

INHALT

Vorwort	9
I. Einleitung	11
I. 1. Einführung	11
I. 2. Quellenlage und Forschungsstand	14
I. 3. Der Begriff <i>eroicomico</i> — Herkunft und Definition in zeitgenössischen Quellen	16
I. 4. Geschichtlicher Überblick, Verbreitung und Faktur der <i>heroisch-komischen Oper</i>	25
II. Die ersten (italienischen) <i>melodrammi eroicomico</i>	29
II. 1. Traettas <i>Il Cavaliere errante</i>	29
II. 1. 1. Das Libretto	29
II. 1. 2. Guidos Charakterisierung im Libretto	31
II. 1. 3. Die musikalische Charakterisierung Guidos	32
II. 1. 3. 1. Die Introduction	33
II. 1. 3. 2. Guidos Arie "Vorrei...non sò... pavento"	35
II. 1. 3. 3. Guido und Calotta	38
II. 1. 3. 4. Guido und Stordilano	39
II. 1. 4. Zusammenfassung	41
II. 2. Goldonis <i>Aristide</i>	41
II. 3. Haydns <i>Orlando Paladino</i>	43
II. 3. 1. Das Libretto	43
II. 3. 2. Die musikalische Charakterisierung Medoros	48
II. 3. 2. 1. Medoros Arie "Parto. Ma, oh Dio, non posso"	49
II. 3. 2. 1. 1. Zum Adagio-Teil	50
II. 3. 2. 1. 2. Zum Allegro-Teil	52
II. 3. 2. 2. Medoros Arie "Dille che un infelice"	53
II. 3. 3. Die musikalische Charakterisierung der anderen Personen	56
II. 3. 4. Zusammenfassung	59
II. 4. Cartellieris <i>Angarda</i> und <i>Atalinda</i>	60
II. 4. 1. Das Libretto	60
II. 4. 2. Dramatisch-strukturelle Abänderungen bei <i>Atalinda</i>	64
II. 4. 3. Die musikalische Charakterisierung des Protagonisten Magnesio/ Alfredo	65

III. Paradigma des <i>melodramma eroicomico</i>	69
III. 1. Paers <i>Sargino ossia l' allievo dell' amore</i>	69
III. 1. 1. Das Libretto	69
III. 1. 2. Die Charakterisierung des Protagonisten	71
III. 1. 3. Die musikalischen Merkmale des <i>Heroisch-</i> <i>Komischen</i> : Sarginos Entwicklung zum Idealhelden	77
III. 1. 3. 1. Die Introduction	77
III. 1. 3. 2. Das Finale I	83
III. 1. 3. 3. Das Terzett des zweiten Aktes	85
III. 1. 3. 4. Sarginos Charakterisierung in anderen Szenen	87
III. 1. 4. Zusammenfassung	89
III. 2. Die Bedeutung Giuseppe Maria Foppas für das <i>melodramma eroicomico</i>	90
III. 2. 1. Überblick	90
III. 2. 2. Gazzanigas <i>Fedeltà e amore alla prova</i>	91
III. 2. 2. 1. Das Libretto	91
III. 2. 2. 2. Die Musiksprache	92
III. 2. 3. Gardis <i>La Semplice ovvero la virtù premiata</i> und und Lavignas <i>Le Metamorfosi</i>	97
III. 2. 3. Zusammenfassung	99
III. 3. Exkurs I: Die <i>heroisch-komische</i> Frauengestalt	99
IV. Die <i>heroisch-komische Oper</i>	103
IV. 1. Die <i>Sturm</i> -Bearbeitungen	103
IV. 1. 1. Überblick	103
IV. 1. 2. <i>The Tempest</i> — <i>Die Geisterinsel</i>	104
IV. 1. 3. <i>The Tempest</i> — <i>Sturm 1</i> — <i>Sturm 2</i>	105
IV. 1. 4. Die Charakteristik der Protagonisten	106
IV. 1. 5. Vergleich des Dramenaufbaus	108
IV. 2. <i>Die Zauberflöte</i> Mozarts — eine <i>heroisch-komische Oper</i> ?	113
IV. 2. 1. Einführung — Charakteristik Taminos	113
IV. 2. 2. Mozarts musikalische Charakterisierung Taminos	119
IV. 2. 2. 1. Die Introduction u. a.	119
IV. 2. 2. 2. Die <i>Bildnisarie</i> (Nr. 3)	120
IV. 2. 2. 3. Das Finale I	125
IV. 3. Das Nachwirken der <i>Zauberflöte</i>	127
IV. 3. 1. Goethes <i>Zauberflöten</i> -Fragment	127
IV. 3. 2. Winters <i>Das Labyrinth</i>	130
IV. 3. 2. 1. Das Libretto	130
IV. 3. 2. 2. Taminos musikalische Charakterisierung bei Winter	132

IV. 4. Die Wiener <i>heroisch-komische</i> Märchen- und Kolonialstoffoper	135
IV. 4. 1. Überblick	135
IV. 4. 2. <i>Das Sonnenfest von Sangorra — Das Schlangenfest der Braminen — Zwei heroische-komische Opern</i> von Hensler und Müller	138
IV. 4. 2. 1. Das Libretto	138
IV. 4. 2. 2. Eigentümlichkeiten der Vertonung	142
IV. 4. 3. Weitere Beispiele der Wiener Kolonial- und Märchenstoffoper	146
IV. 4. 4. Zur Bedeutung Schikaneders	149
IV. 4. 5. Bretzners <i>Das wütende Heer oder Das Mädchen auf dem Turme</i>	152
IV. 4. 6. Zusammenfassung	153
V. Die Parodiegruppe	157
V. 1. Einführung-Definition-Überblick	157
V. 2. Cherubinis <i>Lodoiska</i>	166
V. 3. Andere Bearbeitungen des <i>Lodoiska</i> -Stoffes	169
V. 4. Exkurs II: <i>Semiramis</i> -Bearbeitungen	173
V. 5. Exkurs III: Zum Telemach-Stoff	174
V. 6. Mayrs Stellung innerhalb des <i>melodramma eroicomico</i>	178
VI. Zusammenfassende Ergebnisse der werkimmanenten Analyse des <i>heroisch-komischen</i> Opernbestandes	184
VII. Wagners <i>Siegfried</i> und seine Beziehung zur <i>heroisch-komischen Oper</i>	187
VII. 1. Einführung	187
VII. 2. Der <i>Junge Siegfried</i> und der <i>Siegfried</i> der Tetralogie	192
VII. 3. Wagners Konzeption der Figur Siegfrieds, verglichen mit den Quellen	200
VII. 4. Zur <i>heroisch-komischen</i> Musiksprache im <i>Siegfried</i>	203
VII. 4. 1. Funktion des Liedhaften	203
VII. 4. 2. Das "Furcht"-motiv und die Szene III/3	207
VII. 4. 3. Der parodistische Anteil im <i>Siegfried</i>	210
VII. 5. Zusammenfassung	213
Literaturverzeichnis	217
Abkürzungsverzeichnis	223
Materialkatalog	227
Register	247