**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 23 (1999)

**Nachwort:** Abstracts

**Autor:** Leopold, Silke / Schläder, Jürgen / Zuber, Barbara

**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:** 06.07.2025

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

# ABSTRACTS

Silke Leopold

## Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper

Sozialgeschichtliche und kompositionsgeschichtliche Forschungen zur Oper haben gemeinhin wenig miteinander zu tun, da die einen sich – vereinfacht gesprochen – mit den Rahmenbedingungen, die anderen mit dem Tonsatz beschäftigen. Dieser Beitrag versucht, eine Brücke zwischen den beiden Ansätzen zu schlagen und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Tonsatz aufzuspüren. Ausgehend von den Verhaltenslehren des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Castiglione, Della Casa, Gracián etc.) werden die Kernbegriffe gesellschaftlichen Miteinanders – sprezzatura, cirimonie und dissimulazione – als Grundlage auch der musikalischen Erfindung beschrieben: Die höfisch-exklusive sprezzatura als ein demonstratives Übertreten der kompositorischen Regeln im Namen einer gewollten Natürlichkeit, die Komplimentierkunst der cirimonie als gleichsam vorgefertigte, in sich abgeschlossene Schmuckformeln in den musikalischen Verzierungslehren ebenso wie in der Vorliebe für Ostinatokompositionen, die Affektkontrolle der dissimulazione als Modell für die Da-Capo-Form der Arie. Auch die Verhaltensmaximen, die sich aus den Erkenntnissen der Philosophie hinsichtlich des Zusammenhangs von körperlicher und seelischer Bewegung ergeben, beeinflussen die musikalische Erfindung und machen deutlich, wie eng die kompositorische Entwicklung an die Veränderungen des Menschenbildes gekoppelt ist. Dies wird an ausgewählten Arien aus Luigi Rossis *Orfeo* sowie Georg Friedrich Händels *Giulio Cesare, Arianna in Creta* und *Alcina* exemplifiziert.

## Staging by means of music: Some fundamental thoughts on the interaction between the rules of behavior and the depiction of persons in Baroque opera

Sociohistorical and compositional-historical research on opera usually have little to do with one another, since the former occupies itself – simply speaking – with the circumstances, the latter with the composition. This article attempts to bridge the gap between the two vantage points, and to bring to light the social circumstances in composition. Taking the sixteenth-, seventeenth-, and early-eighteenth-century treatises on behavior (Castiglione, Dalla Casa, Gracián etc.) as the point of departure, the central concepts of social intercourse – sprezzatura, cirimonie, and dissimulazione – are described also as a foundation of musical intervention: the courtly-exclusive sprezzatura as a demonstrative violation of the rules of composition in the name of an intended naturalness; the art of compliment of the cirimonie as prefabricated, self-contained orna-

mentation formulae, so to speak, in the musical diminution tutors as well as in the predilection for ostinato compositions; the control of feelings of the dissimulatione as the da capo form of the aria. The precepts of behavior that arise out of the philosophical perception of the relationship between bodily and spiritual movement also influence musical invention, and make it obvious how closely compositional development is coupled to changes in the representation of people. This will be illustrated by selected arias from Luigi Rossi's *Orfeo* and George Frederic Handel's *Giulio Cesare, Arianna in Creta,* and *Alcina.*

JÜRGEN SCHLÄDER

Das Fest als theatrale Fiktion von Wirklichkeit

Anläßlich der Geburt des Thronfolgers Max Emanuel wurden 1662 am kurfürstlichen Hof der Wittelsbacher in München die *Applausus festivi* aufgeführt, ein Dramma per musica (im Opernhaus am Salvatorplatz), ein Turnierdrama (im Turnierhaus) und ein Feuerwerksdrama (auf Isar-Flößen), die inhaltlich und dramaturgisch zu einer kohärenten Handlungsfolge verknüpft waren. Erstmals in der europäischen Theatergeschichte wurden somit sämtliche tradierten Gattungen und theatralen Stile in einen geschlossenen künstlerischen Rahmen integriert. Das Festprogramm spiegelte die zeitgenössische Ästhetik: das Wechselspiel zwischen der Inszenierung höfischen Lebens und der Inszenierung von Theater, die vor allem im Turnierdrama unmittelbar an die Realität des Münchner Hofs zurückgebunden wurde. Alle drei Aufführungen repräsentierten eine singuläre stilistische Geschlossenheit, weil Handlungsdramaturgie und avancierte Szenographie der drei Festdramen an der zeitgenössischen Opernästhetik orientiert waren. Damit wurde in diesem exemplarischen Münchner Fest nicht nur ein exponierter außenpolitischer Führungsanspruch formuliert, sondern auch die fiktive Transformation von höfischer und politischer Realität als symbolisch überhöhtes Abbild von Wirklichkeit.

The fête as theatrical representation of reality

When the successor to the throne, Max Emanuel, was born in 1662 the *Applausus festivi* were performed at the electoral court of the Wittelsbacher in Munich: a dramma per musica (in the opera house on Salvatorplatz), a jousting drama (in the jousting house), and a fireworks drama (on rafts on the Isar). With regard to the contents and dramaturgy, these were linked together to form a coherent plot. Consequently, for the first time in European theatrical history all the traditional genres and theatrical styles were integrated into a unified artistic framework. The program of the fête reflected the aesthetics of the time: the interplay between the staging of courtly life and the staging of theater, which above all in the jousting drama led directly back to the reality of the Munich court. Because the dramaturgy and the scenography of the three

festive dramas were oriented on the aesthetics of contemporary opera, all three performances represented an unique stylistic unity. Not only was an open claim to leadership in the area of foreign policy formulated in this exemplary Munich fête, but also the fictitious transformation of court and political actuality as the symbolically exaggerated image of reality.

Barbara Zuber

Der bewegte Raum – Szenarien einer Zauberoper. Pietro Torris *Amadis de Grecia* (1724) auf der Münchner Hofbühne

Am Beispiel dieser 1724 in München uraufgeführten Zauberoper wird die Bühnensprache des bewegten Raums auf der Bühne des barocken Musiktheaters untersucht. Im Vordergrund steht die Frage, inwieweit man aus dem überlieferten Bildmaterial zu den Dekorationsentwürfen – angefertigt von den Brüdern Valeriani aus Venedig – sowie aus den im Nebentext des Librettos festgehaltenen Beschreibungen des Bühnenbildes und der Bühnenaktionen Beziehungen zwischen Dramaturgie, Stoffbehandlung und Szenographie eruieren kann; dies alles unter Berücksichtigung des Produktionsprozesses im Hinblick auf das Musiktheater, wie er im frühen 18. Jahrhundert auf der Bühne des Münchner Salvator-Theaters praktiziert wurde. Es zeigt sich, daß das szenische und bühnentechnische Konzept der Kulissen- und Maschinenaktionen einer Strategie der Enthüllung, der sinnlichen Täuschung sowie der Entgrenzung des Raums folgt und damit eine ganz eigene dramaturgische Plausibilität entwickelt

Animated space – scenarios of a magical opera: Pietro Torri's *Amadis de Grecia* (1724) in the Munich court theater

Taking this magical opera, premiered in 1724 in Munich, by way of example, the theater language of the animated space on the stage of the Baroque musical theater is examined. In the foreground stands the question of the extent to which one can determine the relationships between dramaturgy, treatment of the subject matter, and scenography from the surviving pictorial material for the set designs – made by the Valeriani brothers of Venice – as well as from the descriptions of the scenery and stage action found in the supplementary text of the libretto; all this taking into account the production process in the light of musical theater as it was practiced in the early 18th century on the stage of the Salvator Theater in Munich. It appears that the scenic and theatrical concept of the use of movable flats and machinery followed a strategy of disclosure, deception of the senses, and suspension of the spatial boundaries, thus developing an entirely unique dramaturgical plausibility.

HUBERT ORTKEMPER

„Nachahmung der Natur“ . Realismus auf der barocken Opernbühne

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird auf dem Theater zunehmend Realismus eingefordert. Die Typisierung der Opera seria, die Austauschbarkeit von Arientexten, Bühnenbild und Kostümen wird als unnatürlich empfunden. Rousseaus „Zurück zur Natur“ betrifft auch die Bühne. In den dreißig Jahren von 1750 bis 1780 verändert die Oper nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch grundlegend ihr Gesicht. Das Musikdrama löst die Opera seria ab.

„Imitation of nature“: Realism on the Baroque operatic stage

In the second half of the 18th century, realism was increasingly demanded in the theater. The standardization of opera seria, the interchangeability of aria texts, scenery, and costumes were perceived as unnatural. Rousseau's „back to nature“ also applied to the stage. During the thirty years from 1750 to 1780, opera completely changed its appearance not only musically, but also scenically. Music drama supplanted opera seria.

HANS-GEORG HOFMANN

Das *Dresdner Planetenballett* 1678/79: Aspekte einer Inszenierung

In seinen *Harmonice mundi* (1619) äußerte Johann Kepler den Wunsch nach einer komponierten Sphärenmusik. Während die Konzeption des Balletts *Die Tugendsterne* mit der Musik von Sigmund Th. Staden im fünften Buch der *Frauen-Zimmer Gesprächs-Spiele* (Nürnberg 1645) von Georg Philipp Harsdörffer ein eher wirkungsloses Lehrbeispiel für derartige Bemühungen darstellt, folgt das *Dresdner Planetenballett* (1678) den Regeln höfischer Repräsentation, die sich bis in den Notentext hinein nachweisen lassen. Hintergrund der Erstaufführung dieses Werkes war die „Durchlauchtigste Zusammenkunft“ von Johann Georg II. (reg. 1656-1680) und seinen drei Brüdern, die im Rahmen eines vierwöchigen Festes am Dresdner Hof stattfand. Sie hatte in erster Linie politische Beweggründe. Ein Schwerpunkt dieser Untersuchung besteht darin, der Frage nach dem Verhältnis zwischen musikalischen Strukturen und Repräsentation höfischer wie astraler Ordnungsvorstellungen nachzugehen. In einem weiteren Schritt werden, wenn auch auf induktivem Weg, die äußeren Rahmenbedingungen dieser Inszenierung in ihrer Ausrichtung auf das Publikum betrachtet.

The *Dresden Ballet of the planets* 1678/79: Aspects of a stage production

In his *Harmonice mundi* (1619), Johann Kepler expressed the desire for a composed music of the spheres. Whereas the conception of the ballet *Die*

*Tugendsterne*, with music by Sigmund Th. Staden, in the fifth book of Georg Philipp Harsdörffer's *Frauen-Zimmer Gesprächs-Spiele* (Nuremberg, 1645) represents a rather inefficacious object lesson for that type of endeavor, the *Dresdener Planetenballett* (1678) conforms to the rules of courtly representation, which can be discerned even in the musical text. The background of the first performance of this work was the „Durchlauchtigste Zusammenkunft" („most illustrious meeting") of Johann Georg II (reigned 1656-1680) and his three brothers, which took place during the course of a four-week celebration at the Dresden court. It was above all a politically motivated meeting. A focal point of this investigation is the question of the relation between musical structures and the representation of courtly as well as astral notions of order. In a further step, even if relying largely on inductive reasoning, the external circumstances of this production are considered in terms of their accommodation of the audience.

Willem Sutherland

Das Bühnenbild der Opera seria im 18. Jahrhundert – Versuch einer Inventarisierung.

Ein erster Versuch zur Inventarisierung der Bühnenbilder für die Opera seria des 18. Jahrhunderts, vorläufig beschränkt auf die Anweisungen für das Bühnenbild in den Libretti der beiden Erzväter der Opera seria: Apostolo Zeno und Pietro Metastasio. Aus diesen Anweisungen – um die 550 – lassen sich die Bühnenbilder für etwa 1600 verschiedene Oper feststellen. Es wird versucht, eine Klassifikation fur die Opera seria zu formulieren, anschließend an Ménestriers Typologie von 1681 für das Bühnenbild der späten Venezianischen Oper. Mit einer detaillierten Klassifikation und mit einer Publikation der Anweisungen für das Bühnenbild in den Libretti des 18. Jahrhunderts könnten viele Zeichnungen identifiziert werden, die anonym oder als „Bühnenbild für eine unbekannte Oper" in den Sammlungen von Museen und Bibliotheken ruhen.

Stage settings of opera seria in the 18th Century – An attempt at cataloging

A first attempt at cataloging the opera seria stage settings of the 18th century, for the time being limited to the instructions for stage settings found in the librettos of the two patriarchs of opera seria: Apostolo Zeno and Pietro Metastasio. From these instructions – around 550 items – the stage settings for some 1600 different operas can be ascertained. An attempt is made to formulate a system of classification for opera seria that follows that of Ménestrier's typology of 1681 for the stage settings of late Venetian opera. With a detailed system of classification and with the publication of the instructions for stage settings found in the librettos of the 18th century, it might be possible to identify many illustrations that lie anonymously or as „stage setting for an unknown opera" in the collections of museums and libraries.

HANS JOACHIM MARX

## Bemerkungen zu szenischen Aufführungen barocker Oratorien und Serenaten

In der Literatur zur Geschichte des Oratoriums wird gelegentlich bemerkt, die im Zusammenhang mit den „esercizi spirituali" aufgeführten Oratorien wären in Rom szenisch aufgeführt worden. Obwohl Angaben in Oratorien-Libretti darauf hindeuten, ist der Frage, auf welche Weise man sich eine solche „szenische" Aufführung vorzustellen habe, kaum nachgegangen worden. Howard Smither hat zwar herausgestellt, daß die Oratorien des Hochbarock nicht wie Opern aufgeführt wurden, sondern „konzertmäßig", auf einer „decorated ‚concert' stage", doch blieb die Art und Weise der Dekoration undeutlich. Anhand römischer Quellen, die von Skizzenbüchern der Theaterdekorateure bis hin zu Festbeschreibungen reichen, kann nun nachgewiesen werden, daß die von Mäzenen in Auftrag gegebenen festlichen Oratorienaufführungen auf Bühnen stattfanden, die mit Dekorationen reich ausgeschmückt waren. Die Dekorationen bestanden aus „aparati", mit denen das Sujet des Oratoriums, zuweilen auch sein politischer oder dynastischer Anlaß, bildlich vergegenwärtigt wurde. Die nicht nur in Kirchen, sondern auch in großen Sälen der Paläste und in Theatern aufgebauten „apparati", die auch als „ephemere Architektur" bezeichnet werden, stehen durch ihre religiöse Bindung an die filippinische Erneuerungsbewegung nicht in der Tradition der weltlichen Theatermalerei, sondern gehen auf die „visualisierte Eucharistietheologie" (Karl Noehles) des Vierzigstundengebets und der Aufstellung des Heiligen Grabes zurück. Gelegentlich zeigen auch noch die pompös ausgestatteten Serenaten-Aufführungen Elemente dieser religiös bestimmten Festkultur.

## Observations on scenic performances of Baroque oratorios and serenatas

In the literature on the history of the oratorio, it is occasionally mentioned that the oratorios performed in Rome in connection with the „esercizi spirituali" were given scenic performances. Although directions in oratorio librettos indicate this, the question as to what such a „scenic" performance actually involved has hardly been investigated. To be sure, Howard Smither pointed out that the oratorios of the High Baroque were not performed like operas, but rather „concert-like" on a decorated ‚concert' stage", yet the manner of the décor remained unclear. On the basis of Roman sources, which range from the sketchbooks of set designers to descriptions of festivities, it can now be shown that the festive oratorio performances commissioned by patrons were given on stages opulently decorated with scenery. The scenery consisted of „aparati" with which the subject of the oratorio, sometimes also its political or dynastic motive, could be graphically represented. Because of their religious connections to the Philippian renewal movement, the „aparati" – which were not only set up in churches, but also in large halls of palaces and in theaters,

and which were also referred to as „ephemeral archetecture" – do not stand in the tradition of secular scenery-painting. Instead, they trace back to the „visualized theology of the Eucharist" (Karl Noehles) of the Forty Hours and the watch before the tomb of Christ. Occasionally, the magnificently produced serenata performances also displayed elements of this religiously influenced festive culture.

Thomas Betzwieser

Musikalischer Satz und szenische Bewegung: Chor und „chœur dansé" in der französischen Oper (Académie Royale de Musique)

Der Chor in der französischen Barockoper war, was dessen szenische Erscheinungsform anbelangt, eine weitgehend statische Angelegenheit. Dennoch gab es seit Lully einen Nummerntyp, der Chorgesang und Tanz vereinte, nämlich den „chœur dansé". Innerhalb des „chœur dansé" war also Bewegung möglich, allerdings ausschließlich durch die Figuranten des Balletts, nicht durch die Choristen. Gluck machte sich in seinen Pariser Reformopern diesen Nummerntypus insofern zunutze, als er mit dem „chœur dansé" den Chor buchstäblich „in Bewegung setze", d.h. ihn an eine szenische, sichtbare Bewegung band. Dabei kam dem Tanz nicht länger nur Stellvertreterfunktion zu, sondern die Bewegung erstreckte sich auch auf die Choristen. Entscheidend war hierbei auch der Funktionswandel im Hinblick auf den musikalischen Satz: Während vormals ausschließlich homophon komponierte tänzerische Sätze die Basis für Bewegung abgaben, werden bei Gluck auch imitative respektive polyphone Abschnitte zur Versinnlichung von Bewegung verwendet. Auf diese Weise wurde ein entscheidender Paradigmenwechsel vollzogen: Wo ehedem Polyphonie nur als Surrogat für Bewegung diente, wird sie nunmehr mit sichtbarer Bühnenbewegung verknüpft.

Musical style and scenic movement: Chorus and „chœur dansé" in French opera (Académie Royale de Musique)

The chorus in the French Baroque opera was for the most part a static affair in terms of its outward manifestation on the stage. Since Lully, however, there was a type of number that combined choral singing and dance, i. e. the „chœur dansé." Accordingly, movement was possible within the „chœur dansé", yet only through ballet dancers, not the chorus singers. In his Parisian reform operas, Gluck developped this type of number in that he literally set the chorus „into motion" with the „chœur dansé", that is to say, he bound it to a scenic, perceptible movement. With this, dance no longer had a merely compensationary function, but movement extended also to the chorus singers. Furthermore, the change of function with regard to the musical style was decesive: Whereas earlier, only homophonic, dance-like pieces provided the

basis for movement, imitative or polyphonic sections were employed by Gluck for the realization of motion. In this way, a decisive conceptual change took place: Where polyphony formerly served only as a substitute for movement, it was now linked to visible motion on stage.

REBECCA HARRIS-WARRICK

„Toute danse doit exprimer, peindre ...": Finding the drama in the operatic divertissement

This paper argues that dance inside of French Baroque opera is not an incidental entertainment tacked onto a sung drama, as it has often been viewed by music and dance historians alike, but a fundamental part of the work. It points out that Lully's librettist, Philippe Quinault, was admired by mid-18th-century dance reformers such as Cahusac for the ways he made the danced episodes dramatic, and then explores the mechanisms by which Quinault's structures and Lully's music integrate the dance into the drama. In the 18th century, however, the bonds they had established between dance and drama loosened, and the proliferation of dance for its own sake led to calls for making dance more pantomimic and less reliant on vocal music. The operas of Rameau show evidence of both the earlier and the later paradigms in their treatment of the divertissement.

Anders, als dies von Musik- und Tanzhistorikern häufig angenommen wurde, ist der Tanz in französischen Barockopern kein nebensächliches, dem gesungenen Drama angehängtes Unterhaltungselement, sondern ein substantieller Teil der betroffenen Werke. In der Mitte des 17. Jahrhunderts wirkende Tanzreformer wie Cahusac bewunderten Lullys Librettisten Philippe Quinault für seine Fähigkeit, getanzte Episoden dramatisch zu gestalten. Im Aufsatz werden die Mechanismen herausgearbeit, die dazu verhelfen, dass Qinaults Aufbau und Lullys Musik den Tanz in das dramatische Geschehen integrieren. Im 18. Jahrhundert lockern sich diese Bindungen zwischen Tanz und Drama, und Tanz als Selbstzweck bekam das Übergewicht, so daß der Ruf nach pantomimisch gestaltetem, weniger auf Vokalmusik bezogenem Tanz laut wurde. In Rameaus Opern begegnen in den „divertissements" beide Möglichkeiten.