

Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung

Schriftenreihe
der Hasse-Gesellschaften
in Hamburg-Bergedorf
und München

Hasse-Studien

Sonderreihe, Band 4

Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung

Bericht über das
Internationale Symposion vom 13. bis 15. April 2018
am Forschungsinstitut für Musiktheater
der Universität Bayreuth

Herausgegeben von Wolfgang Hochstein
und Saskia Woyke

Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V.
www.hasse-gesellschaft-bergedorf.de

Johann Adolph Hasse Gesellschaft München e.V.
www.hasse-gesellschaft-muenchen.de

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 90.021
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. /
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2022 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

ISBN 978-3-89948-443-4

Inhalt

Vorwort	7
Raffaele Mellace	
Hasse hören, aufführen, verstehen. Der Komponist im neuen Jahrhundert.	9
Wolfgang Hochstein	
Anmerkungen zu den <i>Artaserse</i> -Vertonungen von Johann Adolf Hasse	27
Gesa zur Nieden	
<i>Artaserse</i> in London im Licht der Ästhetik des Pasticcios	57
Milada Jonášová	
Boronis <i>Artaserse</i> für Prag und Hasses <i>Artaserse</i> für Venedig.....	67
Tina Hartmann	
Welt ohne Eifersucht. Hasse/Pasquinis Pastorale <i>Leucippo</i>	
zwischen galantem Stil und Empfindsamkeit	83
Alina Źórawska-Witkowska	
<i>Siroe re di Persia</i> (Bologna 1733) und <i>Siroe</i> (Warschau-Dresden 1762/63)	
von Pietro Metastasio und Johann Adolf Hasse. Ein stilistischer Vergleich	99
Giovanni Andrea Sechi	
Circolazione e diffusione di alcune arie di Johann Adolf Hasse	
degli anni 1729–1736	115
Roland Dieter Schmidt-Hensel	
Regelfall und Ausnahme im Rollengefüge von Hasses <i>Opere serie</i>	
der 1730er und 1740er Jahre.	145
Paologiovanni Maione	
“La nostra Regina non vuole altre Musiche, che quella del [...] Sassone“:	
i desiderata di Maria Amalia per la scena napoletana	159
Steffen Voss	
Die Gesangskadenzen in Johann Adolf Hasses	
neapolitanischen Lamentationen	173
Ugo Di Furia	
<i>Il Musicista al clavicembalo</i> di Giovanni Sarnelli:	
un singolare ritratto di famiglia di metà Settecento	193
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	219

Vorwort

Nach fünfjähriger Arbeit und grundlegender Sanierung wurde das zum UNESCO Weltkulturerbe zählende Markgräfliche Opernhaus Bayreuth am 12. April 2018 wiedereröffnet. Im Vorfeld dieses Ereignisses hatten die Leitungen der Bayerischen Schlösser- und Seenverwaltung und der Bayerischen Theaterakademie August Everding in gegenseitiger Übereinkunft beschlossen, den feierlichen Anlass mit einem Bühnenwerk jenes Komponisten zu begehen, dessen Musik bereits bei der Einweihung des Hauses im Jahr 1748 eine zentrale Rolle gespielt hatte: Johann Adolf Hasse. Dieser gehörte nicht nur zu den europaweit führenden Musikern im mittleren Drittelpunkt des 18. Jahrhunderts, sondern er war außerdem der erklärte Lieblingskomponist der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine, die sich gegenüber ihrem Bruder, dem Preußenkönig Friedrich II., geradezu euphorisch über Hasse ausgesprochen hatte – auch wenn sich ihre Prophezeiung nicht bewahrheiten sollte: „In hundert Jahren wird man die Opern von Hasse ebenso bewundern, wie die Dichter heute einen Vergil und Homer; denn ich bezweifle, dass er Nachfolger finden wird“ (in: *Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth [!]*, Bd. 2: *Briefe der Königszeit 1740–1758*, Leipzig 1926, S. 273).

Im Rahmen der Einweihung von 1748, mit der zugleich die Hochzeit von Wilhelmines Tochter Elisabeth Friederike Sophie mit Herzog Karl Eugen von Württemberg gefeiert wurde, kamen in Bayreuth die Opern *Artaserse* und *Ezio* zur Aufführung. Allem Anschein nach hatte es sich dabei jedoch nicht um originalgetreue Wiedergaben Hasse'scher Kompositionen gehandelt, sondern um pasticcio-artige Zusammenstellungen von Stücken, die außer von Hasse auch von anderen Komponisten stammten. Eine solche Bearbeitungspraxis war im 18. Jahrhundert durchaus üblich, um die Werke einer spezifischen Besetzung, den persönlichen Präferenzen von fürstlichen Auftraggebern oder Impresarios oder den äußeren Gegebenheiten anzupassen. Ähnlich war es dann bei der Wiedereinweihung des Opernhauses im Jahr 2018: Hasses Erfolgsoper *Artaserse*, die dem damals knapp 31jährigen Komponisten zum Karneval 1730 in Venedig seinen internationalen Durchbruch beschert hatte, diente als Grundlage einer Aufführung, für die auch andere textliche und musikalische Bestandteile herangezogen wurden; die Realisierung lag in den Händen der Theaterakademie August Everding. Obwohl also kein Hasse im unveränderten Original zu sehen und zu hören war, wirft es ein bemerkenswertes Licht auf die „Hasse-Renaissance“ unserer Tage, dass Musik dieses Komponisten für eine derart prominente Gelegenheit ausgewählt wurde. In der Ankündigung der Oper wurde Hasse sogar als alleiniger Komponist genannt.

Die festliche Eröffnung des Opernhauses bot darüber hinaus den Anlass für ein internationales musikwissenschaftliches Symposion, das vom 13. bis 15. April 2018 in Bayreuth und auf Schloss Thurnau stattfand. Unter dem Thema „Johann Adolf Hesses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung“ waren Fachleute aus der Musikwissenschaft, aber auch Expertinnen und Experten aus Dramaturgie und Musikpraxis eingeladen, um die Ergebnisse ihrer Forschungen zur Diskussion zu stellen – insgesamt eine hochrangige Besetzung mit renommierten Persönlichkeiten aus Italien, Polen, Tschechien und Deutschland. Als Veranstalter firmierte das Forschungsinstitut für Musiktheater (fimt) der Universität Bayreuth. Dessen Direktor Prof. Dr. Anno Mungen hatte zusammen mit der Privatdozentin Dr. Saskia Maria Woyke die Vorbereitung und Organisation des Symposions übernommen; als Förderer waren die Johann Adolf Hasse-Stiftung, die Stiftung Oberfranken und die Deutsche Forschungsgemeinschaft beteiligt. – Über den Besuch der

Artaserse-Aufführung hinaus wurde den Teilnehmern des Symposions und der Öffentlichkeit ein Konzert der Accademia di Monaco unter Leitung von Joachim Tschiedel geboten; das Programm enthielt verschiedene Vertonungen der aus dem *Artaserse*-Libretto stammenden Arie „Conservati fedele“ und ermöglichte bemerkenswerte stilistische Vergleiche zwischen Komponisten wie Hasse, Vinci und Jommelli bis hin zu Mozart.

Der vorliegende Band enthält die bis zum Redaktionsschluss im Januar 2021 eingegangenen schriftlichen Fassungen der damaligen Referate. Während der einleitende Festvortrag von Raffaele Mellace in seiner mündlichen Ausdrucksform weitgehend beibehalten und lediglich um die Anmerkungen ergänzt wurde, präsentieren sich die übrigen Beiträge in einer gegenüber der jeweiligen Vortragsfassung zum Teil erheblich erweiterten Gestalt. Dass der Schwerpunkt der Abhandlungen auf einzelnen Aspekten zum Opernschaffen Hesses liegt, erklärt sich angesichts der Themenstellung des Symposions von selbst. Dennoch kommen mit der akribischen Bildanalyse von Ugo Di Furia und der aufschlussreichen Studie von Steffen Voss über die originalen Kadenzen in Hesses neapolitanischen Lamentationen auch andere Bereiche zur Sprache.

Das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, das eine eigene Schriftenreihe unterhält, hat seine dankenswerte Zustimmung zur Veröffentlichung dieser Publikation als Sonderband im Rahmen der Hasse-Studien gegeben. Ebenso zu danken ist der Johann Adolf Hasse-Stiftung Hamburg und der Johann-Adolph-Hasse-Gesellschaft München, die den Druck des vorliegenden Bandes ermöglicht haben. Ein besonderer Dank gilt Herrn Hans Martin Saecker für den Schriftsatz.

Die Herausgeber

Hasse hören, aufführen, verstehen. Der Komponist im neuen Jahrhundert

Es ist mir eine große Ehre und Freude, unser heutiges Treffen zu eröffnen. Was ich Ihnen und Euch bieten möchte, ist eine Reflektion über den aktuellen Stand des Themas Hasse, gegliedert nach vier verschiedenen Aspekten.

1. Vorüberlegungen

Als einleitenden Gedanken möchte ich die folgende Frage beantworten: An welcher Stelle innerhalb der Hasse-Rezeption steht unser Symposium? Vielleicht unter dem Einfluss unseres prominenten, genau 100 Jahre nach Hasse ebenfalls in Venedig verstorbenen „Na...narn“ scheint mir die wissenschaftliche Reflektion der letzten Jahrzehnte über Hasse und seine Musik geschichtlich in einen Vorabend und drei Tage gegliedert zu sein. Als Vorabend lässt sich das Symposium in Siena 1987 beschreiben; die drei Tage wären die Tagungen in Hamburg 1999, Hamburg 2010 und nun das Bayreuther Symposium 2018. Es sind sich in weitesten wichtigen Hasse-Tagungen zu erwähnen, vor allem die jährlichen in Warschau dank Alina Żołubskis-Witkowska, sowie in Mailand, organisiert durch die vor kurzem im Alter von 100 Jahren verstorbene Mariangela Donà, und natürlich in Deutschland durch die von mir inzwischen im Alter von 100 Jahren verstorbene Irmgard Seefried. Doch möchte ich hervorheben, dass es regelmäßig alle zwölf Jahre stattgefunden haben. Jedes Symposium auf. Was einzeln hat die musikwissenschaftliche und vorangebrachte. Was muss die Frage nun lauten: An welchem Standpunkt steht diese heutige Zusammenkunft?

2010 wurde ich von einem älteren Kollegen gefragt, ob eine „Internationale“ nichtssagende. Ich antwortete, das könne man wirklich nicht sagen. Bereits in den 1980er Jahren, der Komponist sei „heute zu einem nichtssagenden Künstler“ gelöst von der klanglichen Erfahrung, die zu ihm gehört, und den Konzertplakaten ist Hasse praktisch verschwunden“.¹

Heute kann ich und gerne sagen, dass sich die Situation grundlegend geändert hat. In jedem Jahrzehnt gibt es wichtige Signale, und wir können endlich eine Rückkehr zum Adolf Hesses auf die heutigen Bühnen in jenen Ausprägungen vermelden die ich nachfolgend aufzeigen werde. Da Hasse also nicht mehr nur einen Lexikoneintrag darstellt, ist es an der Zeit, statt eines „internen“, sich nur an Kollegen richtenden musikwissenschaftlichen Vortrags eine Reflektion vorzustellen, die potenziell ein breiteres Publikum von Fachleuten und Musikliebhabern interessieren kann – genauso, wie wenn von Bach oder Mozart die Rede wäre. Mein Vortrag soll deshalb an die Verantwortlichkeit der verschiedenen Akteure der Musikwelt – Musikwissenschaftler, Verleger, Intendanten, Künstler (das heißt: Sänger, Dirigenten, Regisseure) – appellieren, Johann Adolf Hasse im kulturellen Panorama unserer

¹ Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, übers. von Juliane Riepe, Beeskow 2016, S. 6. Die ursprüngliche Fassung findet sich in der italienischen Originalausgabe, Palermo 2004, S. 17.

Clelia zu eröffnen), „haben alle ein Paar Augen zum Zuschauen, aber nur wenige das feine Hören, um die Musik zu genießen“.¹²

Die Ästhetik der Regie ist deshalb besonders wichtig. Und auch besonders problematisch. Meiner Meinung nach wird hier nicht nur die Verantwortung der Intendanten und des Publikums berührt. Auch wir als Musikwissenschaftler sollten uns dem Thema stellen, nicht aber auf dem Niveau eines etwaigen persönlichen Geschmacks, sondern ausgehend von der Bedeutung der Opern Hasses, die durch die Regie vermittelt werden soll. Hier sehe ich vier Themen – oder, anders ausgedrückt, vier Gefahren –, die eine gewisse Rolle in der Inszenierung der Opern Hasses spielen: die Personalisierung, das Komische, die Furcht vor Leere und die Verleugnung der ursprünglichen Bedeutung.

Die Personalisierung. Die Wiederentdeckung der Opern Hasses ist in vielen der oben genannten Fällen mit ihrer Wahl durch die Interpreten verknüpft. Sänger, besonders Counterotenöre, haben in der Musik Hasses einen perfekten Weg gefunden, die Fähigkeiten ihrer Stimmen hervorzuheben. Es handelt sich sozusagen nicht um einen Dienst, den die Sänger den Opern Hasses erwirken, sondern – umgekehrt – den Dienst der Opern an den Sängern. Selbstverständlich ist dies durchaus legitime Aneignung. Doch sind in diesem Fall die Opern zu einer fast persönlich Angelegenheit geworden. Sie dienen nicht nur den Stimmen der Interpreten, sondern, in einer weiteren Perspektive, der Ästhetik und sogar Ideologie der Sänger selbst. Die Produktion und Aufnahme von *Siroe* mit zwei ausgewählten Counterotenören – Max Emanuel Cencic und Franco Fagioli – ist ein gutes Beispiel dafür: Cencic hat den Begleittext mit dem Titel *Siroe re di Persia* in Märchen als „1001 Nacht geschrieben“, in dem er eine Parallele zwischen *Siroe* und *Aladdin* zieht. Das ist hochinteressant, und wir dürfen durchaus mit Dankbarkeit auf Erfahrung geschritten sein. Aber gleichzeitig ist auch derart individuelle Herangehensweise als allgemeiner Wissensstand zu betrachten. Anders gesagt: Die musikwissenschaftliche Forschung sollte objektiver Beiträge über die Opern Hasses herangezogen werden.

Die Komische. Eine der Opern Hasses sind *Drammi per musica*. Dabei kann man doch ist Lachen sicher nicht der Haupteffekt, den Librettisten wie Metastasio oder Hasse selbst erreichen wollten. Diesen Eindruck aber enthält es mehrerer Inszenierungen. Zum Beispiel hat Tatjana Gürbaca in der erwähnten *Leucippo* bei den Schwetzinger Schlossfestspielen und in Köln – die erste Aufführung der Oper in modernen Zeiten – Arkadien als den Schutzraum der „Kindheit“ etabliert. *Leucippo* ist zwar eine Pastorale und deshalb keine tragische Oper. Dennoch geht das Unterstreichen der Ähnlichkeit zwischen Menschen und Tieren in dieser Inszenierung ein bisschen zu weit, wenn Valer Sabadus, die Hauptfigur der Oper, sein Bein wie ein Hund an einer Mauer hebt. Es ist schwer zu verstehen, was dies mit dem Text von Pasquini und der Musik von Hasse zu tun hat. Deshalb ist der Meinung von Thomas Molke zuzustimmen, der

¹² „So che difficilmente riuscirebbe del di d'oggi, e massime in occasione dell'apertura di un Teatro, se si facesse un'opera che non ammettesse qualche bella decorazione, come sarebbe appunto l'Olimpiade, che non ne ammette direi quasi di Sorta. Presentemente più si apprezzano comunemente tali decorazioni, che non la sostanza del Libro e la vaghezza della Musica, e credo esserne la ragione, che tutti hanno occhi per vedere, ma pochi orecchio fino per gustare la musica [...].“ Brief aus Bologna vom 16. Oktober 1762, in: Max Unger, Zur Entstehungsgeschichte des „Triunfo di Clelia“ von Gluck, in: Neue Zeitschrift für Musik 82 (1915), 33–34, S. 269–275, Zitat S. 271 (Hervorhebung vom Verfasser).

in seiner sinnvollen und akkurate Rezension der Produktion bemerkt: „Szene und Musik schaffen es dabei nicht, eine Einheit herzustellen“.¹³

Die Furcht vor der Leere: *horror vacui*. Vielleicht aus der Angst heraus, das heutige Publikum könne sich angesichts einer Oper des 18. Jahrhunderts langweilen, scheint es eines der wichtigsten Ziele mancher Inszenierungen zu sein, so viele Objekte und Handelnde wie möglich auf die Bühne zu bringen. Sehr oft sind Tiere und Masken bzw. Tiermasken dabei: Sie erschienen zum Beispiel bei der *Siroe*-Produktion der Nederlandse Reisopera, Regie von Jakob Peters-Messer, die man 2017/18 in Oldenburg, Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Amstelveen, Leeuwarden, Utrecht, Maastricht, Zwolle und Enschede sehen konnte. Tiermasken wurden 2018 auch in Balázs Kovaliks Bayreuther Inszenierung von *Artaserse* auf die Bühne gebracht, ohne dass man – nehme ich an – eine direkte Beziehung zur und eine genaue Bedeutung erfassen könnte. Insbesondere wird der Da-capo-Teil der Arien meist mit viel Aktion aufgefüllt. Das macht natürlich die Aufführung lebendig und kurzweilig, bedingt aber zweifellos auch die Verschiebung der Aufmerksamkeit des Publikums auf visuelle Aspekte. Die Musik bewegt sich konsequent vom Zentrum des künstlerischen Ereignisses in Richtung einer Bedeutung der Inszenierung. So drängt sich manchmal der Verdacht auf, dies wäre die eigentliche Intention und Interpretation der Regisseure. Eine Vergegenwärtigung hiervon ist anhand der erwähnten Produktion von *Siroe* gut möglich.

Die ursprüngliche Bedeutung. Der soziale, politische und ideologische Kontext des Dramma per musica Hasses entspricht natürlich nicht dem Texte zugrunde, die den Komponisten anregt und vermitteln eine Weltanschauung, die man ihnen arbeitet. Diese Texte und vermitteln eine Weltanschauung, die man ihnen arbeitet. – dies muss verdeckt Georges Borelli, Lorenzo zu Cleofide statt getötet erschließt. „Den Feind ringen. Wie soll man 2005, Cleofide ist die Titelhandlung“ – ein Handlungspunkt im Schaffen Hasses, der Oper des 18. Jahrhunderts überhaupt und Dramas insbesondere. Regisseurin Karoline Gruber zeigt uns eine Cleofide, die umarmt, während sie diese Arie singt – während sie also die Mitteilung zu hören hat, er solle ihrer Treue vertrauen. Wie ist das zu verstehen? Dass alles Gesungene in Wirklichkeit falsch bzw. gelogen ist? Dass wir weder dem Text noch der Musik, die beide diesen Inhalt mit viel Anmut vermitteln, vertrauen sollen? Dass nur von einem großen, nicht ernsten Spiel die Rede ist? Ganz offensichtlich stimmt die Anweisung der Regisseurin nicht mit der Bedeutung des Textes überein. Es sind aber genau diese präexistenten Befunde – das Libretto und die Musik, die man inszenieren sollte. Die Regie sollte die Bedeutung dieser Vor-

¹³ Vorher äußerte er: „Tatjana Gürbaca entwickelt in ihrer Inszenierung ein recht eigenwilliges Bild des poetischen Traumlandes Arkadien, das mit einem irdischen Paradies pastoraler Prägung nicht allzu viel gemein hat“ (Thomas Molke, *Entzaubertes Arkadien*, in: Online Musik Magazin, zur Premiere des *Leucippo* in Köln, 2. Oktober 2014: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20142015/K-leucippo.html>, geprüft am 20. Juli 2019).

gaben in einer oder einer anderen Weise vermitteln. Ein zweites Beispiel: Innsbruck, *Romolo ed Ersilia* 2011. Ganz am Ende des Dramas, das die Habsburgische Hochzeit des Erzherzogs und späteren Kaisers Leopold feiert, hat Romolo die Widerspenstigkeit Ersilias gegen sich, den ursprünglichen Feind ihres Volkes, bezwungen: Die beiden Protagonisten können nach vielen inneren und äußereren Kämpfen endlich heiraten. In der Regie der chilenisch-deutschen Regisseurin Aniara Amos zeigt Romolo im letzten Jubelchor deutlich sein absolutes Desinteresse an Ersilia. Im Gegenteil fühlt er sich sowohl von ihr selbst als auch von der Aufmerksamkeit, die sie ihm zukommen lässt, gestört. Wie ist das zu verstehen? Dass dieser Kampf um Liebe etwas Überlebtes sei? Dass mehr als drei Stunden der Bemühungen Romolos eigentlich nur ein politisches Spiel gewesen sein sollen, das mit Liebe nichts zu tun hat? Oder meint die Regie, das Publikum solle höfische Hochzeiten als Mittel der Täuschung des Volkes begreifen?

Meiner Meinung nach ist der folgenden Äußerung des Regisseurs der niederländischen *Sir* Produktion, die dieser in einem Interview verlauten ließ, nicht zuzustimmen: „Dieses Werk [Siroe] [...] ist verrückt, es ist ein bisschen *crazy*“.¹⁴ Die Drammi per musica Hasses (und in diesem Fall – wie so oft – Metastasios) sind keinesfalls „ein bisschen *crazy*“. Wenn sie als Opern erscheinen sollten, wäre es angebracht, in die Tiefe zu gehen und sie in mehr als nur einer oberflächlichen Eindruck zu verschaffen. Man kann und muss sie verstehen, auch mit Hilfe der Mittel – nämlich der Noten- und Textausgaben und sonstiger Studien – die die Musikwissenschaft seit vielen Jahrzehnten zur Verfügung stellt.

Anlässlich einer erfolgreichen *Falstaff*-Inszenierung an der Staatsoper Berlin hat Regisseur Mario Martone nur zehn Tage vor unserem Bühneneinsatz die Kritik an der Opernpraxis in der *Eueller Hasse-Symphonie* geäußert: „Opern bestehen aus Libretto und Partitur: der Regisseur muss sich mit beiden auseinandersetzen und mit beider Ernsthaftigkeit, sind der Freiheit keine Grenzen gesetzt.“¹⁵

at im letzten Jahrzehnt viel über und zu Hasse gearbeitet. Es sind
tze, Bücher und mehrere Ausgaben der Hasse-Studien erschienen.
nd Forscherinnen kann ich hier nicht allesamt nennen. Bis zum Jahr
it wie möglich vollständige Bibliographie zu verfassen versucht.¹⁶
schreibung des gesamten musikwissenschaftlichen Panoramas leisten.
kurze Bemerkungen seien dazu noch angefügt.

nte ich eine 2009 erschienene Monographie nennen: „*La musica è del Signor Hasse Sassone...*“ von Roland Dieter Schmidt-Hensel,¹⁷ weil sie eine reiche, wissenschaftlich fundierte Basis zu weiteren Forschungen in sehr viele Richtungen darstellt und das hohe Niveau der Hasse-Forschung am besten repräsentiert.

¹⁴ Siroe, re di Persia – „Dit stuk is krankzinnig, kleurrijk en gek“: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZOcV-IPQBQ> (geprüft am 15. Juli 2019).

¹⁵ „L'opera è fatta di libretto e partitura e il regista deve confrontarsi con entrambi. Se lo fa seriamente, non ci sono limiti alla libertà“ (zitiert nach Giuseppina Manin, *Falstaff è un sessantottino*. *Berlino applaude Martone*, in: *Corriere della sera*, 4. April 2018, S. 43).

¹⁶ Vgl. das Literaturverzeichnis in Mellace, Johann Adolf Hasse, S. 385–431.

¹⁷ Roland Dieter Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*“. Johann Adolf Hasses ‘*Opere serie*’ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen (2 Bde.), Göttingen 2009 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 19).

Librettodrucke, musikwissenschaftliche Aufsätze), für die man noch vor fünfzehn Jahren weit reisen und im Fall benötigter Reproduktionen viel Geld bezahlen musste, leicht auffinden und einsehen. Hier seien nur die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, die Biblioteca del Conservatorio „S. Pietro a Majella“ in Neapel oder die Biblioteca Braidense in Mailand erwähnt. Das „International Music Score Library Project“ – anders gesagt: die „Petrucci Music Library“ – stellt heute Partituren zu nicht weniger als 118 Kompositionen von Hasse bereit.²⁴ Dies bedeutet nicht nur eine gewaltige Hilfe für die Hasse-Forscher, sondern dient auch zur Verbreitung seiner Musik unter den Fachleuten und in der ganzen Gesellschaft.

Das führt mich zu meiner fünften und letzten Bemerkung, nämlich der Zunahme der Bekanntheit Hesses. Seit dem 19. März 2015 kann das Publikum ein schönes Johann-Adolf-Hasse-Museum im „KomponistenQuartier“ in der Peterstraße in Hamburg besuchen. Seit drei Jahren kann deutsche Leser zudem sämtliche Informationen über Hasse und seine Musik zusammengefunden, in einem Buch,²⁵ über das die Presse schrieb: „Die Art der Werkbeschreibungen ist wissenschaftlich fundiert, terminologisch abgesichert, aber in einem freundlichen Stil, auch für Nichtwissenschaftler verständlich, geschrieben, sodass es eine Freude ist, sich an in die Details zu vertiefen.“²⁶ Im Dezember 2016 wurde dem Buch zudem die Ehre zu Teil, eine lange, sinnige Rezension durch Jan Brachmann in der „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ zu erhalten.²⁷ Ich weiß, dass es als wenig bescheiden gilt, über sein eigenes Buch zu sprechen, aber ich habe mich aus zwei Gründen entschieden, dies trotzdem zu tun. Zuerst bin ich der Meinung, dass Informationsquellen wie dieses Buch für jeden Komponisten wie Hasse absolut notwendig sind. Das Publikum, das Artaserse in Bayreuth besucht oder das die Aufführung des Siroe oder des Antigono kauft, sowie auch den Interessenten, Sängern, Dirigenten und Regisseuren muss die Möglichkeit angeboten werden, genau über den Komponisten und seine Musik zu erfahren. oder können sie seine musikwissenschaftlichen Aufsätze lesen: Der lehrenden Fachkreise ist es zu verstehen, und selbst wenn sie werden sie angesichts der behandelten speziellen Themen den Kontext Schaffens vermissen. Deshalb ist ein Buch wie dieses im Falle Hesses Beethoven, über den man schon (viel) mehr weiß.

Zwei verschiedene Zusammenarbeit, Mentalität und Geschäftsgeschäft und das Erscheinen meines Buches führten zu einer Synergie zwischen den verschiedenen Institutionen; sie repräsentieren überdies ein schönes Beispiel der Zusammenarbeit von musikwissenschaftlern beiderseits der Alpen: etwas, das sehr gut zur Lebens- und Kunsterfahrung Hesses passt. Ich muss Juliane Riepe und die für die sorgfältige Übersetzung und für den großen Impuls zur Übersetzung danken, sowie mit Dankbarkeit an Klaus Müller erinnern, der in seinen letzten Jahren die Forschung unterstützt und über seinen Tod hinaus die Übersetzung des Buches durch eine finanzielle Zuwendung gefördert hat. Letztlich war das Unternehmen das Produkt eines ganzen Netzwerks, von privaten Stiftern wie Klaus Müller und Lindhard Teuscher über die Johann Adolf Hasse-Stiftung und die Sächsische Staatskapelle bis zur Mitteldeutschen Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen (MBM). Die Vorstellung eines Netzwerks wurde 2016 und 2017 durch drei Präsentationen in Deutschland unterstrichen: in Hamburg und München bei den dortigen Hasse-Gesellschaften und in Dresden bei der Sächsischen Lan-

²⁴ https://imslp.org/wiki/Category:Hasse%2C_Johann_Adolph, geprüft am 28. Juni 2020.

²⁵ Mellace, Johann Adolf Hasse.

²⁶ Peter Sühring, Mellace, Raffaele: Johann Adolf Hasse, in: info-netz-musik, 30. September 2017 (<http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=15372>, geprüft am 18. Juli 2019).

²⁷ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Dezember 2016, Nr. 294, S. 12.

Nicht zu vernachlässigen ist Hesses Kunst der Rezitativ-Gestaltung. Seine *recitativi semplici* verfügen über einen natürlichen Sprachduktus, während die Accompagnati durch Harmonik, Rhythmik, Tempowechsel und Dynamik zu einer höchst ausdrucksvoilen Schilderung der Gefühle führen (Notenbeispiel 4). – Die starken Bezugnahmen von Hesses Musik auf den Affekt der jeweils zu vertonenden Texte von Accompagnati und Arien hat Blichmann exemplarisch dargestellt und dabei auch die fortschrittlichen Tendenzen herausgearbeitet.²³

Völlig zu Recht betrachtet Mellace die *Artaserse*-Vertonung von 1730 als ein „Manifest des neuen Stils“.²⁴

Die Fassung von 1740

Den konkreten Anlass für die Dresdner *Artaserse*-Einstudierung bot die Rückkehr des Kurprinzen Friedrich Christian von seiner mehr als zweijährigen Kavalierstour. Nach der Premieren am 9. September 1740 gab es im Hoftheater am Zwinger noch vier weitere Aufführungen.²⁵ Damals gehörte der Tenor Filippo Giorgi zum Ensemble der Hofmusik. Die zehn Jahre zuvor in Venedig konnte er die Rolle des Artaserse nochmals übernehmen. Die anderen Hauptrollen waren wie folgt besetzt: Hesses Frau Faustina sang die Mandane, der Kastrat Domenico Annibali und Ventura Rocchetti traten als Artabano und Arbac auf, Domenico Doria sang die Semira und der Kastrat Giovanni Bindi den Melesio. Gegenüber der venezianischen Fassung von 1730 wurde die Arie des Artaserse „Dove respirar lasciatemi“ (I,11) eingefügt; dies führt nicht nur zu einer Auffärtung der Titelrolle, sondern hat darüber hinaus auch einen praktischen Nutzen. Darüber hinaus sind der Schlusschneid und die neuen Vertonungen auf denselben Text, wobei der „Gloria adora“ diesmal in die Trophäen verarbeitet und so ebenfalls hinzukommt. Die aus der Fassung von 1730 übernommenen Stücke werden beibehalten; unter anderem hat Hesse im Rezitativ II,12 einige Passagen hinzugefügt, die in der 1730er Fassung fehlten. Das für die Dresdner Aufführung gedruckte Libretto nennt keinen Verfasser und entbehrt den Hinweis auf die neu gedichteten Strophen.

Die Unterschiede zwischen den Versionen von 1730 und 1740 hat Schmidt-Hensel detailliert beschrieben.²⁶ Deshalb genügt hier eine kurze, um eigene Beobachtungen ergänzte Zusammenfassung. Als wichtigste Gründe für die Eingriffe haben die veränderten Gegebenheiten der Besetzung der Gesangsrollen und der Disposition des Orchesters zu gelten. In der 1740er Fassung gab es marginale Änderungen an der Instrumentierung; einige davon hat Hesse mit eigener Hand nachträglich in jene Partiturabschrift eingetragen, die heute in Leipzig verwahrt wird (Abbildung 3). Schließlich wurden die Stellen zur Anbringung von Solokadenzen in manchen Arien deutlicher ausgewiesen, z.B. in Megabises Arie „Sogna il guerrier“ (I,6).

²³ Vgl. Blichmann, *Die Macht der Oper*, S. 337–352.

²⁴ Mellace, *Johann Adolf Hasse*, S. 195.

²⁵ Vgl. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun*, S. 388. Das von Panja Mücke, *Johann Adolf Hesses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003, S. 33 genannte Datum vom 7. September bezeichnet nicht den Tag der Opernpremiere, sondern den Tag der Heimkehr des Kurprinzen; vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde., Dresden 1861 und 1862 (Reprint in einem Band, Hildesheim 1971), hier Bd. 2, S. 235.

²⁶ Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hasse*“, Bd. 2, S. 57–61. Eine knappe Übersicht auch bei Mücke, *Johann Adolf Hesses Dresdner Opern*, S. 171.

Auch wenn die damals präsentierte Oper in ihrer musikalischen Substanz weitgehend der neapolitanischen Vorlage entspricht, hatte es zahlreiche Änderungen gegeben.⁴⁰ Am auffälligsten ist dabei die Tatsache, dass nicht weniger als 15 Nummern in anderen Tonarten stehen. Die Ursache hierfür ist sicherlich besetzungsbedingt: Zwar sind die Sängerinnen und Sänger der Warschauer Aufführung nicht identifiziert; fest steht aber, dass Arbace und Megabise – anders als in Neapel – nicht von Sopran-, sondern von Altstimmen gesungen wurden, während umgekehrt die Partie des Artaserse als Sopran ausgewiesen ist. Die Arien mussten also entsprechend transponiert werden, für die Altisten in der Regel um eine Quarte nach unten, für den Sopran nach oben. Außerdem hatte die Sängerin der *prima donna* offenkundig eine tiefere Tessitur als jene in Neapel, sodass auch die meisten Nummern der Mandane nach unten transponiert wurden. In der Tonart unverändert blieben lediglich die Arien von Artabano und Semira, die in Warschau weiterhin von einem Tenor bzw. einer Altistin gesungen wurden.

Entsprechend den Stimmlagen der Solisten mussten die Rezitative ebenfalls geändert werden, und zwar sowohl in der Tessitur als auch im Hinblick auf die harmonischen Anschlüsse an den neuen Tonarten der Arien. Manche dieser Änderungen sind nachträglich in der in Dresden verwahrten Partitur dieser Fassung vorgenommen worden, was die große Zahl der dortigen Korrekturen erklärt. Eine weitere Kuriosität liegt darin, dass nur die Arien von Artaserse im Altschlüssel notiert und gegenüber der neapolitanischen Fassung transponiert sind, während seine Rezitative unverändert im Sopranschlüssel stehen.

Darüber hinaus kam die Szene I,7, die in der Version von 1740 wieder hinzugefügt wurde, neu eingefügt. Parodien und Parodien, ob und ob u. neapolitanischen V. ebenso offen. Zur Reaktion mit der Artaserse-Komposition von Leonardo Vinci, die ihre Premiere am 4. Februar in Rom gehabt hatte, war Hasses erste Vertonung dieses Stoffes die in den 1730er Jahren wohl am häufigsten gespielte Oper in ganz Italien.⁴⁴ Dabei dominierte das Werk des

⁴⁰ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die in D-DI verwahrte Partitur *Mus.2477-F-3*, die nach Ortrun Landmann die Warschauer Aufführungsgestalt von 1760 bietet; vgl. den Eintrag im *Katalog der Dresdener Hassen-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, München 1999. Siehe auch Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hesse*“, Bd. 2, S. 91–92.

⁴¹ In der Dresdner Partitur *Mus.2477-F-3* ist die erste Seite der Arienversion von 1760 gestrichen, sodass „*Torna innocente*“ in Warschau offenbar in der Fassung von 1740 erklingen ist.

⁴² Die vorangehend genannte Partitur hat der Komponist aber zumindest in Händen gehabt, wie eine marginale Autographe Ergänzung von Noten am Ende von Szene III,1 bezeugt.

⁴³ Vgl. Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hesse*“, Bd. 2, S. 92.

⁴⁴ Vgl. Franco Piperno, *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper*, hg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Bd. 4, Laaber 1990, S. 15–79, bes. S. 48–50. Siehe auch Dörte Schmidt, *Metastasios „Artaserse“, die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires*, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 103–119, bes. S. 115f.

„Sassone“ in der nördlichen Hälfte des Landes, jene von Vinci im Süden. Noch im Jahr seiner Uraufführung wurde Hesses *Artaserse* in Bologna, Lucca und Turin nachgespielt, 1733 in Verona und 1734 nochmals in Venedig, später kamen Bergamo und weitere Städte – auch außerhalb Italiens – hinzu.⁴⁵ Allerdings hat man die Oper kaum unverändert gelassen, sondern nach üblicher Gepflogenheit Szenen gekürzt oder verändert und Arien gestrichen oder ausgetauscht; bei der *Artaserse*-Wiederaufführung 1734 in Venedig erklangen beispielsweise bearbeitete Fassungen der Arien „La sorte mia tiranna“ und „Se tu mi vuoi felice“, die eigentlich zu Hesses Oper *Siroe re di Persia* (Bologna 1733) gehören.⁴⁶ Außerdem wurden nicht selten Pasticci aus Opern verschiedener Komponisten zusammengestellt; dies könnte bereits für die genannten Aufführungen 1730 in Bologna und Turin gegolten haben, und nachweislich gab es 1731 in Mailand einen *Artaserse* mit kompositorischen Anteilen von Vinci und Hasse.⁴⁷ Ebenfalls um ein Pasticcio handelte es sich bei der legendären *Artaserse*-Produktion 1734 in London, mit der Farinello einen triumphalen Erfolg feiern konnte. Hier kamen Stücke von Riccardo Broschi, Nicola Porpora und Attilio Ariosti neben Arien von Hasse zur Aufführung, deren Beiträge sind dann auch in der 1735 von Walsh gedruckten Sammlung der *Favourite Songs in the Opera Call'd Artaxerxes* zu finden (Abbildung 5). Auf dem Titelblatt wird Hasse bemerkenswerterweise als alleiniger Komponist genannt, während die tatsächlich vienen Urheber nicht im Einzelnen identifiziert sind. Dies mag ein Indiz dafür sein, dass Hasse damals als der namhafteste von ihnen galt.⁴⁸

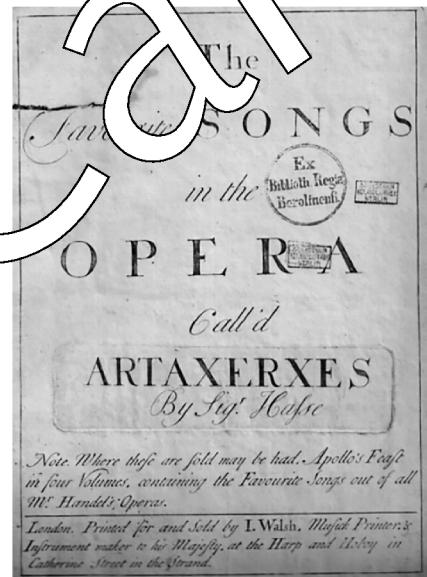


Abbildung 5: Titelblatt der 1735 in London von John Walsh gedruckten Ausgabe mit insgesamt acht Arien aus der Oper *Artaserse*. Andere Arien, die ebenfalls in der Sammlung enthalten waren, wurden die in den verschiedenen Ausgaben ausschließlich von Riccardo Broschi, Nicola Porpora und Attilio Ariosti. Aus der Zeit der Aufführung 1734 in London zur Aufführung bestand das Ensemble aus Farinello, Ariosti und anderen. Die einzigen Arien, die tatsächlich von Hasse stammten, waren „Per questo dolce“ und „Ischä“.

Die Sammlung der *Favourite Songs in the Opera Call'd ARTAXERXES* war ein großer Erfolg und wurde in verschiedenen Auflagen gedruckt. Sie wurde von verschiedenen Opernkomponisten wie Riccardo Broschi, Nicola Porpora und Attilio Ariosti geschrieben. Die Sammlung enthält acht Arien aus der Oper *Artaserse*, die von Hasse komponiert wurden. Die Arien sind in der Sammlung unter den Titeln „Per questo dolce“ und „Ischä“ aufgeführt. Die Sammlung war in vier Bände unterteilt und enthielt auch andere Lieder aus anderen Opern. Die Sammlung war in London bei John Walsh gedruckt und vertrieben. Die Sammlung war sehr populär und wurde in verschiedenen Opernhäusern gespielt. Die Sammlung war in verschiedenen Auflagen gedruckt und war in London sehr bekannt.

⁴⁵ Nachweis bei Schmidt-Hensel, „La musica è del Signor Hasse“, Bd. 2, S. 69–84.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 75; Blichmann, *Die Macht der Oper*, S. 180.

⁴⁷ Vgl. Dale E. Monson, *The Dramatic Tradition of Hasse's „Artaserse“*, 1730–1740, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. bis 26. März 1999, Hamburg* (Hasse-Studien, Sonderreihe 1), hg. von Reinhard Wiesend, Stuttgart 2006, S. 51–67, bes. S. 58.

⁴⁸ Die Ariensammlung aus dem *Artaserse*-Pasticcio war zwar nicht die erste Publikation mit Hasse'schen Beiträgen im Verlag von John Walsh, wohl aber jene, in der der Komponist erstmals namentlich auf dem Titel genannt ist. Bis zum Anfang der 1760er Jahre nimmt die Zahl der Druckausgaben zu, sodass Hasse in dieser Zeit der im Verlagskatalog – nach Händel – am häufigsten vertretene Komponist wird; das ist zweifellos ein weiteres Anzeichen für sein Renommee. Bei den Ausgaben handelt es sich einerseits um Einzeldrucke mit Opernauszügen oder Instrumentalmusik, meistens jedoch um Sammeldrucke mit Stücken verschiedener Komponisten. Hier wird Hasse oft exemplarisch als einziger genannt („compos'd by Sig: Hasse, and the most Eminent Italian Authors“). Auch Hesses *Salve Regina A-Dur* erschien 1740 bei Walsh – das einzige zu Lebzeiten des Komponisten gedruckte geistliche Werk überhaupt. Vgl. William C. Smith / Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh During the Years 1721–1766*, London 1968.

Wenige Jahre später haben Hesses Arien „Pallido il sole“ und „Per questo dolce amplesso“ nach dem Zeugnis von Charles Burney zu jenen Stücken gehört, die Farinello während seiner Dienste am spanischen Hof (ab 1737) dem König allabendlich vorsingen musste, um die Depressionen Philipps V. zu lindern.⁴⁹

Wie wir wissen, kam es am 29. September 1748 auch zu einer *Artaserse*-Aufführung im Markgräflichen Opernhaus von Bayreuth. Anlass waren die Feierlichkeiten zur Vermählung von Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth, der einzigen Tochter von Markgräfin Wilhelmine, mit Herzog Karl Eugen von Württemberg; gleichzeitig wurde das neu erbaute Opernhaus seiner Bestimmung übergeben. Ebenso wie bei dem einige Tage zuvor gegebenen *Ezio* dürfte es sich bei dem aufgeführten Werk aber allenfalls um eine tiefgreifende Bearbeitung unter Verwendung mehrerer Hesse'scher Arien gehandelt haben; komplette Inszenierung des Originalwerks in einer der bis dato vorliegenden Fassungen nahezu ausgeschlossen.⁵⁰

Außer in Warschau kam Hesses *Artaserse* von 1760 nach zwei Jahren noch einmal in einer Besetzung in Neapel sowie zum Karneval 1765 in Ferrara zur Aufführung.⁵¹ Dieser Komposition erreichte also bei weitem nicht die Verbreitung der ersten Vertonung.

Von den drei *Artaserse*-Fassungen Hesses sind bis ca. 170 handschriftliche Partituren erhalten, dazu mehrere Ariensammlungen, Stimmenmaterialien und rund 200 einzelne in Konvoluten überlieferte Arien. Das Online-Verzeichnis von RISM führt unter der Option „Artaserse / Johann Adolf Hesse“ mehr als 200 Quellen an.⁵² Besonders häufig als einzelne Arien überliefert wurden „Coro: amplesso“ und „Spietata“ (in allen drei Versionen). „Pallido il sole“, „Per questo dolce amplesso“ (in allen drei Versionen) sowie „Mi credi“ (in der Fassung von 1730/40) sowie „Mi credi“ (in der Fassung von 1740/60); die Partituren sind zwischen zehn und ca. 15 Blättern. Mit Abstand am meisten verbreitet ist jedoch das Duett „Tu vuoi ch'io viva, o cara“ (in der Fassung von 1730/40). Knapp 30 Kopien sind davon erhalten, überwiegend in der Fassung von 1730/40.

In der *Artaserse*-Kontratenhandschrift aus dem Jahr 1730/40 ist verdient der Umstand Beachtung, dass mehrere Stücke aus Hesses *Artaserse* als geistliche Lieder aufgeführt sind. Die Unterlegung von Opernarien mit geistlichen, zumeist lateinischen Texten war ein seinerzeit beliebtes Verfahren, das nach Lage der Quellen offenbar im katholischen süddeutsch-österreichischen Raum und in Böhmen gepflegt

⁴⁹ Vgl. Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise [...] aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling*, Bd. 1, Hamburg 1772, S. 156. – Zu Farinellos Rolle als Arbace sowohl bei der venezianischen Uraufführung wie im Londoner Pasticcio gehörte lediglich die Arie „Per questo dolce amplesso“, während „Pallido il sole“ als Arie des Artabano in Venedig von Grimaldi und in London vom Kastraten Senesino gesungen wurde; diese Zuweisung geht auch aus der Druckausgabe von Walsh hervor.

⁵⁰ Zum *Ezio* vgl. Reinhard Wiesend, *Der Bayreuther „Ezio“ von 1740: ein Machwerk?*, in: *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998*, hg. von Peter Niedermüller und Reinhard Wiesend, Mainz 2002 (Studien zur Musikwissenschaft 7), S. 85–96. Siehe auch Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hesse*“, Bd. 2, S. 87–88.

⁵¹ Vgl. Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hesse*“, Bd. 2, S. 92–93. Zwei im Conservatorio di musica „San Pietro a Majella“ in Neapel aufbewahrte Partituren sind der Aufführung von 1762 zugewiesen: *Rari* 7.4.5 und *Rari* 7.4.6 (letztere Partitur ohne Rezitative).

⁵² <https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism>. Zuletzt aufgerufen am 18. Februar 2021.

Artaserse in London im Licht der Ästhetik des Pasticcios

Über Johann Adolf Hasse kursiert in der Forschungsliteratur folgende, nicht genau zurückzuverfolgende Anekdote: Nach einer Anfrage aus London aus dem Jahr 1733, die Opera of the Nobility zu leiten, habe er sich zunächst rückversichern wollen, ob denn Händel bereits tot sei.¹ Welch Wahrheitsgehalt dieser Anekdote auch zukommen mag – Hasse ging nicht nach London. Stattdessen übernahm Nicola Porpora die Leitung der Opera of the Nobility, die 1733 noch im Lincoln's Inn Fields Theatre spielte, bevor sie 1734 in das Haymarket Theatre wechseln sollte. Mit Hilfe englischer Adeliger in Venedig verpflichtete er Carlo Broschi (genannt „Farinelli“) als Sänger für seine erste Saison im neuen Haus, die 1734 mit dem teilweise von Hasse komponierten Artaserse eröffnet wurde. Hasses ursprünglicher Artaserse war unter Beteiligung Farinellis 1730 in Venedig uraufgeführt worden und wurde für London in einigen Arien von Riccardo Broschi, Nicola Porpora und Attilio Ariosti angereichert, wobei letzterer bereits im Jahr 1724 eine Londoner Fassung des Artaserse nach einem Libretto von Nicola Francesco Haym herausgebracht hatte.² In der neuen Londoner Produktion wurde Artaserse somit zu dem, was wir heute mit dem Gattungsbegriff des Pasticcio beschreiben; dieser Begriff wurde im frühen 18. Jahrhundert jedoch nicht in Libretti noch in opernbezogenen Rezeptionsdokumenten verwendet.³ In der vorherigen Saison hatte auch Händel bereits ein Pasticcio über den von Metastasio vorgelegten Artaserse-Stoff auf dem Spielplan gehabt. Seinem Arbace lag die Erstausförmung Leonar Vincis zugrunde, die ebenfalls 1730, aber in Rom uraufgeführt wurde.

Die Anekdote illustriert die immense Komplexität der Opernproduktionen, die auch Komponisten, Sänger und die Produzenten in London zwischen unterschiedlichen Opernunternehmen und Sängern; zweitens den europaweiten kulturellen Austausch, der sich nicht allein aus geografischer Mobilität speiste, sondern auch aus verschiedenen Kommunikationsnetzen von brieflicher Kor-

1 Alan Yorke-Lord, *Opera and the Nobility: A Dissertation. Presented for the Osgood Memorial Prize 1951, Library London, Signatur 7901.cc.3, S. 12*; zitiert nach: Judith Milhous/Robert D. Hume, *Construing Farinelli in London*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), 372.

2 *Artaserse on the London Stage*, in: *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*, hg. von Michael Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien 2000, S. 283–291, Zitat S. 285. Zur Arie „Fortunata te passate mie pene“, die wahrscheinlich von Ariosti stammt, siehe Anne Desler, „Il novello Orfeo“ Farinelli: Vocal Profile, Aesthetics, Rhetoric, Diss. University of Glasgow 2014, S. 117.

3 Die Opernlibretti enthalten zumeist lediglich die Angabe „musica di vari autori“. In London wurde die Musik in Pasticcios, die von Händel arrangiert waren, daher oft dem Arrangeur wie z. B. Händel zugeordnet. Vgl. Berthold Over, *Paradigmen musikalischer Mobilität: Händels Pasticci*, in: *Händel-Jahrbuch* 65 (2019), S. 85–103, bes. S. 92, Anm. 27. Das Libretto zur Londoner Produktion von Artaserse trägt die Gattungsbezeichnungen „drama per musica“ bzw. „an opera“ und enthält keine Hinweise auf die Komponisten der einzelnen Arien; vgl. *Artaserse. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro dell'Hay-Market. Londra. Per Charles Bennet. M.DCC.XX-XIV*. Digitalisat unter <https://teca.bnfc.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?id=BNCF00004382830> (zuletzt gesehen am 21.12.2020).

4 Reinhard Strohm, *Händels Pasticci*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, hg. von Friedrich Lippmann, Köln 1974 (Analecta Musicologica 14), S. 208–267, hier S. 231–237. Zur Konkurrenz der beiden Fassungen von Vinci und Hasse vgl. zusammenfassend Dörte Schmidt, *Metastasios „Artaserse“: die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires*, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 103–119, hier S. 109–110 und 115–116.

S

Opera and the Nobility: A Dissertation. Presented for the Osgood Memorial Prize 1951, Library London, Signatur 7901.cc.3, S. 12; zitiert nach: Judith Milhous/Robert D. Hume, Construing Farinelli in London, in: British Journal for Eighteenth-Century Studies 28 (2005), 372.

Construing Farinelli in London, in: British Journal for Eighteenth-Century Studies 28 (2005), 372.

Metastasios „Artaserse“: die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires, in: Die Musikforschung 66 (2013), S. 103–119, hier S. 109–110 und 115–116.

respondenz und künstlerischem Agententum bis zu Musiktransfers durch Aufführungen;⁵ und drittens die pointierte Überhöhung und Selbstinszenierung der Akteure innerhalb eines lokal wie überregional bestimmten Musiklebens. Dieser dritte Aspekt sollte sich im Übrigen auch nicht unerheblich auf die Musikhistoriographie auswirken.

In diesem Beitrag möchte ich versuchen, die drei genannten Sachverhalte (Konkurrenz, kultureller Horizont, Selbstinszenierung) ineinander zu denken, um ästhetische Funktionsweisen von Opernpasticcios im London der 1730er Jahre zwischen Musiktransfers, Sängermobilität und Publikum zu beschreiben. Hierzu werde ich mich auf Rezeptionszeugnisse der italienischen Oper und italienischer Sängerinnen und Sänger stützen, die auf dem öffentlichen Musikmarkt in London kursierten und die einen Eindruck vermittelten, in welchen Spannungsverhältnissen die italienische Oper in London angesiedelt war. Dabei soll es sowohl um Arienauskoppelungen des Musikverlegers John Walsh gehen, die unter dem Titel *Favourite Songs in Music Shops* vertrieben wurden und vermeintlich diejenigen Arien enthielten, die beim Publikum besonders beliebt waren,⁶ als auch um die zahlreichen Opernkarikaturen, die sich in Kaffeehäusern erwerben ließen.⁷ Wie Berta Joncus in Bezug auf die in Italien entstandenen Karikaturen Farinellis festgestellt hat, wurden gerade diese im 18. Jahrhundert überregional rezipiert und spielten eine große Rolle bei der Verbreitung von Farinellis Image.⁸ In London gehörten sowohl die Karikaturen als auch die *Favourite Songs* nicht mehr zu einem steig sich erweiternden öffentlichen Musikmarkt, sondern waren durch zahlreiche Querverweise miteinander verbunden; dadurch ergab sich ein multimediales Netzwerk aus verschiedenen bildlichen, musikalischen und literarischen Darstellungsformen. Auf diese Weise bilden die genannten Quellen einen einen einzigartigen dynamischen Zusammenspiel, das die Darstellung von bereits existierenden Versatzstücken ab (einzelne Bildelemente, Arien oder Passagen aus literarischen Gattungsdefinitionen des Pasticcios).⁹ Eine Pasticcio nähert; zum anderen lassen sie sich in London des beginnenden 18. Jahrhunderts verbreitet und daher als Muster lesen. In ihm wurden grundlegende Umgangsweisen mit und damit wurde sicherlich auch die Geschmacksbildung reflektiert, und damit wurde sicherlich auch die Geschmacksbildung eben.⁹

Im Fokus steht zunächst aus bildlichen Rezeptionszeugnissen aus dem London der 1730er und 1740er Jahre, die Bezug auf Italien und insbesondere auf Farinelli nehmen, eine Ästhetik des Pasticcios herausarbeiten. Unter diesem Blickwinkel sollen dann in einem zweiten Teil die Songs aus Artaserse untersucht werden, die John Walsh in seiner Ausgabe *The Favourite opera call'd Artaxerxes by Sig. Hasse 1734* in London herausbrachte.

5 Zu diesen beiden Punkten vgl. zusammenfassend in Bezug auf die Gattung des Pasticcios in London zwischen 1700 und 1750 Reinhard Strohm, *Italian Pasticcio Opera, 1700–1750: Practices and Repertoires*, in: *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hg. von Berthold Over und Gesa zur Nieden, Bielefeld 2021, S. 45–67, hier S. 56–60.

6 Michael Burden, *From London's Opera House to the Salon? The 'Favourite' (and Not So 'Favourite') Songs from the King's Theatre*, in: *Beyond Boundaries. Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, hg. von Linda Phyllis Austern, Candace Bailey und Amanda Eubanks Winkler, Bloomington/Indiana 2017, S. 223–237.

7 Mark Hallett, *The Spectacle of Difference. Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven und London 1999, S. 1.

8 Berta Joncus, *One God, so many Farinellis: Mythologising the Star Castrato*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 437–496, hier S. 437–440.

9 Zu den multimedialen Netzwerken vgl. Gesa zur Nieden, „Native – ,foreign‘. Zum Nexus von Sozialstruktur und Rezeptionsästhetik in der Musikmetropole London“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 20 (2019), S. 27–44. Zur Pasticcio-Ästhetik im London der Aufklärung und zur Geschmacksbildung vgl. dies., *E manca l'arte? Die intermediale Pasticcio-Ästhetik im London des beginnenden 18. Jahrhunderts*, in: *Music and the Arts in England, c. 1670–1750*, hg. von Ina Knoth, musicon 2020, S. 133–150.



Abbildung 2: Leopold Peuckert: Kotzen-Nostitz-Theater (Stich nach Josef Carmine Hauptstadt Prag, Inv.Nr. 1047).

Der damals tätige S. Bustelli 1765 in eine weitere Etappe seines Gesellschaf

ernimpresario Giuseppe Bustelli (1731–1781), der auch in Deutschland oper mit seinem Ensemble im Sommer außerdem in Karlsbad und im Herbst auf, womit er in der sächsischen Metropole – parallel zu Prag – seine erfolgreichen Laufbahn einläutete.¹¹ Und in der Herbstsaison 1766 in Prag die Boroni-Oper *Sofonisba*.¹²

Die Partituren u.a.), in Deutschland (Wien) die Faksimile. Insgesamt dreizehn Partituren seiner Bühnenwerke erhalten geblieben, fünf davon aus der Provenienz.

Die Opern befinden sich heute in Italien (Neapel, Florenz, Venedig u.a.), in Deutschland (Dresden, Berlin, Leipzig, Wolfenbüttel, Regensburg u.a.), in Österreich (Wien) und auch in Portugal und Frankreich. Für das Studium seiner Prager Opern brachte seine Arbeit in Dresden wertvolle Erkenntnisse, denn in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden sind 13 Partituren seiner Bühnenwerke erhalten geblieben, fünf davon aus der Provenienz.

Einen interessanten Weg legte gerade die Partitur von Boronis Oper *Sofonisba* zurück, die 1764 zuerst in Venedig aufgeführt wurde, 1766 dann in Prag. Die venezianische Abschrift der Partitur befindet sich heute in der Lobkowitzer Musiksammlung in Nelahozeves und stammt

¹¹ Vgl. Milada Jonášová / Alena Jakubcová, Artikel „Bustelli, Giuseppe“, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, neu bearbeitete, deutschsprachige Ausgabe, hg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2013, S. 91–95.

¹² Titelblatt des Librettos: „SOFONISBA | DRAMMA | PER MUSICA | Del Signor Mattia Verazzi. Poe- | ta e Segretario Intimo di S. A. S. | Elettor Palatina. | DA | RAPPRESENTARSI | NEL REGGIO TEATRO | DI PRAGA, | DEDICATO | ALLA | NOBILISSIMA | ED | ECCELLENTISSIMA | NOBILTÀ, | L'Autunno dell'Anno 1766. | SOTTO | LA DIREZIONE | ED IMPRESA | DI | GIUSEPPE BUSTELLI | IMPRESARIO. | In Praga, nella Stamparia di Carlo Giu- | seppe Jaurnich.“. Nachweis: Schlossbibliothek Křimice, Signatur 3144.

aus der Kopistenwerkstatt von Giuseppe Baldan; an ihrer Entstehung waren vier Kopisten beteiligt.¹³ Alle Veränderungen in dieser Partitur wurden von einem Prager Schreiber durchgeführt, und über dieselben Befunde verfügt auch die Partitur in Dresden, die Prager Provenienz ist. Offensichtlich handelt es sich um Veränderungen, die vom Komponisten selbst vorgenommen wurden, sodass es möglich ist, diese Prager Aufführung von 1766 neben der ursprünglichen venezianischen Version der Oper aus dem Jahre 1764 als zweite Autorenfassung von Boronis Werk zu bezeichnen. Der Komponist nahm dabei Veränderungen in elf Nummern der Oper vor: Fünf Arien stellte er um, was auch die Neukomposition der Abschlüsse der vorhergehenden Rezitative erforderte, drei Arien komponierte er neu, davon zwei zum selben Text, und drei zu einem neuen Text. In welchem Maße es sich bei diesen Umgestaltungen um eine zielgerichtete Absicht des Autors handelte oder den Bedürfnissen und Möglichkeiten der Sänger aus Bustellis Ensemble geschuldet war, lässt sich mangels weiterer Informationen heute nicht mehr beurteilen.

Im Herbst 1766 komponierte Boroni seine erste „Prager“ Oper, und zwar Metastasios *Dramma per musica Artasere*. Die Oper erlebte ihre Weltpremiere im Karneval 1767, als gedruckte Libretto präzisiert diese Angabe auf den Januar 1767.¹⁴ Im Frühjahr studierte Boroni an im Kotzentheater seine venezianische Oper von 1764 ein, *Siroe re di Persia*. Im Herbst desselben Jahres arbeitete er bereits an einer weiteren Oper, wiederum zu einem Libretto Metastasios, nämlich *La Didone*. Die Premiere fand ebenfalls im Kotzentheater im Karneval 1768 statt.¹⁵

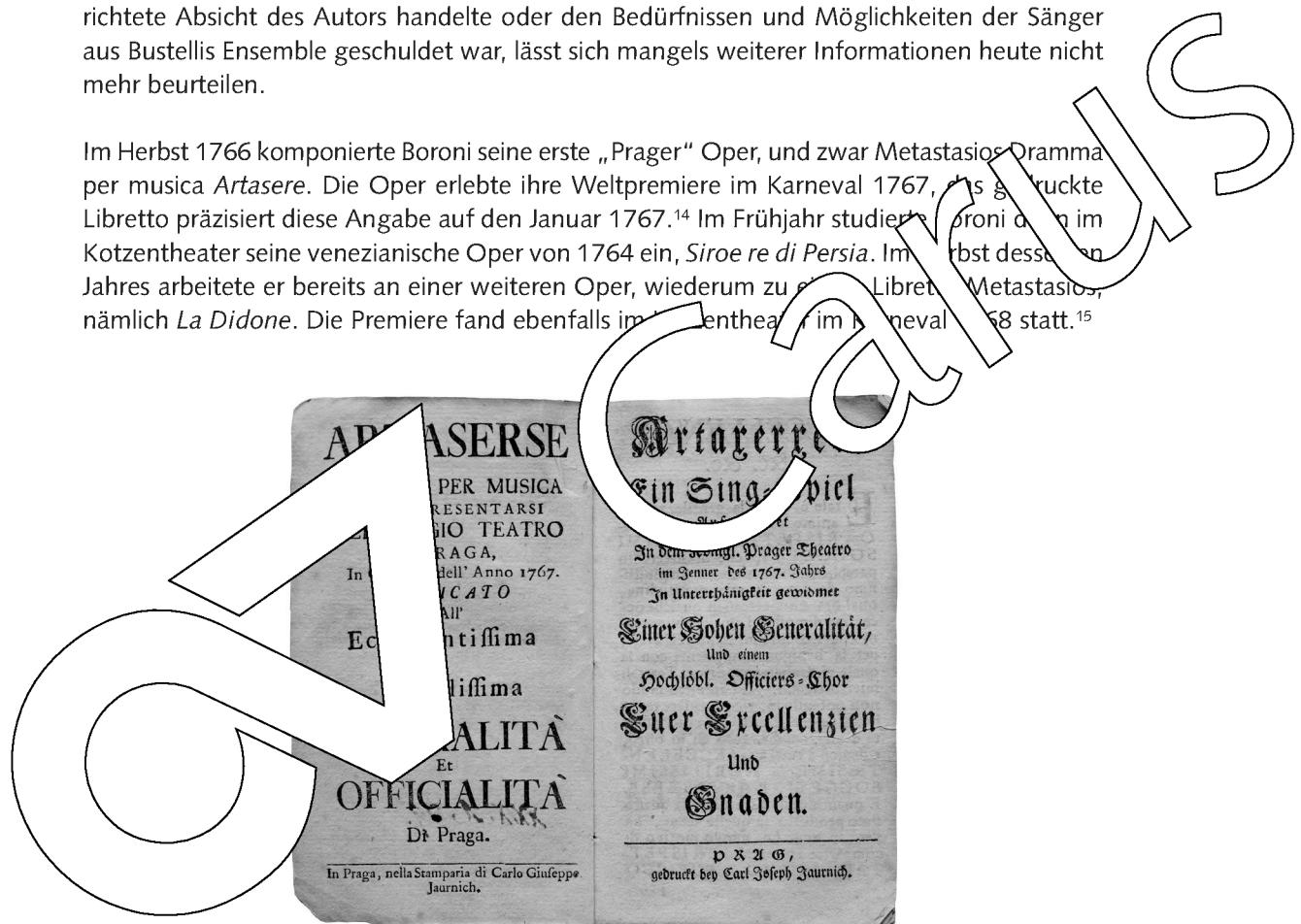


Abbildung 3: Libretto zur Boronis *Artaserse* (Kotzentheater Prag, Januar 1767).
Archiv von Tomislav Volek.

¹³ Siehe Milada Jonášová, *La Didone von Antonio Boroni, insbesondere die Arie „Ah non lasciarmi, no“ im Vergleich mit Vertonungen von Mozart und anderen Komponisten*, in: *Didone come soggetto nel dramma per musica*, S. 115–160.

¹⁴ Einziges Exemplar des Libretto von Boronis *Artaserse* im Privatarchiv von Tomislav Volek (siehe Abb. 3).

¹⁵ Titelblatt des Librettos: „LA DIDONE | ABBANDONATA | DRAMMA | PER | MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO TEATRO | DI | PRAGA | Nell'Carnevale 1768 | NELLA STAMPERIA DI IGNATI PRUSCHA.“. Nachweis: Nationalmuseum – Tschechisches Museum der Musik, Signatur B 647. Siehe Jonášová, *La Didone von Antonio Boroni*.

Bevor wir uns mit Boronis Oper *Artaserse* beschäftigen werden, ist es notwendig, auf einige spezifische Aspekte der Prager Operntradition des 18. Jahrhunderts hinzuweisen. Was den Umfang und die Genrevielfalt des Repertoires angeht, so repräsentierte Prag eines der bedeutendsten mitteleuropäischen Opernzentren. Wenn aber die Aufgabe darin besteht, direkte Musikquellen aus dieser Ära zu untersuchen, sieht man sich mit einer unerfreulichen Tatsache konfrontiert: In Prag selbst findet sich nur ein Minimum des Materials. Da Böhmen von den in Wien residierenden Habsburgern regiert wurde, gab es dort keinen Herrscherhof. Die Abwesenheit einer Herrscherresidenz bedeutete gleichzeitig die Nichtexistenz einer Hofoper. Was es stattdessen in Prag gab, war eine Oper vom Typ des *teatro impresariale* – also eine Angelegenheit von Impresarios, die als Privatunternehmer tätig waren. Dies bedeutete, dass mit ihrem Fortgang in der Regel auch ihr Fundus und die verwendeten Musikalien die Stadt verließen. Doch wenn es zu der Situation kam, dass einige Opernimpresarios neben ihrem Prager Engagement auch am Dresdner Hof tätig waren und sie ihre in Prag hergestellten Partiturabschriften nach dem Ende ihres Dresdner Engagements im dortigen Hofarchiv hinterlassen mussten, so sind damit auch einige Prager Opernpartituren für die Zukunft erhalten geblieben. So war es zum Glück auch im Falle von Boronis Opern, von denen sich mehrere Partituren heute im Musikarchiv der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befinden, und zwar einschließlich der Prager Oper *Artaserse* und *Didone*. Beide sind dort – und nur dort – erhalten geblieben.¹⁶

Dass diese beiden Partituren am Ort ihrer Ufführung – als in Prag entstanden sind, belegen das Prager Papier, die Handschriften von Prager Kopisten und die Angaben auf dem Titelblatt. Auf der *Artaserse*-Partitur heißt es:

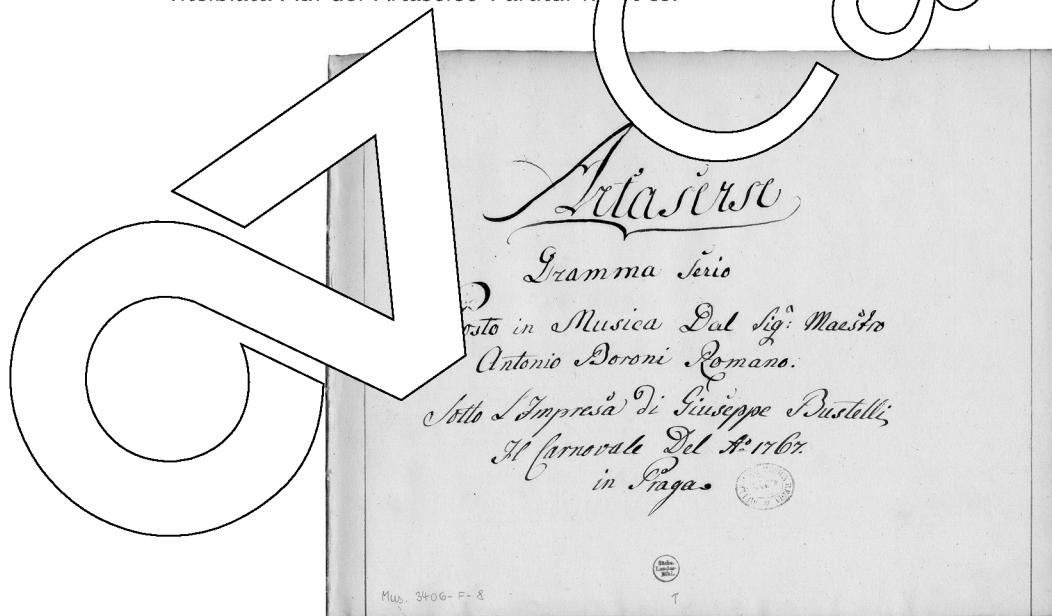


Abbildung 4: Die Titelseite der Prager Partitur von Boronis Oper *Artaserse*. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur *Mus.3406-F-8*, Band 1, S. 1.

¹⁶ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signaturen *Mus.3406-F-8* (*Artaserse*) und *Mus.3406-F-5* (*La Didone*).

Die Partitur besteht aus drei Bänden mit jeweils 207, 187 und 100 Seiten. Der Umschlag der Bände ist aus Leder, auf dem Bandrücken stehen in goldener Schrift der Titel der Oper und die Nummer des jeweiligen Aktes. Die Buchschnitte sind vergoldet.

Der Impresario Giuseppe Bustelli widmete die Aufführung der Oper ganz allgemein „einer hohen Generalität und einem Hochlöbl. Officiers=Chor Euer Excellenzen und Gnaden“. Was die Ausstattung angeht, steht im italienischen Teil des Librettos die ziemlich unkonkrete Information, dass die Szenen neu geschaffen wurden; am wichtigsten aber ist der Hinweis auf die Neuvertonung durch Boroni:

„[...] Ed in altro modo non potendo io, riconpensare tanta bontà; e gentilezza, che con l'offerta d'un Dramma, ecco ch'io offro, e dedico a tutti voi à ECCELENTISSIMI, e NOBILISSIMI SOGETTI, l'ARTASERSE. E quantunque altre volte sia questo stato prodotto su queste scene, ha però in oggi un nuovo motivo di comparire a gl'occhi dell'RISPETTABILISSIMO BUBLICO, per essere di nuovissima, Musica qui riscritto, dal Maestro Sig. Antonio Boroni Romano; [...]“.

Die gewohnten Informationen von der „Mutazioni di scena“ belegen, dass in jedem Akt zu zwei Veränderungen kam, im dritten Akt drei (Tabelle 1).

Tabelle 1: Die Bühnenverwandlungen im italienisch-deutschen Libretto von Boronis *Artaserse*.

Mutazioni di Scene.

ATTO PRIMO.

Giardino Corrispondente alli appartamenti Reali.
Tempo di notte, con Luna e Reggia.

ATTO SECONDO.

Appartamento della regina.
Sala con Trono, Violino, e scena.

ATTO TERZO.

Prigione.
Gabinetto.
Sala con Trono e scena accesa con la luce del sole.

Veränderungen des Theaters.

In der ersten Handlung.
Ein großer Saal, in welchen verschiedene Zimmer ausgehend, in der Nacht bey schlechtem Mond.

Das königliche Schloß.

In der andern Handlung.

Königliche Zimmere.
Der grosse Saal des Königl. Raths mit einem Thron an der Seite; an der andern Stühle für die Grossen des Reichs, samt einen Tischel[!], und Sessel zur Rechten des Throns.

In der dritten Handlung.

Ein Gefängnuß.
Königliche Zimmer.
Ein Saal mit einem Thron an einer Seite, worauf der Zepter und die Krone liegen. In der Mitte ein entzündtes Bildniß der Sonnen.

Um den historischen Prager Kontext zu klären, sei angeführt, dass die böhmische Metropole schon im Herbst 1748 mit der Opernbearbeitung des *Artaserse*-Stoffes Bekanntschaft gemacht hatte. Dabei handelte es sich um ein Pasticcio, das die Operngesellschaft von Giovanni Battista Locatelli (1713–1785) aufgeführt hat.¹⁷ Als Interpreten waren führende Sänger der Prager Ära Glucks beteiligt: Maria Massucci (*Artaserse*), Rosa Costa (*Mandane*), Settimio Canini (*Artabano*), Giovanna Della Stella (*Arbace*), Santa Tasea (*Semira*) und Angiola Romani (*Megabise*).¹⁸

¹⁷ Libretto: Nationalmuseum – Tschechisches Museum der Musik in Prag, Signatur B 65 (siehe Abb. 5). – Vgl. Milada Jonášová, Artikel „Locatelli, Giovanni Battista“, in: *Hudební divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, hg. von Alena Jakubcová, Prag 2007, S. 350–354; dies., Artikel „Locatelli, Giovanni Battista“, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien*, S. 394–399.

¹⁸ Vgl. Milada Jonášová, *Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag*, in: *Gluck und Prag*, hg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg, Kassel 2016 (Gluck-Studien 7), S. 39–67.

S



Abbildung 9a/b: Semiras Arie „Se del fiume altera l'onda“ (II,7), komponiert von Boroni für Elisabetta Pavona. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mus.3406-F-8, Bd. 2, S. 86 und 89.

Die eine, in F-Dur und mit Streicherbegleitung, trägt die Überschrift „La Sig:^a Bajni.“ (siehe Abb. 8a/b). Die andere, mit der Überschrift „La Sig: Pavona“, ist in G-Dur, und neben den Streichern sind an der Begleitung auch Hörner und Oboen beteiligt (siehe Abb. 9a/b). Es scheint, dass sich beide Sängerinnen in der Prager Inszenierung abwechselten.

Tabelle 3: Anzahl der Arien in Boronis *Artaserse*

Personaggi	Sänger/-innen	Atto I	Atto II	Atto III	Insgesamt
Artaserse	Geltruda Cellini	1	1	1	3
Mandane	Angiola Calori	2	2	0	4
Arbace	Emmanuelle Cornacchia	2	2	1	5
Artabano	Pietro de Mezzo	2	1	1	4
Semira	Cecilia Baini / Elisabetta Pavona	1	1	1	3
Megabise	Giovanni Dalpini	1	1	0	2
Insgesamt		9	8	4	

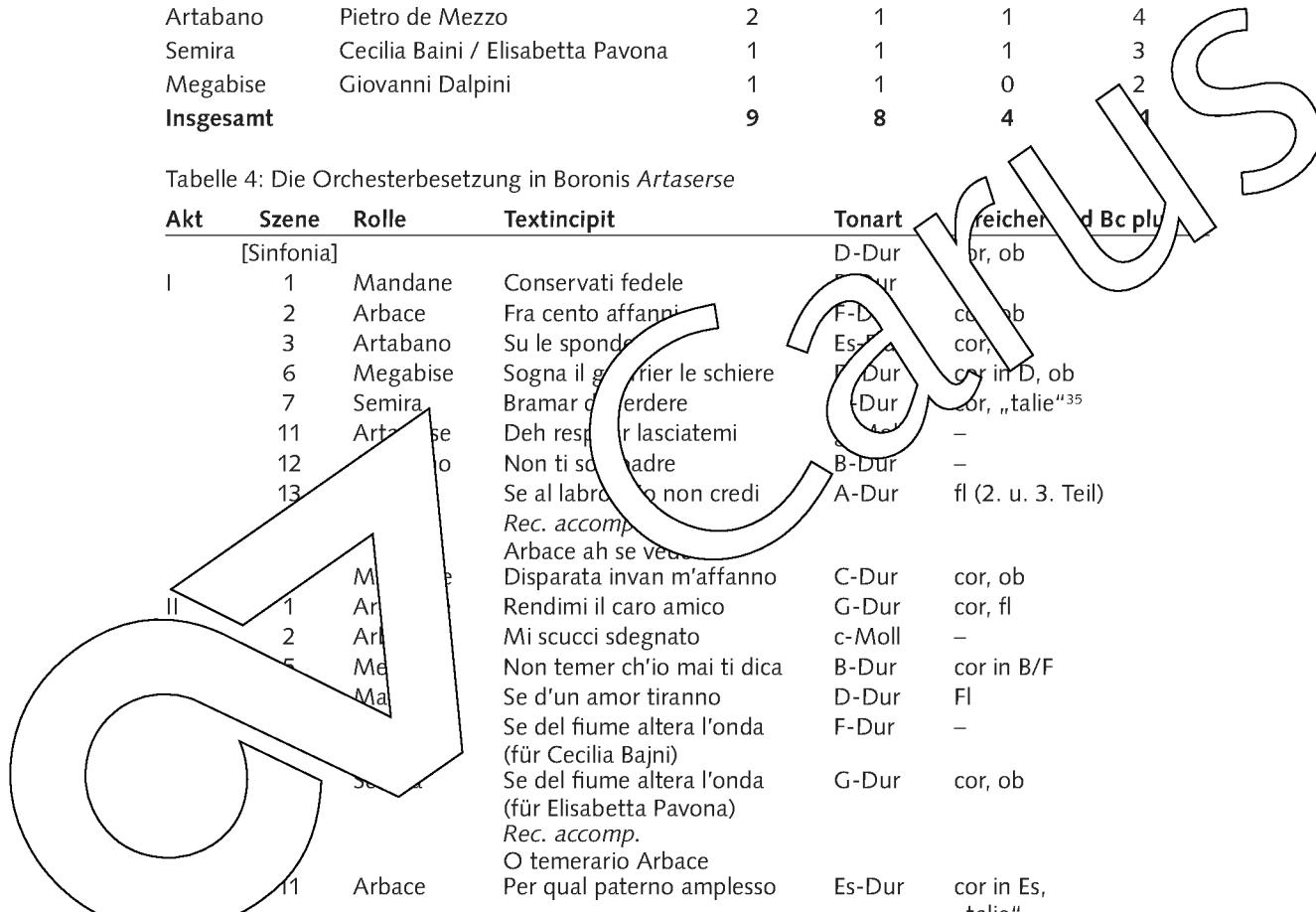


Tabelle 4: Die Orchesterbesetzung in Boronis *Artaserse*

Akt	Scene	Rolle	Textincipit	Tonart	Reicher
[Sinfonia]					
I	1	Mandane	Conservati fedele	D-Dur	cor, ob
	2	Arbace	Fra cento affanni	D-Dur	cor, ob
	3	Artabano	Su le sponde	F-Dur	cor, ob
	6	Megabise	Sogna il g	Es-Dur	cor, ob
	7	Semira	rier le schiere	F-Dur	cor in D, ob
	11	Artaserse	Bramar d	D-Dur	cor, „talie“ ³⁵
	12		Deh resp	D-Dur	—
	13		Non ti so	B-Dur	—
			Se al labro	A-Dur	fl (2. u. 3. Teil)
			Rec. accomp.		
			Arbace ah se ved		
II	1	Ar	Disparata invan m'affanno	C-Dur	cor, ob
	2	Ar	Rendimi il caro amico	G-Dur	cor, fl
	5	Me	Mi scucci sdegnato	c-Moll	—
	Ma		Non temer ch'io mai ti dica	B-Dur	cor in B/F
			Se d'un amor tiranno	D-Dur	Fl
			Se del fiume altera l'onda	F-Dur	—
			(für Cecilia Bajni)		
			Se del fiume altera l'onda	G-Dur	cor, ob
			(für Elisabetta Pavona)		
			Rec. accomp.		
	11	Arbace	O temerario Arbace		
			Per qual paterno amplesso		
	12	Mandane	Và tra le selve ircane	D-Dur	cor in Es,
	15	Artabano	Così stupisce e cade	F-Dur	„talie“
III	1	Arbace	Per che tarda è mai la morte	f-Moll	cor, ob
	2	Artaserse	Nuvoletta opposta al sole	Es-Dur	cor, ob, fag
	4	Artabano	Figlio se più non vivi	B-Dur	cor, fl
	6	Semira	Non è ver che sia contento	C-Dur	cor, ob
	7	Mandane, Arbace	Tu vuoi ch'io viva o cara	A-Dur	—
	8		Rec. accomp.		cor
			A voi popoli io m'offro		

³⁵ Taille = Tenoroboe. Siehe z. B. Reine Dahlqvist, *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese*, in: Galpin Society Journal 26 (1973), S. 58–71.

Die Schwetzinger Dramaturgie

An dieser habsburgischen und Dresdner Tradition mag sich auch Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz und Bayern orientiert haben, der für die kleine Bühne des Schwetzinger Schlosstheaters im Gegensatz zur der staatstragenden Mannheimer Hofbühne eine dezidiert pastorale Dramaturgie verfolgte. Sie spiegelte förmlich die weitläufigen idyllischen Parkanlagen mit ihren ausgeklügelten, antike und aufklärerische Bildprogramme verschmelzenden Bauten und Skulpturengruppen.¹⁶ Einen Höhepunkt dieser Tendenz bildete am 25. Juni 1775 die Aufführung der kleinen Pastorale *L'Arcadia conservata (Das gerettete Arkadien)* von Niccolò Jommelli unter freiem Himmel im Naturtheater des Apollotempels im Park. Mit der eigens für die Aufführung in dieser architektonischen Pastorale komponierten Azione teatrale wurde die Genesung Carl Theodors von einer längeren Krankheit gefeiert.

Der von Silke Leopold und Bärbel Pelker rekonstruierte Schwetzinger Spielplan zeigt eindrücklich, welches Reformpotenzial die pastorale Dramaturgie noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu entfalten in der Lage war, konnten in ihr doch viele der zentralen Ansätze zur Reform der Gattung Oper anknüpfen, aus welchen sich schließlich die Musiktheater Mozarts entwickeln sollte.¹⁷ Unter genuin pastoralen Stoffen (1772/1775¹⁸) und *Amor vincitore* (1774/1774) von Johann Christian Bach, 1769 stehen dabei Glucks Reformoper *Alceste* in der italienischen Fassung von 1767 und 1771 und Anton Schweitzers gleichnamige Vertonung desselben Stoffes von 1773 auf. Der Text von Christoph Martin Wieland. Letztere startete von Schweitzer aus ihren Triphuzen aus, die Bühnen des deutschen Sprachraums seiner Verbannung aus der Schweiz zwischen pastoraler und komischer Oper und oder lärmendem Stoff, der in einem Libretto hin als Gruppe von Figuren in einem Libretto (Les figures) oder in einem Raum (Le salotto) bezeichnet wird. Beide Bühnenwelt und Antonio Sacchini, Leucippo ist in einer großen Oper. Der Spielplan ist also der eher ungewöhnliche Fall einer Pastorale, die zugleich entspricht sie doch mit ihren sechs Figuren und 21 Arien den Ausmaßen des pastastorianischer Prägung. Im Konzert der Schwetzinger Dramaturgie vertritt die musikalisch gewichtigste Stimme. Nicht zuletzt, weil mit ihr Hasse als Komponist der Opera seria in Schwetzingen Einzug hält.

¹⁶ Vgl. Ralf Richard Wagner, *Arkadien auch in Schwetzingen?*, in: *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2004, S. 39–54.

17 Vgl. *Hofoper in Schwetzingen. Musik*, S. 87–154.

¹⁸ Die erste Zahl bezeichnet das Jahr der Uraufführung, die zweite das Jahr der Aufführung in Schwetzingen.

¹⁹ Der Spielplan schließt 1785 sinnfällig mit einem heute zwar wenig bekannten, zeitgenössisch jedoch bahnbrechenden Stück, das neben Mozart auch Goethe tief beeindruckt hat: Giovanni Paisiello's ein Jahr zuvor am Wiener Burgtheater uraufgeführtem *Il re Teodoro in Venezia* (König Theodor in Venedig) auf ein Libretto von Giambattista Casti, in dem sich nach derzeitigem Forschungsstand erstmals komische und ernste, ansatzweise gar tragische Momente mischen.

Leucippo – eine Dramaturgie der Empfindsamkeit?

Indem sich der durch und durch tugendhafte Leucippo am Ende als Sohn Naretes entpuppt und Delio die Liebe zwischen ihm und Dafne als ‚im Himmel beschlossen‘ sanktioniert, fügt sich das Stück einerseits der typischen Seria-Dramaturgie staatstragender Liebe ein – und hebt sie doch zugleich aus. Denn betrachtet man diese Handlung vor dem Hintergrund der klassischen Intrigendramaturgie, so sticht eines sofort ins Auge: Es gibt keine Eifersucht! Nicht nur das Libretto verzichtet – zumindest beim zentralen Liebespaar – auf diese in der Regel zentrale Antriebskraft der Handlung, auch Hasses Vertonung folgt deziert dieser Linie. Dafne und Leucippo stehen so unverbrüchlich und treu zueinander, dass ihrer Liebe jenes Moment der Leidenschaft fehlt, deren Kehrseite die leicht aufschäumende Eifersucht als menschlichstes aller Laster ist. Menschlich eifersüchtig ist in dieser Oper nur noch eine der Nebenfiguren, Climenes Liebhaber Nunte. Bezeichnenderweise bleibt aber auch dessen Eifersucht – ausgelöst durch Climenes Sorge um Aristeo, in der Nunte zurecht mehr als freundschaftliche Zuneigung wittert, denn Aristeo wird sich bald als ihr Bruder Leucippo entpuppen – geradzu ostentativ folgenlos: Weder wendet sich Nunte auf der Handlungsebene gegen den Freind, noch verschafft er seinen Gefühlen in einer entsprechenden Arie Luft. Stattdessen wird seine Eifersucht ‚trocken‘ im Rezitativ (Akt III/Szene 1 und 2) und damit explizit als Eifersucht des Gottes Delia alias Apollo treibt die Handlung an. Nur für die Eifersucht des Gottes ist ein Orkan. In dem Zentrum und gleichsam als Otopos des goldenen Zeitalters, er ist in ihr angekommen.

Die Liebe von
Ideal der
18. Februar
der Aufschub, du
Leidenschaft. Im Ex-
tiges Lieb-
lieb kann diese
relles ist
überfo-
stets

und Dafne vor. Nicht damit beruft es in Ansätzen jene Wendung vom
zärtlichen Lieben für die Literatur in der zweiten Hälfte des
werden sollte. Konstitutiv für die galante Liebe ist das Moment
ßere Hindernisse oder durch innere Hemmnisse wie Eifersucht oder
all führt das Ideal der galanten Liebe bekanntlich in die Aporie, dass
tändnis nur bedeuten kann, dass das mein Gegenüber mich nicht
alten auf heiße Leidenschaft deutet.²⁰ Das Liebesverbot der Dafne
Forderung nur noch sehr eingeschränkt erfüllen, da es ein gene-
sition bedeutet dies, dass an die Stelle ungebremster die empfindsam
Leidenschaft der Zentralfiguren tritt, weil diese sich der Zuneigung des anderen
t sind. Der Aufschub kommt von außen und löst damit alle inneren Hemmnisse
Symptomatisch zeigt sich das in der Arie Dafnes, die das Moment des Aufschubs
Steinen gehemmten Bachlauf ausformuliert und mit der besonderen Kunst Faustina
Hasses in Trillerketten die Wellenmotivik ihrer Arie musikalisch plastisch werden lässt.

²⁰ Wie beispielsweise Anton Ulrich von Braunschweig und Lüneburg anhand einer Episode der Römischen Octavia vorführt. Vgl. Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 116, und Stephan Kraft, *Geschlossenheit und Offenheit der „Römischen Octavia“ von Herzog Anton Ulrich*. „Der Roman macht ahn die ewigkeit gedencken, er nimbt kein endt“, Würzburg 2004, S. 35.

Andante 18

DAFNE

Orch.

U - gua - le è il de - sio, che m'ar - de nel pet - to, che

22

m'ar - de in pet - to, a un rio, che ri - stret - to trai sas - si sen

27

va,

31

35

a un rio, che ri - stret - to trai sas - si sen va.

The musical score consists of five staves of music for Dafne and the orchestra. The vocal line starts with 'U - gua - le è il de - sio, che m'ar - de nel pet - to, che'. The orchestra provides harmonic support with various instruments. The vocal line continues with 'm'ar - de in pet - to, a un rio, che ri - stret - to trai sas - si sen' at measure 22. The vocal line then breaks into 'va,' and 'tr' (trill) markings appear above the notes. The vocal line continues with 'a un rio, che ri - stret - to trai sas - si sen va.' at measure 35. The score is in 2/4 time, with a key signature of one sharp. The vocal part uses a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and grace notes. The orchestra part includes various instruments like strings, woodwinds, and brass, with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The vocal part is marked 'Andante' and '18'.

Notenbeispiel 1: Johann Adolf Hasse, *Leucippo*. Ausschnitt aus Dafnes Arie „Uguale è il desiro“ (Akt II, Szene 16)

In *Leucippo* wird die Pastorale also vom Ort der freien, weil außerehelichen und folglich freiwilligen Liebe zum Ort der unverrückbaren emotionalen Bestimmung.²¹ Die Folgen für die musikalische Dramaturgie sind gravierend: Denn nicht nur die Handlung umkreist die Liebenden, statt von ihnen vorangetrieben zu werden. Auch die Arien der Liebenden kreisen permanent in der gemäßigten Leidenschaft, da sie nie Anlass haben, an der Treue des Partners zu zweifeln. Mit dem galanten Ideal oszilliert diese Zärtlichkeit weiterhin vor allem deshalb, weil der Tod nicht die ultimative, die Liebenden trennende Katastrophe bildet,²² sondern nach dem Prinzip

The image shows a musical score for an aria from the opera *Leucippo*. The score consists of several staves of music. The top staff is for 'LEUCIPPO' and the bottom staff is for 'Orch.'. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal line begins with 'Per me vivi - vi, a - ma - to be - ne, a -' and continues with 'ma - to Be - ne, che il mo - ri più non mi spia se b - vi - vi, e vi - vi, e'. The orchestra part consists of chords and rhythmic patterns. Large, white, hand-drawn S-shaped markings are overlaid on the music, particularly on the vocal line and the orchestra part, creating a visual representation of the musical flow and structure.

Notenbeispiel 2: Ausschnitt aus Leucippos Arie „Per me vivi!“ (Akt II, Szene 10)

²¹ Noch Marie von Ebner-Eschenbach hat Ende des 19. Jahrhunderts mit der Pastorale die Bigotterie und Brutalität der adeligen Gesellschaft gefasst. In ihrer Novelle *Er lässt die Hand küssen* lässt eine alte Gräfin eine altertümliche mythologische Pastorale aus eigener Feder aufführen und parallel dazu einen jungen Mann aus einem ihrer Dörfer dafür zu Tode prügeln, weil er eine geheime nichteheliche Liebesbeziehung (inklusive daraus resultierenden Kindern) zu einem Mädchen in präzise demselben bukolischem Setting, aber eben in der Realität unterhielt.

²² Anton Schweitzers Oper *Alceste* auf ein Libretto Christoph Martin Wielands – einem, wenn nicht dem Gründungsstück empfindsamen Musiktheaters – zentriert diesen Konflikt, mit dem die zärtliche Liebe eben nicht mehr ohne weiteres in ein Jenseits verlegbar ist. Nicht zuletzt, weil hier konsequent die antike Jenseitsvorstellung in Anschlag gebracht wird, nach der die Toten beim Betreten der Unterwelt ihr Leben und folglich auch ihren Partner vergessen. Vgl. Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 281–544.

galanter Ritterlichkeit die Chance bietet, dem Partner in einer höheren Erscheinungsform nahe zu sein, womit sogar der Trennungsschmerz zum Triumph wird.

Die markanteste Diskussion des galanten Ideals liefert just die Stelle äußerster Wut des Protagonisten auf seine Geliebte. Er reagiert damit auf ihren als Zumutung begriffenen Vorschlag, statt nach dem galanten Ideal heldenhaft für sie zu sterben, neben ihr weiterzuleben, ohne sie besitzen zu können. Doch ist das just eine der Optionen, die sowohl das galante Ideal als ‚schönste‘, weil ewig unerfüllte Liebe vorschlägt,²³ wie die empfindsame Literatur sie u. a. mit Christian Friedrich Gellert am Beispiel der versehentlich zwei gültige Ehen eingehenden Protagonistin in *Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1747) durchspielt.²⁴ Leucippo jedoch lehnt dies ausdrücklich ab und wendet sich mit dieser Aufwertung des sexuellen Vollzugs (alternativ lieber sterben) in einer musikalisch programmatischen kontrastiven Aufwallung sowohl gegen das galante wie das aus ihm entwickelte empfindsame Ideal.

Notenbeispiel 3: Rezitativ der Dafne und des Leucippo und Arie des Leucippo „Voler, che vita io resti per vivere al dolor?“ (Akt III, Szene 5)

Un poco lento

26

DAFNE

LEUCIPPO

Orch.

30

mio Be-ne, ch'io ti las-
e ne-
Ti sov-

so di me.

Ram - men - ta un, che ha saputo a - mar - ti
a sì seces - si - vo se - gno, che

p

p f

pro d'abban - do - nar - ti ha vo - lu - to mo - ri - re. E se tal - vol - ta qui

²³ So – hypothetisch, weil in der Folge sofort aufgelöst – am Schluss von Lully/Quinaults *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*.

²⁴ Allerdings wird dieses keusche Ideal erst nach einer Phase des sexuellen Vollzugs eingegangen, dem auch die einzige Tochter der Protagonistin entstammt.

39

pas-si, o - ve la ter- ra mi co-pri-rà, ti chiedo, nel premer-la ba - gna-ta del sangue mi-o, che

sempre p

44 DAFNE

sol di tanto in tan - to con-fonda il sangue mi-o col tuo bel pianto.

poco f *f*

49

Ca-ro, non sa - i, non sai quel, che ho o - sto. Forse... Chi ... tre-sti in questo suolo i-

stes-so... *CIPPO*

Di più non pos - so dir - ti.

In - ten - do. Nun - te di - sposto a-

vrai, per-ch'e-gli ten - ti di sot-trarmi al-la mor-te. Chi nol fac - cia. In - u - ti - le sa - rà. Vo - glio fi -