

Inhalt

Band I: Studien zur Überlieferung, Stilistik und Rezeption

I	Einleitung	1
I.1	Das Drama serio zwischen Opernkultur und Personalstil	2
I.2	Grundsätzliche Überlegungen zum Forschungsgegenstand ›Neapolitanische Schule‹	4
I.3	Licht ins Dunkel: Die Quellenlage	5
I.4	Methodische Fragen	9
I.4.1	Werkauswahl	9
I.4.2	Aspekte der musikalischen Analyse	10
I.5	Der Forschungsstand	11
I.5.1	Unkonventionell oder angepasst? Leonardo Leo und die ›Neapolitanische Schule‹	11
I.5.2	Leos Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert: Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter	15
I.5.3	Das 20. Jahrhundert: Die teleologischen Interpretationen und die Suche nach einer spezifisch neapolitanischen Musikkultur	30
II	Leonardo Leos erste Oper: <i>Pisistrato</i> (1714)	43
II.1	Die beiden Libretti von Domenico Lalli (1711, 1714)	44
II.2	Die Besetzung. Die ›zwei Stimmen‹ des Kastraten Nicola Grimaldi	55
II.3	Die Opernsinfonien Leos	58
II.3.1	Strukturelle Betrachtungen zu Leos Opernsinfonien	58
II.3.2	Die Sinfonie zu <i>Pisistrato</i>	62
II.4	›Rollenmechanismus‹ und musikalische Nummern	64
II.4.1	Pisistrato oder: Der milde Tyrann	65
II.4.2	Nicia: Kompromisslosigkeit und innere Qual	69
II.4.3	Pericle oder: Der unschlüssige Held	72
II.4.2	Conone: Opportunismus und Gewissenskonflikt	75
II.4.5	Fiana	76
II.5	Zum Arienaufbau: Tonale Beziehungen, Instrumentalritornelle	81
II.6	Die Buffo-Szenen: <i>Cirilla e Arpasso</i>	88
III	<i>Zenobia in Palmira</i> (1725) und Leos musikalischer Stilwandel	93
III.1	1715-1724: Zehn quellenarme Jahre	94
III.2	Die Überlieferung des Zenobia-Stoffs	97
III.3	Die Besetzung und die Rollenhierarchie	102
III.4	Die Opernsinfonie	105
III.5	Die »Sinfonia nello steccato«	109
III.6	Die Vertonung	110
III.6.1	Zenobia. Spuren einer formalen Flexibilität	110
III.6.2	Decio: Ein ›gemütlicher‹ Held für Farinelli	120
III.6.3	Odenato: Der ritterliche Kodex eines römischen Statthalters	129
III.6.4	Farnace, der Hitzkopf	133
III.6.5	Aspasia, die ›Femme fatale‹	136

III.6.6	Die Arien: tonale und motivische Beziehungen	142
III.6.7	Die Ensembles	147
III.7	Die gestrichenen Stellen der Musikhandschrift	149
III.8	Die Scene buffe: <i>Elisa e Tullo</i>	152
IV	Argeno (1728) und Argene (1731): Zwei Fassungen oder zwei Werke?	163
IV.1	Das Libretto und seine Bearbeitung	166
IV.2	Die beiden Vertonungen	168
IV.2.1	Die Instrumentalbesetzung	168
IV.2.2	Die Accompagnato-Rezitative	169
IV.2.3	Die Arien und die Ensembles	173
IV.2.4	Die Tonartenkonstellationen in den Arien	198
IV.2.5	Das Vokalincipit	202
IV.2.6	Die Instrumentalritornelle in <i>Argeno</i> 1728	204
IV.2.7	Motivische Beziehungen in <i>Argeno</i> 1728	210
IV.2.8	Die Instrumentalritornelle in <i>Argene</i> 1731	211
IV.2.9	Motivische Beziehungen in <i>Argene</i> 1731	217
IV.2.10	Die Sinfonien der beiden Fassungen	222
IV.2.11	Die Dramaturgie	227
V	Catone in Utica (1729)	235
V.1	Die Quellen und die Schreiber	236
V.2	Die Besetzung	242
V.3	Die Textbücher (1728, 1729)	243
V.4	Die Sinfonie zu <i>Catone in Utica</i>	249
V.5	Vincis und Leos <i>Catone in Utica</i> : Ein Vergleich	251
V.5.1	Catone. Musikalische Merkmale eines Außenseiters?	251
V.5.2	Cesares Arien	254
V.5.3	Marzia. Berührungspunkte mit der <i>Buffo</i> -Sprache	260
V.5.4	Arbace-Farinelli	269
V.5.5	Emilia	274
V.6	Schlussbemerkungen zu den beiden <i>Catone</i> -Vertonungen	277
VI	Philologische Fragen der Leo-Forschung: Die vier <i>Demetrio</i>-Fassungen (1732, 1735, 1738, 1742)	281
VI.1	Das Libretto <i>Demetrio</i> 1732 und das Musikmanuskript <i>Demetrio I-Mc</i>	285
VI.2	<i>Demetrio</i> im Teatrino von Torremaggiore?	285
VI.3	Neapel 1738: <i>Demetrio</i> als Pasticcio	286
VI.4	Demetrio Rom 1742, Demetrio F-Pn 2255 und die <i>Demetrio-»Simpatia«-Quelle</i>	289

VII	Der kompositorische Prozess	293
VII.1	Leos Schaffensprozess am Beispiel der Arie » <i>Nel cupo seno di notte oscura</i> « aus <i>L'ambizione delusa</i>	294
VII.2	Weitere Aspekte der Technik der Arienkomposition: <i>Andromaca</i>	303
VII.3	Der kompositorische Prozess in den instrumentierten Rezitativen	304
VII.4	Die Secco-Rezitative: Leos Korrekturen im ersten Akt von <i>Demetrio</i>	306
VII.5	Leos Korrekturen an den Rezitativen der Mitkomponisten im zweiten und dritten Akt des Pasticcios <i>Demetrio</i>	315
VII.5.1	Veränderungen an der Harmonik	315
VII.5.2	Korrektur bei der Gestaltung der Vokallinie	320
VII.5.3	Die »Bogen«-Phrasierung	322
VII.6	Die Textdeklamation	322
VII.6	Bearbeitungsverfahren	327
VIII	»E quanti Ciri ci son?«: Die beiden Fassungen von <i>Ciro riconosciuto</i>	333
VIII.1	Das Stemma der Handschriften und die Besetzung der beiden Fassungen	334
VIII.2	Die historischen Grundlagen und die Figuren	339
VIII.3	Die Opernsinfonie in den beiden Fassungen	342
VIII.4	Leos »doppelter« Vertonung	346
VIII.5	Die Ariengestaltung in der ersten Fassung von <i>Ciro riconosciuto</i>	393
VIII.5.1	Das Vokalincipit	393
VIII.5.2	Seitengedanke und motivische Beziehungen	394
VIII.5.3	Die Instrumentalritornelle	398
VIII.5.4	Die tonalen Strukturen	402
VIII.6	Die Dramaturgie von <i>Ciro riconosciuto</i> . Ein Überblick	411
IX	Die Praxis der Selbstentlehnung bei Leo	415
IX.1	Entlehnung des Arientexts und der Komposition	416
IX.2	Neuer Text, Entlehnung der Musik und teilweise Bearbeitung der Komposition	422
IX.3	Entlehnung des Arientexts und Bearbeitung der Komposition	426
IX.4	Textentlehnung und Neuvertonung: »Chi a ritrovare aspira«, »No non vedrete mai«	432
IX.5	Bedeutung der Selbstentlehnungen und der Bearbeitungen	435
X	<i>L'Andromaca</i> (1742)	437
X.1	Die Quellen und die Vorlagen des Librettos	438
X.2	Die Besetzung und die Rollenverteilung	440
X.3	Racine und das Libretto	442
X.4	Die Musik	443
X.4.1	Die Opernsinfonie und die Struktur der Arien-Incipits	443
X.4.2	»Vorklassische« Merkmale	446

X.4.3	Rhetorische Mittel: das Einzel- und das Gesamtbild	467
X.4.4	Die Märsche und die Umarbeitung des Schlussensembles	480
X.4.5	Unschärferelationen	483
X.4.6	Die Accompagnato-Rezitative	486
X.4.7	Überlegungen zur Arienkomposition: Andromacas » <i>Nacqui grande e serbo ancora</i> « (I, 1), Pirros » <i>Son regnante e son guerriero</i> « (I, 3), Ermiones » <i>Perfida se tentasti</i> « (II, 11)	491
X.4.8	Die ›Schattenarien‹	515
X.4.9	Orestes Arie » <i>Vado a morir ben mio</i> «: Anmerkungen zu einer gestrichenen Stelle	526
X.4.10	Zukunftsorientierte Versuche	527
XI	Ergebnisse und Schlussanmerkungen	529
XI.1	Quellen	530
XI.2	Fassungen	530
XI.3	Der kompositorische Prozess	532
XI.4	Leos Musiksprache und ihre Entwicklung	534
XI.5	Dramaturgie	537
XI.6	Rhetorik und Arientypologie	539
XI.7	Selbstentlehnungen	540
	Bibliografie	543
	Register	565
	Namensregister	566
	Textanfänge	571

Band II: Verzeichnisse und Quellen

Anhang I: Leonardo Leos Drammi seri und Commedia per musica: Werklisten	
A Drammi seri	3
B Pasticci, Bearbeitungen und Einlagen	44
C Commedia per musica	57
Anhang II: Verzeichnis der einzeln überlieferten Arien	73
Anhang III: Fassungen des <i>Dramma serio Demetrio</i> , Quellenvergleich	169
Anhang IV: <i>Ciro riconosciuto</i> , Vergleich der Versionen und der Quellen	191
Anhang V: Musikquellen zu Leos <i>L'Andromaca</i>	203