiano-Arie supponiert, so wären bei der reduzierten Fassung, wie sie die beiden Ariensammlungen zeigen, die Einleitungs- und Schlussritornelli gestrichen worden. Dass solche «Amputationen» vorkommen, belegt das Beispiel der streicherbegleiteten Arie «Ch'il dolce vuol goder» aus *Il Giustino*, vgl. die *Giustino*-Partituren in I-Vnm und I-Nc (I-Vnm, Ms. It.-426 [=9950], fol. 74–75; I-Nc, Ms. Rari 6.5.4, fol. 257'–261'; in I-Rc, Ms. 2572, fehlt die Arie) mit I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 81–82.

218 Übertragung in Bossard, *Il Giustino*, S. 306–310.

219 «Guerra»-Koloraturen sind generell nicht selten; ein weiteres Beispiel bietet die Arie «Caderà chi mi fa guerra» aus *Il Giustino* mit geradezu instrumental geführten Koloraturen (Übertragung in Bossard, ebd., S. 288/89).

in Takt 28ff. sowie 36ff. mit Koloraturen hervortraten, darf aufgrund des analogen Verfahrens in zwei andern Trompetenarien aus *Il Giustino* vermutet werden.²²⁰

Abschliessend zur Bassiano-Arie sei speziell auf den Schluss des Chassebras-Zitats aufmerksam gemacht: «ces Trompetes s'unissent si bien à son chant, qu'elles en laissent admirer la douceur, & ne perdent rien de leur force». Dass sich auf der Naturtrompete, namentlich im Clarino-Register, zarte und gleichzeitig gut vernehmbare Töne hervorbringen liessen, scheint nichts Ungewöhnliches, wie sich einer Äusserung von ca. 1700 des in England wirkenden deutschen Musikers Godfrey Keller entnehmen lässt: «Ein ehemals hauptsächlich in den rohen Consorts im Feld geübtes Instrument, nunmehr in sanfteren Tönen instruiert, [...] kann sich mit den charmantesten Singstimmen vereinigen».²²¹

XXII. Die Sänger-Besetzung in Legrenzis *Il Giustino*

Von der brillanten Leistung des Sängers Clementin Hader ausgehend, wie sie Chassebras bezeugt, sei im Sinne eines weiteren Streiflichts auf die Winterstagione 1682/83 eine bis anhin ungeklärte Frage angegangen, nämlich diejenige nach der Rollenbesetzung in *Il Giustino*. Auch wenn die Quellenlage eine eindeutige Lösung der Frage nicht erlaubt, halte ich dennoch einzelne Klärungen für möglich. Weil die Theater ihre Sängerinnen und Sänger nicht nur für eine Produktion, sondern für eine ganze Saison verpflichteten, setze ich voraus, dass in *Il Giustino* grundsätzlich die gleichen Vokalkräfte wie in *I due Cesari* eingesetzt wurden.²²² Da das Libretto

220 Vgl. die entsprechenden Passagen in «A l'armi o guerrieri» (Takt 105ff., Bossard, ebd., S. 299) oder in «Con l'aura sonora» (T. 22ff., 55ff., Bossard, ebd. S. 282f.); dass in «A l'armi o guerrieri» die Trompete den Abschnitt der Singstimme in den Takten 68–73 nicht übernimmt, dürfte mit den spieltechnischen Voraussetzungen des Instruments zu tun haben; in fis-Moll (mit Leitton eis) zu spielen, war auf der Naturtrompete kaum möglich.

221 Zitiert nach Andrew Parrott, *Bachs Chor – Zum neuen Verständnis*, Stuttgart etc. 2003, S. 130; vgl. auch weitere Belege ebd., beispielsweise Matthesons Hinweis (1713) auf die *douceur* der Trompete.

222 Vgl. auch oben, Abschnitt VI, einschliesslich Anm. 56. Dass die Sängerinnen und Sänger nicht nur für eine Produktion, sondern für eine ganze Saison engagiert wurden, verdeutlicht der Fall von *Il re infante*; der Entscheid der Brüder Grimani, statt einer zweiten Produktion die erste in Überarbeitung zu zeigen, stand nicht von vornherein fest; dass in der Zweitversion die gleichen Vokalkräfte eingesetzt wurden wie in der ersten, scheint festzustehen; jedenfalls gibt es bei den Zeitzeugen keine Hinweise auf die Verpflichtung neuer Sänger. Analoges gilt für das Teatro San Luca; nirgends wird vermerkt, für *Il Giustino* seien neue Sänger engagiert worden.

der das byzantinische Reich bedroht hat, wird letztendlich von Anastasio zum Mitregenten gekrönt; er ist, wie sich gegen Ende der Oper herausstellt, der Bruder von Vitaliano wie auch von Andronico. Dieser, als Zofe verkleidet, hofft, Eufemia, die Schwester des Kaisers, für sich zu gewinnen. Er scheitert jedoch, weil Eufemia Giustino liebt, zunächst ohne Erfolg; später jedoch gewinnt sie seine Liebe und wird am Schluss mit ihm vermählt. Bleibt noch Amantio, der General des Kaisers, der im dritten Akt eine Intrige gegen Giustino anzettelt und einen Staatsstreich verübt, jedoch im letzten Moment vom Helden überwunden wird. Als komische Figur fungiert der Diener Brillo.

Die zwei weiblichen und die drei männlichen Sopranpartien betreffen Arianna und Eufemia auf der einen, Anastasio, Giustino und Andronico auf der andern Seite. Vitaliano ist eine Alt-, Amantio eine Tenor- und Brillo eine Basspartie.

Gerade für die letzten drei Rollen lassen sich die Sänger, weil sie je die einzigen Vertreter ihrer Stimmlage sind, exakt bestimmen: Der Altist Chia-ravalle stellte den Vitaliano, der Tenor Donadelli den Amantio und der Bass Pasini den Brillo dar. Schwieriger wird die Zuordnung für die Sopranpartien. Fest steht nur, dass Anna Maria Manarini und Rosanna Tarquini die beiden Frauenrollen, Hader, Speronzino und De Castris die männlichen Sopranpartien verkörperten. Hinsichtlich der Frauen lässt sich vermuten, dass, weil in *I due Cesari* Manarini/Onoria gemäss Libretto mehr Arien zu singen hatte als Tarquini/Leucippe, sie auch in *Il Giustino* die arienmässig höher dotierte Partie der Arianna sang.²²⁷ Dies würde bedeuten, dass Manarini als die erste Sängerin und Tarquini als die zweite zu sehen wären. Für eine solche Hierarchie im Ensemble des Teatro San Luca spricht, dass Manarini offenbar ein beachtliches Renommee besass,²²⁸ wohingegen die einheimische Tarquini damals am Anfang ihrer Karriere stand; eine junge Sängerin passt überdies sehr gut zur Rolle der Eufemia.

Was nun die Sopran-Kastraten betrifft, so können auch hier lediglich Mutmassungen angestellt werden. Soweit aus dem Libretto zu *I due Cesari* zu erschliessen, sang Hader als Bassiano von den dreien am meisten Arien (15), gefolgt von Speronzino als Geta (11) und De Castris als Fabio (7). Unterstellt man, dass Hader der *primo uomo* war, so läge es nahe, dass er den Giustino spielte; die Titelpartie ist nicht zuletzt aufgrund der Schlussarie *con tromba* die prominenteste in der Oper, und gemäss Chassebras zeichnete sich Hader in *I due Cesari* ja besonders aus durch seinen mit den Trompeten koordinierten Gesang. Angenommen, das würde zutreffen, wer sang

227 Zur Anzahl Arien der einzelnen Figuren in *Il Giustino* s. Bossard, *Il Giustino*, S. 103.

228 Chassebras hielt Manarini für « une des plus belles voix d'Italie », vgl. oben, Anm. 87.

dann den Anastasio, die zweitwichtigste Partie? Spricht die Tatsache, dass Speronzino wie Hader vom kaiserlichen Hof an das Teatro San Luca verpflichtet wurde,²²⁹ für diesen Sänger? Wäre dies so, so hätten die beiden «kaiserlichen» Sänger die beiden Kaiser in der Oper vertreten – ein verführerischer Gedanke, der indes der Beweiskraft entbehrt.

Nun zu Andronico: Für De Castris als Darsteller dieser Figur spricht, dass der Rollencharakter des Andronico – bei allen Unterschieden – eine gewisse Ähnlichkeit mit jenem des Fabio in *I due Cesari* zeigt. Beide lieben erfolglos, wollen aber unter Zuhilfenahme aller Mittel, notfalls des Betrugs, zum Ziel kommen.

Für die Ähnlichkeit im Ansatz der beiden Figuren mag der Vergleich zweier Arien eintreten. In *I due Cesari* trägt Fabio Folgendes vor:

Tutte le frodi
Voglio adoperar
Per farmi amar
Sò bene i modi
De l'ingannar.
Tutte le frodi ...²³⁰

In *Il Giustino* kommt Andronico zu einem ähnlichen Schluss: Erst wenn er die Geliebte (Eufemia), die er peinvoll liebt, umarmt, wird er glücklich sein; dann muss er nicht mehr weinen und sich quälen. Widersetzt sie sich ihm, wird er zu List und Trug greifen, da ihm sonst seine Liebe zu Schaden gereicht:

Se la bella ch'adoro penando
Sola, e ignuda al sen stringerò;
Non più lagrimando,
Non più tormentando,
Quel volto baciando
Felice sarò.
Sia ritrosa,
Sia sdegnosa,
Usarò l'arte, e l'inganno,
Se non saprò goder Amor mio danno.²³¹

Die ansatzweise vorhandene Affinität der beiden Figuren zueinander kann als Indiz dafür gelten, dass der gleiche Sänger mit ihnen betraut wurde.

229 Vgl. oben, Anm. 86.

230 I.12, Libretto, S. 22; die Arie ist in I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, nicht enthalten.

231 II.14, Libretto, S. 45; die Arie mit ausladenden Melismen auf «inganno» und «danno» ist übertragen in Bossard, *Il Giustino*, S. 331/32; Kommentare ebd., S. 88; 203/04.

Bei Andronico ist die Situation insofern zugespitzter, als er im Unterschied zu Fabio zum Mittel der Verkleidung als Frau greift. Dies bedeutet eine Steigerung der Ansprüche an den Sänger in schauspielerischer Hinsicht. Darf in der Äusserung Legrenzis gegenüber Ippolito Bentivoglio, es liesse sich «una parte à genio del S[igno]r Cechino» komponieren,²³² ein Hinweis erkannt werden, dass der Sänger für solche Rollen eine besondere Begabung zeigte?

An dieser Stelle ist in aller Kürze auf die übrigen kleinen Rollen in *Il Giustino* zurückzukommen. Zunächst sei auf fünf weibliche Figuren «in machina» verwiesen, vier Sopran-Partien sowie eine Alt-Partie, (Venere, Fortuna, Allegrezza, Gloria, Eternità), sodann, ebenfalls «in machina», auf Atlante und Ombra, beide Bass. An «realen» Partien sind zu ergänzen Polimante, ein Hauptmann des Vitaliano, dem Legrenzi eine interessante Cavata mit «guerra»-Koloratur zugesteht,²³³ sowie Erasto, der dem Amantio unterstellt ist; auch diese zwei Partien sind für Bass geschrieben. An Sängernamen für all die genannten kleinen Rollen ist nichts überliefert. Die Sopran-Partien «in machina» konnten wohl von einer einzigen Sängerin wahrgenommen werden; vielleicht war es dieselbe, die in *I due Cesari* die «Cantatrice» spielte, welche im Rollenverzeichnis des Librettos nicht angeführt ist. Die Alt-Partie der Eternità in der Schlusszene kann Chiaravalle übernommen haben, denn Vitaliano ist gemäss Libretto nicht mehr anwesend auf der Bühne.

Eine – allerdings vage – Information zu den kleinen Basspartien bietet der *Mercurio* vom 13. Februar 1683, der über die Premiere von *Il Giustino* berichtet: «Si è principiata nel Teatro Vendramin e di San Luca una nuova Opera intitolata il Giustino che riesce maestosa vedendosi un Carro tirato da dui Cavalli Vivi et un Gigante di vaghissima vista con altre superbe machine et esquisiti Musici essendovi si agionta un altra parte di Basso».²³⁴ Die letzte Bemerkung, wonach eine weitere Basspartie hinzugefügt worden sei, würde ich nicht so verstehen, dass damit eine Hinzufügung in der Oper selber gemeint ist; vielmehr scheint mir, dass der *Mercurio* darauf hinweist, dass zum Ensemble (das bereits in *I due Cesari* verpflichtet war) ein weiterer Bass dazugestossen sei. Wenn dieser Sänger flink war, so müsste er es geschafft haben, alle zusätzlichen kleinen Bassrollen zu übernehmen; die Zeitabstände zwischen den betreffenden Auftritten waren gross genug für «Verwandlungen». Wer der Sänger war, wissen wir nicht.

232 Vgl. oben, Abschnitt VII, inkl. Anm. 101.

233 Vgl. Bossard, *Il Giustino*, S. 139.

234 I-Vnm, Cod. It. VI-460 (=12104), fol. 134.

XXIII. *Il Giustino* als reformerisches «Melodrama»

Das vorletzte Streiflicht auf die Winterstagnone 1682/83 gilt dem Aspekt «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen». Mit *Il Giustino* ist im letzten Abschnitt diejenige Oper ins Blickfeld gerückt, die sich in einem wesentlichen Punkt von allen andern Opern der Stagnone unterscheidet: Bei diesen, in besonderer Weise bei *Il re infante*, der erfolgreichsten Produktion der Saison, handelt es sich in erster Linie um Ausstattungsstücke; bei *Il Giustino*, den der Librettist als «Melodrama» bezeichnete,²³⁵ ging es um mehr als die Aneinanderreihung prächtiger Bühnenbilder und spektakulärer Maschineneffekte; sie sind zwar in *Il Giustino* reichlich vorhanden (wie auch aus dem oben zitierten *Mercurio* hervorgeht), aber sie wurden nicht primär um ihrer selbst willen präsentiert.

Beregans Konzept unterscheidet sich im wesentlichen von *Il re infante* (um die erfolgreichste Produktion stellvertretend anzusprechen) in folgenden Punkten:

1. Beregan entriet in *Il Giustino* insofern der Frivolität, als er beide Frauenrollen in ihrer Treue zu den Geliebten als konstant zeigte. Von daher versteht sich die Bemerkung des Druckers im Vorwort des Librettos, der Autor habe sein Melodrama für vornehme Genien geschrieben und es dabei verabscheut, solche Musen auf der Theaterbühne auftreten zu lassen, die von Thais und Phryne maskierte Jungfrauen seien.²³⁶ Derartiges verstosse gegen die Schicklichkeit, die man einer von Weisen erfundenen Handlung schuldig sei. Ferner diene das Drama dazu, die Laster zu zügeln und zur Tugend anzuspornen.²³⁷
2. Der geschichtliche Hintergrund wird in *Il Giustino* – bei allen «Verstößen» gegen die Historie, die es auch hier gibt²³⁸ – nicht in jenem starken Aus-

235 So die Originalbezeichnung, die sich von der sonst üblichen, *Dramma per musica*, unterscheidet.

236 Thais und Phryne waren berühmte griechische Hetären. Thais stammte aus Athen und lebte im Hoflager Alexanders des Grossen; später wurde sie die Geliebte Ptolemaios' I. Phryne soll Praxiteles' Modell für die *Aphrodite von Knidos* gewesen sein (4. Jahrhundert v. Chr.).

237 «Il Compositore del presente MELODRAMA hà scritto per Genij Nobili aborrendo far comparire le Muse, che sono vergini mascherate da Taidi, e da Frini sopra i Teatri, contro il Decoro dovuto ad una Attione inventata da Saggi, per freno de Vitij, e per eccitamento alla virtù». Mit «Compositore» ist nicht Legrenzi, der Komponist, sondern Nicola Beregan, der Textdichter, gemeint. Dass Beregan alle seine Libretti nicht als *Dramma per musica* bezeichnet, sondern als *Melodrama*, kann als Andeutung auf ein neues Verständnis der Gattung gesehen werden, das in die Richtung von Reformen weist, wie sie ab den 1690er Jahren einsetzen, vgl. Bellina/Walker, «Il Melodramma», S.420ff.

238 Vgl. Bossard, *Il Giustino*, S. 34.

mass dazu verwendet, Intrigen zu flechten, namentlich solche in Sachen Liebe, wie es für *Il re infante* zutrifft.

Um dies zu verdeutlichen, sei noch einmal auf die inferiore Rolle eingegangen, die der historisch-faktische Hintergrund für die Oper *Il re infante* spielt. Hier tritt Flavio, der Titelträger, insofern nicht als künftiger Herrscher in Erscheinung, als militärische oder politische Geschäfte keine Rolle spielen. Seine Position als «römischer König» bleibt im Vagen, genau so wie sein «Reich»; auch Rodoaldo, der die Amtsgeschäfte bis zur Volljährigkeit Flavios ausübt, muss sich nicht als Regent bewähren, der sich gegen irgendwelche Feinde zur Wehr zu setzen hätte. Die Bitte des griechischen Abgesandten Ettore um Unterstützung durch «Rom» bleibt als Handlungselement peripher; bezeichnend scheint, dass der Sänger Scandalibene neben dem Ettore noch zwei andere kleine Rollen zu übernehmen hatte.²³⁹ Die Zweitfassung der Oper bringt sogar noch eine Verstärkung des unpolitischen Charakters von *Il re infante*: In der Schluss-Szene werden die Kriegsgenien, die Flavio ihr Handwerk beibringen sollten, durch Venus, die mit ihrem Gefolge auf einer sich senkenden Wolke erscheint, verdrängt: Die bevorstehenden Liebesfreuden des jungen Paares überstrahlen alles andere. – Zu Anna ist ergänzend anzumerken, dass das potentiell politische Motiv einer dynastisch bedingten Verheiratung, wie sie Rodoaldo gewünscht hätte, in den Schatten gerückt wird durch die Liebesverwicklungen der Protagonistin.

Zu all dem Angesprochenen steht *Il Giustino* in klarem Gegensatz. Der historische Hintergrund, das oströmische Reich im frühen 6. Jahrhundert, ist – bei allen poetischen Freiheiten, die sich Beregan herausgenommen hat – durchaus relevant für den Plot; im Zentrum steht der Aufstieg des künftigen Kaisers Justinus/Giustino vor dem Hintergrund des durch einen Aggressor, Vitaliano, bedrohten Reichs.²⁴⁰ Der Kaiser Anastasio, nach Kräften vom Titelhelden unterstützt, wird gezwungen, Schlachten zu Wasser und zu Land führen. Der Held bewährt sich und vermag, die drohenden Gefahren von Byzanz abzuwenden. Ihn interessiert die Liebe in den ersten beiden Akten überhaupt nicht; er lebt ausschliesslich für sein Ziel, die Pflugschar mit dem Schwert zu vertauschen und dabei seinem Ideal, der «Virtù», nachzueifern. Zur Liebe lässt er sich erst nach seinen glücklichen Heldentaten bekehren.²⁴¹

239 Vgl. oben, Abschnitt XI; in der knappen Inhaltsübersicht zu *Il re infante* in Abschnitt IX konnte die Ettore-Episode ausser Acht gelassen werden.

240 Zu den Zusammenhängen zwischen der Opernhandlung und dem historischen Hintergrund s. Bossard, «Von San Luca nach Covent Garden», S. 150–152.

241 Bianconi/Walker, «Production», S. 268, ist zu widersprechen, wenn sie *Il re infante* und *Il Giustino*, ohne zwischen den unterschiedlichen Konzeptionen der beiden Opern zu unterscheiden, als bemerkenswerte Beispiele der erneuerten «heroischen» Konzeption der Oper in den 1680er Jahren anführen; zutreffend ist dies nur für *Il Giustino*.

3. «Virtù», ist in der Tat ein zentraler Begriff in Beregans Melodrama; aufgrund seiner Tugend erreicht der Held die höchste Stufe seiner Karriere, den Prinzipat.²⁴² Klar formuliert ist dies in den letzten Versen der von Giustino selber vorgetragenen Schlussarie:

Da Giustino apprende'l Mondo
Ch' à Virtù l'honor succede,
E de la Gloria è solo il merto herede.

Zum Vergleich: Die «Virtù» spielt für die Figur des Flavio, des «re infante», keine Rolle. Die einzige Figur in der Oper, für die «virtù» ein Kriterium scheint, ist Ergisto. Er eröffnet die erste Fassung von *Il re infante* mit einer moralisierenden Arie, deren A-Teil folgenden Hinweis auf die Tugend enthält: «L'uom dal nulla ebbe i Natali;/Ma egli è il tutto se ha virtù».²⁴³ In der Zweitfassung wurde diese Eröffnung durch den ersten Auftritt der Sestilia ersetzt.²⁴⁴

4. Es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, dass *Il Giustino* eine eminent allegorische Bedeutung zukam. Die *Serenissima Repubblica* wie Europa überhaupt stand im späteren 17. Jahrhundert im Bann der Bedrohung durch die Türken. Von daher konnte das Publikum des Karnevals 1683 in Vitaliano, der das byzantinische Reich bedrohte, den türkischen Aggressor erkennen und in Giustino einen starken Herrscher, nach dem man sich sehnte und der in der Lage sein würde, der drohenden Gefahr zu begegnen.²⁴⁵ Beregan war nicht der einzige Textdichter, der auf die aktuelle politische Lage reagierte, doch er stand diesbezüglich an vorderster Front.²⁴⁶ Der humanistisch gebildete Patrizier, erfolgreiche Anwalt, Übersetzer lateinischer Dichtungen und angesehene Librettist war dazu prädestiniert, einen solchen Stoff in Angriff zu nehmen, beschäftigte er sich doch auch intensiv mit der Geschichte der Türkenkriege.²⁴⁷

242 Dazu ausführlich Bossard, *Il Giustino*, S. 96–100.

243 Libretto I, S. 9; I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 49–50.

244 In der Zweitfassung eröffnet Ergisto den zweiten Akt. Auch dies geschieht mit einer moralisierenden Arie, jedoch ohne dass die «virtù» angesprochen wäre; vgl. «Ogni stella che in Cielo ruota», Libretto II, S. 33; I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 1–2.

245 Vgl. Bossard, «I viaggi», S. 497/98.

246 Vgl. Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 317/18.

247 Beregan verfasste *Istoria delle guerre d'Europa, dalla comparsa delle armi ottomane nell' Ungheria l'anno 1683*, Venezia 1698; zu Beregan generell: Giorgio E. Ferrari. Art. «Beregan, Nicolò», in: *Dizionario biografico degli Italiani* 8 (1966), S. 804/805 (mit Bibliographie); William C. Holmes, Art. «Beregan, Nicolò», in: *NGrove DO 1* (1992), S. 413; Holmes ist zu korrigieren: Nicht Händel, sondern Vivaldi schrieb seinen *Giustino* 1724; Händels *Giustino* entstand 1736; beide Libretti gehen (unter Veränderungen) auf das Textbuch von Pietro Pariati von 1711 für Albinoni zurück, vgl. Strohm, «Vivaldi's and Handel's settings of *Giustino*», in: *Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean*, hrsg. v. Nigel Fortune,

5. Die unterschiedlichen dramaturgischen Konzeptionen, wie sie *Il re infante* und *Il Giustino* zeigen, lassen sich im weiteren an Folgendem aufzeigen: Veränderungen in der Art von Umstellungen von Szenen, wie sie in *Il re infante* problemlos erfolgen konnten, wären in Beregans Melodrama undenkbar: Die Symmetrie der beiden Kaiserkrönungen zu Beginn und am Ende der Oper scheint unumstößlich, und es würde der Zielrichtung des Stücks zuwiderlaufen, wenn am Ende statt des Triumphs des Helden eine Liebesszene zwischen Giustino und Eufemia stünde. Bei allen Bizarrerien und spektakulären Maschineneffekten, wie sie auch Beregans Textbuch vorsieht, eignet diesem Melodrama doch eine gewisse innere Logik. Von daher möchte ich *Il Giustino* als Proto-Reformoper bezeichnen, die sich von den reinen Ausstattungsstücken, wie sie *Il re infante* oder auch *I due Cesari* verkörpern, unterscheidet. Beregan nimmt Tendenzen vorweg, die ab Mitte der 1690er Jahre wirksam wurden.²⁴⁸

Es scheint bezeichnend für die in die Zukunft weisende Dramaturgie von *Il Giustino*, dass Pietro Pariati,²⁴⁹ der zu den Vertretern der Opernreform gehörte, direkt auf Beregan rekurrierte, als er 1711 sein Textbuch für Tomaso Albinonis *Giustino* schrieb, und alle einschneidenden Veränderungen und Zusätze, wie sie in den zahlreichen Überarbeitungen des Librettos zwischen 1684 und 1703 vorgenommen wurden, ausser Kraft setzte, um die ursprüngliche Konzeption, wenn auch mit einzelnen reformerischen Eingriffen, zu restituieren.²⁵⁰

Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die der Historiker vermerkt, war den Zeitzeugen Chassebras de Cramailles, Del Tegliä und den *Mercuri* keine Reflexion wert. Nirgends findet sich ein Hinweis darauf, dass die angesprochenen Elemente einer Proto-Reformoper, wie sie das Melodrama von Beregan zeigt, ein Kriterium für den Erfolg von *Il Giustino* gewesen wären. Im Gegenteil: *Il Giustino* wurde wie *Il re infante* wegen der prächtigen Aufmachung und der guten Musiker gelobt. Auf den kürzesten Nenner brachte es Del Tegliä, wenn er festhielt: «Nel teatro di San Luca si è principiata la

Cambridge etc. 1987, S. 131–158; Bossard, «Von San Luca nach Covent Garden», S. 163f.; Holmes' unrichtige Zuweisungen finden sich auch in Art. «Beregan, Nicolò», in: *NGrove* 3 (2001), S. 306.

248 Zu den Reformen generell vgl. Robert S. Freeman, *Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675 to 1725, and the Roles Played by Zeno, Caldara, and Others*, Diss. Princeton 1967; ders., «Apostolo Zeno's Reform of the Libretto», in: *JAMS* 21 (1968), S. 321–341; Saunders, *The Repertoire*, S. 220ff.; Selfridge-Field, *A New Chronology*, S. 191f.

249 Vgl. Richard Schaal, Art. «Pariati, Pietro», in: *MGG* 10 (1962), Sp. 748/49; Norbert Dubowy, Art. «Pariati, Pietro», in: *MGG2*, Personenteil 13 (2005), Sp. 113/14.

250 Vgl. Bossard, «Von San Luca nach Covent Garden», S. 162–65.

nuova opera intitolata *Il Giustino*, che oltre l'esquisitezza de' musici, riesce assai per le machine».²⁵¹

Wenn Beregan mit *Il Giustino* reformerische Ansätze erprobte, bedeutet dies nicht, dass man auch Legrenzi als «Proto-Reformer» bezeichnen sollte. Er vertonte unmittelbar vor *Il Giustino* mit Corradis *I due Cesari* ein ausgesprochen traditionelles Libretto; es entstand eine Oper, bei der die äussere Erscheinung und die hervorragenden Sänger entscheidend waren. Wir wissen nicht, ob Legrenzis Eingeständnis der dramaturgischen Schwächen des Librettos mit Überlegungen zu tun hatte, die in Richtung der von Beregan initiierten Neuerungen gingen. Ein grundsätzlich veränderter Kompositionsstil gegenüber früheren Opern ist in *Il Giustino* jedenfalls nicht zu erkennen. Es ging Legrenzi wie Pallavicino und andern Komponisten dieser Generation darum, die Wünsche des Publikums nach eingängiger und abwechslungsreicher Opernmusik zu befriedigen, die zur Hauptsache aus vielen und in der Regel ziemlich kurzen Arien bestand.²⁵² So fügt sich denn *Il Giustino* problemlos ein in die Reihe der zwölf Opern der Winterstagione 1682/83.

XXIV. Schlussball und kleine Rangelei vor dem Aschermittwoch des Jahres 1683

Mit dem letzten Streiflicht auf die Winterstagione 1682/83 sei das buchstäbliche Ende des Karnevals vergegenwärtigt, wie es im Teatro San Luca begangen wurde. Die Schlussvorstellung von *Il Giustino* ging am Fasnachtstienstag über die Bühne. Was sich nach der Aufführung ereignete, liest sich bei Chassebras folgendermassen: « Ce sont plusieurs Gentilshommes Venitiens, qui ont donné cette année les Opéra de ce Théâtre, & ils voulurent finir le Carnaval par un Bal ou Festin, qui fut fort magnifique. Aussitôt qu'on eut finy l'Opera, & que la plûpart des Gentil-Donnes & Gentil-Hommes Venutiens eurent soupé dans leurs Palcs, comme il se pratique assez souvent en cette Ville, l'on mit deux rangs de Fauteüils & de Sieges dans le Parterre ou la Salle, qui est fort grande; & la Simphonie se plaça sur le Theatre devant deux grandes Tables. Cette Salle estoit éclairée par trente gros Flambeaux de cire blanche, de huit à neuf pieds de long, rangez entre les Palcs

251 13. Februar 1683 (I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 46).

252 Im Fall von *Il Giustino* ist freilich darauf aufmerksam zu machen, dass Legrenzi dem Rezitativ grösste Sorgfalt angedeihen lässt und dass er den Fluss der der Handlung angepassten Musik durch zahlreiche *Arie cavate* bereichert. Diese beiden Aspekte können angesichts der Quellenlage an den übrigen Opern der Stagione nicht überprüft werden. Zu Rezitativ und Cavata in *Il Giustino* s. Bossard, *Il Giustino*, S. 80–85; 111–160.

du premier rang, & le long du Theatre. » Beim Ball waren die Edelleute demaskiert, und man tanzte bis in die frühen Morgenstunden. Den Damen wurden « des Tasses de toutes sortes de Liqueurs glacées en neige » gereicht, und den Herren gab man zu trinken, soviel sie wollten. « Il s'en distribua une si grande quantité, que les Barcarols mesme avoient la liberté d'en venir boire. » Das Ganze zog sich vier Stunden hin, « & apres on dança à la Francoise, & les Furlanes ». ²⁵³

Über diesen Ball berichtet auch Del Teglia. Er tut dies wie üblich sehr knapp und fügt an, nach dem Ball sei ein kleines Handgemenge («picciola buglia») erfolgt, «che fu subito sedata senza offesa di alcuno». ²⁵⁴

Der Übergang von der letzten Aufführung einer erfolgreichen Oper in einen Ball, beides integriert in das zum Ende drängende karnevaleske Treiben, verdeutlicht in potenziierter Weise die Verschmelzung von Wirklichkeit und Schein. Insofern ist dieses letzte Streiflicht vielleicht am charakteristischsten für die Winterstagione 1682/83.

²⁵³ *Mercur Galant*, April 1683, S. 56–58. Chassebras gibt an einer andern Stelle seiner Reportage über den Karneval eine exakte Beschreibung, wie die Furlana getanzt wurde: « Elle se fait à deux ou quatre Personnes, autant d'Hommes que de Femmes, qui tournent en cercle, en sautant & frisant les pieds avec une vitesse & legereté merveilleuse, & qui s'aprochent ensuite l'un devant l'autre en tournant toûjours de la même, & se prenant quelquefois les bras qu'ils s'entrelassent, & passent par dessus la teste », ebd., S. 39/40; vgl. auch Marcello Cofini, Art. «Furlana», in: *MGG2*, Sachteil 3 (1995), Sp. 964–973; Chassebras de Cramailles ist dort irrtümlich als «Chassebras de Cromaille» angeführt (ebd., Sp. 916).

²⁵⁴ 6. März 1683 (I-Fas, Mediceo del Principato, filza 3042, fol. 63).

Tabelle 1: Libretti, Synopse

Libretto I		Libretto II	
I.1	«Scola di varie scienze fuori di Roma»; Ergisto, Aristene; Eröffnungssarie «L'uom dal nulla ebbe i Natali»; (vgl. Libretto II, II.1 mit Eröffnungssarie «Ogni stella che in Cielo ruota»; diese Arie bereits in Libretto I, II.6).		—
I.2	«Camera». Sestilia, Gildo	I.1	
I.3	Sestilia, Gildo; Schlussarie «Senza speranza»	I.2	Schlussarie «Sento al cor»
I.4	Sestilia, Ariberto, Doricle	I.3	
I.5	Sestilia, Doricle	I.4	
I.6	Doricle; Arie «Per chi sente»	I.5	Ersatzarie «In amor son fortunata»
I.7	«Salone Imperiale». Rodoaldo, Flavio	I.6	«Piazza con machina». Rodoaldo und Flavio in der Maschine, Ariberto auf der Erde
	—	I.7	Rocimero
I.8	Ettore	I.8	
I.9	Ariberto, Rodoaldo, Flavio	I.9	Rodoaldo, Flavio; Ariberto, Rocimero. Rezitative erweitert; Arie «Fra gl'applausi» entnommen aus Libretto I, I.17
I.10	Flavio, Ariberto	I.10	«Sala». Arie «Io non so» gestrichen
I.11	Flavio: Arie «La mia bella»	I.11	Ersatzarie «Dio bambino alato»
I.12	«Cedrara» (Garten mit Zitrusbäumen). Sestilia: Arie «Quanti sogli io porto»	I.12	Kein Hinweis auf Bühnenbild. Ersatzarie «Mi vuol morta il Dio de cori»
I.13	Doricle, Sestilia	I.13	
I.14	Doricle, Rocimero; Arie «A l'ombra»	I.14	Kürzungen; Ersatzarie «O Proteo»
I.15	Rocimero		—
I.16	Rodoaldo, Rocimero		—
I.17	Rodoaldo (Ende Akt I)		—
II.1	«Camera con Baldachino, e ritratto di Flavio». Anna, Ariberto; Arie «Per duo rai»	I.15	Nur Anna; Ersatzarie «Fra lumi ridenti»
II.2	Ariberto, Anna	I.16	
II.3	Enrico, Anna, Ariberto; Hinweis auf eine französische Arie von Enrico, ohne Text	I.17;	Hinweis auf eine französische Arie je von Enrico und Anna, ohne Texte
II.4	Anna, Ariberto	I.18	
II.5	Anna	I.19	Am Schluss «Ballo de Paggi con Torci» (Ende Akt I)
II.6	«Libreria». Ergisto	II.1	«Scola di varie scienze fuori di Roma con un globo grandissimo» (vgl. Libretto I, I.1)
II.7	Gildo, Ergisto; Schlussarie «Non temo l'aspetto»	II.2;	Schlussarie «Quel che amante»
II.8	Aristene, Rocimero, später Ergisto	II.3;	nach Anfang Einschub: der Globus öffnet sich (vgl. II.1); Schlussarie Ergistos hinzugefügt, «Di stelle barbare»

Tabelle 1: Libretti, Synopse (cont.)

Libretto I		Libretto II	
II.9	Aristene, Ergisto	II.4	Schlussarie Aristenes gestrichen
II.10	«Deliziosa». Rodoaldo, Sestilia	II.5	«Loggie»
II.11	Gildo, Sestilia	II.6	
II.12	Sestilia	II.7	
II.13	Sestilia, Doricle	II.8	
II.14	Doricle	II.9	
II.15	Flavio, Ariberto	II.10	
II.16	Flavio, später Anna	II.11	
II.17	Enrico, Anna; Schlussarie Annas «Un folle che vaneggia»	II.12;	Schlussarie Annas «E credi d'abbracciarmi»
II.18	Enrico (Ende Akt II)	II.13	
III.1	«Rive del Tevere, con Ponte; nel venir de la notte»; Ankunft Ergistos auf dem Tiber steht bevor. Rodoaldo, Sestilia, Doricle, Rocimero	II.14	«Rive del Tevere con ponte, Barche per il Fiume che precorrono la venuta di Ergisto». Vorige plus Flavio, Anna, Ariberto, Enrico; kein Text (Ende Akt II)
III.2	Ergisto, Aristene; Rodoaldo, Übrige	III.1	
III.3	Doricle	III.2	
III.4	«Stanze». Anna Eröffnungsarie «Vuoi saperla»	III.3	Arie durch Rezitativ ersetzt
III.5	Flavio, Ariberto, Anna	III.4	
III.6	Anna, Flavio	III.5	
III.7	Anna, Flavio, Enrico	III.6	Zusatz: französische Arie Annas an Enrico (ohne Text)
III.8	Enrico	III.7	
III.9	«Camere». Sestilia, Ergisto	III.8	
III.10	Rodoaldo, Rocimero, Vorige	III.9	
III.11	Doricle, später Ergisto	III.10	
[III.12]	(= III.13) Doricle; Schlussarie «Creder a chi ha bel volto»	III.11	Schlussarie «Voglio i dardi»
[III.13]	(= III.14) «Atrio del Palazzo Reggio». Anna, Ariberto, Flavio		—
[III.14]	(= III.15) Anna, Flavio		—
[III.15]	(= III.16) Rodoaldo; Schluss- arie «Bendo gl'occhi»	III.12	«Atrio del Palazzo Regio» (vgl. [III.13] in Libr. I), Schlussarie «Non pensa che a le stragi»
[III.16]	(= III.17) Sestilia, Aristene, Rodoaldo	III.13	
[III.17]	(= III.18) Rocimero, Sestilia	III.14	
[III.18]	(= III.20) «Sala Reggia». Rodoaldo, Enrico	III.15	
[III.19]	(= III.21) Ergisto, Rodoaldo, Enrico, Aristene, Gildo	III.16	
[III.20]	(= III.23) Rocimero, Vorige	III.17	
[III.21]	(= III.24) Doricle, Vorige	III.18	Rezitative erweitert
[III.22]	(= III.25) Anna, Flavio, Vorige; Schlussarie Ergistos, danach Ballo (Ende)	III.19	Ergisto-Arie gestrichen; Arie Rodoaldos an Bellona
	—	III.20	«Bosco, e Montagna in faccia», Maschine mit Schildkröte, der «Genio Romano». Arie des Genio Romano «Su, schieratevi», später Arie der Venere «Ricomponetevi»; danach Ballo der Paggi e Dame (Ende)

Tabelle 2: Konkordanz Arien I-Vqs/Libretti

Arien	I-Vqs	Libretto I	Libretto II
1 Ogni stella ch'in cielo ruota (Ergisto, S)*	fol. 1–2	II.6 (37)	II.1 (33)
2 Si bacia, stringi e godi (Sestilia, S)	fol. 3–4	II.13 (50)	II.8 (46)
3 Vasto regno (Rodoaldo, A)	fol. 5–6'	I.7 (20)	—
4 Chi vago si conosce (Anna, S)	fol. 7–8'	II.5 (37)	I.19 (32)
5 Del mio sol volto (Anna, S)	fol. 9–10	II.2 (34)	I.16 (29)
6 Ritosa della sorte (Ariberto, Bar.)	fol. 11/11'	II.2 (33)	I.16 (28)
7 Quel che amante (Ergisto, S)*	fol. 13–14'	—	II.2 (36)
8 Sarai felice un dì (Sestilia, S)	fol. 15–16	I.5 (19)	I.4 (15)
9 Guerra, o miei pensieri (Enrico, S)*	fol. 17–18'	III.8 (67)	III.7 (64)
10 A chi spera di gioir (Doricle, S)*	fol. 19–20	II.14 (51)	II.9 (47)
11 Mi vuol morta (Sestilia, S)	fol. 21–22'	—	I.12 (23)
12 Più non tema di tempeste (Sestilia, S)	fol. 23–24'	III.2 (60f.)	III.1 (57)
13 Senza speranza mio cor (Sestilia, S)	fol. 25–26'	I.3 (14)	—
14 E credi d'abbracciarmi (Anna, S); Ersatzarie für 16	fol. 27–28'	—	II.12 (51f.)
15 In amor son fortunata (Doricle, S)*	fol. 29–30'	—	I.5 (16)
16 Un folle che vaneggia (Anna, S)	fol. 31–32	II.17 (55)	—
17 La mia bella ch'il cor m'ancide (Flavio, S)	fol. 33–34'	I.11 (25)	—
18 Che si ch'io l'indovino (Anna, S)	fol. 35–36	—	III.3 (58)
19 Chi non inganna (Sestilia, S)	fol. 37–38	III.11 (72)	III.10 (70)
20 Per duo rai che son di foco (Anna, S)	fol. 39–40'	II.1 (32)	—
21 Vuoi saperla amante (Anna, S)	fol. 41–42	III.4 (61f.)	—
22 Bacia il flutto (Rocimero, S)*	fol. 43–44'	II.8 (42)	II.3 (38)
23 Povero amante piangi (Anna, S)	fol. 45–46	III.7 (66)	III.6 (63)
24 Per chi sente d'amor pietà (Doricle, S)	fol. 47–48	I.6 (19)	—
25 L'uom dal nulla ebbe i natali (Ergisto, A)	fol. 49–50	I.1 (9)	—
26 Fra gl'applausi (Rodoaldo, S)*	fol. 51–52'	I.17 (31)	I.9 (20f.)
27 Se mi sarai fedele (Flavio, S)	fol. 53/53'	III.6 (65)	III.5 (62)
28 Bella non ti consigli un cieco (Sestilia, S)	fol. 55–56	I.13 (28)	I.13 (26)
29 Pentita piangere (Sestilia, S)	fol. 57–58	[III.18] (78)	III.14 (74)
30 Amor la vuol con me (Enrico, T)	fol. 59–60	II.18 (56)	II.13 (52)
31 Amore, porgimi tu consiglio (Sestilia, S)	fol. 61–62'	I.2 (12)	I.1 (9)
32 Così mi basta per non morir (Flavio, S)	fol. 63/63'	[III.14] (75)	—
33 Sento al cor (Sestilia, S); Ersatzarie für 13	fol. 65–66'	—	I.2 (11)
34 Non ti credo, o gelosia (Sestilia, S)	fol. 67–68'	II.12 (48)	II.7 (44)
35 Credere a chi ha bel volto (Doricle, A)	fol. 69–70'	[III.12] (73)	—
36 Guerra. Fiera Aletto (Sestilia, S)	fol. 71–72'	[III.17] (79)	III.14 (74)
37 Che tradita è la mia fè (Doricle, A)	fol. 73–74	III.3 (61)	III.2 (58)

A: Alt; Bar.: Bariton; T: Tenor; S: Sopran

Die Arien mit * sind transponiert: 1: A→S; 7: A→S; 9: T→S; 10: A→S; 15: A→S; 22: T→S; 26: A→S.

2, 10: Diese Arien auch in *Mercure Galant*, April 1683, neben S. 95; 10 daselbst Alt-Arie.

Beispiel 1
Carlo Pallavicino, Il re infante

«A chi spera di gioir», Arie der Doricle

Mercure Galant, April 1683, neben S. 95

5

A chi spe-ra di gio-ir,
A chi spe-ra di go-der,

11

cru-da pe-na,
gran tor-men-to

16

cru-da pe-na è l'a-spet-tar,
gran tor-ment-o è l'a-spet-tar,

21

pe-na è l'a-spet-tar,
men-to è l'a-spet-tar,

26

cor-ra, che senz' a-le il tem-po si-a, ed il sol l'u-sa-ta vi-a più non
gior-no, ch'og-ni sfe-ra più non va-da, ed an-cor l'u-sa-ta stra-da, stan-co il

31

sap-pia il ciel gi-rar,
sol vo-glia la-sciar

Da capo

Beispiel 2
Carlo Pallavicino, Il re infante
 «Un folle che vaneggia», Arie der Anna (Libretto I, II.17)
 I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 31-32

Un fol- le, che va- neg - - -

3
 - - gia tu sei col Dio d'A- mor. Se vi- vi in- fra ca- te- na è

7
 giu- sta la tua pe- na ch'i lac- ci ben si den- no a chi de- li- ra ogn' or, a

10
 chi de- li- ra ogn' or

13
 , ch'i lac- ci ben si den- no a chi de- li- ra ogn' or. Un fol- le, che va-

17
 neg - - - gia tu sei col Dio d'A- mor, tu sei col Dio d'A- mor.

Beispiel 3

Carlo Pallavicino, Il re infante

«E credi d'abbracciarmi», Arie der Anna (Libretto II, II.12)

I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 27-28'

4 E cre-di d'ab-brac-ciar-mi, e

cre-di d'ab-brac-ciar-mi! Mi-se-ro: mi fai ri-de-re, mi fai ri-de-re,

6
5

8 mi-se-ro, mi-se-ro, mi fai ri-de-re. Las-cia ch'io ben ti mi-ri!

b⁷
5

12 Quel la-bro vuol ba-ciar-mi, quel vol-to vez-zeg-giar-mi. O

17 quan-to in-fra i de-li-ri tuo pian-to io nuo-de-ri - - - de-

21 re. E cre-di d'ab-brac-ciar-mi, e cre-di d'ab-brac-ciar-mi!

27 Mi-se-ro: mi fai ri-de-re, mi fai ri-de-re, mi-se-ro, mi-se-ro, mi fai ri-de-re.

6
5 b⁷
5

18

ba, suo- na la trom- ba, suo- na la

22

Fine

trom- ba, suo- na la trom- ba. Cru- do Cer- be- ra- ro- ta il den- te, strin- ge Plu- to gran tri-

26

dent- te, e a gl'a- mo- ri, e a gl'a- mo- ri- a- pre la tom - - -

30

Da capo
dal segno
sin'al fine

ba.

Beispiel 5
Giovanni Legrenzi, I due Cesari

«Vieni o Giove in terra sì», Arie des Bassiano

I-Vqs, Ms. 1435, Cl. VIII, Cod. IX, fol. 135-136;

I-Nc, 34.5.7, fol. 160-161'

Con tromba

Vie-ni o Gio-ve in ter-ra sì, vie-ni o Gio-ve in ter-ra

si, ch'a te guer - ra, ch'a te guer - ra mo-ve-rò, ch'a te guer - ra mo-ve-

rò. rò. [Fine] Da pur l'a-li a le sa-et - te, ch'in tua

[#] [#]

26

man da me ne- glet- te quel- le al suol ca- der fa- rò

31

da pur l'a-li a le sa- et - - - te, ch'in tua'

35 Da capo

Vom Übungsstück zur kunstvollen Eröffnung: Die formale Idee hinter J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846 aus dem *Wohltemperirten Clavier I*

Thomas Järmann (Zürich)

Das Präludium in C-Dur BWV 846 gehört in eine Gruppe von Präludien, die einen scheinbar einfachen kompositorischen Aufbau haben. Fast minimalistisch werden in diesen Präludien Akkordbrechungen taktweise aneinandergereiht und nur über die Harmonien, nicht über eine melodische Entwicklung, schreiten sie fort. Diese Art der Komposition hat Johann Sebastian Bach immer wieder beschäftigt – man findet solche Präludien über sein ganzes Schaffen verteilt: Zum Beispiel sind einige Präludien aus dem Klavierbüchlein für seinen Sohn Wilhelm Friedemann oder das berühmte kleine Präludium in c-Moll BWV 999 in dieser Art geschrieben. Eine solch improvisierende und toccatenähnliche Kompositionstechnik findet man aber nicht nur bei Werken für Tasteninstrumente, sondern auch bei anderen Werken, beispielsweise bei den Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012. Im ersten Band des *Wohltemperirten Claviers* gehören neben den für die Kompositionsweise der «Klangfläche» prototypischen Präludien in C-Dur und c-Moll auch, wenn auch im weiteren Sinne, diejenigen in Cis-Dur, D-Dur sowie d-Moll. Ihre vordergründig «minimalistische» Kompositions-idee, ihr scheinbar einfacher Aufbau hat leider dazu geführt, dass die Präludien in der Literatur nur stiefmütterlich behandelt werden. Über die Jahre wurde über die Fugen sehr viel geschrieben, sie wurden analysiert und gedeutet, die Präludien, allen voran das C-Dur-Präludium, nehmen in diesen Schriften aber nur wenig Platz ein.¹

Welches kompositorische Prinzip birgt nun aber das C-Dur-Präludium? Die Erklärungsversuche einer Formgebung reichen von banal-formalen Taktgruppen, wie bei Ferruccio Busoni und Hugo Riemann,² die in 11 + 8 + 16 Takte gliedern, bis zu einer wenig plausibel wirkenden 7-Takt-Einteilung

1 Johann Nepomuk David, *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis*, Göttingen, 1962, sowie Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1922.

2 Peter Benary, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Text – Analyse – Wiedergabe*, Aarau 2005, S. 16.

bei Wilhelm Werker, der seine Theorie auf den mathematischen Term $5 \times 7 = 35$ stützt, denn «In diesem fünfstimmigen, 35taktigen Präludium klingt ausgerechnet in sieben Takten (...) der ungetrübte C-Dur-Dreiklang».³ Diese Ausführungen scheinen aber zu zufällig. Konnte es wirklich Bachs Absicht gewesen sein, mit diesem formal «so einfachen» Stück das komplexe «Werk aller Werke»,⁴ wie es Robert Schumann nannte, den «Monolithen» der Klavierliteratur zu eröffnen?

Werker stellte sich zwar mit der Formulierung «Ist denn die Musik Bachs spitzfindige Rechnerei?»⁵ eine wichtige Frage, findet aber nur eine unbefriedigende Lösung. Um dem Bau des C-Dur-Präludiums auf die Spur zu kommen, empfiehlt es sich, die Frühfassungen zu Rate zu ziehen. Das Präludium macht es wahrlich nicht leicht auf der Suche nach einer formalen Gliederung, auf der Suche nach einer Kompositions-idee, die sich über insgesamt drei Werkstufen hin weiter entwickelt. Die Reinschrift des *Wohltemperierten Klaviers* erfolgte laut Bachs eigenem Titelblatt 1722.⁶ Michael Kube erwähnt, dass man leicht den Eindruck erhalten könnte, dass der ganze Band «in einem Guss geschrieben» worden sei.⁷ Korrekturen und Revisionen einzelner Sätze zeigen aber, dass es sich dabei eher um ein «work in progress» gehandelt haben muss, wobei sich nicht genau sagen lässt, wann die früheren undatierten Varianten geschrieben wurden. Bei einer formalen Analyse der Alpha 1 genannten Urfassung lassen sich bereits Anzeichen des Phänomens erahnen,⁸ welches die endgültige Form auszeichnet. Die $\alpha 1$ -Fassung ist 24 Takte lang, was schnell eine 3×8 -Takte-Gliederung vermuten liesse. In Takt 8 findet sich ein D7-Akkord, der als Zwischendominante in C-Dur eine bedeutende Funktion übernimmt – die Funktion nämlich, nach G-Dur, der Dominante, zu kadenzieren. Takt 1 bis 8 bilden also eine harmonische Einheit. Es zeigt sich dann aber rasch, dass sich die achttaktige Regelmässigkeit nicht wie vielleicht erwartet einstellt. Es schliesst sich nämlich eine elftaktige Gruppe (T. 9–19) an, die durch den absteigenden Bass eine Einheit bildet. Mit einer traditionellen Kadenz über dem Orgelpunkt G schliesst Bach die Frühfassung ab und erreicht den C-Dur-Schluss-

3 Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1922, S. 21.

4 Michael Kube, «Das Wohltemperierte Klavier», in: *Bach Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel etc. 1999, S. 810.

5 Werker, *Studien*, S. 12.

6 Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 6.1, hrsg. von Alfred Dürr), Kassel etc. 1989, S. XIV.

7 Kube, «Das Wohltemperierte Klavier», S. 812.

8 Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I*, S.19.

akkord. 8 + 11 + 4 Takte und der Schlussakkord wirken in dieser Ausführung noch beliebig. Dass sich daraus eine Kompositionsidee entwickeln wird, scheint jetzt in diesem Stadium nicht absehbar.

Die zweite Variante des Präludiums findet man im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann. Bach schrieb diese Sammlung von Übungsstücken für den Unterricht seines Sohns im Jahr 1720, als die Familie in Köthen wohnte. Die ins *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* aufgenommene Fassung ist um drei Takte länger als die $\alpha 1$ -Fassung.⁹ Bach veränderte in dieser Ausgabe drei Akkorde leicht: In Takt 7 wird der G-Dur-Dreiklang in der rechten Hand zu einem Quintklang (g' – d'' – g'') gespreizt, in Takt 9 wird durch die Verdoppelung des c die Terz im a-Moll-Klang verstärkt und in Takt 12 wird das f' nach fis' alteriert. Neben diesen kleinen harmonischen Veränderungen erweitert Bach das Präludium um drei Takte: Einen Akkord in a-Moll in Takt 5, einen C-Dur Dreiklang mit h im Bass in Takt 8 und in Takt 11 einen G-Dur-Akkord. Nicht zufällig fügte Bach diese drei Takte in die erste Einheit ein und baute somit die anfangs achttaktige zu einer elftaktigen Gruppe aus. Die in der ersten Fassung noch auf der Zwischendominante, also in der Schweben, endende 8-Takt-Gruppe schloss er nun mit einer Kadenz zur Dominante ab. An diese harmonische Einheit fügte er nun die 11-Takt-Gruppe aus der früheren Fassung an. Sie ist unverändert, muss Bach also als fertige und komplette Einheit erschienen sein. Das Präludium beendet er wiederum mit einer Kadenz über dem Orgelpunkt G, die ebenfalls der älteren Form entstammt. Durch diese längenmässige Anpassung der ersten Taktgruppe an die zweite gewinnt die Idee der Elftaktigkeit bereits an Gewicht.

Dass Bach, wie in der $\alpha 1$ -Fassung noch nicht ersichtlich, in der nächsten Werkstufe – der Wilhelm Friedemann-Fassung – aber schon angedeutet, einen Aufbau in 11er-Taktgruppen anstrebt, manifestiert sich nun in der Endausgabe. Die endgültige Version des Präludiums, mit welcher Bach dann das *Wohltemperirte Clavier* eröffnet, ist nämlich nochmals verlängert. Die erste formale Einheit übernimmt er unverändert aus der Willhelm-Friedemann-Version (T. 1–11). Die zweite 11er-Einheit hingegen findet sich nicht mehr so leicht. Doch ist sie vorhanden, nur eben auf wesentlich kompliziertere Weise. Den Schlüssel zu ihrem Verständnis bereitet der Takt 19, die exakte Mitte des Stücks, in dem erstmals wieder die Tonika in Grundstellung erscheint. Eine Mitte, die kompositorisch unauffällig ist und als solche unbemerkt bleibt.¹⁰ Ausgerechnet die zweite 11-Takt-Gruppe aus

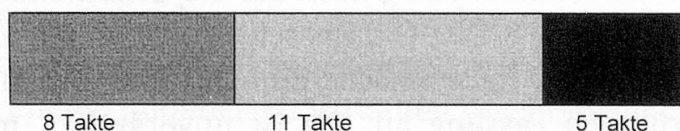
9 Johann Sebastian Bach, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5, hrsg. von Wolfgang Plath), Kassel etc. 1989.

10 Benary, *Bachs Wohltemperiertes Klavier*, S. 16.

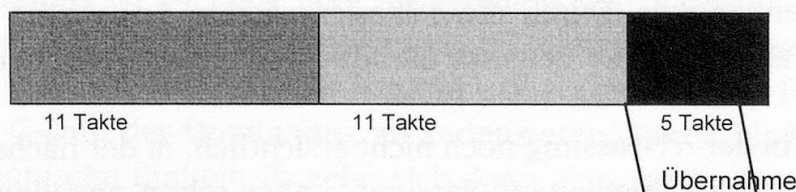
der Wilhelm-Friedemann-Version, die ja sozusagen am Ursprung der Idee einer Konstruktion aus 11er-Gruppen gestanden hatte, übernimmt Bach nun stark verändert und fragmentiert. Takt 12 bis 18 sind die ersten sieben Takte dieser Gruppe, dann folgt Takt 19, die oben erwähnte Mitte. In Takt 31 wiederholt Bach den G7-Akkord von Takt 18. Mit diesem Takt, der wegen der Identität nur einmal gezählt wird, setzt er die zweite Gruppe fort: Takt 32 bis 35. Zur zweiten Einheit zählen wir also die Takte 12 bis 17, Takt 18 und 31 sind identisch, zählen daher nur einmal, und die Takte 32 bis 35. Mitten in diese zweite Einheit hinein, an den Scharniertakt 19 anschliessend, fügt Bach die dritte 11-Takt-Gruppe ein (T. 20–30), die die viertaktige Kadenz über den Orgelpunkt G aus den beiden früheren Versionen als Kern hat. Zieht man in der Endfassung den Scharniertakt und die Schlusskadenz ab, dann bleiben 33 Takte: $35 - 2 = 33 = 3 \times 11$ (zur Verdeutlichung vgl. Graphik).

Graphik: Fassungen von J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846

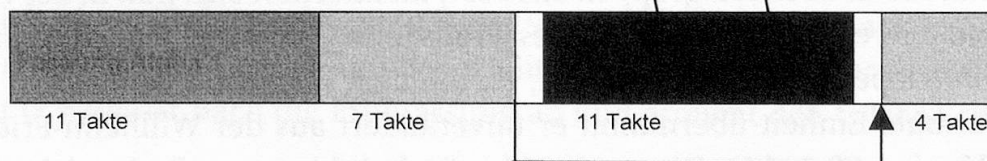
Fassung Alpha 1



Clavierbüchlein Wilhelm Friedemann Bach



Wohltemperiertes Clavier I



Die $\alpha 1$ -Fassung enthält somit eine, die Wilhelm Friedemann-Fassung zwei und die endgültige Form drei 11-Takt-Einheiten – die Idee einer Elftaktigkeit drängt sich förmlich auf. Dies würde nicht zuletzt erklären, weshalb Bach in die Version für das Klavierbüchlein seines Sohnes drei Takte einfügte. Und es dürfte auch der Grund dafür gewesen sein, weshalb er für die endgültige Ausgabe die Orgelpunkt-Kadenz zu einer elftaktigen Gruppe ausgedehnt hat.

Aus diversen Artikeln¹¹ ist bekannt, dass Johann Sebastian Bachs Name numerologisch gedeutet die Zahl 14, eine Zahl mit grosser symbolischer Bedeutung, ergibt. In vielen Werken Bachs wurde in der Anzahl Noten in einem Thema oder in den Tönhöhen diese Zahl, oder auch andere bedeutende Zahlen, entdeckt. Auch die Anlage von grossformalen Werken wurde, nicht immer schlüssig, auf Zahlen und Zahlenverhältnisse zurückgeführt. So soll nach Harry Hahn auch die *Matthäuspasion* mit einer Reihe von Zahlensymbolen verflochten sein und sich die Gesamtanlage des Werks in einem bestimmten Zahlenverhältnis wiedergeben lassen.¹² Ich bin mir im Klaren, dass es auch ähnlich viele Ansätze zur Widerlegung einiger dieser zahlensymbolischen Theorien gibt, und es ist nicht anzunehmen, dass Bach in seinen Kompositionen immer irgendwelche Namen oder Bedeutungen mit Hilfe eines Zahlenalphabets hineincodiert hätte. Dass Bach aber Kenntnis einiger Zahlenalphabete hatte und mit diesen auch gerne in seinen Werken gespielt hat, ist belegt.¹³ Offen ist, inwiefern die an 11-Takt-Gruppen orientierte Formbildung des C-Dur-Präludiums allenfalls mit zahlensymbolischen Absichten zusammenhängen könnte.

Es scheint aber offensichtlich, dass Bach selber grosses Gewicht auf das C-Dur-Präludium legte. Nur so lässt es sich begründen, warum er im Laufe der Zeit das Stück immer wieder aufgriff und es von einem anfänglich noch «skizzenhaft» wirkenden Präludium, über ein Übungsstück, bis hin zum vollständigen Eröffnungsstück weiterentwickelte. Das anfängliche Präludium, das wohl eine notierte Improvisation war, mauserte sich zu einem vollwertigen Stück, das seinen improvisierenden Charakter beibehält, aber im Untergrund einer ausgeklügelten Konzeption folgt. Durch diesen verschleierte kompositorischen Aufbau muss das Präludium für Bach eine musikalische Tiefe erreicht haben, die über das Niveau eines reinen Übungsstücks hinausging. So schien es ihm würdig, das *Wohltemperirte Clavier* zu eröffnen. – Ich verstehe den hier erläuterten Ansatz als eine Möglichkeit der formalen Deutung. Eine Überprüfung des Ansatzes durch Vergleiche mit anderen Klangfläche-Präludien wäre eine interessante Fortsetzung des Gedankens.

11 Vgl. Friedrich Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel etc. 1950; oder Ruth Tatlow, *Bach and the riddle of the number alphabet*, Cambridge 1991.

12 Harry Hahn, *Die «unbekannte» Matthäuspasion*, Hamburg 1977.

13 Andreas Jacob, «Zahlensymbolik», in: *Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1997), S. 42–44.

«... ein tiefes Bedürfnis, das mich zu Ihnen treibt.» Zum Verhältnis Felix Weingartner – Rudolf Steiner

Wolfgang G. Vögele (Eimeldingen/D)

«Bereits in früher Jugend hörte ich von der
«Seelenwanderung» sprechen und dass der Mensch,
wenn er nicht gut und brav gelebt habe, noch einmal
auf die Welt kommen müsse.»¹
(Felix Weingartner)

Die hier im Anhang gebotene erstmalige Publikation von 9 Dokumenten aus der Hand Felix Weingartners (1863–1942)² belegt, dass dieser Dirigent und Komponist noch vor seiner Zeit als Direktor des Basler Konservatoriums (1927–1933) für kurze Zeit Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft war (1914–16). Die bisher unbekannte Mitgliedschaft basiert offensichtlich auf Ansichten Weingartners, die mit der Lehre des Begründers der Anthroposophie, Rudolf Steiners (1861–1925)³, verwandt sind. Solche Parallelen – aber auch Differenzen – werden in diesem Beitrag kurz skizziert. Die Gründe für die nur zweijährige Zugehörigkeit Weingartners zur Anthroposophischen Gesellschaft sind nicht bekannt. Sie könnten in verschiedenen Differenzen liegen. Darauf verweist später auch die unterschiedliche Beurteilung eines nach dem Ersten Weltkrieg stark in Mode gekommenen Autors: Es handelt sich um Anton Schneiderfranken (1876–1943) alias Bô Yin Râ, dessen populärmystische Schrift *Das Buch vom lebendigen Gott* (1919) von Steiner scharf kritisiert, von Weingartner aber begeistert rezipiert wurde. Weingartner verfasste gar ein Buch über Bô Yin Râ (1923).

Die ersten beiden der vom Autor im Rudolf Steiner Archiv in Dornach vor kurzem entdeckten, bislang unbekannten Briefe, Telegramme und einer Postkarte Weingartners gehen an Rudolf Steiner selbst, die übrigen an dessen

- 1 Felix Weingartner, *Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama nebst dem Entwurf eines Mysteriums «Die Erlösung»*, Kiel und Leipzig 1895, S. 97.
- 2 Zu Leben und Wirken von Felix Weingartner vgl. die Zusammenfassung bei Wolfgang Behrens, Art. «Weingartner, (Paul) Felix von, Edler von Münzberg», in: *MGG2*, Personen-
teil 17 (2007), Sp. 698–700.
- 3 Christoph Lindenberg, *Rudolf Steiner. Eine Biographie*, 2 Bde., Stuttgart 1997.

Mitarbeiterin und spätere Ehefrau Marie Steiner-von Sivers (1867–1948).⁴ Von der Korrespondenz liegen zur Zeit nur die Schriftstücke Weingartners, nicht aber die Antworten Rudolf und Marie Steiners vor: Der erste Brief Weingartners datiert vom 10. Juni 1914 aus Paris, die letzte Karte vom 8. September 1915 aus dem schweizerischen St. Sulpice (Kanton Waadt). Da grössere Teile des in der Universitätsbibliothek Basel befindlichen Nachlasses von Weingartner derzeit noch nicht gesichtet sind, kann über eventuell vorhandene Antwortbriefe Rudolf und Marie Steiners noch nichts Definitives ausgesagt werden.

Diese Publikation fällt zusammen mit dem neu erwachten Interesse an Weingartners Leben und Werk, wie es sich zur Zeit in dem vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel durchgeführten Forschungsprojekt «Felix Weingartner in der Schweiz» niederschlägt, dessen Ergebnisse in einer Ausstellung (Eröffnung am 21. November 2008 in der Universitätsbibliothek Basel) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die hier vorliegenden Dokumente ermöglichen eine weitere Auseinandersetzung mit Weingartners Weltanschauung und deren Entwicklung. Sein Verhältnis zur Anthroposophie lässt sich durch sie wenigstens in groben Umrissen rekonstruieren. Sie werfen ein neues Licht auf die spirituelle Suche eines Künstlers, der in dieser Hinsicht gern als «schillernde Persönlichkeit» bezeichnet wird.⁵ Durch diese Dokumente erfahren wir erstmals von Weingartners Mitgliedschaft in der Anthroposophischen Gesellschaft, die – unter Hinzuziehung weiterer Dokumente – auf die Jahre 1914 bis 1916 anzusetzen ist. Andere Aufzeichnungen aus dem Steiner-Archiv verweisen zudem auf eine Aufführung von Weingartners Faust-Musik im Mai 1915 am Goetheanum Dornach.

Weingartners Annäherung an die Theosophie und seine Schrift über die «Wiedergeburt» von 1895

Wie aus dem eingangs zitierten Motto hervorgeht, war Felix Weingartner bereits in jungen Jahren mit esoterischem Gedankengut vertraut. Und er gehörte während seiner Zeit als Hofkapellmeister in Berlin seit 1891 offen-

4 Marie von Sivers absolvierte in St. Petersburg und Paris eine Schauspielausbildung. Seit 1902 war sie als Sekretärin der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft tätig, wo sie u.a. die Vortragsreisen Steiners organisierte. Grosses Verdienst erwarb sie sich bei der Entstehung und Ausbreitung der Eurythmie und einer neuartigen Sprachgestaltung. Nach dem Tod ihres Mannes wurde sie die Alleinerbin seines Nachlasses und Initiatorin der Rudolf Steiner Gesamtausgabe.

5 So in dem Faltblatt «Streifzüge 2008» der Universitätsbibliothek Basel, zum Themenabend «Felix Weingartner in der Schweiz» am 10.12.2008.

sichtlich zu den regelmässigen Lesern der (seit 1888 von Wilhelm Hübbe-Schleiden herausgegebenen) parapsychologisch-theosophischen Zeitschrift *Sphinx*, wie seine Beteiligung an einer Rundfrage dieses Blattes im Frühjahr 1895 zeigt. Weingartners Antwort auf die Frage, ob er ein persönliches Überleben des Todes für denkbar halte, fällt durchaus im Sinne der (materialistischen) Wissenschaft aus: Das Bewusstsein sterbe mit dem Gehirn, folglich könne es auch kein bewusstes Überleben des Todes geben. Im Übrigen habe auch Jesus von Nazareth keine Unsterblichkeit der Seele gelehrt; diese sei eine vom Hellenismus in das Christentum importierte Anschauung. Weingartner schliesst jedoch in Anlehnung an Schopenhauer die Reinkarnation eines «unbewussten» Wesenskernes des Menschen nicht ganz aus. Der Redakteur des Blattes kommentiert diese Stellungnahme mit dem Hinweis, die theosophische Literatur enthalte eben das, was den Weingartnerschen Ausführungen fehle.⁶

Mit der Theosophie dürfte Weingartner dann erneut in seinen Wiener Jahren (1908–1927) in Berührung gekommen sein, waren doch zahlreiche Künstler und Musiker der Wiener Moderne besonders aufgeschlossen für zeitgenössische Esoterik, wie sie vor allem von der 1875 gegründeten Theosophischen Gesellschaft und seit 1913 von der Anthroposophischen Gesellschaft in Wort und Schrift verbreitet wurde. Eine Schlüsselrolle bei der Vermittlung theosophischen Gedankenguts an Musiker in Wien spielte der Privatgelehrte und Wagnerianer Friedrich Eckstein (1861–1939), der als Privatsekretär und Testamentsvollstrecker Anton Bruckners bekannt ist.⁷ Eckstein gründete 1887 die erste theosophische Loge Österreichs. Zu Ecksteins grossem Freundeskreis gehörten zahlreiche Musiker, wie Gustav Mahler und Hugo Wolf. Mahler hat sich später explizit zur Lehre der Reinkarnation bekannt, sein Schüler Bruno Walter wurde Anthroposoph. Starke Affinitäten zur zeitgenössischen Esoterik sind auch im Umkreis Arnold Schönbergs nachweisbar.⁸

Dass sich später zahlreiche renommierte Literaten und bildende Künstler des 20. Jahrhunderts – genannt seien nur Franz Kafka, Paul Klee, Piet Mondrian oder Joseph Beuys – mit dem Phänomen Rudolf Steiner beschäftigt und aus der Anthroposophie Anregungen für ihr Schaffen gewonnen haben,

6 Felix von Weingartner, «Unsterblichkeit». Antwort auf die Rundfrage, in: *Sphinx*, Heft 20, Mai 1895, S. 111–118.

7 Sibylle Mulot-Déri, «Alte ungenannte Tage. Zu einer Biographie Friedrich Ecksteins», in: Friedrich Eckstein, *Alte unnennbare Tage! Erinnerungen aus siebenzig Lehr- und Wanderjahren*, Wien 1992, S. 297–310.

8 Der Verfasser bereitet eine Studie zum Thema «Musikalische Avantgarde und Esoterik» vor, worin auch die Begegnungen Rudolf Steiners mit bekannten Komponisten seiner Zeit dargestellt werden. Der vorliegende Beitrag über Weingartner bietet Material aus dieser Studie.

ist inzwischen gut aufgearbeitet.⁹ Dagegen besteht auf dem Gebiet der Rezeption esoterischen Gedankenguts durch Komponisten – trotz einer Fülle von vorhandenem Material – noch Forschungsbedarf. Auch Rudolf Steiners vielfältige Begegnungen mit Musikern – er hatte in Wien Vorlesungen Bruckners gehört, kannte Johannes Brahms und Hugo Wolf und verkehrte in Weimar mit dem jungen Richard Strauss – ist noch kaum erforscht. Die Einflüsse theosophischen und anthroposophischen Gedankenguts auf Arnold Schönberg und die personellen Verflechtungen seines Umkreises mit der anthroposophischen Bewegung sind erst in Ansätzen untersucht.

Verglichen mit solchen Musikern, die sich der anthroposophischen Bewegung annäherten, ist der mit Steiner fast gleichaltrige Felix Weingartner allerdings geradezu eine Art einsamer Vorläufer, wenn man bedenkt, dass erst eine Generation später vermehrt Komponisten wie Alois Hába, Viktor Ullmann, Felix Petyrek, der Dirigent Bruno Walter oder der Musikwissenschaftler und Schönbergschüler Erwin Ratz den Zugang zur Anthroposophie fanden.¹⁰

Im gleichen Jahr wie die erwähnte Teilnahme an der *Sphinx*-Umfrage veröffentlicht Weingartner 1895 eine religionsphilosophische Schrift mit dem Titel *Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama nebst dem Entwurf eines Mysteriums* «*Die Erlösung*».¹¹ Er beruft sich dabei nicht nur auf Schopenhauer und Wagner, sondern auch auf das «Ahasverdrama» seines Landsmannes Robert Hamerling sowie auf eine damals vielgelesene und preisgekrönte Broschüre von Karl Heckel: *Die Idee der Wiedergeburt* (Leipzig: Max Spohr 1889), durch die in jener Zeit zahlreiche Kulturschaffende – so etwa auch Christian Morgenstern – der Lehre von der Reinkarnation begegneten.

Bemerkenswert ist nun, dass wesentliche Elemente von Weingartners Schrift über *Die Lehre von der Wiedergeburt* mit der später von Rudolf Steiner entwickelten anthroposophischen Christologie übereinstimmen. Schon Weingartner stellt dem weitgehend zyklischen Weltbild, wie er es im Hinduismus vorfindet, ein spiralförmiges entgegen, das einer allmählichen Höherentwicklung der Menschheit Rechnung trägt.¹² Für Weingartner fällt das Erkennende mit dem Erkannten zusammen.¹³ Und bezüglich der Rolle von

9 Vgl. Wolfgang Zumdick, *Rudolf Steiner und die Künstler*, Dornach 2005; Wolfgang G. Vögele (Hrsg.), *Der andere Rudolf Steiner. Augenzeugenberichte, Interviews, Karikaturen*, 2. Aufl. Dornach 2005; Walter Kugler/Simon Baur (Hrsg.), *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*, Köln 2007.

10 Vgl. Anm. 8.

11 Vgl. Anm. 1.

12 Weingartner, *Lehre von der Wiedergeburt*, S. 27.

13 Ebd., S. 75.

Jesus schreibt er: «Die Erscheinung des Jesus von Nazareth ist der Wendepunkt in der metaphysischen Geschichte des Menschengeschlechts.»¹⁴ Wobei Weingartner eine physische Vor- und Reinkarnation des Christus ausdrücklich verneint, was mit der später ausgearbeiteten Christologie Steiners eben übereinstimmt. In einem Vortrag vom 20.5.1913 sagt Rudolf Steiner: «Das Ereignis [von Golgatha] selber steht da als der Wendepunkt in der menschlichen Entwicklung.»¹⁵ Auch die Steinersche Auffassung, dass die Erlösungstat auf Golgatha den Menschen nicht von seinem persönlichen Karma entbindet, findet sich schon in der genannten Schrift Weingartners. Angesichts solcher Parallelen in Christologie und in der Idee des «Reinkarnationsdramas» und angesichts der zeitlichen Priorität Weingartners wäre die Frage zu prüfen, ob Steiner diese Ausführungen Weingartners gekannt hat, bevor er seine Anthroposophie entwickelte.

Eine weitere Parallele zwischen Weingartner und Steiner ist der Wunsch nach einem eigenen Theaterbau. Hierbei darf wiederum der Einfluss Richard Wagners und seiner Festspielidee nicht unterschätzt werden. Sowohl Weingartner als auch Steiner haben Bezüge zu Wagners Realisierung in Bayreuth. Weingartner war allein schon durch sein Miterleben der Uraufführung von Wagners *Parsifal* in Bayreuth (1882) geprägt, wo er auch eine kurze persönliche Begegnung mit Wagner hatte. Steiner hat sich erst seit etwa 1906, nach seinem ersten Zusammentreffen mit dem französischen Dichter Edouard Schuré, der zeitweilig zum engeren Freundeskreis Wagners gehört hatte, intensiver mit Wagners Werk und dessen Schriften befasst, nachdem er Wagners Musikauffassung lange Zeit abgelehnt hatte.

Im Anhang von Weingartners Reinkarnationsschrift findet sich der «Entwurf eines Mysteriums in drei Abtheilungen». Emil Bock hat diesen Entwurf aus anthroposophischer Sicht besprochen.¹⁶ Inhalt ist die Reinkarnation der Hauptdarsteller. Mittelpunkt ist Jesus Christus. Diese Dramen-Trilogie sollte nach dem Wunsch Weingartners nicht in einem gewöhnlichen Theater, sondern «in einem besonders dazu eingerichteten Hause [...] in dem Sinne, wie Wagner seine Bühnenfestspiele geplant hat», aufgeführt werden.¹⁷ 1911 schliesslich dichtet er, vermutlich in Wien, ein Drama «Kain und Abel», das

14 Ebd., S. 91.

15 Rudolf Steiner, *Vorstufen zum Mysterium von Golgatha*, Rudolf Steiner Gesamtausgabe 152, S. 69. Die seit 1955 erscheinende Rudolf Steiner Gesamtausgabe (Rudolf Steiner Verlag, Dornach) wird im folgenden abgekürzt zitiert als GA.

16 Emil Bock, *Wiederholte Erdenleben. Die Wiederverkörperungsidee in der deutschen Geistesgeschichte*, Frankfurt/M. 1981, S. 199.

17 Weingartner, *Lehre von der Wiedergeburt*, S. 98f.

er schon als ersten Teil seines früheren «Mysteriums» unter dem Titel «Kain» skizziert hatte. Zur gleichen Zeit (1910–1913) schreibt Steiner in München seine vier Mysteriendramen¹⁸, die er dort in gemieteten Theatern aufführen lässt. Diese behelfsmässigen Lokalitäten entsprachen keineswegs den Idealvorstellungen der Theosophen, die ihrem «Gesamtkunstwerk» eine würdige Umgebung schaffen wollten. So entwarfen sie 1911 einen eigenen Theaterbau für München, der dann aber in modifizierter Form und erst 1913 im «Goetheanum» zu Dornach (Kanton Solothurn) verwirklicht wurde.

Steiners Kritik an Weingartner im Jahr 1897

Bekanntlich war Rudolf Steiner 1897, nach seiner langjährigen Mitarbeit an der grossen Weimarer Goethe-Ausgabe, nach Berlin übersiedelt, wo er, zunächst mit Otto Erich Hartleben, die Herausgabe und Redaktion des *Magazins für Literatur* übernahm. Dort erschienen in den folgenden Jahren zahlreiche Aufsätze zu literarischen und philosophischen Fragen, aber auch Theaterkritiken und Buchbesprechungen. Seit 1898 redigierte Steiner zusätzlich die *Dramaturgischen Blätter*, das offizielle Organ des Deutschen Bühnenvereins, das als Beiblatt des *Magazins* herauskam. Ende 1897 las Steiner in der *Neuen Deutschen Rundschau* den Aufsatz Felix Weingartners «Die Symphonie nach Beethoven»¹⁹, den Steiner im *Magazin* kritisierte. Er schreibt:

«Ein wahres Muster unklaren Denkens bildet ein Aufsatz vom Berliner Hofkapellmeister F. Weingartner in der «Neuen Deutschen Rundschau». Nachdem Weingartner seinem Groll über die jüngeren Komponisten, ihre Anhänger und Lobhudler in rückhaltloser Weise Luft gemacht hat, schildert er den «kommenden Mann» in der Musik, den Erlöser aus der Verwirrung, welche die jungen Originalitäts-hascher angerichtet haben.»²⁰

In Weingartners so kritisiertem Aufsatz fällt auf, dass der Charakter, mit dem Weingartner seinen Zukunftsmusiker ausstattet, bei allem idealistischen Humanismus auch elitäre Züge trägt, die dort, wo von der Verwandtschaft der Genies die Rede ist, auf die spätere Haltung des damals noch unbekannten Arnold Schönberg vorausweisen. Weingartner entwirft folgendes Bild eines idealen Komponisten:

18 Rudolf Steiner, *Vier Mysteriendramen*, GA 14, Dornach 1998.

19 Felix von Weingartner, «Die Symphonie nach Beethoven», in: *Neue Deutsche Rundschau*, Berlin 1897, VIII. Jg., Heft 11 (Nov.), S. 1101.

20 *Magazin für Literatur*, Nr. 46 vom 20. November 1897, Sp. 1418–1420 (in Steiner, GA 29, S. 427–428).

«Ich denke mir ihn von einer glühenden, schrankenlosen Begeisterung erfüllt für das von den großen Geistern aller Zeiten und Nationen Geschaffene, unüberwindliche Abneigung gegen die Mediokrität empfindend, mit der er durch Zwang, höchstens einmal durch seine eigene Gutmütigkeit in Berührung kommt. Ich denke mir ihn neidlos, weil seines eigenen hohen Wertes bewusst und darauf vertrauend, daher auch fern jeder kleinlichen Propaganda für seine Werke, aber, wenn es not tut, von gründlicher Aufrichtigkeit, ja Rücksichtslosigkeit, daher an vielen Stellen nicht sonderlich beliebt. [...] Ich denke mir ihn nicht unempfindlich gegen Erfolg oder Mißerfolg, aber durch beides nicht einen Schritt von seinem Wege abzubringen, gegen die sogenannte öffentliche Meinung sehr gleichgültig, in seiner politischen Gesinnung Republikaner im Sinne Beethovens. [...] Sich nur mit den größten Genies wirklich verwandt fühlend, weiß er doch, dass auch er nur ein neues Glied der Kette ist, welche diese miteinander bilden, und weiß auch, dass andere Gewaltige auf ihn folgen werden. So gehört allerdings auch er einer Richtung an, einer solchen aber, die über den Köpfen der Menschheit schwebt und über sie hinwegfliegt.»²¹

Der damalige Redakteur und Kulturkritiker Rudolf Steiner offenbart nun gegenüber diesem Ideal Weingartners eine einigermassen ambivalente Position: Zugleich mit der kritischen Einschätzung einer wohl für unrealistisch gehaltenen Idealvorstellung kommt in seinem folgenden Statement auch – zumindest implizit – das Postulat einer Ausweitung dieses Künstlerideals für «jegliches Schaffen» zum Ausdruck. Wobei Steiner mit dem Verweis auf den 1897 gescheiterten Politiker Kasimir Felix Graf Badeni sofort wieder die Ebene realer Schwierigkeiten ins Spiel bringt:

«Glaubt denn Herr Weingartner wirklich, dass sich die Natur veranlasst sehen wird, seine Phantastereien zu verwirklichen? Und wenn nicht, warum schreibt er sein Ideal des künftigen Musikers auf? Dieses Ideal wäre übrigens für jegliches Schaffen [also nicht nur für das musikalische] höchst nützlich. Wenn der Nachfolger Badenis die von Weingartner geschilderten Eigenschaften hätte: die Verwirrung in Österreich könnte der schönsten Harmonie weichen. Es ist unbegreiflich, wie sich ein hochbegabter Künstler in solchen Spielereien des müßigen Denkens gefallen kann.»²²

Ob der so kritisierte Weingartner diese Zeilen jemals zu Gesicht bekam, ist allerdings fraglich. Dass dies – zumindest bis 1914 – wohl eher nicht der Fall gewesen war, lässt der enthusiastische Brief vermuten, mit dem sich

21 Zit. nach Steiner, GA 29, S. 427f.

22 Ebd., S. 428. Kasimir Felix Graf Badeni (1846–1949) war bis 1897 österreichischer Ministerpräsident. Sein Versuch, durch Einführung der Zweisprachigkeit in Böhmen die Spannungen zwischen Deutschösterreichern und Tschechen zu lösen, war gescheitert.

Weingartner nach der Lektüre von Steiners Buch *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* (1909) im Juni 1914 an diesen wenden sollte (vgl. Abb. 1, S. 254/255 und Anhang Brief 1).

Weingartners Hinwendung zur Anthroposophie im Jahr 1914

Aus den auf Steiners Kritik von 1897 folgenden Jahren erfahren wir nichts von einem gegenseitigen Wahrnehmen. Dass aber Weingartners Hinwendung zur Anthroposophie gerade während seiner Zeit als Generalmusikdirektor «mit begrenztem Auftrag»²³ in Darmstadt (1914–1919) erfolgte, ist wohl kein Zufall. Der hessische Grossherzog Ernst Ludwig, der ihn berufen hatte, war nicht nur der bekannte kunstsinnige Förderer des Jugendstils (Mathildenhöhe), der zudem selbst dichtete und komponierte, sondern stand auch spirituellen Weltbildern wie der indischen Mystik und der Anthroposophie aufgeschlossen gegenüber.²⁴ Und Weingartner scheint sich intensiv mit den geistigen Interessen seines damaligen Landesherrn auseinanderzusetzen zu haben, der in seinem Mysteriendrama «Ostern» die Auffassung vertritt: «Tote gibt es nur für die äußeren Augen [...]. Für die Augen der Seele gibt es nur Leben.»²⁵

In Darmstadt liest Weingartner Rudolf Steiners erwähntes Schulungsbuch *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?*, das ihm möglicherweise der Grossherzog selbst empfohlen hatte. Stand dieser doch mit bekennenden Anthroposophen wie dem Schriftsteller Alexander von Bernus oder dem Theologen Paul Klein in freundschaftlichem Austausch.²⁶ Darauf wendet sich Weingartner – wenige Wochen nach der Darmstädter Premiere seiner Oper *Kain und Abel* op. 54 – im Juni 1914 aus Paris, vermutlich während einer Konzertreise, brieflich an Rudolf Steiner mit der ausdrücklichen Bitte um ein beratendes Gespräch. Ob sich dieser Wunsch, wie einige Jahre

23 Manfred Knodt, *Ernst Ludwig. Großherzog von Hessen und bei Rhein. Sein Leben und seine Zeit*, Darmstadt 1997, S. 291.

24 Ebd., S. 157.

25 Ebd., S. 339; vgl. auch Felix von Weingartner, «Großherzog Ernst Ludwig und die Musik», in: Festschrift zum 25jährigen Regierungsjubiläum S.K.H. des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, Leipzig 1917.

26 Alexander von Bernus hat nach eigener Aussage dem Grossherzog Schriften von Rudolf Steiner zukommen lassen. (Briefnachlass von Bernus in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe); zu Paul Klein: vgl. Knodt, *Ernst Ludwig*, S. 408, und Matthias Meyer, Art. «Paul Klein», in: Bautz, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 23 (2004), Sp. 804–813.

zuvor für Franz Kafka²⁷, erfüllte, wissen wir nicht. Doch aus den weiteren Briefen geht hervor, dass sich Weingartner bald darauf der anthroposophischen Gesellschaft anschloss (vgl. Brief 3). Ein Tagebucheintrag des Komponisten Leopold van der Pals vom 16. Mai 1915 bestätigt die Mitgliedschaft Weingartners: «Übrigens ist vor kurzem Weingartner Mitglied unserer Gesellschaft geworden.»²⁸

Im Herbst 1913 hatte die anthroposophische Bewegung den Mittelpunkt ihres Wirkens nach Dornach verlegt. Dort entstand das Goetheanum, das als Tagungsstätte und Mysterientheater der Idee des Gesamtkunstwerks verpflichtet war und Künstler aus allen Kontinenten zu gemeinsamer Arbeit anzog. Für die ersten dort realisierten Inszenierungen von Goethes *Faust* wurde nun 1915 auch Musik von Weingartner verwendet. So fand am Pfingstsonntag, 23. Mai 1915 im Schreinereisaal des im Bau befindlichen ersten Goetheanum eine Feier statt, die mit einer eurythmischen Darstellung der Arielszene aus *Faust II* (Ariel und die Elfen) beendet wurde. Das Tagebuch einer Augenzeugin vermerkt: «Dazu Musik (Orchester) – von Weingartner, arrangiert und dirigiert von Herrn Stuten.»²⁹ Wahrscheinlich handelte es sich dabei um Weingartners *Musik zu Goethes Faust* op. 43.³⁰ Das aus Fachmusikern und Amateuren bestehende kleine Goetheanum-Orchester, das damals noch ganz am Beginn seines Wirkens stand, wurde von dem holländischen Komponisten Jan Stuten (1890-1948) geleitet.³¹

Weingartners Verbindung zu Steiner wurde nur schon durch den Krieg und Weingartners bewegtes Reiseleben sicherlich erschwert und vermutlich ganz unterbunden. 1916 lässt Weingartner Steiner noch das Textbuch seiner in Darmstadt uraufgeführten Oper *Dame Kobold* zukommen, das sich noch in den Beständen von Steiners Privatbibliothek befindet. Doch schon

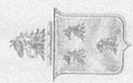
27 Franz Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, hg. von Hans-Gerd Koch u. a., Frankfurt a.M. 1990, S. 30–35.

28 Wolfram Graf, *Leopold van der Pals. Komponieren für eine neue Kunst*, Dornach 2002, S. 358.

29 Louise Clason, Tagebuch über Vorträge und Aufführungen in der Schreinerei des Goetheanums seit dem 24. Dezember 1914. Unveröffentlichtes Manuskript, Rudolf Steiner Archiv Dornach. – Das Goetheanum verstand sich schon in seinen Anfangsjahren als «modernes Kulturzentrum», das dem zeitgenössischen Kulturschaffen Raum geben wollte. Die Goetheanum-Bühne sollte später Theatergeschichte schreiben, als sie im Sommer 1938 unter der Regie von Marie Steiner erstmals Goethes *Faust I* und *II* ungekürzt zur Aufführung brachte.

30 Weingartners 1907/08 komponierte *Musik zu Goethes Faust* op. 43 war bei Breitkopf & Härtel erschienen.

31 Jan Stuten organisierte dort seit 1926 regelmässige Musikertagungen, bei denen zeitgenössische europäische Musik (Schönberg, Berg), aber auch aussereuropäische (z. B. indische) Musik aufgeführt wurde (vgl. dazu die in Anm. 8 genannte Arbeit des Verfassers).



LANGHAM - HÔTEL
24, Rue du Boccador
PARIS
Champs - Elysées

10/14
1/6

Téléph. LANGHAM-PARIS
Téléph. PASSY 56-40

Hochgeachteter Herr!

Ihr Buch, wie erlangt
man Erkenntnisse
der höheren Welten?
hat mich auf das
tiefste berührt.
In meinem, die Kunst
eulaischen Lebens glaube
ich, auf dem Pad
der Geheimschulung
schon etwas vorgezogenen

zu sein.
Will ich aber weiterverf.
und das will ich ernstlich,
so bedarf ich eines
Hörers, eines Meisters.
Ich weiß niemand,
an den ich mich
wenden könnte, außer
Sie.
Können Sie mir soviel
von Ihrer Zeit geben
als Sie notwendig halten,
mir einen Rat zu
erteilen?
Ich komme Freitag Abend
in Berlin an und möchte

Sie noch in den späteren
 Abendstunden aufsuchen.
 Der 13. (Sonntag) ist
 durch Berufsgeschäfte
 ein unsicherer Tag für
 mich. Aber den 14. Sonntag
 Tag wäre mir jede
 Stunde recht, von
 Morgen bis Abend
 gegen 6 1/2.
 Es ist nicht oberflächlich
 Meiner, sondern ein
 tiefer Bedürfnis, das
 mich zu Ihnen treibt.

Darum ist es vielleicht
 nicht unbedenklich,
 wenn ich Sie bitte,
 mir nach Hotel
 Esplanade ^{Berlin} eine Nachfrist
 zukommen zu lassen,
 ob und wann ich Sie
 besuchen darf.
 Ihre Verehrung bin ich
 Ihnen ergebenster
 Felix Weingartner

im gleichen Jahr soll er seinen Austritt aus der Anthroposophischen Gesellschaft erklärt haben.³²

Nach dem Ersten Weltkrieg: Differenzen in der Beurteilung von Anton Schneiderfranken alias Bô Yin Râ

Als Weingartner 1919 die Leitung der Wiener Volksoper übernahm, erwachte in ihm gemäss seinem Bericht in den *Lebenserinnerungen* erneut seine Neigung zur Mystik. Er sucht Nahrung

«[...] für das nun einmal geweckte und nicht zu unterdrückende Bedürfnis, in Geheimnisse einzudringen, die jenseits des Irdischen liegen. Theosophische und alchemistische Schriften studierte ich, las alte Rosenkreuzerbriefe und erfuhr einiges, allerdings nicht authentische, über Freimaurerei. Aus Schriften, die angeblich aus dem Orient stammten, glaubte ich mitunter bereits gelernt zu haben, wie die Grenzmarken, die uns von transszendentalen Gebieten trennen, zu überschreiten seien. Ich machte Übungen aller Art, die ich in diesen Büchern vorgeschrieben fand, erkannte aber bald, dass sie zu nichts führten.»³³

Weingartner wendet sich der Astrologie zu und erlernt das Erstellen und Deuten von Geburtshoroskopen. Dann schickt ihm ein befreundeter Verleger Bücher des Mystikers und Malers Bô Yin Râ, die ihn so faszinieren, dass er 1923 ein Buch über ihn schreibt. Damit beginnt für Weingartner eine neue Karriere als in esoterischen Kreisen geschätzter Autor.³⁴ Schliesslich gelingt es ihm, den öffentlichkeitsscheuen Bô Yin Râ persönlich kennenzulernen, was zu einer lebenslangen Freundschaft führt.

Während der politisch instabilen und für Manche geistig orientierungslosen Situation nach dem ersten Weltkrieg war in Deutschland religiöse und populärmystische Literatur sehr begehrt. Dazu zählte auch Bô Yin Râ's Bestseller *Das Buch vom lebendigen Gott* (1919). Eine solche mystische Wendung nach innen war jedoch oft gleichbedeutend mit einer Abwendung von den realen Nöten der Zeit. Rudolf Steiner, der damals selbst eine sozialreformerische Bewegung in Gang brachte – 1919 wurde in Stuttgart die erste Waldorfschule gegründet –, hielt daher Strömungen, die sich nicht aktiv am Kultur-Aufbau beteiligten, für dekadent und schädlich. In einem Vortrag

32 Auskunft des Archivs am Goetheanum Dornach vom 23.7.2008.

33 Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*. 1. Bd., Zürich und Leipzig 1928/29, S. 329.

34 Felix Weingartner, *Bô Yin Râ*, Basel 1923 (Leipzig 1927); ders., *Terra, ein Symbol*, Potsdam 1933; ders., *Unwirkliches und Wirkliches*, Wien 1936. Angaben nach Horst E. Miers, *Lexikon des Geheimwissens*, München 1993, S. 652.

nannte er die Haltung des Bô Yin Râ angesichts der ernsten Zeitlage zynisch und frivol: Solch «mystelndes, schleimiges Zeug» verbaue geradezu die Wege in die geistige Welt.³⁵

Gleichwohl war die Mystik dieser Art für manche Künstler offenbar attraktiv. So begeisterte sich etwa auch der Komponist Egon Wellesz (1885–1974) für die Lehren des Bô Yin Râ.³⁶ Dass sich ein Exemplar von Weingartners Schrift über Bô Yin Râ (allerdings ohne Widmung) auch in Rudolf Steiners Bibliothek befindet, könnte auf eine Zusendung durch Weingartner selbst zurückgehen. Möglicherweise verdankt sich der Umstand aber auch einfach Steiners Gewohnheit, sich über aktuelle geistige Strömungen zu informieren und sich mit anderen Anschauungen auseinanderzusetzen.

Ob Weingartners Begegnung mit der Anthroposophie mehr war als eine flüchtige Fühlungnahme, und ob er sich auch in späteren Jahren damit befasst hat, ist nicht bekannt. In seinen Memoiren schweigt er sich darüber aus. In dem in Basel befindlichen Nachlass Weingartners fand sich, wie schon erwähnt, bisher kein Hinweis über seine Beziehung zu Rudolf Steiner, möglicherweise könnten Weingartners Tagebücher, die in Gabelsberger-Stenographie verfasst sind, nähere Aufschlüsse geben.

Immerhin fehlte es Weingartner auch in späteren Jahren nicht an Gelegenheiten, Rudolf Steiner zu begegnen. Ob sie Weingartner wahrnahm, ist unklar. Hatte er beispielsweise Kenntnis vom internationalen anthroposophischen Kongress, der im Juni 1922 im Wiener Musikvereinsgebäude stattfand? Immerhin wirkten die Wiener Philharmoniker, deren Chefdirigent er damals war, im Rahmen dieses Kongresses bei einer «Bruckner-Feier» (5.6.1922) mit, aber eben nicht unter seiner Leitung.³⁷ Und in Weingartners Zeit als Direktor des Basler Konservatoriums (1927–1933) fällt auch die Vollendung und Eröffnung des zweiten Goetheanum (1928). Es ist schwer vorstellbar, dass er während dieser Jahre den so nahe gelegenen imposanten Bau, über den die Basler Zeitungen immer wieder berichteten und in dem später seine Dirigenten-Kollegen Hermann Scherchen und Bruno Walter Konzert-Gastspiele gaben, nie in Augenschein genommen haben soll.

35 Steiner, GA 191, S. 120.

36 Egon und Emmy Wellesz, *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hg. von Franz Endler, Wien 1981, S. 204.

37 Als musikalischer Leiter dieser Feier, bei dem auch der Bruckner-Chor und das Mairecker-Buxbaum-Quartett mitwirkten, ist laut gedrucktem Programm (Rudolf Steiner Archiv) ein «Professor Weber» verzeichnet, über dessen Identität ich nichts in Erfahrung bringen konnte.

Anhang

Briefe von Felix Weingartner an Rudolf Steiner und Marie Steiner-von Sivers

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, CH-4143 Dornach.

Chronologisches Verzeichnis der Briefe Felix Weingartners an Rudolf Steiner und Marie Steiner-von Sivers:

1. Brief an Rudolf Steiner, Paris, 10. Juni 1914
2. Telegramm an Rudolf Steiner, Berlin, 16. Juni 1914
3. Brief an Marie Steiner-von Sivers, St. Sulpice, 5. August 1914
4. Brief an Marie Steiner-von Sivers, St. Sulpice, 27. August 1914
5. Brief an Marie Steiner-von Sivers, St. Sulpice, 2. September 1914
6. Telegramm an Marie Steiner-von Sivers, Lausanne, 4. Oktober 1914
7. Brief an Marie Steiner-von Sivers, St. Sulpice, 5. Oktober 1914
8. Brief an Marie Steiner-von Sivers, St. Sulpice, 17. Oktober 1914
9. Postkarte an Marie Steiner-von Sivers, St. Sulpice, 8. September 1915

(1) Brief Weingartners an Rudolf Steiner:

Langham-Hotel

24 Rue de Boccadon

Paris

(Champs-Élysées)

10. 6. 1914

Hochgeehrter Herr!

Ihr Buch «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?» hat mich auf das Tiefste berührt.

In meinem, der Kunst geweihten Leben glaube ich, auf dem Pfad der Geheimschulung schon etwas vorgeschritten zu sein.

Will ich aber weiterschreiten, und das will ich ernstlich, so bedarf ich eines Führers, eines Meisters: Ich weiß niemand, an den ich mich wenden könnte, außer Sie.

Können Sie mir soviel von Ihrer Zeit geben, als Sie notwendig halten, mir einen Rat zu erteilen?

Ich komme Freitag Abend in Berlin an und könnte Sie noch in den späteren Abendstunden aufsuchen. Der 13. (Sonntag) ist durch Berufsgeschäfte ein unsicherer Tag für mich. Aber den 14. (Sonntag) wäre mir jede Stunde recht, von Morgen bis Abend gegen 6 1/2 Uhr.

Es ist nicht oberflächliche Neugier, sondern ein tiefes Bedürfnis, das mich zu Ihnen treibt.

Darum ist es vielleicht nicht unbescheiden, wenn ich Sie bitte, mir nach Hotel Esplanade Berlin eine Nachricht zukommen zu lassen, ob und wann ich Sie besuchen darf.

In Verehrung bin ich

Ihr ergebener

Felix Weingartner

Anmerkung: Rudolf Steiner hielt sich in jenen Wochen in Dornach auf. Steiners Schrift *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* (GA 10) war erstmals 1909 in Buchform erschienen.

(2) Telegramm Weingartners an Rudolf Steiner:

Berlin, 16. 6. 1914

*Dr. Rudolf Steiner, Villa Hansi,
Dornach*

Dank für Telegramm. Bitte wenn möglich Nachricht Basel Hotel Jura, ob [ich] Sie morgen Mittwoch Vormittag treffen kann und wo.

Weingartner Darmstadt

Anmerkung: Ob ein Treffen zustande kam, ist unbekannt. Rudolf Steiner, der sich in Dornach aufhielt, hatte wohl in einem Telegramm nach Berlin geantwortet. Am genannten Mittwoch, 17. Juni, hielt er in Dornach einen Vortrag für die Mitarbeiter am Goetheanumbau. (vgl. GA 286).

(3) Brief Weingartners an Marie von Sivers:

*St. Sulpice-Vaud
Schweiz*

5. 8. 1914

Sehr geehrtes Fräulein!

Es ist mein Wunsch, Mitglied der von Herrn Dr. Rudolf Steiner geleiteten Gesellschaft zu werden.

Darf ich Sie bitten, mir die Bedingungen an die obige Adresse mitteilen zu wollen. Im Voraus verbindlichst dankend, zeichne ich in vorzüglicher Hochachtung

F. Weingartner

(4) Brief Weingartners an Marie von Sivers:

St. Sulpice. Vaud

Schweiz

27. 8. 1914

Sehr verehrtes Fräulein!

Nehmen Sie Dank für Ihre Mitteilungen und Ihre freundliche Bereitwilligkeit, als Vertrauenspersönlichkeit zu fungieren.

Ich würde mich sehr gerne der Arbeitsgruppe anschließen, der Dr. Steiner vorsteht, hege nur Zweifel, ob mein ständiges Fernsein von Berlin und die Aussichtslosigkeit, dort jemals Wohnung zu nehmen, nicht doch ein Hindernis bildet. Da ich, abgesehen von hier, auch nicht weiß, ob und wo ich in nächster Zeit ein ständiges Heim aufschlage, ist es vielleicht besser, ich trete einstweilen als freistehendes Mitglied ein. Als solchem wird mir sicherlich auch eröffnet werden, worin die Tätigkeit der Mitglieder einer Arbeitsgruppe besteht und ob ich einer solchen beitreten kann.

Ich wäre noch für freundliche Auskunft verbunden, ob ich den Betrag von 11 M[ar]k in Schweizer Währung nach Dornach schicken darf.

Darf ich schließlich noch die Bitte aussprechen, mich nicht als «Hofcapellmeister» aufzunehmen, da mir dieser Titel nicht eigen ist. Der Name genügt wohl.

Ich trete Ihrer Gesellschaft bei in der Hoffnung, dass die furchtbare Kriegsfurie dem Geiste Mittel und Wege zeigt, sie künftig ganz zu bannen, und der Mensch auch dadurch den Höhenpfad geleitet werde.

Verehrungsvoll ergeben

Felix v. Weingartner

Anmerkung: «Kriegsfurie»: Am 1. August 1914 war der Erste Weltkrieg ausgebrochen.

«ein ständiges Heim aufschlage»: In St. Sulpice (Kanton Waadt) am Genfer See hatte sich Weingartner ein Haus gekauft, das er 1915 bezog.

(5) Brief Weingartners an Marie von Sivers:

St. Sulpice. Vaud
Schweiz
2.9.1914

Sehr geehrtes Fräulein!

Mein neulich ausgesprochenes Bedenken gegen meinen Eintritt in die Berliner Gruppe bitte ich, nicht etwa dahin zu deuten, dass ich die Arbeit scheue. Es entsprang lediglich der Gewissenhaftigkeit, nichts zu unternehmen, was ich, in Folge äußerer Umstände, vielleicht nicht in vollem Maße leisten könnte. Sie schrieben mir nun, die Berliner Gruppe hätte viele auswärts wohnende Mitglieder. Sollten meine Bedenken nichtig sein, so bitte ich, mich dort einzureihen.

Mein Winterwohnsitz wird aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst Wien sein.

Ich verbleibe in vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

F. Weingartner

(6) Telegramm Weingartners an Marie von Sivers:

Lausanne, 4. 10.1914

Fräulein von Sivers, Dornach bei Basel

Dank für Einladung leider verhindert

Weingartner

Anmerkung: Marie von Sivers hatte Weingartner wohl zu einem Vortrag Rudolf Steiners eingeladen, wie auch aus dem nachfolgenden Brief hervorgeht.

(7) Brief Weingartners an Marie von Sivers:

St. Sulpice. Vaud,

5. 10. 1912 [recte: 1914]

Sehr geehrtes Fräulein!

Ihr Expressbrief kam am 3. Oktober Abends in meine Hände. Gestern und heute war ich durch lange getroffene und unaufschiebbare Verabredungen unabkömmlich. Ich hätte nur zu morgen [?] kommen können, fürchte aber, den Vortrag nicht zu erfassen, wenn ich nur den letzten Abend ohne das Vorausgegangene höre.

Ich danke Ihnen herzlich, dass sie mich benachrichtigt haben.

Der eingeschriebene Brief mit der Mitgliedskarte ist bis jetzt nicht eingetroffen.

«Die Schwelle der geistigen Welt» habe ich jetzt durchgearbeitet. Die «Geisteswissenschaft» konnte ich bis jetzt trotz bereits lange erfolgter Bestellung nicht erhalten. Ich hoffe, sie im nächsten Monat in Wien bekommen zu können.

In vorzüglicher Hochachtung

ganz ergebenst

F. Weingartner

Anmerkung: Der Inhalt des Briefes verweist auf eine Datierung ins Jahr 1914. Offenbar hat sich Weingartner in der Jahreszahl verschrieben. Steiners Schrift *Die Schwelle der geistigen Welt* (GA 17) war erst 1913 erschienen. Mit «Geisteswissenschaft» ist wahrscheinlich Steiners Schrift *Die Geheimwissenschaft im Umriss* (GA 13) gemeint, die in 1. Auflage 1910 in Berlin erschienen war. Bei dem «letzten Abend» handelte es sich vermutlich um den letzten Vortrag (6. Oktober 1914) von Steiners Dornacher Vortragszyklus «Okkultes Lesen und okkultes Hören» (GA 156), wozu Weingartner offensichtlich eingeladen worden war.

(8) Brief Weingartners an Marie von Sivers:

St. Sulpice. Vaud

Schweiz

17. Oktober 1914

Sehr geehrtes Fräulein!

Eine Unmasse Arbeit hielt mich bisher ab, Ihnen für die Zusendung der Mitgliederkarte zu danken.

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mich von Vorträgen des Herrn Dr. Steiner in der Schweiz benachrichtigen wollten.

November und halben Dezember bin ich nicht hier, wohl aber, menschlicher Voraussicht nach, die zweite Hälfte Dezember und den ganzen Januar.

Die 11 M[ar]k habe ich an Ihre Adresse gesandt.

*In vorzüglicher Hochachtung zeichne ich
ganz ergebenst*

F. Weingartner

Anmerkung: Weingartner ist ab 21. Oktober 1914 als Mitglied Nr. 4105 verzeichnet, seine Mitgliedskarte trägt das Datum 19. April 1915. Da sich Rudolf Steiner zwischen dem 10. Dezember 1914 und dem 12. Januar 1915 in Dornach aufhielt, ist eine dortige Begegnung nicht auszuschliessen. Steiner sprach damals über Kunst und Musik (vgl. GA 275).

(9) Postkarte Weingartners an Marie von Sivers in Dornach:

St. Sulpice, 8.9.1915

Sehr geehrtes Fräulein,

*Würden Sie die Güte haben mir mitzuteilen, ob ich den Mitglieder-
Beitrag nach Dornach oder nach Berlin senden soll.*

*Im Voraus verbindlichst dankend verbleibe ich in vorzüglicher
Hochachtung*

Ihr ergebener F. Weingartner

