

Schmierer

Kleine Geschichte der Oper

Reclam Sachbuch premium

Elisabeth Schmierer

Kleine Geschichte
der Oper

Mit 19 Abbildungen

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 14026
2001, 2020 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlagabbildung: Maria Callas als Medea in der
Covent Garden Royal Opera, © Keystone Press / Alamy Stock Photo
Foto vordere Umschlagklappe: Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0 / Ermell
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2020
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-014026-0
www.reclam.de

Inhalt

Einleitung	11
----------------------	----

Die italienische Oper bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts	13
Musik und Theater vor der Entstehung der Oper	13
Die ersten Opern der Musikgeschichte (PERI, CACCINI, MONTEVERDI)	17
Adels- und Fürstenoper in Rom im 17. Jahrhundert (LANDI, MAZZOCCHI, ROSSI)	21
Die Entstehung der Unternehmeroper in Italien im 17. Jahrhundert (MONTEVERDI, CAVALLI, CESTI, SCARLATTI)	28
Die metastasianische Opera seria (VINCI, HASSE)	37
Die Opera buffa als neues Genre (VINCI, TELEMANN, PERGOLESI, LEO)	45

Die französische Oper bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts	49
Französisches Musiktheater vor der Entstehung der französischen Oper: Ballet de cour und Comédie-ballet (LULLY, CHARPENTIER)	49
Der Prototyp der französischen Oper: Lullys Tragédie en musique	52

Die Tragédie en musique nach Lully und die Auflockerung der Gattung in den Opéra ballets (CHARPENTIER, CAMPRA)	59
Erweiterung des Typus: Rameaus Tragédies lyriques	63
Die Oper in England im 17. und 18. Jahrhundert	69
Masques und Semi-Operas im 17. Jahrhundert (PURCELL)	69
Die Einführung der italienischen Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (HÄNDEL)	72
Opernfehden und Opernreformen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	77
Die Opera seria zwischen Konsolidierung und Erneuerung (TRAETTA, JOMELLI, GLUCK, HASSE, PICCINNI, MOZART)	77
Die Opera buffa und Gattungskonvergenzen im späten 18. Jahrhundert (PICCINNI, GALUPPI, HAYDN, PAISIELLO, MOZART, CIMAROSA, MARTÍN Y SOLER)	85
Synthese von italienischer und französischer Oper: Die französische Oper vom Buffonistenstreit bis zum Jahrhundertende (ROUSSEAU, DUNI, PHILIDOR, GRÉTRY, MONSIGNY, CHERUBINI, LE SUEUR, GLUCK, PICCINNI, VOGEL, SALIERI)	94
Entstehung einer deutschen Oper (HILLER, SCHWEITZER, HOLZBAUER, MOZART)	107

Die Oper in Italien, Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts . . .	113
Vom <i>Dramma per musica</i> zum <i>Melodramma serio</i> : Die Entwicklung der <i>Scena ed aria</i> in der italienischen Oper (MAYR, PAER, ROSSINI)	113
Die <i>Belcanto</i> -Oper des <i>Romantismo</i> (BELLINI, DONIZETTI, MERCADANTE)	119
<i>Melodramma semiserio</i> und <i>Melodramma giocoso</i> (ROSSINI, DONIZETTI, RICCI)	124
Die <i>Opéra comique</i> im Wandel (CHERUBINI, PAER, MÉHUL, ISOUARD, BOIELDIEU, HÉROLD, AUBER, ADAM)	127
Die <i>Grand opéra</i> und die historische Oper (AUBER, ROSSINI, SPONTINI, HALÉVY, MEYERBEER, BERLIOZ)	132
Singspiel, deutsche Große Oper und Romantik (BEETHOVEN, LORTZING, NICOLAI, E. T. A. HOFFMANN, WEBER, MARSCHNER, WAGNER) . .	139
Von der Oper zum Musikdrama. Wandlungen der Gattung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	150
Die Opern Verdis und die Entwicklung in Italien	150
Das Musikdrama Richard Wagners	157
<i>Drame lyrique</i> und <i>Opéra bouffe</i> in Frankreich (GOUNOD, BIZET, MASSENET, OFFENBACH)	166
<i>Wagnérisme</i> in der französischen Oper (REYER, CHABRIER, D'INDY, CHAUSSON)	172

Die Oper im osteuropäischen Raum und das Problem der Nationaloper (DARGOMYSCHSKIJ, MUSSORGSKIJ, RIMSKIJ-KORSAKOW, TSCHAIKOWSKIJ, ERKEL, MONIUSZKOW, SMETANA, DVOŘÁK)	177
Tendenzen der Opernkomposition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	182
Die veristische Oper der Jahrhundertwende und der Futurismus (MASCAGNI, LEONCAVALLO, PUCCINI, CHARPENTIER, JANÁČEK, D'ALBERT, MALIPIERO, RESPIGHI)	182
Die französische Oper unter dem Zeichen des Symbolismus (DEBUSSY, DUKAS)	191
Die deutschsprachige Oper nach Wagner: Anlehnung und Kritik (PFITZNER, HUMPERDINCK, STRAUSS, SCHREKER, ZEMLINSKY, HINDEMITH)	196
Die expressionistische Oper der Wiener Schule (SCHÖNBERG, BERG)	204
Die klassizistische Moderne: Neue Sachlichkeit, Neoklassizismus und Zeitoper (BUSONI, HINDEMITH, KRENEK, WEILL, STRAUSS, STRAWINSKY, BRAND, SCHÖNBERG, MILHAUD, HONEGGER, PROKOFJEW)	209
Musiktheater nach 1945	224
Tradition und Avantgarde in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg (EGK, ORFF, HARTMANN, LIEBERMANN, EINEM, FORTNER, HENZE, BRITTEN, ZIMMERMANN, NONO)	224

Experimentelle Formen des Musiktheaters (CAGE, BLACHER, SCHNEBEL, KAGEL, MADERNA, BERIO, FELDMAN, BUSSOTTI)	233
Tendenzen der 1970er und 1980er Jahre: Neue Einfachheit, Neue Romantik, Reflexion der Tradition, Minimal Music (RIHM, TROJAHN, BOSE, MÜLLER-SIEMENS, PENDERECKI, LIGETI, REIMANN, KAGEL, BERIO, CAGE, GLASS, REICH, ADAMS)	239
Die Oper um die Jahrtausendwende (HÖLSZKY, LACHENMANN, CARTER, SCHNEBEL, NEUWIRTH, SCIARRINO, REIMANN, HOSOKAWA, STOCKHAUSEN, RIHM, MATTHUS, GLASS, EÖTVÖS, SCHREIER, DOVE, ADÈS, HEGGIE, DUSAPIN, WIDMANN, GLANERT u. a.)	251
Literaturhinweise	272
Verzeichnis der Abbildungen	276
Register der Werke, Personen und Sachbegriffe . .	278
<i>Zur Autorin</i>	307

Einleitung

Die Oper ist heute außerordentlich aktuell. Bedenkt man, dass die musikalische Avantgarde die Gattung nach dem Zweiten Weltkrieg aufs heftigste bekämpft hatte, so ist der Opernboom seit den 1980er Jahren geradezu erstaunlich. Nicht nur eine gemäßigt moderne Richtung wartet mit neuen Bühnenwerken auf, sondern gerade die Avantgarde hat sich der Gattung verschrieben. Sowohl die älteren Komponistengenerationen der 1950er und 60er Jahre als auch die jüngeren sind an dieser Entwicklung beteiligt: In den letzten 30 Jahren ist eine immense Zahl an Uraufführungen zu verzeichnen. Hinzu kommt eine laufende Erweiterung des Opernrepertoires durch Wiederentdeckungen aus der Vergangenheit. Wenig gespielte Werke bekannter Komponisten werden wieder aufgeführt, und Opern, die zu ihrer Zeit berühmt waren, jedoch der Vergessenheit anheim fielen, werden neu belebt.

Gewachsen ist ebenso das Interesse an den geschichtlichen Hintergründen der Oper und an einem Überblick auch über die neuesten Entwicklungen der Gattung bis in die Gegenwart. Beides bietet vorliegendes Buch, das dem Opernliebhaber, dem musikinteressierten Laien und dem Musikstudenten einen Einblick in die Geschichte der Gattung vermittelt. Dabei werden nicht nur die wichtigsten Ereignisse und Stationen der Operngeschichte behandelt, sondern auch Aspekte, die für das ›Gesamtkunstwerk‹ Oper eine bedeutende Rolle spielen. So werden Zusammenhänge mit politischen und kulturellen Ereignissen aufgezeigt, die Umstände der Produktion eines Werks, das Bühnenbild und die Inszenierung angesprochen. Die Wiederentdeckung unbekannten älteren Repertoires sowie der Opernboom stehen in engstem Zusammenhang mit operngeschichtlichen

Forschungen, die in den letzten Jahrzehnten viele neue Erkenntnisse brachten. Es ist an der Zeit, diese in einer übergreifenden Darstellung einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Vorliegende Operngeschichte orientiert sich nicht in erster Linie an Komponisten; vielmehr werden Grundzüge der Entwicklung der Gattung aufgezeigt, die im Blick auf die jeweilige Zeit nach verschiedenen Kriterien dargestellt werden. Im 17. und 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die nationalen Operntypen und die sie prägenden Gattungen wesentlich. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden einerseits neue Gattungen, andererseits vollzog sich eine Internationalisierung der Oper, die sich bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angekündigt hatte. Die Entwicklung im 20. Jahrhundert ist nicht mehr auf der Basis von Gattungstypen zu beschreiben. Verschiedene Ausprägungen der Oper stehen jedoch in engem Zusammenhang zu gleichzeitigen Strömungen in anderen Künsten, und in der zweiten Jahrhunderthälfte richtet sich das Musiktheater – zumindest das progressive – nach den neuesten Richtungen der Avantgarde; um und nach 2000 sind im Zuge der Postmoderne verschiedenste Konzeptionen möglich. Die übergreifenden Kapitel sind somit nach Zeitabschnitten, die Unterkapitel nach Gattungstypen, Produktionsumständen, bedeutenden Ereignissen der Operngeschichte, musikalischen Richtungen, kulturellen Strömungen usw. ausgerichtet. Die einzelnen Stationen der Operngeschichte werden durch die Behandlung von exemplarischen Werken aus der Operngeschichte anschaulich gemacht. Ein Register der Werke, Personen und Sachbegriffe erlaubt einen direkten Zugriff auf gewünschte Informationen.

Die durchgesehene und aktualisierte Neuauflage ist im letzten Kapitel um Opernkompositionen der ersten 20 Jahre des neuen Jahrtausends erweitert.

Die italienische Oper bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts

Musik und Theater vor der Entstehung der Oper

Die Oper kam um 1600 und somit relativ spät in der Musikgeschichte auf: die abendländische Musik hatte in den 800 Jahren seit ihrer schriftlichen Fixierung bereits hohes künstlerisches Niveau erreicht, als die Gattung Oper erst geschaffen wurde. Zwar gab es schon zuvor Formen des Musiktheaters, die mit der Oper jedoch nicht vergleichbar waren: seit dem Mittelalter liturgische Dramen, im 15. und 16. Jahrhundert Mysterienspiele, *Rappresentazioni sacre*, Einlagen in Schauspielen sowie Intermedien zwischen den Akten eines Schauspiels. Wenn diese Formen die Entstehung der eigentlichen Oper um 1600 auch nicht direkt beeinflussten, so waren doch einige durch ihr Weiterbestehen für die neue Gattung im Laufe des 17. Jahrhunderts von Bedeutung. Deshalb soll der eigentlichen Operngeschichte ein kurzer Überblick über vorangehende Erscheinungen des Musiktheaters vorausgeschickt werden.

Liturgische Dramen entwickelten sich im 10. Jahrhundert innerhalb der Liturgie: zunächst die Auferstehungsgeschichte, dann die Weihnachtsgeschichte und anschließend die um diese Ereignisse gruppierten Geschichten wurden von Priestern und Mönchen dargestellt anstatt nur erzählt. Die Texte wurden, wie viele Teile des Gottesdienstes, gesungen. Das liturgische Drama entwickelte sich allmählich zum eigenständigen Schauspiel (13. und 14. Jahrhundert). Der Aufführungsort verlagerte sich zunächst vor das Kirchenportal und dann auf den Kirchplatz, die lateinische

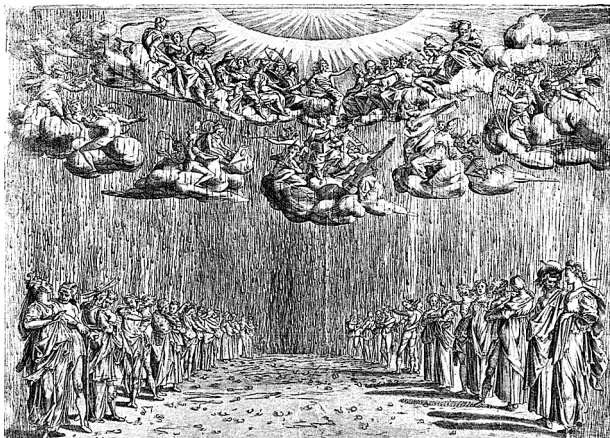
Sprache wurde durch Volkssprache ersetzt, und die Organisation wurde nicht mehr von Klerikern, sondern von Bürgern, Patriziern und Zünften getragen. So entstand im 15. und 16. Jahrhundert das Mysterienspiel. Die Aufführungen bekamen oft den Charakter großer Volksfeste mit Umzügen, die viele Tage in Anspruch nahmen: das *Mysterienspiel über die Taten der Apostel* (Bourges 1536) beispielsweise dauerte 40 Tage. Mysterienspiele wurden meist auf einer großen Bühne im Freien aufgeführt, auf der alle Szenen gleichzeitig an verschiedenen Stellen aufgebaut waren (Simultanbühne). Von fliegenden Engeln über Feuer speiende Drachen bis zu Erdbeben wurde alles vor den Augen des Zuschauers dargeboten. Die Darstellung naiver Frömmigkeit in früheren liturgischen Dramen wich Episoden mit komischen Einschüben, heidnische Götter wurden eingeführt und sogar Kritik an der Kirche geübt. Der Text wurde nicht mehr gesungen, sondern rezitiert, und die Musik auf Einlagen reduziert, d. h. sie erklang nur an bestimmten Stellen, an der sie eigens motiviert war: so wurden Hymnen oder Teile der Liturgie gesungen, instrumentale Stücke wurden zu Tänzen gespielt, und instrumentale Signale ertönten beim Auftritt wichtiger Personen. In Italien, vor allem in Florenz, entstand die komplexere *Rappresentazione sacra*.

Für den weltlichen Bereich ist aus dem Mittelalter nur ein Beispiel bekannt: das Liederspiel *Le jeu de Robin et de Marion* (Neapel 1283/84) von Adam de la Halle besteht aus Liedern und einigen instrumentalen Stücken, die durch einen Dialog verbunden wurden. Ansonsten erlangte Musik zu weltlichen Schauspielen erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts Bedeutung, als das antike Drama in Italien wiederbelebt wurde. Bei den Aufführungen zunächst lateinischer, dann ins Italienische übersetzter Dramen erklang Musik im Prolog und am Ende der Akte bzw. zwischen den Akten. In der Tragödie wurden vor allem die an den Aktschlüssen stehenden Chöre vertont.

In der Komödie entstanden die Intermedien. Dies sind Musikeinlagen zwischen den Akten, die oft in der Form kleiner Aufzüge oder Szenen gehalten waren. Personen und Stoff der Intermedien gehörten nicht zur eigentlichen Handlung: den Bürgern der Komödie traten Fabelwesen und Hirten in den Intermedien gegenüber. Der Stoff konnte jedoch in übergeordneter Weise auf die Komödie bezogen sein, indem beispielsweise deren Handlung kommentiert wurde.

Die Intermedien blühten im 16. Jahrhundert vor allem in Florenz, wo sie zur Hauptattraktion höfischer Feste wurden. Zunächst standen nur einzelne Gesänge zwischen den Akten; dann entwickelten die Intermedien eine szenische und musikalische Prachtentfaltung, die die Schauspiele, in die sie eingeschoben wurden, bald in den Hintergrund drängte. Die Musik war umso kunstvoller, je festlicher der Anlass war. Die sechs Intermedien zu Girolamo Bargaglis berühmter Komödie *La pellegrina* (1564) bildeten einen Höhepunkt; sie wurden anlässlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand de' Medici in Florenz 1589 gespielt. Berühmte Komponisten – darunter Luca Marenzio, Emilio de' Cavalieri, Cristofano Malvezzi und Jacopo Peri – schrieben die Musik: kunstvolle fünf- und sechsstimmige Madrigale, mehrchörige Chornummern, Sologesänge und Instrumentalstücke. Die Intermedien zu *Pellegrina* hatten die Musik selbst zum Thema und standen somit in keinem engeren Zusammenhang zur Komödie; sie wurden denn auch einige Tage später als Intermedien zu einer anderen Komödie gegeben.

Standen die Intermedien der Komödie außerhalb der Handlung, so wurde hingegen die Musik in einer anderen Gattung, in der Pastorale, in die Handlung selbst integriert. Die Pastorale wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum beliebtesten dramatischen Genre vor allem in Ferrara. Die Thematisierung des Hirtenlebens in der Natur und die Inszenierung von Fabelwesen hat sie mit den Stof-



Im letzten der prachtvollen Intermedien zu Girolamo Bargaglis *La pellegrina*, die anlässlich der Hochzeit Ferdinand de' Medicis 1589 in Florenz aufgeführt wurden, wird das *Hinabsteigen von Rhythmus und Harmonie* thematisiert (Stich von Epifanio d'Alfiano).

fen der Intermedien gemeinsam. Die erste Pastorale, *Il Sacrificio d'Abramo* (Ferrara 1554) von Agostino de' Beccari, verwendet Musik unter anderem an zentraler Stelle, nämlich in der Opferszene. Zu den berühmtesten Pastoralen der Zeit – Torquato Tassos *Aminta* (Ferrara 1573) und Giovanni Battista Guarinis *Pastor fido* (Crema 1596) – sind die ursprünglichen musikalischen Einlagen leider nicht erhalten geblieben. Ebenso ist die Musik zu einer frühen, sehr kurzen Pastorale verloren, die insofern interessant ist, als sie den gleichen Stoff wie die ersten Opern behandelt: Angelo Polizianos *La favola d'Orfeo* (Mantua, wahrsch. 1480) umfasst 406 Verse, von denen über die Hälfte gesungen wurde.

Es handelte sich um einfache einstimmige Lieder, die der Sänger – nicht selten der Textdichter selbst – entweder improvisierte oder für eine bestimmte Gelegenheit entwarf, wozu er sich selbst auf einem Saiteninstrument begleitete.

Zu erwähnen ist schließlich noch die Stegreifkomödie (Commedia dell'arte) in Italien, die im ganzen 16. Jahrhundert von volkstümlichen Vokalsätzen durchsetzt war. Am Ende des 16. Jahrhunderts entstand in Oberitalien zudem noch eine weitere Theatergattung mit Musik komischen Genres: die Madrigalkomödie, die aus einer Folge von Madrigalen besteht. Bedeutendstes Beispiel ist Orazio Vecchis Madrigalkomödie *L'Amfiparnaso* (Modena 1594), die Figuren der Commedia dell'arte verwendet.

Die ersten Opern der Musikgeschichte

(PERI, CACCINI, MONTEVERDI)

Das Verblüffende an der Entstehung der Oper ist, dass sie sich gerade nicht aus den oben aufgezeigten Formen der Theatermusik entwickelte. In den Intermedien diente die Musik der Prachtentfaltung, die den Sinnen Vergnügen bereiten sollte. Der Gelehrtenkreis der Florentiner Camerata, aus dem die ersten Opern hervorgingen, beabsichtigte jedoch etwas anderes: das antike Drama, das nach damaliger Ansicht gesungen vorgetragen wurde, sollte in seiner ursprünglichen Art wiederhergestellt werden. Die ersten Opern – Jacopo Peris *Dafne* (1598) sowie die beiden *Euridice*-Opern (1600 und 1602) Peris und Giulio Caccinis – waren somit keine Werke, in denen sich die Musik voll entfaltete, sondern – wie Peri im Vorwort der Partitur seiner *Euridice* (1600) schrieb – ein »Mittelding« zwischen Sprechen und Singen (*recitar cantando*).

Die Florentiner Camerata, die sich in den 70er und 80er Jahren im Haus des Grafen Giovanni de' Bardi und in den

90er Jahren bei Jacopo Corsi traf, bestand aus Theoretikern, Literaten und Musikern (einige waren bereits an den berühmten Intermedien von 1589 beteiligt). Girolamo Mei und sein Schüler Vincenzo Galilei schufen durch ihre Theorien zur antiken Musik die Voraussetzung für die Entstehung der neuen Gattung. Ottavio Rinuccini schrieb die Libretti zu den ersten Opern. Emilio de' Cavalieri (dessen Musik zu seinen frühen Opern nicht erhalten ist), Peri und Caccini sowie Corsi (der die Oper *Dafne* begonnen hatte) waren die ersten Opernkomponisten. In diesem Kreis wurde die neue Art der Musik entworfen, die der antiken Art des Vortrags entsprechen sollte. Das *recitar cantando*, auch Monodie, Rezitativ oder *Stile rappresentativo* genannt, war ein instrumental begleiteter Sologesang und unterschied sich grundlegend von der vorherrschenden mehrstimmigen Kompositionsweise. Notiert sind lang gehaltene Bassnoten, über denen die Harmonien, eventuell nach beigefügter Bezifferung, ergänzt wurden. Dieser so genannte Basso continuo wurde von einem oder mehreren Tasten- bzw. Akkordinstrumenten sowie einem Bass-Streichinstrument gespielt. Die darüberliegende Singstimme ist in Anpassung an die Sprache rhythmisch und melodisch ziemlich frei komponiert, d. h. ohne einem festen Metrum zu folgen und ohne Beachtung der herkömmlichen Kontrapunktregeln. So konnten auch Dissonanzen zwischen Bass und Singstimme entstehen, die in herkömmlicher Kompositionsweise verboten waren. Rhythmus, Tempo und Melodik sollten die Affekte nachzeichnen, die im Text des Dichters angelegt waren. Die Musik sollte somit ganz dem Wort dienen. Peri und Caccini haben die neue Kompositionsweise nicht nur in ihren Opern umgesetzt, sondern im Anschluss an Galileis Ausführungen auch theoretisch begründet.

Im Sinne der Wiederbelebung der Aufführungsweise der antiken Tragödie waren die ersten Opern – im Unterschied zu vorangehenden Formen des Musiktheaters – vollständig

in Musik gesetzte Dramen. Deren Sujets knüpften jedoch gerade nicht an die vornehmste der antiken Gattungen – die Tragödie –, sondern an die Pastorale an, die bereits zuvor Musik an zentralen Stellen der Handlung beinhaltete. Der pastorale Stoff eignete sich somit schon von der Tradition des 16. Jahrhunderts her besser zur Vertonung als die Tragödie mit ihren komplexen Dialogen. Polizianos *La favola d'Orfeo* von 1480 hat sicherlich ebenfalls zur Stoffwahl der ersten Opern beigetragen, die überwiegend Orfeo- bzw. Euridice-Opern sind. Deren Handlung, die Befreiung der durch einen Schlangenbiss getöteten Euridice durch Orfeo, erfuhr jedoch eine bezeichnende Änderung: statt des tragischen Schlusses bei Ovid (dessen *Metamorphosen* der Stoff entlehnt ist) nimmt Rinuccinis *Euridice* ein glückliches Ende (*lieto fine*). Die heitere Welt der Pastorale, die durch das naturhafte Hirtenmilieu geprägt war, sollte nicht geübt werden.

Peris Komposition richtet sich streng nach den theoretischen Vorgaben des *recitar cantando*. Nur dort, wo auch im Schauspiel musikalische Einlagen stehen konnten, wird die Monodie aufgegeben: die Chöre jeweils am Ende der sechs Szenen der *Euridice* sind mehrstimmig vertont und der Prolog ist strophisch angelegt (d. h. jede Strophe des Textes hat dieselbe Musik). Das Konkurrenzwerk Caccinis auf dasselbe Libretto löst sich jedoch bereits vom reinen Sprechgesang, indem zahlreiche Koloraturen an dramatisch hervorgehobenen Stellen angebracht sind.

Betrachtet man die Tatsache, dass der gelehrte Kreis der Camerata Fiorentina eigentlich weniger eine neue Gattung schaffen wollte, als vielmehr eine alte erneuern, so ist das Resultat erstaunlich. Denn aus der rezitativisch vertonten Pastorale wurde im Lauf der Jahrhunderte eine musikalisch aufs reichste ausgestattete Gattung. Die Musik hat sich denn auch sehr schnell aus der dem Text dienenden Rolle befreit. Bezeichnend ist, dass gerade der Orpheus-Stoff zu Beginn gleich mit drei Werken vertreten ist: Orpheus ist der Proto-

typ des Sängers, der mit der Macht seines Gesangs sogar in die Unterwelt vorzudringen vermag. Diese Rolle wird jedoch erst in Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (1607) vollkommen deutlich, dessen Libretto Alessandro Striggio d. J. verfasst hat. Nicht nur, dass in der Titulierung der Sänger in den Vordergrund gerückt wird und der Prolog nicht von der Tragedia (der Tragödie) wie bei Peri und Caccini, sondern von der Musica gesungen wird. Vielmehr ist die musikalische Gestaltung viel reicher als bei den vorab genannten Opern. Insbesondere Orfeos zentraler Gesang *Possente spirto / Mächtiger Geist*, mit dem er Caronte einschläfert und somit in die Unterwelt gelangt, ist nicht rezitativisch vertont, sondern steht in der Tradition der virtuoson Madrigalistik. *Possente spirito* ist das berühmteste Stück der Oper: Orfeo bietet mit virtuoson Koloraturen ein Höchstmaß an musikalischer Darstellungskraft auf, um Caronte zu überzeugen. Die musikalischere Konzeption zeigt sich jedoch auch an einer Vielzahl anderer Gestaltungsweisen. Neben die rezitativischen Partien treten madrigalische Sätze und Instrumentalmusik verschiedenster Art; die Oper beginnt mit einem Instrumentalstück, einer Toccata, die bereits eine Art Ouvertüre ist (die früheren Opern begannen direkt mit dem Prolog). Der erste Akt zeigt besonders deutlich die auch den weiteren Akten inhärente Anlage zu symmetrischer Gliederung: um Orfeos Gesang *Rosa del ciel / Rose des Himmels* gruppieren sich abwechselnd Rezitative und die Chöre. Vielfältiger als in den vorhergehenden Orpheus-Opern ist auch die Instrumentation. Flöten, Streicher und Zupfinstrumente repräsentieren die Hirtenwelt, Zinken, Posaunen und Regal die Unterwelt. Chitarrone, Laute, Harfe, Cembalo, Orgel und Regal werden zum Teil gleichzeitig als Continuo-Gruppe eingesetzt.

Im Unterschied zur *Euridice* Rinuccinis hat Striggio das tragische Ende beibehalten: Orfeo, der nach dem Verlust Euridices allen Frauen abschwört, flieht vor den Bacchantinnen, die ein wildes Fest feiern. Monteverdi schafft jedoch

einen Kompromiss. Orfeo wird von seinem Leid befreit, indem Apollo ihn in den Himmel erhebt, wo er in der Sonne und den Sternen das Ebenbild Euridices erblickt. Auch dieser Schluss erscheint als Apotheose der Musik, indem Apollo, Gott der Künste, den Prototyp des Sängers, Orfeo, verklärt.

An diesem Punkt – und weniger mit der bisherigen Absicht, die antike Tragödie wieder zu beleben – beginnt erst richtig die Geschichte der Oper: die Musik nimmt die für die Gattung konstituierende Rolle ein. Dem folgt auch die zweite Vertonung von Rinuccinis *Dafne* durch Marco da Gagliano anlässlich der Hochzeit des Erbprinzen Francesco mit Margherita von Savoyen 1608. In der erweiterten Librettofassung wird der Chor in die Handlung einbezogen und dessen Text in mehrstimmigen Madrigalen vertont. Bemerkenswert ist außerdem, dass das Vorwort Anmerkungen zur Aufführungspraxis beinhaltet, die als erste ausführlichere Regieanweisungen in der Operngeschichte gelten. Für eben diese Hochzeit hat auch Monteverdi seine Oper *L'Arianna* komponiert, von der nur das berühmte *Lamento d'Arianna* erhalten blieb, das Monteverdi später als fünfstimmiges Madrigal (1614) und als *Pianto della Madonna* (>Marienklage<, 1640/41) bearbeitet hat.

Adels- und Fürstenoper in Rom im 17. Jahrhundert

(LANDI, MAZZOCCHI, ROSSI)

Die Oper entstand nicht am Hofe und somit zunächst nicht als eine die höfische Macht repräsentierende Kunst, sondern im Gelehrtenzirkel unter wissenschaftlichen Absichten. Sie wurde jedoch bald in den höfischen Bereich hineingetragen: Peris und Caccinis erste Opern wurden zu Hochzeiten oder höfischen Festen aufgeführt ebenso wie später Monteverdis

L'Orfeo und *L'Arianna* sowie Gaglianos *Dafne*. Aus einem Briefwechsel wissen wir, wie intensiv sich der Kronprinz von Mantua, Francesco Gonzaga, um das Zustandekommen der Uraufführung von Monteverdis *L'Orfeo* bemüht hat: Er bat seinen Bruder Ferdinand, der Beziehungen zum Medici-Hof hatte, zu Beginn des Jahres 1607 um gute Musiker aus Florenz. Ferdinando empfahl einen Schüler von Caccini, den Kastraten Giovanni Gualberto Magli, der zu Beginn des Karnevals in Mantua sein sollte. Magli traf jedoch verspätet ein und hatte zum Ärgernis von Francesco nicht einmal seine Rollen auswendig gelernt. Die Aufführung kam dennoch wie geplant am 24. Februar 1607 in der Karnevalszeit zustande, da Magli sich sein Repertoire schnell aneignete. Francesco berichtete am 1. März seinem Bruder vom Erfolg der Oper, äußerte seine Zufriedenheit über den Sänger und bat gleichzeitig um eine Verlängerung des Aufenthaltes von Magli zu einer weiteren Aufführung des *L'Orfeo*.

Außer durch dieses herausragende Ereignis von Monteverdis *L'Orfeo* sowie die Opernaufführungen für die Hochzeitsfeierlichkeiten des darauf folgenden Jahrs hat Mantua keine Rolle für die Entwicklung der Oper gespielt. Das Gleiche gilt für Florenz, dessen Bedeutung für die Operngeschichte im Wesentlichen auf die Entstehung der Gattung und einige wenige Werke in deren Nachfolge – *Medoro* (1619) von Gagliano, *La liberazione di Ruggiero* (1625) von Caccinis Tochter Francesca, *La Flora* von Gagliano und Peri (1628) – sowie einige komische Opern in der zweiten Jahrhunderthälfte beschränkt blieb. Hauptzentrum der Oper wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Rom. Bereits 1600 – also im gleichen Jahr wie Peris *Euridice* – wurde dort *La rappresentazione di anima e di corpo* / *Das Spiel von Seele und Leib* (1600) von Cavalieri aufgeführt. Das Werk steht in der Tradition der *Rappresentazione sacra*; die herkömmlicherweise gesprochenen Partien sind jedoch rezitativisch vertont, und so ist wie in der Florentiner Oper

das ganze Schauspiel in Musik gesetzt. Im Unterschied zur rezitativisch geprägten Florentiner Oper dominieren jedoch mehrstimmige Ensemblesätze und Chöre, die den Ablauf sehr abwechslungsreich gestalten. Die von Cavalieri vorgesehene szenische Aufführung wie auch seine Erläuterungen zur dramaturgischen Gestaltung im Vorwort des Partiturdruks erklären das Werk als Oper und weniger – wie immer angenommen – als frühes Oratorium aufgrund seines moralisch-religiösen Themas und seiner Entstehung im Umfeld der Congregazione dell'Oratorio (Bruderschaft) Filippo Neris, der auch der Textdichter Agostino Manni angehörte. In den Räumen der Bruderschaft wurde das Werk auch aufgeführt. Thema der *Rappresentatione di anima e di corpo* ist die Auseinandersetzung der Tugend mit dem Laster, die auf mannigfache Weise ausgetragen wird. Der Text steht in der Nachfolge der im Spätmittelalter sehr beliebten Streit-Dialoge, die letztendlich auf die Fabel von Herkules am Scheideweg zurückgehen, in der sich Herkules zwischen Tugend und Wollust entscheiden muss.

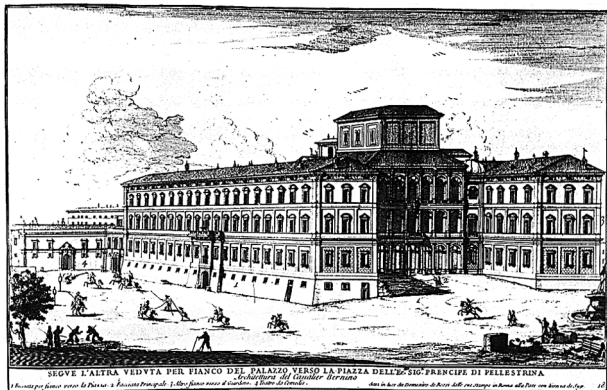
Das Werk hat in zweierlei Hinsicht die weitere Entwicklung der römischen Oper bestimmt. Zum einen entstanden in der Folgezeit im päpstlichen Rom eine ganze Reihe moralisierender Opern, entweder in allegorischer Darstellung auf der Basis der antiken Mythologie wie Agostino Agazzaris *Eumelio* (Rom 1606) oder mit religiöser Thematik wie Stefano Landis *Il Sant' Alessio / Der heilige Alexius* (1632). Zum anderen wurde die im Unterschied zur Florentiner Oper abwechslungsreichere Gestaltung und die zunehmende Bedeutung der Chöre leitgebend für den römischen Operntypus. Als Domenico Mazzocchi am Schluss des Partiturdruks seiner Oper *La catena d'Adone / Die Kette des Adonis* (Rom 1626) die »Langeweile des Rezitativs« kritisierte, war der Wandel zur Abwechslung längst vollzogen. Die rezitativische Gestaltung wurde beweglicher, das *recitar cantando* mit ariosen, d. h. mit melodioseren Einschüben durchsetzt. Chöre waren nicht auf die Aktschlüsse be-

schränkt wie in der Florentiner Oper, sondern wurden auch innerhalb der Akte eingesetzt. Die Chöre wurden musikalisch reicher, d. h. sie wurden im polyphonen Madrigalstil gestaltet und nahmen an Umfang zu. Sologesänge und Ensemblesätze (Duos, Trios, Quartette) kamen zunehmend vor. Ausstattung und Bühneneffekte spielten eine immer größere Rolle.

Die genannten Merkmale prägen erstmals Stefano Landis *La morte d'Orfeo / Der Tod des Orpheus* (Venedig 1619). Thematisiert wird hier nicht die Euridice-Handlung, sondern deren Fortsetzung: Orfeo, der den Tod Euridices beklagt und allen Frauen abschwört, wird auf Befehl Baccos von dessen Begleiterinnen, den rasenden Mänaden, getötet, weil er sich von deren Verführungskünsten nicht beeindrucken lässt. Die rezitativische Gestaltung wird den sehr gegensätzlichen Ausdrucksebenen – von pastoraler Stimmung zum Wüten der Mänaden – gerecht. Die umfangreichen, im kunstvoll madrigalischen Stil gehaltenen Chöre prägen nicht nur die Aktschlüsse, sondern fast den ganzen letzten Akt. Die Oper hat – wenn auch wenige – geschlossene Sologesänge wie die koloraturenreiche Strophendarstellung Orfeos am Beginn des zweiten Akts und Carontes Arie im fünften Akt.

Zwischen *La morte d'Orfeo* und Landis zweiter berühmter Oper *Sant' Alessio* sind drei Werke von Bedeutung: Filippo Vitalis *L'Aretusa* (Rom 1620), in der das Rezitativ durch Duos aufgelockert wird; Giacinto Cornacchiolis *La Diana schernita / Die verspottete Diana* (Rom 1629), die weitgehend dem rezitativischen Stil verhaftet bleibt und die bereits erwähnte Oper *La catena d'Adonis* von Mazzocchi, auf deren ariose Einschübe Mazzocchi eigens hingewiesen hat.

Träger der römischen Oper waren adlige Familien. Seit den 1630er Jahren spielte die Familie der Barberini, aus der Papst Urban VIII. hervorging, die entscheidende Rolle. Unter ihrer Schutzherrschaft entwickelte sich die Oper zu



Der Palazzo Barberini in Rom war eines der bedeutendsten Bauwerke Lorenzo Berninis. Das angebaute Theater (links hinten) tritt gegenüber dem kolossalen Palast eher zurück, bot jedoch Platz für 3000 Besucher.

voller Pracht. Der berühmte Baumeister Lorenzo Bernini, von dem auch das Opernhaus der Barberinis stammt, schuf Szenenbilder und Maschinerien. Librettist war Kardinal Giulio Rospigliosi, ein Freund der Barberini-Familie, späterer Papst Clemens IX. Die Kardinäle Antonio und Francesco Barberini ließen in ihrem Palast ein großes Theater erbauen, das über dreitausend Besuchern Platz bot. Zwischen 1642 und 1653 wurden hier sieben Opern aufgeführt. Durch die enge Verbindung zur Kirche ist es nicht verwunderlich, dass das Barberini-Theater mit einer geistlichen Oper eröffnet wurde: Landis *Il Sant' Alessio* (1632) geht auf das Leben des Heiligen Alexius im fünften Jahrhundert zurück, der nach der Hochzeit seine Familie verlässt, um in Askese zu leben und Gott zu dienen. Heiligenlegenden sol-