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: 30 (2006)

Heft: [1]

Artikel: "Wege zur Klassik": Mozart im Spannungsfeld der Zeitgenossen : Experimentierfelder des dramma per musica im Werk des Zeitgenossen Luigi Cherubini

Autor: Geyer, Helen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868971

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: 15.07.2025

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

„WEGE ZUR KLASSIK“: MOZART IM SPANNUNGSFELD DER ZEITGENOSSEN.

Experimentierfelder des *dramma per musica* im Werk des Zeitgenossen Luigi Cherubini.

von Helen Geyer

Nur vier Jahre war Luigi Cherubini jünger als Wolfgang Amadeus Mozart; er war zweifelsohne kein Wunderkind, sondern erlernte den Musiker- und Komponistenberuf wenig spektakulär, obgleich er von Kindesbeinen an das musikalische Geschehen auf der Bühne und im Kircheninnenraum allein durch seinen Vater Bartolomeo Cherubini intensiv erfahren konnte. Als Schüler von Giuseppe Sarti wurde er in die Welt der großen Bühne eingeführt; er komponierte für den Meister und vertonte in relativ jungen Jahren manchen übereinstimmenden Opernstoff.

Nie scheint er mit den musikdramatischen Experimenten um das geistliche Oratorium, wie sie sich an den vier Konservatorien in Venedig abgespielt haben, in engere Berührung gekommen zu sein, dem damals vielleicht spannendsten Experimentierfeld des *dramma per musica* überhaupt,[1] obgleich sein Lehrer Sarti in den 70er Jahren – und damit vor Cherubinis Zeit – am Institut des *Ospedaletto* tätig gewesen war.

Cherubinis frühe Werke, die über italienische Bühnen gingen, rückten erst in den letzten Jahren etwas mehr in den Blickpunkt des Interesses; vor allem Christine Siegert[2] beschäftigte sich – vor allem im Hinblick auf die besonderen Aufführungsbedingungen und Umstände – mit einigen von ihnen. Bekanntermaßen waren im italienischen *dramma per musica* die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts geprägt von vielen Experimenten, ausgelöst einerseits durch Reflexionen über das Wort-Ton-Verhältnis, andererseits durch neue ästhetische Wertigkeiten, die letztlich mit den Folgen des „Natürlichen“ und des „Melodischen“ zusammenhingen. Grundsätzlich wandelte sich der Affektbegriff in dieser Zeit, indem er sich jetzt nach psychologischen Kriterien ausrichtete, wurde doch die Psychologie allmählich als eine bestimmende Größe für das Handeln des Menschen begriffen und somit die Komplexität menschlichen Agierens vielschichtig problematisiert. Hinzu kamen eine abermalige Reflexion über das antike Drama, der Einfluss seitens der französischen Oper, die Hinwendung zur Natur als Protagonistin, der Bruch mit den Tabus bezüglich des *lieto fine*, des glücklichen Endes, und eine veränderte Realistik in vielen Bereichen, die letztlich nicht nur eine neuartige Charakterisierung der Protagonisten zur Folge hatte, sondern die Urfesten des dramatisch-musikalischen

[1] Vgl. hierzu Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750–1820. Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, Laaber 2005 (= Analecta Musicologica 35, Bd. 1–2).

[2] Christine Siegert: *Cherubini in Florenz. Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*, Laber: im Druck (= Analecta Musicologica 41)

Ablaufs immer mehr in den Bann eines einheitlichen Konzeptionsentwurfes zwang, der vielschichtig die einzelnen Phänomene innerer und äußerer Vorgänge vergangener und zukünftiger Ereignisse einzufangen hatte. Die „Nummernoper" im bewährten Sinne verabschiedete sich, statt dessen tendierte man in Richtung Durchkomposition. Bei allen neuen Experimenten nahm man assoziativ Bezug auf Vertrautes und Bekanntes, was sich heute nur noch in Ansätzen rekonstruieren läßt.

Mehrere Parameter waren gleichzeitig in einem Wandel begriffen: Die Arie wandelte sich formal und inhaltlich, aus der eher statischen Reflexion und Innenschau wurde zunehmend eine Handlungsarie, die einen Prozess – innerlich oder äußerlich – widerspiegelte, was Auswirkungen auf die formale Anlage und auch auf das Detail der musikalischen Struktur hatte. Die musikalische Sprache des Orchesters löste sich vermehrt von der immer noch und immer wieder proklamierten Herrschaft des Wortes – sehr zum Missvergnügen beispielsweise des älteren Metastasio – und fügte dem Drama eine ständige, oftmals auch konträre oder ergänzende Dimension hinzu – möglicherweise ausgelöst durch jene schon erwähnte fortschreitende Psychologisierung, die auch musikalisch wirksam wurde.[3]

Mit der heftig diskutierten Verselbständigung des Orchesters bildete sich zugleich als neue Größe die Autonomie der Bläser aus, aufgeladen mit semantischer Bedeutung – alles dies ist uns aus Mozarts Opern wohl vertraut. Das Phänomen des „klassischen" Stils entstand hauptsächlich im Wiener Raum – Ludwig Finscher betrachtet die Trias Haydn-Mozart-Beethoven als normsetzend;[4] nur bedingt nimmt an diesen Entwicklungen Italien teil, woraus sich folgerichtig andere Fragestellungen zur Klassizität und zum Stil der „Klassik" ergeben. Gerade in Italien zeichnen sich mit den ausgehenden 1760er Jahren neue Tendenzen der *Naivité* in der Oper ab, womit relativ einfache, regelmäßig (meist viertaktig) strukturierte Melodiebindungen gemeint sind, die an bestimmte Charaktertypen geknüpft werden, die teilweise mit der Gattung der immer beliebteren *Farsa* in Verbindung stehen und die zugleich den weitverbreiteten und weniger kostspieligen Usancen geschuldet sind, die meisten Rollen von fähigen Schauspielern singen zu lassen.[5]

Welche Position übernahm also nun ein Komponist, der seit den mittleren 1790er Jahren zu den Großen seiner Zeit zählen sollte, an dem man sich rieb, der sich aber in den frühen 1780er Jahren in einer harten Rivalität zu den damals Erfolgreichen auf der Opernbühne wie Pasquale Anfossi, Tommaso

[3] Vgl. hierzu auch Helen Geyer, „‚Die Phantasie ist izt die würksamste Kraft seiner Seele' – Rührung und Modernität – Überlegungen zu Wieland-Schweitzers *Alceste*", *Jahrbuch der Ständigen Konferenz mitteldeutsche Barockmusik* 2001, 41–69 und dies., „Wielandia Koncepcija Niemieckiego Singspielu", *Muzyka* 2004, 3–32.

[4] Vgl. Ludwig Finscher, „Klassik", *Neue MGG Sachteil*, Bd. 5, Kassel etc. 1996, 223–240.

[5] Gerade diese Tendenzen haben auf die Theaterpolitik Wiens und Weimars einen erheblichen Einfluss ausgeübt; vgl. hierzu Helen Geyer, „Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert", *Jahrbuch der Ständigen Konferenz mitteldeutsche Barockmusik* 2002, 89–100.

Traetta, Christoph Willibald Gluck, Ferdinando Bertoni, Baldassare Galuppi[6] und natürlich zum eigenen großen Lehrer, Giuseppe Sarti stand?

Aus dem unbekannten italienischen, eher frühen Opernwerk Cherubinis möchte ich einige stilistische Besonderheiten am Beispiel zweier Opern vorstellen, welche als Schwellenwerke für den zukünftigen Erfolg des Meisters anzusehen sind und in denen sich die eigenwillige spätere Größe stringent gerade in stilistischer Hinsicht abzeichnet; zugleich lässt sich an diesen Werken Cherubinis Position hinsichtlich des Themas „Wege zur Klassik" anschaulich beleuchten.

Cherubini scheint die Gattung der ernsthaften Oper, nimmt man die Anzahl der komponierten Werke zum Maßstab, mehr gereizt zu haben als jene des *dramma giocoso*, und trotzdem hat gerade der Erfolg einer Oper, die im November 1783 ihre Uraufführung erlebte, den Weg zu weiteren großen Aufträgen geebnet: Es war das *dramma giocoso per musica Lo sposo di tre e marito di nessuna*", das am Teatro San Samuele in Venedig Cherubini zum entscheidenden Durchbruch als Opernkomponist verhalf.[7] Die Uraufführung leitete Cherubini selbst, und der Triumph über den Erfolg verschaffte ihm umgehend zwei weitere wichtige Opernaufträge: für das Teatro della Pergola in Florenz schrieb er *Idalide* (1784) und für die *Fiera di primavera* desselben Jahres in Mantua *Alessandro nelle Indie*.[8]

Zu Lo sposo di tre e marito di nessuna *(Text: Filippo Livigni)*

Das Verwirrspiel um einen Heiratskandidaten bot vielseitige Möglichkeiten von *commedia dell'arte*-Assoziationen bis hin zu subtiler oder auch derber Parodie. Es gehörte mit zu den beliebtesten Opernstoffen des komischen Genres und wurde in zahlreichen Bearbeitungen und Titelvariationen bis in das frühe 19. Jahrhundert immer wieder auf die Opernbühne gebracht.

Lo Sposo basiert auf Carlo Goldonis Intermezzo *La bottega di caffè* von 1736, dessen bekannteste Bearbeitung sicher jene von Baldassare Galuppi und Pietro Chari war: *Il caffè di campagna*, Venedig 1761.[9] Mit *Lo Sposo* liegt ein

[6] Als Opern- und Kirchenmusikkomponist prägte Galuppi das ganze ausgehende 18. Jahrhundert, weit über seinen Tod hinaus.

[7] Die Oper wird im Rahmen der *Luigi Cherubini Werkausgabe* (als Bd. 1, hg. von Helen Geyer, unter Mitwirkung von Elisabeth Bock, Verlag Simrock/Boosey & Hawkes, Berlin, etc.) erscheinen; sie wurde in den letzten Jahren mehrfach zur Aufführung gebracht, u.a. 2005 im Rahmen des Festivals Valle d'Itria; vgl. zur Oper auch: Helen Geyer, „Lo sposo di tre e marito di nessuna – L'edizione critica", in: *31°. Festival della Valle d'Itria*, Martina Franca 2005, 76–77.

[8] Vgl. hierzu auch Christine Siegert op. cit. Diese Oper wird hier nicht berücksichtigt; wir können aber vergleichbare Phänomene beobachten, wie sie an den anderen beiden Beispielen aufgezeigt werden.

[9] Die Stoffrezeption durch das Musiktheater erschließt folgende Übersicht: Carlo Goldoni/Giuseppe Scolari: *La cascina*, Venedig 1755. Pietro Chiari/Baldassare Galuppi: *Il caffè di campagna*, Venedig 1761. Antonio Palomba/Pasquale Anfossi/Pietro Alessandro Guglielmi: *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Neapel 1763, 1767. Giovanni Bertati/Pasquale Anfossi: *Lo sposo disperato*, Venedig 1777. Filippo Livigni/Luigi Cherubini: *Lo sposo di tre e marito*

von prallsten Szenen überbordendes Werk vor, voller musikalischer Anzüglichkeiten, das uns zugleich einen aufschlussreichen Blick auf die Topoi der Musiksprache der damaligen Zeit vermittelt. Es handelt sich um eine grobe Satire auf die Verheiratungsgepflogenheiten des Kleinadels und des aufstrebenden Bürgertums: wo der „Hauptheld", Don Pistacchio, allen ihm begegnenden weiblichen Wesen einen Heiratsantrag macht, womit er auf insgesamt drei Bräute kommt, wo ein weiterer Cavaliere, Don Martino, keinesfalls uneigennützig eine Intrige mit vertauschten Poträts anzettelt, um nicht nur seine Schwester, Donna Lisetta, unter eine lukrative Haube zu bringen, sondern um sich selbst zugleich den Weg zu der von ihm angebeteten Donna Rosa zu bahnen und wo letztlich ein Schauspielerpärchen, Folletto und Bettina, sein Unwesen treibt. Fazit: Am Ende geht der ursprüngliche Heiratskandidat dreier Bräute, Don Pistacchio, leer aus, wogegen jeder der anderen drei männlichen Protagonisten sich mit einer Braut schmücken darf.[10]

Zu Idalide *(Text: Ferdinando Moretti, mit Abänderungen)*

Während des Carnevale 1784 erfuhr die Oper *Idalide* ihre erste Aufführung am Teatro della Pergola in Florenz;[11] der große Erfolg des *Sposo* gab den Ausschlag für diesen Auftrag, der u. a. einer Sujet-Mode huldigte, nämlich der Eroberung Südamerikas, wie sie Jean-François Marmontels Erzählung *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777) mit kritischen Untertönen thematisierte. Unmittelbar nach dem Erscheinen dieser Erzählung fand die Rezeption statt, wofür schon 1778 die *Gazzetta Toscana* in Florenz ein beredtes Zeugnis liefert.[12]

In Idalide, die Tochter Palmoros, die als Sonnenjungfrau in körperlicher und emotionaler Enthaltsamkeit den Tempeldienst – eine Auszeichnung – für ihr Volk leistet, hat sich der jugendliche Kriegsheld Enrico, gestrandet an den Gestaden des Inkareiches und fremd allen örtlichen Gepflogenheiten gegenüber, verliebt. Die Liebe wird erwidert, und das Paar sucht zunächst sein Heil in tapferer gegenseitiger Entsagung. Ob seiner Kriegstaten wird Enrico hoch ge-

di nessuna, Venedig 1783. NN/Antonio Brunetti: *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Bologna 1786. NN/Pasticcio (?): *Lo sposo deluso*, Padua 1787. NN/Astarita Gennaro: *L'inganno del ritratto*, Florenz 1791. NN/Domenico Cimarosa: *Lo sposo senza moglie*, Treviso 1792. Giuseppe Palomba/Francesco Gnecco: *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Mailand 1793. Giuseppe Foppa/Francesco Gardi: *La bottega del caffè*, Venedig 1801. Bis zur Scrittura des *Sposo* hatte sich Cherubini vor allem mit der Gattung der ernsthaften Oper beschäftigt. Zwei Fassungen von *Il Quinto Fabio*, nach der Dichtung von Apostolo Zeno, Alessandria 1780 und Rom 1783 gingen voraus wie die Opern *Armida abbandonata*, auf eine Dichtung von L. Vitturi, Florenz 1782, *Adriano in Siria*, nach Pietro Metastasio, Livorno 1782 und *Mesenzio, Re d'Etruria*, Libretto von F. Casori, Florenz, 1782.

10 S. hierzu die detaillierte Inhaltsangabe von Diana Blichmann/Helen Geyer und die Simultanübersetzung von Diana Blichmann sowie das Libretto in vergleichender Umschrift, kollationiert von Diana Blichmann, CD-ROM; Cherubini-Werkausgabe, Bd. 1.

11 Es gibt zwischen der autographen Partitur und Morettis Text Differenzen, auf die ich hier aber nicht eingehen werde.

12 Vgl. hierzu auch Siegert, op. cit., II.2,4,3.

ehrt und bekommt als Belohnung die Tochter des Inkakönigs Ataliba, Alciloe, zugesprochen, wodurch das sensible Gleichgewicht der Liebenden gestört wird und woraus sich konsequenterweise vielschichtige Schwierigkeiten ergeben. Besonders fatal ist allerdings ein Erdbeben, das den Tempel zerstört.[13] Enrico eilt, die Geliebte aus den Trümmern zu retten, dringt in den verbotenen heiligen Bezirk ein und überredet sie zur Flucht. Auf diese Verhaltensweise steht nach altem Recht die Todesstrafe, bei Fehlen der Delinquentin muss der Vater für die Tochter büßen. Das Paar wird gefasst, über Idalide wird das Todesurteil gesprochen, lebendig begraben zu werden. Kurz bevor das Urteil vollstreckt wird, greift Enrico ein: Er will mit Idalide sterben, bewegt aber durch eine aufklärerische Diskussion den König der Inkas zur Abschaffung des alten und barbarischen Brauchs. Dies bedeutet, dass sich, ausgelöst durch das Erdbeben, die Werteordnung im Drama – so wie es in ganz Europa nach dem Erdbeben in Lissabon 1755 geschah – grundsätzlich verändert. Insofern reflektiert die Oper sowohl das aktuelle und erschütternde europäische Katastrophenereignis, als auch die Werteverschiebung, die sich innerhalb der Gesellschaft vollzogen hat.

Dramaturgische Aspekte

Obgleich der dramatische Aufbau der Oper *Idalide* dem herkömmlichen Schema der *Opera seria* verpflichtet ist, gibt es einige abweichende Aspekte:

a) Es ist eine gewisse Verflochtenheit der Ouvertüre mit dem späteren Drama zu beobachten, eine Art Vorwegnahme desselben, wenn im Concerto von Traversflöte, Cello und Oboe des kurzen langsamen Satzes, der die Funktion eines Scharniers zum tanzartigen Schluss-Satz einnimmt, die Tragik des Geschehens aufscheint (Bsp. 1).

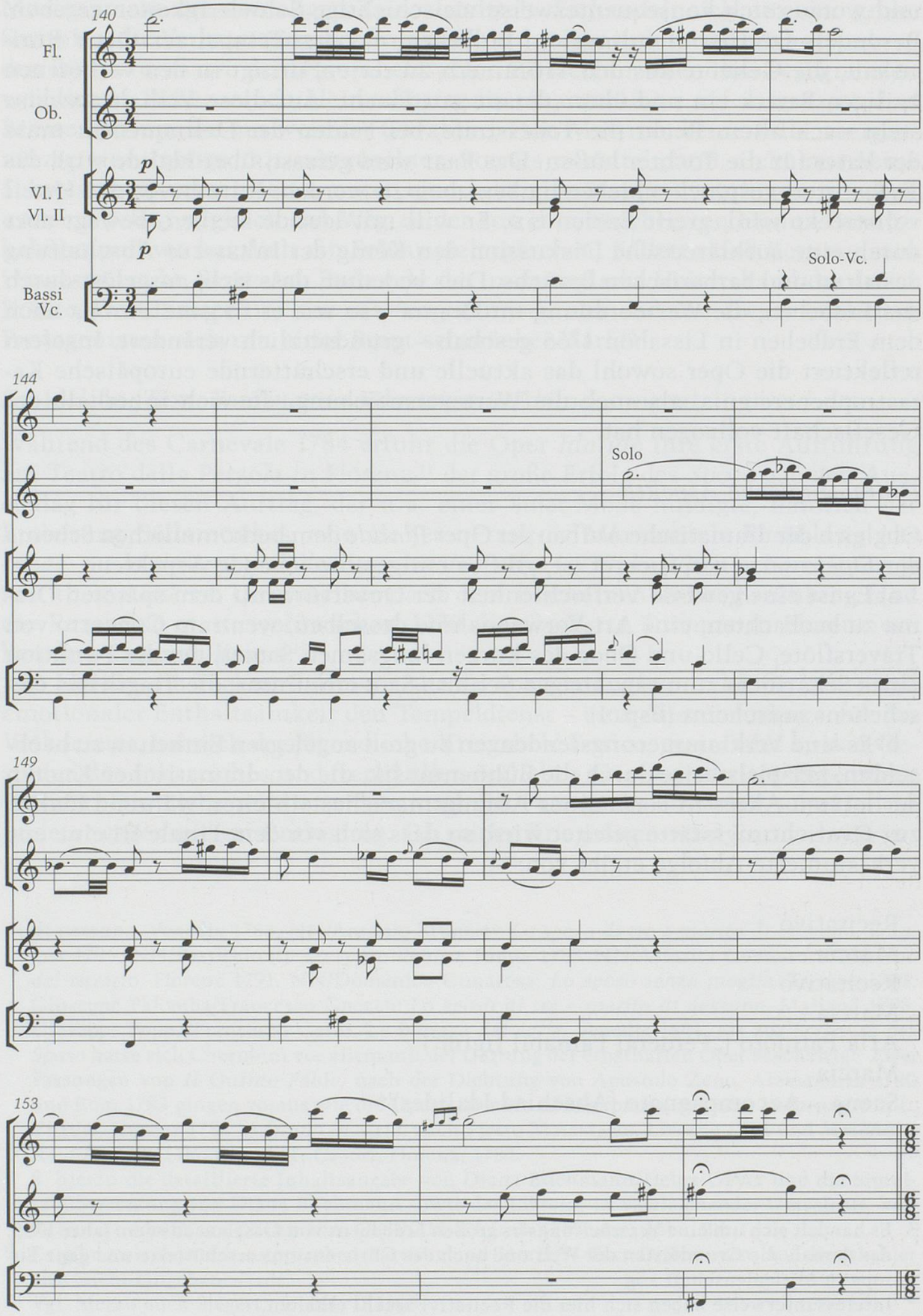
b) Es sind Verklammerungstendenzen zu groß angelegten Einheiten zu beobachten, beispielsweise durch die Bühnenmusik, die den dramatischen Knoten des letzten Aktes in Form eines Aufzugsmarsches einleitet, während Idalide zur Hinrichtungsstätte geleitet wird, so dass sich vor dem Finale III eine eng verklammerte Abfolge ergibt von:

Recitativo
Marcia
Recitativo
Marcia
Aria Palmoro („Perderai l'amabil figlia“)
Marcia
Scena – Accompagnato (Abschied Idalides)[14]

[13] Es handelt sich um eine Verarbeitung des großen Erdbebens von Lissabon aus dem Jahre 1755, das damals die Grundfesten der Welt und auch des Christentums erschütterte und ganz Europa in Mitleidenschaft zog.

[14] Interessanterweise haben sich hier die Recitativi secchi erhalten.

Bsp. 1: L. Cherubini, *Idalide*, Ouvertüre, Takt 140–155.



Ein Aufzugsmarsch geht auch dem Auftritt des Inkakönigs Ataliba inmitten des ersten Aktes voraus; es handelt sich um eine kriegerisch instrumentierte Musik mit Flöten, Oboen, Hörnern, Trompeten und doppelten Violen. Den ersten Akt beendet ein Duett des Liebespaares. Den Höhepunkt des zweiten Aktes, der mit einem Terzett schließt, bilden je eine umfängliche Szene der Protagonistin, die ob ihrer Rettung von Gewissensbissen geplagt wird, und ihres Vaters, der seine Tochter durch das Erdbeben verloren wähnt. Am Ende des dritten Aktes steht, nach der Abschiedsszene der Idalide, ein Schlußchor – er ist merkwürdig knapp angelegt, wohl weil noch ein Ballett folgte.

Der dramatische Ablauf des *dramma giocoso Lo Sposo* zeigt eine erheblich andere Konzeption:

Ouvertüre
I. Akt
Introduzione S-F-B (G-Dur)
Cavatina Bettina
Aria Bettina (F-Dur)

Duett: M-L (C-Dur)
Rec.

Cavatina P (G-Dur)
Rec.
Aria/Duett: P-M (A-Dur)

Rec. (R-S)
Aria S (G-Dur)
Rec.
Aria R (Es-Dur)

Rec. P-L (corni!)

Rec. M-R-S + P-L
Quintetto (B-Dur)

Rec. F-B
Aria F (A-Dur)

Rec. L-S-P + F-B
Aria L (B-Dur)

Rec. R-M-P-S
Aria P (D-Dur)
Rec.(S) M-R
Finale I (tutti)

II. Akt
Rec. P-S-R-B-F
Aria F (G-Dur)

Rec. B-S
Aria B (C-Dur)

Rec. S-P
Duettino (L-M, verkleidet)
Rec. L-M-P-S-R
Aria P (B-Dur)
Rec.: M-L
S-R
Aria S (D-Dur)

Rec. R-M
Duetto R-M

Rec.
Acc. und Aria L (F-Dur)

Rec.
Quartetto (R-L-M-P) + F (A-Dur)

Rec. F-R-M
Aria M (Es Dur)
Rec. R
Aria R (C-Dur)

Finale II (tutti)

B = Bettina; F = Folletto; L = Donna Lisetta; M = Don Martino; P = Don Pistacchio; R = Donna Rosa; S = Don Simone

Pistacchio, Martino, Simone und Lisetta treten ohne einleitendes Rezitativ auf, sie purzeln also gewissermaßen auf die Bühne, wogegen Donna Rosa sich mit einem Rezitativ einführt. Das Schauspielerpärchen fungiert als Intermezzo-

träger, zumindest innerhalb der langen, vaudevilleartigen und mehrgliedrigen Kettenfinali, die auf überraschendem Kontrast aufbauen und in an Donizetti oder Rossini gemahnende Weise ins Absurde führen. Donna Lisetta erhält übrigens als letzte ihre erste Solonummer, wenn man von einem kurzen Duettino absieht.

Hinsichtlich der Tonartenkonstellation wird das Paar Donna Rosa und Don Martino in der Tonart Es-Dur gleichgeschaltet, gemäß der Schlusskonstellation im Finale II. Ein Experimentierfeld eröffnet sich in den großen Szenen: die Introduktion ist mehrgliedrig und stellt eine Bühne auf der Bühne dar, im Quintett des ersten Aktes erinnern bedeutsame und unheilvolle Signalklänge der Hörner Pistacchio daran, dass er schon Donna Lisetta Treue geschworen hatte, und zwar gerade in jenem Moment, als er sich Donna Rosa verspricht. Der Klang der Hörner[15] soll seinen Tod ankündigen: ein effektiver Seitenhieb auf einen neu sich herausbildenden Topos, der in Zusammenhang steht mit der Rezeption der Klopstockschen Adam-Tragödie als *dramma (sacro) per musica*.[16]

Moderne Szenentypologien finden in meist parodistischer Absicht Anwendung, beispielsweise als Gartenszene, in den Ensembleszenen oder der Parodie auf die Ombraszene während des Quartetts im zweiten Akt. Außerdem wird man einiger Elemente aus der neapolitanischen Opera buffa und Relikten der *commedia dell'arte* gewahr, vor allem in der Advokatenszene, auf der Handlungsebene des Schauspielerpärchens Folletto (er steht in der Tradition des Zanni bzw. Pedrolino) und Bettina (sie ist das typische schlaue junge Mädchen, das allen Männern, vor allem den älteren, um des eigenen pekuniären Vorteils willen den Kopf zu verdrehen sucht). Der Advokatenszene des zweiten Aktes geht beispielsweise ein regelrechtes Buffo-Intermezzo durch Folletto und Bettina voraus. Der Titelheld ist als Seria-Parodie konzipiert: er ist als angeberischer, tölpelhafter und wenig intelligenter Landjunker gezeichnet, der sich durch Selbstverliebtheit, Willkür und Geld profiliert. Sein Onkel Don Simone steht in der Tradition des Uberto/Bartolo (und damit des Pantalone der *commedia dell'arte*), und Don Martino, der große Intrigant, steht in der Tradition des *Cavaliere*. Die Charakterisierung der drei Damen durch die Musik ist recht komplex, auch wenn man grob von einer Verschmelzung von Buffa- und Seria-Ebene bei den Donne sprechen könnte.

Arien als Experiment, Form als Charakterisierungsmittel

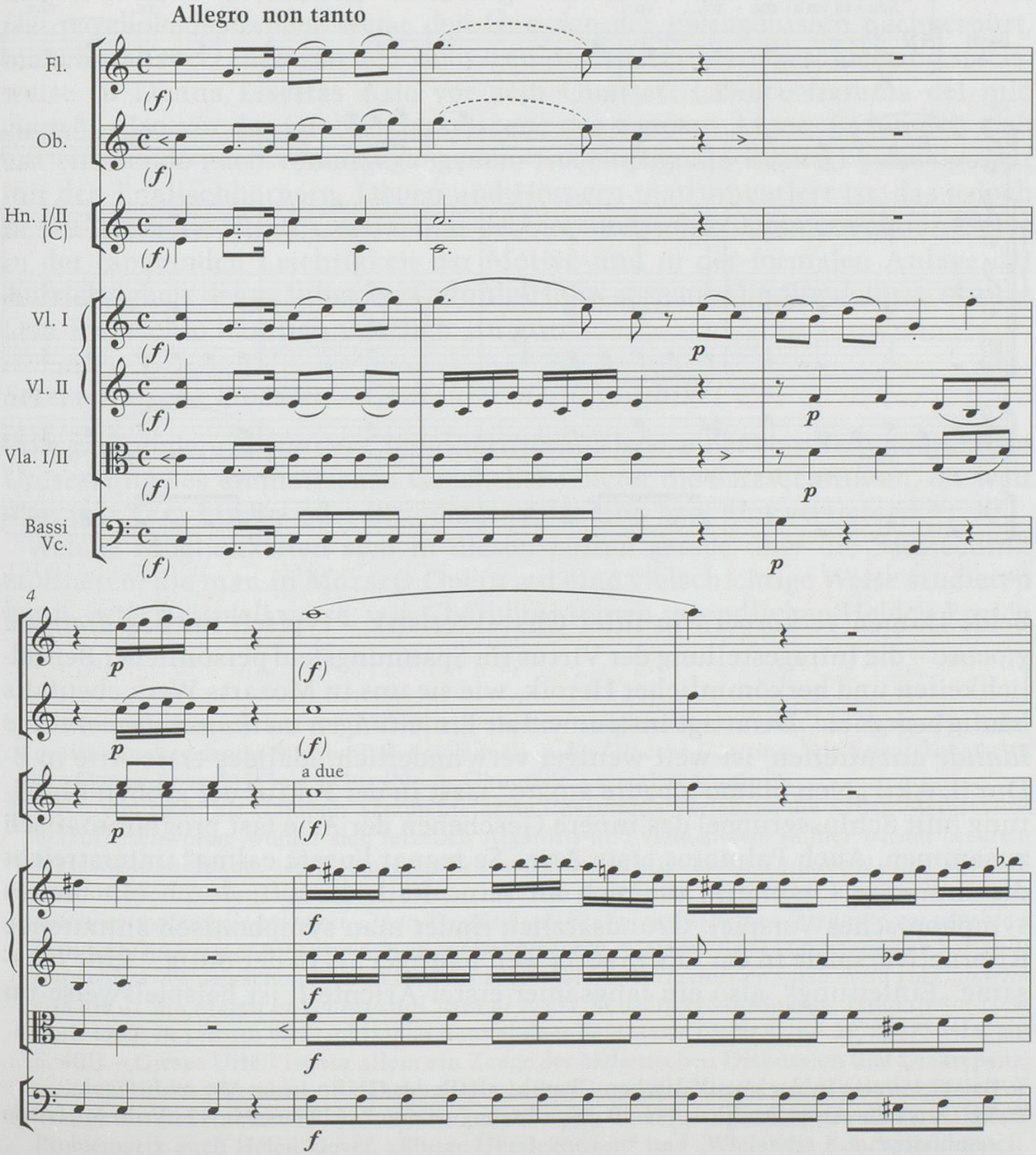
Grundsätzlich ist in beiden Opern eine Tendenz auszumachen, dass die Einleitungsritornelle der Arien zu größeren, symphonisch anmutenden Vorspielen

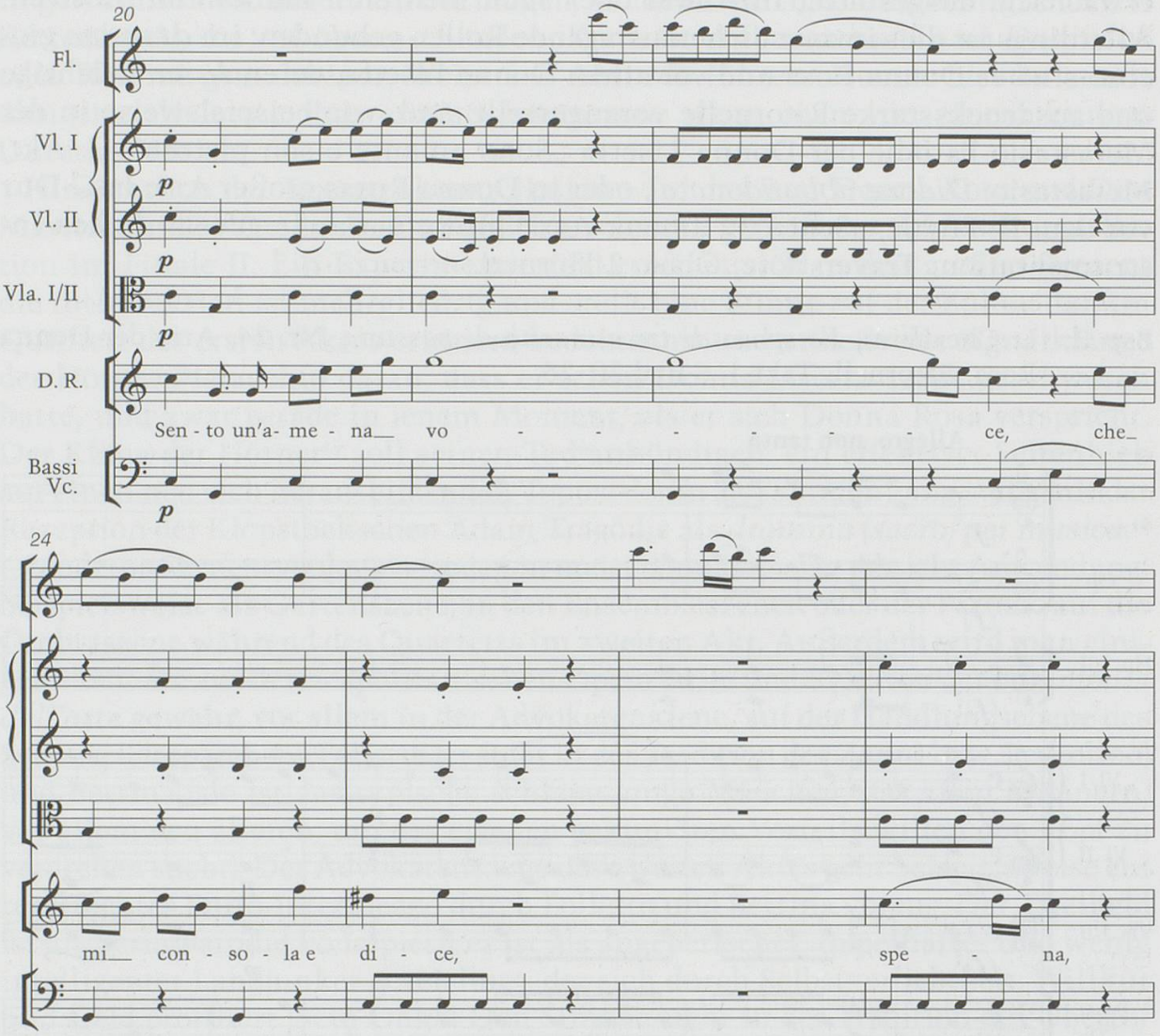
[15] Im Textbuch sind Trompeten vorgesehen; man fühlt sich auch an die Signale der Posaunen von Jericho erinnert, deren fatale Wirkung dem Publikum vertraut war. Hörner- und Trompetensignale stehen außerdem in einem stringenten Zusammenhang mit der sogenannten Rettungsoper.

[16] Kurz nach ihrem Erscheinen in französischer Übersetzung hat sich die Klopstocksche Lesetragödie in Italien großer Beliebtheit erfreut, nicht zuletzt im geistigen dramatischen Gewande eines Baldassare Galuppi (*Adam*, Venedig 1771), wo die Bläser den Tod Adams ankündigen; vgl. hierzu: Helen Geyer, „Die Sterbeszene im Oratorium des ausgehenden 18. Jahrhunderts", in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert – Perspektiven der Librettoforschung*, Münster 1991, 191–231.

erwachsen, ausgestattet mit zwei oder auch mehreren markanten Motiven. Allerdings ist dies immer an herausragende Rollen gebunden: im *dramma giocoso* sind es Donna Rosa und vor allem Donna Lisetta, deren Arien mächtige und ausdrucksstarke Ritornelle vorangestellt sind, wie beispielsweise in der Metastasio-Parodie der Donna Lisetta „Sono amante e son pietosa“, (I. Akt, Metastasio: *Didone abbandonata*), oder in Donna Rosas großer Arie in C-Dur vor dem II. Finale, „Sento un amena voce“ (mit einer außergewöhnlichen Instrumentation: Traversflöte, Oboe, 2 Hörner).

Bsp. 2: L. Cherubini, *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Nr. 24, Aria der Donna Rosa, Ritornell, Takt 1–6 und 20–26.





Beide Damen verkörpern in ihrer Charakteristik – typisch für das *dramma giocoso* – die Infragestellung der Virtus im Spannungsfeld persönlicher Befindlichkeiten und herkömmlicher Heroik, wie sie uns in Mozarts Werk ebenfalls häufig begegnet.[17] Derartige instrumentale Einleitungen im *dramma per musica Idalide* anzutreffen, ist weit weniger verwunderlich: Idalides erste Arie in B-Dur (I. Akt) „Non bramo o padre amato" fasst in der Faktur der großen Einleitung (mit Schlussgruppe) das innere Geschehen der Arie fast programmatisch zusammen. Auch Palmoros erste Arie „Se regnar l'usata calma" unterstreicht die immense Dramatik, die sich an seine Rolle knüpft, durch ein breites symphonisches Vorspiel. Grundsätzlich findet man symphonisch anmutende Ritornellvorspiele in der Opera seria weit häufiger als in der Buffa.[18] Eine langsame „Einleitung", also ein langsamer erster Arienteil, ist beispielsweise im

[17] Beispielsweise in der musikalischen Charakteristik der Gräfin in *Le Nozze di Figaro*.

[18] Vgl. etwa die Arien Atalibas, Nr. 10 „Non l'aste guerriero", Alicoes, Nr. 12 „Vado in placido sembianza".

Falle von Idalides großer Szene in der Nachfolge eines großen Accompagnato-Rezitativs (Nr. 14 „Mio tesoro in tal momento") anzutreffen. Zugleich wird eine relativ neue Arienform vorgestellt: Es handelt sich um eine A-B-A-C Form; der C-Teil ist als Allegro-Stretta über einem dritten Strophentext komponiert. Damit vergleichbar ist Palmoros zweite große Szene (Nr. 16–17 „Attendi un sol momento"), ein Accompagnato mit Aria, wobei diese sich ebenfalls durch ein langes symphonisches Vorspiel und eine Allegro-Stretta sowie durch einen ungewöhnlichen Einsatz des Bläserapparates auszeichnet.[19]

Das leichtere Operngenre ist für eine unkonventionelle Arienvielfalt generell relativ offen; Brüche in der formalen Anlage gehören zur Gattung, bilden sie doch meist auf eine drastische oder auch derb komische Weise das oft groteske Denken ab. Allerdings wird hier jeweils mittels der Form in fast psychologisierender Weise den Untiefen der Protagonisten nachgespürt, manchmal auch entgegen den Aussagen des Textes. Dies geschieht beispielsweise in Donna Lisettas Arie vor dem Quartett („Dolce fiamma del mio cuore"), also vor der Ombra-Orakelszene des zweiten Aktes: Es handelt sich um ein Rondo nach vorausgegangenem Accompagnato-Rezitativ, das opulent mit den Englischhörnern, Oboen und Hörnern instrumentiert ist, das jedoch in der kleingliedrigen Gestik und der musikalischen Detailzeichnung, wie in der tänzelnden Leichtigkeit der Motive und in der formalen Anlage der Aufrichtigkeit der geäußerten Gefühle Hohn spricht: Die Rondoform nimmt Don Pistacchio nämlich wörtlich „in giro" .

Satztechnische Finessen – Charakterisierungsvehikel

Eine ganz andere Ebene der Charakterisierung bzw. einer vom Text autonomen Umsetzung des dramatischen Geschehens bietet die Satztechnik an, oft weit über den Text hinaus oder ihm entgegenlaufend bzw. ihn vertiefend.[20]

Welche Möglichkeiten sich in diesen Jahren gerade über die Satztechnik eröffneten, die man in Mozarts Opern auf eine vielschichtige Weise studieren kann, zeigt beispielsweise, wie Cherubini seinen jugendlichen Helden Enrico

[19] Die formale Konzeption A-B-A-C-C, mit explizit ausgezeichneter oder nur durch die Komposition nahegelegter Stretta findet sich auch in der Giocosa-Gattung, wie beispielsweise in der Donna Rosa-Arie in Es-Dur (Nr. 8 „Chi crede a voi altri uomini").

[20] Noch viel mehr als Galuppis Satzdichte hätte Cherubinis Verfahren die Kritik Metastasios heraufbeschworen, worauf sich letztlich Algarotti und viele andere immer wieder berufen; Metastasio bekrittelt, daß Galuppi den Text unberücksichtigt lasse: *il quale per altro (secondo quello ch'io n'ho sentito) sarà un ottimo maestro pei violini, pei violoni, e pei cantanti, ma cattivissimo mobile pei poeti. Quand' egli scrive, pensa tanto alle parole quanto voi pensate a diventar Papa: e si ci pensasse non so se farebbe di più*; s. hierzu Brief Metastasios an Farinelli (Broschi), 1749, den schon Francesco Caffi zitiert (*Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*), Venedig 1754–55, Repr. Hildesheim-New York 1982, in seinem biographischen Kapitel über Baldassare Galuppi, nr. 29, S. 373–416, auf S. 401). – Dieses Urteil ist vor allem ein Zeuge der ästhetischen Diskussion und Diskrepanz, welche seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Italien aufbricht und auf ein neues Wort-Ton Verhältnis und eine neue Relation von Orchesterpart und Gesangsrolle verweist. S. zu dieser Problematik auch Helen Geyer, „Einige Überlegungen" und „Wielandia Koncepija", op. cit.

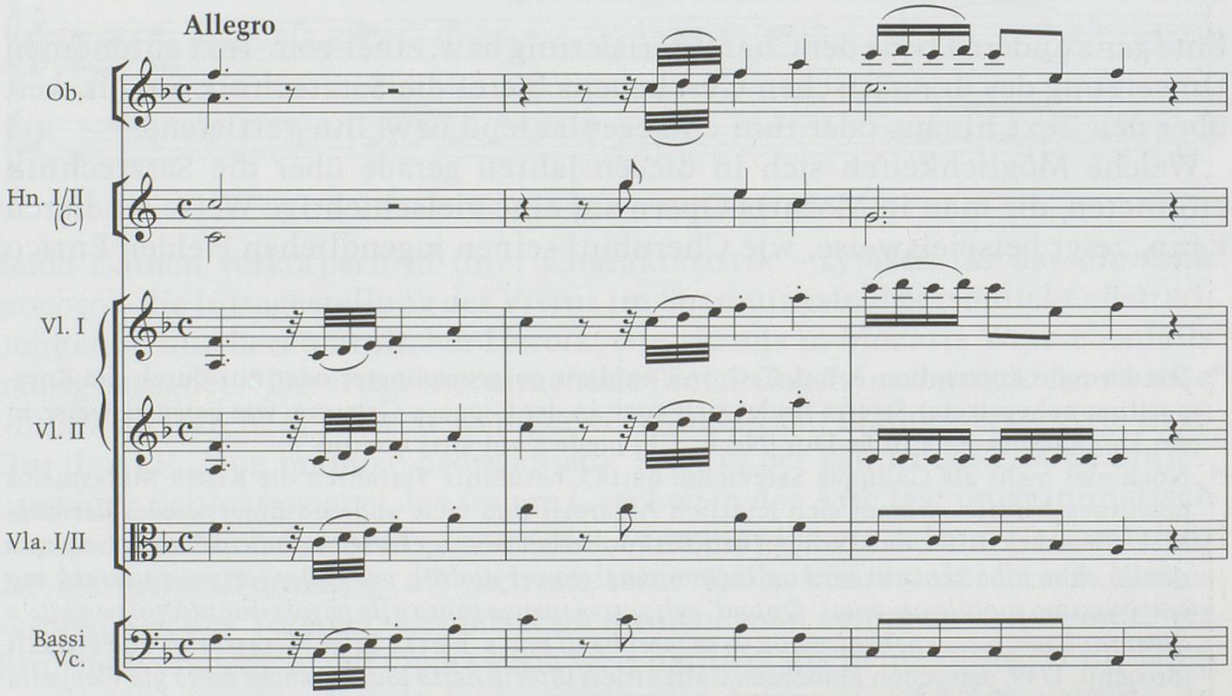
in der Seria-Oper charakterisiert: Schon die durch den Text gegebene Konzeption dieses Helden legt einen neuartigen und komplexen Charakter offen, der die Schlusskatastrophe weniger durch Gewalt, als durch die Beredsamkeit des Wortes und damit durch die Überzeugungskraft seiner Argumente verhindert. Von Anfang an ist ihm die Tragik der Liebeskonstellation bewusst. Wie brüchig der Komponist den Helden musikalisch erstehen lässt, wird in Enricos erster Arie evident:

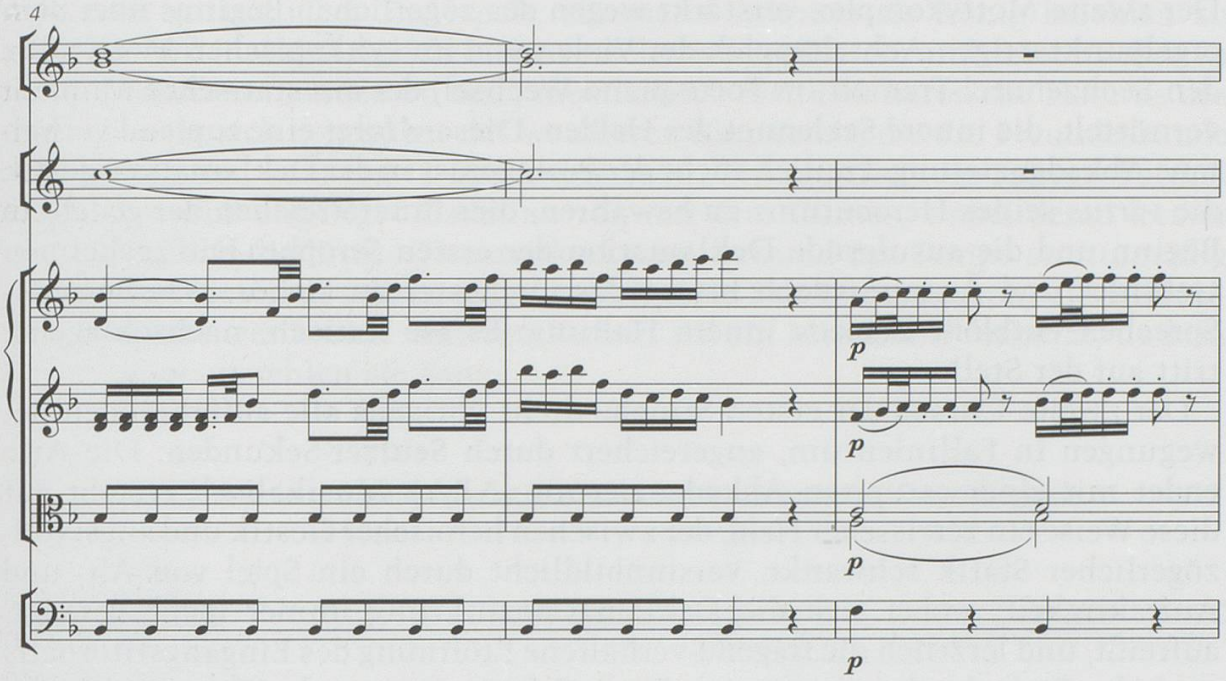
Bella d'un nobil core
La servitù si rende,
Se premio non attende,
Se chiederlo non sa.
(Parlo con chi m'accende
Forse m'intenderà)

E' pura la mia fede:
Di lei sol pago io sono;
Senza sperar mercede,
L'istessa ognor sarà.
(Con l'idol mio ragiono
Forse m'intenderà)

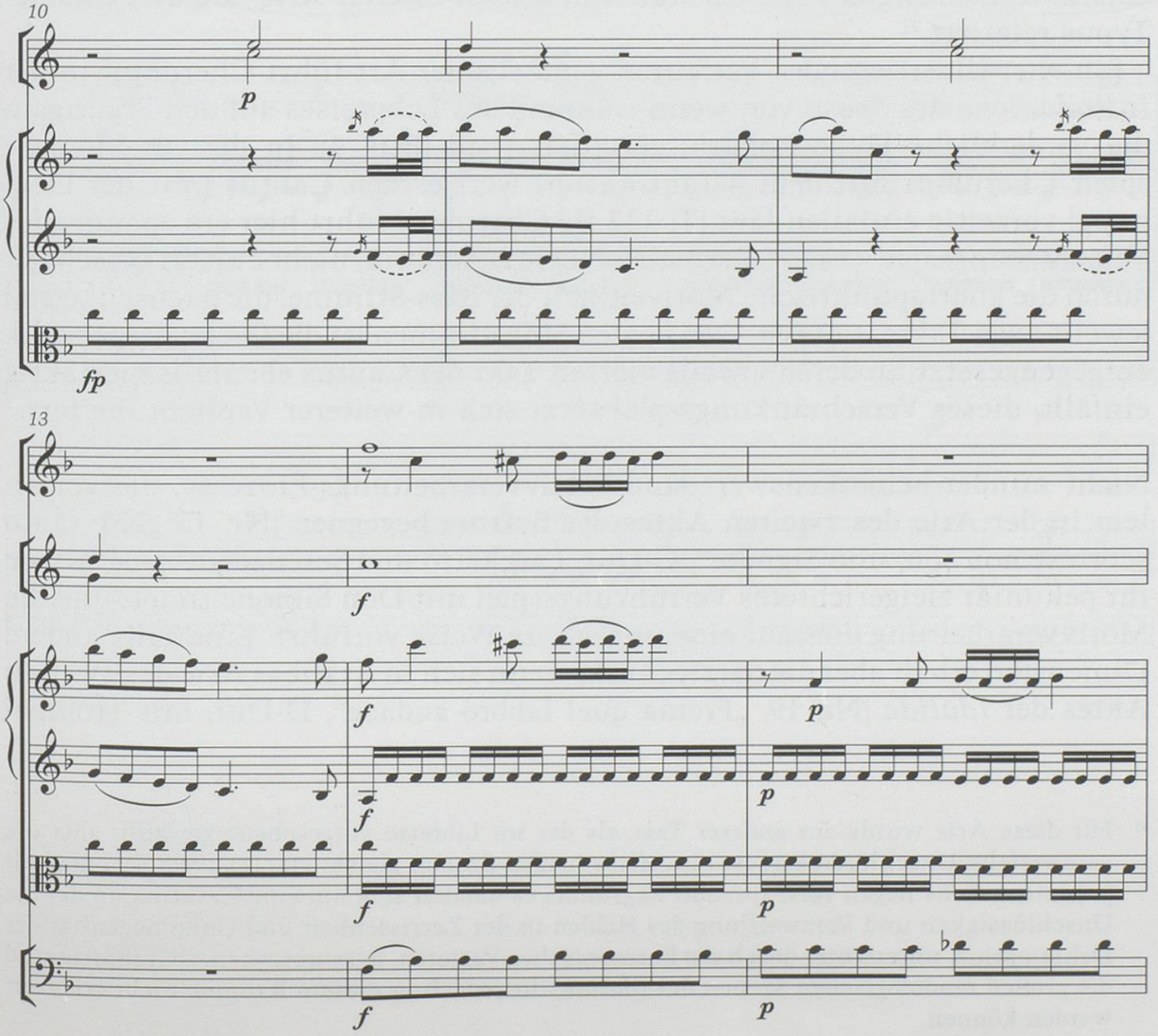
Schon das Vorspiel von 22 Takten zeigt die heterogene Gemütsverfassung des Helden: Die heroische Gestik des Anfangs mit den aufgerissenen, auffahrenden Akkordbrechungen erfährt bereits im 6. Takt durch die Pochmotivik einen Einbruch der Verzagtheit, obgleich der heroische Gestus zwei Takte später im Forte abermals beschworen wird.

Bsp. 3a: L. Cherubini, *Idalide*, Nr. 2, Arie des Enrico, Takt 1–6





Bsp. 3b: L. Cherubini, *Idalide*, Nr. 2, Arie des Enrico, Takte 10–15.



Der zweite Motivkomplex verstärkt wegen des zögerlichen Beginns über dem orgelpunktartigen Achtelteppich der Violen und im synkopischen Motiv über den Sechzehntel-Tremoli im Forte-piano-Wechsel, der ein statisches Moment vermittelt, die innere Seelennot des Helden. Diesem folgt eine tupfend verhaltene Abkadenzierung. Freilich sucht der Protagonist in der Deklamationsgestik die *virtus* seines Heroentums zu bewahren; dies unterstreichen der gedehnte Beginn und die ausufernde Deklamation der ersten Strophe. Die „geheimen Gefühle" und Ängste jedoch bringt das Orchester zu Gehör. Das Beiseite-Sprechen entblößt Enricos innere Haltung: Es ist statisch, nachschlagend, tritt auf der Stelle.

Der zweite Cursus der ersten Strophe dreht übrigens alle auffahrenden Bewegungen in Fallinien um, angereichert durch Seufzer-Sekunden. Die Arie endet mit einer getupften Abkadenzierung (ABA). Musikalisch ersteht auf diese Weise ein zerrissener Held, der zwischen heroischer Gestik und angstvoll-zögerlicher Statik schwankt, versinnbildlicht durch ein Spiel von Ab- und Auftaktigkeit, wobei sich die Deklamationsführung immer mehr verengt, aufreißt, und letztlich die fragend-verhaltene Eröffnung des Eingangsritornells auch das Ende der Arie bestimmt. Einen Schritt weiter geht Cherubini in der Charakterisierung des Helden während dessen zweiter Arie, die den Didone-Typus referiert.[21]

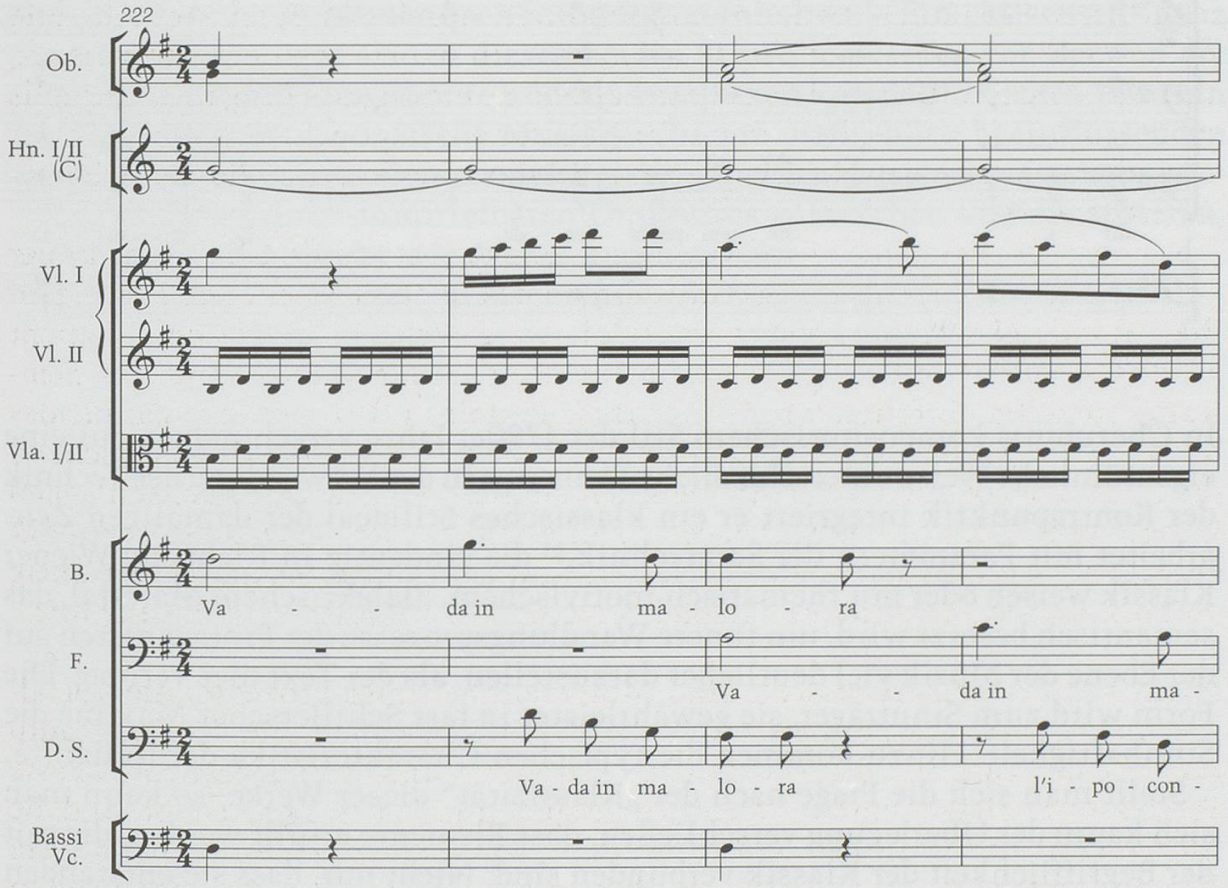
Ein eher illustrierendes Verfahren ganz eigener Art führt Cherubini in der *Introduzione* des *Sposo* vor, wenn während des Lobpreises auf den Bräutigam die verderbliche Hypochondrie gegeißelt wird (Bsp. 4): In diesem Moment spielt Cherubini mit dem 4-Takt-Raster, weil er den Cantus (mit der Dehnung) vorzeitig einfallen läßt (T. 222 ff.) Cherubini führt hier ein spannendes Verschiebungsspiel (nach „Gerüstbau"-Prinzipien) vor, nicht zuletzt verschärft durch die kontrapunktische Motiveinheit der Bass-Stimme, die nachschlagend jeweils zwei Takte umfasst. Den beiden Singstimmen ist die Orchesterperiodik entgegengesetzt, in deren jeweils vierten Takt der Cantus ebenfalls viertaktig einfällt; dieses Verschränkungsspiel setzt sich in weiterer Verdichtung fort.

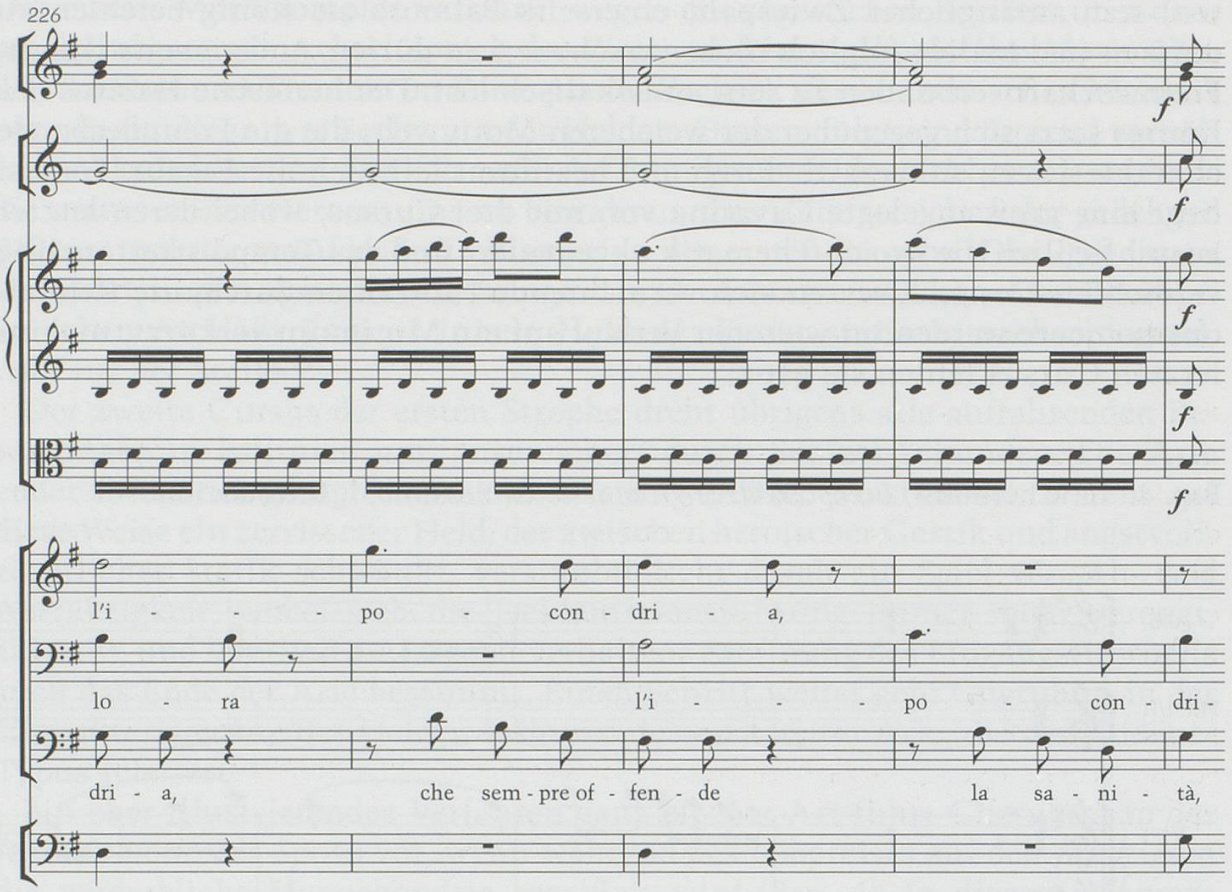
Nicht minder bemerkenswert sind Motivverarbeitungs-Prozesse, die vor allem in der Arie des zweiten Aktes der Bettina begegnen (Nr. 15 „Nó, tanto scortese non son, mio Signore", C-Dur, Larghetto und Serenadentopos), als sie ihr pekuniär zielgerichtetes Verführungsspiel mit Don Simone treibt, und die Motivverarbeitung dies auf eine ungeahnte Weise vorführt. Eine ganz andere Dimension erhält aber die Satztechnik, wenn sich in Atalibas Arie des zweiten Aktes der *Idalide* (Nr. 19, „Frema quel labbro audace", D-Dur, mit Trompe-

[21] Für diese Arie wurde ein anderer Text als der im Libretto vorgesehene gewählt, aber die verzweifelte Unschlüssigkeit ist als Affekt beiden Szenen gleich: Nr. 11: „Vado [...] non odi [...] intorno". Es liegen *versi spezzati* zugrunde; es handelt sich um eine Cavatina, in der die Unschlüssigkeit und Verzweiflung des Helden in der Zerrissenheit und Unhomogenität der Deklamation, unterstützt durch ein harmonisches Vagieren, hervorbrechen. – Großartig sind die großen monologischen Szenen der *Idalide*, die jedoch in diesem Rahmen nicht erläutert werden können.

ten) sein anfänglicher Zwiespalt, einerseits Palmoro als König befehlen zu müssen und Idalide folglich nicht verschonen zu dürfen, andererseits ihm in Freundschaft verbunden zu sein, musikalisch löst: Der heroische Habitus des Königs setzt sich gegenüber der weicheren Motivwelt, die die Freundesbande charakterisiert, sukzessive durch und bestimmt letztlich die Faktur. Formal liegt eine groß angelegte Cavatina vor, mit drei Cursus, wobei deren letzter ausschließlich die Eroico-Thematik akzentuiert und das Tempo strettamäßig verdichtet. Gestisch setzen sich vernichtende Fall-Linien durch, die Reflexionsmomente werden im weiteren Verlauf auf ein Minimum verkürzt, und im letzten Cursus fehlen sie ganz.

Bsp. 4: L. Cherubini, *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, I, Introduzione





In Cherubinis kompositorischem Stil der 1780er Jahre verschmelzen auf eine eigentümliche Weise unterschiedliche Elemente: in der Verwendung der Technik der Kontrapunktik integriert er ein klassisches Stilideal der damaligen Zeit, arbeitet mit Parametern der Satztechnik,[22] die eindeutig in Richtung Wiener Klassik weisen oder mit thematisch-motivischem, dialektischem Material, das semantisch besetzt wird, um innere Wandlungsprozesse der Protagonisten auf der Ebene der Musik viel deutlicher darzustellen, als der Text dies vermag. Die Form wird zum Sinnträger, sie gewährleistet in fast Schillerscher Maxime die Sinnhaftigkeit. Hinzu kommen die typischen Charakteristika der Italianità.

Stellt man sich die Frage nach der „Klassizität" dieser Werke, so kann man sich kaum der Überlegung verschließen, dass Elemente erfüllt werden, die mit der Begrifflichkeit der Klassik verbunden sind: Nicht nur, dass sie entstanden sind in einem Moment der Überreife – im Eliotschen Verständnis[23] –, sowohl bezüglich genereller Phänomene der damaligen Zeit als auch hinsichtlich der Ausformung der musikdramatischen Gattungen metastasianischer bzw. goldonischer Prägung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts; sie bergen kreative Momente neuer Konzeptionen in sich, die man hier sehr wohl beobachten kann,

[22] „Gerüstbau" im Sprachgebrauch von Thrasybolos Georgiades.
[23] T. S. Eliot, *What is a Classic*, London 1945.

womit ein neuer – origineller – musikdramatischer Weg eröffnet wird.[24] Wird darüber hinaus Klassizität als ein Zusammenwirken nachahmungswürdiger Eigenschaften – im Sinne Friedrich Schlegels – verstanden, „deren Nachahmung im Fortschreiten auf eine nie erreichbare Vollkommenheit" besteht,[25] so stellen beide Werke einen Meilenstein dar für die Entwicklung, die zweifelsohne in der *Medée* Cherubinis kulminiert. Wenn man außerdem die Diskussion von Form und Inhalt aufgreift, so zeichnet sich – wie gezeigt wurde – eine erstaunliche Durchdringung und gegenseitige Bedingung beider Größen ab,[26] wie sich überhaupt viele Maximen der Klassik-Definition von Amadeus Wendt wieder finden:[27] die Individualisierung und das, was hier als Psychologisierung – das Eindringen in das „Gemüth" – bezeichnet wurde, die Simplizität gepaart mit kontrapunktischer Raffinesse, die Gründlichkeit der Schreibart, etc. Zu Recht verweist Ludwig Finscher in seinem Artikel „Klassik"[28] darauf, dass die Rolle der thematischen Arbeit nur einen Aspekt darstelle, und Cherubini überformt diese mit semantisch festgelegten Inhalten. – Ein „Mischstil" ganz eigener Prägung liegt also in diesen beiden Schwellenwerken vor, der von der ungemeinen Ausbildungsbreite und den komplexen kompositorischen Wurzeln des zukünftig die europäische Musikgeschichte maßgeblich beeinflussenden Meisters zeugt, dessen Komplexität im Vergleich zu den meisten zeitgenössischen Werken seines unmittelbaren Umkreises aufhorchen und die späteren, epocheprägenden Werke wie *Medée* erahnen lässt.

[24] Vgl. hierzu auch Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991, 477; ferner aber auch Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836.

[25] Friedrich Schlegel, „Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker" in: Johann Friedrich Reichardt (Hg.), *Lyceum der schönen Künste*, Bd. 1 Teil 1, Berlin 1797; s. a. Ludwig Finscher: „Klassik", *MGG Sachteil*, 1996, V, 223–240, bes. 223ff.

[26] Vgl. a. Wendt, op. cit.

[27] Vgl. hierzu aber auch Amadeus Wendt, op. cit.

[28] Ludwig Finscher, op. cit., 231.