universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master'sThesis

„Englische Königsdramen in italienischen Opern
am Beispiel von
Johann Simon Mayrs und Giovanni Pacinis Werken“

verfasst von / submitted by

Odo Aberham, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 7

2. Grundsätze der italienischen Oper im frühen 19. Jahrhundert 12

2.1 Strukturen und Konventionen 12

2.1.1 Näheres zur Belcantooper 12

2.2.2 Über die italienische Librettosprache 20

2.1.3 Konventionen der Komposition 30

2.2 Librettistik: englische Königsdramen als Modeerscheinung 46

2.3 Die Genese einer Belcantooper 58

3. Königsdramen und zugehörige Opern 67

3.1 Die Englische Geschichte in Opern von Mayr und Pacini – exemplarische Beschreibungen und Vergleiche 67

3.1.1 Angelsachsen und die Rosenkriege bei Johann Simon Mayr 67

3.1.2 Margarete von Anjou und die „Bloody Mary“ bei Giovanni Pacini 86

3.1.3 Sagenhaftes und reales Schottland 104

4. Conclusio 123

5. Anhang 127

5.1 Werktabellen 127

5.2 Verzeichnisse 141

5.2.1 Abbildungen 141

5.2.2 Noten- und Textbeispiele 141

5.2.3 Übersichten 142

5.3 Quellen- und Literatur 143

5.3.1 Textdichtungen und Musikalien 143

Partituren und Klavierauszüge 143

5.3.2 Literatur 146

5.3.3 Lexika und Enzyklopädien: 152

5.3.4 Audio- und audiovisuelle Quellen 155

5.3.5 Online-Quellen: 155

6. Abstract 156

Vorwort

Von der Zeit der Weltkriege bis vor wenige Jahrzehnte lieferten die romantischen Opernkompositionen vor allem italienischer Provenienz hauptsächlich Ouvertüren, Arien und Duette für die Konzerte von Dirigenten und Sängerstars. Auf ihre Bedeutung als Gesamtkunstwerk wurde dabei kaum Rücksicht genommen. Erst seit man eine gewisse, sich allerdings stetig verändernde, Zahl dieser Werke wieder in ihrer Gesamtheit auf der Bühne präsentiert, können sie ihre ursprüngliche Wirkung erzielen und man kann im Liveerlebnis und auf Tonträgern ihre Qualitäten und ihre historische Bedeutung erkennen.

Mit der Erstellung dieser Arbeit verfolge ich zwei Zwecke, die mich mit Freude und Genugtuung erfüllen: Zum Ersten kann ich mit dem frei gewählten Thema einen deutlichen, wenn im Vergleich zum Gesamtdiskurs auch geringen, Beitrag zum zurechtgerückten Ansehen der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts leisten. Dieser Gattung gilt schließlich seit Jahrzehnten meine Zuneigung im kulturellen Bereich und mein musikalisches Hauptinteresse. Zum Zweiten darf ich damit und mit der nachfolgenden Prüfung den Abschluss des Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Wien zum Master of Arts anpeilen. Es ist bestimmt keiner großen Anzahl von Personen im Pensionsalter, wie ich es bin, vergönnt dieses akademische Ziel zu erreichen. Zu einigen Mitstudierenden konnte ich in den Jahren zuvor darüber hinaus innige Freundschaften aufbauen. Ihnen allen wünsche ich wie mir selbst vom Herzen ein erfülltes Dasein und reiche Freude aus der Beschäftigung mit der Musik und den daraus bezogenen Erkenntnissen.

Danksagungen und Widmung:

Ich betrachte diese Schrift nicht nur als eine Thesis zur Erlangung des Titels Master of arts (MA), sondern außerdem als meine persönliche wissenschaftliche Annäherung an das Genre der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts, die ich vom Beginn meiner Musiktheaterbesuche in jungen Jahren geliebt und deren Interpreten ich verehrt habe. Durch das Studium der Historischen Musikwissenschaft an den Universitäten von Wien und Mailand und durch die vorliegenden Elaborationen war es mir vergönnt viele zusätzliche Erkenntnisse auf diesem Sektor zu erwerben und niederzuschreiben. Ich bin

überaus dankbar, dass mir trotz des im Vergleich fortgeschrittenen Alters von nunmehr fast 70 Jahren, die Kraft und der Mut verliehen war, dieses Vorhaben zu Ende zu bringen.

In erster Linie danke ich der Leiterin des Masterseminars, das ich im Sommersemester 2016 besucht habe, Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes, und den anderen Teilnehmern daran, dass sie mich gemeinsam auf den Weg zur Erstellung dieser Arbeit gebracht haben. Ebenso fühle ich mich den Betreuern der Verfertigung der Arbeit, zuerst PD Dr. Wolfgang Fuhrmann und später Univ.-Prof. Dr. Michele Calella verpflichtet, ohne deren Ratschläge, Hinweise und Korrekturen das Ergebnis nicht annähernd so gut hätte gedeihen können, wie es jetzt vorliegt. Außerdem bedanke ich mich bei meinen beiden Lektoren, Anna Sanda, MA MA und DI Walter Köstner, BA für die Überprüfung der geschriebenen Abschnitte und die Richtigstellung mancher Ungereimtheiten in den Entwürfen. Sehr verbunden bin meinen Freunden Prof. h.c. Clemens Höslinger und Dr. h.c. Reto Müller, die mich als profunde Opernkenner in zahlreichen Kontakten und speziell bei der Recherche der Werktabelle unterstützt haben. Ein gesonderter Dank gebührt der "Fondazione Donizetti" in Bergamo und der Bibliothek des Konservatoriums G. Verdi in Mailand, die mir hilfsbereit zur Verfügung standen und großzügig Noten- und Aufführungsmaterial zugänglich gemacht haben. Erkenntlich fühle ich mich auch allen Musikkennern, Kommilitoninnen und Kommilitonen der Musikwissenschaft, die mich mein Studium hindurch begleiteten und mich an ihren Kenntnissen und Fähigkeiten teilhaben ließen. Ohne die Unterstützungen aller genannten Personen und Organisationen hätten meine Ausführungen nicht zustande kommen können.

Die Arbeit widme ich in Liebe meiner Frau Beate, mit der ich die Faszination grandioser Aufführungen auf der Opernbühne unzählige Male geteilt habe und die mir mit Zuspruch und viel Verständnis für meine Studien und Nachforschungen zur Seite gestanden ist.

Odo Aberham

Wien im Juni 2019

1. Einleitung

Königsdramen aus der englischen Geschichte erlebten ihre erste Blüte bekanntlich mit William Shakespeare (1564–1616), also bereits zu der Zeit, als die „jungfräuliche Königin“ Elisabeth I.[1] als letzte Regentin der Tudor-Linie die Krone trug. Gerade sie wurde im 19. Jahrhundert eine der häufigsten Herrscherfiguren in der romantischen Literatur und in weiterer Folge in etlichen italienischen Opern dargestellt. Ihre angeblichen Liebschaften haben die Dichter zu dramatischen Werken über Episoden aus ihrem Leben angeregt. Der historische Zwist zwischen ihr und der schottischen Königin Maria I. Stuart[2] sowie deren Konspiration, Arretierung und Hinrichtung haben das ihre dazu beigetragen. Insgesamt spannt sich jedoch ein weiter Bogen vom angelsächsischen König Alfred dem Großen im 9. Jahrhundert, oder vom noch früheren sagenhaften König Artus, der der Phantasie eines Geistlichen entsprungen sein dürfte,[3] bis zu Oliver Cromwells grausamer Machtergreifung als republikanischer Lordprotektor Mitte des 17. Jahrhunderts. Aus dieser langen Geschichte sind rund zwanzig britannische Herrscher und Herrscherinnen in italienischen Operntexten verewigt worden. Nicht viel weniger als einhundert Werktitel konnten dazu nachgewiesen werden, was eindrücklich beweist, dass solche Stoffe während der gesamten ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts en vogue waren. Um diesen Trend anschaulich machen zu können, wurde für die Recherche das in kulturhistorischer Hinsicht maßgebliche lange 19. Jahrhundert vom ersten Jahr der Französischen Revolution 1789 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 herangezogen. Für den Boom der Opernstoffe aus der Geschichte Englands und Schottlands ist keine Initialzündung dingfest zu machen, weil es schon vor der Wende zum romantischen Jahrhundert Werktexte dieses Genres gab, aber mit den einschlägigen Werken Johann Simon Mayrs und erst recht mit Gioacchino Rossinis *Elisabetta d’Inghilterra* kam die Mode so richtig in Schwung. Die Hintergründe, die Anfänge und der Verlauf sowie die Protagonisten und Werke dieser inhaltlichen Gattung, die vorkommenden Könige und Königinnen, ihre Dynastien und Länder, ihre Partner und Gegenspieler werden in dieser Arbeit behandelt.

Die Leidenschaft für englische Königsfiguren in Dichtung und Oper ist ein insgesamt kulturgeschichtliches Phänomen, das in der Literatur verschiedentlich angesprochen, aber

[1] Die historischen Namen werden nicht in der Originalsprache sondern in deutscher Diktion angegeben. Soweit sie in Rollennamen übergegangen sind, werden diese in der Übertragung durch die Autoren genannt.

[2] Obwohl das schottische Adelsgeschlecht ursprünglich "Stewart" geschrieben wurde, wird hier dem Landesnamen im Arbeitstitel entsprechend einheitlich die Schreibweise "Stuart" verwendet.

[3] Berg, Art.: „Held und Messias“, in: Musall & Schnurr: *Englands Krone* 2015, S. 58 f.

offenbar bis heute nicht ausführlich behandelt wurde. Als Gründe für die thematische Zusammenballung lassen sich die Faszination für das umkämpfte Inselreich Britannien, für seine Geschichte und Kultur sowie für das Spezifische des britischen Herrschermilieus erkennen. Die Stoffe aus der Geschichte der britischen Inseln sind in der romantischen Literatur entstanden und ihre Konzentration hat sich später als Abbild in den Opernlibretti wiedergefunden. Die Opernautoren der Zeit verspürten wohl von sich aus eine Sehnsucht nach der sagenumwobenen Inselwelt im Atlantik, sonst hätte sich der Themenkreis kaum so stark verbreitet. Es könnten aber in gewissem Maß auch pragmatisch-wirtschaftliche Gründe eine Ursache dafür gewesen sein, dass sie den Wünschen des Publikums entgegengekommen sind. Im jahrzehntelangen Besuch von Opernaufführungen und in ebenso langer Beschäftigung mit dem italienischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts und seiner Entwicklung hat der Autor dieser Arbeit keinen Themenkomplex wahrgenommen, der so gedrängt auftritt, wie die Episoden aus der britannischen Königsgeschichte. Es können zwar auch zahllose andere Stoffbereiche in diversen Operninhalten verortet werden, jedoch zeigen sie meist kein zeitlich abgrenzbares Modephänomen und sie haben die produktive Phantasie der Autoren nicht in so großem Maß beflügelt.

Die vorliegende Masterarbeit gliedert sich in zwei übergeordnete Abschnitte, die durch einen tabellarischen Dokumentationsteil im Anhang eine Ergänzung finden. Anfangs werden Grundlagen der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts in einem strukturellen Teil dargelegt, der ihre sprachlichen und musikalischen Konventionen erläutert und ihre Entstehungsabläufe skizziert. Die darin beschriebenen und erklärten Systeme und Strukturen bilden die festgefügten Normen, auf denen das italienische Opernwesen dieser Zeit fußt und ohne das es nicht ihren Glanz und ihren bis heute andauernden Erfolg erreichen hätte können. Die Hauptbestandteile dieser Systeme liegen in ihren drei Dimensionen begründet: der verbalen, der musikalischen und der szenischen. Jede davon hat ihre eigenen Formen, Strukturen und Signale, durch die sie akustische und optische Botschaften zur Manifestierung der Dramaturgie des Bühnenstücks an das Publikum aussenden. Im Text entspringen diese Signale der Sprache in Versform, in der Musik den kompositorischen Akzenten des Gesangs und der instrumentalen Vertonung und in der Bühnenoptik den Facetten der szenischen Dramaturgie. Wie aus der Vereinigung dieser drei formgebenden Elemente in der Ära der Romantik ein musikdramatisches Werk für die Opernbühne entstanden ist, welche Schritte vom Auftrag für eine Oper bis zur Uraufführung durchmessen wurden, sind ebenfalls Inhalt dieses Teils.

Der anschließende Teil bildet den interpretatorischen Hauptabschnitt, wobei Hauptvertreter aus Textdichtung und Komposition stilistisch näher betrachtet und ihren Beziehungen zueinander nachgegangen wird. Bei manchen Autoren lassen sich in ihrem Œuvre gleich mehrere einschlägige Werke, bei anderen eventuell richtungsweisende Einzelkompositionen feststellen. In ihrer Werkstilistik, in ihrer Annäherung an die literarischen Quellen und in ihrer Charakterisierung der Figuren lassen sich prinzipielle Unterschiede erkennen. Die Werke des einschlägigen historisierenden Opernschaffens zum Thema der englischen Königsgeschichte rund um die beiden im Titel genannten Komponisten werden analysiert und einander gegenübergestellt. Insbesondere die Zeichnung identischer Herrscher beziehungsweise die fallweise vorkommenden mehrfachen Vertonungen derselben Texte durch verschiedene Komponisten können die individuellen Merkmale der Textdichter respektive der Komponisten deutlich machen.

Lange Zeit war die italienische Oper des frühen 19. Jahrhunderts vor allem im deutschsprachigen Raum Gegenstand von abwertenden Vorurteilen. Erst in den letzten Jahrzehnten hat die Musikwissenschaft eine Grundlage zur wertneutralen Darstellung dieses Repertoires geschaffen und grundlegende Theorien für eine geänderte Perspektive vorgelegt. Ihre Ansätze sind in eine neue Forschungstradition einzuordnen, die unmissverständlich darlegt, dass die langjährigen Ungleichgewichte in der Geschichtsschreibung zu einer mangelnden analytischen Erforschung der Ausprägungen des romantischen italienischen Fachs und zum geflissentlichen Übergehen einer Vielzahl ihrer Quellen durch die meist nicht oder nur unzulänglich begründete Abwertung ihrer Qualität geführt hat.[4] Jede partielle Aufarbeitung auf der neuen musikwissenschaftlichen Basis bildet einen Mosaikstein in der aktuellen Sichtweise mit ausgeglichener Anerkennung des weiten Feldes des italienischen Musiktheaters. Die Interpretation eines dieser Teile, nämlich im vorliegenden Fall von Stoffen aus der heroischen englischen Historie, und ihren musikalischen Umsetzungen für die Oper, trägt beispielhaft zu diesem Bereich der Musikgeschichte bei.

Die Arbeit fußt auf möglichst aktuellen Forschungsergebnissen im Bereich der italienischen Oper. Schriften von Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Marco Beghelli et al.[5] bieten bereits ein umfangreiches Schrifttum mit aktuellen Ansätzen dazu. Trotzdem

[4] Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977, S. 148–150. / Bianconi, „Perché la storia dell'opera italiana?", in: *Musica/Realtà* 17 (1985), S. 29–48.

[5] Siehe dazu unter „Literatur" in den alphabetisch nach Autoren geordneten Verzeichnissen am Ende der Arbeit.

ist bei genauer Betrachtung zu erkennen, dass die Opernproduktion der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach wie vor als Stiefkind der Musikgeschichte behandelt wird. Für genaue analytische Informationen muss man daher in der Fachliteratur teilweise weit zurückgreifen, weil moderne Forschungsbeiträge, vor allem zu einzelnen Opernautoren, nur begrenzt vorliegen. Das bedingte das Heranziehen älterer und teilweise fremdsprachiger (italienischer und englischer) Sekundärliteratur, weil in den Ländern dieser Sprachen seit längerem eine im Vergleich zum deutschsprachigen Raum relativ spezialisierte Forschung zu den behandelten Themen stattfindet. Alle herangezogenen Beispiele, sind Werken entnommen worden, die zu den britisch-historischen Opern gehören und wurden vom Autor nach deren Signifikanz zum jeweiligen Abschnitt ausgewählt.

Im Anhang folgt die oben angesprochene Dokumentation, die in tabellarischer Form die recherchierten Werke geordnet nach den Herrscherfiguren in ihren Sujets und nach den Opern mit historischen Inhalten auf den britischen Inseln enthält. Das Repertoire englischer Königsgeschichten in italienischen Opern wurde so akribisch wie möglich erhoben. Daraus ergab sich eine unerwartet große Werkanzahl, anhand der sich die stoffliche Mode deutlich ablesen lässt. Die Vollständigkeit des Stückevorrats ist nicht mit letzter Sicherheit zu behaupten, es mag immer noch vergessene und verlorene Werke des Repertoires geben. Außerdem wurden verstreute Kompositionen vor dem Ende des 18. Jahrhundert und nach Beginn der Weltkriegszeit zur deutlichen Eingrenzung nicht erhoben. Das Rechercheergebnis ist jedoch für das 19. Jahrhundert in hohem Maß repräsentativ und reicht von dauerhaft berühmten bis zu extrem unbekannten Werken.

Der Begriff Italienische Oper wird aus verschiedenen Perspektiven verwendet: aus der geografischen Abstammung ihrer Autoren ebenso wie durch die landesspezifische Textsprache oder den vorhin umrissenen musikdramatischen Stil. Im Hinblick auf die zentrale Funktion der Librettotheorie und ihrer Entwicklung ist jedoch das sprachliche Attribut vorrangig. Die Werke sind im Dokumentationsteil mit einander ergänzenden Angaben versehen. Die Tabelle ist chronologisch nach den zugrundeliegenden Herrscherfiguren aufgebaut, die zugehörigen Opernwerke sind ebenfalls jeweils zeitlich, nämlich nach dem Datum der Uraufführung und, wo ein solches fehlt, nach den Entstehungszeit geordnet. Die schaffenszeitliche Konzentration der britannischen Königsopern geht hinlänglich aus den Eintragungen in der Tabelle der zugehörigen

Opernwerke hervor, wird aber zur klaren Verdeutlichung außerdem in einer Zeit-/ Mengengrafik des Entstehens von annähernd 100 Opern gezeigt.

Das Schaffen zu englischen respektive britischen Königsdramen im frühen 19. Jahrhundert kann vielleicht als Spiegelbild einer mehr als ein halbes Jahrhundert dauernden Opernepoche in kleinerem Rahmen angesehen werden. Inwieweit diese Aussage berechtigt ist, stellt eine Grundfrage der Arbeit dar. Ihre genannten Teile sollen dem auf den Grund gehen und zum Beleg eines beispielhaften Schaffensparts führen. Die Conclusio wird außerdem unzweifelhaft feststellen, dass dieses Terrain einen zeigenswerten weil spannenden musikhistorischen und kulturpolitischen Ausschnitt des Opernschaffens repräsentiert.

Allgemeine Arbeitsgrundsätze:

Natürlich können hier nicht sämtliche opernmusikalisch nachgezeichneten Könige, schon gar nicht alle entstandenen Werke, die solche als Figuren verzeichnen, im Detail beschrieben werden. Zur näheren Untersuchung wird deshalb nur eine begrenzte Zahl von Kompositionen herangezogen. Soweit es möglich war, wurde belegtes und hauptsächlich digitalisiertes Notenmaterial der zitierten und analysierten Opernwerke herangezogen. Nur in wenigen Fällen (z.B. bei den in neuer Zeit nicht herausgegebenen Opern von Mayr) musste auf die Incipits einzelner Stücke in musikalisch-thematischen Verzeichnissen zurückgegriffen werden. Zur Verdeutlichung und schnellen Auffindung durch den Leser wird bei allen konkret genannten Teilen von Opernwerken deren Stelle im Text in der Form „(Akt/Szene)“ angegeben, soweit diese Angaben feststellbar waren. Für die Recherchen aus der Geschichte Englands und Schottlands sind einige grundlegende Bücher herangezogen worden. Sie werden nicht jedes Mal wieder in den Belegen genannt, finden sich aber in der Literaturliste am Ende der Arbeit.

Um den Lesefluss nicht unnötig zu belasten, wird in der Folge bei der generellen Bezeichnung von Personen und Personengruppen auf die gendergerechte lange Ausprägung verzichtet. Wo es sich um einzelne oder mehrere Personen nur eines Geschlechts handelt, wird die sprachliche Form natürlich in diesem verwendet. Ansonsten sind jedes Mal Menschen beiderlei Geschlechts gemeint. Der Autor bittet für die alleinige Nennung der maskulinen Form insbesondere auch deshalb um Verständnis, als im Text niemals Autorinnen oder Komponistinnen vorkommen und die Herrscherinnen ihren männlichen Pendants zahlenmäßig unterlegen sind.

2. Grundsätze der italienischen Oper im frühen 19. Jahrhundert

2.1 Strukturen und Konventionen

2.1.1 Näheres zur Belcantooper

Die Grundprinzipien des sogenannten „Belcanto“[6] als Teil der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts legen den Anspruch ihrer Produktion fest. Sie lassen sich in einigen Hauptmerkmalen zusammenfassen:

1. die Strukturen der kunstvollen Werk- und Musiksprache;
2. die Wandelbarkeit der einzelnen Werke und ihrer Stücke;
3. der hohe Stellenwert des Gesangs und die machtvolle Rolle der Gesangsstars;
4. der Primat der vokalen und melodiösen Schönheit;
5. der Ausdruck und die Dramatik als Hauptzweck;
6. die Einzigartigkeit jeder einzelnen Aufführung.

---

[6] Erste Nennungen des Begriffs „Belcanto“ tauchen in der Epoche des Primo Ottocento auf: Giovanni Pacini (1796–1867) hat in den späten 1820er-Jahren in Lucca erstmals für stilistisch schönes Singen diese Bezeichnung verwendet (Durante 1990, S. 398, zit.n. Seedorf: Art. „Belcanto“, in: ²*MGG*, Sachteil, Bd. 1, Sp. 1347). Ein weiteres Mal steht er im Titel einer Ariensammlung von Nicola Vaccaj (1790–1848) kurz vor 1840 (der Titel lautet *12 ariette per camera per l’insegnamento del bel-canto italiano*). Aus der Affinität der beiden Komponisten zur Opernkomposition des Ottocento lässt sich wohl ableiten, dass sie den Begriff in diesem zeitlichen Zusammenhang gemeint haben.

Das Zitat zweier Aussprüche über den angeblichen Verlust des italienischen Schöngesangs im 19. Jahrhundert hat dazu geführt, dass der Begriff in eine Grundsatzdiskussion geriet. In stenografisch dokumentierten Gesprächen Rossinis finden sich die Äußerungen „Weh uns! Der schöne Gesang des Vaterlands ist verloren!“ ("Ahi noi! Perduta il bel canto della patria!") und „die Gesangskunst war untergegangen“ („l’art du chant avait sombré“). Allerdings hat Rossini diese erst 1858 und 1860 getan, als er schon bald beziehungsweise über 30 Jahre keine Opern mehr geschrieben hat. Daraus kann also schwerlich abgelesen werden, dass der Belcanto, wie Pacini ihn festlegte und wie er bis ins 20. Jahrhundert hinein angewandt wurde, ein Begriff des Opernstils bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, also der barocken Zeit der Kastraten, gewesen sei.

Sergio Durante schreibt im bisher einzigen umfänglichen Buchwerk (Bianconi: "Perché la storia dell’opera italiana", S. 29) über die italienische Oper von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli von der „Abkehr vom Ideal der reinen Lieblichkeit“ und „einer Stilrichtung, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts voll entwickelt“ hat. „Der Interpret diente jetzt der Partitur und nicht umgekehrt, wie es im früheren Jahrhundert üblich war“ (Durante 1990, S. 389 und 394). Rodolfo Celletti, dessen Ausführungen stets als Nachweis dafür herangezogen werden, gesteht die Bezeichnung Belcanto lediglich dem Stil der Kastratenära zu. Er wird nicht müde jede andere als die barocke Oper als unwert darzustellen. Für ihn sind die körperlich verstümmelten Vorzeigeobjekte männlicher Sopranistik der alleinige Gipfelpunkt der Gesangskunst. Er versteigt sich bezüglich der Gattung ab dem Wechsel zum 19. Jahrhundert gar zu Bezeichnungen wie „bescheidenes Epigonentum“ oder „degenerierte Formen des Belcanto“ (Celletti, 1989, S. 111f).

Soviel sei dazu noch festgehalten: Unwahr, obwohl oft geschürt, ist die Ansicht, dass der Stilbegriff den romantischen Eigenschaften späterer Zeit völlig abzusprechen sei. Darin wird nur ein Mangel an historischer Wahrheit und an wissenschaftlicher Toleranz deutlich. Lösen wir uns also vom Gedanken, dass er als Ideal nur entweder der einen oder der anderen Art des Operngesangs zugehörig sei! Schönes Singen im eigentlichen Sinn des Wortes ist zweifellos der Ausdruck für tonalen Stimmenglanz. Jeder Streit darüber ist folglich obsolet.

Eine rigorose Zuordnung des Belcantos zu einer abgegrenzten Epoche scheint gemäß der vorhergehenden Argumentation weder sinnvoll noch nachweisbar. In dieser Arbeit wird daher die Oper Italiens im frühen 19. Jahrhundert wiederkehrend als „romantischer Belcanto“ oder einfach als „Belcanto“ bezeichnet.

Die Beschäftigung der abgegrenzten stofflichen Thematik englischer Königsdramen zeigt beispielhaft die Entwicklung des Genres auf. Die Klärung ihrer grundlegenden Strukturen verdeutlicht eine Abgrenzung zu anderen Opernbereichen.

Aus der Barockoper wurden verschiedene Prinzipien mehr oder weniger variiert in die italienische Oper des Primo Ottocento übernommen.[7] In erster Linie galt bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts der Interpret nicht nur als ausführender Künstler, sondern auch als mitbestimmender Zweitschöpfer der musikalischen Bühnenwerke. Das ist ein gravierender Gegensatz zu heutigen Gepflogenheiten, da wir eine Komposition nach Beendigung der Niederschrift als unantastbare Vorschrift für die Wiedergabe ansehen. In den früheren Jahrhunderten des Operndaseins gehörte es dagegen zur gängigen Praxis den Ausführenden entsprechend ihren speziellen Fähigkeiten das Recht zuzubilligen, in den schöpferischen Akt einzugreifen. Das geschah wohl zumeist im allseitigen Einverständnis, wir wissen aber auch von etlichen Fällen, in denen das Endergebnis erst nach Friktionen zwischen den Autoren und den Gesangsvirtuosen zustande kam. Komponisten und Librettisten mussten sich oftmals den Talenten ihrer Protagonisten beugen, mussten deren eitles Selbstproduzieren in Kauf nehmen und nicht selten ihre Kompositionen deren Virtuosität anpassen. Die Meisterschaft eines Sängers beziehungsweise einer Sängerin bestand nicht nur darin, dass diese ihre stimmlichen Möglichkeiten zeigten, sondern auch in ihren Fähigkeiten zur spontanen Improvisation während der Aufführung. Vom Barock bis zum Historismus spannte sich also ein lange Epoche, die den Opernbesuchern stets das Vergnügen und die Spannung bot, Aufführungen jedes Mal in einer veränderten Darbietung auch derselben Werke zu erleben. Zumindest in der italienischen Oper hat sich ein Anteil dieser Variabilität bis in unsere Tage herübergerettet. Die Abhängigkeit von der Sangeskunst der Interpreten, wiewohl auch ihrer momentanen körperlichen und in der Rollendarstellung seelisch-geistigen Verfassung macht jede einzelne Aufführung einmalig. Darin zeigt sich die Veränderbarkeit der italienischen Oper sowohl in der Phase ihrer Entstehungszeit als auch in ihrem Lebenszyklus, egal ob dieser vergangen oder bis heute nicht abgeschlossen ist.

Die Wandelbarkeit in der Oper liegt außerdem zum großen Teil in ihrer Planung und in ihrer nach außen dringenden Organisation begründet. Sie ist umfassend mit einem Wort zu

[7] Für die im weiteren angeführten Grundsätze gibt es zahlreiche sekundärliterarische Quellen, darunter sowohl Enzyklopädie-Eintragungen, als auch Aufsätze und Monographien. In Berne 2008, S. 17–40 sind sie konzentriert zusammengefasst. Darüberhinaus werden hier noch Prinzipien angesprochen, die man durch Beobachtung des Musiktheaterprozesses selbst erkennen kann.

benennen – dieses Wort heißt Spielplan. Aus ihm erkennt man die Saisonen, egal ob es sich um einen Stagione-Betrieb oder um das nördlich der Alpen trotz exorbitanter Kosten noch immer verbreitet gepflogene Repertoiresystem handelt. Darin sind die Spieltage, die gezeigten Werke, das jeweilige Leading Team bestehend aus Dirigent, Regisseur, Bühnenbildner, Kostümgestalter und eventuellem Choreografen sowie natürlich die Sänger und Sängerinnen verzeichnet. Jeder Opernbesuch ist mit einem gewissen Spannungsmoment versehen, da nicht nur die bereits angesprochene Tagesinterpretation variieren, sondern der Besucher nie vor der Indisposition einzelner Kräfte, selbst vor Absagen gefeit ist. In letzterem Fall erhöht sich die Spannung noch durch die Frage, ob ein Ersatz gut oder schlecht sein werde, ob man, wie das schon des Öfteren der Fall war, einer großen Neuentdeckung wird zujubeln können. Wäre ein Opernabend desselben Werks wie der andere, gäbe es diese Dynamik nicht und die Einförmigkeit hätte lähmende Folgen für den Theaterbetrieb.

Ein Grundsatz ist der absolut hohe Stellenwert der vokalen Interpretation, der stimmlichen Erfordernisse, die der Kunstgesang auf der Bühne großer Theater und akustisch geeigneter Freiluftarenen verlangt. Die Gesangskünstler sind die Stars der Szene, denen das Publikum zu Füßen liegt, aber sie sind von dessen Wohlwollen auch abhängig. Bis in heutige Zeiten kann man beobachten, wie Stars durch Ovationen geboren werden oder wie sie durch Missfallenskundgebungen zugrunde gehen, wie ihre Stimmen erblühen und verlöschen. Die andauernde Fluktuation beliebter Interpreten allein schon macht die Oper zu einer sehr lebendigen Kunstgattung, wozu natürlich noch der sich stets weiterdrehende Reigen der sich die Türe in die Hand gebenden Intendanten und der immer wieder neu entstehenden Inszenierungen kommt.

Der Stellenwert des Sängers prägte in Italien die gesamte Opernpraxis – von der Beteiligung am Schaffensprozess angefangen bis zum Repertoire. Die Flexibilität der Sänger bewies sich in der zunehmend wichtigen Rolle des Rondòs und später der beliebten Cabaletta, deren zweistrophige Form von vorneherein die Absicht erkennen ließ, der Improvisationskunst Raum zu geben. Noch heute drückt sich das in den unterschiedlich gesungenen Varianten von Schlusskadenzen und vor allem in Höhe und Länge der finalen Acuti aus. Dazu bedarf es nicht unbedingt einer vom ursprünglichen Komponisten authentifizierten Version, denn wie schon angedeutet wurde, haben diese in ihren Partituren manches zumindest zum Teil offengelassen, damit es eben die Sänger auf ihre Art und Weise und nach ihren Fähigkeiten ausformen konnten. Die Schlussfolgerung liegt

nahe, dass die italienische Lebensart der Urgrund dieser Emotionen erfordernden Variabilität der romantischen Belcantooper ist. Damit ließen sich starke Leidenschaften viel eher über die Rampe bringen, als es der Komponist in seiner Schreibstube oder einsam am Klavier gekonnt hätte, und genau das war das Ziel der Werke dieser Zeit. Für die Vorherrschaft der Gefühle bedurfte es aber auch einer eindringlichen Melodik, die zusammen mit der immer wieder veränderten Gesangslinie die Empfindungen transportierte. Stimme und Melodie zusammen waren die Mittel um die innerste Seele der handelnden Figuren in ihren Notsituationen, von denen die Oper meist voll ist, auszudrücken. Der Sänger muss der Kantilene durch den sinnlichen Klang seines Timbres und durch die Modulationsfähigkeit seiner Stimme noch den Atem einhauchen, den es braucht um das Publikum mitzureißen und an den Gefühlen teilhaben zu lassen.

Ein weiterer Faktor der Gestaltung einer Opernrolle ist die Kunst der Darstellung. Immer wieder stoßen wir im Schrifttum bereits ab dem 18. Jahrhundert aber noch intensiver in der Zeit danach auf die Forderung nach schauspielerischer Kunst der Gesangsinterpreten. Für ein "großes Theatererlebnis" genügte ab da nicht nur eine besondere Gesangskunst sondern es war in nicht geringem Maß auch die Fähigkeit zum dramatischen Ausdruck durch die Schauspielkunst der Sänger nötig. In gewissen Phasen, vor allem in den heute oft zurecht in diesem Punkt angeprangerten Jahrzehnten des Stehgesangs schien diese verloren gegangen zu sein. Erst in jüngerer Zeit hat man sich ihrer wieder besonnen.

Alles in allem führt die Summe der genannten Faktoren unabhängig von der Gesamtqualität zu einer unwiederbringlichen Einzigartigkeit jeder einzelnen Aufführung. Sie beziehen sich nicht nur auf das Jahrhundert, in dem vor allem in Italien für eine ungeheuer große Zahl von Operntheatern laufend neue Opern produziert wurden. Auch die häufigen Umarbeitungen bereits einmal gegebener Stücke für andere Theater, für geänderte Sängerbesetzungen und für ein neues Publikum sorgten für ein bewegtes Theaterwesen. Bis heute ist die unvorhersehbare Nuancierung der künstlerischen Wiedergaben ein Faktor, der der Oper ein vitales Bestehen sichert, weil er das Publikum dauernd zu fesseln imstande ist. Es gab also in der Belcantooper ursprünglich keine endgültige, unveränderbare Fassung eines Werks, weil Flexibilität eben eine der Haupteigenschaften des Opernbetriebs war. Die große Menge entstandener Opern, ihre unzähligen verschiedenen Fassungen und ihre fehlende Endgültigkeit macht die heute umfangreich angestrebte Erstellung sogenannter kritischer Gesamtausgaben so aufwändig, dass deren Herausgabe bei gewissen Komponisten Arbeiten sind, die über Generationen

laufen. Auch diese Ausgaben, deren Wesen darin besteht, alle vom ursprünglichen Autor verfassten beziehungsweise authentifizierten Varianten im Werk zu dokumentieren und deren Quellen zu beschreiben, erheben aber keinen Anspruch auf endgültige Vorschriften für alle künftigen Wiedergaben. Bei allem empfindsamem und mühevollem Zusammentragen jedes noch so kleinen kompositorischen Bausteins einer Partitur, muss auch das Ergebnis dieser Arbeit immer eine Leitlinie bleiben.

Die Kunstgattung Oper, speziell die der italienischen Provenienz, trägt eine große Portion Wandelbarkeit in sich selbst. Die Divergenz der Personen und ihrer Charaktere, der Zeiten und der Schauplätze ihres Handelns sind dafür ein ebenso beredtes Zeichen wie die Abwechslung der Szenen an sich. Dazu kommt selbstverständlich der Wechsel zwischen Rezitativen und geschlossenen Nummern, das unendliche Spektrum musikalischer Formen, harmonischer und melodischer Varianten sowie die stimmlichen Ausdrucksfacetten entsprechend den menschlichen Eigenschaften und Gefühlen.

Als gravierender Faktor ist die Zeit nennen, denn sie spielte schon bei der Entstehung der Opernwerke im Primo Ottocento eine wichtige Rolle. Die zahlreichen Operntheater in und außerhalb Italiens arbeiteten grundsätzlich in einem Stagionesystem, das dem Publikum mehrmals im Jahr Spielzeiten mit neuen oder zumindest am selben Ort bislang nicht gespielten Stücken zu bieten hatte. Daraus folgerte der unablässige Bedarf an neuen oder überarbeiteten Kompositionen, was wiederum die rasch aufeinanderfolgende Produktion von Bühnenwerken nötig machte. Zu dieser Zeit war Theater in Italien gleichzusetzen mit Musiktheater und deren Autoren von Geltung standen unter dem steten Druck, bis zur nächsten Saison in verschiedenen Theatern einige Werke parat zu haben, die sie fristgerecht auf die Bühne bringen konnten. Dieser sogenannte „Fließbandbetrieb der italienischen Oper“ führte häufig dazu, die Werke pauschal als Massenware mit oberflächlicher Ausführung abzuwerten. Jede nähere Beschäftigung mit dem Metier zeigt jedoch eine weite Streuung von Qualitätsunterschieden. Freilich gab es Dutzendware, die vor allem in den Frühphasen von Komponisten und dort zumeist im Genre kurzer Farcen und Possen mit Musik, als diese ihren eigenen Weg und Stil noch nicht gefunden hatten, zu erkennen ist. Aber es sind ebenso grandiose Werke entstanden, die heute noch faszinieren.[8] Es konnte nicht ausbleiben, dass einige Komponisten der Epoche eine ungewöhnlich große Zahl an Opern geschrieben haben. Jedoch wäre es absolut unsinnig

[8] Diese Opern aufzuzählen würde nicht nur den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, sondern wäre auch müßig, da sie sowieso in jedem einigermaßen umfangreichen Opernführer zu finden sind. Eine Auswahl daraus zu treffen hieße hingegen der subjektiven Bevorzugung einen zu hohen Rang einräumen.

daraus abzuleiten, dass deren Arbeiten deshalb von geringem Wert wären, auch wenn vor allem Musikkritiker nördlich der Alpen das oft getan haben. In heutiger Zeit setzt sich zunehmend die Erkenntnis durch, dass die Produktivität eines Schaffenden Künstlers kein genereller Maßstab für die Qualität seiner Kreationen sein kann. Abgesehen davon, dass eine daraus abgeleitete Minderbewertung die unterschiedlichen Schöpfungsphasen unqualifiziert nivelliert, würde wohl niemand aus Josef Haydns über 100 Symphonien und aus dem Œuvre Schuberts von etwa tausend Kompositionen eine Geringschätzung dieser Giganten der Tonkunst ableiten können, ohne sich damit lächerlich zu machen. Das Wirken von Komponisten wie Donizetti, Pacini und anderer mehr spiegelt einfach die romantische Belcantoepoche wieder, in der sich die Impresari unzähliger Theater dem steigenden Verlangen des Publikums nach neuen Werken gegenübersahen. Häufig, ja allzu oft haftet der romantischen Oper hauptsächlich aufgrund der Tatsache, dass ihre Texte stets weit ausgebreitet in vielerlei Tonlagen gesungen werden,[9] der Ruf übertriebener Künstlichkeit an. Der Gesang ist jedoch nicht ihr einziger Faktor, der fern von natürlicher Redeweise und umgänglichen menschlichen Verhaltens ist.

Mit der Zeit als strukturierendem Faktor und deren mehrfacher Bedeutung in der Oper hat sich Carl Dahlhaus in einem Artikel auseinandergesetzt.[10] Darin stellt er grundlegend fest, dass es nicht nur klarerweise eine Differenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit[11] sondern auch einen Unterschied im Zeitmaß von gesungenen und gesprochenen Texten gibt. Der Gesang erfolgt nicht nur an sich langsamer als das Gesprochene, sondern es existiert auch eine gravierende Differenz zwischen Handlungsszenen und geschlossenen Nummern. Dem annähernd natürlichen Redetempo realer Dialoge steht eine Dehnung, wenn nicht sogar ein Stillstand des Zeitablaufs in kontemplativen Teilen gegenüber. Daraus folgert, dass der zeitliche Ablauf in Operntexturen ungleichmäßig ist, obwohl der Zuhörer das wegen der Nivellierung durch die auskomponierten Passagen nicht sofort erkennt. "Der kontinuierlichen Zeit [in der Realität] steht eine diskontinuierliche in der Oper gegenüber" führt Dahlhaus aus. Ihr trotz wechselnden Fließens und Stockens

[9] Das drückt bereits der Titel von Gloria Staffieris grundlegendem Buch *Un teatro tutto cantato. Introduizione all'opera italiana*, 2012 aus.

[10] Dahlhaus, „Zeitstrukturen in der Oper", in: *Die Musikforschung* 34 (1981), S. 2–11.

[11] Ebda., S. 6.

unaufhörlicher formaler Ablauf manifestiert sich in der Aufführungsdauer und im Fortschreiten des Geschehens.[12]

Im historischen Drama[13] gibt es häufig eine Vorgeschichte der Handlung oder auch ihrer einzelnen Teile. In der Oper würden derartige Erläuterungen als störende Unterbrechungen des Handlungsflusses empfunden. Eine „imaginäre Handlung neben den sichtbaren Vorgängen" ist auch in der Oper fallweise unumgänglich.[14] Dabei kann es sich um Erwähnungen im Dialog, um einen Bericht oder eine Erzählung in arioser Form, um einen Prolog oder eine Introduktion vor dem eigentlichen Inhalt handeln. Der Zeitfortgang erfährt in diesen Fällen nicht nur einen mehr oder minder gedehnten Stillstand, sondern sogar eine Rückwärtsbewegung, in der die Vergangenheit des Inhalts zum Ausdruck kommt.

Parallel zu den Zeitbegriffen auf der Bühne kann auch der Ablauf einer Vorstellung angesehen werden. Während der Aufführung der einzelnen Akte (oder Bilder), also wenn das Publikum mehr oder weniger still der Darbietung lauscht, läuft die Wiedergabe des Stücks ab, dazwischen in den kürzeren und längeren Pausen, wie auch im Fall des Applauses steht diese Wiedergabe abrupt still. Immer dann hat das Publikum die Möglichkeit sich zu entspannen, was sich in Bewegungen im Auditorium und in diversen Geräuschen, wie dem wohlbekannten Husten und Rascheln, auch in gedämpften Gesprächen, kundtut.

Ein weiterer Zeiteinfluss in einer Opernaufführung obliegt den Ausübenden, insbesondere dem Dirigenten. Er gibt das Tempo im Rahmen der Tempoangaben in der Partitur vor, aber auch in einer kontinuierlichen Geschwindigkeit der gesamten musikalischen Vorführung. Daraus und aus diversen Kürzungen oder Strichöffnungen ergibt sich die immer wieder unterschiedliche Dauer ein- und desselben Werkes, was vor allem an Tonkonserven deutlich erkannt werden kann. Freilich muss sich ein Kapellmeister immer dem Atem der Gesangsinterpreten unterordnen, will er nicht Gefahr laufen, dass sich seine Instrumentalisten von diesen akustisch entfernen. Die musikalische Wiedergabe bezieht

[12] Ebda., S. 2f. Die Theorien von Carl Dahlhaus gehen über die erläuterten Zeitprinzipien noch wesentlich hinaus, jedoch geht es hier ausschließlich um den Diskurs von Strukturen in der Belcantooper und nicht um philosophische Gedanken zum Thema Zeit.

[13] Der Autor dieser Hochschulschrift weist darauf hin, dass der Begriff "Drama" ein Sammelbegriff für Theaterstücke ist. Unter diesem werden die Fachbezeichnungen der Sparten Tragödie, Komödie, Tragikomödie (heiterer Inhalt mit tragischem Ende) und Schauspiel (dramatischer Inhalt mit glücklichem Ausgang) vereint. Alle diese Formen des Sprechtheaters haben ihr Spiegelbild auch in der Oper, wo sie sich in den Ausprägungen der Seria, der Semiseria und der Buffa wiederfinden.

[14] Dahlhaus, „Zeitstrukturen in der Oper", in: *Die Musikforschung* 34 (1981), S. 5.

ihre Spannung aus den geschärften Kontrasten der Rhythmik, die neben der Harmonie und der Melodik die dritte der drei wichtigen Gestaltungsprinzipien in der Musik ist, und daraus, inwieweit die Ausführenden der Komposition Leben einhauchen können.

Wenn man die Zeit als Strukturmaßstab ansieht, ist es auch angemessen den Raum in Betracht zu ziehen. Auch der Ort ist ein maßgeblicher Faktor in der Opernkunst. Zunächst ist in Erinnerung zu behalten, dass die Gattung Oper auf der Apenninen-Halbinsel erfunden wurde. Am 6. Oktober 1600 hatte ihr erstes Werk seine Uraufführung in Florenz: *Euridice* mit Musik von Iacopo Peri nach Versen von Ottavio Rinuccini. Diese neue Kunstform verbreitete sich in wenigen Jahren in Italien, überschritt nach einigen Jahrzehnten die Grenzen, griff in Frankreich, Österreich, Deutschland um sich und errang ohne nennenswerten Widerstand eine europaweite Domäne. Im Verlauf des Ottocento übersprang sie die Ozeane und wurde zu einer der beliebtesten Theaterformen auch in fernen Kontinenten.[15]

Mit ihrer Verbreitung ist auch eine Verbreitung der Ausbildung sowohl für Komponisten als auch für das Sängerpersonal zu beobachten, Das ging vornehmlich in urbanen Zentren von Florenz, Rom und Mantua, bis Venedig, Neapel und Mailand vor sich. Die erste für ein zahlendes Publikum gegebene Oper war *Andromeda* nach dem Text eines Dichters namens Ferrari und mit Musik von Francesco Manelli im Jahr 1637. Diese Initialzündung der Publikumsoper im ersten dafür eingerichteten Theater in Venedig führte durch ihren Erfolg zu einer spontanen Vermehrung derartiger Aufführungsstätten, was klarerweise einen rasch ansteigenden Bedarf an ausgebildeten Opernkräften nach sich zog. Schließlich entstanden in den Opernzentren bedeutende Konservatorien. In den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten, in denen das Operngenre durchaus ein wechselhaftes Geschick zu verzeichnen hatte, gab es häufige Verschiebungen der örtlichen Lage, in welchen die wichtigste Fortentwicklung stattfand. Dort waren dann auch die Operntheater ansässig, deren Namen teilweise noch in heutigen Bezeichnungen wie San Carlo oder La Scala wiederzufinden sind. Die Entstehung und Wiedergabe der Bühnenwerke fand in unterschiedlichen Gebäuden statt, vor allem, wenn wir an Aufführungen in geschlossenen Theatergebäuden oder unter freiem Himmel, bevorzugt in noch aus früheren Zeiten stehen gebliebenen Arenen, denken. Von diesen Lokationen ausgehend gestaltete sich das jeweilige Produktionssystem, der Weg der Werke auf die Bühne und die dazu benötigten Mittel und Prozesse.

[15] de Van 2002, S. 9.

Der Faktor Raum hat wie die Zeit seinen Sinn in mehrfacher Hinsicht. Eine nahezu unbegrenzte Vielfalt zeigen die Schauplätze, in denen die Handlungen stattfinden. Gemeint sind damit nicht nur die Ländereien, sondern natürlich auch die begrenzten Stätten der Handlung, die den einzelnen Akten und Szenen oft ihre besondere Stimmung geben. Vor allem, wenn die Geschichte eines Landes den Hintergrund bildet, ist die damit verbundene Geographie ein Einflussfaktor. Für das zentrale Thema dieser Arbeit ist das die historische britische Hauptinsel, in die uns die Werkbeispiele des analytischen Teils führen.

2.2.2 Über die italienische Librettosprache

Die Texte von italienischen Opern, gemeinhin nach ihrer italienischen Bezeichnung auch auf Deutsch Libretti genannt, wurden von den Anfängen der Oper bis teilweise weit ins 20. Jahrhundert hinein grundsätzlich in Versen abgefasst und werden gesungen wiedergegeben. Nur in vereinzelten Fällen gibt es davon Ausnahmen in Form von gesprochenen Prosastellen, durch die vorwiegend das laute Lesen von Briefen oder Nachrichten, des Weiteren Ausrufe des Erstaunens oder Entsetzens in dramatischen Höhepunkten oder tragischen Geschehnissen gekennzeichnet sind. Ein Beispiel dafür bietet etwa die Szene in Verdis *Macbeth*, in der die Lady den Brief ihres Gatten über die ersten Hexenprophezeiungen liest:

Nel dì della vittoria io le incontrai ...
Stupìto io n'era per le udite cose;
Quando i nunzi del Re mi salutaro
Sir di Caudore, vaticinio uscito
Dalle veggenti stesse
che predissero un serto al capo mio.
Racchiudi in cor questo segreto. Addio.

Textbeispiel 1: Piave/Verdi –*Macbeth*, Lady liest den Brief Macbeth' (I/4)

Im Grunde genommen ist das Opernlibretto als literarische Kunstform konzipiert, die auch unabhängig vom musikalischen Vortrag als dichterisches Werk gewertet werden kann.[16] Die Metrik der gebundenen Sprache ist dessen Voraussetzung. Bestimmte Metren werden dabei teilweise mit präzisen Ausdrucksbereichen assoziiert. Die musikalische Phrase und das sprachliche Metrum sind im Hinblick auf Anzahl und Akzentuierung bezüglich der Zählzeiten identisch.[17] Im Laufe der Zeit hat man durch Einrückungen, Zeilenabstände und

[16] Gerhard ²2013, S. 201.
[17] Ebda., S. 203.

tabellarische Vertikalspalten einen Reichtum an graphischen Textgestaltungen in die Drucke der Texte aufgenommen. Dadurch ließen sich die Konventionen der Verskunst mit Genauigkeit ablesen. Leider ist diese Vielfalt in modernen Ausgaben oft verloren gegangen, wodurch der Dichtung heute viel Augenfälliges fehlt.[18] Um eine annähernd vollständige Darstellung der Strukturen zu erreichen, die der Oper zugrunde liegen, erscheint ihre systematisch ausgerichtete Behandlung an dieser Stelle nutzbringend und notwendig. Die Poetik bedarf in der deutschen Sprache in erster Linie der Reimform, wobei ihre Verse durch Hebungen und Senkungen ihre ganze Länge hindurch gebildet werden. Der Aufbau im Italienischen ist im Vergleich dazu grundlegend verschieden,[19] denn ihr Aufbau ist hauptsächlich durch die Silbenzahl, den Betonungsrhythmus und die Akzentuierung am Versende bestimmt. Ihre metrische Einheit ist die Wortsilbe, wobei deren Länge keine Bedeutung hat.[20] Verse mit gleicher Silbenzahl tragen gleiche Namen, die durch sie geprägt werden. Auch der sprachliche Rhythmus der Wörter spielt eine Rolle, die jedoch hinter der Silbenzählung zurückbleibt. Ebenso hat die syllabische und melismatische Vertonung keinen Einfluss auf die metrische Form.

Die Arten verschiedener Versenden richten sich nach der Betonung ihrer Schlusswörter:
Parola piana = normales Wort (von piano = eben), mit denen die meisten Verse enden;
Parola tronca = verkürztes Wort (von troncare = abschneiden), womit zumeist die Kadenz einer Strophe versehen ist;
Parola sdrucciola = über mehrere Silben führendes Wort (von sdrucciolare = gleiten), womit häufig der erste Vers einer Strophe oder auch Einzelzeilen im Rezitativ versehen sind.

Dementsprechend lauten die Versbezeichnungen, die mit solchen Wörtern enden
Verso piano (oder Cadenza piana) mit Betonung auf der vorletzten Silbe;
Verso tronco (oder Cadenza tronca) mit Betonung auf der letzten Silbe;

---

[18] Ebda., S. 202.

[19] Bei den nachfolgenden Betrachtungen handelt es sich um sprachliche und metrische Regeln, die für den Italiener gemeinhin bekannte Formen darstellen. Die benutzte Literatur, die diese Theorien mit geringfügigen Unterschieden wiedergeben, wird hier gesammelt angegeben um häufige Nennungen zu vermeiden:

- Elwert, *Italienische Metrik* ²1984.
- Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana* 2007.
- Gerhard, „Der Vers als Voraussetzung der Vertonung“, in: *Verdi Handbuch* ²2013, S. 201–222.
- Staffieri 2012, S. 123–139.

[20] Elwert ²1984, S. 13. Der antike griechisch-lateinische Versbau unterscheidet zwischen langen und kurzen Silben. Diese Differenzierung ging in den romanischen Sprachen verloren. Dafür gewann der Akzent der Wortgebilde an zusätzlicher Bedeutung, wodurch eine Verskunst entstand, die auch die verschiedenen Betonungen der Silben einbeziehen.

Verso sdrucciolo (oder Cadenza sdrucciola) mit Betonung auf der drittletzten Silbe.

Trotz der aus unterschiedlich vielen Sprechsilben bestehenden Verskadenzen werden sie beim Silbenzählen in gleicher Quantität festgelegt. Es bleiben, den am häufigsten vorkommenden Versi piani entsprechend, immer zwei gezählte Silben, denn beim Verso tronco wird die abgeschnittene Silbe hinzugezählt und beim Verso sdrucciolo wird die übergangene Silbe abgezogen.

Die Zahl der Silben ergibt den Verstypus und damit auch seine Bezeichnung, wie in der nachfolgenden Aufstellung gezeigt wird.[21] Die Verse unterscheiden sich dabei auf der Basis der Akzentverteilung in zwei Spezies – in Verse mit paariger Silbenzahl (parisillabi), die ein fixes Akzentschema haben, und mit unpaariger Silbenzahl (imparisillabi), die einen fixen Akzent auf der vorletzten Silbe und (mit Ausnahme des kurzen dreisilbigen Verses) weitere verschiebliche Akzente beinhalten.[22] Unabhängig von ihrer Länge haben alle Verse einen Schlussakzent, der nach ihrem Grundtypus auf der vorletzten beim Verso piano, auf der drittletzten beim Verso sdrucciolo oder auf der letzten Silbe beim Verso tronco zu stehen kommt. Die weiteren Akzente variieren nach der Silbenzahl, wobei die Unterscheidung der beiden Grundarten der paarigen und unpaarigen Verse zum Tragen kommen.[23]

- Bisillabo = Zweisilbler, nur Verso tronco – ein Akzent nur auf der zweiten Silbe;
- Ternario (oder Trisillabo) = Dreisilbler, nur Verso piano – ein Akzent auf der dritten Silbe;
- Quaternario (oder Quadrosillabo) = Viersilbler, nur Verso piano – ein Akzent nur auf der dritten Silbe;
- Quinario = Fünfsilbler, ein variabler Akzent auf einer der beiden ersten Silben und ein fixer Akzent auf der vierten Silbe;
- Senario = Sechssilbler, zwei fixe Akzente – auf den Silben zwei und fünf;
- Settenario = Siebensilbler, zwei Akzente – ein variabler auf einer der ersten vier Silben und ein fixer auf der sechsten Silbe;
- Ottonario = Achtsilbler, zwei fixe Akzente – auf den Silben drei und sieben;
- Novenario = Neunsilbler, mit drei Akzenten – einem fixen auf der achten Silbe und verschiedenen komplexen Varianten der weiteren (dieses Metrum ist jedoch in der Librettistik selten und kam erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Gebrauch);
- Decasillabo = Zehnsilbler, drei fixe Akzente auf der dritten, sechsten und neunten Silbe;
- Endecasillabo = Elfsilbler, ein fixer Akzent auf der zehnten Silbe und variable Akzente verteilt auf den anderen Silben.

[21] Auf den Ursprung und die Verwendung beziehungsweise den dramatischen Ausdruck wird nur bei jenen Versformen eingegangen, die in der Librettodichtung des 19. Jahrhunderts eine Bedeutung haben.

[22] Staffieri 2012, S. 128f.

[23] Ebda.

Um diese Verstypen zu definieren, muss über die einfache Zählung der Silben hinaus noch eine Reihe von Ausnahmeregeln berücksichtigt werden, denn die Übereinstimmung zwischen grammatikalischen geschriebenen und metrisch gesprochenen Silben ist nicht immer als gegeben vorauszusetzen.[24] Für die Vollständigkeit des silbenzählenden Systems ist es unabdingbar diese Regeln im Einzelnen zu nennen:

Besonderheiten in der Silbenzählung ergeben sich vor allem, wenn zwei oder mehr Vokale aneinanderstoßen, sowohl wenn dies innerhalb eines Wortes als auch wenn dies über Wortgrenzen hinweg erfolgt.[25] In diesen Fällen zählt man unter verschiedenen Voraussetzungen eine oder zwei Silben. Der tatsächlichen Aussprache gemäß bilden die zusammenstoßenden Vokale in der Regel eine metrische Einheit, aber es gibt davon Ausnahmen. Folgende Möglichkeiten treten auf:

Stoßen zwei Vokale innerhalb desselben Wortes, egal ob in dessen Innerem oder an seinem Ende zusammen, werden sie also im Normalfall nur als eine Silbe gezählt. Dies wird in der Fachsprache der italienischen Metrik „Sinèresi“ bezeichnet. Bei Worten, in denen einer der Vokale des Diphthongs nur Schriftzeichen für die Aussprache des nachfolgenden Lautes ist und gar nicht beide Vokale gesprochen werden, liegt keine Sinèresi vor. Ein Beispiel dafür ist etwa das Wort „cielo“.

Abweichungen von dieser Regel unterliegen bestimmten Gesetzen:
Nicht immer werden benachbarte Vokale als eine Silbe gezählt. Diese Trennung wird „Dièresi“ genannt. So werden Diphthonge über Versgrenzen hinweg nicht zusammengezogen, beide Vokale bilden dann je eine metrische Silbe. Das selbe Wort kann also unter Umständen verschieden gemessen werden, je nachdem ob es im Inneren des Verses oder an dessen Ende steht. Triphthonge (-aio-, -oia- u.a.) und aufeinanderfolgende Diphthonge (-aiuo-, -oiuo- etc.) zählen stets zweisilbig, weil das -i- in dieser Verbindung ein konsonantisches -j- darstellt, das silbentrennend wirkt. Ein Trema (zwei Punkte über einem Vokal) verhindert ebenso die Verschleifung der Diphthonge, demzufolge deren beide Teile als je eine Silbe zu zählen sind. Die Betonungsregeln von etymologischen Erbwörtern (paese, viaggio, paura) sowie von Lehnwörtern aus toten und anderen lebenden Sprachen (lezione, beato, scienzia oder Gabriele, Sion, oceano) bedingen die Trennung

[24] Ebda., S. 125.

[25] Man sagt mit einem fachlichen Terminus, sie stehen „im Hiat“.

ihrer Diphthonge. Die Dièresi hat in manchen Fällen auch eine Funktion in der Hervorhebung einzelner Worte. Sie kann außerdem in einem Vers mehrfach vorkommen.

Wenn zwei Vokale über Wortgrenzen hinweg, das heißt als Auslaut eines Wortes und als Anlaut des nächsten Wortes vorkommen, so ist auch hier der Normalfall, dass beide zusammen nur eine metrische Silbe bilden, was als „Sinalèfe“ bezeichnet wird. Es handelt sich hierbei um den selben Vorgang wie bei Sinèresi im Wortinneren. Die Verschleifung über Wortgrenzen hinweg wirkt, so erkennt Elwert, im Satzzusammenhang nicht störend, sondern wird sogar als wohlklingend empfunden.[26] Steht zwischen den beiden Vokalen noch ein Wort, das ausschließlich aus einem oder zwei Vokalen besteht, so kann auch dieses in die Verschleifung und damit in die Zählung als nur eine Silbe einbezogen werden.

Es gibt Fälle, in denen entgegen dem normalen Gebrauch eine Trennung der an- und auslautenden Vokale in der Zählung erfolgt. Da dieser Vorgang das Gegenstück zu Sinalèfe darstellt, wird er „Dialèfe“ genannt. Feststehende Regeln für deren Auftreten gibt es nicht, jedoch lassen sich exemplifizierende Beispiele dafür vor allem in der mittelalterlichen italienischen Dichtung verorten, finden aber auch in der italienischen Librettistik Anwendung. Dialèfe kann demnach nach einem betonten Endvokal einer Parola tronca, vor oder nach einsilbigen Wörtern, insbesondere beim Zusammentreffen mit einsilbigen Interjektionen (oh, ah), Konjunktionen (o, e), Personalpronomen (io), besonderen Verbformen (è, ha) und Adverbien mit starkbetonten Vokalen vorkommen. Außerdem kann Dialèfe mit einer syntaktischen Pause zusammenfallen und ebenfalls mehrfach im Vers vorkommen.

Abgesehen von den angeführten Versarten nach der Zahl ihrer Silben, gibt es noch deren Verdoppelung, die sogenannten Versi doppi. Darin haben die doppelten Verse dieselbe Größe nach der Anzahl ihrer zählbaren Silben und nur beim Ersten kann es sich gleichgültig um einen Verso piano, sdrucciolo oder tronco handeln. Der Zweite wird hingegen stets ein Verso piano sein, was durch die Akzentuierung dieser Verse bedingt ist.[27] Der Quinario, der Senario und der Settenario sind die am häufigsten im Libretto verdoppelt auftretenden Verse, jedoch begegnet man fallweise auch dem Doppio Ternario und dem Doppio Settenario.

[26] Elwert ²1984, S. 30.

[27] Über die Akzentverteilung in den Versen siehe weiter unten in diesem Abschnitt.

Die Entscheidung über die Zählungen der Silben und damit die metrischen Interpretationen sind vielfach komplex oder nicht exakt geregelt. Über mehrere Jahrzehnte haben sich ihre Gesetze sicherlich auch in den Details verändert. Die Entscheidung ist oft nur aufgrund der Kenntnis der geltenden Regeln vor allem der Dièresi und Dialèfe, der stilistischen Gepflogenheiten der jeweiligen Textdichter, der entsprechenden Gattung und des Zeitgeschmacks möglich.[28]

Wie schon angedeutet, ist der Verscharakter neben der Silbenzahl auch durch den Betonungsrhythmus und die Akzentuierung bestimmt. Erst nachrangig zur Zählung der Silben sind es die Positionen der Akzente, denen immerhin noch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukommt. Danach kommt die Anordnung der Verse in der Strophe und an hinterer Stelle der in anderen Sprachen so wichtige phonetische Reim am Versende.

Es gibt jedoch grundlegend unterschiedliche Verwendungen und Positionierungen der Versmaße getrennt nach Textabschnitten. Jede italienische Oper besteht aus instrumentalen Teilen, gesungenen Parts und eventuell auch gesprochenen Dialogen. In den Gesangsstücken wechseln Rezitative als dynamische Träger der Handlung und geschlossene Nummern als statischer Ausdruck von Reflexionen ab und mit ihnen die Metren. Spätestens in der Romantik stehen die deklamatorisch-rezitativischen Teile allgemein in Versen mit ungerader Silbenzahl (Versi imparisillabi) und die reflektorisch-ariosen Nummern in Versen mit gerader Silbenzahl (Versi parisillabi). Die Operntexte von Metastasio bis Boito sind in Polymetrik verfasst, das heißt, ihre Versmaße können unterschiedlich sein. Die vom musikalischen Rhythmus losgelöste Verwendung des Polimetro beginnt in vollem Maß erst mit der Romantik. Die sich daraus ergebende Anpassung an den stofflichen Inhalt bot ab dann einen erweiterten Spielraum für die Formgebung der Dichtungen sowie für die akzentuierte Strukturierung der musikalischen Umsetzungen in den Partituren.[29]

Prinzipiell gibt es getrennt nach kinetischen und statischen Textabschnitten und einhergehend damit nach Versi imparisillabi und parisillabi deren grundlegend unterschiedliche Platzierung. Rezitative und rezitativisch angelegte Teile einer Oper bestehen aus Versi sciolti, die weder an ein strophisches Schema noch an eine

[28] Elwert ²1984, S. 22.

[29] Ebda., S. 147.

vorbestimmte Reimfolge gebunden sind und meist aus freien Kombinationen von Endecasillabi und Settenari bestehen.[30] Sie waren schon in den Pastoraldramen eines Torquato Tasso vor 1600 und erst recht in den ersten Opern zu finden. Da der Endecasillabo als Zusammenziehung aus einem Settenario und einem Quinario und umgekehrt entstand, sind hier die ungeradzahligen Verse als Requisiten des Theaterdialogs ebenso wie des Opernrezitativs vereint. Die Versi sciolti werden überwiegend für dynamische Phasen der Texte verwendet. Zu ihnen gehören hauptsächlich Formen der Dialoge, mitunter auch erzählender Monologe.

Den Versi sciolti stehen meist in Strophen organisierte, in gleichbleibendem Metrum gehaltene Versi misurati, auch Versi lirici, gegenüber. Sie sind die Versmaße, in denen die geschlossenen Nummern gehalten sind. Sie bestehen in einem vorgefertigten Schema von Reimen und enden in der Hauptsache pro Strophe metrisch mit einem Verso tronco, in der Musik entsprechend mit einer Kadenz auf der Tonika-Stufe. Ihnen typisch sind geradzahlige Verse und solche mit veränderlichen Akzenten. In der Regel sind sie für Arien bestimmt, in denen die singende Figur Gedanken, Affekte und persönliche Zustände ausdrückt. Generell haben geschlossene Nummern einzelner und mehrerer Personen sowie größere Ensembles vornehmlich in Aktfinali, Prologen und Chören diese Grundlage.

Mittels der Szene I/3 aus *Lucia di Lammermoor* werden die Versformen gezeigt:

	Scena: Versi sciolti
Lucia: Ancor non giunse!	Quinario
Alisa: Incauta! ... a che mi traggi! ... Avventurarti, or che il fratel qui venne, è folle ardir.	Settenario Endecasillabo Quinario – Verso tronco
Lucia: Ben parli! Edgardo sappia qual ne minaccia orribile periglio ...	Settenario Endecasillabo
Alisa: Perché d'intorno il ciglio volgi atterrita?	Settenario Quinario
Lucia: Quella fonte mai senza tremar non veggo ... Ah! tu lo sai. Un Ravenswood, ardendo di geloso furor, l'amanta donna colà trafisse: l'infelice cadde nell'onda, ed ivi rimanea sepolta ... M'apparve l'ombra sua ...	Quinario Endecasillabo Settenario Endecasillabo Endecasillabo Endecasillabo Settenario
Alisa: Che intendo! ...	

[30] Staffieri 2012, S. 137.

Lucia: Ascolta.	Doppio Ternario
Lucia: Regnava nel silenzio alta è la notte e bruna ... Colpìa la fonte un pallido raggio di tetra luna ... Quando sommesso un gemito fra l'aure udir si fe', ed ecco su quel margine l'ombra mostrarsi a me! Qual di si parla muoversi il labbro suo vedea, e con la mano esamine chiamarmi a sé parea. Sette un momento immobile poi rapida sgombrò, e l'onda pria sì limpida, di sangue rosseggiò! -	Cantabile: Versi misurati zwei Strophen zu je acht Versen durchgehend Settenari Verso sdrucciolo Verso sdrucciolo Verso tronco Verso sdrucciolo Verso tronco Verso sdrucciolo Verso sdrucciolo Verso sdrucciolo Verso tronco Verso sdrucciolo Verso tronco
Alisa: Chiari, oh ciel! benchiari e tristi nel tuo dir presagi intendo! Ah! Lucia, Lucia desisti da un amor così tremendo. Lucia: Io? ... che parli! Al cor che geme questo affetto è sola speme ... Senza Edgardo non potrei un istante respirar ... Egli è luce a' giorni miei, e conforto al mio penar	Tempo di mezzo: Versi sciolti durchgehend Ottonari Verso tronco
Lucia: Quando rapito in estasi del più cocente amore, col favellar del core mi giura eterna fe'; gli affanni miei dimentico, gioia diviene il pianto ... Parmi che a lui d'accanto si schiuda il ciel per me! Alisa: Giorni di amaro pianto si apprestano per te!	Cabaletta: Versi misurati Settenari / Verso sdrucciolo Verso tronco Verso sdrucciolo Verso tronco Verso tronco

Textbeispiel 2: Cammarano/Donizetti –*Lucia di Lammermoor* (Parte I/4)

Die Grundlagen des Versbaus sind nicht reiner Selbstzweck. Ihr Zusammenspiel bildet ebenso eine Basis der Operndramaturgie wie das Geschehen im stofflichen Inhalt der Oper,

wie die Ausdruckskraft der Vertonung respektive der interpretatorischen Spezifitäten durch Instrumentalisten und Sänger. Durch den dementsprechenden Einsatz und Wechsel verschieden langer und unterschiedlich betonter Metren gelangt die sprachliche Grundlage schon für sich zu theatralischer Wirkung. Diese verursacht jedoch nicht nur die Silbenzahl, sondern es ist auch die damit verbundene Betonungsfolge maßgeblich beteiligt. Die Akzentuierung in den Versen geht von den festen und verschieblichen Akzenten aus, die für die Versmaße bezeichnend sind.

Eine den Versen nachgeordnete Bedeutung haben die jedoch vorhandenen Reime im Libretto. Sie sind vor allem in den geschlossenen Nummern vielfach zu erkennen, auch wenn sie nicht unbedingt vorhanden sein müssen. Der Reim besteht im italienischen Operntext ausschließlich im assonanten Gleichklang des Versendes, wobei dieser in jedem Fall vom letzten betonten Vokal an bestehen muss. Gemäß der Akzentuierung der Schlusssilben im Vers spricht man bei den Reimen ebenfalls von der vorherrschenden Rima piana, der Rima tronca und der Rima sdrucciola, wobei die Bezeichnung des Reims wieder der Betonung der Schlusssilben entspricht. Dissonante Reime kommen in der italienischen Operndichtung ebenso wenig vor wie Alliterationen (Stabreime).[31]

Für verschiedene Grundtypen der Reimgruppierung gibt es besondere Bezeichnungen:

- „Rima baciata“ (oder accopiata) für Reime in der Abfolge aa bb cc;
- „Rima incrociata“ (oder abbracciata) für die Abfolge abba oder cdc cdc;
- „Rima alternata“ für die Abfolge abababab.

Die letzten beiden Typen können durch das Hinzutreten eines weiteren Verses erweitert werden: „Rima replicata“ (oder ripetuta) – abc abc, oder der Form „Rima incatenata“ – aba bcb cdc usw. Die Grundtypen können auch durch die Vervielfachung eines oder mehrerer Reime abgewandelt werden. Auch motivische Strukturierungen sind möglich - dazu das folgende Beispiel mit dementsprechenden Perioden einer „Lyric form“:

Text	Vers und Reim		Komposition
Verranno a te sull'aure	Verso piano	a	A (8 Takte)
i miei sospiri ardenti,	Verso piano	b	
udrai nel marche mormora	Verso sdrucciolo	c	A’ (8 Takte)
l'eco dei miei lamenti.	Verso piano	b	
Pensando ch'io di gemiti	Verso sdrucciolo	d	B (8 Takte)
mi pasco e di dolor,	Verso tronco	e	
spargi un' amara lagrima	Verso sdrucciolo	f	A’’ (7 Takte + 12 Coda)
su questo pegno allor.	Verso tronco	e	

Textbeispiel 3: Cammarano/Donizetti –*Lucia di Lammermoor* Parte I/5, Duett a due

[31] Elwert ²1984, S. 79–98.

Zu Spannungen des Ausdrucks führen Wechsel des Metrums besonders, wenn diese in Disharmonie zueinander aufgebaut sind. Ein Beispiel dafür bietet der langsame Teil des Duetts zwischen Elisabetta und Roberto (I/4) in Cammaranos Text zu Donizettis *Roberto Devereux*, worin die Königin versucht in Roberto seine frühere Liebe wieder zu wecken. Als er sich sträubt, wird der Tonfall drängender, die Phrasierung verliert die Regelmäßigkeit und das Metrum wechselt. An einem bestimmten Punkt nimmt sie die Anfangsmelodie mit gespielter Milde wieder auf um den Exgalan nur umso heimtückischer auszuhorchen. Metrisch wird das in Ottonari formuliert, zu denen die Figuren an dieser Stelle wechseln, und die eine Friktion zu den vorangehenden Senari doppi darstellen, obwohl beide Metren Versi parisillabi sind. Man hört dazu einen reichlich verquer klingenden Gesang, der ebenso unnatürlich und auferlegt ist, wie die gespielte Ruhe der Elisabetta.

Text		Versmaß
Elisabetta:	Un tenero core ǀ mi rese felice: provai quel contento ǀ che labbro non dice ...	Doppi senari
	un sogno d'amore ǀ la vita mi parve ... ma il sogno disparve ǀ disparve quel cor!	
Roberto:	Indarno la sorte ǀ un trono m'addita; per me di speranza ǀ non ride la vita, per me l'universo ǀ è muto, deserto, le gemme del serto ǀ non hanno splendor.	
[...]		
Elisabetta:	Muto resti? È dunque vero! Sei cangiato? [...] ma dì: non pensi che bagnar faresti un ciglio qui di pianto? Che l'idea del tuo periglio palpitar farebbe un core?	Novenario Quaternario Quinario ab hier Ottonari vorherrschend
[...]		

Textbeispiel 4: Cammarano/Donizetti –*Roberto Devereux*, aus dem Duett Elisabetta/Roberto (I/4)[32]

Manche Versfolgen am Ende, speziell die der Versi tronchi, sind im Ausdruck zusätzlich bekräftigend. Ein Beispiel dafür bieten die Verse der Hexen in Verdis *Macbeth*, zu denen der Komponist an seinen Textdichter Francesco Maria Piave schrieb: „Die ersten Strophen

[32] Fabbri 2007, S. 139 f.

der Hexen sollen einen abartigeren Charakter haben. Hättest du zum Beispiel viele Versi tronchi gemacht, wäre alles besser [...] Nach einigem Nachdenken scheint mir, dass dem ersten Chor Versi ausschließlich tronchi ihm einen eigenwilligen, charakteristischen Ton geben würden".[33] Der Effekt war, dass die Passage komplett in Versi tronchi entstand.

Che faceste? dite su!
Ho sgozzato un verro.
(E tu?)

M'è frullata nel pensier
La mogliera d'un nocchier:
Al dimòn la mi cacciò ...
Ma lo sposo che salpò
Col suo legno affogherò.

Un rovaio ti darò ...
I marosi io leverò ...
Per le secche lo trarrò.

Textbeispiel 5: Piave/Verdi –*Macbeth*, Chor aus der ersten Hexenszene (I/2)

Die rauen Disharmonien in der Librettodichtung kann man nach Paolo Fabbri als die „Urszenen des Wahnsinnstypus" ansehen. Hervorgerufen werden sie durch erstaunliche Wechsel in der Metrik, durch eine Art Spiel mit den dichterisch-sprachlichen Mitteln, derer sich zumindest die genialeren Librettisten des Primo Ottocento bereits bedienten. Sie gleichen beinahe der Zeichnung des Wahnsinns bei Bellini und danach auch bei Donizetti, Pacini, Mercadante und zahlreichen Anderen.[34] Ins Extrem gesteigert applanierte das die Kluft zwischen den Zugehörigkeiten der Versi sciolti zu den Rezitativen und der Versi lirici zu den geschlossenen Nummern, was speziell später im Verismo zum Tragen kam.

2.1.3 Konventionen der Komposition

Arie und Ensemble

Knapp nach 1800 trat an die Stelle der früheren Da capo-Arie dramatisch variierbare Arienformen unter Vermeidung der früheren ausgedehnten Wiederholungen mit extremen Melismen.[35] Es entstanden allmählich mehrteilige, eventuell strophische Gesänge.

[33] Verdi in einem Brief vom 22. September 1846 bezüglich dieser Szene. Abbiati 1959, Bd. 1, S. 644 f., zit.n. Fabbri 2007, S. 138.

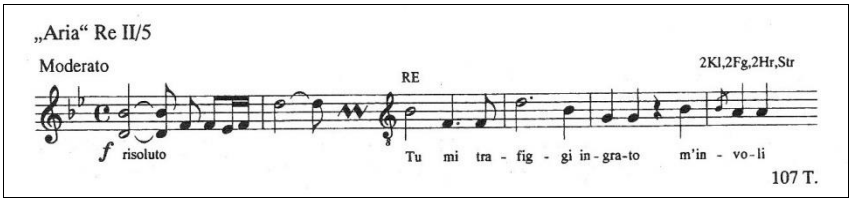
[34] Fabbri 2007, S. 140.

[35] Verchaly, Art. „Arie", in: Honegger/Massenkeil: *Das Große Lexikon der Musik* 1978, S. 101.

Gaetano Rossi / J. S. Mayr:
Ginevra di Scozia
Arie des Königs (II/5)

(Einleitung)
‚Tu mi traffiggi, ingrato!
M'involi del cor la pace.'

(1. Strophe)
'Non ti credea capace
Di tanta crudeltà.
Ah, mi vacilla il core,
Morire, oh Dio! Mi sento:
Ciel! Che crudel momento!
Del mio dolor pietà.'

(2.Strophe)
'Ah, non ti credea capace
Di tanta crudeltà.
Ah, che morir mi sento:
Ah, t'invola! Va, ingrato
Del mio dolor pietà.'

Textbeispiel 6 und Notenbeispiel 1: Text und Incipit der Arie des Königs in Rossi/Mayr: *Ginevra di Scozia* nach Uta Schaumberg[36]

In der Opera seria des 19. Jahrhunderts entstanden neue Modelle von Arien, deren Einsatz unabhängig von ihrer Stellung im Werk variierte, die jedoch an die Momente der dramatischen Entwicklung gebunden waren.[37] Dementsprechend sind die Teile unterschiedlich aufgebaut und in Musik gesetzt: Die gängigste Praxis war die Trennung in zwei selbständige Einheiten, einen langsamen kantablen und einen schnelleren rhythmischen Teil.[38]

Um 1825 wurde die durchgehend orchestrierte zweisätzige Arie mit Chor und Stretta zur verbreitetsten Form. Sie wird von einer ariosen Scena eingeleitet, der das Cantabile in den typischen Formverläufen A-A'-B-A'' oder A-A'-B-C und danach die dramatisch gesteigerte Cabaletta folgt.[39] Die Cabaletta erreichte schließlich durch die Erweiterung in zwei Strophen und ihre gesteigerte Virtuosität des Gesangs formale Eigenständigkeit.[40]

Bis zum Ende der Belcanto-Epoche ging dem gesungen Stück meist ein Rezitativ voraus, das zunehmend untrennbar mit der geschlossenen Nummer verbunden wurde. Im barocken Hauptgewicht auf gesangliche Virtuosität war dieses mit einem einzelnen stereotyp intonierten Instrument verbunden, das einer einfachen melodischen Linie folgte. Später

[36] Schaumberg 2001, Bd. 2, S. 68.

[37] Beghelli, Art. "Morfologia dell'opera italiana", in: *Enciclopedia della Musica* 2004, Bd. 4, S. 895.

[38] Budden, Art. „Aria. 3. 19th century. (i) Italy", in: *NgroveO*, Bd. 1, S. 175. „Adagio" und „Allegro" haben sich als Entsprechungen für die beiden Sätze im allgemeinen Sprachgebrauch etabliert, jedoch können die Tempoangaben in den Partituren davon abweichen.

[39] Schneider, Art. „Arie", in: ²*MGG*, Sachteil, Bd. 1, Sp. 832.

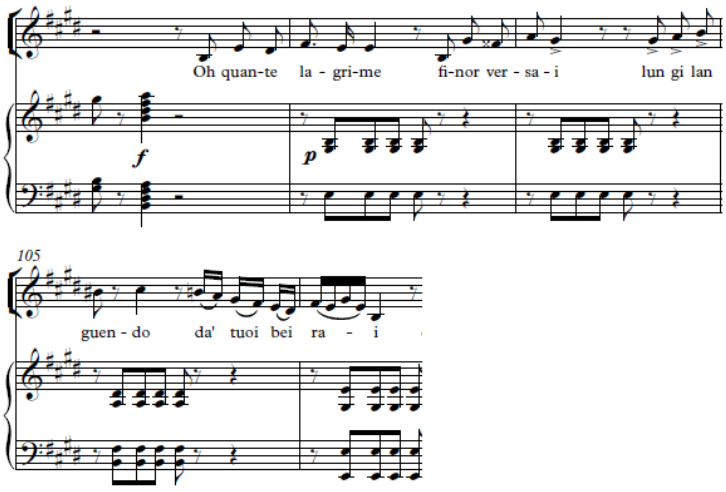
[40] Ebda.

wurde die Begleitung orchestriert, blieb aber zunächst auf Akkordschläge beschränkt. Von dieser Variante des Rezitativs an war der zugehörige Text in Versi sciolti abgefasst, die frei in Settenari und Endecasillabi alternierten.[41] Die frühen Belcantokomponisten brachen zunehmend mit dem Secco-Rezitativ als unabdingbarem Opernbestandteil. Die ersten Accompagnati kann man bereits in den Werken des Übergangs vom 18. Jahrhundert in die romantische Phase konstatieren, wobei zunächst langgezogene Akkorde der Streicher zur Begleitung der Singstimmen dienten. Später alternierten auf den Textrhythmus bezogene instrumentale Figuren mit dem Gesang, der aber noch immer der Träger der melodischen Linie blieb.[42] Schließlich brachen Mayr und Rossini ganz mit dieser Tradition, Letzterer 1815 in *Elisabetta, regina d'Inghilterra*,[43] und das Rezitativ wurde in der Folge immer enger instrumental und thematisch der darauffolgenden geschlossenen Nummer angenähert, bis es schließlich mit ihr als obligatem Teil zur Großform verbunden wurde.[44]

Die Zweiteilung beschränkte sich bald nicht mehr nur auf solistische Bereiche, sondern weitete sich auf Stücke zu mehreren Stimmen aus, wobei sie sich nicht nur in Arien und Duetten zeigte, sondern sich auch auf die größeren Formen für mehrere Stimmen ausweitete. Terzette, Quartette, Quintette und Sextette wurden nach demselben Schema in ein vorangehendes Rezitativ, eine langsame kontemplative und eine die Dramatik steigernde schnellere Einheit geteilt. Die Operngesänge für mehrere Stimmen erhielten, wie Julian Budden anmerkt, bereits in Rossinis Opern einen dritten umfassenden Satz: das „Tempo d'attacco" an ihrem Beginn. Dessen Grundform bestand aus zwei gleichen Strophen, eine für jede Person, war im Prinzip in raschem Tempo notiert und endete jeweils in einer emphatischen Kadenz, bevor die Musik eine deutliche Veränderung erfuhr: Sie wechselte für den Dialog im Cantabile zu einem langsamen Tempo und in eine kantable Tonart.[45]

Ein handlungsbezogener Mittelteil, das „Tempo di mezzo", wurde als integraler Bestandteilzwischen die beiden Sektionen eingefügt. In ihm setzte sich meist durch ein unvorhergesehenes Ereignis die Handlung narrativ fort, wodurch ein Colpo di scena

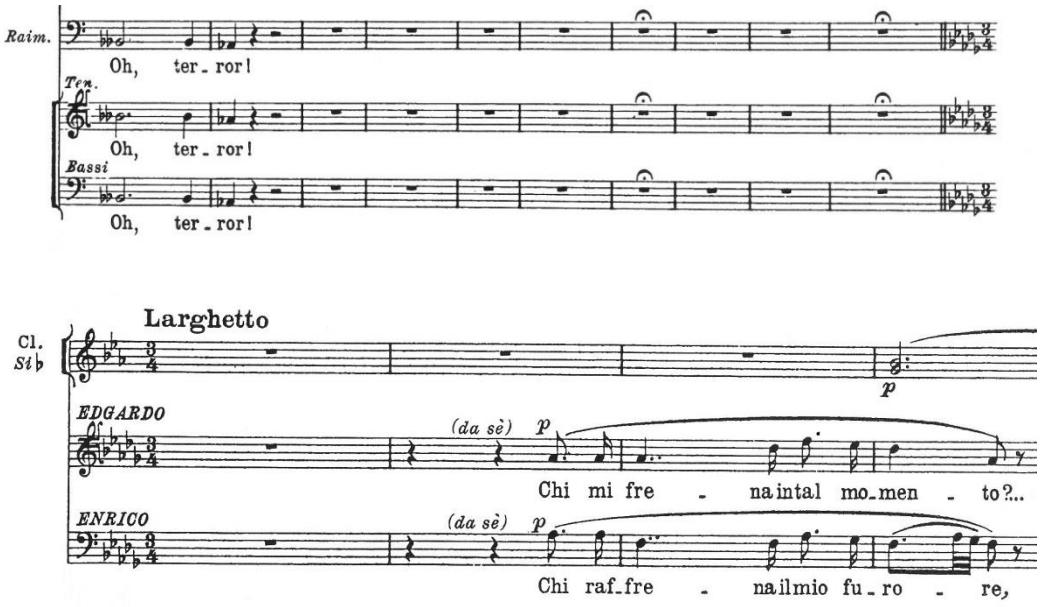
[41] Budden, Art. „Recitative. (2. After 1800)", in: *NgroveO*, Bd. 3, S. 1254.
[42] Massenkeil, Art. „Rezitativ", in: *Das Große Lexikon der Musik*, Bd. 7, S. 64.
[43] Budden, Art. „Recitative. (2. After 1800)", in: *NgroveO*, Bd. 3, S. 1254.
[44] Siehe dazu die Abschnitte zu Solita forma und Scena ab S. 35.
[45] Budden, Art. "Duet", in: *NGroveO*, Bd. 1, S. 1269.

erreicht wurde. Der schnelle Teil der Arie, von Beghelli als „Gran Stretta“[46] bezeichnet, worin sich deren Funktion als rapide dramatische Steigerung ausdrückt, erfuhr eine grundlegende Kodifizierung aus vier Phasen. Die erste Exposition trug bereits das signifikante rhythmisch-melodische Thema der Stretta; ein intermediärer, musikalisch neutral angelegter Übergang, eine Brücke, führte zur zweiten Exposition mit demselben Rhythmus und derselben melodischen Linie wie die erste über und wurde zum Abschluss in eine Coda als melodischem Ende des Stücks mit freien Auszierungen und fakultativen Acuti geführt.[47] In Rossinis *La donna del lago* von 1819 findet sich diese neue erweiterte Stretta-Form. Der König ist darin der erste Tenor und Malcolm, der Geliebte seiner Tochter, eine Altpartie. Die Cavatina (I/6) König Jakobs V. von Schottland besteht in ihrer Anlage aus einem langsamen Adagio und einer Stretta („Se Elena mia non è“), wie sie von Beghelli beschrieben wird. Rossini separierte die beiden Teile nicht nur im Tempo, sondern auch in der Instrumentierung. Während im langsamen Abschnitt Einsätze von Holzbläsern erklingen, sind es in der Cabaletta Blechblasinstrumente, die eine militärische Note einbringen. Die Text-Incipits lauten in dieser frühen Stretta in der ersten Exposition ‚Oh quante lagrime‘, was sich in der zweiten Exposition unverändert wiederholt; in der Brückenpassage dazwischen ‚Cara, tu sola‘ und in der Coda ist es die Wiederaufnahme der letzten Worte ‚grata mercé‘.

Notenbeispiel 2: Rossini: *La donna del lago*, Arie des Malcolm (II/6), Thema des schnellen Teils

[46] Immer wieder entsteht eine Begriffsverwirrung durch die Dualität der Bezeichnungen „Stretta“ und „Cabaletta“ für den raschen Arienteil. In dieser Arbeit steht Cabaletta begrenzt für einen solistischen Teil, während Stretta für die Gesamtheit aller Phasen des Allegroteils namentlich im Ensemble verwendet wird.

[47] Beghelli: Art. „Morfologia dell’opera italiana“, in: *Enciclopedia della musica* 2004, Bd. 4, S. 896.

Als ein reüssierendes Beispiel eines größer besetzten Ensembles bietet sich das Sextett aus *Lucia di Lammermoor* an. Edgardo trifft im Schloss des verfeindeten Enrico Ashton in dem Moment ein, als Lucia soeben den erzwungenen Hochzeitskontrakt unterzeichnet hat. Nach einem Moment der Stille wechselt das Geschehen vom realen Zeitmaß abrupt zum zeitlichen Stillstand während des gesamten Largo concertato.



Notenbeispiel 3: Singstimmen am Beginn des Sextetts „Chi mi frena in tal momento“ aus Donizetti: *Lucia di Lammermoor* (II/6)

Die Opera seria tendierte im 19. Jahrhundert zur Struktur aus drei bis vier Akten. Ab da bildete das mehrsätzige zentrale Finale den dramatischen Höhepunkt in der Mitte des Geschehens. Dessen intermediäre Stellung war eine wirkungsvolle Möglichkeit eine gelungene Komposition an ihrem Ende zu präsentieren. Im damit einhergehenden Ensemble steht die Handlung still und die Personen lassen ihren Gefühlen über den Umschwung der Ereignisse in einem Pezzo concertato freien Lauf.[48] Das Schema des Finales besteht dramaturgisch wechselnden Elementen wie einem einleitenden Teil mit Chor, dem langsamen Pezzo concertato als Teil, dem Tempo di mezzo und der Stretta.[49] Davon sind zahlreiche Varianten zu konstatieren, deren Basis jedoch stets dieses Schema bildet. Eine andere Form zeigt der Schluss der Oper durch eine groß dimensionierte mehrteilige Arie der Hauptfigur. In diesem Fall beendet eine Cabaletta finale oder eine kodifizierte Stretta, wie Beghelli sie beschreibt,[50] die letzte Szene, in der das Schicksal der

[48] McClymonds, Art. „Finale“ in *NGroveO*, Bd. 2, S. 206.

[49] Della Seta ²1991, S. 72 f.

[50] Beghelli, Art. „Morfologia dell’opera italiana“, in: *Enciclopedia della musica* 2004, Bd. 4, S. 896.

Figur ihr Ende findet. Zweimal singt in Donizettis Werken Elisabeth I. von England eine derartige Aria finale: in *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1829) und in *Roberto Devereux* (1837).

Szenenfolge	*Elisabetta al castello di Kenilworth* Text: A. L. Tottola UA: Neapel, 6.7.1829	*Roberto Devereux* Text: S. Cammarano UA: Neapel, 28.10.1837
vorhergehende Szene	deklamatorisch (3 Figuren)	Kerkerarie des Roberto
Arie: Einleitung	instrumental (4 Takte), Chor und Charaktere (12 T.)	orchestral (14 Takte)
Rezitativ (Scena)	‚Sorgete! Amica …' danach Überleitung mit führender Oboe	‚E Sara in questi orribili momenti' / mit Chor
langsamer Satz	2-strophiges Adagio ‚Tu potesti un solo istante' koloraturverziert	‚Vivi, ingrato …' 2-strophig mit geändertem Text in der zweiten Strophe
Ponte	kein Colpo di scena, nur Emotionsäußerungen	Tempo di mezzo mit doppeltem Colpo di scena: Sara überbringt den Ring, Nottingham die Todesnachricht
schneller Satz	‚È paga appien quest'alma' 2-strophig, koloraturverziert mit Chor + anderen Figuren am Ende der ersten Strophe	einleitend ‚Tu perversa …', dann ‚Qual sangue versato' zweistrophige Stretta, wieder mit geändertem Text

Tabelle 1: Szenenfolge der Arie finali in Tottola/Donizetti: *Elisabetta al castello di Kenilworth* (III/4) und in Cammarano/Donizetti: *Roberto Devereux* (III/6)

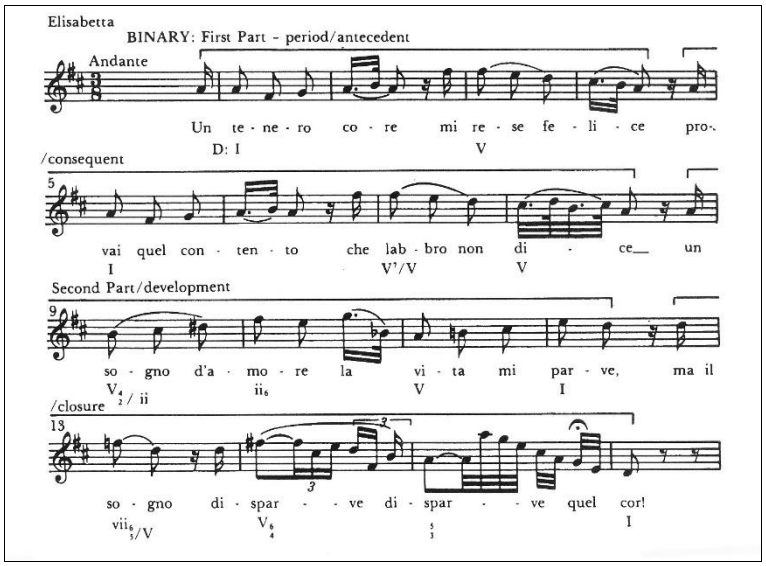
Lyric form, Solita forma und Gran Scena:

Eine wesentliche Grundlage verbreiteter Formen stellt nach 1820 die unter dem englischen Terminus „Lyric form" bekannte 16-taktige, aus 4-taktigen Einzelphrasen bestehende Norm dar, wonach ein melodisch-motivischer Inhalt kompositorisch aufgebaut wird. Von Rossini und noch verstärkt danach bis zu Verdis mittleren Schaffensjahren bestehen bis zu drei Viertel der Melodien aus diesem Grundmuster.[51] Der 16-taktige Prototyp folgt dem Grundthema mit variierter Wiederholung $A_4–A'_4–B_4–A''_4$ oder – C_4. Es gibt folglich zwei Subkategorien: mit einer thematischen Rückkehr am Ende oder ohne diese.[52] Jeder Phrase entspricht in der italienischen Librettokunst eine immer gleiche Zahl von Versen. Normalerweise entsprechen jeder zwei Textzeilen, so dass am Schluss in der 16-taktigen Form zwei vierzeilige Strophen enthalten sind, was dann meist auch das Ende des ganzen

[51] Huebner, „Lyric Form in Ottocento Opera" 1992, S. 124.

[52] Ebda., S. 123 f.

musikalischen Abschnitts markiert. Ein Beispiel aus der Donizetti-Oper *Roberto Devereux*, in dem die beiden Phrasen das Anfangsmotiv unverändert wiederholen und in dem es keine Rückkehr dazu gibt, stellt die Lyric form konkret dar:[53]



Notenbeispiel 4: Donizetti: *Roberto Devereux*, 16 Takte im Duett Elisabetta/Roberto ‚Donna reale, a piedi tuoi' (I/5), die eine Lyric form mit vier Textversen bilden

Die Entwicklung in der Romantik sollte laut Marco Beghelli dem Zweck dienen den bestmöglichen Einklang von Form und Drama zu erreichen, beziehungsweise durch die formale Anpassung an das dramatische Geschehen die erwartete Glaubwürdigkeit zu erzielen.[54] Die Mehrteilung der Stücke in voneinander getrennte Sätze bildete einen grundlegenden Entwicklungsschritt zum italienischen Opernstil der Romantik und führte zu jener formalen Einteilung, die den uns bis heute bekannten Standard mit Rezitativ – Cantabile – Rezitativ – Cabaletta hervorbrachte. Fabrizio Della Seta nennt als Schlüsselbegriff dafür die Konvention und sieht diese als Kodex für die Kommunikation zwischen den Autoren und dem Publikum, ohne den der Aufbau und der Sinn einer Oper nicht voll und ganz zu begreifen war.[55] Diese Kodierung erlaubt stets ein Spiel mit der Erwartungshaltung der Zuschauer, da diese immer in einem ziemlich genauen Moment ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Reaktion erwarten.[56] Della Seta stellt fest, dass die formalen Konventionen den Aufbau der Oper sowie die innere Struktur ihrer Abschnitte bestimmen. Ihre formalen Teile sind bereits bei der Lektüre des Librettos am

[53] Das Notenbeispiel aus *Roberto Devereux* ist dem Artikel von Huebner 1992, S. 127 entnommen.

[54] Beghelli, Art. "Morfologia dell'opera italiana", in: *Enciclopedia della Musica* 2004, Bd. 4, S. 897.

[55] Della Seta ²1991, S. 68 f.

[56] Ebda., S. 75.

Druckbild erkennbar. In letzter Zeit ist das Interesse der Opernforschung an der Kodierung der Nummern wiedererwacht und ihre Bedeutung wird neu erkannt.[57]

Das mehrteilige Gesangsstück in der Oper wurde zu einer Szene mit Wechsel zwischen handlungsbezogenen kinetischen und kontemplativen statischen Teilen, die sich in deklamatorischen Rezitativen und ariosen Cantabili zeigt. Die Erweiterung gegenüber der Zweiteilung führte zur sogenannten „Solita forma“, die unabhängig von der Zahl der Singstimmen Gültigkeit besaß. Im Fall von Ensembles trat ein „Tempo d'attacco“ hinzu, in dem ein gesteigerter Konflikt zur Auslösung der energetisch wechselnden Großform führt.[58] Das „Tempo di mezzo“ führt das Geschehen zum dramatischen Höhe- und Wendepunkt. Eine weitere Person oder der Chor greift in die Handlung ein, überbringt eine Nachricht oder Neuigkeit, auf die reagiert wird. Das stellt den Auslöser für die emphatische Cabaletta respektive Stretta im raschen Tempo dar. Nach Harold S. Powers bildet die Synthese aus diesen Teilen die grundlegende „melodramatische Struktur“.[59]

	Arie	Duett	zentrales Finale	
0.	Rezitativ / Scena	Rezitativ / Scena	Scena, Chor, Ballett oder eine andere einleitende Form	
1.	—	Tempo d'attacco	Tempo d'attacco	kinetisch
2.	Cantabile (eine langsame Form)	Adagio (oder eine andere langsame Form)	Pezzo oder Largo concertato	statisch
3.	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	kinetisch
4.	Cabaletta / Stretta mit brillanter Coda	Cabaletta / Stretta mit schneller Coda	Stretta mit gemeinsamer Coda	statisch

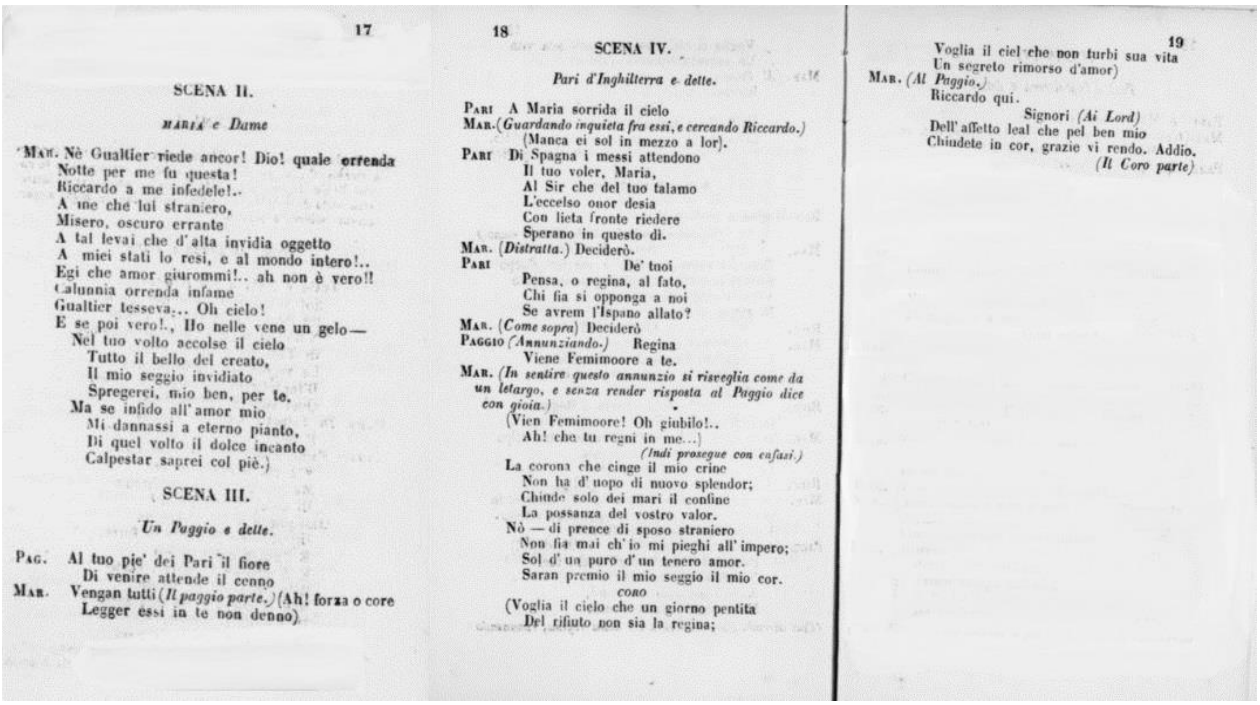
Tabelle 2: Übersicht der Teile der Solita Forma in verschiedenen Szenenformen nach Harold S. Powers

Giovanni Pacini war nicht nur einer der bedeutenden, nach seinen Lebzeiten unterschätzten Komponisten des Belcanto. In seinen autobiografischen Schriften, die unter dem Titel „Le mie memorie artistiche“ erschienen sind, hat er zahlreiche Hinweise auf den Opernstil seiner Zeit hinterlassen. In der Oper *Maria, Regina d'Inghilterra* von 1843 gibt es eine Arie der königlichen Titelfigur, die der Solita forma genau entspricht.

[57] Ebda., S. 69.

[58] Powers 1987, S. 70.

[59] Ebda., S. 67 / 69. Die Reihenfolge der Opernstücke in den Spalten der Tabelle wurde gegenüber Powers verändert, ebenso wurden teilweise die (ursprünglich englischen) Benennungen zum besseren Verständnis durch ähnliche Begriffe ersetzt bzw. kurz erläutert.



17

SCENA II.

MARIA e Dame

MAR. Nè Gualtier riede ancor! Dio! quale orrenda
Notte per me fu questa!
Riccardo a me infedele!..
A me che lui straniero,
Misero, oscuro errante
A tal levai che d'alta invidia oggetto
A miei stati lo resi, e al mondo intero!..
Egi che amor giurommi!.. ah non è vero!!
Calunnia orrenda infame
Gualtier tesseva... Oh cielo!
E se poi vero!., Ho nelle vene un gelo—
Nel tuo volto accolse il cielo
Tutto il bello del creato,
Il mio seggio invidiato
Spregerei, mio ben, per te,
Ma se infido all'amor mio
Mi dannassi a eterno pianto,
Di quel volto il dolce incanto
Calpestar saprei col piè.)

SCENA III.

Un Paggio e dette.

PAG. Al tuo pie' dei Pari il fiore
Di venire attende il cenno
MAR. Vengan tutti *(Il paggio parte.)* (Ah! forza o core
Legger essi in te non denno)

18

SCENA IV.

Pari d'Inghilterra e dette.

PARI A Maria sorrida il cielo
MAR. *(Guardando inquieta fra essi, e cercando Riccardo.)*
(Manca ei sol in mezzo a lor).
PARI Di Spagna i messi attendono
Il tuo voler, Maria,
Al Sir che del tuo talamo
L'eccelso onor desia
Con lieta fronte riedere
Sperano in questo dì.
MAR. (*Distratta.*) Deciderò.
PARI De' tuoi
Pensa, o regina, al fato,
Chi fia si opponga a noi
Se avrem l'Ispano allato?
MAR. (*Come sopra*) Deciderò
PAGGIO *(Annunziando.)* Regina
Viene Femimoore a te.
MAR. *(In sentire questo annunzio si risveglia come da un letargo, e senza render risposta al Paggio dice con gioia.)*
(Vien Femimoore! Oh giubilo!..
Ah! che tu regni in me...)
(Indi prosegue con enfasi.)
La corona che cinge il mio crine
Non ha d'uopo di nuovo splendor;
Chiude solo dei mari il confine
La possanza del vostro valor.
Nò — di prence di sposo straniero
Non fia mai ch'io mi pieghi all'impero;
Sol d'un puro d'un tenero amor.
Saran premio il mio seggio il mio cor.
cono
(Voglia il cielo che un giorno pentita
Del rifiuto non sia la regina;

19

Voglia il ciel che non turbi sua vita
Un segreto rimorso d'amor)
MAR. *(Al Paggio.)*
Riccardo qui.
Signori *(Ai Lord)*
Dell'affetto leal che pel ben mio
Chiudete in cor, grazie vi rendo. Addio.
(Il Coro parte)

Abbildung 1: Text der Arie der Maria Tudor in Leopoldo Tarantini / Giovanni Pacini: *Maria, Regina d'Inghilterra* (II/2-5), Ausschnitte aus einem Libretto-Druck des Uraufführungsjahrs, Palermo 1843

Eine Sonderform bildet das mehrteilige Ensemble und dabei insbesondere das Duett in der Solita forma, worin diese eine kodifizierte Dramaturgie entwickelt. Es erweitert sich um den Fortlauf der Handlung im Dialog.[60] Die rezitativische „Scena" baut eine Konfliktsituation auf, der dann das Duett entspringt. Es teilt sich in die Anbahnung der Kontroverse im Tempo d'attacco und dem eigentlichen Duett aus drei konventionellen Abschnitten. Darin folgen zwei Teile von etwa gleicher Länge, die dem Ansinnen der einen und der ablehnenden Entgegnung der anderen Person entsprechen. Der schnelle Teil ist gemäß dem dualen Widerpart der Kontrahenten eine doppelte Cabaletta, deren erste Exposition nach einem Colpo di scena im Tempo di mezzo sofort zu zweit intoniert wird. Zwischen den Cabalette steht ein meist im Crescendo konstruierter Ponte, worin sich die beiden Teile in der finalen Wiederholung vereinigen. Die typische, oft mehrfache Kadenz am Schluss fungiert als schnelle Coda.[61]

Durch die Aufteilung in Tempo d'attacco – Adagio / Concertato – Tempo di mezzo – mehrteilige Stretta entstand also eine nunmehr vierteilige Ensembleform, die sich optimal für die Anlage eines zentralen Finales eignete. Nach Beghelli ist sie wie folgt eingeteilt:[62]

[60] Della Seta ²1991, S. 72.

[61] Beghelli, Art. "Morfologia dell'opera italiana", in: *Enciclopedia della Musica* 2004, Bd. 4,, S. 899–901.

[62] Ebda., S. 902.

0.	Tempo di preparazione	Rezitativ / Scena	dialogisch
1.	Tempo d'attacco	Lyric form / Parlante	kinetisch, konstruktiv
2.	Adagio cantabile / Concertato	Lyric form / Kanon	statisch, kontemplativ
3.	Tempo di mezzo	deklamierend	kinetisch, auflösend
4.	Stretta aus - erste Exposition der Cabaletta - Ponte (Brücke) - zweite Exposition der Cabaletta - Coda	Lyric form Crescendo Lyric form harmonische Kadenz	Das erzielte Ergebnis aus Nr. 3. bestätigend

Tabelle 3: Struktur der vierteiligen Ensembleform nach Marco Beghelli

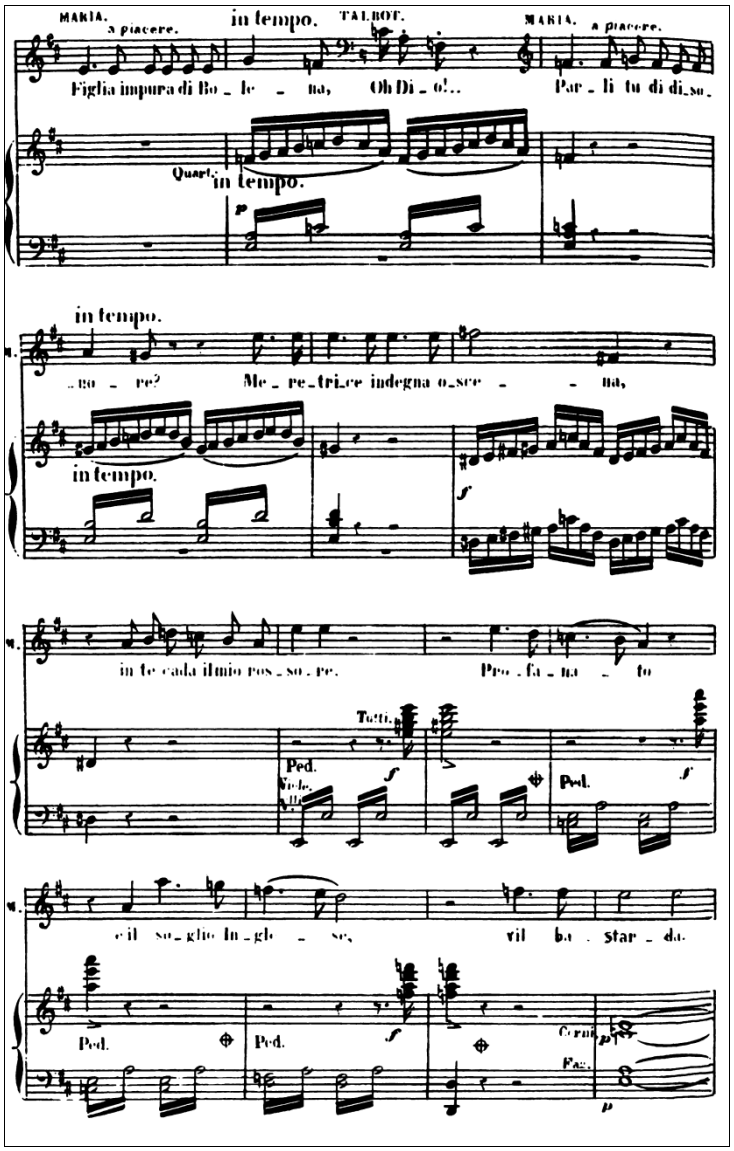
Alle kompositorischen Anwendungen der mehrfachen Nummernformen sind im Belcanto nicht einheitlich verpflichtend. Es finden sich zahllose Abweichungen, wobei die Grundform aber immer erkennbar bleibt. In einem Finale kann es ein mehrfaches Tempo d'attacco durch mehrere die Situation verändernde Auftritte geben. Dadurch entsteht ein Moment kollektiven Entsetzens, dessen Auflösung das Pezzo oder Largo concertato, den laut Powers großartigsten aller Opernmomente, eröffnet.[63] In Donizettis *Maria Stuarda* (1834/35) findet sich eine der eindrucksvollsten Auseinandersetzung zweier Königinnen – Elisabeth I. von England und Maria Stuart von Schottland. Die rivalisierenden Regentinnen treffen aufeinander, jede provoziert die andere, der Konflikt schaukelt sich auf bis Maria die Fassung verliert und es zur emotionalen Explosion kommt. In geballter Dramatik speit Maria Stuart bei Schiller der in diesem Moment völlig sprachlosen Elisabeth ihren Zorn entgegen. Daran konnten die Opernschaffenden nicht vorübergehen. Bei ihnen beschimpft Maria die englische Königin als ‚unreine Tochter der Bolena', als ‚lüsterne Dirne' und ‚abscheulichen Bastard', worauf diese nur hilflos nach den Wachen zu rufen vermag. Die Stuarda kann nun auf keine Gnade mehr hoffen und ihr tragisches Ende auf dem Schafott ist unausweichlich. In der Finalstretta vereinigen sich die Stimmen sämtlicher handelnden Personen.

Friedrich Schiller *Maria Stuart* (1801), Trauerspiel 3. Aufzug, 4. Auftritt	Giorgio Bardari / Gaetano Donizetti *Maria Stuarda* (1834), Opera seria (II/10)
In Schillers Tragödie gibt sich Maria gegenüber der Königin untertänig, entsagt ihrer Macht. Sie ringt lange damit mäßig zu bleiben, erst als Elisabeth ihr ihre Schönheit vorwirft und sie des Mordes an ihren Männern bezichtigt, verliert sie die Haltung.	Auch in der Oper schaukelt sich der Konflikt durch Provokationen auf. Maria explodiert, als Elisabetta ihr Übeltaten und Verrat vorwirft, das Haupt der Stuart als mit ewiger Schande befleckt bezeichnet.
Maria: ‚Der Thron von England	Maria: (durchgehend in Ottonari)

[63] Powers 1987, S. 73.

Ist durch einen Bastard entweiht, Der Briten edelherzig Volk Durch eine listge Gauklerin betrogen. Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir Im Staube jetzt, Denn *ich* bin Euer König.‘ (Elisabeth geht schnell ab, die Lords folgen ihr in der höchsten Bestürzung.)	‚Figlia impura di Bolena, parli tu di disonore? Meretrice indegna e oscena, in te cada il mio rossore. Profanato è il soglio inglese, vil bastarda, dal tuo piè!‘[64] (Elisabetta kann darauf nur ohnmächtig nach den Wachen rufen: ‚Guardie, olà!‘)

Tabelle 4: Gegenüberstellung des emotionalen Ausbruchs der Maria beim Zusammentreffen der Königinnen in Friedrich Schillers *Maria Stuart* und in Giorgio Bardaris Text zu *Maria Stuarda* von Gaetano Donizetti (II/4)

[64] ‚Unreine Tochter der Boleyn,
sprichst du von Schande mir?
Niedere, lüsterne Dirne,
meine Scham falle auf dich.
Der englische Thron ist entweiht,
gemeiner Bastard, unter dir!‘

Notenbeispiel 5: Bardari/Donizetti: *Maria Stuarda*,
aus dem Dialog der Königinnen (II/4)

Aus verschiedenen Sätzen der Introduktion des italienischen Melodramma lirico entstanden zunehmend musikalisch-dramatische Szenen.[65] Nach Rienäcker bezeichnet der Begriff „Scena e …“[66] demzufolge nicht nur die einfache Folge von Rezitativ und geschlossener Nummer, sondern deren Verbindung zu einer „vielgliedrigen Szene fast an der Schwelle des Durchkomponierten“.[67] Am Aktbeginn geht der Scena fallweise ein Preludio voran, das bereits Anteile ihres tonalen Materials enthält. Generell ist die Scena

[65] Schneider, Art. „Arie“, in: ²*MGG*, Sachteil, Bd. 1, Sp. 832.

[66] Scena ed aria, Scena e cavatina, Scena e duetto etc. bis Scena e finale.

[67] Rienäcker, Art. „Introduktion“, in: *MGG Online*, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15511&v=1.0&rs=id-08dcbaea-66ff-6973-5933-8720d9a9b903&q=Introduktion, letzter Zugriff: 08.09.2018.

formal frei aus rezitativischen, ariosen und orchestralen Teilen zusammengesetzt und bildet einen unabhängigen Satz vor der eigentlichen formal aufgebauten Opernnummer.[68] Wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird, ist die Scena eine wichtige Grundlage für die noch weiter reichende „Gran Scena".

Im frühen 19. Jahrhundert, bereits in den Anfängen der romantischen Belcanto-Oper entstand zuerst in Ansätzen und später zunehmend präsent auch die Gran Scena. Sie stellt sowohl musikalisch wie auch dramaturgisch eine beträchtliche Erweiterung der Solita forma dar und ist außerdem die mit zusätzlichen Teilen vereinte Erweiterung der Scena mit dem Ziel eine formale Freiheit außerhalb der Norm zur Erreichung weiterer dramatischer Wirkungen zu gewinnen. Was dadurch entstand, war die Vereinigung mehrerer voneinander unabhängiger, wenn sich nicht gar ausschließender Formen der italienischen Oper. Eine analoge Makrostruktur ist bereits in den Partituren von Komponisten des Interregno wie Mayr 1801 (in *Ginevra di Scozia*), von Stefano Pavesi 1805 oder bei Rossini ab 1812 festzustellen. Erst nach einigen Jahren tauchte die Bezeichnung Gran Scena in den Textbüchern respektive in den Partituren als Nummernbezeichnung auf. Nach Beghelli sollte das Erscheinungsbild der vereinigten Opernstrukturen folgende Stilelemente enthalten:[69]

- eine szenische Veränderung um nachdrücklich den Beginn eines neuen Abschnitts zu signalisieren;
- den Auftritt zentraler Figuren der Handlung zu den Klängen einer ausgedehnten Orchestereinleitung, nach dem Begriff der Zeit das Ritornell;
- ein langsames instrumentiertes Rezitativ in Versi sciolti mit mindestens einer thematischen Wiederaufnahme des instrumentalen Ritornells;
- eine kurze einteilige in Versi lirici gesetzte Cavatina in meist schmerzerfülltem Tonfall;
- den Wiedereintritt des Chors und/oder mehrerer anderer Personen, die einen neuen Impuls für das Geschehen bringen;
- ein zweites Rezitativ mit Rückkehr zu den Versi sciolti;
- ein akzentuiertes Rondo des Protagonisten oder der Protagonistin als Solita forma, verstärkt durch unterstreichende Einschübe des Chors.

In tabellarischer Form könnte man die Skizzierung der Gran Scena folgendermaßen darstellen:

[68] Budden, Art. „Scena", in: *NgroveO*, Bd. 4, S. 209 f.

[69] Beghelli, „Che cos'è una Gran Scena" 2004, S. 2.

	Abschnitt	Form	Verse
0.	Szenenanfang	lange, mehrsätzige Orchesterintroduktion	—
1.	Auftritt von Held/Heldin		
2.	langsames Rezitativ	Accompagnato mit thematischer Wieder-aufnahme des Ritornellos	Versi sciolti, kinetisch
3.	erste Arie	einsätzige Cavatina	Versi lirici, statisch
4.	Geschehensimpuls durch Eintritt des Chors und/oder anderer Personen	freie Form	freies Versmaß, kinetisch
5.	zweites Rezitativ	Accompagnato	Versi sciolti, kinetisch
6.	zweite Arie mit Chor oder Ensemble	Solita forma: - Tempo d'attacco - Adagio cantabile - Tempo di mezzo - Stretta	gemischte Verse nach der Solita forma, abwechselnd kinetisch und statisch

Tabelle 5: Versuch einer tabellarischen Aufgliederung der Gran Scena

Dieses formale Schema kann zahlreiche Varianten speziell in der Personenbesetzung und bezüglich der szenischen Mutation aufweisen. Je nach Gewicht der Affekte variieren die Schwerpunkte, wie überhaupt die Stimmungen der involvierten Personen den Kern der experimentellen Entstehung der Gran Scena ausmachten. In der ersten Hälfte ihrer Bestandteile sind die bedrückenden, nachdenklichen Gefühle ausschlaggebend, während ab dem Geschehensimpuls in ihrer Mitte die seelische Situation mehr und mehr einer (nicht unbedingt erfreulichen) Lösung zustrebt. Das Auftrittsrezitativ zeigt meist eine in Kümmernis und Bedrückung leidende Zentralfigur, die eingeschobene Cavatina weist dann einen schmerzlichen Tonfall auf. Die Szenenbilder tun ein Übriges zur negativen Stimmung, da sie meist eine wilde, abweisende Naturumgebung als wüste Einöde, als undurchdringliche Wälder, als gefährliche Schluchten mit Wasserfällen, Höhlen etc. zeigen.[70] Im Fall der häufigen Kerkerszene ist ein Gefängnis der düstere Ort, in dem ein Gefangener schmachtet, der wie kein anderer die meist unschuldig ertragenen Leiden auskostet.[71] Auch die Musik beschreibt die Affekte der Beklemmung, Bedrohung und

[70] Jedenfalls tun sie das in den originalen Regieanweisungen der Textbücher und Notentexte. Vom modernen Regietheater können solche naturalistisch wiedergegebenen Stimmungsbilder nicht mehr erwartet werden. Dadurch wird allerdings der Gran Scena heute ein wichtiger Teil ihrer Darstellung und Wirkung genommen.

[71] Kerkerszenen sind häufige Zutaten der romantischen Oper überhaupt. Wir finden sie in der gesamten ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und nicht nur in der italienischen Oper, wie etwa Beethovens *Fidelio* zeigt.

Bestürzung mit ihren harmonischen und melodischen Mitteln und macht die Wirkung auf alle Sinne erst vollständig.

Die Gran Scena hat sich mit der Zeit von ihren frühen typisierenden Fesseln der gesanglichen Dimension und der Bühnendekoration befreit und wurde zum Sinnbild für die Musik einer freien Opernstruktur. Dadurch erlangte sie ihre hauptsächlichste Verwendung in ausgedehnten Szenen und Finali mit komplexer innerer Gliederung.[72] In dieser speziellen Gestalt hat sie vor allem auf Donizetti von *Anna Bolena* (1830) bis *Maria Stuarda* (1834) und *Lucia di Lammermoor* (1835) und weiter auf Verdi und dessen *Macbeth* (1847) gewirkt.

In der letztgenannten Verdi-Oper finden sich gleich mehrere als Gran Scena bezeichnete Teile. Bei genauem Hinsehen entpuppen sich jedoch manche davon als einfache Solite forme wie zum Beispiel die „Gran Scena del Sonnambulismo“ (IV/3–4) der Lady, die lediglich eine einteilige Cavatina und eine nur in der Erstversion vorhandene Cabaletta enthält. Um eine klare Gran Scena im Sinne der Definition von Marco Beghelli handelt es sich bei der „Gran Scena e duetto“ (I/5–13), der „Briefszene“ mit anschließendem mehrteiligem Duett zwischen der Lady und Macbeth, der zu dieser Zeit noch nicht König von Schottland ist. Diese Szene geht noch darüber hinaus, weil in ihr zweimal eine Solita forma und damit zweimal ein Colpo di scena enthalten sind. Sie besteht aus folgenden Teilen, zu denen auch einer der seltenen gesprochenen Texte in einer italienischen Oper gehört:

› eine anfängliche Orchesterintroduktion schildert dramatisch in mehrfach chromatisch aufsteigenden Akkordschlägen das Motiv der Machtgier;
› Prosastelle ‚Nel dì della vittoria‘, in der die Lady mit halblauter Stimme den Brief Ihres Gatten über die Hexen-Prophezeiungen liest;
› Rezitativ der Lady ‚Ambizioso spirto‘, worin sie sich fragt, ob Macbeth den Mut zum Bösen hat, das ihn auf den Thron Schottlands bringen soll;
› Cantabile ‚Vieni d’affretta‘ – sie wird ihn dazu anstacheln;
› Colpo di scena – ein Diener meldet, dass König Duncan zu Gast auf das Schlosskommt;
› In der folgenden zweistrophigen Cabaletta ‚Or tutti sorgete‘ drückt die Lady ihre mordlüsternen Gedanken aus;
› Auftritt des Macbeth, der mit dem König auf das Schloss gekommen ist – ein erneutes Rezitativ ‚Oh donna mia‘ und eine näher kommende festliche Marschmelodie kündigen die Ankunft des Königs an;
› Rezitativ ‚Sappia la sposa mia‘, worin Macbeth zum ersten Mal des Dolchs mit ihm zugewandtem Griff für den Mord an König Duncan gewahr wird;

[72] Beghelli, „Che cos'è una Gran Scena“ 2004, S. 7.

› einteilige Arie des Macbeth ‚A me precorri', dann geht er mit dem Dolch in das Gemach des Königs / Adagio und Allegro weiterhin in Es-Dur mit tremoloartig aufsteigenden Linien, die das Rinnen des Bluts andeuten;
› Duett Lady/Macbeth in der Solita forma bestehend aus
  - Rezitativ ‚Regna il sonno su tutti' – die Anwesenheit der Lady ist von absteigenden chromatischen Sequenzen gekennzeichnet – sie erwartet ihn, er erscheint voll Schrecken über die eigene Tat mit dem blutigen Dolch in der Hand;
  - einem zweiteiligen Cantabile (‚Fatal mia donna!') / Largo in der parallelen c-Moll-Tonart, gegen Schluss abwechselnd Allegro und Andante;
  - Tempo di mezzo (‚Il pugnal là riportate') / die Musik wird exaltierter, Wechsel in den 6/8-Takt – als Colpo di scena entreißt sie Macbeth den Dolch und geht in das Königsgemach um den schlafenden Wachen das Blut auf die Kleidung zu wischen und den Dolch in die Hand zu drücken, damit sie des Königsmordes bezichtigt werden; da pocht Macduff an das Tor um wie befohlen den König zu wecken (mit dem Auftritt des Tenors beginnt die nächste Szene – das Finale I);
  - Stretta des Duetts ‚Vieni altrove!' – Macbeth bereut schon seine Untat, die Lady zieht ihn mit sich fort / Presto in F-Dur und 6/8-Takt.

Das solcherart standardisierte System aus vorherbestimmten Strukturen rief zunehmend Vorurteile wach, jedoch waren ihre fähigen Schöpfer wohl in der Lage die musikdramatischen Werke innerhalb der konventionellen Formen ablaufen zu lassen. Sie führten durch die Solita forma lyrische und kinetische Teile, das sind Musik und Drama perfekt zusammen.[73] Die durchschlagenden Erfolge ihrer Werke sind der Beweis dafür, dass die Konventionen einer kreativen Freiheit nicht im Wege waren, sondern eine Bearbeitung nach dramaturgischen Gesichtspunkten zuließen.[74] Zu Beginn des Ottocento wurde die gleichlaufende Paarigkeit Rezitativ und geschlossenes Stück durch einen formalen Aspekt ersetzt. Ab da war die italienische Oper mehrere Jahrzehnte hindurch auf der Basis musikalischer Nummern angeordnet.[75] Die Einhaltung ihrer Konventionen zeigt mitnichten den Verzicht auf einen dramatischen Verlauf, sie diente vielmehr dazu die Charaktere zu intensivieren und die Virtuosität der Sänger zu aktivieren.[76]

[73] Staffieri 2012, S. 93.

[74] Ebda., S. 94.

[75] Ebda., S. 154.

[76] Della Seta ²1991, S. 70.

2.2 Librettistik: englische Königsdramen als Modeerscheinung

Die wissenschaftliche Erforschung des Librettos erfolgt im deutschsprachigen Bereich erst seit den Arbeiten von Albert Gier aus den 1980er- und 1990er-Jahren.[77] Die Entdeckung der Operntexte als eigene dramatisch-dichterische, nicht mehr subsidiäre Sparte wird seither von der Literaturwissenschaft zunehmend gewürdigt und in adäquatem Maß betrachtet.[78] Damit sind Begriffe wie Librettistik und Librettologie Wortbildungen neueren Datums und die Beschäftigung mit ihnen befindet sich noch in einem aufstrebenden Stadium. In den literarischen Zweigen tragen die zugrunde liegende inhaltliche Kompetenz sowie die Kenntnisse der Weiterverarbeitung in der Tonsetzung den Werkcharakter der Oper.[79]

Ebenso wird der Autor der Texte, der Librettist, allmählich als gleichrangiger Schöpfer des Bühnenwerks anerkannt. Vor allem für die italienische Oper ist er unzweifelhaft eine zentrale Autorfigur, da er nicht nur für die Wahl des Stoffs und der verwendeten Versmaße zuständig, sondern außerdem für die Dramaturgie maßgeblich war. Er musste im Primo Ottocento als der hauptsächliche Träger der stoffbezogenen Häufungen nach dem Zeitgeschmack gelten. Ein routinierter Librettist hatte sowohl den literarischen wie auch den musikalischen Code zu beherrschen und vermochte davon ausgehend den Erwartungen seines Komponisten gerecht zu werden. Außerdem benötigte ein erfolgreicher Textautor für die sich ergänzende Zusammenarbeit mit dem Tonsetzer die profunde Kenntnis der Regeln der Opernkomposition. Er musste ihre Konventionen genau kennen und sich darüberhinaus den Gepflogenheiten des einzelnen Komponisten unterordnen. Im Idealfall zeichnete der Text die Struktur der Komposition vor, regte die tonale Umsetzung gleichsam an, indem er direkt auf ein Thema hinführt, das dann motivisch weitergesponnen wird, das am Ende wiederkehrt und so die Szene umrahmt.[80]

Ab dem Zeitpunkt da sich die Librettisten des Historismus den Werken der ernsten dramatischen Literatur zuwandten, waren die entstandenen Textbücher meist Adaptierungen schon zuvor existierender Schriften. Die Textdichter verwerteten in der

---

[77] Albert Gier (Hrsg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* 1986, Albert Gier / Gerold W. Gruber (Hrsg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* 1997 / Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* 2000.

[78] Ringger: Art. „Che gelida manina …“, in: *Arcadia* (Bd. 19, Heft 3) 1984, S. 113f.

[79] Massov 2001, S. 409.

[80] Dressler, Art. „Von der musikalischen Nummer zur dramatischen Szene“, in: *ÖMZ*, Bd. 6, Heft 10 (1951), S. 273.

überwiegenden Mehrzahl der Fälle schriftliche Berichte, Stücke und Erzählungen zurückliegender Episoden der Geschichte und dazugehörender menschlicher Schicksale.[81] In einer nicht geringen Anzahl von Fällen wurden überhaupt bereits davor erstellte – und oftmals nicht unbedingt erfolglose – Operntexte als Ausgangspunkt für neue Libretti herangezogen. Die Größenverhältnisse der Wiederverwendung existenter Literatur im Libretto des 19. Jahrhunderts zeigen etwa von Giuseppe Verdi vertonte Texte: zwischen 1839 und 1893 hat er 26 Opern komponiert und arbeitete mit ungefähr einem Dutzend Librettisten zusammen. Rund 20 Schauspieltexte bildeten dabei die häufigste Form der literarischen Grundlage der Operntexte, selten wurden präexistente Libretti adaptiert und nur zwei frühe Textbücher basieren auf narrativen Vorlagen.[82] Mehr als die Hälfte der von Verdi vertonten Texte gehen auf romantische Dramen zurück, jedoch standen für eine ansehnliche Zahl Ursprünge aus landläufig als klassisch bezeichneten Bühnenstücken Pate. Drei Libretti wurden nach Shakespeares Werken und vier nach Dramen von Friedrich Schiller erarbeitet.[83]

Schon eingangs dieser Arbeit ist darauf hingewiesen worden, dass italienische Belcantoopern in ihrer Fassung als wenig festgeschrieben und endgültig anzusehen sind. Das gilt nicht nur für die Vertonung, sondern ebenso für Details in den Textbüchern, weniger aber im Text selbst, der ab der Erstproduktion ziemlich unverändert feststand – selbstverständlich abgesehen von Änderungen durch unterschiedliche Versionen, sei es durch denselben Textautor, sei es durch den späteren Einsatz anderer Dichter. Vielmehr wurden häufig Szenen- und Regieanweisungen in der Probenzeit angepasst, herausgenommen oder neu hinzugefügt. In diesem Punkt wurde den Wünschen der renommierten Interpreten häufig ebenso Rechnung getragen wie den gesanglichen Attitüden der Bühnenstars. Die Sprache diente im Libretto der Verdichtung der Handlung, durfte jedoch nie die Vertonung behindern, sondern sollte diese durch ihren Rhythmus und ihren Ausdruck vorbereiten.[84]

Die Aspekte der Librettoforschung können aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Sie können an den thematischen Ursprüngen, egal ob diese historischer oder dichterischer Natur sind, ebenso ausgerichtet sein wie an den Vorgängen bei der Wahl des

[81] Macnutt, Art. „Libretto (i). 2. Italy“, in: *NgroveO*, Bd. 2, S. 1198.
[82] Gier 2000, S. 245.
[83] Ebda., S. 246.
[84] Fritz/Zühlke, „Perspektiven der Libretto-Forschung“, in: *Die Musikforschung* (Jg. 60, Heft 3) 2007, S. 259.

Subjekts. Weitere Prinzipien bilden Anlage, Form und sprachlicher Aufbau des Texts, wozu die im ersten Teil dieser Arbeit behandelten Strukturen von Metrik und Formalismus der Konventionen gehören, oder im Faktor Zeit, dessen Diskrepanz zwischen Darstellungsdauer und dargestelltem Ablauf allein schon gravierend ist. Den wohl wichtigsten Grundsatz bildet die Tatsache, dass die Oper generell eine besonders vieldimensionale Kunstgattung ist.[85] Einen ansehnlichen Anteil dieser Mehrschichtigkeit trägt bereits das später vertonte Textbuch in sich. Wenn darin auch die musikalische Umsetzung noch fehlt, so sind die verbale Dichtung in Form des dialogischen Texts und der szenische Anteil durch darin befindliche Didaskalien doch schon in nahezu vollem Umfang vorhanden.

Carl Dahlhaus hat die Aspekte der Librettistik grundlegend erläutert und ihre Bedeutung ausführlich beschrieben,[86] wie es in der Folge komprimiert wiedergegeben werden soll. Das Geschehen in einer Oper äußert sich durch die Werkstruktur, aus deren Zusammenhang sich ein Arrangement von Szenen und musikalischen Abschnitten bildet.[87] Die Variabilität der Faktoren der Struktur stellte die finale Einheit des Kunstwerks dar, wobei die Autoren ebenso wie die Interpreten unverzichtbare Bestandteile dieser Genese waren. Weder das Libretto noch die Partitur waren unantastbare Werkanteile.[88] Gemeinsam feststehend war ihnen nur das Geschehen, das von den Charakteren der Personen und der Konfiguration ihrer Affekte getragen wird, was Dahlhaus als die „innere Handlung“ definiert. Ein unverzichtbarer Teil davon ist auch die musikalische Disposition durch eine aussagekräftige Wahl an Tonarten und Rhythmen für die Charakterisierung der Gefühle in den geschlossenen Nummern, worin der Affekt hinwiederum den thematischen Kern bildet.[89]

Die Gestaltung der Oper als eine Folge von Nummern war eine Erscheinungsform des frühen 19. Jahrhunderts und behielt ihre Üblichkeit bis zu den späten Opern Verdis. Nach Dahlhaus ist „in der Idee des ‚festgehaltenen Augenblicks‘, der seine dramatische Substanz in sich selbst trägt, das ästhetische Daseinsrecht der in sich geschlossenen Opernnummer

[85] Gloria Staffieri nennt es „uno spettacolo pluridimensionale“ und spaltet den interaktiven Zusammenbau der Systeme in drei große Blöcke auf: in den verbalen Bestandteil, in deren musikalische Umsetzung und in den szenischen Aufbau, der sich in der Partitur ebenso widerspiegelt wie in der eventabhängigen Umsetzung auf der Bühne. Staffieri 2012, S. 20f.

[86] Dahlhaus, „Musiktheorie II. Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie“, 2001, S. 423–564.

[87] Ebda. S. 513 f.

[88] Ebda. S. 510.

[89] Ebda. S. 522.

begründet“.[90] Allein die Tatsache, dass die Abfolge von mehrteiligen, an Konventionen gebundenen Formen, deren Zusammenhang auf der Handlung basiert und dadurch ein sinnvolles Muster ergibt, über drei Viertel des Jahrhunderts beibehalten blieb, beweist diese Opernform als gültiges „Paradigma der Gattung“.[91] In der Belcantooper des 19. Jahrhunderts ist das Fortschreiten des Geschehens größtenteils ins musikalisch periphere Rezitativ verlegt, während, wie Dahlhaus feststellt, „die Konfiguration der Affekte [in den geschlossenen Formen] bildet das Triebwerk der dramatischen Vorgänge“.[92] Das Formbewusstsein der Epoche zeigte seine Kunst darin im Rahmen der Regeln Varianten zu entwickeln, die zwar das vorgegeben Grundmuster der Konventionen zeigen, aber fortlaufend eine individuelle Unabhängigkeit bis an die Grenzen ihrer Auflösung erkennen lässt. Vor allem durch das Nebeneinander von Norm und Abweichung davon erfüllt ihre dramaturgische Funktion.[93] Um ein qualitativ anspruchsvolles, sinnhaft aufgebautes Rollenbuch für die Umsetzung in Musik zu schaffen, musste der Librettist die vorgenannten Anforderungen bei der Verfertigung der Textdichtung in vollem Maß berücksichtigen. Die wechselnden Relationen und ihre musikalischen Motive lassen ein dichtes Netz tonaler Zusammenhänge entstehen, aus dessen dimensionaler Vielfalt sich für den Rezipienten der Gesamteindruck einer Dramaturgie der Handlung ergibt. Ihre musikalischen Formteile bilden das Wesen der Belcantooper.[94]

Grundsätzlich ist der Zeitaufwand für einen gesungenen Text deutlich höher als für einen gesprochenen, woraus resultiert, dass das Libretto gegenüber dem Drama minimiert ist. Dazu kommen instrumentale Einlagen, Publikumsreaktionen und der Wechsel von interagierenden und kontemplativen Teilen, die in der Oper ein wechselndes Zeitmuster bedingen. Es ist folglich eine Diskrepanz zwischen der tatsächlichen, laut Dahlhaus „formalen“, und der inhaltlichen also „erzählten“ Zeit festzustellen. Die dramaturgische Konstruktion kennt außerdem zwei imaginäre Handlungsmomente mit für den Zuschauer nicht sichtbarem Geschehen, die vom konträren Zeitverständnis zeugen: die Vorgeschichte, die sich in meist anfänglichen Berichten und Prologen darstellt, und die von Dahlhaus so genannte „verdeckte Handlung“, die von Personen während des

[90] Ebda. S. 511.
[91] Ebda. S. 511.
[92] Ebda. S. 512.
[93] Ebda. S. 526.
[94] Ebda. S. 422.

Handlungsflusses erzählt wird.[95] In ihnen ruht die Zeit des Geschehens vollständig, da dem Zuschauer die Möglichkeit zur geistigen Verarbeitung des Gehörten geboten werden muss.

Jedes abgrenzbare Stoffgebiet der Oper, jede auch weiter gefasste Materie ihrer Inhalte hat ihre eigene darstellbare Geschichte, sei sie nun zeitlich zusammenhängend oder nicht. In der Folge wird die Entwicklung der Thematik von Königsdramen auf den britischen Inseln aus dem Blickwinkel des Sujets betrachtet. Im Fall der englischen Königsdramen als literarische Grundlagen ist sie auf einige Jahrzehnte begrenzt, weil sie, wie schon gesagt, eine Modeerscheinung darstellt. Sie hat dementsprechend einen Anfang und ein Ende, ist in eine Zeitspanne eingegrenzt, die sich mehr oder weniger genau definieren lässt. Für die italienische Belcantooper ist das das halbe Jahrhundert zwischen 1800 und 1850.

Bis ins frühe 19. Jahrhundert gibt es noch keine nachweisbare Verwendung des Subjekts als handlungstheoretischen Begriff.[96] Daher kann auch erst ab diesem Zeitpunkt von einer Welle spezifischer Sujets gesprochen werden, auch wenn aus literarhistorischer Sicht inhaltliche Konzentrationen auf antike Helden und mythologische Figuren und ihre Taten klar zutage treten. Die Freiheit des Subjekts ist eine Errungenschaft ab der Wende zum 19. Jahrhundert und wurde erst dann mit zunehmender Beweglichkeit variiert.[97] Speziell die Stoffe des Historismus traten in diesem Säkulum massiert auf. Die Seelen der Menschen in der beginnenden Romantik, zumal die der sanguinisch veranlagten Südländer, fühlten sich vor allem zur wechselhaften Geschichte von Inselgebieten hingezogen. Das scheint sich zunächst durch eine Zuwendung zu Dichtungen, die diese Materie zum Inhalt hatten, geäußert zu haben. Autoren wie Shakespeare, Schiller und die Erzähler der literarischen Romantik verbreiteten sich, wurden modern und gemäß dieser Nachfrage entstanden zahlreiche Übersetzungen in den mediterranen Ländern – meist über das Französische. Beim hohen Stellenwert, den die opernhafte Entwicklung zu dieser Zeit innehatte, konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass die Opernschaffenden diese Themen aufgriffen und aufgrund des rasch einsetzenden Erfolgs beim Publikum ein wahrer Höhenflug historisierender Inhalte einsetzte. Wir stoßen daher besonders auf dramatische Schicksale verschiedener Königsfiguren als Grundlagen für die Libretti der italienischen Belcantoopern. Es erhebt sich aber die grundlegende Frage, aus welchen Motiven sich die

[95] Ebda. S. 425.

[96] Massov 2001, S. 136.

[97] Ebda., S. 166 f.

Welle der Stoffe speziell aus der englischen Königsgeschichte entwickelte. Dafür mag es nachfolgende Erklärungsversuche mit verschiedenen intuitiv erkennbaren Ursachen geben.

Man kannte die geheimnisvollen Ruinen von Burgen, Herrschaftshäusern und mittelalterlichen Klöstern und Reiseberichte darüber, die in den Menschen des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts die Neugier nach genaueren Informationen ihrer Geschichte erweckten. Darüberhinaus ließen märchenhaft-schaurige Erzählungen das Interesse von Dichtern wach werden, die in den Lesern bei den Darbietungen dieser Texte Schauer des Schreckens und der Angst erweckten. Es ist keine Frage, dass nicht nur die Literatur, sondern auch die Musik eine wichtige Rolle spielte. Die frühen Bardengesänge, wovon Teile um 1800 gedruckt wurden, waren nur ein traditioneller Anfang, zu dem sich später mehrbändige Liedsammlungen unter der Mitwirkung von Haydn, Beethoven, Schubert und Hummel gesellten. Die sich häufig auf die Werke der Klassik stützenden Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts beschäftigten sich wohl auch mit diesen Vertonungen. Durch die überaus große Zahl beliebter Tondichter wurde auch diese Musik weitreichend rezipiert. Ein Schwerpunkt der Ursachen lag in der Literatur der Vergangenheit selbst. Englische und schottische Lyrik waren zum Teil handschriftlich überliefert und hatten nicht aufgehört in die neuen Zeiten einzudringen. Beispielsweise wurde der Gedichtzyklus *The Seasons* von James Thomson (1700–1748) dauerhaft bekannt, weil er später in einer Bearbeitung durch Gottfried van Swieten als Libretto des Oratoriums *Die Jahreszeiten* von Joseph Haydn dienen sollte. Von besonderem Einfluss auf das künstlerische Schaffen waren drei Lyrikbände, die James Macpherson (1736-1796) veröffentlichte und als deren Verfasser er einen greisen Dichter namens Ossian nannte, der seinen Angaben zufolge im dritten Jahrhundert gelebt hatte. Sie erschienen 1765 unter dem Titel *The Works of Ossian* und nahmen ungeheuren Einfluss auf die Rezeption und Entwicklung der britischen Literatur. Sir Walter Scott (1771–1832) gilt als die beherrschende Figur der literarischen Inselromantik und der erzählenden Form von Illusionen aus der Geschichte vornehmlich Schottlands. Er wurde als Schöpfer von Balladen, historischen Versepen und Romanen weit über die Grenzen seiner Heimat bekannt und schuf zusammen mit Zeitgenossen die Grundlage für ein romantisch gefärbtes Nationalbewusstsein.

Gerade Italien mit seinem intensiven Bezug zur Kirche sah gebannt auf die Abspaltung der Anglikaner unter Heinrich VIII. ebenso wie auf neue religiöse Gruppierungen wie Quäker, Baptisten oder Methodisten. Ebenso sind weitreichende wirtschaftliche und

gesellschaftliche Veränderungen zwischen dem Zeitalter der Königin Viktoria (1837–1901) und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 zu verzeichnen, deren Dynamik stets zunahm. In verschiedener Hinsicht erfuhr das Inselreich darin eine deutliche Modernisierung und eine industrielle Entwicklung, die ebenso wie im restlichen Europa nicht ohne Friktionen vor sich ging, nur in den Zentren der Produktion phasenweise noch deutlich spannungsgeladener war. Nach dem Ende der Napoleonischen Kriege setzten sich sowohl auf dem europäischen Festland als auch auf dem britischen Archipel Tendenzen fort, die teilweise bis ins frühe 18. Jahrhundert zurückreichten. Der Aufbau des Britischen Weltreichs verbreitete den Ruhm des Inselvolks auf der ganzen Welt. Ihre Kunst und Kultur wurde zum Inbegriff eines Lebensstils, der intensiv zur Nachahmung anregte, während ihre Errungenschaften einen Aufschwung im romantischen Geschichtsbild nach sich zog. Damit in Verbindung stand die Rückbesinnung auf die nationale Vergangenheit im 19. Jahrhundert als ein Zug der Zeit. Die bruchstückhafte Erhaltung ihrer überkommenen Denkmäler regte die Fantasie zur Ausschmückung der lückenhaften Tatsachenberichte an.

Da die Vertonung von englischen und schottischen Königsgeschichten für die Oper eine so starke Usance des Primo Ottocento war, haben sich die besten und gefragtesten Librettisten diesem historisierenden Genre gewidmet. Sie manifestierten als Hauptvertreter des inhaltlichen Genres nicht zuletzt dadurch, dass sie sich mehrfach dem Stoffgebiet gewidmet haben, dessen Entwicklung ein halbes Jahrhundert hindurch. Der Umschwung zur romantischen Epoche um 1800 regte ein Empfinden an, das für diese Themen besonders empfänglich war. Im Zusammenhang damit setzte auch eine Veränderung der gebräuchlichen Sprache in Bühnentexten ein, die die Gefühle der Handelnden deutlich zum Ausdruck brachte.[98] Wir erkennen sie heute im Ausdruck emotionaler Aufwallungen auf der Bühne, wenn Ausrufe wie ‚giusto cielo!' oder ‚ohimè!' gebraucht werden.

Unzweifelhaft mag das Gros der Operntexte in der Massenproduktion durchschnittlich, ja sogar mittelmäßig gewesen sein und sie haben fallweise Missachtung und Unernst hervorgerufen.[99] Wie zu allen Zeiten des Musiktheaters ragten jedoch einige große Künstler über das Mittelmaß hinaus. Sie bilden die Meilensteine der romantischen Opernliteratur und ihre Texte gehören zweifelsfrei zu den poetisch am feinsten Gesponnenen und den dramatisch Wirkungsvollsten der gesamten Operngeschichte. Die

[98] Ebda., S. 409.

[99] Trowell, Art. „Libretto (ii). 2. Italy", in: *NgroveO*, Bd. 2, S. 1193–1195.

wahrscheinlich bedeutendsten Textdichter der Belcantooper, denen gemeinsam ist, dass sie mehrfach britisch-historische Themen bearbeiteten, haben Tottola, Rossi, Schmidt, Cammarano und Romani geheißen. Die Librettisten waren meist an eine Stadt oder an ein spezielles Theater gebunden: Tottola und Romani etwa an Mailand, Rossi und Cammarano an Neapel. Die Auftraggeber mussten sie im Normalfall für das Entstehen neuer Werke an bestimmten Opernhäusern engagieren und die Zusammenarbeit mit den Komponisten in die Wege leiten. In manchen Fällen hat aber auch der Komponist den Textdichter ausgesucht und in einzelnen Fällen sind berühmte Autorenpaare an die Impresari der Theater von sich aus herangetreten.[100]

Andrea Leone Tottolas (*unbekannt–1831) Wirkungsfeld waren die königlichen Theater von Neapel. Sein erstes Libretto entstammt dem Jahr 1802 – er steht damit und mit seinen etwa 100 Folgewerken bis zu seinem letzten Lebensjahr im frühen Stadium der Belcantoopern des Primo Ottocento. Obwohl seine Texte auf Themen über britische Könige beschränkt blieben, soll er hier als Librettist von Tondichtern wie Rossini (*La donna del lago*1819), Donizetti (*Alfredo il Grande* 1823 und *Elisabetta al castello di Kenilworth* 1829) und Pacini (*Margherita regina d'Inghilterra* 1827) gewürdigt sein, da seine Texte in die frühe Phase der historisierenden Opern fallen. In anderen Sujetbereichen angesiedelte Libretti aus seiner Feder wurden als beispielhaft gerühmt, vor allem weil sich darunter der Text für die von Pacini vertonte Oper *L'ultimo giorno di Pompei* von 1825 befand, mit dem er ein berühmt gewordenes und bis heute in zahlreichen Schriften rezipiertes Drama schuf und dafür vom König ausgezeichnet wurde.[101] Textlich befinden sich seine Libretti wohl noch auf einer ungeschickt weitschweifigen, nur selten aufsehenerregenden Stufe, was ihm zu seinen Lebzeiten rüde Kritiken eintrug. Einzelne seiner Texte mit einem packenden Subjekt zählen jedoch zu den hochklassigen Libretti seiner Zeit.[102] Er bereitete zusammen mit anderen Textdichtern wie Bartolomeo Merelli (1794–1879, Libretti von 1816 bis 1829), Giovanni Schmidt (1775–1840) oder Jacopo Ferretti (1784–1852) die Grundlage für eine neue Blüte der Operndichtkunst nach der Zeit Metastasios (1698–1782) vor, die von berühmt gewordenen Textdichtern wie Romani, Cammarano oder Piave bis zu Verdis Librettisten fortgesetzt wurden.

---

[100] Siehe dazu S. 65.

[101] Jacobshagen, Art. „Tottola, Andrea Leone", in: *MGG Online* 2016, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16943&v=1.0&rs=mgg16943&q=tottola, letzter Zugriff: 17.05.2019.

[102] Black, Art. „Tottola, Andrea Leone", in: *NgroveO*, Bd. 4, S. 772.

Dasselbe gilt auch noch für die Textbücher von Gaetano Rossi (1774–1855), der sein erstes Libretto 1797, im Geburtsjahr Donizettis, schrieb und diesem Genre für fast 60 Jahre treu blieb. Zu seinen bedeutenden Erfolgen zählten *Ginevra di Scozia* (Mayr 1801), womit die Modewelle britischer Königsopern ihren Anfang nahm, dann *Tancredi* und *Semiramide* (Rossini 1813 und 1823) bis hin zu Donizettis *Maria Padilla* und *Linda di Chamounix* (1841 und 1842), eine der bedeutendsten Opere semiserie des 19. Jahrhunderts, die mit riesigem Erfolg am Kärntnertortheater in Wien erstaufgeführt wurde. Seine Versifizierung kennzeichnet eine Vorliebe für Versi tronchi, in denen er oft ohne viel Rücksicht die Regeln der Betonung außer Acht ließ. Gleichwohl bewies er ein Gespür für dramatische Situationen, was seine Texte effektvoll machte. Seine operngeschichtliche Bedeutung liegt in der Verwendung fremdländischen, vor allem französischen Theaters als Quellen für seine Arbeiten.[103] Ihm kann man einen weiteren frühen italienischen Librettisten des 19. Jahrhunderts zur Seite stellen: Giovanni Schmidt (1775–1840), dem die Ehre gebührt, der Textdichter von *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Pavesi 1809 und Rossini 1815) und von *Odoardo e Cristina* (ebenfalls Pavesi 1810 und Rossini 1819) in einer selten anzutreffenden Parallelität der Vertonungen gewesen zu sein, wobei ein eventueller innerer Zusammenhang der Werke noch getrennt analysiert werden könnte. In den Titeln Schmidts fällt ein Hang zu multikulturellen, oftmals exotischen Stoffen auf, wovon er zwischen 1800 und 1840 fast alle nur für das Teatro San Carlo in Neapel schrieb. Im ersten Viertel des Jahrhunderts dominierten Tottola und er die Librettokunst in Neapel, wobei festzustellen ist, dass seine Texte beträchtlich weniger Spannung enthalten als die von Tottola.[104] Pacini attestierte ihm immerhin einiges Talent und Schmidt war Rossinis Kompagnon bei dessen erster voll auskomponierter Partitur, die keine selbständigen Verzierungen der Gesangsinterpreten mehr zuließ, was sicherlich auch vom Librettisten ein Umdenken im Entstehungsprozess erforderte. Die Werke der beiden heute wenig bekannten Textdichter belegen eine Phase der aufkommenden Librettistik als wesentlichen Anteil an der Opernproduktion der Epoche.

Einen Höhepunkt erfuhr die italienische Librettokunst im ersten Abschnitt des 19. Jahrhunderts mit dem Wirken der beiden Textdichter Felice Romani (1788–1865) und Salvadore Cammarano (1801–1852). Bei aller kritischen Einstellung drückt sich die Bedeutung ihres Wirkens gerade in der immer wiederkehrenden Diskussion um die Güte

[103] Black, Art. „Rossi, Gaetano", in: *NgroveO*, Bd. 4, S. 52.
[104] Black, Art. „Schmidt, Giovanni (Federico)", in: *NgroveO*, Bd. 4, S. 230.

ihrer Texte aus. In jungen Jahren traf Romani in Mailand mit Mayr zusammen und schrieb für dessen Opern ab dem Jahr 1813. In weiterer Folge verfasste er den Großteil seiner Libretti für in Mailand uraufgeführte Opern und wurde der Stammlibrettist einiger der bedeutendsten Opernkomponisten seiner Zeit, darunter Rossini und Donizetti sowie bis auf drei alle Stücke für Bellini-Opern. Allein das beweist seine große Kunst und seine Anpassungsfähigkeit in der librettistischen Zusammenarbeit mit den Komponisten. Diesen Kooperationen entsprangen einschlägige Opernwerke der englischen Königsgeschichte: von Romani vertonten Mayr *La rosa bianca e la rosa rossa* (1813) und *Le due duchesse* (1814), Donizetti *Anna Bolena* (1830) und *Rosmonda d'Inghilterra* (1834), Pacini *Vallace, o sia l'eroe Scozzese* (1820) sowie Meyerbeer *Margherita d'Anjou* (1820). Von Romani wird das Manko berichtet, dass er in der Lieferung seiner Texte oft säumig war. Das führte zum Beispiel bereits 1833 zum Bruch mit dem schnell komponierenden Donizetti.[105] Dass trotzdem kaum ein Opernkomponist von Rang an Romanis Textdichtungen vorbeikam, lag zuvorderst an dessen gründlicher Kenntnis der europäischen Geschichte und Kultur, die er sich durch eine mehrjährige Reisezeit angeeignet hatte. Sein hoher Bildungsgrad ermächtigte ihn die klassische wie die zeitgenössische europäische Literatur weitgehend von ihren Originalfassungen ausgehend zu bearbeiten, indem er „den dramatischen Kern der Vorlagen auf das Wesentliche reduzierte".[106] Eine klare Zuordnung von Romanis Dichtungen scheint schwer möglich, da er zwar dem Bedarf entsprechend romantisches Quellenmaterial verwendete, es aber entgegen den oft verwinkelten Inkonsequenzen eines Tottola oder Rossi in eine klare, sozusagen klassische Ordnung brachte. So galten seine Texte für Musik als etwas Besonderes und er wurde mit Aufträgen überhäuft. Zusätzlich ist sein dichterischer Stil von einer klaren Sprache und einer gehobenen Versbildung, seine Plots abhängig von ihren Grundlagen für gewöhnlich gut nachzuvollziehen.[107] Entsprechend dem Thema dieser Arbeit sei erwähnt, dass ein Librettoversuch mit dem Titel *Rodrigo di Valenza* für Pietro Generali (1773–1832, 1817) auf der Basis von Shakespeares *King Lear* entstanden ist, der jedoch hinter den Erwartungen zurückblieb und nicht reüssieren konnte.

[105] Donizetti verwendete von Romani bereits früher für Carlo Coccia (1782–1873) geschriebene Libretti neuerlich. Auf diese Art entstanden seine Opern *Rosmonda d'Inghilterra* (1834) und *Adelia o La figlia dell'arciere* (1841).

[106] Russo, Art. „Romani, Giuseppe Felice", in: *MGG Online* 2016, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg10973&v=1.0&rs=id-44bed059-39ee-daa3-7af6-b75e0efdf101&q=romani, letzter Zugriff: 20.05.2019.

[107] Black, Art. „Romani, Felice", in: *NgroveO*, Bd. 4, S. 18.

Salvadore Cammarano ist dem Genre der hochromantischen Dichtungen eindeutiger zuzuordnen. Wie Felice Romani seinen Hauptwirkungsort in Mailand hatte, so war der Cammaranos in Neapel und beides waren im Primo Ottocento die wichtigsten Zentren der Opernkunst in Italien. Der Durchbruch gelang ihm mit dem Textbuch zu Donizettis *Lucia di Lammermoor* 1835 erst nach dem Zerwürfnis des Komponisten mit Romani. Danach lebte Donizetti bis er nach Paris und Wien ging in Neapel und in dieser Zeit arbeitete er mit keinem anderen Librettisten als Cammarano. Dieser schrieb auch für viele andere Komponisten von Pacini, Mercadante, eben Donizetti bis Verdi Texte, jedoch wurden seine Libretti nie von Mayr, Rossini oder Bellini vertont. Unter seinen Textbüchern finden sich auch ein paar englische Königsdramen: *L'assedio di Calais* und *Roberto Devereux* (Donizetti 1836 und 1837) und *Malvina di Scozia* (Pacini 1851), allerdings wesentlich weniger als von Romani. Die englische Geschichte war kein weites Schaffensgebiet für ihn. Seine wohl bekanntesten Texte sind die schon genannte *Lucia di Lammermoor* ebenso wie *Belisario* und *Poliuto* (Donizetti 1835–1838) sowie *Luisa Miller* und *Il trovatore* für Verdi (1848 und 1853). Cammarano bewies besonderes Geschick darin Texte zu schreiben, die der strengen habsburgischen Zensur stand hielten und er bediente sich dazu bei mehr als der Hälfte seiner Libretti der Sujets kurz vorher in Neapel aufgeführter Bühnenstücke.[108] Der Blick auf die häufig düster-dramatischen Geschehnisse in den Werken zeigt sein intensiv melancholisches Empfinden. Sein Leben endete schon im Alter von 51 Jahren, noch im Jahr des Librettos zu *Il trovatore*. Cammarano wird trotz seiner für heutige Begriffe übermäßig romantisch angesehenen Thematiken als der professionellste Opernpoet der auf Romani folgenden Generation angesehen. Die zahlreichen in Neapel von ihm erhaltenen Entwürfe zeigen große Kunstfertigkeit und Sorgfältigkeit der Versbildung, wenn man ihm auch eine gekünstelte Sprache und eine intensive Abhängigkeit von älteren Beständen nachsagte. Seine Texte enthielten keine weiterwirkenden Neuerungen, nur eine stärkere Entfaltung von Doppio-Versen. Jedenfalls band er die Emphase lange leidender, misshandelter Zentralfiguren, deren Sterben pathetische Finalszenen lieferte, in eine Vielzahl thematischer Ursprünge ein.[109]

In der musikwissenschaftlichen Literatur finden sich kaum Abschnitte, die sich den in der italienischen Belcantooper beliebten geschichtsbezogenen Sujets widmen. Dieses Defizit

[108] Roccatagliati, Art. „Cammarano, Salvadore", in: *MGG Online* 2016, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg02386&v=1.0&rs=id-2d4efde8-6f3a-43f5-fa51-01af91dc0f67&q=cammarano, letzter Zugriff: 20.05.2019.

[109] Black, Art. „Cammarano, Salvadore", in: *NgroveO*, Bd. 1, S. 702.

kann hier nur angedeutet und ansatzweise ausgeglichen werden. Beispielhaft kann Gaetano Donizettis Affinität zur Königsgeschichte der britischen Inseln angeführt werden, da insgesamt neun der von ihm vertonten 63 Libretti historische Inhalte der britischen Inseln haben. Man kann das als eine Leidenschaft ansehen, aber für sie alle ist England nur ein vager, weit entfernter Schauplatz. Auch wenn darin der Historie entnommene Personen agieren, haben die Ereignisse nur eine geringe Verbindung zur Realität.[110]

Was in d'Amicos Beitrag generell dargelegt wird, kann man wahrscheinlich gleichermaßen und nur mit einzelnen Ausnahmen auch auf die einschlägigen Werke von Zeitgenossen des Primo Ottocento übertragen. Er schlussfolgert nämlich aus dem Realitätsmangel der Inhalte, dass die Beziehung der Opernschaffenden – Komponisten wie Librettisten – zur angelsächsischen Kultur nur bestenfalls kursorisch, insgesamt aber oberflächlich gewesen sei.[111] Da sie aber für die Genese ihrer Werke zumindest in den Inhalten der zugrundeliegenden Literatur – auch wenn diese nicht britisch war – zu Hause gewesen sein mussten, haben sie daraus einige Kenntnisse über das Inselreich gewonnen. Beispiele wie der weitgereiste Felice Romani beweisen zumindest einzelne Fälle eines hohen Bildungs- und Wissensstandards. Es scheint daher die Frage vorerst offen zu bleiben, ob und inwieweit die Opernautoren des Belcanto generell aus einer weitreichenden Kenntnis über die Zeiten und Orte ihrer Werkinhalte schöpften.

[110] D'Amico, „Donizetti e l'Inghilterra", S. 101.

[111] Ebda, S. 107.

2.3 Die Genese einer Belcantooper

Zeitgleich mit dem Entstehen der Konventionen entwickelten sich getrennte Kompetenzen und ein neues Zusammenwirken der Befugnisse in der Autorschaft zum Zweck der Opernproduktion. Damit entstand auch eine durchorganisierte Vorgehensweise der Entstehung der Werke. Sie blieb von den Anfängen bald nach 1800 nicht ein halbes Jahrhundert unverändert, sondern unterlag ebenso wie die stofflichen Inhalte, der Zugriff auf literarische und historische Grundlagen, die Stile von Text und Komposition einer Entwicklung, in der vor allem eine Emanzipation des Komponisten im Produktionssystem zu konstatieren ist. Man muss auf den Fortschritt in der Opernentstehung zwischen Johann Simon Mayr und Giuseppe Verdi Bedacht nehmen, denn im Großen und Ganzen verschob sich die dramaturgische Verantwortung vom Librettisten zum Komponisten. Auch der Einsatz der metrischen Formen und die Folge der musikalischen Abschnitte wurde zunehmend von den Tonsetzern beeinflusst beziehungsweise übernommen.

Anna Amalie Abert bezeichnet Pietro Metastasio (1698–1782) als "einzigen bedeutenden Operndichter der Geschichte, der zwischen Dramen- und Libretto-Schaffen keinen Unterschied machte".[112] Man mag angesichts späterer Größen, die als formfreie Dichter ebenso erfolgreich waren wie als vertonungsgebundene Texter, diese Meinung kritisch sehen. Jedoch folgte der Zeit Metastasios zumindest in der italienischen Opernproduktion eine lange Periode, in der die Werke der Textdichter gleichsam als Vehikel für Bühnenkompositionen der Musikautoren dienten.

Bereits im 18. Jahrhundert existierte eine Reihe gültiger Regeln für den Aufbau einer Oper, deren Verwendung als generell bezeichnet werden kann, auch wenn sie beträchtlicher Variierung unterliegen konnten. Etliche dieser Charakteristiken gingen auf Metastasio zurück, dessen Libretti weitgehend einen einheitlichen Aufbau zeigen.[113] Demnach besteht eine barocke Opera seria seiner Zeit aus drei Akten mit jeweils durchschnittlich zwölf Szenen, die durch das Auftreten oder den Abgang einer Hauptperson begrenzt waren. Die Arie stand gewöhnlich am Ende der Szene, die ersten beiden Akte endeten mit einer Arie oder einem Duett in kulminierendem Affekt, währen der dritte Akt mit einem Ensemble der zentral agierenden Interpreten schloss.[114] Der Zweck der frühen Konventionen bestand

[112]Abert, Art. „Libretto“, in: Blume (Hrsg.): *MGG* 1960, Bd. 8, Sp. 715.

[113] Die Angaben zu den formalen Charakteristiken der italienischen Oper in der Zeit Metastasios sind dem Artikel Neville: Art. „Metastasio, Pietro“, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 352 entnommen.

[114] Ebda.

offenbar hauptsächlich darin das Übereinkommen zwischen dem Librettisten und dem Komponisten von vorneherein zu ermöglichen. Im späten Barock bestand die Sängertruppe vorherbestimmt aus sieben oder maximal acht Personen mit einem überwiegenden Gewicht auf den femininen Stimmlagen. Es bestand zu dieser Zeit noch eine deutliche Kluft zwischen der Typologie der Charaktere und den vokalen Registern. Der Textdichter schrieb für die Handlungsmomente Versi sciolti, die der Komponist für die gesanglich deklamatorischen, rhythmisch regelmäßigen und meist syllabischen Rezitative verwendete.[115] Für die geschlossenen Stücke wurden Versi misurati mit größerer metrischer Regelmäßigkeit meist in Strophen gegliedert erstellt und in kantable Intonation umgesetzt.[116] Den Hauptpersonen wurden praktisch alle Arien zugestanden, während untergeordnete Handlungsträger kaum solistische Parts hatten. Die formale Monotonie der metastasianischen Oper schuf ein Problem: Das Publikum interessierte sich in den oft überlangen Werken nicht mehr für die Rezitative, man ging neben gesellschaftlichen Gründen in die Oper um die Gesangskunst in den Arien zu genießen. Deshalb entstanden Versuche die Oper zu reformieren mit dem Ziel die starre Dichotomie Rezitativ und Pezzo chiuso aufzubrechen. Sie wurde um das Ende der Epoche zunehmend durch eine Reihe musikalischer Nummern in variabler Abfolge von Neuformungen übergeführt, die in den romantischen Belcantostil mündeten.[117]

Nach der Wende zum 19. Jahrhundert tauchte das Schema der mehrteiligen Arie auf, wiewohl es bei Mozart (etwa in *Don Giovanni*) schon vorher festzustellen ist. Es blieb aber Mayr und Rossini überlassen diese Tendenz weiterzuführen. Die Anordnung der Solostücke entsprach erst ab da vor allem dem Handlungsverlauf und der Hierarchie der Rollen im Werk, wobei zunehmend auch Randfiguren einbezogen wurden. Jetzt arbeitete eine Reihe professioneller Kräfte als Werkschöpfer zusammen und sie mussten stets aufeinander Bedacht nehmen – der Textdichter auf den Musikautor und umgekehrt, beide zusammen auf die technischen Möglichkeiten der Szenografie, jeder auf die Möglichkeiten der Interpreten und alle zusammen wiederum auf den meist uneinheitlichen Geschmack des Publikums. Die folgende Zusammenstellung zeigt die Befugnisse und ihr Zusammenwirken:[118]

[115] Staffieri 2012, S. 147.

[116] Ebda., S. 150.

[117] Ebda., S. 154.

[118] Die Darstellung der Funktionen und ihrer Kompetenzen basiert (stark gekürzt) auf Staffieri 2012, S. 64–92.

- Ein Dichter, der Librettist, stellte den Text bereit und gestaltete den inhaltlichen Zusammenhang der Szenen, so dass auf dessen Basis die Umsetzung in Musik und die Inszenierung erfolgen konnte; ihm unterlag auch die Sichtung und Disposition des präexistenten dramatischen Materials und schließlich die Umsetzung in eine operngemäße metrische Sprache.[119]
- Ein Komponist erarbeitete auf dieser Basis die Partitur, sowohl die instrumentale als auch die vokale Musikstruktur entsprechend den Anforderungen von Text, Aktion und Szenerie; er fixierte den gesamten musikalischen Teil des Werks, indem er das formale Gefüge und die im Belcanto besonders wichtige Melodik festlegte; auch Gewichtung und Länge des orchestralen Parts oblagen einzig und alleine ihm.[120]
- Den Direttore di scena kann man als Bühnengestalter (den Begriff des Regisseurs gab es zur Zeit des Belcanto noch nicht) bezeichnen, er konstruierte in Form von zeichnerischen Entwürfen, sogenannten Bozzetti, die Szenerie, in der sich das Drama abspielte; ihm standen Bühnenbildner, Beleuchter und Kostümbildner zur Seite, die auf der Basis der Vorgaben des Librettisten und des Komponisten die optische Seite des Spiels umsetzten.[121]
- Ein Dirigent (Direttore d'orchestra), der in den ersten Aufführungen gleichzeitig der Komponist zu sein hatte, leitete und koordinierte die Proben und die musikalischen Ausführungen; in dieser Funktion war er den Allüren und Launen der Interpreten besonders ausgesetzt, da ihm jederzeit drohte bereits engagierte Gesangsstars zu verlieren.[122]
- Die Interpreten bestanden aus den Sänger und Sängerinnen, dem Chor, dem Ballett, den Instrumentalisten und den Komparsen – sie zusammen führten aus, was die vorgenannten die Präsentation leitenden Kräfte ihnen vorschrieben; in früheren und bis in heutige Zeiten waren sie stets das Bindeglied der Opernpräsentation zum Publikum, waren ihre Spitzenkönner die angehimmelten Lieblinge und war der Erfolg oder Durchfall der Stücke von ihrer Disposition abhängig.[123]

Das inhaltliche Thema einer Oper wählte über lange Zeit der Librettist aus, wofür erfahrene Autoren Vorschlagslisten führten, die sie in den Zeiten zwischen den Stagioni gemäß aktuellen Erzählungen und Theaterstücken respektive deren sprachlichen Übertragungen auffüllten. Im 19. Jahrhundert wurde zunehmend im Einklang mit den Komponisten über die Stoffwahl entschieden, wofür diese ebenfalls über eine annähernde Kenntnis der Geschichtsabläufe in den historischen Stoffen sowie der literarischen Grundlagen verfügen und die Schicksale der realen Personen der Basisliteratur kennen mussten. Die Komponisten hatten dieses Wissen ebenso mitzubringen wie die Librettisten, um bei der professionellen Kritik und beim sachkundigen Publikum bestehen zu können. Wichtig war einzig, dass die Geschichte vom musikdramatischen Standpunkt aus für die

[119] Staffieri 2012, S. 65.

[120] Ebda., S. 68.

[121] Ebda., S. 74.

[122] Ebda., S. 79 f.

[123] Ebda., S. 75 f.

Vertonung probabel war. In der Romantik wurde es sehr beliebt dem Drama eine zumindest teilweise originale historische Gestalt zu geben, wobei zahlreiche nichtitalienische Dichtungen von Shakespeare und Schiller bis Scott, Lord Byron, Hugo etc. als Basis dienten.[124] Anregungen zur Sujetwahl konnten auch direkt vom Komponisten stammen, wie das Beispiel von *Maria Stuarda* von Donizetti zeigt.[125] Auch angesehene Interpreten mögen bisweilen die Auswahl beeinflusst haben. Eine gängige Praxis bestand darin den Inhalt nicht neu zu erfinden, sondern ein bereits existierendes Geschehen, wenn nicht überhaupt ein schon geschriebenes Textbuch als Grundlage für die Vertonung heranzuziehen.

In Bezug auf geschichtliche Stoffe fußte das Libretto für eine ernste Oper mehrheitlich auf einem literarischen Werk oder auf einer Schrift, die über Historie berichtete. Das hatte die weitgehend radikale Neubearbeitung des Ursprungstexts mit dem Ziel diesen in eine andere Gattung überzuführen zur Folge.[126] Das Libretto diente zur Gestaltung eines verbal-musikalischen Werks, der Umsetzung in gesungene Musik. Daraus geht hervor, dass der Operntext den Grund für seine Existenz in sich selbst trägt, sich als subalterne Kunst im Dienst einer anderen Ausdrucksform versteht, es sich daher auch kaum als eigene literarische Gattung definieren lässt. Das Libretto strebte nicht einmal im „goldenen Zeitalter“ der italienischen Oper im 18. und 19. Jahrhundert eine unauslöschliche Spur in der Literaturgeschichte an.[127] Das Außergewöhnliche dieser Kunstform besteht prinzipiell darin, dass sie eine vorläufige Phase eines insgesamt kreativen Prozesses auf hohem Niveau darstellt.[128] Dennoch bleibt sie, wie oben gezeigt, eine funktionelle Vorarbeit, da sie ja in einem Verhältnis der Abhängigkeit zu einer anderen Ausdrucksform, nämlich der musikalischen, steht. Eine Inszenierung eines Librettos ohne sein musikalisches Gebäude, so beachtenswert und unterhaltsam diese auch sein mag, ist nicht als legitim anzusehen.[129]

Im Operntext schlagen sich die metrischen und strukturellen, aber nur ansatzweise die musikalischen Konventionen nieder. Es handelt sich bei ihnen nicht um feste Regeln sondern stets um im Lauf der Jahrzehnte etablierte Förmlichkeiten eines Kommunikationssystems zwischen den Literaten, den Musikautoren und dem Publikum,

[124] Betzwieser, „Libretto“, in: *Verdi Handbuch* 2013, S. 126.
[125] Zoppelli, „Die Genese der Opern (I)“, in: *Verdi Handbuch* 2013, S. 184.
[126] Goldin Folena, "Libro e libretto", in: *Dal libro al libretto* 2005, S. 8.
[127] Ebda., S. 7.
[128] Petrobelli, "Il libretto: a che cosa serve?", in: *Dal libro al libretto* 2005, S. 26.
[129] Goldin Folena, "Libro e libretto", in: *Dal libro al libretto* 2005, S. 7.

an das sie sich richten. Zu ihrer Zeit wurden diese ausgesandten Signale gemeinhin wahrgenommen, erst in unserer Zeit ging das Verständnis ihnen gegenüber mangels ausreichender Empfindung verloren. Es muss heute mühsam aus seinen konstitutiven Elementen, seinen Funktionen und Aussagen wieder erforscht und neu aufgebaut werden.[130]

Der Auftrag zu einer neuen Oper, wie auch zur Produktion eines bereits existierenden Bühnenwerks, ging von der Theaterleitung aus. Mächtige Impresari beherrschten die großen Opernhäuser in- und außerhalb Italiens und wer von ihnen vertraglich engagiert war, konnte sich rühmen Opernschaffender an einem der weithin bekannten Theater zu sein, war aber auch an die Wünsche und Termine dieser Häuser gebunden. Das galt sowohl für Komponisten wie auch für Librettisten, die, wenn sie gefragt genug waren, meist auch fest mit einer Stadt in Verbindung standen. Die Bindung an einen Impresario bescherte den Opernautoren eine Reihe der begehrten Scrittura genannten Aufträge und nach der Festlegung des zentralen Autorenpaares für Text und Musik, das den Auftrag gemeinsam annahm, begann die Auswahl des stofflichen Themas. Soweit diese nicht schon im Voraus von einer der involvierten Personen getroffen worden war und sich alle damit einverstanden erklärt hatten, machte man sich überschneidend auf die Suche. Aus zahlreichen Komponistenbriefen[131] geht hervor, dass aufgrund von Kurzbeschreibungen seitens des Librettisten die Entscheidung gefällt wurde.

Wenn sich durch die Wahl des Geschehens im Drama ein neues Textbuch als notwendig herausstellte, schrieb der Librettist zunächst eine Inhaltsangabe in Prosa, die als Programma, Progetto oder Disegno bezeichnet wurde.[132] Dieser programmatische Entwurf wurde dem Komponisten zur mehr oder weniger verbindlichen Genehmigung vorgelegt, oder er wurde in seltenen Fällen, etwa wenn der Textdichter unerfahren oder unverlässlich schien, vom Komponisten selbst verfasst.[133] In einigen Fällen waren die Komponisten die Autoren der Texte, die sie dann auch selbst vertonten, wobei ihre Vorgehensweise durchaus der Zusammenarbeit mit einem Dichter entsprach.[134] Die bezeichnete frühe

[130] Petrobelli, "Il libretto: a che cosa serve?", in: *Dal libro al libretto* 2005, S. 22.

[131] Das ist in Briefsammlungen, Tagebüchern oder Autobiographien, wie etwa von Mayr, Pacini, Donizetti, Mercadante usw. zu finden. Deren Anführung im Einzelnen würde hier zu weit führen.

[132] Zur Zeit, da Giuseppe Verdi in seinen Opern zu eigenständigen Einflüssen auf die Texte gelangte, wurden diese Entwürfe als Selva bezeichnet, was zu Deutsch so viel wie "Dickicht" bedeutet.

[133] Zoppelli, „Die Genese der Opern (I)“, in: *Verdi Handbuch* 2013, S. 185.

[134] Derartige Fälle gab es schon vor Wagner und Arrigo Boito, was etwa Donizettis Metamelodramma *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* und seine Opera buffa *Betly* beweisen.

Inhaltsbeschreibung bestand in verschiedenen Graden der Ausarbeitung und dementsprechend in unterschiedlichem Umfang von einer wenige Zeilen umfassenden Skizze bis zu einem mehrseitigen Programm, das die Handlung bereits genau beschrieb, manchmal auch schon Abschnitte mit Dialogen enthielt.[135]

War einmal die dramatische Struktur der Handlung mittels eines Texts in Prosa festgelegt, musste über die Ausdrucksweise im versifizierten Dialog entschieden werden.[136] Durch diesen wichtigen Schritt erhielt das Libretto seine spezifische Diktion, seine in Worte gekleidete unverkennbare dramaturgische Ausdrucksweise, die der Komponist durch die musikalische Linie wiedergab. In der Phase der metrischen Konkretisierung wurden die verbalen Konventionen eingebracht, die die Unterscheidung der Verstypen sowie den Wechsel von Rezitativen (in Versi sciolti mit frei wechselnden Settenari und Endecasillabi) und von geschlossenen Nummern mit mehrteiligen Strukturen (in gleichmäßig angelegten Versen mit ebenso regelmäßiger Verwendung genau definierter, meist parisillabischer poetischer Metren) ergaben. Zusätzlich zeigte sich in der strophischen Gliederung (zum Beispiel Vierzeiler aus Ottonari) eine rigide Symmetrie auf der Basis der vokalen Phrasen zusammen mit einer harmonischen Artikulation in der musikalischen Realisierung. All das entstand bereits aus einem engen Verhältnis zwischen der dramaturgischen Grundstruktur des Stücks, der Rhythmik des verbalen Texts und allenfalls erstem musikalisch-melodischem Ideengut.[137]

Das Disegno diente schließlich dazu den Stoff auf Szenen aufzuteilen und auf dieser Basis wurde dann ein grundlegendes Schema erarbeitet, das das Wesentliche des Dramas enthielt und festlegen sollte, wie viele und welche musikalischen Stücke die Oper enthalten werde. Dieses Ossatura (vom italienischen Wort für „Gerippe“)[138] genannte Gerüst war keine Zusammenfassung mehr, sondern es spezifizierte bereits die geschlossenen Nummern und gab deren Positionen im Werk an. In dieser Phase wurden meist die ersten musikalischen Ideen entwickelt und als Skizzen notiert.[139] Daraus erstellte der Librettist ein vollständiges Prosalibretto, wonach mit der Versifikation gemäß den metrischen Regeln begonnen werden konnte. Bisweilen durchliefen die Textbücher mehrere, manchmal auch alle

[135] Zoppelli, Art. „Die Genese der Opern (I)“, in: *Verdi Handbuch* 2013, S. 185.

[136] Petrobelli, Art. "Il libretto: a che cosa serve?", in: *Dal libro al libretto* 2005, S. 22.

[137] Ebda.

[138] Dieser Begriff stammt wohl vom Librettisten Gaetano Rossi, der ihn in einem Brief an Giacomo Meyerbeer benützte. Lamacchia 2009, S. 199, Fn. 20.

[139] Zoppelli, „Die Genese der Opern (I)“, in: *Verdi Handbuch* 2013, S. 185.

genannten Phasen des Entwurfs. Das Endergebnis musste von den Verantwortlichen der Spielzeit, für die die Neuproduktion vorgesehen war, angenommen und von der Obrigkeit auf seine Unbedenklichkeit geprüft werden.[140]

Die Akte wurden nach ihrer textlichen Fertigstellung dem Komponisten meist einzeln zur Vertonung übersandt. Philipp Gossett nennt dies die "heiße Phase" der Opernentstehung, die meist in starkem Zeitdruck zum für die Proben fertigen Werk führte, während er den vorhergehenden Abschnitt die "kalten Phase" nannte.[141] Immer wieder mögen beim Komponieren formale oder metrische Änderungen tunlich gewesen sein, vor allem wenn vorher existierendes Musikmaterial verwendet wurde, was ja in den Kompositionen immer wieder nachweisbar ist. Die gängige Praxis war dabei, dass die Textstrukturen an die musikalischen Ideen angepasst wurden. Schon vor der Mitte des Jahrhunderts wurde die Steuerung über die dramaturgisch-formale Einteilung und die verbale Gestaltung zwischen den Autoren von Text und Musik variabel aufgeteilt.

Oft leitete der Librettist die Kompositionsphase damit ein, dass er eine Szene oder ein Stück fertig schrieb und es dem Komponisten schickte, der ab da probeweise mit dem Notensatz beginnen konnte. Zum (zumindest weitgehend) vollständigen Textbuch entwarf er eine musikalische Verlaufsskizze, die sogenannte Scenatura, den Szenenentwurf. Dieser enthielt sowohl den Titel als auch die Protagonisten der einzelnen Stücke sowie deren formale Kennzeichnung und daneben noch eventuell ein paar Erläuterungen zu ihrem Inhalt.[142] Dabei auftretende Schwierigkeiten und Ungereimtheiten begründeten, dass der Komponist vom Librettisten Retuschen im Text forderte. Die Umarbeitungen konnten sich bis kurz vor der Präsentation auf der Bühne hinziehen und auch danach bei weiteren Produktionen an anderen Theatern Änderungen bedeuten, wobei zusätzlich meist geänderte Sängerbesetzungen zur Verfügung standen. Ein weiteres Erschwernis bestand darin, dass sich Librettist und Komponist oft nicht am selben Ort aufhielten, worunter die Zeitabsprachen zu leiden hatten, weil der Post- oder Kurierdienst teils unvorhergesehene Verzögerungen einschloss.[143]

---

[140] Siehe den tieferstehenden Abschnitt über die Zensur, ab S. 64 f.

[141] Gossett 2008, S. 210f., zit.n. Zoppelli: Art. „Die Genese der Opern (I)“, in: Gerhard/Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch* 2013, S. 186.

[142] Lamacchia 2009, S. 201.

[143] Zoppelli, „Die Genese der Opern (I)“, in: *Verdi Handbuch* 2013, S. 186 f.

Wenn das Libretto fertig war, ging es sofort in Druck. Diese Arbeit musste hastig ausgeführt werden. In der damaligen Zeit wurde das Textbuch für jede Produktion getrennt gedruckt, denn die Opern konnten für die Einstudierungen in Abhängigkeit vom Sängerpersonal oder nach den Wünschen der Autoren stets modifiziert werden. Die Folge der eilig erfolgten Drucklegungen bedingte, dass die auf uns gekommenen Libretti häufig Fehler enthalten können. Die käuflich zu erwerbenden Textbücher waren sozusagen die Vorläufer der heutigen Programmhefte, die es in dieser Form noch nicht gab. Sie enthielten nicht nur den Text in der jeweiligen Aufführungssprache – Übersetzungen ins Landesübliche waren schon bald nach den ersten Serien im Entstehungsland gängig – sondern auch Widmungen, Vorworte der Librettisten mit der Angabe der historischen und literarischen Hintergründe und eine Liste der handelnden Personen mit deren Interpreten. Die Praxis mehr oder weniger einheitliche Libretti herauszugeben entstand erst schrittweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Ein besonders rigoroses Regulativ stellte die obrigkeitliche Zensur im Theaterwesen des 19. Jahrhunderts dar. Ihre Strenge und Einflussnahme war in dem Maß geringer, je stärker die Musik der zentrale Kunstzweig der Werke war.[144] Texte und Bilder auf ungewollte Inhalte und Aussagen zu überprüfen war allemal leichter, als die Wirkung von Musik auf die Menschen vorauszusehen. In den verschiedenen Reichen, die sich vom Kaiser- und Königtum über Fürsten- und Herzogtümer bis zur Allmacht des katholischen Kirchenstaats erstreckte, war der Einfluss der Zensur unterschiedlich. Jedenfalls blieb er aber willkürlich und ging nicht von Gesetzen im heutigen Sinn sondern vom Gutdünken der Obrigkeit und der Zensoren aus. Wir wissen von zahlreichen Fällen, in denen Einsprüche der Zensur gegen Werke zur gravierenden Verstümmelung ihrer Aussagekraft führten. Ein spezieller Fall ist die englische Königinnen-Tragödie Donizettis *Maria Stuarda* von 1834/35: Beim Aufeinandertreffen von Elisabeth I. mit Maria Stuart hebt ein sich aufschaukelnder Dialog an, an deren Ende die Stuart der Engländerin ihre Abkunft vorhält und sie grob beleidigt. Elisabeth, ist darauf keiner Antwort fähig, kann nur mehr nach den Wachen rufen. Die Folge ist die Hinrichtung Marias. Die Friktionen zwischen den Königinnen mussten die Obrigkeit auf den Plan rufen. Selbst die Tatsache, dass es sich um eine klassische Vorlage von Friedrich Schiller handelte, konnte letztendlich nichts am Aufführungsverbot durch den sizilianischen König selbst ändern. Die Oper wurde nach der Zensur am 18. Oktober

[144] Rosseli, Art. „Censorship“, in: *NGroveO*, Bd. 1, S. 801. Es erstaunt, ja ist regelrecht unglaublich, dass sich in den großen deutschen Musikenzyklopädien *MGG*, *²MGG* und *Das Große Lexikon der Musik*, herausgegeben von Honegger/Massenkeil, keine Artikel zum Thema Zensur finden.

1834 in Neapel mit einem unverbindlichen Textbuch ohne eine Königsfigur unter dem Titel *Buondelmonte* herausgebracht. Erst ein Jahr darauf setzte die Primadonna Maria Malibran die Aufführung mit den beiden Königinnen an der Scala am 30. Dezember 1835 durch. Die Sängerin überging das Verbot und bewirkte dadurch, dass die sogenannte „Malibran-Fassung" unter dem Originaltitel danach abermals verboten wurde.[145]

Wie bereits deutlich wurde, geschah die Verschiebung der Kompetenz vom Dichter zum Komponisten nicht erst in Verdis Schaffensjahren, wiewohl dessen Unabhängigkeit bei der Wahl des Sujets, ja dessen Einfluss auf die Geschehnisse auf der Bühne zunahm. Damit verbesserte sich auch die vertragliche Position des Musikautors wesentlich. Auch die Marktbedingungen in der italienischen Opernindustrie wechselten insofern, als die Verbreitung der Werke in Bezug auf Ort, Stagione und Theater immer wichtiger wurde. Trotzdem blieb eine erfolgreiche Prima eine vorteilhafte Visitenkarte für eine Oper und die Verfügbarkeit erstklassiger Gesangskräfte die Voraussetzung für einen Erfolg. Die erweiterten Kompetenzen des Tondichters führten dazu, dass dieser den Textdichter überrundete, wodurch die Verfertigung eines zufriedenstellenden Librettos zunehmend schwieriger wurde.[146] Der Komponist stellte zunehmende Ansprüche, um ein dramatisches und dramaturgisches Höchstniveau seines Werks zu garantieren. Er baute dazu seine Autorität sowohl gegenüber den Textern und den Interpreten aus, womit das absolute Startheater mit seinem Höhepunkt in der Kastratenära seinem Ende entgegenging. Schlussendlich konnte der Komponist über die Librettisten entscheiden und sogar bei der Entstehung des Operntexts in manchen Phasen mehrere Mitarbeiter einbinden, wie das bei Verdis *Macbeth* der Fall war.[147] Damit ging auch die Zeit anhaltender Künstlerfreundschaften zugunsten einzelner Zusammenarbeiten zu Ende, auch wenn es diese vereinzelt auch im Verismo noch gab.

[145] Ashbrook, Art. „Maria Stuarda", in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 213.

[146] Zoppelli, Art. „Die Genese der Opern (I)", in: Gerhard/Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch* 2013, S. 189.

[147] Verdi hat mit Francesco Maria Piave und Andrea Maffei für die Oper *Macbeth* nicht nur deshalb zwei Librettisten zugezogen, weil er ein funktionales Libretto erzielen wollte und sich von Piave abgewandt hatte, sondern weil er vor allem ein literarisches Niveau anstrebte, das der dichterischen Qualität des shakespeareschen Originals nahekam. Zoppelli, „Die Genese der Opern (I)", in: Gerhard/Schweikert (Hrsg.): *Verdi Handbuch* 2013, S. 190.

3. Königsdramen und zugehörige Opern

3.1 Die Englische Geschichte in Opern von Mayr und Pacini – exemplarische Beschreibungen und Vergleiche

Die historische Entwicklung der britischen Inseln und ihre wechselvolle Abfolge von Königsdynastien vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert bilden ein reiches Repertoire von Begebenheiten, die passende Grundlagen für Erzählungen und Bühnenstücke bieten. Das erkannten sowohl klassische wie romantische Dichter und widmeten sich deshalb häufig der Vergangenheit dieser Inseln für ihre fiktiven Inhalte.[148] Aus den Dichtungen entstanden literarische Werke, welche die Textvorlagen für eine Vielzahl vornehmlich italienischer Opern boten.

3.1.1 Angelsachsen und die Rosenkriege bei Johann Simon Mayr

Die Welle der englischen Königsdramen in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts begann allmählich – mit Johann Simon Mayr. Er wurde 1763 in Süddeutschland geboren und wanderte 1789 über die Schweiz nach Norditalien aus, wo er sich dauerhaft niederließ.[149] In Venedig, wo er seine kompositorische Lehre vollendete und es zum Kapellmeister von San Marco brachte, begann er Opern zu komponieren und exakt 1800 schaffte er den Sprung nach Mailand.[150] In der weiteren Folge schrieb er Opern für Theater in mehreren norditalienischen Städten. Schließlich ließ er sich in Bergamo nieder, wo er für seine Tätigkeiten ein ausreichendes Arbeitsfeld vorfand, und übernahm die Stelle des Kapellmeisters an der Kathedrale Santa Maria Maggiore. Er betätigte sich fortan als Komponist von Opern und Sakralmusik sowie als erfolgreicher Pädagoge. Sein Opernschaffen erstreckte sich bis 1824 und umfasste schließlich 75 Werktitel.[151] Für Bergamo schrieb Mayr jedoch nur eine einzige Oper: *Alfredo il grande*, ein Werk mit einer englischen Königsgeschichte als textlicher Grundlage. Mayr war auch an der Gründung örtlicher Kulturinstitutionen beteiligt, worunter sich die "Lezioni caritatevoli di musica" befanden, in welchen Mayr begabten Nachwuchs für Santa Maria Maggiore ausbildete. Diese Schule lebt als heutiges Konservatorium der Stadt weiter. In seinen letzten

[148] Siehe dazu im Kapitel **„**Librettistik …**“** ab S. 46.

[149] Alle biografischen Angaben zu Johann Simon Mayr nach Balthazar, Art. „Mayr, (Johann) Simon“, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 283 f.

[150] Die Lombardei war zu dieser Zeit Teil des Deutschen Kaiserreichs, wurde später von Napoleon annektiert und gehörte nach dem Wiener Kongress ab 1815 der österreichischen Monarchie an.

[151] Gemäß der Werkliste in Allitt 1989, S. 175–181.

Lebensjahren befiel ihn ein Augenleiden, an dem er schließlich nahezu erblindete. Er starb 1845 mit 82 Jahren.

Mayrs Opernstil wird entweder als "spätklassisch" oder als "frühromantisch" eingeordnet. Man findet für ihn Bezeichnungen zwischen "Spätneapolitaner"[152] und "Vater der italienischen Musik im 19. Jahrhundert".[153] Er setzte sowohl die komödiantische wie auch die tragische Linie im Musiktheater fort, womit er der Spätphase der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts verbunden blieb, die das Seccorezitativ und die orchesterbegleitete Deklamation im Wechsel mit geschlossenen Nummern einbezog.[154] Er verehrte die Wiener Schule der Klassik von Gluck, Haydn, Mozart und deren Grundsätze ebenso wie Stilelemente der französischen Oper, zum Beispiel von Spontini (1774–1851).[155] Jedoch schuf er einen eigenen Musikstil, der schließlich maßgeblich für die Entwicklung der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts wurde.[156] Seine opernhistorische Bedeutung beruht in erster Linie auf seinen Kompositionen von Opere serie.[157] Die oft deutliche Anlehnung an Vorbilder und das Festhalten an Sopranstimmen für männliche Hauptpartien brachten ihm den Ruf des Eklektikers ein, jedoch ist augenfällig, dass er seine Solonummern häufig in dramatische Szenen einbettete.[158]

Im Orchester verwendete Mayr solistisch behandelte Instrumentengruppen zur Charakterisierung dramatischer Vorgänge. Sein Hang zu bestimmten Blasinstrumenten wie den Oboen, den Klarinetten und dem Englischhorn sowie die Betonung von Solo-Streichern führten in seinen Kompositionen zum Einsatz obligater Instrumente mit

---

[152] Lippmann 1969, S. 63, zit. n. Shaheen 1998, S. 30. „Spätneapolitaner“ ist eine konstruierte Bezeichnung für Vertreter der Neapolitanischen Schule in ihrer Phase ab etwa 1750, wie zum Beispiel Tomaso Traetta, Nicolo Jommelli oder Giovanni Paisiello. Ihr Bestreben war eine Erneuerung der Opera seria mit starkem Einsatz von Chören und Ausbau des Orchesteranteils. Insbesondere Jommelli beeinflusste mit seinen Ouvertüren das sinfonische Schaffen der Schule nachhaltig (Hell, Art. „Neapolitanische Schule“, in: *Das Große Lexikon der Musik* 1981, Bd. 6, S. 14). Auch die politischen Umwälzungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts schlugen sich im Opernschaffen bis etwa 1815 nieder (Seller, Art. "Neapel. A. Stadt. V. Musiktheater vom 15. bis 20. Jahrhundert", in: ²*MGG*, Sachteil, Bd. 7, Sp. 49).Die Stadt Neapel hat für Mayrs musikalische Entwicklung selbst keine Bedeutung und war nur einer der Orte, in denen sich seine Arbeitgeber befanden. Die von dort kommende kompositorische Opernschule hatte aber Auswirkungen in ganz Italien.

[153] Allitt im Titel seiner Monografie 1989.

[154] Shaheen, „Mayrs Early Opere Serie“, S. 30.

[155] Spontini lebte und wirkte zwischen 1803 und 1820 in Paris, wo er die Tragédie Lyrique in der Tradition von Gluck wiederbelebte und später die Einflüsse von Cherubini und Méhul in seinen italienischen Stil aufnahm. Durch seine klassizistisch-historischen Opern wurde er zum erfolgreichsten Opernkomponisten dieser Jahre in Frankreich. Gerhard: Art. „Spontini, Gaspare“, in: *NGroveO*, Bd. 4, S. 483.

[156] Balthazar, Art. „Mayr, (Johann) Simon“, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 284 f.

[157]Morgenstern, Art. „Mayr, ...Johann Simon …“, in ²*MGG*, Bd. 11, Sp. 1406 f.

[158] Lippmann 1969, S. 63 f.

symbolischem Bezug zum gesungenen Text. Orchesterstücke sowie Chor- und Ensembleszenen erfuhren durch ihn eine Entwicklung des dramatischen Effekts. Das oft über ganze Szenen ausgedehnte Seccorezitativ trägt aber noch keine dramatischen Züge, geschweige die Tendenz zur mehrstimmigen Begleitung. Generell wird heute in seinem Wirken die schrittweise verstärkte Orchestrierung über einem wechselnden Tonika-Dominante-Bass ebenso hoch angesehen, wie der Gebrauch von Bühnenkapellen. In verschiedenen Bereichen entwickelte Mayr die musikalische Verstärkung des dramatischen Ausdrucks in der Oper. Ihm kommt, neben anderen, das Verdienst zu, damit die essentiellen Bestandteile rossinischer Kompositionsmanier geformt zu haben.[159] Dem Komponisten aus Pesaro, dessen Bedeutung dadurch keinesfalls geschmälert werden soll, wurde oftmals zu Unrecht die alleinige Urheberschaft des Finalcrescendos und der Sturmsequenzen zugeschrieben. Neben der Verstärkung und zunehmenden Differenzierung des instrumentalen Apparats bezog Mayr die Rolle des Chors in den Fluss des Dramas ein. Weiters experimentierte Mayr mit der Einteilung von Arien in einzelne Abschnitte, die bald getrennte Szenen von unterschiedlichem dramatischem Charakter kreierten. Damit schuf er die Basis für die spätere Solita forma, wie sie für die Opern von Rossini bis Verdi essentiell werden sollte.

Mayr hat in seiner Zeit als Opernkomponist vier Themen aus der britannischen Geschichte vertont: zunächst 1801 in *Ginevra di Scozia* eine pseudohistorische Erzählung in Ludovico Ariosts Mittelalterepos *Orlando furioso*,[160] dann 1813 eine einleitende Epsiode der Rosenkriege in *La rosa bianca e la rosa rossa*, 1814 Edgar den Friedfertigen (Kg. 959–978) in *Le due duchesse* und 1819 den Angelsachsen Alfred der Große (871–899) mit gleichnamigem Werktitel.[161] Am 21. Februar 1813 wurde *La rosa bianca e la rosa rossa* am Teatro Sant'Agostino in Genua uraufgeführt.[162] Die Handlung gibt die Vorgeschichte der Rosenkriege von 1455 bis 1485 narrativ wieder. Zwischen dem Ende des Hundertjährigen Kriegs (1453) und dem Tod Richards III. auf dem Schlachtfeld (1485), kämpften die Häuser Lancaster und York, zwei Nebenlinien des seit 300 Jahren regierenden Hauses Plantagenet um die Macht und den Thronanspruch auf der Insel. In

[159] Balthazar, Art. „Mayr, (Johann) Simon", in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 284.

[160] Eine Besprechung dieser Oper folgt im Abschnitt „Sagenhaftes und reales Schottland", ab S. 104.

[161] Schaumberg 2001, Bd. 2, „Vorläufiges chronologisch-thematisches Verzeichnis", S. 61/173/227 und Schiedermair 1910, Bd. 2, S. 97.

[162] Mit dem Datum 21. Februar stimmen alle anerkannten Musik- bzw. Opernlexika überein. (Der im Artikel von Rubens Tedeschi, S. 9 im CD-Booklet von 1991 angegebene 27. Februar desselben Jahres ist zweifellos auf einen Lese- oder Abschreibfehler zurückzuführen).

immer wieder aufflammenden, mit äußerster Verbissenheit geführten Kämpfen lösten sich die beiden Adelsgeschlechter in der Staatsführung mehrfach ab. Der Begriff „Rosenkriege“ wurde den beiden Familien erst retrospektiv von Dichtern im 18. oder 19. Jahrhundert zugeschrieben. Ebenso ist dessen Urheber nicht eindeutig festzulegen, da diese nur eine ungefähre Andeutung von Rosen in der romantisierenden Benennung zulässt.[163] Die Auseinandersetzungen hatten mehrere Ursachen, deren wichtigste in der Unzufriedenheit mit dem Verlust des 100-jährigen Kriegs durch England zu suchen war. Die Schuldzuweisungen trafen in erster Linie Heinrich VI. (erste Regierungszeit: 1422–1461), der durch eine zunehmende Geisteskrankheit beeinträchtigt vorübergehend für regierungsunfähig erklärt und abgesetzt wurde. Diese Schwächung des Throns führte zu Ansprüchen sowohl seitens der Königsgattin Margarete von Anjou als auch der Familie York, die durch mehrere gewonnene Schlachten den Stand der Lancaster schwächte. Außerdem bildeten die aus Frankreich zurückgekehrten Kämpfer viel Menschenmaterial für die Kämpfe. Ein Grund für Konfrontationen lag im Jahr 1399, als Richard II., der Letzte aus der Hauptlinie Plantagenet, abgesetzt und Heinrich IV. zum Nachfolger ernannt wurde. Er begründete das Haus Lancaster. 1422 kam Heinrich VI. als Kind auf den Thron, wurde 1437 großjährig und konnte erst danach die Macht ausüben. Nach seinem Tod 1461 ging die Herrschaft an das Haus York über. Die komplizierten Abstammungsverhältnisse der Prätendenten legte jedes der beiden Häuser für sich aus, um damit seinen Herrschaftsanspruch zu untermauern. Bei Hof bildeten sich verschiedene Parteien zur Unterstützung der Familien. Nachdem Heinrich VI. in geistige Umnachtung versunken war, nutzte York das entstandene Vakuum zur Übernahme der Macht.

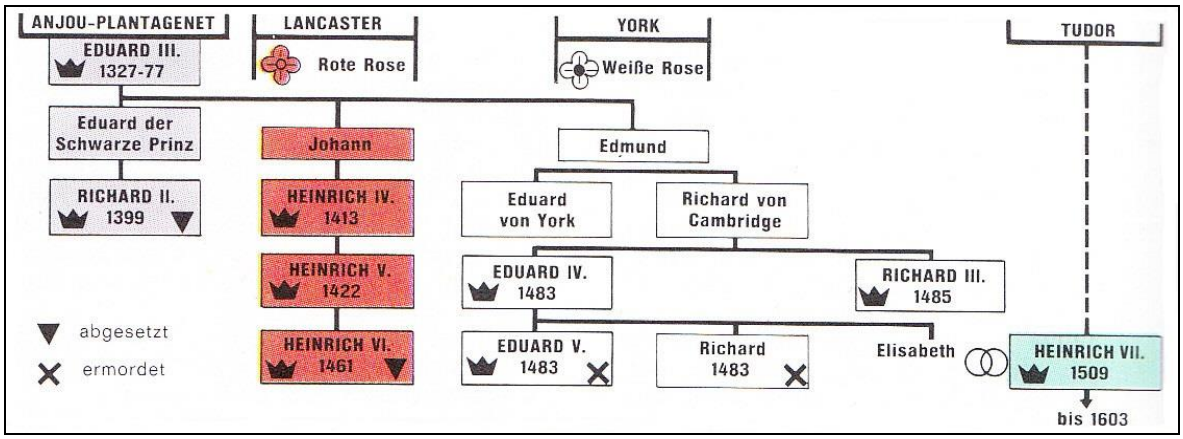


Abbildung 2: Genealogie der englischen Königshäuser zur Zeit der Rosenkriege. Aus Kinder/Hilgemann: *dtv-Atlas zur Weltgeschichte*[10]1985, Bd. 1, S. 188.

[163] Seward 1995, S. 2.

Margarete von Anjou stärkte ihren Einfluss auf das Parlament und das Militär, während York Truppen sammelte, mit denen er die erste Schlacht nördlich von London 1455 für sich entschied. Sein Verbündeter war dabei Richard Neville, Earl of Warwick, der als „Kingsmaker“ in die Geschichte einging.[164] Er operierte zunächst auf Seiten Yorks, stand aber nach der Aussöhnung mit Margarete der Seite der Lancaster bei. Die Jahre zwischen der ersten Schlacht und 1459 waren von politischem Kräftemessen gekennzeichnet, dann brachen die Kämpfe zwischen den verfeindeten Parteien erneut aus. 1461 wurde Richard of Yorks Sohn als Edward IV. zum König ausgerufen und suchte eine Entscheidung in aufreibenden Schlachten, die schließlich zu einer wesentlichen Dezimierung der Hochadeligen führten.[165]

Felice Romani gibt im Vorwort zu seinem Libretto eine sagenumwobene Version der Geschichte wieder, jedoch trägt sein „Argomento“ zur Klarstellung der Hintergründe nur in begrenztem Maß bei. Darin ist das Jahr 1399 angegebenen, in dem Richard VI. [sic!] die weiße Rose zum königlichen Abzeichen erklärt haben soll.[166] Tatsächlich fiel der Ausbruch der Rosenkriege in die Regentschaft Heinrich VI., was aber mit der genannten Jahreszahl nicht zusammenpassen kann, denn dieser lebte erst ab 1421 und wurde in seinem ersten Lebensjahr [!] König von England. Romani schreibt, dass über die widerrechtliche Aneignung von Landbesitz ein strittiges Urteil gefällt worden sei, wodurch ein heftiger Streit zwischen den verteidigenden Grafen von Lancaster und dem anklagenden Grafen von Yorck [sic!] entstand. Ein solcher ist 1399 tatsächlich belegt, allerdings ging es dabei um die Absetzung Richard II. Nur er kann daher im Vorwort gemeint sein, da ja im vertonten Text wörtlich ‚sul finire del Secolo XIV‘ steht.[167]

Romani folgte einem bereits vorliegenden Entwurf, denn Mayr hatte 1812 ein Textbuch für ein in Genua herauszubringendes Werk in Auftrag gegeben. Er war mit dem erhaltenen Vorschlag von Antonio Cesari (1760–1828, Mönch und Literat[168]), der auf einem dreiaktigen Drame lyrique von René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773–1844) beruhte und zuvor durch Pierre Gaveaux (1761-1851) vertont worden war, nicht zufrieden.[169]

[164] Sarnowski 2012, S. 189.

[165] Sarnowski 2012, S. 171 f.

[166] Felice Romanis Vorwort enthält an dieser Stelle tatsächlich den Namen "Richard VI.", obwohl es einen König dieses Namens auf den britischen Inseln nie gegeben hat. Er hat offenbar die Namen Richard und Heinrich (so bezeichnet er denselben König zuvor) verwechselt.

[167] Diese Angabe entspricht den zeitgenössischen Textdrucken und damit bestimmt auch Romanis Original.

[168] Wurzbach 1857, Bd. 2, S. 325 f.

[169] Allitt 1995, S. 210.

Romani musste den Entwurf erst an das italienische Operngenre anpassen, ihn in vielen Dingen umarbeiten und vereinfachen um Mayrs Ansprüchen zu genügen.[170]

Am Anfang der Modeerscheinung englischer Königsdramen in italienischen Opern stand somit ein französisches Stück mit glücklichem Ausgang für alle Beteiligten. In der Personenliste von Mayrs Oper findet sich kein König, ja im Text wird nicht einmal einer bei seinem Herrschernamen genannt. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass der nicht genannte König durch seine Befehle, die das Handeln seiner Untertanen begründen, für die Eckpunkte des Geschehens in hohem Maß verantwortlich ist. Das Geschehen bewegt sich im noch an Metastasio gemahnenden Wettstreit hehrer Charaktereigenschaften mit glücklichem Ausgang. Von daher stammt wohl auch die einfache Versform, die häufig auf Serien von Quinari mit eingestreuten Senari und Settenari beschränkt bleibt. Trotz des unausgereiften Texts bricht Schiedermair bereits zu einer Zeit, da man nördlich der Alpen kaum ein gutes Haar an den romantischen Opern italienischer Provenienz gelassen hat, eine Lanze für die Erstlingsarbeit Romanis: „Die Anlage und Anordnung der beiden Akte wie die Einführung der Personen lassen den Anschluß an die damalige italienisch Librettistik ersehen“ und „in der Art, wie der historische Hintergrund in entscheidenden Momenten wirkungsvoll aufleuchtet, tritt bereits die dramatische Begabung des jungen Librettisten hervor, der sich auch in der poetischen Form der Gesangsstücke über die Mehrzahl der zeitgenössischen Librettisten erhob“.[171] Schiedermair hebt besonders hervor, dass „die Schlußwendung des Stückes zur Versöhnung, in der im Gegensatz zum Original mit wenigen Strichen eine allgemeine Versöhnung zustande kommt und die Liebenden nicht zum verlassen Englands gezwungen werden“, gelungen sei.[172] Hingegen qualifiziert Anselm Gerhard die Verantwortlichen für die Anpassungen von Pixérécourts Dichtung als „Verschlimmbesserer“ ab.[173] Obwohl die handelnden Personen fast alle italienisch klingende Namen bekamen, ein Teil der zahlreichen Coups de théatre aus dem Geschehen entfernt und die Szenenfolge den italienischen Gepflogenheiten angepasst wurde, hat sich Romani ziemlich genau an die Vorlage gehalten. Durch die Vereinfachungen ist aber einiges an geschichtlicher Erklärbarkeit verloren gegangen.[174]

[170] Gerhard 1998, S. 83 f.
[171] Schiedermair 1910, S. 105 f.
[172] Ebda., S. 106.
[173] Gerhard 1998, S. 89.
[174] Ebda., S. 88.

Im Mittelpunkt der Handlung[175] steht eine fiktive Dreiecksbeziehung zwischen Enrico, Conte di Derbi (Sopran, Kastratenrolle, verbanntes Mitglied der besiegten Roten Rose), seiner Geliebten Clotilde Mortimer (Sopran) und seinem treuen Freund und heimlichen Rivalen um deren Gunst, Vanoldo, Conte di Seimour (Tenor, Parteigänger der Weißen Rose). Der König hat letzterem als seinem Gefolgsmann die Hand der schönen Clotilde versprochen. Ihr Vater, Rodolfo, Sire di Mortimer (Bass), hat die Heirat bereits anordnen lassen, weil er dadurch die aristokratischen Splittergruppen zu einigen hofft. Clotilde, die von Seimour auf dessen Schloss eingeladen wurde und von den Plänen des Königs und ihres Vaters nicht weiß, trifft sich mit dem heimlich zurückgekehrten Enrico. Sie werden im Moment, als sie sich ewige Treue schwören, von Vanoldo überrascht. Enrico flieht zunächst aus dem Schloss, als er jedoch zurückkehrt und durch sein Eindringen die Hochzeitszeremonie stört, wird er gefangen genommen und zum Tod verurteilt. Nur Clotildes freiwillige Ehe mit Seimour scheint Enrico retten zu können. Sie lehnt das jedoch entrüstet ab und eilt zum in der Nähe jagenden König, um von ihm Gnade für ihren Geliebten zu erbitten. In Vanoldos Herz obsiegt mittlerweile die Freundschaft. Er bereut seine Handlungsweise und besucht Derbi im Kerker. Um seinem Weggefährten zur Flucht zu verhelfen, tauscht er mit ihm Kleidung und Abzeichen und nimmt seinen Platz im Gefängnis ein. Diese List verschafft Clotilde genug Zeit das Begnadigungsschreiben ins Schloss zu bringen. Die Freunde umarmen einander, Mortimer gibt Enrico die Erlaubnis Clotilde zum Altar zu führen.

Der szenische und musikalische Aufbau sieht im Großen und Ganzen wie folgt aus:[176] Die Auftrittsarie Vanoldos (I/2) übergeht die Regel der Auftrittsfolge entsprechend der

[175] Die Opernhandlung ist entsprechend Balthazar, Art. „Rosa bianca e la rosa rossa, La“, in: *NGroveO*, Bd. 4, S. 40 und Wagner [5]2011, S. 861f. gezeichnet. Entgegen der Jahresangabe in Romanis Vorwort setzt Balthazar die Handlung in die Endphase der Rosenkriege, während Wagner „zu Beginn der ‚Rosenkriege‘, 1455“ schreibt. Gänzlich unmöglich und auf einen Druckfehler zurückzuführen dürfte die Angabe „L’azione succede [...] sul finir del Secolo XVI.“ [sic!] in Schaumberg 2001, Bd. 2, S. 173 sein. Die Angabe „erste Hälfte des 15. Jahrhunderts“ im CD-Booklet von 1991 scheint leichtfertig den historischen Anfang der Rosenkriege übernommen zu haben. Eine eindeutige Festlegung scheint aber ganz und gar unmöglich.

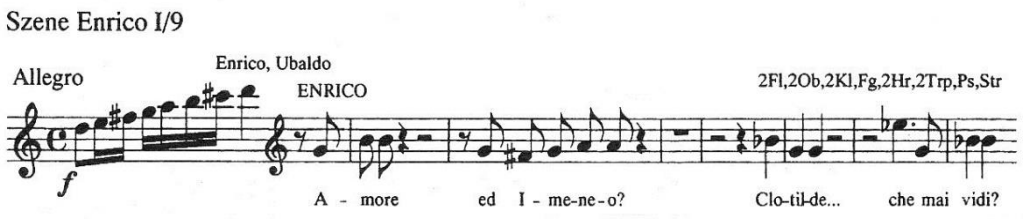
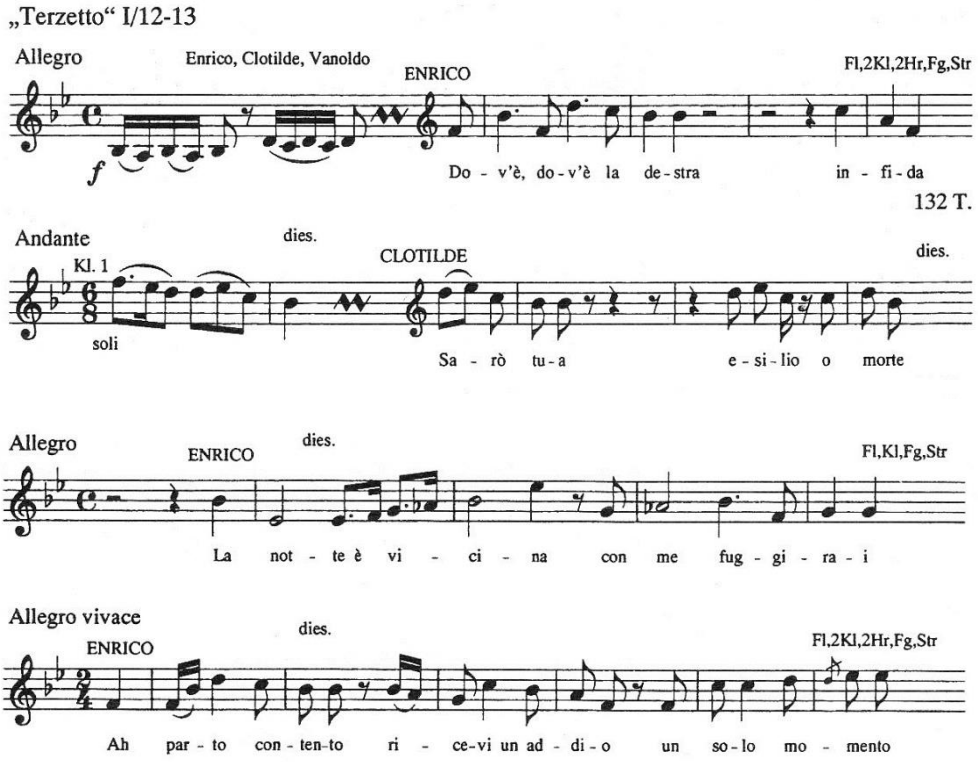
[176] Wie von zahlreichen Belcanto-Opern gibt es auch von dieser verschiedene Fassungen, die sich vor allem durch den Austausch gesanglicher Nummern unterscheiden. Der Grund dafür liegt in den Ansprüchen an Sängerbesetzungen bei Wiederaufführungen in verschiedenen Städten, teilweise auch außerhalb Italiens. Von *La rosa bianca e la rosa rossa* sind folgende Versionen des Textbuchs zeitnah zur Uraufführung verzeichnet: Genua 1813, Mailand 1815, Bologna 1819, Florenz 1820 und Rom 1821.
Für die vorliegende Abhandlung wurde das Digitalisat des Librettos von Mailand 1815 herangezogen (https://archive.org/details/larosabiancaelar00mayr, letzter Zugriff: 09.04.2017). Dieses enthält eine Notiz, aus der hervorgeht, dass die Partitur aufgrund geltender Verträge in Händen des Impresarios Giacomo Filippo Granaras verblieb und dieser sie nur Opernhäusern in Städten zugänglich machte, in denen er wohnte, darunter dem Teatro Carcano in Mailand. Des Weiteren begründet sich die nachfolgende Darstellung auf die Partiturabschrift von Giampiero Tintori 1963 sowie die Incipits in Schiedermair 1910, Bd. 2, S. 104–112 und

umgekehrten Sängerhierarchie. Seine düsteren Gedanken über eine vermeintlich unerfüllte Liebe werden in der Einleitung von der Klarinette als Symbol des Liebesschmerzes symbolisiert. Clotilde erscheint in einer Tanzszene der Landbewohner, Chorteile umschließen ihre kunstvoll verzierte Cavatina (I/8). Es folgt ein dramatischer Wendepunkt, ein Colpo di scena: Während sie das Schloss betritt äußert der Knappe Ubaldo (Tenor), dass sie vermählt werden soll. Durch die Aufschrift „Amore ed Imeneo“[177] erkennt Enrico voll Schrecken den Verrat Vanoldos (I/9). Zweimal setzt das Orchester dazu eine deutliche Zäsur: die Streicher und Posaunen beginnen unisono in tiefem Ton, Triolen und chromatische Läufe der Streicher folgen. Als der Fluchtplan der Liebenden entdeckt wird, bildet ein Terzett Clotildes, Enricos und Vanoldos den musikalischen wie dramatischen Höhepunkt des Aktes (I/12–13). Der König greift wieder von Ferne dramatisierend in das Geschehen ein. Einer seiner Boten hat Sire Rodolfo den Befehl zur sofortigen Vermählung Vanoldos mit Clotilde überbracht. An dieser Stelle hat Mayr folgerichtig eine Szene des Rodolfo gesetzt, deren Arie (I/14) jedoch verloren gegangen ist, wodurch die Partie des Basses zum Comprimario degradiert erscheint. Den Hauptteil des ausgedehnten ersten Finales (I/17-22) bildet ein Sextett mit Chor. Mit einer Wendung von A-Dur nach a-Moll und einem Schluss ohne Elaboration unterstreicht die Komposition die feindselige Gespanntheit der Situation. Die Kerkerszene ist ein häufig zu findender Topos in der romantischen Oper.[178] In Vanoldos Arie im zweiten Akt (II/8–10) drückt der Wechsel zwischen schnellen Tempi und langsamem Larghetto, zwischen c-Moll und C-Dur dessen Gefühlsschwankungen aus. Vanoldo erwartet die Hinrichtung, ist in Gedanken versunken, die Komposition wechselt nach E-Dur. Romani und Mayr verwenden die Szene als Einstieg in die finale Wende vom Tragischen zum Lieto fine. Um einen Abstand zum alles aufklärenden Finale zu gewinnen, fügt Mayr noch einen kurzen Trauermarsch (II/11) ein, während die Wachen den Delinquenten zur Hinrichtung abholen. So entsteht gemäß der Dramentheorie ein retardierendes Moment, in dem Clotilde die Begnadigung Enricos hat erwirken können. Dadurch rettet der König dem Helden das Leben. Alles stimmt im finalen Ensemble mit Chor (II/13–14) in den Jubel für das junge Paar ein.

---

in Schaumberg 2001, Bd. 2, S. 173–182, wobei im Zweifelsfall dem moderneren thematischen Verzeichnis der Vorzug gegeben wurde.

[177] Amor und Hymen sind Personifizierungen antiker Gottheiten, hier eine Anspielung auf die Hochzeitsnacht.

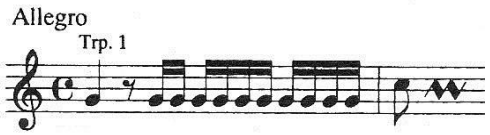
[178] Man denke an Beethovens *Fidelio* respektive *Leonore* oder etwa an Donizettis *Roberto Devereux*, auch das eine Oper zu einem englischen Königsstoff.

Notenbeispiel 6: Enrico liest die Aufschrift ‚Amore ed Imeneo' (I/9).[179]

Notenbeispiel 7: Incipits der Sätze des Terzetts I/12-13.[180]

Mayrs Komposition zeigt im Einsatz von Accompagnati neben Seccorezitativen, von Orchesterstücken während der Handlung, von Ensembles in- und außerhalb der Aktfinali und durch das fallweise Erscheinen des Chors insgesamt eine deutliche Erweiterung kompositorischer Mittel gegenüber der Barockoper. Die durchweg dreistimmigen Chorpassagen von Edelleuten, Rittern, Pagen und Knappen sowie Landbewohnern werden ausschließlich von Tenören und Bässen gesungen. Sie klingen alle frohsinnig, haben noch keine aktive Funktion, sondern ihre Aufgabe erschöpft sich in Berichten und Kommentaren des Geschehens. Auch musikalisch haben sie kaum Gewicht, da sie ausnahmslos im

[179] Mangels anderweitigen gedruckten Notenmaterials sind die Notenbeispiele zu *La rosa bianca e la rosa rossa* den Incipits in Schaumberg 2001, Bd. 2, „Vorläufiges chronologisch-thematisches Verzeichnis", S. 177 entnommen.

[180] Schaumberg 1999, Bd. 2, S. 177 f.

liedhaften Stil und colla parte vorgetragen werden. Mit Ausnahme des Basses bewegen sich alle Einzelpersonen im hohen Stimmbereich der Soprane und des Tenors, was die Höhenkontraste empfindlich einschränkt. Die Orchesterbesetzung ist insgesamt schlicht, zeigt wenig klangliche Fülle, Tutti der Instrumente kommen so gut wie nicht vor. Der Einsatz der Hörner und Posaunen ist sparsam zu nennen. Als eines der herausragenden Musikstücke ist unbedingt der Trauermarsch vor dem Finale II hervorzuheben.[181] Er besteht nach einem Anfangstakt aus zwei regelmäßig gebauten Perioden. Diese 17 Takte weisen in dumpfem Klang, der einen Kondukt nachahmenden Rhythmik sowie in der knappen Instrumentierung aus Bläsern mit obligaten Pauken ansatzweise auf spätere Kompositionen voraus.[182]



Notenbeispiel 8: Rhythmus des Trauermarsches.[183]

Mayr verwendet in dieser frühen Oper bereits wiederkehrende, an Personen gebundene Motive – eine Kompositionsmethode, die sich in den nachfolgenden Jahrzehnten wesentlich verstärken sollte. In der harmonischen Führung der Figuren wendet Mayr auffallend häufig den minore-maggiore-Wechsel des Tongeschlechts an, wobei allerdings der dramaturgische Sinn unklar scheint. Das Thema des Einleitungschors bleibt den Yorkisten die ganze Oper hindurch erhalten.[184] Die leichtfüßige Motivik Enricos ist bereits in der Sinfonia zu hören und begleitet diesen vor allem in seiner Cavatina. Seine Sopranstimme ebenso wie die melismatische Ausführung gemahnen an die ältere Opera seria, wenn nicht sogar an eine Königsfigur der Tragédie Lyrique.

Es bleibt die Frage, was Mayr bewogen haben mag, in seiner späteren Kompositionsphase eine stark retrospektive, in vielem dem 18. Jahrhundert verhaftete Oper zu schreiben.[185] Man muss das Werk wohl im Kontext der Zeit betrachten, immerhin begann gerade das Kräftemessen der Traditionalisten mit den Anhängern der Belcanto-Moderne. Zweifellos

[181] Gerhard 1998, S. 91. Dort wird darauf hingewiesen, dass ein solcher Trauermarsch schon in Spontinis Oper *La Vestale* (Paris 1807, seit 1811 auch in Italien bekannt) auftaucht.

[182] Man vergleiche Mayrs Passage mit Donizettis Trauermarsch in *Dom Sébastien, Roi de Portugal* (1843/1845), dort aber mit Streichern und Chor.

[183] Schaumberg 2001, Bd. 2, S. 181.

[184] Allitt 1995, S. 213.

[185] Gerhard 1998, S. 92 f.

lag ihm und vor allem dem jungen Romani sehr an einem Erfolgswerk in Genua. Mit Mayrs Verehrung der Wiener Klassik allein dürfte das wohl nicht zu erklären sein, Genua gehörte ja trotz seines stets lebendigen republikanischen Geists den napoleonischen Eroberungen an. Warum aber hat er im selben Jahr, in dem er seine weit fortschrittlichere *Medea in Corinto* geschrieben hat,[186] in dem noch dazu Rossini mit seinem revolutionären *Tancredi* einen überwältigenden Publikumserfolg erlebte,[187] eine rückwärtsgerichtete Stimmführung wie in Mozarts *Idomeneo* nachgeahmt? War den Autoren der Oper an der Nachzeichnung metastasianischer Charaktere gelegen, oder war nur der Wunsch nach einem Publikumserfolg so stark, dass Mayr einen stilistischen Anachronismus in Kauf nahm?[188]

— * —

Fünf Jahre nach *La rosa bianca e la rosa rossa* nahm sich Mayr wieder eine Figur der englischen Geschichte vor, diesmal einen König, der real existiert hat: den Angelsachsen Alfred den Großen, der von 871 bis 899 herrschte. Der Text stammte von Bartolomeo Merelli (1794–1879), der weniger als Librettist denn als mächtiger Impresario internationale Bedeutung erlangte. Die Oper wurde 1818 in Rom erstmals aufgeführt. Alfred der Große war darin nach der historischen Chronologie der erste englische Herrscher, der eine Opernfigur abgab.

In der grauen Vorzeit Englands wurden die weitgehend leeren Inseln häufig Opfer von Überfällen nordischer Volksstämme. Aus Norwegen und Dänemark kamen die Wikinger und aus der norddeutschen Tiefebene die Angelsachsen. König Alfred I. konnte schließlich den Wikingern trotzen und diese aus dem Südwesten Britanniens vertreiben. Sie blieben fortan friedlich und sannen auf Vorstöße über den Atlantik. Alfred erreichte die Anerkennung seiner Oberherrschaft durch alle angelsächsischen Fürstentümer und kann als erster „Herrscher von England“ bezeichnet werden. Nach Alfreds Tod setzte unter seinen Nachfolgern ein innerer Verfall des angelsächsischen Königshauses ein, der dazu führte, dass die aufs Neue einfallenden Dänen schließlich eine Fremdherrschaft (von 1016 bis 1035) unter Knut dem Großen gründeten. Nach Knuts Tod zerfiel sein Großreich, das nur durch seine übermächtige Persönlichkeit zusammengehalten wurde. Unter den

[186] John S. Allitt stuft Mayrs *Medea in Corinto* musikalisch sogar in der Nähe von Verdis Hauptwerken ein. Allitt 1995, S. 227.

[187] Rossinis *Tancredi* ist zwei Wochen vor Mayrs Oper am Teatro La Fenice in Venedig erstaufgeführt worden.

[188] Die aufgeworfenen Fragen lassen sich ohne detaillierte Nachforschungen in den Hintergründen, die den Rahmen dieser Recherche sprengen würden, nicht beantworten.

Nachfolgern Alfreds finden sich Aethelstan (924–939), der das gesamte heutige Gebiet Englands unter sich vereinigte und sich als erster Herrscher offiziell „rex Anglorum“ nannte, und Eduard, ein Abkomme der Angelsachsen aus der Normandie, der die normannische Kultur auf die Insel brachte und seiner Exilheimat mit Westminster Abbey, der ersten normannisch-romanischen Kathedrale auf englischem Boden, ein eindrucksvolles Denkmal setzte. Weiters findet sich in der Folge König Edgar (959–975), dessen vielleicht einzige Leistung war, dass seine Herrschaft weitgehend ruhig verlief und er "der Friedfertige" genannt wurde. Die Erzählung berichtet von ihm ein Vorkommnis, in dem der Gesandte, der um die Hand einer Adeligen für seinen Herrn anhalten sollte, sich selbst in diese verliebt und sie heimlich geheiratet habe. Diese Geschichte brachte Edgar die Ehre ein, als nächster König in Opern dargestellt zu werden.[189]

In Johann Simon Mayrs Leben vollzog sich nach den beiden Opernpremieren des Jahres 1813 ein Wandel in seiner Selbstbetrachtung als Komponist, der bis etwa 1819 fortdauerte. Zum einen verstärkte sich die von ihm selbst in Gang gesetzte romantische Evolution in unerwartetem Maß, vor allem verbreitete sich das konkurrierende „Phänomen Rossini“ auf der gesamten Apenninischen Halbinsel und darüber hinaus. Zum anderen betraf Mayrs Läuterung seine eigene Psyche, da er sich selbst als Komponist zunehmend distanziert und selbstkritisch betrachtete.[190] John Allitt zeigt Mayrs Wandel zur Zeit der Rückkehr seines Schülers Donizetti aus Bologna bildlich auf, indem er beschreibt, dass „als sich eine wichtige Tür [der Opernkomposition] zu schließen begann, sich eine andere [zum Höhepunkt des romantischen Belcanto] mit der Rückkehr Donizettis aus Bologna öffnete“.[191]

Für Mayrs Opern war stets eine Vielfalt dramatischer Gattungen charakteristisch. Nach 1813 spielten aber die Komödien eine zunehmend untergeordnete Rolle und 1817 brachte er seine letzte Commedia per musica heraus.[192] Ab 1819 komponierte er einige seiner subtilsten und respektabelsten Werke, nicht nur für die Bühne sondern auch in der Kirchenmusik. Zu den Opern dieser Zeit, die wiederum große Erfolge waren, gehört seine letzte Vertonung einer englischen Königsgeschichte mit dem Titel *Alfredo il grande Re*

[189] Zwei Opern, wovon eine noch vor Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden ist: die Tragödie *Elfrida* von R. de Calzabigi und Giovanni Paisiello 1792 und die Semiseria *Le due duchesse* von F. Romani und G. S. Mayr 1814.

[190] Allitt 1995, S. 261.

[191] Ebda., S. 258.

[192] Morgenstern: Art. „Mayr, … Johann Simon …“ in ²*MGG*, Personenteil, Bd. 11, Sp.1406 f.

degli Anglo-Sassoni. Diese und die danach folgenden beiden letzten Bühnenwerke[193] wurden von Mayr in einer Periode komponiert, in der er seine innere Krise überwunden hatte und in seinem Schaffen mit den Neuerungen der Zeit Schritt hielt. Er zeigte auf, dass der "Stile antico" mit Rossini an seinem Ende angekommen war und es Zeit für den Umschwung zum "Stile nuovo" war, den John Allitt "Dolcestilnuovo mayriano" nennt und als dessen Hauptmerkmal er den Gewinn von Emotionen und Inspirationen aus der Melodie bezeichnet.[194]

Der Komponist brachte in der ersten Oper des Jahres 1819 seinen neu kreierten Stil im historischen Werk *Alfredo il grande* zur Anwendung. Um zu einem Libretto zu kommen, griff er, wie das zu Beginn der quasi industriellen Fertigung von Opern in großer Zahl im impresarialen System[195] schon üblich war, auf das Textbuch einer früheren Komposition zurück. So fragte Mayr bei Bartolomeo Merelli darum an das ursprünglich von Gaetano Rossi im Jahr 1805 geschriebene Textbuch zu *Eraldo ed Emma* neu zu gestalten. Dieser Opera seria liegt keine Begebenheit aus der englischen Geschichte, sondern eine Erzählung um einen Normannen im heutigen Norwegen zugrunde: Herzog Eraldo verkleidet sich als Barde und kann dadurch seine Braut Emma aus den Händen der dänischen Eroberer befreien. Gleichzeitig erhebt sich das normannische Volk und schlägt die Dänen in die Flucht. Trotzdem bildet sie die textliche Grundlage von Mayrs *Alfredo il grande*, wobei der Text umgearbeitet und räumlich nach England verlegt wurde. Den historischen Hintergrund stellt jetzt die Zeit der Scharmützel mit den Dänen vor der Union Skandinaviens nach 1389 dar. Trotz des namhaften, zu der Zeit aber nicht weithin berühmten Komponisten und des renommierten Textdichters Rossi erlitt das zweiaktige Dramma eroico per musica Anfang 1805 an der Scala ein Fiasko.[196]

---

[193] Es sind dies *Fedra* mit Text von Luigi Romanelli nach Jean Racine an der Mailänder Scala 1820 und *Demetrio* nach einem Textbuch von Pietro Metastasio, 1823 am Teatro Regio in Turin.

[194] Allitt 1995, S. 261ff. Allitt legt darin eine festgeschriebene Relation zwischen der Inspiration der Melodie und der emotionalen Wahrheit in der Musik dar. Allerdings sagt er auch, dass über die Gesamtheit des Melos zu dieser Zeit noch nicht geschrieben worden war.

[195] Gemeint ist die Zeit, in der an italienischen Opernhäusern oder an anderen Theatern zumindest für die italienischen Stagioni ein Impresario das Management und gemeinhin auch die finanzielle Sicherstellung der Aufführungen übernahm. Nähere Details dazu finden sich in praktisch allen einschlägigen Schriften über diese Zeit, so auch bei Rosselli, Art. „Merelli, Bartolomeo“, in *NGroveO*, Bd. 3, S. 340. (Man trifft in diesem Zusammenhang oft auf die Worte Serien- oder Massenfertigung, was aber nicht abwertend sondern lediglich als Hinweis auf die große Zahl von Opernkomponisten in dieser Zeitspanne und ihrer vielen Werke verstanden werden sollte.)

[196] Da es zu *Eraldo ed Emma* in keinem aktuellen Opernbuch einen informativen Abschnitt gibt, sind die hiesigen Angaben neben den tabellarischen Einträgen in Balthazar, Art. „Mayr, (Johann) Simon“, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 286 und in Morgenstern, Art. „Mayr, …“, in: [2]*MGG*, Personenteil. Bd. 11, Sp. 1900 ff. sowie dem zweiten Band von Schiedermair 1910, S. 249 f. entnommen.

Am 26. Dezember 1819 wurde das so entstandene Melodramma serio in zwei Akten unter dem vollständigen Titel *Alfredo il grande Re degli Anglo-Sassoni* gemäß den Wünschen ihres Komponisten in Bergamo am 1808 eröffneten Teatro della Società erstaufgeführt.[197] Die Oper wurde nicht nur stürmisch gefeiert, die Einwohner von Mayrs Wahlheimat anerkannten sie als sein Hauptwerk. Dieses erreichte bald darauf die hohe Zahl von 26 Aufführungen an der Scala im nahen Mailand, verschwand aber dann in den lombardischen Archiven.[198]

Zahlreiche Operninhalte oder ihre historischen und literarischen Grundlagen wurden in der italienischen Romantik mehrfach für die Bühne vertont. Es war dabei auch bestimmt nicht ungewöhnlich, dass Lehrer und Schüler denselben Stoff oder einen Text mit demselben Titel in Musik setzten. Im Fall von *Alfredo il grande* ist dies in sehr enger zeitlicher Nähe geschehen. Mayrs bedeutendster Schüler Gaetano Donizetti hat nur dreieinhalb Jahre nach dem Erfolgswerk seines Lehrers eine Oper praktisch desselben Titels auf ein Buch von Andrea Leone Tottola dem Publikum vorgestellt.[199] Seine Komposition kam am Teatro San Carlo in Neapel heraus,[200] sie wurde nach der Premiere nur ein weiteres Mal gegeben. Es erhebt sich die Frage, warum Donizetti den Auftrag überhaupt annahm, obwohl er um eine geringe Qualität des Textes gewusst haben musste. Es war vielleicht Geldmangel, der ihn dazu bewog die Einbuße an Reputation in Kauf zu nehmen. Mit den Librettisten mussten sich vor allem junge Komponisten wohl oder übel abfinden, da diese ja von den Theatern in bestimmten Städten vorgegeben waren. Einem jungen Opernkomponisten blieb nichts anderes übrig als entsprechend den Aufträgen umher zu reisen.[201]

Die beiden *Alfredo*–Opern von Mayr und Donizetti sind zweifelsfrei von unterschiedlicher Qualität, sie haben jedoch dieselbe Titelfigur, denselben historischen Hintergrund und sind in zeitlicher Nähe entstanden. Sie sollen in der Folge einander gegenübergestellt werden.

---

[197] Manchmal wird Rom 1818 für die Erstaufführung der Oper angegeben, so zum Beispiel bei Balthazar, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 286 – der Autor der Arbeit konnte aber keine weiteren Beweise dafür finden.

[198] Erst 1910 arbeitete Schiedermair das unsystematisch auf losen Blättern befindliche Manuskript auf und ordnete die Seiten nach seinem Gutdünken. Heute befindet es sich im Fondo Mayr des Konservatoriums von Bergamo in zwei in Pappe gebundenen Ordnern mit oft aufgelöster Fadenheftung und einigen Fehlbindungen. Siehe dazu Schaumberg 1999, S. 227. Eine Edition oder ein Digitalisat der Partitur existiert nicht.

[199] Donizetti war zum Zeitpunkt der Uraufführung erst 25 Jahre alt. *Alfredo il grande* zählt in der nach bekannten Uraufführungsdaten oder nach der Entstehung geordneten Werkliste als sein 13. Bühnenwerk.

[200] Donizetti verbrachte sein Dasein ab 1823 etwa 15 Jahre lang mit nur kurzen Unterbrechungen in Neapel, wo mit dem Teatro San Carlo nach La Scala in Mailand das zweitgrößte und in der Bedeutung ebenso rangierende Opernhaus auf der italienischen Halbinsel stand.

[201] Weinstock 1983, S. 33–35.

	Mayr	Donizetti
Titel	*Alfredo il grande,* *Re degli Anglo-Sassoni* Melodramma serio	*Alfredo il grande* Opera seria
Autoren	Text von Bartolomeo Merelli (nach einem Libretto Gaetano Rossis von 1805) Musik von Johann Simon Mayr	Text von Andrea Leone Tottola Musik von Gaetano Donizetti
Uraufführung	Bergamo, Teatro della Società zur Eröffnung der Karnevalstagione am 26. Dezember 1819	Neapel, Teatro San Carlo am 2. Juli 1823
Aufbau der Oper	zwei Akte 1. Akt: 13 Szenen (Szenen 12+13 = Finale I) 2. Akt: 15 Szenen (Szenen 14+15 = Finale II)	zwei Akte 1. Akt: 9 Szenen (Szenen 8+9 = Finale I) 2. Akt: 8 Szenen (Triumphmarsch + Szene 8 = Finale II)
Ort und Zeit	im Wald von Selvood, in der Nähe von Egbrichtston, in einem Schloss des Grafen von Murcia und in dessen Umgebung; ungefähr 878	auf Athelney, einer Sumpfinsel in Somerset, umgeben von undurchdringlichem Marschland; im 9. Jahrhundert während der dänischen Besetzung
Personen	Alfredo, König der Angelsachsen (bis Szene II/14 als Elfrido) – Alt Gutrumo, Herrscher der Dänen – Tenor Etelberto, Graf von Murcia – Bass Alsvita, seine Tochter – Sopran Alinda, Vertraute von Alsvita – Sopran Amundo, Hauptmann in Gutrumos Armee – Tenor	Alfredo, König von England – Tenor Amalia, seine Gemahlin – Sopran Eduardo, englischer General – Bass Atkins, dänischer General– Bass Enrichetta, Bäuerin – Mezzo Margherita, Bäuerin – Sopran Guglielmo, ein Schäfer – Tenor Rivers, ein Däne – Tenor
Chor und Statisterie	Chor: dänische Krieger, angelsächsische Krieger, Bergbewohner, Granden und Herzöge Statisten: dänische und angelsächsische Soldaten, Gefolge Alfredos	Chor: dänische Krieger, englische Krieger, Schäfer und Schäferinnen Statisten: englische und dänische Truppen, bewaffnete Hirten

Tabelle 6: Gegenüberstellung der *Alfredo il grande*-Opern von Merelli/Mayr und Tottola/Donizetti

Es sind schon weit vorher Dichtungen zum angelsächsischen König zu finden, das Geschehen in der Oper von Merelli und Mayr folgt aber sehr wahrscheinlich einem Roman von Albrecht von Haller (1708–1777), einem Forscher und Publizisten aus Bern in der Aufklärung.[202] Von ihm stammt eine Dichtung mit dem Titel *Alfred, König der Angelsachsen*, die wohl auf eine Abschrift der durch Feuer vernichteten *Vita Alfredi* aus den Jahren 849 bis 887 des Hofchronisten Asser zurückgeht. Dieser war an der „angelsächsische Renaissance" unter Alfred dem Großen beteiligt.[203] Der Gang von Handlung, Szenenfolge und Charakterisierung entspricht laut Schiedermair Rossis Vorlage. Er nimmt daher an, dass Mayr seinen Schüler Merelli zu einer Neubearbeitung veranlasst hat.[204]

Merellis Handlung spielt fünf Jahre[205] nachdem England von den Wikingern besetzt worden ist im Jahr 878 in Somerset. Lediglich ein kleiner Teil im Südwesten ist den Angelsachsen geblieben, deren König Alfredo seither verschwunden ist. Etelbert von Murcia und dessen Tochter Elsvita, deren Liebesgefühle für König Alfredo schon zuvor begonnen haben, leben auf ihrem Schloss. In ihrer Nähe halten sich die dänischen Krieger versteckt, denn ihr Anführer Gutrumo will sich für eine Niederlage am König rächen. Da sein Plan fehlschlägt, versucht er es mit einer List und lässt Alsvita, die Alfredo heimlich liebt, entführen. Er begehrt Schutz und Unterkunft auf dem Schloss und hält um die Hand der zurückgebrachten Alsvita an. Den Dänen gelingt die Einnahme des Kastells und als berichtet wird, dass der König tot sei, wähnt sich Gutrumo als Sieger. Der verschwundene Titelheld kehrt jedoch als Barde unter falschem Namen wieder. Alsvita verliebt sich in den Sänger, der sich Elfrido nennt und ehrt ihn mit einem goldenen Collier. Sie verliebt sich also zweimal in denselben Mann. Bewaffnete Hirten überwältigen die Dänen in den Wäldern, womit der siegreiche Kampf der Angelsachsen beginnt. Hochrufe kündigen bald darauf den Sieg von Alfredos Kämpfern an. Alsvita wird vor den König geholt. Er gibt ihr

[202] In keiner verfügbaren Literatur über den Komponisten findet sich eine Inhaltsangabe zu Mayrs Oper. Die hier in der Folge beschriebene Handlung wurde aus dem Libretto von 1820 und den Hinweisen in Schiedermair 1907, Bd. 2, S. 172–175 und in Schaumberg 1999, S. 227–234 erstellt. Ebenso ist kein Notentext verfügbar, da die Partitur derzeit nicht zugänglich ist. Die Angaben über die wichtigsten musikalischen Nummern, soweit diese überhaupt erhalten sind, wurden den Incipits in den genannten Druckwerken entnommen.

[203] Fueter/Eschenbroich, Art. „Haller, Albrecht von", in: *NDB*1966, Bd. 7, S. 546. Josef Haydn hat eine Bühnenmusik zu einem Drama von J. W. Cowmeadow nach A. Bicknell mit dem Titel *Alfred, König der Angelsachsen, oder Der patriotische König* geschrieben.

[204] Schiedermair 1907, Bd. 2, S. 172. (Merelli (*1794) besuchte mit Donizetti (*1797) gemeinsam Mayrs Kompositionsklasse in Bergamo. Rosselli, Art. „Merelli, Bartolomeo", in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 340.)

[205] Die Spanne von fünf Jahren wird im Libretto als ‚un lustro' (von lateinisch lustrum) bezeichnet.

das Collier zurück, wodurch sie die Wahrheit erkennt. Als sie sich langsam fasst, reicht er ihr die Hand und führt sie zum Thron – sie sind als Herrscherpaar vereint. Von nun an regiert Alfredo als weiser König in England. Er umarmt seine Feinde und bewegt beugt auch Gutrumo seine Knie vor ihm.

Beide Werke zeigen einen einfachen, weitgehend den Konventionen am Anfang der Stilepoche entsprechenden musikalischen Aufbau.[206] In Mayrs Komposition nehmen Seccorezitative so breiten Raum ein, dass sie fallweise den Zusammenhang der Szenen empfindlich stören. Die Introduzione ist durch starken Einsatz des Chors und zwei Soloauftritten gekennzeichnet, beginnt mit einer Choreinleitung und einer Sortita (I/1) des Gutrumo (Tenor). Es folgt ein lebhaftes Präludium von Jagdinstrumenten, das einem Jägerchor (I/3) vorausgeht, der die Cavatina der Alsvita (Sopran) mit dominanten Holzbläsern aus zwei unterschiedlich raschen Sätzen (I/4) und rhythmischem Schlussteil in traurig klingendem h-Moll umrahmt. Daran schließt wieder ein Chor an, diesmal von den Bewohnern der Berge gesungen (I/6). Im ersten Teil des Finales I, dessen Höhepunkt ein Schluss-Sextett ist, ist ein Colpo di scena durch Elfridos Auftritt enthalten. Die letzte Szene des ersten Akts bildet eine weitreichende Nummernfolge, die aus einem Chor der Angelsachsen, einem langsamen Terzett von Gutrumo, Etelberto (Bass) und Alsvita in Es-Dur und danach der Sextett-Stretta mit Chor im Vivace assai, B-Dur besteht. Den Auftritt von Alfredo als singenden Barden unter dem falschen Namen Elfrido mit der Canzone 'Ov'è la bella vergine' (II/4–5) kennzeichnen arpeggierte Es-Dur-Dreiklänge der Harfe begleitet vom Englischhorn. Mit Ausnahme eines Duetts (II/2) und eines Terzetts (II/7) sowie der beiden Aktfinale (I/10–11 und II/15–16) sind alle Szenen Rezitative und Arien, die mehrfach von einem Chor abgeschlossen werden. Auch dadurch wird die formale Einfachheit des Aufbaus deutlich. Die beiden mehrteiligen Ensembles – ein Duett und ein Terzett – finden sich beide im zweiten Akt. Ersteres leitet das Geschehen des Akts mit einer Auseinandersetzung zwischen Gutrumo und Alsvita ein. Das Terzett (II/7) im Zentrum des Akts enthält die Vorhersage einer glücklichen Zukunft für Alsvita durch Alfredo. Dem geht eine Marscheinleitung (Tempo di marcia sostenuto) voran, worauf die Teile Allegro, Larghetto, Allegro und Allegro con più moto mit Oboe als Soloinstrument in Es-Dur und C-Dur folgen. Auch hier gibt es eine Kerkerszene (II/12–13), die aus einem Accompagnato und einer Arie der Alsvita – Allegro agitato in B-Dur mit dem Tamburin

[206] Bei Mayrs Oper ist dies derzeit nur aus der Struktur von Merellis Textbuch und aus den Incipits der Noten in Schaumberg 2001, Bd. 2, „Vorläufiges chronologisch-thematisches Verzeichnis" zu ersehen.

als Rhythmusinstrument, Larghetto d-Moll, Allegro F-Dur besteht. Ein Triumphmarsch (Tempo di marcia moderato, G-Dur, II/14) mit dem Chor der Angelsachsen leitet das Finale der Oper ein, das die Handlungsträger vereinigt.

Donizettis Oper mit dem Text von Andrea Leone Tottola hat ebenfalls Alfred den Großen und seinen gloriosen Sieg über die dänischen Invasoren und deren Vertreibung aus England sowie eine von einer Partnerschaft dominierte Vorgeschichte als Hintergrund. Jedoch verzichtet das Libretto auf die Mär vom als Barden verkleideten König und auf eine Liebeshandlung mit Lieto fine, wodurch das Geschehen deutlich realistischer anmutet. Auch ist Alfreds dänischer Gegenspieler Guthrum hier nicht Person der Handlung, was dem Stück im Vergleich zu Mayrs Oper viel an Dramatik nimmt.[207] Der Text von Merelli besteht aus 48 Seiten, wohingegen der in derselben Schrift gedruckte von Tottola nur 34 Seiten umfasst. Darin zeigt sich die später noch zunehmende Verknappung der Textbücher durch eine eingeschränktere Zahl von Arien sowie weniger und kürzere Rezitative.

Auch diese Oper spielt in Somerset, auf der Insel Athelney in den Sumpfgebieten. Während der Kämpfe gegen die dänischen Besetzer hat Alfredo bei einem Bauern Zuflucht suchen müssen. Dort finden ihn seine Gattin Amalia und der General der königlichen Truppen. Sie haben nicht bemerkt, dass ihnen ein Anführer der Dänen gefolgt ist. Durch einen Geheimgang können sich die Flüchtlinge zunächst retten, aber die Dänen haben den Gang ebenfalls bemerkt und nur das unerschrockene Auftreten des Bauern mit einer Schar bewaffneter Schäfer verhindern ihre Gefangennahme. Alfredo hat seine Streitmacht um sich versammelt und sucht die Entscheidungsschlacht. Die Königin ist ihm heimlich gefolgt, sie wird gefangen genommen, und muss wiederholt aus Feindeshand befreit werden. Auf einer weiten Ebene stellen sich die angelsächsischen Kämpfer dem Feind. Durch die Tapferkeit und die Überzahl der Mannen Alfredos werden die Dänen geschlagen – sie verlassen das Land. Alfredo „il grande“ wird als der Retter Englands gefeiert.

Donizettis Komposition unterscheidet sich in manchen Belangen stark von Mayrs Werk.[208] In einer eigenwilligen Eröffnungsvariante beginnt die Introduzione nach der einteiligen Sinfonia mit einem Duett der beiden Zuflucht Suchenden als erste Gesangsnummer (I/1) während der Chor der Hirten und Schäferinnen einsetzt. Im Gegensatz zu Mayr gibt es

[207] Eine aktweise Inhaltsangabe findet sich in Wagner [5]2011, S. 308, eine kurz zusammengefasste Version in Ashbrook 1982, S. 537.

[208] Während für die musikalische Analyse von Mayrs Oper lediglich Incipits herangezogen werden konnten, findet sich im Internet ein Digitalisat des teilweisen Autographs Donizettis, das in der Bibliothek des Konservatoriums San Pietro a Majella in Neapel aufbewahrt wird.

variierend mehrstimmige Chöre beiderlei Geschlechts. Nach einem kurzen Quintett, das die Aufnahme der Flüchtlinge beim Bauern Guglielmo verdeutlicht, und einem Rezitativ der beiden Verfolger folgt eine virtuose Cavatina des Alfredo in B-Dur (I/3). Nach einer Rezitativ-Szene (I/4) hat Donizetti wieder ein Ensemble, diesmal das Terzett von Alfredo, Amalia und Eduardo (I/5) mit eingestreuten Dialogen gesetzt. Die Wiederaufnahme des Allegros daraus bildet die Stretta der Introduzione. Am Aktende bestreiten alle Protagonisten und die Chöre der Dänen sowie die Schar der kämpferischen Schäfer das zwischen F-Dur und D-Dur wechselnde Finale I (I/7–9). Der zweite Akt beginnt mit einem Ensemble, in dem Guglielmo und die Hirten auf den als Kriegsherr gekleideten Alfredo treffen. Zu ihnen stößt zum Entsetzen des Feldherrn auch seine Gattin Amalia (II/1). Darauf bildet eine Szene, die nur von Nebenfiguren bestritten wird (I/3, Rezitativ der Bäuerinnen und Arie der Enrichetta) einen Abstand zum martialischen Fortgang und Schluss. Diese kann als Zeichen der beginnenden Aufwertung der Randcharaktere angesehen werden, deren Agieren und Denken mit eigenen Nummern behutsam in die Handlung einbezogen wurde. Enrichetta äußert in ihrer Arie Hoffnungen und Befürchtungen zum bevorstehenden Kampf. Die Kampfszene selbst (II/4–6), die nur seitens der Angelsachsen bestritten wird, scheint ursprünglich aus einem Rezitativ des Eduardo, einem zweistrophigen Chor der Hirten, einer Arie des Alfredo und einem Ensemble mit Chor bestanden zu haben. Die Arie, im Libretto die vierte Szene des zweiten Akts, fehlt jedoch im Notentext. Nach einer dramatischen Szene, in der Amalia ihre Freiheit gegen Atkins und eine Gruppe Dänen am Ende mit Hilfe von Eduardo und Guglielmo verteidigt, beginnt das Finale der Oper (II/8) mit einem Triumphmarsch der Banda. Diesem folgt ein gemischter Chor der angelsächsischen Kämpfer und der Landfrauen. Ebenso unkonventionell, wie die Oper begonnen hat, endet sie auch. In der letzten Szene haben Alfredo und Amalia, letztere mit Chor, je ein finales Solo.

Die Stimmlagen entsprechen in Donizettis Oper dem Geschlecht der handelnden Personen. Auch die Königsfigur ist keiner Frauenlage mehr zugeordnet, Alfredo ist ein Tenor und noch nicht mit einer tiefen, entweder Macht und Unbeugsamkeit oder Weisheit, Güte und Erfahrung ausstrahlenden Männerstimme besetzt. In beiden Werken kann die Titelfigur lediglich dem Geschehen nach charakterlich identifiziert werden. In der früheren Oper verzeiht der Herrscher seinen Feinden, umarmt diese sogar, während er sie in Donizettis Werk aus dem Land vertreibt. In beiden Fällen geht die Milde am Schluss wohl auf die historische Tatsache der Bekehrung des paganen Dänenkönigs zum Christentum zurück,

was aber historisch nicht harmonisch abgelaufen sein dürfte. In beiden Opern gehören dem Chor die letzten Worte bevor der Vorhang fällt. Im ausführlicheren Text von Merelli sind es zwei Vierzeiler in Ottonari und je einem abschließenden Senario bestehend aus drei Versi misurati und einem Verso tronco, was eine zweistrophige Schlussformel ergibt. Im bereits entsprechend der gesteigerten Prägnanz des Donizettistils gehaltenen Tottola-Text sind es hingegen nur drei Settenari als Versi misurati und ein Senario als Verso tronco.

Mayr	Donizetti
O clemenza sei tu sola Il miglior di tutti i pregi, Quando sai nel cor de' Regi La tua voce risvegliar. Scenda alfin si lieti vanni, E qui arrida ognor la pace. Più di guerra l'atra face Non si vegga ad agitar.	In ciel propizia stella A' vostri voti arrida, E a coppia cosi bella Renda felicità.

Textbeispiel 7: Die Schlussworte des Chors bei Merelli und bei Tottola.

3.1.2 Margarete von Anjou und die „Bloody Mary" bei Giovanni Pacini

Giovanni Pacini entstammte einer toskanischen Familie und wurde im Februar 1796 auf einer Reise seiner Eltern in Catania geboren. Schon in jungen Jahren hatten seine Opern Erfolge an den großen Theatern Italiens, sie drangen aber vorerst über die Grenzen der Halbinsel kaum hinaus. Dort wurde er allerdings ein gefeierter Opernkomponist. Er hielt sich später auch in den damals überaus bedeutenden Musikzentren Wien (1827)[209] und Paris auf, um frühere Werke aus seiner Feder einzustudieren, ohne jedoch Aufträge für Neukompositionen zu bekommen.[210] Für Pacinis künstlerische Laufbahn war eine etwa fünfjährige Unterbrechung des Schaffens maßgebend, die durch den Premieren-Misserfolg der Oper *Carlo di Borgogna* im Karneval 1835 am Teatro La Fenice in Venedig ausgelöst wurde. Zwischen diesem Ereignis und dem Dezember 1839 ruhte seine Opernkomposition mit Ausnahme von privat gezeigten Kammerstücken in Viareggio, danach erst entstanden mit *Saffo*, *Medea* und *Maria regina d'Inghilterra* seine heute anerkanntesten Bühnenwerke, die aber nicht mehr die Begeisterung der früheren Jahre beim zeitgenössischen Publikum hervorriefen.[211] Die freiwillige Zäsur teilt sein Opernschaffen nicht nur zeitlich sondern

[209] Mascari, Art. „Pacini, Giovanni", in: ²*MGG, Personenteil*, Bd. 12, Sp. 1522.
[210] Lippmann, Art. „Pacini, Giovanni", in: *MGG*, Bd. 10, Sp. 556.
[211] Mascari, Art. „Pacini, Giovanni", in: ²*MGG, Personenteil*, Bd. 12, Sp. 1522.

auch stilistisch in zwei Phasen. Während die frühen Opern insgesamt eine größere Leichtigkeit in der Melodik erkennen lassen, zeigen die Kompositionen der späteren Periode „eine bewusste Suche nach einem musikalischen Ausdruck […], der den dramatischen Situationen, die er behandelte, wahrheitsgetreuer war“.[212]

Pacinis Opern zeigen eine beachtliche melodische Erfindungsgabe und die Fähigkeit zu eindringlich-rhythmischen Abschlüssen der geschlossenen Nummern. Das hat ihm schon zu Lebzeiten den achtungsvollen Beinamen "Maestro delle cabalette" eingetragen.[213] Sein größtes Verdienst besteht wohl im Schaffen zahlreicher Melodien und rhythmischer Kadenzen, aber auch in einer individuellen Gestaltung des abwechselnden Einsatzes instrumentaler und vokaler Variierungen.[214] Pacini war auch für die Verhältnisse seiner Zeit ein außerordentlich fruchtbarer Komponist, dessen Werkliste etwa 85 Opern umfasst.[215] Er gehörte zusammen mit Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti und Saverio Mercadante zum Kleeblatt der bedeutendsten Opernkomponisten zwischen Mayr und Rossini einerseits und Giuseppe Verdi andererseits. Sein gesamtes Künstlerleben lang blieb er ein führender Musikpädagoge und erhielt fortlaufend Scritture für neue Opern. Seine Bühnenwerke hatten zu Zeiten Rossinis ebensolchen Erfolg wie in Verdis Tagen.[216] Er stellt ein bedeutendes Bindeglied in der Entwicklung der italienischen Oper dar und seine Karriere als Komponist dauerte, wenn man von Verdi absieht, ungewöhnlich lange. Es ist ein deutliches Zeichen seiner anhaltenden Schaffenskraft, dass seine erste Oper 1813 im selben Jahr wie Rossinis *Tancredi* herauskam und seine letzte wenige Monate vor seinem Tod 1867, dem Jahr von Verdis *Don Carlos*.[217]

Will man dem Geschichtsverlauf folgen, so sind von Pacini zuvorderst drei Opern zu nennen, die in der Historie Schottlands angesiedelt sind. Am weitesten zurück, nämlich im zehnten Jahrhundert liegt die Geschichte von Malcolm I. als Hintergrund für *Malvina di Scozia*. Dieser schottische König hat durch seine Herrschaft (943–954) wenige Spuren hinterlassen, nachdem das Piktenreich im vereinigten katholischen Schottland aufgegangen war. Was Salvadore Cammarano bewogen haben mag zu einer so exotischen Figur zu greifen, ist fraglich. Jedenfalls ging der Stoff auf die in Portugal spielende Tragödie *Inès de*

[212] Commons „Giovanni Pacini and ‚Maria Tudor‘“, in: The Donizetti Society, Donizetti Journal 6 (1988), S. 59.

[213] Mascari, Art. „Pacini, Giovanni“, in: ²*MGG, Personenteil*, Bd. 12, Sp. 1522.

[214] Lippmann, Art. „Pacini, Giovanni“, in: *MGG*, Bd. 10, Sp. 556.

[215] Rose/Balthazar, Art. „Pacini, Giovanni“, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 810–812.

[216] Lippmann, Art. „Pacini, Giovanni“, in: *MGG*, Bd. 10, Sp. 557.

[217] Commons 1988, S. 57.

Castro von Antoine Houdar de La Motte (1672–1731) zurück, auf einen französischen Dichter und Literaten, der den Vorrang der zeitgenössischen gegenüber der antiken Dichtkunst vertrat. Die zweite schottische Oper ist *Vallace, o sia L'eroe scozzese* von 1820, die im Kapitel über Schottland näher betrachtet wird.[218] Eine weitere hat den Helden Allan Cameron (*Allan Cameron* 1848) unter dem schottischen König Karl II. zum Inhalt. Pacini schrieb außerdem Opern, die in der Zeit Richard I. Löwenherz (1189–1199) spielen:1829 *Il talismano, ovvero La terza crociata in Palestina*, eine Oper, die auf einer Erzählung von Walter Scott beruht und während des dritten Kreuzzugs spielt (1189–1192) sowie 1832 die Geschichte eines Ritters der Tafelrunde mit dem Titel *Ivanoè*.

In Pacinis Schaffen finden sich darüberhinaus zwei Opern über englische Königinnen, die trotz ihres sehr ähnlichen Titels grundlegend verschieden sind. *Margherita regina d'Inghilterra* und *Maria regina d'inghilterra* entstammen den unterschiedlichen Schaffenszeiten des Komponisten nämlich *Margherita* der früheren vor 1835 und *Maria* der späteren nach 1839. Die beiden Stoffe haben einmal Margarete d'Anjou (ihren Namen trägt auch der alternative Titel dieses Werks[219]), der Gemahlin des englischen Königs Heinrich VI., und das zweite Mal die Tudor-Königin Maria I. genannt Bloody Mary als Titelfigur. Dementsprechend spielt die erste Oper im Jahr 1461 in Yorkshire und die zweite 1553 in London. Der Vergleich der beiden Partituren macht das Gesagte über Pacinis musikalischen Stil in den beiden Phasen seines Œuvres deutlich: Die frühere Oper zeichnet sich durch einen leichten Musikstil mit ausgeprägter strophischer Wiederkehr der Solita forma aus, die spätere lässt hingegen eine stärkere musikalische Deutung des dramatischen Geschehens erkennen.

Zwei italienische Opern des Belcanto enthalten stofflich Geschehnisse aus dem Leben von Margarete d'Anjou (1430–1482). Eine trägt den Titel *Margherita, regina d'Inghilterra* und wurde von Pacini auf einen Text des Autors Andrea Leone Tottola komponiert, die andere mit dem Titel *Margherita d'Anjou* basiert auf einem Libretto von Felice Romani und ihre Musik stammt von Giacomo Meyerbeer (1791–1864). Gemäß einer Vereinbarung im Vertrag von Anjou, der im 100-jährigen Krieg die festgefahrenen Friedensverhandlungen flott machen sollte, wurde Margarete mit Heinrich VI. von Lancaster verheiratet.[220] Als

[218] Siehe Kapitel „Sagenhaftes und reales Schottland", ab S. 104.

[219] Es war nicht ausfindig zu machen, wann und wo der alternative Titel eingeführt wurde.

[220] Die Lebensgeschichte der Margarete von Anjou (mit Geburtsjahr 1429) findet sich unter anderem in *Meyers Konversations-Lexikon*, Leipzig [7]1927, 7. Bd., Sp. 1687. Ihre Verheiratung hatte politische Räsonen,

Gattin des aus Geistesschwäche weitgehend regierungsunfähig gewordenen englischen Königs übernahm sie, gestützt durch ihre Günstlinge, die Führung der Lancaster-Partei und spielte in den Rosenkriegen eine Rolle. Dank Ihrer außergewöhnlichen Geisteskraft und Unnachgiebigkeit herrschte sie unbeugbar über Politik und Militär. 1461 und ein weiteres Mal 1463 musste sie nach Kämpfen auf das Festland fliehen. Heinrich VI. herrschte für ein paar Monate ein zweites Mal, aber danach gelang es Margarete nicht mehr Eduard IV. York vom Thron zu stoßen. Nach einer vernichtenden Niederlage 1471, bei der ihr Sohn auf der Flucht getötet wurde, geriet sie in Gefangenschaft, aus der sie erst nach vier Jahren durch Verwendung des französischen Königs Ludwig XI. freigelassen wurde. Nach dem Tod Heinrich VI. kehrte sie auf ihren Ahnensitz in Anjou zurück, wo sie1482 eines natürlich Todes starb.[221]

Die beiden Bühnenwerke um diese Königin bieten sich wieder für eine Gegenüberstellung an, da sie dieselbe Periode der Rosenkriege als Hintergrund haben und zeitnah entstandene italienische Opern sind. Pacinis Werk zeichnet inhaltlich direkt das Geschehen gleich nach der Schlacht von Towton, der gewalttätigsten Schlacht während der Rosenkriege, einem der erbittertsten und blutigsten Kämpfe im Verlauf der englischen Geschichte überhaupt, und der daran anschließenden Flucht der bis dahin herrschenden Familie Lancaster nach. Die Geschichtsschreibung ist allerdings bis heute im Fall dieser Schlacht zweifelhaft, weil sie nur seitens York geführt wurde und andere Berichte auch in späteren Jahren unterbunden wurden. Am 29. März, dem Palmsonntag des Jahres 1461 trafen die gesammelten Heere der beiden Parteien in der Grafschaft Yorkshire aufeinander und das Folgende soll sich ereignet haben: Beide Kontrahenten suchten in diesem Kampf die Entscheidung auf einem nach einer Richtung zu einem Fluss abfallenden Plateau sollen etwa 50.000 Kämpfer gefochten haben, darunter vor allem auf der Seite des regierenden Königs viele Lords, was zu einer starken Dezimierung des Hochadels führte und den königlichen Rat schwächte. Die Schlacht dauerte den ganzen Tag bis in die Finsternis hinein und wurde bei eisigem Winterwetter mit Schneestürmen als Kampf Mann gegen Mann gefochten, weil der starke Wind den Einsatz von Pfeilen wirkungslos machte. Nach anfänglichen Erfolgen der Lancasters wendete das Eingreifen frischer Truppen des Duke of Norfolk auf der Seite der Yorkisten das Blatt. Die Schlacht endete mit einem kompletten Sieg der Yorkisten und die Lancastrianer wurde schwer geschlagen. Am Ende setzte eine

jedoch wurden die vorgesehenen Friedensziele zwischen Frankreich und England nicht dauerhaft erreicht (Sarnowski ²2012, S. 183).

[221]Sarnowski ²2012, S. 186–188.

Massenflucht über den steilen Abhang zum durch das Wetter angeschwollenen Fluss ein, in dem viele der Krieger ertranken. Einer vorherigen Absprache zufolge nahm keine Seite Gefangene und die nächsten zwei Tage über wurden Flüchtende verfolgt und vorsätzlich umgebracht. Insgesamt wird eine Zahl von etwa 20.000 bis 25.000 Toten genannt. Die Kampfhandlungen sollen mehrfach unterbrochen worden sein, weil die Toten weggeschafft werden mussten, damit die kämpfenden Fronten wieder zueinanderkommen konnten. Die Familie König Heinrichs VI. (1421–1461 / 1470–1471) – er selbst, seine Frau und deren Kind Eduard, der Prinz von Wales – floh gleich anschließend nach Schottland und weiter nach Frankreich. Der neue König Eduard IV. von York (1461–1470 / 1471–1483) wurde vom Parlament anerkannt und die überlebenden Adeligen des Hauses Lancaster schworen ihm die Treue.[222]

In seinem als „Argomento“ betitelten Vorwort legt Tottola die historischen Hintergründe aus der damaligen Sicht dar. Er beschreibt sowohl die Vorgeschichte der Schlacht, als auch ansatzweise diese selbst, wobei er die Tapferkeit der Königin und ihrer Kämpfer überschwänglich rühmt. Er bezeichnet aber die Schlacht bei Tawnton [sic!] als vernichtenden Sieg über Enrico. In die Flucht Margheritas baute er einen wahrscheinlich erfundenen Überfall auf die Königin und ihren Sohn durch eine Bande Räuber ein, wodurch sie ihrer wertvollen Ausstattung beraubt worden sei, aber sie imponierte deren Anführer so sehr, dass es ihr gelang in ihm einen Fürsprecher zu finden. Sie floh weiter nach Frankreich, wo sie vom französischen König Ludwig XI. eine Flotte und Krieger bekam, durch die sie nach Schottland und weiter nach England zurückkehren konnte. Auch den Conte di Warvick [sic!] bekehrte sie zugunsten Enricos und befreite ihn aus der Gefangenschaft.

Auf diesen teils pseudohistorischen Grundlagen baut das Drama auf, in dem drei Königsfiguren auf der Bühne agieren – so viele wie in keinem anderen hier besprochenen

[222] Seward 1995, S. 81–84.

Werk.[223] Der augenblickliche König Enrico VI[224], dessen Gemahlin Margherita di Anjou (Sopran) und der erst später als Eduardo IV gekrönte Jorck (Tenor) treten ebenso auf, wie Enricos Sohn Eduardo als Kind und Prinz von Wales in einer stummen Rolle. Es gibt deshalb kaum eine Szene, in der keine dieser Personen auf der Bühne steht.

Mit einteiligen Cavatinen werden die beiden erwachsenen Könige in Pacinis Werk eingeführt. Eduardos Arie (I/2) in g-Moll ist sotto voce häufig chromatisch von Holzbläsern begleitet, erklingt in ernstem verinnerlichtem Ton und enthält virtuose Verzierungen in kleinen Notenwerten mit zahlreichen Punktierungen. Der Ausdruck zeugt von Sorge und Unzufriedenheit, was trotz des militärischen Sieges den Makel der gelungenen Flucht des Widersachers andeutet. Der besiegte Enrico tritt hingegen allein und unbewaffnet zu großer Orchesterbegleitung in As-Dur auf (I/3). Er beginnt solistisch, da er glaubt seine Frau und den geliebten Sohn verloren zu haben. Dann setzen die Streicher ein, die bei Eduardos Cantabile fehlten. Beim abermaligen Einsetzen des ganzen Orchesters wechselt er über die Subdominante in die tiefere Lage von Des-Dur und schließlich nach d-Moll. In einem dramatischen Affekt sinkt er mit den mehrfach wiederholten Worten 'sento mancarmi il cor!' müde und besinnungslos auf einen Baumstumpf.

So findet ihn Margherita mit ihrem Sohn. Die Königin beginnt ihren Auftritt von schnellen, chromatischen Sechzehntel begleitet mit einem ariosen Teil, der in dem Ausruf ‚Stelle! Enrico!‘ gipfelt, als sie ihn erblickt. Sie sprechen sich gegenseitig Mut und Hoffnung zu. Das Duett (I/4) ist annähernd dreiteilig geführt, wobei Enrico beginnt, sich dann überschneidend mit Margherita vereinigt und schließlich beide zusammen singen – die ersten beiden Teile bilden das Cantabile, das A due ist die Cabaletta. Ihre Stimmen überlappen im zweiten Teil der ersten Strophe, was neuerlich die eheliche Zusammengehörigkeit des Paars beweist. Die Orchesterbegleitung dazu ist zweischichtig: die Streicher spielen ein rhythmisches Ostinato zuerst in Achteln, später in Sechzehntel,

[223]Als vollständige musikalische Quellen ließen sich im Internet nur zwei Partituren feststellen: das Autograph von 1827 im Konservatorium von Neapel, eine Abschrift von 1828 in Mailand, eine weitere augenscheinlich nicht vollständige aber annähernd komplette in Neapel o.J., die alle mit den Angaben in der Werkliste in der *MGG* übereinstimmen (Mascari, Art. „Pacini, Giovanni“, in: [2]*MGG, Personenteil*, Bd. 12, Sp. 1523–1526). Da Pacinis *Margherita*-Oper in moderner Zeit noch nie aufgeführt wurde, existieren davon offenbar keine gedruckten Noten. Die beiden genannten handschriftlichen Partituren in Neapel sind mit den Digitalisaten im Internet identisch, jedoch ist das Autograph wegen der Handschrift sehr schlecht lesbar (vor allem die Gesangstexte) und die Kopie ist ohne Nummernfolge und ohne Schlüssel, mit zahlreichen Kurzformen und mit gemischter Instrumentierung. Die darin enthaltenen Gesangstexte stimmen zudem nicht immer mit dem verwendeten Textbuch von 1827 überein. Für diese Arbeit wurden beide digitalisierten Partituren herangezogen.

[224] Die Stimmlage des Enrico ist nicht klar zu identifizieren. In der autographen Partitur trägt seine Stimme den Bassschlüssel, während der Ambitus in der nicht datierten Abschrift eher auf einen Tenor hinweist.

während die Bläser lange gehaltene (ganze) Töne zum syllabischen Text erklingen lassen. Den Colpo di scena in der Wiederholung der zweiten Strophe kündigt eine unisono aufsteigende E-Dur-Skala mit Schlussakkord auf der Dominante an. Gemeinsam hat der Tod keinen Schrecken für sie, füreinander würden sie sterben. Es folgt ein instrumentales Nachspiel mit großer Besetzung unter Einsatz von Pauken und einem Serpent.

In den beiden Finali sind alle drei Königsfiguren gemeinsam auf der Bühne. Das erste bildet die dramatische Kernszene des Stücks, es besteht aus einem Duett der beiden männlichen und einem nachfolgenden Terzett aller drei Hauptfiguren. In dieser Finalszene kommt es zur Konfrontation zwischen Eduardo und Enrico, die in schnellen kleinen Notenwerten häufig chromatisch abläuft. Sie zeigt denselben regelmäßigen Aufbau wie das obige Duett: zuerst Enrico dann Eduardo (mit Einwürfen der jeweils anderen Person) und schließlich wieder ein A due, in dem Letzterer die Drohung „Fürchte meinen Zorn!“ ausstößt. Die Instrumentenbegleitung setzt durch prägnante Rhythmisierung von punktierten Achteln und Sechzehntel das kämpferische Moment um. Lediglich Enricos Ausruf 'Paventa, o traditor!' ist durch lange Noten mit virtuosem Melisma hervorgehoben. Das Terzett wird durch Margheritas Hinzutreten zu den Feinden begonnen, es ist hauptsächlich in den Tonarten As- und Des-Dur gehalten. Darin sind die Singstimmen des Königspaars homophon, während Eduardo gleichzeitig eine andere Melodie singt, was sein Alleinsein auf der dramaturgischen Ebene musikalisch verdeutlicht. Im letzten Teil des Terzetts setzen die drei Königsfiguren zu einem ff-Akkord in As-Dur gleichzeitig zur A tre-Cabaletta mit Bass-Ostinato der Violoncelli ein. Margherita begehrt nicht nach dem Thron, sie will nur Erbarmen für ihren Mann und ihr Kind und kniet vor Eduardo nieder. Enrico ist empört, hebt sie hoch, nennt sie Heldin und Siegerin. Ein Accompagnato-Rezitativ bildet einen neuen handlungstragenden Teil: Eduardo lässt Enrico und Margherita abführen.

Margherita wird vor den König gebracht, der ihr in einem dramatischen Höhepunkt seine Liebe gesteht und ihr den Thron an seiner Seite anbietet, was sie entrüstet zurückweist. Das Cantabile des Duetts (II/2) besteht aus zwei Strophen, die nacheinander von Eduardo und von Margherita gesungen werden, gleich gebaut und als Merkmal mit Koloraturen bei den Worten 'cor' und 'traditor' ausgeziert sind. Als Colpo di scena im Tempo di mezzo berichten Wachen, dass Enrico geflohen sei. Danach bildet den raschen Satz des Duetts eine Cabaletta (II/3), deren drei Strophen hintereinander von Eduardo, Margherita und dem Chor der Soldaten gesungen werden. Sie ist anfangs nur schlicht mit Streichern begleitet,

erst ab Margheritas Worten 'Ah dove si vide?' wird das Orchesterspiel dichter und baut sich im Allegro mit beschleunigtem Tempo zum Tutti mit scharfen Tönen der Bläser auf, während Tremoli der Streicher ihre seelische Aufregung kennzeichnen. Hier erweist sich Pacini als wahrer Maestro delle Cabalette. Ein weiterer Colpo di scena ereignet sich schon im nächsten Bild, als die Kämpfer sich Enrico unterwerfen. Unter der Fahne Lancasters versammeln sich nach und nach die Akteure zum Finale der Oper (II/8 + Scena ultima II/9). Dieses besteht aus dem letzten Colpo di scena, worin durch den Einsturz der Hütte, in der die Szene spielt, der Blick auf die rettende französische Flotte frei wird. Dem Einsturz gehen die Gefahr signalisierend Tremoli der Instrumente voraus, die dann einem bewegten Einsatz des vollen Orchesters Platz machen. Einem abschließenden Quartett von zwei Haupt- und zwei Nebenfiguren folgt ein finales Tableau. Metrisch scheint Tottolas Text nicht von großem Interesse zu sein, es wäre lediglich zu erwähnen, dass der Schluss zum überwiegenden Teil aus Endecasillabi mit fallweise eingestreuten Settenari, also durchgehend aus unpaarigen Versen gebaut ist, die eigentlich die passende Metrik für Rezitative sind. Das Quartett von zwei Haupt- und zwei Nebenfiguren führt in ein abschließendes Tableau – der Vorhang fällt, Ende des Dramas.

Romanis und Meyerbeers musikalisches Bühnendrama *Margherita d'Anjou* spielt gut ein Jahr nach der blutigen Schlacht von Towton und der Flucht Margaretes zum französischen König Ludwig XI. sowie der Absetzung Heinrich VI. und dessen Emigration nach Belgien, aus der er für eine kurze zweite Regierungszeit (1470–1471) zurückkehrte. Der Text von Romani behandelt jene Episode des Jahres 1462, in der sich Margarete im Exil in Frankreich befindet und ihre bereits zweite Rückkehr nach England vorbereitet. Diese misslingt und endet mit der Gefangennahme der Königin durch Richard von Glouster [sic!], einem Vorfahren des nachmaligen Königs Richard III. Den sie begleitenden Höflingen gelingt es, sie zu befreien.

Giacomo Meyerbeer (1791–1864) ist vor allem wegen seiner großen französischen Opern bekannt, die sich zumindest zum Teil bis heute in den internationalen Spielplänen finden. Im Verborgenen und wenig geschätzt existieren von ihm zwischen 1817 und 1824 sieben Opern, die er auf italienische Texte komponierte und in norditalienischen Opernhäusern zur Aufführung brachte. Er folgte damit der Tradition anderer deutscher Komponisten seiner Zeit, auch wenn diese in Italien kaum Achtung genossen, weil man vor allem ihre

Orchestrierung als unsensibel ansah.[225] Die vorletzte dieser Opern ist *Margherita d'Anjou*, ein zweiaktiges abendfüllendes Bühnenwerk, das im Aufbau den Konventionen der italienischen Belcantooper weitgehend entspricht, in seinem Stil jedoch starke Anlehnungen an die französische und sogar an die deutsche Kompositionsweise der Zeit zeigt. Dabei ist nicht zu vergessen, dass Meyerbeer gebürtiger Deutscher (aus der Umgebung von Berlin) war und seine Ausbildung als Komponist ebenfalls dort durchlief. Etwa ein Jahr verbrachte er in Paris, bevor er sich nach Italien begab.

Mit den italienischen Komponisten Mayr und Pacini befinden wir uns neben anderen wichtigen Opernschaffenden auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama verdischer Prägung. Meyerbeers Werk durchbricht diese Linie deutlich. Er hielt sich wenig an die bisherigen Gepflogenheiten der italienischen Oper, negierte häufig deren Konventionen. So sind in *Margherita d'Anjou* zwar Beispiele der Solita forma bei Arien und Duetten zu finden, jedoch zeigt die Instrumentierung deutliche Neigungen zum deutschen und französischen Opernstil. Lange Seccorezitative, ausgedehnte Melismen und eine der Tragédie lyrique verwandte Tableautechnik mit einer formalen Nummer bereits am Beginn der Szene[226] machen sich in diesem Werk besonders bemerkbar. Beispielsweise fängt die Finalszene der Isaura mit deren wehmütiger Arie an und am Ende der Szene sowie der ganzen Oper gibt es einen rezitativischen Dialog, in den auch die Titelfigur noch einmal eingreift.

Mark Everist weist darauf hin, dass es mehrere Gründe gibt, derentwegen Meyerbeers *Margherita d'Anjou* unsere Aufmerksamkeit in einer Betrachtung italienischer Ottocento-Opern dennoch verdient.[227] Zunächst ist sie eines der erfolgreichen Werke aus seiner Zeit in Italien, während der er Opern des italienisch-romantischen Genres herausgebracht hat. *Margherita d'Anjou* wurde am 14. November 1820 an der traditionsreichen Scala in Mailand mit großem Erfolg uraufgeführt und erreichte zahlreiche Aufführungen während der nächsten zwei Dekaden in Opernhäusern ganz Europas.[228] Zweitens ist sie als seine erste Bearbeitung eines konkreten historischen Gegenstands ein Meilenstein auf Meyerbeers Weg zur Grand Opéra. *Margherita d'Anjou* gehört der Gattungsgeschichte der Semiseria an, wodurch er sich in gleichartigen Werken von Rossini, Bellini und Donizetti einordnet. Zur Zeit als Meyerbeer diese Oper komponierte, verstand man unter der

[225] Everist 2005, S. 88.

[226] Budden, Art. „Scena" in: *NGroveO*, Bd. 4, S. 209 f.

[227] Everist 2005, S.100.

[228] Huebner, Art.: „Meyerbeer, Giacomo", in: *NGroveO,* Bd. 3, S. 366.

Bezeichnung „Melodramma semiserio“ ein von der französischen Revolutionsoper beeinflusstes halbernstes Werk, das wenigstens eine komische Person enthält, dessen Hauptmerkmal die Verwendung von Seccorezitativen ist und das ein obligatorisches Lieto fine hat.[229]

Felice Romani betrachtete diesen Text nicht als einen seiner besten, aber das Engagement des Komponisten macht schon früh Meyerbeers Hingabe zur Entwicklung der historischen Oper und ihrer Exponenten deutlich. *Margherita d'Anjou* vereinigt alle diese Eigenschaften in sich und kann daher laut Everist als ein Modell des Genres angesehen werden.[230] Die literarische Grundlage dieses und anderer Libretti mit ähnlichen Stoffen aus dem Leben Margaretes von Anjou zur Zeit ihrer Flucht nach der für das Haus Lancaster verlorenen Schlacht von Towton bildet grosso modo ein historisches Prosamelodram von Charles-René Guilbert de Pixérécourt von 1810 mit bereits gleichem Titel und mit Musik des Tonsetzers M. Gérardin-Lacour.

Die hauptsächlichen Nummern der Figur der Königin sind bei Meyerbeer eine Arie in jedem Akt und das Finale primo. Die Sortita (I/3, ‚Miei fedeli!‘ mit Cabaletta ‚O speme d'un regno‘) des ersten Akts ist Teil der Introduzione und steht an einer Stelle, an der viel eher der Auftritt einer untergeordneten Figur zu erwarten wäre. Sie richtet ihre Gedanken an den noch nicht anwesenden Herzog von Lavarenne, wird aber immer wieder durch Einwürfe des Gegenspielers Carlo Belmonte unterbrochen – es handelt sich um eine Aria con pertichini. In ihren Soloszenen ist die zunehmende Isolierung Margheritas bereits erkennbar. In der Szene ihrer Sortita ist sie noch nicht allein, Carlo und später Lavarenne sind bei ihr. In der Arie im zweiten Akt (II/5, ‚Dolci alberghi di pace‘ mit Cabaletta ‚Incerto palpito‘) ist sie ganz klar einsam. Es gibt zwei Versionen der zweiten Arie – eine von 1820 und eine revidierte von 1824 für eine Produktion in Dresden. In beiden Fassungen begleitet sie eine virtuos ausgearbeitete Solovioline, die ihre Traurigkeit kennzeichnet.[231] Auch im Finale des ersten Akts (I/13–16) spürt man ihre Isolation. Sie singt nicht nur stets allein, sondern sie ist außerdem von versteckten Feinden umgeben, die sie nicht sehen kann und die nur vom Publikum wahrgenommen werden. Schließlich geht

[229] Everist 2005, S. 95 und S. 100.

[230] Ebda., S. 94.

[231] Everist 2005, S. 96 f. Dort auch: Meyerbeer hat die kunstvoll ausgearbeitet Begleitung für den Mailänder Violinisten Alessandro Rolla geschrieben. Die zweite Version der Arie entstand für die Produktion der Oper 1824 in Dresden, wo Rollas Sohn ein Jahr zuvor die Direktion der Italienischen Hofoper übernommen hatte. Hauptsächlich deshalb wurde wurde dafür die Violinbegleitung beibehalten und schien danach ein obligater Bestandteil des Werks geworden zu sein.

sie den Highlandern in die Falle und fleht den Himmel darum an, dass sie ihre Kraft in dieser Gefahr behält. Sie fragt im letzten Vers, ob sie „so sterben muss“, was die nun an sie herangetretenen Highlander mit einem bedrohlichen ‚Sì!‘ – „Ja!“ beantworten.[232]

Aus formaler und musikalischer Sicht ist der wohl interessanteste Teil eine zentrale Ensembleszene, die aus einem Terzett in ein Sextett (II/11−13, ‚Ecco altezza‘) übergeht. Diese Nummernfolge bildet das Ensemblefinale der Handlung – danach kommt nur noch die Schlussszene mit der Aria finale der Isaura. Der erste Teil ist ein Trio für drei tiefe Männerstimmen: einen Basso cantante (Carlo Belmonte), einen Charakterbass (Riccardo Gloucester) und einen Bassbuffo (Michele Gamautte) – eine Konstellation, die wenig verwundert, hat doch Meyerbeer in diesem Werk für die besten Bässe seiner Zeit geschrieben. Dieses Trio geht unmittelbar in das Sextett, in dem zu den drei Bässen noch Margherita (Sopran), Isaura (Alt) und Lavarenne (Tenor) sowie der Sohn der Königin als Knabe (stumme Rolle) samt dem Chor von Soldaten und Highlandern kommen. Das Trio (II/10, ‚Pensa e guarda, amico, all’erta!‘) nimmt den Platz des ersten Teils des ausgedehnten Tempo d’attacco ein und der Anfang des Sextetts (II/11, ‚Ecco altezza a voi davanti‘) ist dessen Fortsetzung. Darauf folgt ein Concertato (II/12, Andante sostenuto, ‚Oh rabbia! Oh furore!‘) als Reaktion darauf, dass Gloucester den Prinzen in seine Gewalt gebracht hat. Im Tempo di mezzo führt Michele einige Highlander herbei, die den Knaben befreien und Gloucester entwaffnen. Den letzten Teil des Sextetts (II/13, Allegro alla breve, ‚Piomba il fulmine del cielo‘) bildet die Stretta, in der er von allen verdammt wird.[233]

Die romantische Liebeshandlung des Plots ist eine Variante des Themas eines Mannes zwischen zwei Frauen – stimmlich der erste Tenor zwischen der Königin als Sopran und seiner Ehefrau Isaura als Alt. Der Herzog von Lavarenne ist Margheritas Liebhaber, will ihr aber endlich eröffnen, dass er verheiratet ist. Er schreibt ihr einen Brief mit diesem Geständnis, wagt es aber nicht, diesen persönlich zu übergeben. Seine Gattin Isaura ist ihm als Krieger verkleidet unter dem Namen Eugenio nach Schottland gefolgt, findet ihn im Zeltlager. Sie soll nun den Brief überbringen. Nach dem verlorenen Kampf gegen Gloucesters Truppen, versteckt sich Margherita in einem kleinen Dorf in den Highlands. Isaura überbringt ihr das Schreiben ihres Mannes und gibt sich der Königin zu erkennen, was dem Lieto fine den Weg bereitet. Für die Finalszene der Oper hat Meyerbeer eine für

[232] Everist 2005, S. 97.
[233] Ebda., S. 99.

die historische Oper dieser Zeit ungewöhnliche Aria finale des Alts gewählt. Isaura äußert darin ein letztes Mal ihre Zweifel über die Liebe ihres Gatten, über den glücklichen Ausgang ihres Abenteuers. In verzweifelten Ausrufen eröffnet sie ihm in kurzen, herzschlagähnlich von Akkorden begleiteten Senari ihre Sehnsucht nach seiner Liebe, worauf eine Ensembleszene das Tempo di mezzo bildet und sie ihr Glück über die Wiedervereinigung mit dem Gatten in der Cabaletta mit ausgedehnt melismatischer Coda kundtut.

In beiden Opern, sowohl in der von Tottola und Pacini als auch in der von Romani und Meyerbeer wird die tragische Wirklichkeit in ein glückliches Ende umgewandelt. Chronologisch geschieht das in ersterem Werk durch die Standhaftigkeit Margheritas und das historisch unrichtige Auftauchen der französischen Flotte vor der englischen Küste. Im Text von Romani wird die Verfolgung der Königin wieder durch französische Truppen, diesmal zu Land, zunichte gemacht und der feindliche Gloucester wird entwaffnet. Der Rest ist nur mehr der Beziehungsgeschichte gewidmet: Lavarenne muss sich zwischen den beiden Frauen entscheiden, wählt die Liebe zu seiner Gemahlin und Margherita führt das Ehepaar in großmütigem Verzicht auf die eigenen Gefühle wieder zusammen.

Der vollständigen Historiographie halber sei hier noch kurz auf die Endphase der Rosenkriege eingegangen. Nach der kurzen zweiten Regierung Heinrich VI. (1470–1471) bestieg nie wieder ein Lancaster den englischen Thron. Richard III. von Gloucester wurde mit Billigung des Parlaments König (1483–1485), nachdem er die beiden männlichen Nachfahren Eduards IV. nach dessen zweiter Amtszeit (1471–1483), darunter den Kindkönig Eduard V., für illegitim erklären, einkerkern und umbringen hat lassen – diese Episode ist als „Prinzen im Tower“ in die Geschichtsschreibung eingegangen. Der Kindesmord zerstörte Richards Popularität, was auch seinen militärischen Stand schwächte. Heinrich Tudor, der einzige verbliebene Abkomme des Hauses Lancaster zog gegen ihn in die Schlacht von Bosworth, siegte und tötete Richard. Ihm wurde als nachfolgendem König Heinrich VII. noch auf dem Schlachtfeld die Krone überbracht.[234] Die letzte Kampfesszene ist durch ein Drama William Shakespeares in die Literatur eingegangen. Darin prägte er Richards Hilferuf "A horse! a horse! my kingdom for a

[234] Sarnowski ²2012, S.194f. Vor allem die spätere Geschichtsschreibung der Tudors stellt Richard III. als bösartigen Krüppel dar, was sich aus zeitgenössischen Quellen nicht untermauern lässt.

horse!" und lässt den neuen König das Vereinen der weißen mit der roten Rose ausrufen.[235] Heinrich VII. beendete durch Heiratspolitik die Rosenkriege und befriedete das Land. Nach nur 15-jähriger ununterbrochener Herrschaft der York (1471−1485) endete damit die Plantagenet-Linie und das Haus Tudor kam an die Macht.

— * —

Die Oper *Maria regina d'Inghilterra* von Pacini ist eine dreiaktige Tragedia lirica aus dem Jahr 1843, folglich aus dessen zweiter Schaffensperiode und gilt als eines seiner Hauptwerke. Das Libretto stammt von Leopoldo Tarantini (1811–1882), der hauptsächlich Jurist und Politiker war und als solcher einen guten Ruf besaß. Nebenher war er auch als Literat, Dichter und Musiker tätig, wobei er in diesen Genres allerdings nicht zur Elite gehörte. Eine erhebliche Anzahl von Textbüchern, nicht nur für Opern sondern auch für andere Vokalmusikwerke, entstammt seiner Feder. Nur zwei Bühnenwerke können für sich das Recht einer namhaften Vertonung durch Giovanni Pacini in Anspruch nehmen.[236]

Pacini akzeptierte den Text von *Maria regina d'Inghilterra* wohl vornehmlich deshalb, weil er vollständig vorlag und die in Palermo, wo das Werk uraufgeführt wurde, engagierte Operntruppe ihn akzeptierte. Tarantini war außerdem bereit verlangte Änderungen sofort vorzunehmen. Ein Beispiel dafür bildet eine zusätzliche Scena ed aria für die Rolle der Clotilde, die eine Forderung der Interpretin bei der Uraufführung war, die zur Folge hatte, dass der dritte Akt nicht mit einem wirkungsvollen Revolutionschor (III/3) begann. Pacini stand bei der Komposition unter starkem Zeitdruck, aber er hatte wie andere seiner Zeitgenossen die Fähigkeit gerade dann Erfolgreiches zu schaffen.[237] Er konnte überdies bei dieser Oper auf eine formidable Sängerbesetzung bauen, auf die er sich mit der seltenen Konstellation von zwei ersten Sopranen besann. Ihm standen die zu dieser Zeit gerühmten Primadonnen für die Rollen der Königin und ihrer Kontrahentin in Sachen Liebe zur Verfügung: Antonietta Marini-Rainieri als Maria und Teresa Merli-Clerici als Clotilde Talbot. Mit Nicola Ivanoff (Tenor) als Fenimoore und Antonio Superchi (Bariton) fanden sich zwei weitere hochberühmte Sänger der Zeit in der Besetzungsliste. Die

[235] Nach Walter: *Shakespeares Werke* ³1952, Bd. 1, S. 1134f. Shakespeares *Richard III.* scheint ebenso wie seine anderen Dramen mit englischen Herrschernamen im Titel zu keinem italienischen Opernbuch im frühen 19. Jahrhundert herangezogen worden zu sein.

[236] Es sind das die Tragedia lirica *Maria regina d'inghilterra* und die zweiaktige Commedia *Luisetta, ossia La cantatrice del molo*, beide 1843. Commons, Art. „Giovanni Pacini and ‚Maria Tudor'", in: The *Donizetti Society. Donizetti Journal* 6 (1988), S. 63.

[237] Commons, „Giovanni Pacini and ‚Maria Tudor'", in: The *Donizetti Society. Donizetti Journal* 6 (1988), S. 63.

Erstaufführung wurde ein Riesenerfolg und vor allem ein Triumph für den Komponisten. Nach dessen Abreise aus Palermo erzürnte aber das Verlangen des Publikums nach einer Wiederholung des bereits genannten Revolutionschors den anwesenden Generalgouverneur sosehr, dass er die Aufführung abbrechen und Freunde Pacinis festnehmen ließ. Die erlaubten Beifallskundgebungen wurden darauf an sizilianischen Theatern streng limitiert, was aber weitere Aktionen nicht verhinderte. Im Dezember desselben Jahres eröffnete La Scala die Karnevalssaison mit dieser Oper, wofür Pacini einige Änderungen in der Partitur vorgenommen hat. Vor allem hat er die Arie der Clotilde, die für Palermo hinzugefügt worden war, ebenso gestrichen wie ein Duett zweier Baritone. Ivanoff sang als sein Scala-Debüt den Fenimoore, dennoch wurde die gesangliche Ausführung als nicht fehlerfrei bezeichnet und der Eindruck blieb mäßig.[238] Das Fiasko einer weiteren Produktion im Jahr darauf in Genua führte zum Untergang der Oper im Spielplan, den auch eine Reprise im Rahmen einer Serie von Auftritten des hörbar gealterten Ivanoff im Jahr 1852 wieder in Palermo nicht aufhalten konnte.[239] Erst 1983 wurde die Oper wiederentdeckt und mit großem Zuspruch beim Camden Festival in London aufgeführt.[240]

Die Handlung lehnt sich eng an Victor Hugos *Marie Tudor* an und spielt 1553, dem ersten Regierungsjahr von Maria I.[241] Allerdings hat das Drama über die als "Bloody Mary" in die Geschichte eingegangene Verfolgerin der Protestanten einen von dessen verworrensten Inhalten. So dient der gesamte erste Akt der Oper dazu eine politisch brisante Vorgeschichte auszubreiten, worin sich Liebesbeziehungen, Eifersuchtshandlungen und Betrugsvorgänge zu einem inhaltlichen Gewirr verspinnen, dessen Entflechtung in weiterer Folge zu teils unlogischem Verlauf führt. Vor allem scheint übertrieben, dass ein Mordkomplott gegen die Königin für die Verurteilung beider Helden zum Tod herhalten muss. Auf jeden Fall brauchten die Autoren die doppelte Bezichtigung für das dramaturgisch wirkungsvolle Rätselraten von Maria und Clotilde, wer von beiden Helden in einen Umhang gehüllt zur Hinrichtung geführt wird.

Erst am Anfang des zweiten Akts kommt die Königin auf die Bühne. Ihren Auftritt leitet ein Klarinettensolo ein, das darauffolgende Rezitativ ist stark chromatisch, was auf die

[238] Ebda., S. 70.

[239] Ebda., S. 73.

[240] 1995/1996 hat Opera Rara sie auf CD eingespielt und 2012 wurde sie auch in Gießen gegeben.

[241] Die Inhaltsangaben von Pacinis *Maria regina d'Inghilterra* sind Auszüge aus Schmid, Patric (Prod.): „The Story“, in: *Giovanni Pacini: Maria regina d'Inghilterra*, CD-Booklet 1998, S. 89–100.

Orientierungslosigkeit der Königin wegen ihrer Gefühle für ihren Geliebten Fenimoore hindeutet. Die Peers drängen sie zu einer Entscheidung, ob sie das Heiratsangebot des spanischen Königs Philipp II. annehmen werde.[242] In der Cabaletta zu ihrer vorangegangenen Cavatina ‚In quel volto accolse il cielo' (II/2) erwidert sie, dass ihre Krone des Prestiges einer fremden Allianz nicht bedürfe und dass sie ihr Herz nur aus echter Liebe vergeben werde. Vom Lord Chancellor Gualtiero Churcill erfährt die Königin von der Untreue ihres Geliebten, den sie, als er leugnet, seiner Würden entkleidet und die Weise Clotilde zur wahren Erbin Lord Talbots erklärt. Im Tower ordnet sie seine alsbaldige Exekution an, um den Geliebten aber doch noch zu schonen, greift sie zur List einen anderen unter einem schwarzen Umhang zum Richtplatz führen zu lassen. Zu ihrem Entsetzen muss sie im Endeffekt erkennen, dass doch ihr Geliebter dem Beil zum Opfer gefallen ist. In der Aria finale bittet sie um Vergebung für ihre Gefühle. In steigernder Erregtheit glaubt sie Gottes Gnade zu spüren und sinkt am Höhepunkt ihrer Ekstase in die Arme ihrer Hofdamen.

Die ganze Geschichte ist, wenn man von wenigen historisch-politischen Einflechtungen absieht, frei erfunden. Alle agierenden Personen der Handlung außer Maria I. sind fiktiv.[243] In der Oper wird Maria I. vor ihrem übermäßig grausamen Vorgehen gegen die Protestanten dargestellt. Hier ist sie die aufrechte, aber hintergangene Frau, die auf der Suche nach einem geliebten Mann auf dem Thron Englands. Nach Fenimoores Untreue und der Hinrichtung des Geliebten sucht sie aber Halt im extremen Glauben.

Die Rezitative der gesamten Komposition, wie besonders im Duett zwischen Maria und Fenimoore (II/3) augenfällig, sind überwiegend durch chromatische Notenfolgen geprägt. Beide Finali enden in B-Dur, während Pacini ansonsten zu einem großen Teil mit

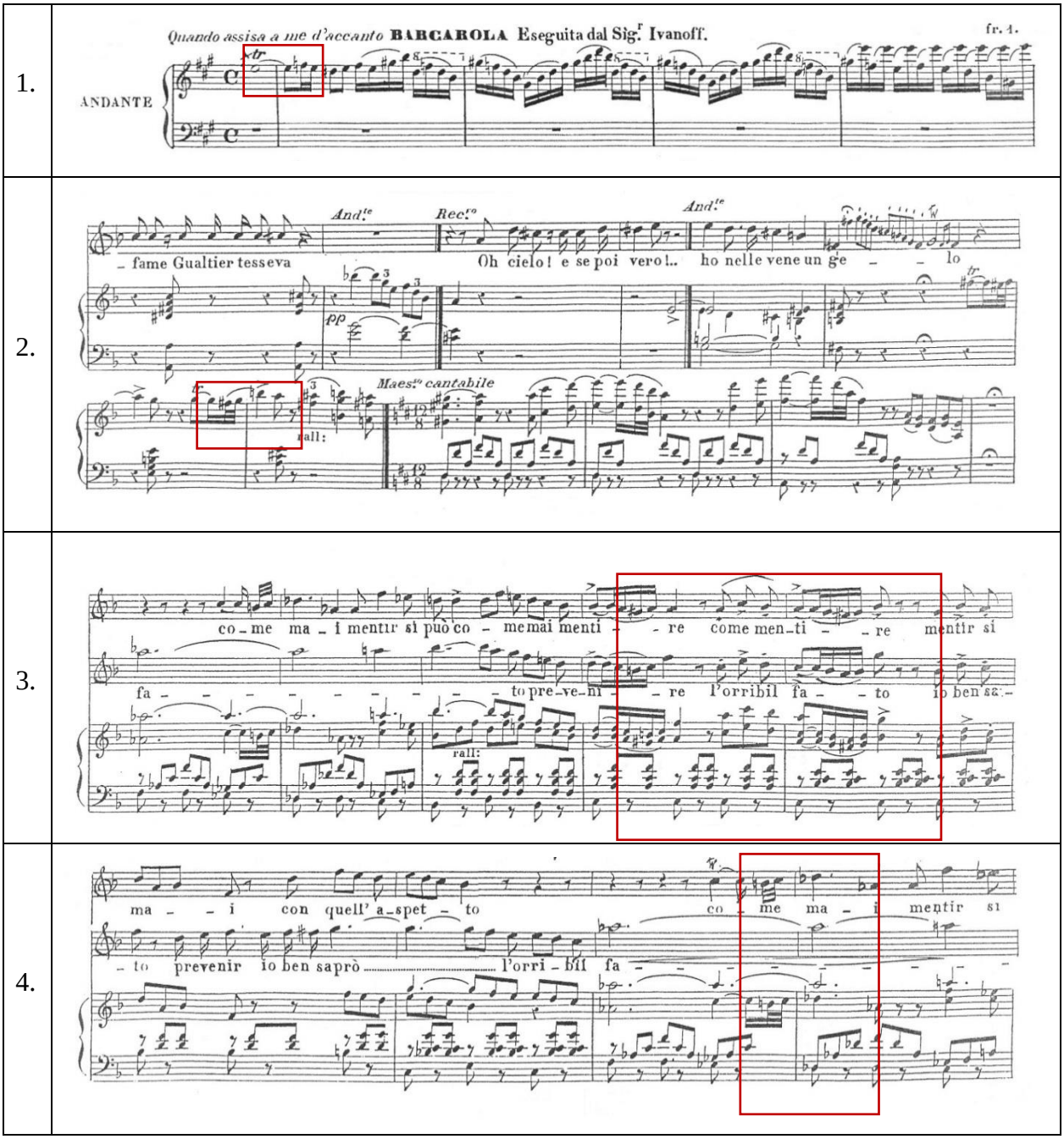
[242] Die Figur des spanischen Königs Philipp, der in Pacinis Oper nicht auf die Bühne kommt, ist ein Haupthandlungsträger in Giuseppe Verdis *Don Carlos* (1867) respektive *Don Carlo* (1884). Dort ist er bereits mit seiner zweiten Frau, Elisabeth von Valois, verheiratet.

[243] Nach der Brockhaus Enzyklopädie (19. Auflage 1997, Band 8, S. 158) hatte Bischof Stephan Gardiner zu dieser Zeit das Amt des Lordkanzlers inne. Er verteidigte den Supremat Heinrichs VIII. über die englische Kirche nach dessen Scheidung von seiner ersten Gattin Katharina von Aragon, hielt aber am katholischen Glauben fest und wurde unter Maria I. zum Vorkämpfer von deren katholischer Reaktion. Ihr blutiger Versuch der Niederwerfung des Protestantismus war von Massenhinrichtungen gekennzeichnet, was ihr den Beinamen "Bloody Mary" einbrachte. Damit dürfte sie die endgültige Abwendung des englischen Throns von der päpstlichen Kirche mit verursacht haben. Sie war die Tochter von Heinrich VIII. mit dessen erster Frau Katharina von Aragon und seine legitime Thronfolgerin. Ein Jahr nach dem Mythos der Oper heiratete sie historisch real den erzkatholischen Habsburger Philipp II. von Spanien, der um elf Jahre älter war als sie und bis zur Geburt eines Kindes in England zu bleiben gedachte. Während einer vermeintlichen Schwangerschaft wurde er jedoch nach Flandern gerufen. Maria erkrankte an einem großen Leibtumor, woran sie nach fünfjähriger Regierung (1553–1558) kinderlos starb. Erst Elisabeth I. löste die englische Kirche endgültig vom Katholizismus.

wiederkehrenden minore-maggiore-Verhältnissen wie D-Dur und d-Moll arbeitet. Die lyrischen Passagen sind überwiegend in den Taktmaßen 6/8 und dem im Vergleich dazu verlangsamten 12/8 gestaltet. Die rangmäßige Gewichtung der Figuren in den Duetten ist allein aus deren gesanglicher Präsenz abzulesen. Im Duett der beiden Soprane (‚Innocente al fiume in riva', II/3) zeigen die Personen ihren Standesunterschied deutlich. Der bei weitem größte gesangliche Anteil kommt der Königin zu, während über weite Strecken Clotilde nur kurze Einwürfe macht, was wiederum einer Aria con pertichini ähnlich ist. Einen Hauptpunkt des Duetts bildet zunächst Clotildes beschämtes Geständnis, den Werbungen des ihr Fremden nachgegeben zu haben, womit sie den Beweis für Fenimoores Untreue liefert. In weiterer Folge forscht die Monarchin nach der Herkunft der Waisen, sieht an ihrem Hals ein Amulett, woraus sie Clotildes Herkunft als Tochter der Talbots erkennt. Von Gefühlen überwältigt umarmen sich die Frauen und lassen gemeinsam ihren Tränen freien Lauf.

Die bekannten Standardnummern finden sich sehr klar in dieser Komposition: Solita forma in den Arien und Duetten, Kerkerarie des zum Schluss Hingerichteten, die bereits die Lösung der Intrige vorwegnimmt, Trauermarsch und Trommelwirbel vor der Hinrichtung sowie strettahafte, martialisch hervorgehobene Teile der beiden Finali. Augenmerk verdient der „Scozzese" genannte Chor der Revoltierenden im dritten Akt ‚Mora mora ...' (III/3), dessen verschwörerische Stimmung durch Pizzicato-Begleitung der Streicher in schnellem ¾-Takt angezeigt wird. Zwei Duette im zweiten Akt, der insgesamt sehr zusammenhängend gebaut ist, bilden die dramaturgischen Höhepunkte: Im ersten (‚Parla, oh cielo!', II/3) konfrontiert die Königin Fenimoore mit dessen Untreue und mit der Anschuldigung, dass er sich das Erbe Lord Talbots unrechtmäßig aneigne. Ihre Liebe lässt sie aber an seine Unschuld glauben, was Fenimoore für sich ausnützt und sie der Intensität ihrer Gefühle bewusstmacht.

Das zentrale Musikstück des ersten Akts ist eine Serenade (Barcarola ‚Quando assisa a me daccanto', I/3), mittels der Fenimoore die Liebe Clotildes erobert. Im Text und in den Tonarten stellt dieses Liebeslied eine kleine Trio-Form dar, wie sie aus der Wiener Klassik bekannt ist: Einleitung der Soloflöte – A (in A-Dur) – B (in parallelem g-Moll) – Flöten-Ritornell – Wiederholung A. Ein romantisches Motiv der Flöte kennzeichnet mit Seufzern und Trillern die Liebesgefühle und die Intimität der Situation. Dieses Liebesmotiv kehrt am Ende des Rezitativs vor dem Cantabile der Cavatina Marias (‚In quel volto accolse il cielo', II/2) abermals mit exponierter Flöte und später mehrmals im Larghetto des

darauffolgenden Duetts zwischen Maria und Fenimoore (‚Parla, oh cielo!', II/3) modifiziert im homophonen Satz wieder. Kennzeichnet es zu anfangs Clotildes Verführung, so ist es in den Wiederholungen das Sinnbild von Marias aufrichtiger Liebe zu Fenimoore.

Notenbeispiel 9: Das „Liebesmotiv" in G. Pacini: *Maria, regina d'Inghilterra*:
1. als Anfangsmotiv der Soloflöte in der Barcarola des Fenimoore (I/3)
2. als Zitat mit Soloflöte am Ende des Rezitativs zur Cavatina der Maria (II/2)
3./4. in homophoner Gestalt im Larghetto des Duetts (II/3)

Auffällig ist an diesem Werk auch die Strukturierung der beiden Schlussbilder – des zentralen Finale II und des Finale ultimo. Beide bestehen aus mehrteiligen Ensembles mit

wuchtigen Chorszenen und werden als Tableaus aus mehreren Szenen zusammengesetzt. Das Ende des zweiten Akts ist ein Quintett mit Maria, Clotilde, Fenimoore, Churcill und Malcolm (‚Pera l'indegno', II/5), das ohne Tempo- und Tonartwechsel aus dem Duett Maria–Clotilde übergeht. Dem folgt eine lange Scena, worin Tremoli der Streicher dessen Angst versinnbildlichen. Die Königin spielt gegenüber Fenimoore ihre Macht aus, überrascht diesen durch eine unerwartete Konfrontation mit Clotilde und als er leugnet diese zu kennen, bezeichnet sie ihn offen als feigen Lügner. Malcolm schwört einen Meineid gegen Fenimoore und Maria lässt beide einkerkern. Der Ausruf ‚Oh terror!' des Chors leitet zur raschen Stretta über, nach der der Vorhang fällt.

Die letzte Szene der Oper ist hingegen anders aufgebaut. Sie bildet inhaltlich das Geschehen vor der Hinrichtung (III/6–8) bis zu Marias ekstatischem Zusammenbruch (III/9) ab. Das Finale ultimo beginnt mit der Scena, in der Maria einem Soldaten den Befehl zur Hinrichtung gibt und Churcill ihren Plan vereitelt Malcolm zum Richtplatz führen zu lassen. Nach einem Trommelkommando erklingt ein Trauermarsch, Maria und Clotilde sehen der Prozession mit dem verschleierten Delinquenten zu. Beide hoffen, dass es nicht ihr Geliebter ist. In einem Largo im 9/8-Takt empfinden die Frauen gemeinsam den Schrecken der Hinrichtung (‚Qual ora tremenda', III/7). 13 Takte Tremolo ohne erkennbare Tonart erhöhen die Spannung im chromatischen Schlussteil. Im Allegro vivace drückt Maria ihre Hoffnung in B-Dur aus – bis Malcolm hereingeführt wird und Churcill seine Machenschaft als Rettung der Königin vor einem Mordanschlag rechtfertigt. Marias Aria finale ‚Ciel, quest'amara lagrima' (III/9) mündet in eine zunehmend ekstatische Glaubens-Cabaletta, worin eine Anspielung auf Marias blutiger Kampf gegen die Anhänger der reformierten anglikanischen Kirche vorauszusehen ist. Während alle niederknien, weiht sie sich und ihr Königtum dem Allmächtigen. Der Text dazu besteht aus einem Doppio Ternario und vier Versen in Dodecasillabi, die eine zündende Anrufung des Himmels bilden. In der Coda stimmt der Chor mit ein.

Sorgete, sorgete!
Ma già la mia prece sen vola all'Eterno,
Del seggio superno già posasi al piè ...!
Un raggio di luce ... ricopre il mio trono ...
Del cielo il perdono discende su me ...!!

(Chor: Un raggio di luce discende su te.)

Textbeispiel 8: Cabaletta finale (III/9)
in Giovanni Pacinis *Maria regina d'Inghilterra*

3.1.3 Sagenhaftes und reales Schottland

Im Abschnitt über Giovanni Pacini ist bei dessen Thematiken die Sprache bereits auf Schottland gekommen, jedoch scheint es unabdingbar noch drei weitere Opern, die in diesem Teil der britischen Inseln spielen, zu nennen. Die Gründe dafür liegen einerseits darin, dass deren erste ganz zu Beginn der betrachteten Epoche des Opernschaffens, die zweite im Mittelteil des Primo Ottocento entstand und das dritte Werk grosso modo als Endpunkt der englischen Königsopern anzusehen ist. Die Autoren der ersten Oper heißen Gaetano Rossi und Johann Simon Mayr und die der zweiten Felice Romani und Giovanni Pacini, während die dritte mit den Namen Francesco Maria Piave, Andrea Maffei und Giuseppe Verdi verbunden ist. Die Werktitel sind *Ginevra di Scozia* und *Vallace, o L'eroe scozzese* und *Macbeth*, sie bilden sozusagen einen Rahmen um die thematische Modeerscheinung der Königsopern auf den britischen Inseln. Markant ist besonders die Tatsache, dass die Oper von Rossi und Mayr eine Sagenerzählung von Ariost zum Hintergrund hat und deren Königsfigur auch namenlos bleibt, Romanis und Pacinis Werk sich mehr um einen Heimathelden als wiewohl dennoch als Person vorhandene Könige – einen englischen und einen schottischen – dreht. In Verdis Oper kommen demgegenüber drei schottische Könige und eine Königin vor, deren ineinander verschränkte Schicksale und wechselndes Agieren auf ein Drama von Shakespeare zurückgehen.

Das zweiaktige Dramma serio eroico per musica *Ginevra di Scozia* von 1801 steht auch am Beginn von Mayrs Opernschaffen nach der Lehrzeit in Venedig.[244] Es stellt die erste Mär aus dem Bereich der britischen Königsgeschichten in einer italienischen Oper des 19. Jahrhunderts dar und ist quasi als Vorbote des kommenden Aufschwungs dieser Thematiken in den Opernlibretti anzusehen. Der Werktitel macht den Konnex zum Schauplatz Schottland deutlich. Der Inhalt ist allerdings eher eine mythologische Erzählung, die willkürlich dorthin verlegt wurde. Dafür spricht auch, dass die Zeit der Handlung nicht angegeben ist, sondern das Geschehen in der alten schottischen Stadt Saint Andrews in sagenhafter Vergangenheit spielt. Es verwundert denn auch nicht, dass Personen auftreten, die sich Ariodante, Polinesso oder Lurcanio nennen, also an antike Sagenfiguren gemahnen. Der Barocktradition sind auch die Stimmlagen verhaftet: Zwar gibt es in der Liste der Charaktere zwei Bässe, wovon einer der namentlich nicht bezeichnete König von Schottland und der andere eine Nebenrolle sind. Jedoch sind von

[244] Siehe dazu die Bemerkungen zu Mayrs Schaffensverlauf im Kapitel „Angelsachsen und Rosenkriege bei Johann Simon Mayr", ab S. 67.

den Protagonisten nur zwei weiblich (die Titelfigur Ginevra und deren Kammerfrau Dalinda), während die beiden Liebhaber Ariodante und Lurcanio (beide ursprünglich in Kastratenlage), der namenlose schottische König als Vater von Ginevra, der High Constable Polinesso sowie die Randfiguren Vafrino und der Großeremit klar als männliche Figuren zu identifizieren sind.

Entsprechend fantastisch mutet auch das Geschehen an, das zur Gänze fiktiv ist und eines konkreten historischen Hintergrunds entbehrt.[245] Das irreale Geschehen um Liebe, Eifersucht und Intrige spielt sich nur vage zu einer Zeit irischer Einfälle in Schottland ab. Die Krieger Ariodante und Lurcanio haben ein Heer um sich geschart und die Feinde vorerst in die Flucht geschlagen, wofür der schottische König Ersteren mit dem Siegeslorbeer aus der Hand seiner Tochter belohnen möchte. Sie kommt dieser Aufforderung gerne nach, da sie Ariodante liebt, jedoch möchte auch Polinesso Ginevra für sich gewinnen und ersinnt deshalb eine Intrige. Er spielt seiner früheren Geliebten Dalinda Verachtung gegenüber der Königstochter sowie wieder entflammte Leidenschaft für sie vor. Für ein heimliches Treffen soll sie ihn im Outfit der Prinzessin in einem halb verfallenen Trakt des Königsschlosses erwarten, während er es so einrichtet, dass Ariodante das Stelldichein beobachtet. Dieser ist vom Gesehenen derart entsetzt, dass er sich von einer Brücke in den nahen Fluss stürzt. Die herbeieilenden Ritter, mit ihnen Lurcanio und der Schmerz heuchelnde Polinesso geben ihrem Entsetzen Ausdruck und schwören Rache. Die Krieger berichten dem König von Ariodantes Verzweiflungstat. Im Palast vermehren sich Zeichen des Aufruhrs, während Lurcanio als deren Urheberin Ginevra bezeichnet. Dem stimmt Polinesso eifrig zu und fordert ihren Tod als Verräterin. Trotz ihrer Beteuerung der Unschuld muss der entsetzte König dem Rechnung tragen. Dalinda, die allein außer Polinesso die Wahrheit kennt, wird von gedungenen Mördern verfolgt. Ariodantes Knappe Vafrino schlägt sie auf der Suche nach seinem Herrn in die Flucht. Die Hofdame berichtet ihm vom schändlichen Verrat, an dem sie unwissentlich Anteil hatte. Ariodante hat sich aus den Fluten an Land retten können und lebt seither unter Eremiten in den Wäldern. Von ihnen erfährt er, dass Ginevra zum Tod verurteilt worden ist. Er bricht zu einem Waffengang auf, um im Duell das Leben seiner Geliebten zu retten. In den königlichen Gärten wird die Hinrichtungsstätte gebaut, während sie mutig dem Tod

[245] Inhaltsangaben zu *Ginevra di Scozia* von Rossi / Mayr finden sich
ausführlich in a) Schiedermair 1907, Bd. 1, S. 194–205,
kurz gefasst in b) Balthazar, Art. „Ginevra di Scozia“, in: *NGroveO* 1992, Bd. 2, S. 421; c) Henze-Döhring, Art. „Ginevra di Scozia“, in: Dahlhaus: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, S. 16f. und d) Wagner [5]2011, S. 859 f. sowie szenenweise in e) Commons 2002, CD-Booklet, S. 73–78 (deutsch S. 86–93).

entgegensieht, da sie die Vereinigung mit dem angebeteten Ritter im Jenseits erwartet. Pauken und Trompeten kündigen den Waffengang vor dem König an. Polinesso wird von den Rittern aufgefordert für Ginevra zu kämpfen, lehnt dies aber ab, weil er nicht „für ein ehrloses Weib eintreten wolle“.[246] Schon jubelt Polinesso über das vermeintliche Gelingen seiner Kabale, während Lurcanio aus Eifersucht aufs Neue ihren Tod fordert. Da erscheint ein Ritter in schwarzer Rüstung mit dem Visier vor dem Gesicht und erklärt, das Leben Ginevras verteidigen zu wollen. Vafrino und Dalinda stürzen herbei und decken den Betrug auf. Der schwarze Ritter erklärt sich bereit mit Polinesso zu kämpfen und besiegt ihn, worauf dieser die Unschuld Ginevras gesteht. Der schwarze Ritter schlägt das Visier zurück und gibt sich als Ariodante zu erkennen, der ein zweites Mal seinen unerschrockenen Heldenmut bewiesen hat. Das Paar wird im Liebesbund vereint, in der allgemeinen Freude verzeiht der König Polinesso großmütig seine Schuld. Das weitere Schicksal Dalindas und Lurcanios geht aus der Handlung nicht hervor.

In Neapel, das wegen der besonders zahlreichen armen Bevölkerungsschichten in der Zeit um die Wende zum 19. Jahrhundert das Zentrum der Kastratenausbildung war, verbot 1806 der König beider Sizilien kastrierte Knaben in die dortigen Konservatorien aufzunehmen. Dem entgegen waren in Rom keine Frauen auf der Opernbühne erlaubt. Das Verbot hatte zur Folge, dass in der ehemals als „Kastratenfabrik“ bezeichneten Stadt keine derartigen Stimmen mehr ausgebildet wurden und ein Umbruch des Operngesangs in Richtung zum Tenorhelden und damit zu „einem steigenden Bewusstsein für ‚stimmlichen Realismus‘“ in Gang gesetzt wurde.[247] Das „Klangideal dieser Stimmvirtuosen“ im Sinn einer geschmeidigen, virtuosen Tonalität mit hellem Klang blieb jedoch oberstes Ziel der gesanglichen Ausbildung.[248] Darin ist die Grundlage für die darauf folgende Petto-Technik, also den Gesang mit der Resonanz der Stimme im Brustkorb, zu sehen, wozu sich der in Timbre und Schmelz der gesungenen Töne ausdrückende persönliche Charakter gesellen sollte.

Ginevra di Scozia gilt als ein Werk des Übergangs von der Barockoper zur romantischen Oper. Daniel Brandenburg schreibt, dass die Sänger der Uraufführung „in der Gesangspraxis des 18. Jahrhunderts groß geworden waren“ und „diesen Erfahrungsschatz

[246] Schiedermair 1907, S. 203.

[247] Brandenburg 2001, S. 84.

[248] Ebda.

sicherlich schon im Kompositionsprozeß“ berücksichtigt wissen wollten.[249] Mayr dürfte wohl deshalb bereits zur Zeit der *Ginevra* die vokalen Verzierungen selbst geschrieben und nicht den Interpreten überlassen haben. Darüberhinaus war es eine der erfolgreichsten Opern Mayrs, wurde 1801 zur Eröffnung des neu errichteten Teatro Nuovo in Triest[250] erstaufgeführt und bei Publikum und Kritik gefeiert. Sie verbreitete sich rasch, wurde im selben Jahr an der kaiserlichen Hofoper in Wien gespielt und hielt sich über 30 Jahre mit wechselhaftem Besetzungsgeschick im Spielplan der italienischen Theater.[251]

Der Erfolg einer italienischen Oper des 19. Jahrhunderts war immer auch von der Qualität der Sängerbesetzung abhängig. Im Fall von *Ginevra di Scozia* stand schon bei der Uraufführung in den Hauptpartien eine erstklassige Besetzung zur Verfügung.[252] Wechselnde stimmliche Besetzungen lassen sich in den Folgejahren in den beiden Ritterrollen Ariodante und Lurcanio feststellen, während der Re di Scozia immer ein Bass, Ginevra und Dalinda stets Soprane, Polinessio und Vafrino Tenöre blieben. In den Besetzungen des Brüderpaars, die ursprünglich Diskantpartien waren, zeigt sich in weiterer Folge deutlich das zunehmende Abwenden von den Kastratenstimmen. Abwechselnd wurden die Partien mit Sängern und Sängerinnen (Sopranen und Mezzosopranen) besetzt. Darunter befanden sich gelegentlich auch Berühmtheiten ihrer Zeit. Schon in der Uraufführung und in der ersten Präsentation des Werks an der Wiener Hofoper war mit Luigi Marchesi ein singender Kastrat allerersten Ranges engagiert worden. Solche mit besonders schöner, gut geführter Stimme ausgestattete Eunuchen wurden vom Publikum über die Maßen geliebt und gefeiert. Durch die Jahrzehnte traten in den Rollen des ritterlichen Brüderpaars immer wieder Stars auf und ab der Mitte der Lebenszeit der Oper findet sich abermals ein hochberühmter Falsettist in den Sängerlisten, nämlich Giovanni Battista Velluti, der als letzter der großen Kastratensoprane galt und dessen Abtritt 1829

[249] Ebda., S. 85.

[250] Das „Teatro Nuovo“ existiert als Opernhaus bis heute. Es wurde mehrfach umbenannt, wobei meist Eigentümerwechsel ausschlaggebend waren: 1820 in „Teatro Grande“, 1861 in „Teatro Comunale“, 1901 in „Teatro Comunale Giuseppe Verdi“ und 1999 in „Teatro Lirico ‚Giuseppe Verdi di Trieste‘“. Diesen Namen trägt es bis heute. Vgl. Lynn 2005, S. 82 und Angaben in der Homepage des Theaters, http://www.teatroverdi-trieste.com/it/, letzter Zugriff: 29.12.2017.

[251] Hinweise auf den Erfolg und die jahrzehntelange Lebendigkeit von *Ginevra di Scozia* finden sich in zahlreichen Artikeln – unter anderem in Balthazar: Art. „Ginevra di Scozia“ in: *NGroveO*, Bd. 2, S. 421 und in Henze-Döhring, Art. „Simon Mayr: *Ginevra di Scozia*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 1991, S.15.

[252] Mit Luigi Marchesi sang einer der gefeierten Kastraten den Ariodante, mit Filippo Boccucci ein ebensolcher den Bruder und Mitkämpfer Lurcanio, der beliebte Tenor Giacomo Davide den Polinesso und mit Teresa Bertinotti auch ein weiblicher Gesangsstar die Titelrolle. Vgl. Balthazar, Art. „Ginevra di Scozia“, in: *NGroveO*, Bd. 2, S. 421.

das Ende dieser Gesangsära markierte.[253] Erstmals kommt die Sängerriege in Bologna 1816 ganz ohne Falsettisten aus, wobei gemäß den Aufzeichnungen in der Datenbank der Universität Bologna[254] Ariodante mit Maria Marcolini und Lurcanio mit Teresa Monti de Cesaris besetzt war. Ab dieser Zeit variieren die Stimmenbesetzung recht beliebig – in zahlreichen denkbaren Kombinationen traten Kastraten, Soprane und Mezzosoprane wie sogar Tenöre in den beiden Ritterrollen auf, was die häufige Transposition zumindest der extemporierten Lagen nahelegt. In den Besetzungen finden sich klangvolle Namen wie Eufemia Eckarth (von 1805 bis 1815) oder die Ehefrau Rossinis Isabella Colbran in Neapel 1815, beide als Ariodante. Darin zeigt sich, dass die uns heute bekannten Hosenrollen aus der Notwendigkeit des Ersatzes von Kastraten geboren wurden.[255]

In der Anfangsszene der Oper untermalt eine einfach gehaltene Marschmusik den monotonen Schrittrhythmus der Soldaten (I/6 mit Wiederaufnahme in I/7 in geringer Instrumentierung mit Streichern und sanften Unisonos von Holzbläsern)[256]. Mit der Notation des Königs in der Bassstimme drückte der Komponist bereits Jahrzehnte vor dieser Usance durch die tiefe Stimmlage Alter, Güte und Weisheit aus. Die namenlose Herrscherfigur ist jedoch keine Hauptpartie, sie kommt nur in einzelnen Szenen vor, was ihre Bedeutung drastisch mindert. Zwei Gebete finden sich in der Partitur: im ersten Akt erbittet der Chor der Edlen um den König in einem B-Dur-Largo den Sieg über die Feinde (I/1) und im zweiten Akt fleht Ariodante zu einer wahrscheinlich paganen Gottheit ihn in seinem Waffengang siegreich sein zu lassen (II/12). Jeder handlungstragenden Figur, auch dem Knappen Vafrino (zweiter Tenor, I/10), der Kammerfrau Dalinda (zweiter Sopran, II/2) und dem König (Bass, II/5), hat Mayr mindestens eine Arie gewidmet. Bei den letztgenannten Personen weist das bereits auf die künftige Aufwertung der Nebenfiguren durch eigene Soli hin.

Das Duett zwischen Ariodante und Polinesso bildet einen dramatischen Höhepunkt im ersten Akt, da einander hier die beiden Widersacher direkt gegenüberstehen und die Intrige des Polinesso in Gang gesetzt wird (I/9). Der Akt endet durch Ariodantes vermeintlichen Selbstmord (I/13) und dem Ruf der Ritter nach Rache im Finale I (I/16–17, Ensemble mit

[253] Forbes, Art. „Velluti, Giovanni Battista“, in: *NGroveO*, Bd. 4, S. 911.

[254] CORAGO-Datenbank, *Eventi*, „Ginevra di Scozia“, Interpreti.

[255] Beispielhaft für die Besetzungen in moderner Zeit sind die Mezzosopranistin Daniela Barcellona als Ariodante und der Countertenor Marco Lazzara als Lurcanio auf der CD-Einspielung von Opera Rara aus dem Jahr 2002.

[256] Die Nummerierungen (Akt/Szene) entsprechen Angaben im gedruckten Textbuch (o.J.) in www.librettidopera.it 2006.

Chor). Musikalisch und formal reicher und klarer gegliedert ist der zweite Akt, in dem zunächst die instrumentale Zeichnung des Waldes durch tremolierende Streicher kontrastiert durch Motive der Flöte, des Horns und der Klarinette in chromatischen Terzparallelen hervorzuheben ist (II/1, Es-Dur). Dem Chor der Einsiedler (II/4) gibt Mayr dadurch ein archaisch liturgisches Gepräge, da er „vorübergehend auf eine alte Kirchentonart zurückgreift“[257]. Er verwendet für die modale Färbung den äolischen Modus mit gegenüber dem später daraus entstandenen a-Moll nicht erhöhtem siebenten Ton G der Skala. Den dramatischen Mittelpunkt bildet ein Quintett als größeres Ensemble (II/11), auch das ein Beispiel, das im Belcanto Schule machte. Das Finale der Oper mit drei Chören (II/15) und voller Orchesterbesetzung) wird als „Scozzese“ bezeichnet und besteht aus sieben, jeweils auf einen Verso tronco endenden Vierzeilern.

Signifikant für die Oper sind die aus Edlen des schottischen Reichs, Soldaten und Eremiten bestehenden Chöre. Sie dienen bei weitem nicht nur der Untermalung und inhaltlichen Berichten, sondern sind zusätzliche Träger der Handlung und charakterisieren Menschen rund um die handelnden Personen. Ritter und Soldaten kennzeichnen die martialischen Aufmärsche in der Introduktion (I/1) und in der Szene vor dem zweiten Finale (II/13). Die Eremiten greifen durch die Aufnahme des geretteten Ariodante ein und teilen ihm mit, dass Ginevra zum Tod verurteilt wurde und nur befreit werden kann, wenn ein Ritter sie im Turnier erfolgreich verteidige. Schließlich schicken sie ihn auf den Weg, damit er für seine Geliebte kämpfe (II/4).

Bemerkenswert sind in diesem Werk auf jeden Fall die stilistischen und dramaturgischen Ideen, die Mayr einbringt. Einen guten Teil macht dabei die mannigfaltige formale Gestaltung aus.[258] Mayrs Komposition von *Ginevra di Scozia* weist also in die Zukunft. Wie sehr er damit seiner Zeit voraus war, zeigen die folgenden Merkmale:

- eine Sinfonia, die aus Allegro- und Maestoso-Teil mit rhythmischen und feierlichen Momenten besteht;[259]
- die Mannigfaltigkeit der Mittel, zu denen neben Arien und Duetten vor allem Gebete, Ensembles, große Finali und Ansätze von Gran Scene[260] gehören;

[257] Schiedermair 1907, S. 201.

[258] Weitreichende harmonische Angaben sind in Schiedermair 1907, S. 193–205 zu finden. Allerdings versucht Schiedermair immer wieder Mayrs Musik in die Nähe Gluckscher und Mozartscher Komposition zu rücken, um damit dessen „deutsche Art“ und „echten deutschen Ausdruck“ zu begründen (so z.B. S. 201).

[259] Schiedermair 1907, S. 194.

[260] Siehe dazu die Ausführungen im strukturellen ersten Teil ab S. 30.

- Naturschilderungen mit musikalischen, vor allem instrumentalen Mitteln – anfangs des zweiten Akts erklingt eine „Poesie des Waldes“, die durch „kleine Flötensoli“, „Läufe eines Horns“ und „lustige Klarinettenmotive“ ausgedrückt wird;[261]
- ein sparsamerer Einsatz von Koloraturen und melodischen Verzierungen als es die Zeit der Entstehung vermuten ließe;
- einige gefühlsinnige Momente sind der Partitur gewiss nicht abzusprechen;[262]
- die Einbeziehung von Chören in die dramatische Linie;
- die detaillierte Ausführung von gesanglichen Melismen, die gemeinhin erst Rossini in *Elisabetta, regina d’Inghilterra* 1815 zugeschrieben wird.

— * —

William Wallace gilt bis heute als ein Nationalheld Schottlands, da er um dieses Land kämpfte und dafür mit dem Leben bezahlte.[263] Viele Sagen ranken sich um ihn als Anführer, einen Hünen von Gestalt und einen lodernden Hasser der Engländer, die unter König Edward mordend und verwüstend durch den nördlichen Teil der Insel zogen. Vor allem die Gründe für Wallace’ Feldzug sind im Märchenbereich angesiedelt und erzählen vom Mord an seinem Vater sowie der Entführung und Hinrichtung seiner Geliebten oder Ehefrau durch die Besatzer. Wegen der Tötung des lokalen Sheriffs aus Rache wurde er für vogelfrei erklärt und lebte fortan als Ausgestoßener. Das einzige zeitnahe Dokument über das Leben Wallace’ ist das Gedicht eines Barden aus dem 15. Jahrhundert, das in Schottland einst zu den verbreitetsten Buchwerken zählte.[264]

Das schottische Herrscherhaus Dunkeld (1034–1290) endete ohne Erben durch den Tod Königin Margaretes (1286–1290), der "Maid of Norway", auf der Überfahrt von Skandinavien. Im nachfolgenden Interregnum erhoben mehrere Präsentanten Anspruch auf die schottische Krone. Um einen Bürgerkrieg zu vermeiden, wurde Eduard I. von England um seinen Schiedsspruch gebeten. Von ihm wurde John Balliol (1292–1296) als König eingesetzt, der jedoch auf Dauer die Erwartungen der englischen Krone nicht erfüllte. Eduard I. (1272–1307) fiel mit einem Heer in Schottland ein, erzwang seine Abdankung und löste den schottischen Unabhängigkeitskrieg (1296–1357) aus. William Wallace und dessen in der ersten Schlacht gestorbener Mitstreiter Andrew Moray stellten sich den Engländern mit ihren gesammelten Truppen entgegen und errangen einige wichtige Siege.

[261] Schiedermair 1907, S. 200.

[262] Ebda., S. 197ff.

[263] Die Geschichte des Wallace-Kampfs wurde mehrfach zum Inhalt von erzählenden Wiedergaben – zuletzt im Jahr 1995 in einem erfolgreichen Hollywoodfilm unter dem Titel *Braveheart*.

[264] Die Versdichtung *The Actes and Deidis of the Illustre and Vallyeant Campioun Schir William Wallace* des Barden Blind Harry stützt die Thesen zahlreicher Details aus seinem Leben und hat die heute verbreitete Legende von William Wallace begründet.

Nach der Schlacht bei Falkirk von 1298 schmolz aber der schottische Widerstand immer mehr zusammen. 1305 wurde Wallace nach einem Verrat gefangen genommen und wegen Hochverrats grausam hingerichtet. England konnte aus dem Sieg gegen die Aufständischen nicht das erhoffte Kapital schlagen. Robert I. the Bruce[265] ließ sich mit der Unterstützung mächtiger Bischöfe zum König krönen und er errang 1314 in der Schlacht von Bannockburn bei Stirling den im Grunde genommen entscheidenden Sieg gegen Eduard II. (1307–1327), worauf der hohe Adel in einer Erklärung an den Papst die Unabhängigkeit Schottlands festschrieb. Eduard III. (1327–1377) musste schlussendlich diese Unabhängigkeit, die Rechtmäßigkeit der Herrschaft von Robert Bruce und den Grenzverlauf zwischen den beiden Königreichen anerkennen. Daran konnte nach dem Tod Roberts auch der vom Sohn John Balliols namens Eduard geführte Versuch nichts ändern, den Anspruch auf den schottischen Thron mit englischer Unterstützung zu erheben, da mittlerweile der französische König Philipp VI. (1328–1350) auf der Seite des Hauses Bruce stand.[266]

Romanis und Pacinis zweiaktiges, als Melodramma serio bezeichnetes Werk *Vallace, o L'eroe scozzese* über den Freiheitskampf des William Wallace wurde am 14. Februar 1820 als dritte Oper des jungen Komponisten für die Mailänder Scala uraufgeführt. Erst später im selben Jahr ging der namhafte Impresario Domenico Barbaja mit ihm einen neunjährigen Vertrag als Direktor der neapolitanischen Theater ein, der ihn zu regelmäßiger Produktivität verpflichtete.[267] Im Karneval 1822 ging die Oper unter dem Titel *Odoardo I., Re d'Inghilterra*, in dem der englische König Eduard I. zur Titelfigur wird, in Florenz erneut über die Bühne. Für den jungen Pacini war es die dritte Opera seria und für den gleichfalls noch früh in seiner Karriere stehenden Felice Romani die ebenfalls dritte aufgeführte Pacini-Oper auf einen seiner Texte, deren er insgesamt fünf geschrieben hat.

Im Argomento hebt Romani die Vorgeschichte zur Intrige um Liebe und Hass hervor. Er beschreibt das kaum zu erduldende Joch der Schotten unter der zwei Jahre währenden Annexion durch Odoardo I. [sic!], das Einsetzen Baliolos [sic!] als willensschwachem

[265] Mit dem Titel *Roberto il Bruce* gibt es ein von Louis Niedermeyer (1802–1861) arrangiertes Pasticcio aus Opernmelodien von ihm selbst und von Rossini. Es wurde 1846 nach einem französischen Text von Alphonse Royer und Gustave Vaëz, den Librettisten mancher späten Donizetti-Opern, erstellt. Darin besteht Rossinis einziger indirekter Bezug zur schottischen Königsgeschichte.

[266] Maier 2015, S. 47–49.

[267] Balthazar, Art. „Pacini, Giovanni“, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 808.

Herrscher und das Auftauchen des Helden Vallace [sic!], der die Engländer schließlich vertrieben hat. Die Uneinigkeit schottischer Anführer und der Neid von Giovanni Cumino, der als Verwandter von Bruce die Regentschaft über Schottland für sich beanspruchte, führten zunächst einmal zur Flucht Bruces und Vallaces nach Frankreich, von wo sie gemeinsam nach Schottland zurückkehrten, um den Krieg fortzusetzen. Zur gleichen Zeit handelte Cumino mit England heimlich eine Unterwerfung seiner Heimat aus.

Der Inhalt der Oper geht, so schreibt Romani, auf einen englischen Roman von Jane Porter (1776–1850) aus dem Jahr 1810 mit dem Titel *The Scottish Chiefs* zurück. Dieses frühe umfangreiche Beispiel für ein historisches Epos handelt vom Leben und von den Kämpfen des William Wallace, der vom einfachen Landjungen zum geadelten Krieger und Nationalhelden aufstieg. Romani verdichtete die fünfbändige Romangeschichte zu einem Operninhalt gängigen Ausmaßes. Die Handlung spielt in der Festung von Stirling und ihrer unmittelbaren Umgebung. Sie setzt zu der Zeit ein, als Wallace und der spätere König Robert the Bruce (1306–1329) aus Frankreich zurückgekehrt sind und Cumino den oben bezeichneten Handel mit den Engländern vereinbart hat. Neben den historisch angelehnten Vorgängen sind die unbeugsame Liebe zwischen Vallace und Elena Mar, der Tochter eines mutigen Führers der Schotten, der in der Schlacht gegen die Engländer gestorben war, und die tiefe Abneigung Giovanna Mars, der Stiefmutter Elenas, gegenüber dem Titelhelden die Kernpunkte des Geschehens.

Die *Vallace*-Oper präsentiert sich strukturell und formal im Vergleich zu gleichzeitigen Werken teilweise in einer fortgeschrittenen Entwicklungsstufe. Die beiden Akte der Oper zeigen ein deutliches Ungleichgewicht zugunsten des späteren Abschnitts. Im ersten finden sich wie üblich die Kavatinen handelnder Personen – hier sind sie allerdings nicht in der gewohnt aufsteigenden Reihenfolge nach ihrer Bedeutung in der Handlung angeordnet, sondern sie verlaufen dem Drama entsprechend nach dem Verräter Cumino (I/2) direkt zum gemeinsamen Auftritt der beiden Rückkehrer und erst dann zum Titelhelden und weiter zu einem Rezitativ-Duett der beiden Intriganten, zu Vallaces Geliebter Elena und erst mitten im Akt zu Odoardo. Mit all dem wird von vorneherein deutlich, dass die Autoren neben den Einzelpersonen auch die beiden Streitparteien beziehungsweise deren Völker und ihrer Kampftruppen als Exponenten der Handlung zeigen wollen. Dementsprechend werden den Chören, die aus englischen und schottischen Heerscharen und ihren zahlreichen Anführern sowie aus dem schottischen Volk und ihren Barden bestehen, eine vergleichsweise große Zahl an Szenen zugeschrieben. Ihre

Handlungsmöglichkeiten sind dabei eingeschränkt, sie greifen nicht aktiv in das Geschehen ein, was aber ihre Präsenz nicht aufhebt. Immerhin zeigen sie durch ihre Kommentare die Gefühle der Bevölkerung und beeinflussen damit die Reaktionen der Protagonisten.

Das vokale Hauptgewicht liegt bei den hohen Stimmlagen. So ist Vallace ein Alt, der allerdings bereits im Jahr der Uraufführung von einer Sängerin interpretiert wurde. Der englische König Odoardo ist ebenso ein Tenor wie der nur gering eingesetzte schottische Thronanwärter Bruce. Letzterer ist der zweite Tenor und kommt wie eine Nebenfigur nur im kurzen Secco-Rezitativ (I/3) vor, das die gemeinsame Ankunft zusammen mit Vallace aus Frankreich signalisiert, und dann wieder im Finale der Oper, wo er auch nur kurze Einwürfe singt. Trotzdem kommt ihm als König des siegreichen Landes die Verehrung des ganzen Volks zu. Von den Damenrollen ist Elena ein Sopran und Giovanna ein Mezzosopran, die einzige tiefe Männerpartie ist der Verräter Cumino, der bei der Erstwiedergabe von einem Bass-Buffo gesungen wurde, was der Dramaturgie der Rolle jedoch nicht entspricht.

Im ersten der beiden Akte beschränkt sich das Geschehen darauf in die Listen und Absichten der Gegner Vallaces einzuführen. Odoardo will, um sich selbst von unredlichen Machenschaften frei zu halten, mithilfe seines Knappen Glocester[268] Vallace und seine Mannen in einen Hinterhalt locken. Gleichzeitig will Giovanna Mar, die Schwiegermutter Elenas, deren Hass verschmähter Liebe entsprang, Rache an Vallace üben. Als ihr das nicht gelingt, richtet sie sich gegen Elena, aber auch das führt zu keinem Effekt, woraufhin die böse Schwiegermutter gänzlich aus dem weiteren Geschehen des Dramas verschwindet. Sowohl die zentralen Szenen der Handlung als auch die kompositorischen Höhepunkte sind im zweiten Akt angesiedelt.

Odoardo lässt Vallace im Zelt seines Feldlagers zu sich kommen (I/12). Bei diesem ersten Zusammentreffen der Kontrahenten bezeichnet der Usurpator den Verteidiger Schottlands offen als Rebellen, worauf es zum Streit kommt. Vallace drückt mit melodiösen Melismen die Liebe zu seiner Heimat aus, worauf ein homophones A due am Ende des langsamen Teils die gleichartigen Gefühle der Gegner ausdrückt. Odoardo bietet Vallace zum Schein einen Frieden an, aber der kurze schnelle Teil, der in alternativen Äußerungen nur aus

[268] Die Namensgleichheit mit dem mittelalterlichen Adelsgeschlecht und mit König Richard III. von Gloucester (1452–1485), mit dessen Tod auf dem Schlachtfeld die Rosenkriege endeten, scheint weder eine Anspielung auf Geschehnisse noch auf den Charakter des genannten Königs zu sein. Eine Parallele lässt sich jedenfalls aus dem *Vallace*-Libretto nicht erkennen.

Doppi Quaternari und Doppi Quinari besteht, lässt die gegenseitige Aggression deutlich werden. Die Szene wechselt in das Lager Vallaces, wo der Chor der Barden Abendlieder singt (I/13). Dort erscheint Elena als Krieger verkleidet – ein großangelegtes Liebesduett (I/14) mit instrumentalem Vorspiel mit Violinsolo, Oboe und Soloflöte in hellem E-Dur mit warmen Instrumentenfarben fängt die friedvolle Stimmung ein. Die Liebenden singen nie a due, was darauf hindeutet, dass sie noch nicht wirklich vereint sind. Barden berichten, dass sie in eine Falle geraten sind, die umliegenden Gehölze sind von englischen Truppen besetzt worden (I/15). Im Finale I (I/16) treffen alle Haupthandlungsträger aufeinander: Elena wird von den Mannen Cuminos umringt, Vallace tarnt sich mit seinem Umhang, aber Odoardo bleibt vorerst Sieger und lässt ihn festnehmen. Ein einsetzendes Unwetter wird in der Stretta in E-Dur durch eine vom Streicher-Tremolo und von Haltetönen der Bläser begleitete markante Skala der ersten Violine von der Dominante zur Dominante in der Oberoktave gekennzeichnet. Das finstere Naturschauspiel beendet den Akt mit einem kurzen Chorabschluss und in voller Orchesterbesetzung.

Abermals verkleidet, diesmal als Barde, erbittet sich Elena im Morgengrauen Zutritt zum Kerker, in dem sich Vallace befindet (II/2). Er wird herausgebracht, es kommt zum neuerlichen Duett der Liebenden, aber der Kämpfer denkt nicht an Liebe, er fragt sofort nach dem Verbleib Bruces. Sie übergibt die Nachricht, dass Vallace vor ein Gericht gestellt werden soll, worauf er freigelassen wird. Als der Krieg schon fünf Jahre andauert, wähnt sich Odoardo als Gewinner und will seine Ansprüche durchsetzen. Um Milde und Güte zu heucheln, will er ein Gericht entscheiden lassen. Seine das kennzeichnende Arie (II/5) ist einteilig, besteht nur aus einem Rezitativ und einem Adagio mit einer Koloratur am Schluss. Die ganze Nummer trägt einen hektisch-nervösen Rhythmus, der mit Pizzicati der Streicher beginnt, einen chromatischen Verlauf mit Triolen und schnellen Wechseln nimmt und nur ansatzweise von Bläsern begleitet wird. Odoardo scheint sich seines Sieges gar nicht so sicher zu sein wie er vorgibt. Sein Hauptfeind ist Vallace, den er töten lassen will, es aber nach gerechter Strafe aussehen lassen möchte. Cumino leitet das Gericht, will Vallace in der Ratsszene (II/6) als Verräter erscheinen lassen und von ihm den Aufenthaltsort Bruces erpressen, den dieser aber nicht preisgibt. Die vorgeführte Elena wird von Odoardo im zentralen Ensemble des Werks, einem Terzett mit Odoardo, Vallace und Elena (II/7), als Druckmittel eingesetzt. Die unheilvolle Atmosphäre drücken vor allem b-Tonarten und tiefe Streichertremoli aus. Der wechselnde Einsatz der Stimmen

zeigt, dass Elena verschiedenen Überzeugungsversuchen ausgesetzt ist. Sie bleibt am Ende standhaft, will eher mit dem Geliebten sterben, als ihr Vaterland zu verraten.

Die nachfolgende Kerkerszene Elenas ist ein frühes Beispiel einer Gran Scena, die im Formgefüge als solche aufgebaut, tonal jedoch traditionell gehalten ist. Die Szene besteht zunächst aus einem langsamen Accompagnato, worin Tremolotöne die Trauer und Angst der Gefangenen andeuten, und einer nachfolgenden Preghiera, worin Elena Vallaces Tod befürchtet und darauf das eigene Ende als Erlösung ansieht. Dieses langsame Largo in G-Dur ist vordergründig melodiös und stark melismatisch gebaut, wird von der hervorgehobenen Solovioline und der zweiten Geige anstelle der Bassstimme begleitet, woraus das weibliche Geschlecht der eingekerkerten Person deutlich wird. Trotz vieler Verzierungen klingt es verhalten und innig, ist gleichsam ein Zwiegespräch mit der aus ihrem Inneren nach ihr rufenden Stimme des Geliebten, ohne dass diese tatsächlich erklingt, sie reflektiert sie nur. Daran schließt ein schnelleres Rezitativ in derselben Tonart an, das sich mit fernem Donnergrollen zum Allegro vivace mit punktierten Rhythmen steigert. In einer kurzen rezitativischen Einleitung wird nach ihr gerufen, sie glaubt getäuscht zu werden. Dann folgt im Allegro der erste Teil ihrer Arie – sei glaubt zunächst von einem Blitzstrahl getroffen zu sterben, bis sie erkennt, dass die Gitter fallen, sie jetzt frei ist. Ein Coro marziale in fröhlichem Marschrhythmus bereitet von draußen das Lieto fine vor. Die schottischen Krieger dringen in den Kerker ein, mit ihrer Nachricht ist der Chor der Träger des Colpo di scena und berichtet im Tempo di mezzo vom Sieg Vallaces über die Engländer. Cumino und Odoardo sind keine Gefahr mehr. In jubelnder Stimmung singt Elena die Cabaletta, vergisst die vergangenen Qualen und vergießt ‚süße Tränen der Freude und der Liebe'.

Ein vereinter Chor, der Bruce, dem „Löwen von Schottland", als Herrscher zujubelt, leitet zur Schlussszene in F-Dur über, das die tonale Basis der gesamten Oper bildet. Die Hauptpersonen sind vereint, Odoardo ist entwaffnet, zahlreiche Engländer gefangen genommen und auf Bruce ruht die Hoffnung Schottlands. Ihm gilt der Jubel aller, ihm wird ein in Novenari geschriebener Lobgesang zuteil: ‚Lode e plauso al Lione di Scozia'. Der König Englands bietet Frieden und Freundschaft mit Schottland an. Vallace gibt sich unterwürfig und bescheiden, dadurch ist er auch der Charakterheld. Seine finale Arie ist durch virtuose Läufe gekennzeichnet. Als Elena hereingeführt wird, geht er ihr entgegen und bietet ihr die Hand zum Ehebündnis. Mit allen vereinigen sie sich zu den rührenden Schlussworten ‚Amore e beltà'.

— * —

Mit der Oper *Macbeth* entstand noch 1846 ein Meisterwerk des historisch-heroischen Genres englischer Königsdramen im romantischen Musiktheater. Die Textdichter Francesco Maria Piave und Andrea Maffei haben zusammen mit Giuseppe Verdi ein Musikdrama entworfen, worin drei schottische Könige und eine Königsgattin in die Handlung involviert sind: Macbeth und dessen Frau (Lady Macbeth), Duncan und Malcolm. Gegenüber den vorherigen Königsdramen auf den britannischen Inseln stand hierin weniger das erhabene Auftreten als vielmehr die charakterliche Zeichnung dieser Personen, ihre Rollen als Täter und Opfer und vor allem bei den beiden Protagonisten ihre psychischen Abgründe und ihr Schicksal im Vordergrund. Auf dieser stark personsbezogenen Ebene ist das Drama vielmehr ein Spiel der individuellen Charaktere als eine Darstellung der Staatsmacht. Verdis zehntes Bühnenwerk zeigt sich am Ende der hier betrachteten Epoche italienischer Opern als ein für italienische Opern der Zeit ungewöhnlich phantastisches, mit magischen Wesen, Bildern und Prophezeiungen versehenes Stück.

Macbeth war Verdis erste Begegnung mit einem Werk Shakespeares, in dem er stets sein dramatisches Ideal sah.[269] Sowohl Shakespeare, dessen Theaterstück von 1606 auf ein älteres Geschichtswerk zurückgeht, als auch alle seine Nachdichter hielten sich nicht an die Historie. Macbeth regierte tatsächlich zwischen Duncan I. und Malcolm III. am Beginn des 11. Jahrhunderts. Die bereits in der literarischen Basis vorgezeichneten wechselweisen psychischen Abgründe und Läuterungen der Charaktere und ihre machtgierige Skrupellosigkeit sind vom Realistischen weit entfernt.[270] Der Kampfgefährte Banquo ist jedoch nicht Komplize des Königsmörders, sondern eine charakterlich untadelige Kontrastfigur, umgekehrt wird Macbeth in zeitnahen Quellen durchaus positiv dargestellt.[271]

Das Spektakuläre des Genres gefiel und die Erstaufführung am 14. März 1847 war ein großer Erfolg. Die Oper wurde zunächst rasch in Italien bekannt,[272] bevor sie weltweit Verbreitung fand. Die Anfrage des Pariser Théatre Lyrique, der französischen Tradition entsprechend eine Ballettmusik einzufügen, führte zu einer Neuversion des *Macbeth* nach

[269] Mila, Art. „Verdi“, in: *Enciclopedia dello spettacolo* 1962, Bd. 9, Sp. 1576.
[270] Schweikert, „Macbeth“, in: *Verdi-Handbuch* 2013, S. 386.
[271] Maier 2015, S. 46.
[272] Parker, Art. „Macbeth (ii)“, in *NgroveO*, Bd. 3, S. 111.

den Konventionen ihrer Oper. Auf der Grundlage einer französischen Übersetzung des Librettos integrierte Verdi ein Ballett auf der Basis der Hekate-Szenen bei Shakespeare.[273] In der bisherigen Komposition wurden substantielle Änderungen vorgenommen, kleinere und größere Retouchierungen gemacht. Die nennenswertesten sind eine neue einteilige Arie der Lady im zweiten Akt (‚La luce langue'), ein neues Duett zwischen Macbeth und Lady im dritten Akt (‚Ora di morte'), ein neuer Chor am Beginn des vierten Akts (‚Patria opressa') und die Replatzierung der Todesszene des Macbeth durch einen finalen Hymnus (*Inno di vittoria*).[274] Die neuerliche Premiere war weitgehend erfolglos, aber im Streben nach dem gloriosen Ruf der Grand Opéra hielt der Komponist an der französischen Version fest, obwohl die Fassung von 1847 in Italien weiterhin gespielt wurde.[275] Im Zusammenhang mit der Mitte des 19. Jahrhunderts ihrem Ende zustrebenden Akkumulation tragischer Stoffe aus der britischen Königsgeschichte wird hier in allererster Linie die italienische Erstversion von 1847 betrachtet. Darin ist zudem die Hauptfigur des Macbeth durch dessen Todesszene, die für die Pariser Fassung durch den ‚Vittoria'-Hymnus ersetzt wurde, umfangreicher gezeichnet.

Die zentralen Figuren der Handlung sind das abwechselnd der Morde schuldige Herrscherpaar Macbeth (Kavaliersbariton) und Lady Macbeth (dramatischer Sopran). Schon das unterschiedliche dramatische Gewicht der Stimmfächer macht die Kraft ihrer Personen deutlich. Während die Lady die skrupellos nach Macht drängende Frau ist, die im wahren Sinne des Wortes über Leichen geht, ist Macbeth der Unsichere, durch sie Beeinflussbare. Eine weitere Hauptrolle spielen, das darf im Zusammenhang mit einer analytischen Betrachtung der Oper nicht übergangen werden, die Hexen, die durch ihre Prophezeiungen das psychische Dilemma des Macbeth auslösen. Darüberhinaus sind beziehungsweise werden zwei Randfiguren der Handlung ebenfalls Könige von Schottland: Duncan (eine stumme Rolle) und Malcolm (Tenor). Die beiden Rollen

[273] Schweikert, „Macbeth", in: *Verdi-Handbuch* 2013, S. 387.

[274] Die Übersetzer ins Französische waren Charles Nuitter und Alexandre Beaumont. Über die Bearbeitung der Partitur berichtete Verdi in einem Schreiben an den französischen Kritiker und Verleger Léon Escudier (1821-1881) vom 22.10.1864. (In Parker, Art. „Macbeth (ii)" in *NGroveO* 1992, Bd. 3, S. 111 liegt eine Verwechslung des Intendanten des Théatre Lyrique namens Léon Carvalho, der Verdi zur Neufassung eingeladen hat, mit Escudier vor.)

[275] Heute wird die Oper *Macbeth* fast ausschließlich in der Fassung des Jahres 1865 gespielt, allerdings in italienischer Sprache. Ob und wann diese Version von Verdi autorisiert wurde, war für den Autor der Arbeit nicht herauszufinden. Jedenfalls scheint die Rückübersetzung aufgrund des geringen Premierenerfolgs der Pariser Fassung bereits kurze Zeit später getätigt worden zu sein. Häufig wird zusätzlich die Todesszene des Macbeth von 1847 eingefügt und in letzter Zeit besinnt man sich fallweise der Erstfassung (z.B. im Theater an der Wien 2000), die dann allerdings meist unter der szenischen Verfälschung des modernen Regietheaters zu leiden hat.

umrahmen sozusagen das zentrale Psychodrama des Königspaares, wird doch Ersterer zu Beginn des Dramas ermordet und bezwingt Letzterer am Ende deren Macht. Duncan I. entspricht historisch dem ersten Herrscher des Hauses Dunkeld (1034–1040), stammte mütterlicherseits von der Linie Alpin ab und war Sohn des Abtes der Abtei Dunkeld, was der Herrscherlinie den Namen gab. Er wurde realiter im Kampf getötet und auch sein Sohn und späterer Stiefsohn von Macbeth, der als Lulach 1057–1058 regierte, fiel im Kampf. Macbeth saß von 1040 bis 1057 auf dem Thron, ehe Malcolm III. von England aus diesen für sich erkämpfte und Macbeth tötete. Dichterisch wie musikalisch sind in der Oper nur die beiden Hauptakteure markant gezeichnet.

Dieses Bühnenwerk hat eine grundlegende Bedeutung für die Entwicklung in Verdis Schaffen. Mehrere grundlegende Eigenschaften kennzeichnen das Werk bereits als Musikdrama und grenzen es zur vorhergehenden Nummernoper des italienischen Belcanto ab. Die Struktur des Stücks besteht hauptsächlich aus Ensembles und großen einteiligen Soloszenen, die vorher festgesetzte Solita forma tritt stark in den Hintergrund. Rezitative und Pezzi chiusi sind nicht mehr klar zu trennen, beziehungsweise stehen sie nicht mehr in einer festgelegten Folge. An deren Stelle treten durchkomponierte Szenen und Finali, wie etwa das des ersten und das des zweiten Akts. Das Werk enthält mehrere Gran scene und Finali, deren Abfolge das deutlich macht: Szene und Marsch (Ankunft König Duncans, I/8–9[276]), darauffolgend die Gran scena und das Duett Macbeth–Lady Macbeth im ersten Akt (Ermordung Duncans, I/10–15 und Finale I, I/16–19), die Gran scena des Banco (Ermordung des Banco und Flucht seines Sohns, II/4) und das Finale II (Bankettszene, II/5–7 und ‚Trionfai'-Arie der Lady von 1847); Nach den Zaubersprüchen des Hexenchors (III/1) folgt die Gran scena der Erscheinungen (sogenannte „zweite Hexenszene", III/2–3) sowie Szene und Duett (Finale III, III/4–5); die Gran scena e Aria der Lady („Nachtwandelszene" und Tod der Lady, III/3–4), gefolgt von Szene und Arie des Macbeth (Tod des Macbeth, III/5–10).

Lady Macbeth ist im ersten Teil der Oper mit Abstand die Hauptperson der Handlung. Sie hat alle Fäden in der Hand, bestimmt den Mord an Duncan und hat die Idee auch Banco umzubringen. Der Auslöser ihrer eifernden Pläne ist ein Brief von Macbeth, den sie nach der Introduktion erhält und in der Folge begleitet von auf- und absteigenden chromatischen Tonfolgen der Streicher über einem durchgehaltenen Bordunton rezitierend vorliest. Hexen

[276] Die Szenennummern entsprechen den Angaben im Libretto von 1847.

haben ihm und Banco geweissagt, dass er Herrscher und König sein wird, während sein Gefährte eine schottische Königsdynastie begründen werde. Beide Vorhersagen ziehen Morde nach sich. Seine Frau verleitet ihn dazu König Duncan (I., 1034–1040) im Schlaf zu erstechen, allerdings fürchtet Sie, dass er für die Ausführung ihrer verbrecherischen Pläne nicht gewissenlos genug sein könnte, denn ‚pien di misfatti è il calle' (I/5, „voll von Verbrechen ist der Weg [zur Macht]"). Sie hat nicht unrecht, denn im Schauder über das sofortige Eintreffen der Weissagung, erschrecken Macbeth sinistere Geräusche im Schloss (I/7). Sie verschleiert die Tat, indem sie die Kleider der schlafenden Wachen mit Blut befleckt, um den Verdacht auf diese zu lenken, kehrt aber mit blutbeschmierten Händen zurück (Finale I und Sextett, I/16–19). Beide heucheln Entsetzen und Trauer, nachdem der Mord von Macduff (Tenor) entdeckt wurde. Sie ist hier wieder die Starke, die ihren Mann stützt, als er unter seinen Gewissensbissen zusammenzubrechen droht. Macbeth, dessen Machtgier durch die Lady angestachelt und dessen Gewissen unterdrückt ist, lässt die zweite Prophezeiung, dass Banco Vater von Königen sein werde, keine Ruhe. Sein Ehrgeiz gebietet ihm selbst eine Königsdynastie anzuführen, weshalb er gedungene Mörder (ein gedämpfter Staccato-Chor) beauftragt, seinen Nebenbuhler und dessen Sohn zu töten. Banco stirbt, während sein Sohn im nächtlichen Dunkel fliehen kann.

Einen Höhepunkt von besonderer dramatischer Dichte bildet die Gran scena des Banketts im zweiten Akt, in der Macbeth sein Gewissen einholt. König und Königin haben zu einem Fest auf ihre Burg gebeten. In einem Saal ist ein Festmahl aufgebaut, um das sich das Königspaar, Macduff und Edelleute als Gäste, die den gemischten Chor bilden, versammelt haben. Zunächst aber will die Lady an der gedeckten Tafel die Feierstimmung mittels eines Trinklieds anheizen (II/11, Allegro brillante in Achtel- und Sechzehntel-Staccati, F-Dur und später im 2/4-Takt-Allegretto als subdominante Senkung in B-Dur, ‚Si colmi il calice' mit Ritornellen des Chors[277]). Vier gleich aufgebaute Vierzeiler, mit jeweils einem Verso sdrucciolo beginnend und nach zwei Versi piani mit einem Verso tronco endend, unterstreichen die Rhythmik. Danach bringt einer der gedungenen Mörder die Nachricht vom Tod Bancos und von der Flucht seines Sohnes. Macbeth erschrickt, denn das Ziel des Komplotts stellt sich als verfehlt heraus. Plötzlich vermeint er unter den Gästen den blutüberströmten Banco zu sehen (II/7). Seine erschreckte Reaktion, seine abwehrenden

[277] Der Begriff „Ritornell" wird hierin gemäß dem heutigen italienischen Sprachgebrauch des Wortes „Ritornello" für einen vokalen Refrain gebraucht; wie in Glüxam, Art. „Ritornell", in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, (http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Ritornell.xml, letzter Zugriff: 23.11.2017), letzter Absatz, angegeben.

Gesten und Worte verraten ihn, da außer dem Königspaar noch niemand von dem zweiten Fememord wissen kann. Die Lady versucht ihrem Gatten zunächst Mut zusprechen und zeiht ihn in bösem Ton der Feigheit, indem sie das Brindisi in beißendem Hohn noch einmal anstimmt und in den letzten Reimen heuchlerisch den freilich abwesenden Banco ehrt und hochleben lässt (II/12, jetzt von Beginn an als Allegro in B-Dur). Verdi hat in einem Brief an Cammarano seine oft zitierten Anweisungen zur stimmlichen Eignung einer Lady Macbeth beschrieben: „[...]ich wünsche mir eine Lady mit einer rauen, erstickten, dunklen Stimme." und „man muss sie mit einer recht hohlen und verschleierten Stimme [...] deklamieren".[278] In der Bankettszene sollte eine Interpretin zeigen, was sie an Stimmfarbe und Modulationsfähigkeit vermag: Beim ersten Mal ist ‚Si colmi il calice' frohsinnig und animierend, während dessen Ripresa Hohn und Spott ihrem Mann gegenüber ausdrückt.[279] Das Trinklied endet beim ersten Mal mit einem zerlegten Es-Dur-Akkord, beim zweiten Mal in aufsteigender chromatischer Tonfolge.

Die Handlung des Dramas ist schon weit fortgeschritten, als sich das Blatt der Charaktere wendet. Macbeth ist seit Langem König, die Sehnsüchte der Lady scheinen erfüllt. Ihr einziger Makel bleibt, dass sie als Königin kein Kind bekommt, weshalb er auch den Königsstamm Bancos so sehr fürchtet. War es zuvor ihre Skrupellosigkeit, war sie die Frau mit starkem Charakter hinter einem nicht wirklich mutigen Mann, die bestimmte, was er zu tun hatte, so kehrt sich nach dem Ende des zweiten Akts das Verhältnis der beiden Hauptfiguren ins Gegenteil. Ihre Partie wird deutlich nachrangiger, in den ersten beiden Akten ist sie fast ununterbrochen präsent, danach kommt sie nur mehr zwischendurch vor, eigentlich hat sie außer einem kurzen Duett mit Macbeth nur mehr die große Nachtwandelszene, an deren Ende sie geistig umnachtet stirbt. Auch das ist eine Form des Wahnsinns-Topos in der Oper. Hier sei ein Blick zurück zum einleitenden Preludio gestattet, welches zur Gänze aus Vorwegnahmen der beiden phantasmagorischen Hexenszenen zusammengesetzt ist, wohingegen die zweite Hälfte des Orchestervorspiels sich fast komplett mit der Musik der Nachtwandelszene deckt. Von den Wahrsagerinnen

[278] Brief Verdis an Cammarano aus Paris vom 23. November 1848, in: Cesari/Luzio, *Copialettere* 1913, S. 61f., zit. n.: Springer 2000, S. 129. Selbst wenn man Verdi hierin vielleicht nicht ganz wörtlich nehmen muss, wenn man in Rechnung stellt, dass er über die Besetzung der Lady mit Eugenia Tadolini erzürnt war, drücken die Zitate doch deutlich aus, was der Komponist von der Interpretation erwartete.

[279] Im Zusammenhang mit der Interpretation soll gestattet sein, auf die Meisterleistung der Sopranistin Maria Callas als Interpretin dieser Rolle hinzuweisen. Sie hatte wie keine andere die Fähigkeit, das Trinklied mit zwei Stimmen zu singen. Man höre dies in der Live-Aufnahme Verdi, Giuseppe: *Macbeth* 1952 aus der Mailänder Scala. Die Komposition von 1847 ist jedoch explizit nur auf der Einspielung unter Claudio Abbado aus dem Jahr 1976 berücksichtigt, worin Teile beider Fassungen aufgenommen wurden.

geht das Fortschreiten der Handlung ebenso aus, wie von der Macht- und Mordgier zuerst der Lady und in der weiteren Folge des Königs. Verdi kennzeichnet die übernatürlichen Kräfte, ihre gespenstischen Erscheinungen und Trugbilder mit durchwegs herkömmlichen Merkmalen: einem markanten 6/8-Takt, wiederkehrenden Varianttonarten („minore-maggiore"), Staccato-Achtelnoten und akzentuierten Vierteln im Verein mit hohen Trillern und einem gefährlich klingenden dumpfen Tremolo. Er setzt in diesen Szenen vorwiegend Holzblas- sowie sonore Rhythmusinstrumente ein.

Dem blutrünstigen, an Tötungen reichen Inhalt entsprechend überwiegen die Moll-Tonarten in der gesamten Komposition, insbesondere in den Todesszenen. Die „Nachtwandelszene" der Lady (IV/2) wird als eine der größten Solokreationen des jungen Verdi angesehen.[280] Die Arie wird von einer instrumentalen Zeichnung der in träumerischem Schuldbewusstsein umher wandelnden Lady eingeleitet. Ihr erschreckter, keuchender Gesang ist durch seine ausgedehnte formale und harmonische Struktur und durch die Orchesterbegleitung gekennzeichnet.[281] Vor allem das hier eingesetzte Englischhorn der tremoloartig mit virtuoser Basslinie begleiteten Introduktion in f-Moll drückt bereits vorweg die Tragik der Szene aus. Mit dem Auftritt der nachtwandelnden Lady wird die Stimmung noch tiefer in b-Moll gesenkt und die ganze Arie hindurch beibehalten. Prägende Seufzermotive in kleinen Sekunden und die deklamatorische Linie sind die vorherrschenden dramatischen Mittel des Gesangs. Bei der Textstelle ‚Tremi tu' geht die Linie chromatisch aufwärts und endet in einem wirkungsvollen verminderten Septakkord, den der Gesang der letzten Worte der Lady arpeggiert wiedergibt.

Die Tragik des gänzlich von ihr abhängigen und charakterlich schwachen Königs drückt sich in seiner Vorausahnung des Endes aus. Als er vom Tod der Lady erfährt, weiß er endgültig, dass ihm seine eigene Königsdynastie versagt bleibt und schmäht deklamierend von Blechbläsern ohne Streicher begleitet pauschal das menschliche Dasein:

‚La vita! ... che importa?
È il racconto d'un povero idiota,
vento e suono che nulla dinota!'

Textbeispiel 9: Schmähung des Daseins durch Macbeth (IV/6)

[280] Verdi war zur Zeit der Uraufführung der ersten Version des *Macbeth* 33 Jahre alt.

[281] Parker, Art. „Macbeth (ii)", in: *NGroveO* 1992, Bd. 3, S. 113.

In einer deklamatorischen Szene zieht er ein Resümee seiner Taten, die er im blinden Vertrauen an die Prophezeiungen begangen hat, ehe er stirbt.[282] Sein Tod wird durch sieben Takte unisono mit tiefem, leisem Tremolo der Kontrabässe in f-Moll angezeigt. Zur Bestätigung erklingt der Grundakkord der Tonart ebenfalls sieben Mal, womit die Oper endet.

[282] Budden 1987, S. 201.

4. Conclusio

In kaum einer anderen Ära der Operngeschichte sind in so ungeahntem Ausmaß Autoren aufgetaucht, sind in so großer Dichte Werke für das Musiktheater geschaffen worden, wie im italienischen Primo Ottocento. Nicht zu Unrecht wird deshalb diese Periode mit dem Vergleich einer Serienproduktion bedacht, aber man kann schwerlich dem einen Komponisten die künstlerische Fruchtbarkeit als Kennzeichen mangelnder Genialität vorwerfen, wenn man das bei anderen anbetend anerkennt. Hand in Hand mit dem umfangreichen Schaffen geschah schließlich auch eine immense thematische Erweiterung und eine tiefgreifende kompositorische Entwicklung des Genres der historischen Oper. Die 200 Jahre andauernde glanzvolle Periode des Barock wurde vom ebenfalls glorreichen Belcanto ab der Wende zum 19. Jahrhundert abgelöst. Es änderte sich von da ab nahezu alles im künstlerischen wie im betrieblichen Bereich der Oper. Der Blick wendete sich verstärkt den geschichtlichen Figuren des Mittelalters und der frühen Neuzeit zu. Dementsprechend waren die Helden der vertonten Dramen nicht mehr goldgleißende Götter, sondern Personen der herrschenden Schichten, hehre Vorbilder und edle Kämpfer. Die weiblichen Personen der Handlungen wurden dem in Edelmut und Liebreiz aber auch in gestiegenem Selbstvertrauen angeglichen. Parallel tauchten mächtige Gegenspieler mit bösen Absichten ebenso auf wie kirchliche Würdenträger und fromme Eremiten sowie mit zauberkundigen Fähigkeiten ausgestattete Randfiguren der Gesellschaft, wie Zigeunerinnen, Hexen oder Wahrsager.

Am Beispiel der dramatischen, meist tragisch ausgehenden Begebenheiten in der Königsgeschichte der britischen Inselwelt zeigt sich ein dichterisches Stoffgebiet groß dimensionierten Ausmaßes. Aus dessen modischer Erscheinung entstand eine so hohe Anzahl an Werken, wie aus kaum einem anderen einzelnen Themengebiet in dieser Epoche. Die Sammlung dazugehörender Textdichtungen und Kompositionen im Dokumentationsteil macht dies klar. Die Welle der englisch-historischen Stoffe wurde von den Theatern und ihrem Publikum begeistert aufgenommen – warum sonst hätte sich selbst ein Großmeister wie Verdi noch im Alter mit dem Gedanken an eine *Re Lear*-Oper getragen und schließlich sein Schaffen mit der Shakespeare-Figur des Falstaff beendet? Die nordische Inselwelt im Atlantik, wo der sagenumwobene Arthus einst mit seiner Schwester Morgan(a) le Fay landete und sein britannisches Reich gründete, war den Menschen der Romantik als die Urheimat des Heldentums, als ein „lost Paradise“ der Poesie erschienen. Die Inseln, ihre Reiche und ihre zentralen Städte galten als

Sehnsuchtsorte, um sie drehten sich die Salongespräche und dementsprechend waren dort viele Werke der Epoche angesiedelt. Natürlich haben Dichter und Komponisten aus diesen mystischen, oft aus düsteren Umgebungen Quellen für ihre Werke bezogen, in denen sich aus der menschlichen Psyche geborene dramatische Geschehnisse abspielten. Darauf reagierte das Publikum enthusiastisch, denn ihrem Geist und ihrer Seele mussten sie nahegegangen sein.

Anhand von Beispielen und Streiflichtern durch das Opernschaffen des frühen 19. Jahrhunderts wurde mit der Königshistorie Englands und Schottlands als Hintergrund die Entwicklung und die Stilistik einer thematisch-stofflichen Erscheinung aufgezeigt, die sich den Normen und Konventionen des zeitgemäßen Opernschaffens unterworfen hat. Ihre Anfänge, ihre Entwicklung und ihr Auslaufen haben sich durch Muster und Beispiele ebenso darstellen lassen, wie ihre Bedeutung in der Operngeschichte und ihre früher und bis heute erhaltene Popularität inner- und außerhalb Italiens. Beispiele des Wirkens zweier selten rezipierter Komponisten, von Johann Simon Mayr und Giovanni Pacini, bezeugen, dass gerade dieser Themenkreis eine Vielzahl von Meisterwerken hervorgebracht hat und dass ihre Werke ebenso Beachtung verdienen, wie die der bekannteren Komponisten. Es gab zu dieser Zeit kaum einen Opernschaffenden, der sich nicht in dem einen oder anderen Werk mit einer britischen Herrscherfigur beschäftigt hätte, der sich nicht vom Zauber der nordischen Inselromantik hätte anstecken lassen.

Bislang ist nur ein einziger Versuch unternommen worden eine Geschichte der italienischen Oper in ihrem gesamten Umfang zu verfassen, jedoch konnte diese Buchreihe noch nicht vollständig herausgegeben werden. Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli haben in den Jahren vor 1970 federführend zusammen mit einem internationalen Team herausragender Fachleute das sechsbändige Werk *La storia dell'opera italiana* erstellt, wovon die Bände 4 bis 6, die den „systematischen Teil“ darstellen, nicht nur erschienen sind sondern auch ins Englische und Deutsche übersetzt wurden. Die ersten drei Bände jedoch, die die eigentliche Narration der Geschichte der italienischen Oper enthalten, sind, obwohl auch sie vollständig geschrieben wurden, bisher nicht herausgegeben worden. Immerhin zeugt ein Aufsatz von Bianconi aus dem Jahr 1985 mit dem Titel „Perché la storia dell'opera italiana?“ von den unabdingbar wichtigen Gründen für diese umfangreichen Arbeiten.

Bianconi führt dafür mehrere zentrale Motive an: Bis dato war etwas dergleichen für das italienische Operngenre inexistent – und es gibt es bis heute nicht vollständig auf dem

Markt. Damit gleich im Zusammenhang stellt Bianconi die Frage, warum es davor nicht geschrieben wurde, warum diese auffällige Lücke in der Musikhistoriografie nicht schon zuvor geschlossen worden ist. Er nennt als Hauptgründe aller Hinderungen „die stets wiederkehrende Rückbeziehung auf die wagnersche Idee des Musikdramas, die das Wirken der großen Autoren der Vergangenheit auf den Rang von Vorläufern reduziert." Als entscheidenden Punkt bezeichnet er die Verkehrung der „Oper als Drama" in ein „Oper ohne Drama", was a priori die Gleichsetzung von Oper und Drama aufhebt.[283]

Ein Blick in die Operngeschichte zeigt jedoch, dass ihr Verlauf in jeder Periode eine Reihe von Reformen enthält. Nicht nur die Oper Wagners verursachte eine einschneidende Zäsur, sondern ebenso die Strukturen und Stilistiken von Traetta, Jommelli respektive Gluck, aber auch die Veränderungen durch die Komponisten im Interregno zwischen der italienischen Oper des Barock und der Romantik brachten gravierende Neuerungen mit sich.[284] Die Qualität (und erst recht die Sinnhaftigkeit von Wiedergaben) der Belcanto-Werke pauschal an den Säulen des nur momentanen Standardrepertoires messen zu wollen, wäre fatal, denn das ließe ihre bewundernswerten Seiten außer Acht. Andererseits ist die Bewertung eines Komponisten auf Grund einzelner Musiknummern unmöglich, weil das ein zu dürftiges Kriterium wäre. Zumindest eine Oper, besser eine Schaffensperiode müsste als Ganzes herangezogen werden. Wenn überhaupt, so sind ihre Exponenten in Musikkreisen heute nur dem Namen nach bekannt, und nur eine sehr begrenzte Zahl von Kennern mag über Aufnahmen des Großteils der hierin angesprochenen Werke auf modernen Ton- und Bildträgern verfügen, soweit diese überhaupt vorhanden sind. Aber selbst diesen Wiedergaben fehlt es durch die damit verbundene Abkapselung meist an Lebendigkeit des Musikbetriebs.[285]

Ein weiteres grundlegendes Problem besteht nach Bianconi darin, dass die Historiografie der italienischen Oper sich erst spät des eigenen Objekts der Forschung bewusst wurde. Erst als man erkannte, dass gleichrangig neben den musikalischen auch die stilistischen, dramaturgischen und darstellerischen Komponenten maßgebliche Seiten der Oper als Gesamtkunstwerk sind, konnte darangegangen werden, ein Desiderat zu formulieren, auf dessen Basis die globale Darstellung dieses Teils der Operngeschichte möglich wurde. Die

[283] Bianconi, „Perché la storia dell'opera italiana", S. 29 f.

[284] Ebda., S. 30 f.

[285] Aus Angst vor Misserfolgen und negativer Kritik, aus mangelndem Mut unbekannte Wege zu gehen vermeiden die Intendanzen heutiger Opern- und Konzertinstitutionen die Belebung des Repertoires durch rare Werke der Vergangenheit.

Einbeziehung der außermusikalischen Fragen, die das Thema allerdings von der Musikgeschichte als solche wegbewegen, bildet letztendlich den interpretativen Succus.[286]

Das Feld der Konventionen war ein unverzichtbarer Teil des Musiktheaters und bildete dessen charakteristische Form. Erst durch ihr Wirken erreichte die Oper ihre weltweite Ausstrahlungskraft, die in Italien entstanden ist und sich in direkter Linie von 1600 bis in die Gegenwart bewahrt hat und grosso modo stets angewachsen ist. Ohne das unaufhaltsame Fortbestehen ihrer grundlegenden Faktoren, zu denen die Dichtkunst, die Tonkunst, die Formen ihrer Produktion und die Theaterpraxis gemeinsam gehören, machte aus ihr ein notwendiges und bis heute bestehendes Gut, das Teil der gesamteuropäischen Kulturentwicklung ist.[287] Bianconi schließt aus all dem, dass die Historiker der Oper, wenn sie sich der italienischen Geschichte des Genres widmen, „alles zu erreichen und wenig zu verlieren haben“.[288]

Im Verein mit den dargestellten strukturellen Grundlagen der Belcanto-Oper, die ihren festen Bestandteil als textliche und musikalische Konventionen in der Entstehung ihrer zahllosen Werke bildeten, konsolidierte sich ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ein großes Reservoir mehr oder weniger bleibender Stücke, die oft für Jahrzehnte, mittlerweile auch für Jahrhunderte in den Spielplänen existent geblieben sind. Trotzdem dürfen wir nicht dem eitlen Aberglauben verfallen, dass die heute gespielten Opern die absolute und vollständige qualitative Spitze des Schaffens bilden, da ihre Zusammensetzung zeitgeistigen Strömungen unterliegt und sich andauernd verändert. Mittlerweile stellt die Aufarbeitung jedes Ausschnittes aus dem Gesamtschaffen der italienischen Oper einen Schritt zur Aufklärung über deren musikhistorische Bedeutung und deren Vielfältigkeit dar. Der hier behandelte thematische Teil zeigt, dass die Erkenntnisse der Historiografie nach Lorenzo Bianconi und seinen Mitstreitern auch partiell Gültigkeit haben.

[286] Bianconi, „Perché la storia dell'opera italiana“, S. 33–35.

[287] Ebda., S. 38.

[288] Ebda., S. 35.

5. Anhang

5.1 Werktabellen

Tabelle 7: Werktabelle italienischer Opern im 19. Jahrhundert nach englischen/britischen Königsgeschichten[289]

Herrscher/in Herrscherhaus / Regentschaft	***Operntitel***[290] Genre (Akte) / Jahr der Entstehung Librettist / Komponist	Librettoquelle Ort / Zeit der Handlung[291]	Herrscherfigur(en)[292] / Stimmlage
Lir (Leir) vorrömisch, sagenhaft	***Re Lear*** Librettoversuche **für G. Verdi** (wurde wahrsch. nicht komponiert)	W. Shakespeare: *King Lear*	
	Re Lear Tragedia lirica (4) / komp. etwa 1883 **A. Ghislanzoni / A. Cagnoni**	W. Shakespeare: *King Lear*	Lear / Bar.
Alfred der Große Wessex / Kg. v. Wessex 871–899	***Alfredo il grande re degli Anglo-Sassoni*** Melodramma serio (2) /Rom 1818 **B. Merelli / G.S. Mayr**	Libr. von G. Rossi: *Eraldo ed Emma* (1805), nach einem früheren Ballett Insel Athelny, Ende 9. Jhdt.	Alfredo / Ten. Gutrumo / Ten.
	Alfredo il grande Dramma p.m. (2) / Neapel 1823 **A.L. Tottola / G. Donizetti**	Libr. B. Merelli (wie oben) 9. Jhdt.	Alfredo / Ten. Amalia / Sop.

[289] Die Daten für die nachfolgenden Tabellen wurden Riemann: *Opern-Handbuch: Repertorium* 1887 / Loewenberg, Alfred: *Annals of opera* 1955 / Stieger, *Opernlexikon* 1982 / Sadie (Hrsg.): *NgroveO* 1992 4 Bde., Dahlhaus (Hrsg.*): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 1986-1997, 6 Bde. / Wagner: *Das große Handbuch der Oper* [5]2011 und zahlreichen anderen Opernführern sowie der Corago-Datenbank der Universität Bologna, http://corago.unibo.it, letzter Zugriff: 22.05.2019 entnommen.
Daten soweit eruierbar.

[290] Schreibweise der Titel nach der Corago-Datenbank.

[291] Angaben in den Libretti, auch wenn diese historisch nicht stimmen.

[292] Namensangaben nach den Libretti in Originalsprache.

	Alfredo Dramma lirico (4) / Rom 1852 **G. Cencetti / E. Terziani**	England / 9. Jhdt.	Alfredo / Ten. Elvita / Sop.
Malcolm I. Alpin / Kg. v. Schottland 943–954	***Malvina di Scozia*** Tragedia lirica (3) / Neapel 1851 **G. Cammarano / G. Pacini**	Region Edinburgh Ende 9. Jhdt.	Malcom / Bass sein Sohn Arturo / Bar.
Edgar **„der Friedfertige“** Wessex / Kg. v. England 959–975	***Elfrida*** Tragedia p.m. (2) / Neapel 1792 **R. De Calzabigi / G. Paisiello**		Eggardo / Ten.
	Le due duchesse, ***ossia La caccia dei lupi*** Dramma semiserio p.m. (2) / Mailand 1814 **F. Romani / J.S. Mayr**		Edgar / Ten.
Macbeth Dunkeld / Kg. v. Schottland 1040–1057	***Macbeth*** Melodramma (4) / Florenz 1847 **F.M. Piave + A. Maffei / G. Verdi**	W. Shakespeare: *Macbeth* Schottland / 11. Jhdt.	Macbeth / Bar. Malcolm III. / Ten. Duncan I. / stumm
Matilda die Kaiserin Normannin, Rolloniden / Kg.in v. England 1141	***Matilde d'Inghilterra*** Melodramma tragico (2) / Neapel 1841 **L. Tarantini / A. De Simone**	1141	Riccardo cuor di leone Matilde / Sop.
Heinrich II. „Kurzmantel“ Anjou-Plantagenet / Kg. v. England 1154–1189	***Enrico secondo*** Melodramma serio (2) / Triest 1839 **F. Romani / O. Nicolai**	Libr. F. Romani: *Rosmonde*	Enrico II / Ten. Leonora di Guienna / Sop.
Rosamunde Clifford Geliebte Heinrichs II. vergiftet[?] 1177	***Rosamonda*** Melodramma serio (2) / Venedig 1829 **F. Romani / C. Coccia**	Woodstock / 12. Jhdt.	Enrico II / Ten. Leonora di Guienna / Alt
	Rosamonda Tragedia p.m. (2) / Mailand 1831 **P. Cominazzi / L. Maiocchi**	Schloss Woodstock / 1173	Enrico II / Ten. Leonora di Guascogna / Alt

	Rosmonda d'Inghilterra Opera seria (2) / Florenz 1834 **F. Romani / G. Donizetti**	Libr. F. Romani: *Rosmonde* England / 12. Jhdt.	Enrico II / Ten. Leonora di Guienna / Mez.
	Rosmonda Melodramma serio (2) / Rovigo 1835 **F. Romani / A. Belisario**	Libr. F. Romani: *Rosmonde*	Enrico II / Ten. Leonora di Guienna
	Rosamunda Opera lirica / Florenz 1840 ? / **G.E.A. Alari**		
	Rosamonda Tragedia lirica (4) / Rom 1867 **M.M. Marcelliano / R. Gentili**	Oxford, Woodstock, Clifford / 12. Jhdt.	Enrico II / Ten. Leonora di Guienna / Alt
Richard I. „Löwenherz" Anjou-Plantagenet / Kg. v. England 1189–1199	***Blondello, ossia Il suddito esemplare*** Melodr. eroicomico (2) / Neapel 1814 **A.L. Tottola / C. Ceccarini**	Schloss Losemsten und Umgebung (NÖ)	Riccardo / Ten. Contessa Margherita / Sop.
	Blondello, ***ossia Riccardo Cuor di leone*** Melodr. eroicomico (2) / Turin 1816 **A.L. Tottola / F. Radicati**	Schloss Losenthein / 1451[?]	Riccardo / Bass Margherita di Fiandra / Alt
	Riccardo l'intrepido Melodr. p.m. (2) / Rom 1824 **J. Ferretti / G. Balducci**	in und bei einer Burg	Riccardo / Ten.
	Il talismano, ***o sia La terza crociata in Palestina*** Melodramma storico (3) / Mailand 1829 **G. Barbieri / G. Pacini**	W. Scott: *Ivanhoe*	Riccardo / Bar.
	Il blondello Melodr. eroi-comico / Neapel 1830 **A.L. Tottola / P. Fabrizi**		

Ritter Ivanhoe	***Ivanhoé*** Pasticcio (3) / Paris 1826 **Deschamps + de Mailly** (frz. Text) / tw. **G. Rossini (arr. A. Pacini)**	W. Scott: *Ivanhoe*	keine Königsfigur, aber Bezug zu Richard I.
	Ivanhoe Opera seria (2) / Venedig 1832 **G. Rossi / G. Pacini**	W. Scott: *Ivanhoe*	
	Il templario Opera romantica (3) / Turin 1840 **G. Marini / O. Nicolai**	W. Scott: *Ivanhoe*	keine Königsfigur, aber Bezug zu Richard I.
	Ivanhoe Melodr. (3) / Prato 1888 **C. Bordiga / A. Ciardi**	England / um 1200	Riccardo Cuor di Leone
Eduard I. „Longshanks“ Anjou-Plantagenet / Kg. v. England 1272–1307			
William Wallace schottischer Freiheitsheld 1305 hingerichtet	***Vallace, o sia L'eroe scozzese*** auch ***Odoardo I, re d'Inghilterra*** Melodr. serio (2) / Mailand 1820 **F. Romani / G. Pacini**	Burg Stirling und Umgebung	Odoardo / Ten
	Vallace Melodr. tragico / Mailand 1837 **C. Bassi / G. Rossini**		Warem Gressingha, schottischer Regent für Eduard I. / Bass
Robert I. the Bruce Bruce / Kg. v. Schottland 1306–1329	***Robert Bruce*** Pasticcio (3) / Paris 1846 **A. Royer + G. Vaëz** / Musik von **G. Rossini (arr. L. Niedermeyer)**		Eouard / Ten. Robert Bruce / Bar.
Eduard III. Anjou-Plantagenet / Kg. v. England 1327–1377	***L'assedio di Calais*** Opera seria (3) / Neapel 1836 **S. Cammarano / G. Donizetti**	Calais / 1347	Edoardo III / Bas. Isabella / Mez.

Heinrich IV. Lancaster / Kg. v. England 1399–1413	***La caccia di Enrico IV*** Dramma giocoso (2) / London 1809 **S. Buonaiuti / V. Pucitta**	C. Collé	
Heinrich V. Lancaster / Kg. v. England 1413–1422	***La gioventù di Enrico V*** Melodr. (2) / Neapel 1815 **F. Herold**	A. Duval (Übers. Landriani)	
	La gioventù di Enrico V Dr. in musica (2) / Florenz 1818 **F. Romani / G. Mosca**		
	La gioventù di Enrico V auch ***La bella Tavernara,*** ***ossia L'avventura di una notte*** Dramma giocosa (2) / Rom 1820 **F. Tarducci / G. Pacini**	tw. Shakespeare: *Henry IV*	
	La gioventù di Enrico V Dramma p.m. (2) / Neapel 1819 **F. Tarducci / L. Carlini**	Shakespeare	Il principe Enrico / Ten.
	La gioventù di Enrico V Opera comica (2) / Pillnitz 1823 **F. Romani / F. Morlacchi**	Shakespeare	
	La gioventù di Enrico V Opera comica (2) / New York 1827 **F. Romani / M. García**	Shakespeare	
	La gioventù di Enrico V Melodramma (4) / Mailand 1834 **F. Romani / S. Mercadante**	tw. Shakespeare	
Jakob II. Stuart / Kg. v. Schottland 1437–1460	***Eduardo in Iscozia*** Melodramma (2) / Jesi 1829 **D. Gilardoni / L. Romagnoli**	auf einer schottischen Insel	Eduardo Stuart, Verwandter Jakob II. / Ten.
Edward IV. York (Rosenkriege) / Kg. v. England 1461–1483	***La rosa bianca e la rosa rossa*** Melodramma eroico (2) / Genua 1813 **F. Romani / J.S. Mayr**	Libr. von R.C.G. de Pixérécourt (vertont von P. Gaveaux)	keine Königsfigur, aber in den Rosenkriegen

	Enrico e Clotilde, ossia La rosa bianca e la rosa rossa Madrid 1831 **F. Romani / T. Genovés y Lapetra**		
	La rosa bianca e la rosa rossa, ovvero Il trionfo dell'amicizia Dramma p.m. (2) (3) / Turin 1818 **F. Romani / P. Generali**	Libr. von Pixérécourt	Keine Königsfigur, aber in den Rosenkriegen
	Riccardo, Duca di York Genua 1872 **V. Cassarolli / V. Cassaroli**	1451 [?]	
Heinrich VI. Lancaster (Rosenkriege) / Kg. v. England 1422–1461 + 1470–1471			
Margarete von Anjou Gemahlin Heinrichs VI. (1430–1482)	***Margherita d'Anjou*** auch ***L'orfana d'Inghilterra*** Melodr. eroicomico (2) / Mailand + Wien 1816 **L. Romanelli / J. Weigl**	England / 1462	Margherita / Margaritta
	Margarita d'Anjou Melodr. semiserio (2) / Mailand 1820 **F. Romani / G. Meyerbeer**	nahe der schottischen Grenze / 1462	Margarita d'Anjou / Sop. ihr Sohn Eduardo / stumm
	Margherita regina d'Inghilterra auch ***Margherita d'Anjou*** Opera seria (2) / Neapel 1827 **A.L. Tottola / G. Pacini**	Tawnton un d Umgebung / 1461	Enrico VI / Bas. Margherita / Sop. Eduardo di Jorck. / Ten. Principe di Galles / Sop.
Heinrich VIII. Tudor / Kg. v. England 1509–1547			

Anne Boleyn 2. Gemahlin Heinrichs VIII. (1532–1535 / hingerichtet)	***Anna Bolena*** Opera seria (2) / Mailand 1830 **F. Romani / G. Donizetti**	A. Pepoli + M-J. Chénier London + Windsor / 1535	Enrico VIII / Bass Anna Bolena / Sop. Giovanna Seymour / Mez.
Catherine Howard 5. Gemahlin Heinrichs VIII. (1540–1542 / hingerichtet)	***Caterina Howard*** Melodramma tragico (4) / Wien 1847 **G. Giachetti / M. Salvi**	Libr. G. Giachetti (wie oben) London und Umgebung	Enrico VIII / Bar. Margherita Tudor / Mez. Caterina Howard / Sop.
	Caterina Howard Melord. tragico (4) / Neapel 1849 **G. Giachetti / G. Lillo**	A. Dumas d.Ä.: *Catherine Howard* London und Umgebung	Enrico VIII / Bar. Margherita Tudor / Sop. Caterina Howard / Sop.
	Caterina Howard Dramma lirico / Messina 1859 **S. Ribera / A. Laudamo**		Enrico VIII / Bar. Caterina Howard / Sop.
	Caterina Howard Tragedia lirica (4) / Neapel 1866 **G. Giachetti / E. Petrella**	London und Umgebung / im 16. Jhdt.	Enrico VII / Bar. Caterina Howard / Sop.
Jakob V. Stuart / Kg. v. Schottland 1512–1542	***La donna del lago*** Melodramma (2) / Neapel 1819 **A.L. Tottola / G. Rossini**	W. Scott: *The Lady of the Lake* Schottland / erste Hälfte 16. Jhdt.	Giacomo V. / Ten.
Lady Jane Grey Tudor / Kg.in v. England 1553 (nicht gekrönt) Gemahlin Jakob V. 1554 hingerichtet	***Giovanna Gray*** Tragedia lirica (3) / Mailand 1836 **C. Pepoli / N. Vaccai**		Giovanna Gray / Sop.
	Giovanna Gray 1847 Komp.: **A. D'Antoni**		
	Giovanna Gray Melodr. tragico (4) / Triest 1859 **C. Pepoli / G. Menghetti**		Giovanna Gray / Sop.

Maria I. „die Katholische“ „Bloody Mary“ Tudor / Kg.in v. England 1553–1558	***Maria Tudor*** ? / Venedig 1840 **F. Gonella di Ferrari / J. Zennari**		
	Maria regina d'Inghilterra Tragedia lirica (3) / Palermo 1843 **L. Tarantini / G. Pacini**	V. Hugo: *Maria Tudor*	Maria / Sop.
	Maria Tudor Dramma lirico (4) / Mailand 1859 **A. Ghislanzoni / V. Kascperow**		Maria Tudor / Sop.
	Maria Tudor Dramma lirico (4) / Mailand 1879 **A. Boito + E. Praga / C. Gomes**	V. Hugo: *Maria Tudor*	Maria Tudor / Sop.
Elisabeth I. „die jungfräuliche Königin“ Tudor / Kg.in v. England 1558–1603	***Elisabetta d'Inghilterra*** Dramma p.m. (2) / Turin 1809 **J. Durandi / S. Pavesi**	London und Umgebung	Elisabetta / Alt
	Elisabetta regina d'Inghilterra Dramma p.m. (2) / Neapel 1815 **G. Schmidt / G. Rossini**	C. Federici nach S. Lee: *The Recess* London / spätes 16. Jhdt.	Elisabetta / Sop.
	Elisabetta in Derbyshire, ***ossia Il castello di Fotheringhay*** Azione eroica (2) / Venedig 1818 **A. Peracchi / M. Carafa**	Schloss Fotheringhay	Elisabetta / Sop. Maria Stuarda / Sop.
	Elisabetta al castello di Kenilworth Opera seria (3) / Neapel 1829 **A.L. Tottola / G. Donizetti**	W. Scott: *Kenilworth* England / Ende 16. Jhdt.	Elisabetta / Sop.
	Elisabetta, o sia Il castello di Kenilworth Melodramma / Valletta 1830 **W. Scott / P. Sogner**	W. Scott: *Kenilworth*	

	Elisabetta regina d'Inghilterra Triest 1853 ? / **P. Giacometti**		
Robert d'Evreux Graf von Essex	***Il conte di Essex*** Melodramma (3) / Mailand 1833 **F. Romani / S. Mercadante**	P. Corneille	Elisabetta / Sop.
	Roberto Devereux, ***ossia Il conte di Essex*** Opera seria (3) / Neapel 1837 **S. Cammarano / G. Donizetti**	J.F.P. Acélot*: Elisabeth d'Angleterre* Libr. F. Romani (s. vorh.) London, Anfang 17. Jhdt.	Elisabetta / Sop.
Maria I. Stewart Stewart / Kg.in v. Schottland 1542–1567	***Maria Stuarda regina di Scozia*** Dramma serio p.m. (2) / Florenz 1812 **F. Gonella di Ferrari / P. Casella**		Maria Stuarda / Sop.
	Maria Stuarda ***ossia I carbonari di Scozia*** Melodr. eroicomico (2) / Venedig 1815 **P. Sogner/ P. Sogner**		Maria Stuarda / Alt
	Maria Stuarda regina di Scozia Dramma serio / Palermo 1817 **F. Gonella di Ferrari / L. Carlini**		Maria Stuarda / Sop.
	Maria Stuarda regina di Scozia Dramma serio p.m. (2) / Bologna 1821 **G. Rossi / S. Mercadante**		Maria Stuarda / Sop.
	Maria Stuarda, regina di Scozia Opera seria (3) / London 1827 **P. Giannone / C. Coccia**	F. Schiller: *Maria Stuart* Schloss Fotheringhay	Maria / Sop. Elisabetta / Sop.
	Maria Stuarda Opera seria (3) / Neapel 1835 **G. Bardari / G. Donizetti**	F. Schiller: *Maria Stuart* Westminster + Fotheringhay / 1587	Elisabetta / Sop. (Mez.) Maria Stuarda / Sop.
	David Riccio Mailand 1850 **A. Maffei / V. Capecelato**		

	David Rizio Dramma lirico (3) / Mailand 1872 **E. Costa / L. Canepa**	Schottland / 1566	Maria Stuarda
	Maria Stuarda Neapel 1874 Komp: **C. Palumbo**		
Karl I. Stuart Kg. v. England 1625–1649 (von Cromwell hingerichtet)	***I puritani*** Melodr. Serio (3) / Paris 1835 **C. Pepoli / V. Bellini**	J.-A. F.-P. Ancelot + Xavier: *Têtes Rondes et Cavaliers* nahe Plymouth / um 1635	Carlo I (nur genannt)
Karl II. Stuart Kg. v. Schottland 1651 Kg. v. England 1660–1685	***Allan Cameron*** Neapel 1839 Komp.: **F. Raejntroph**		
	Allan Cameron Opera seria (3) / Venedig 1848 **F.M. Piave / G. Pacini**	Schottland / Herbst 1651	Carlo II. re di Scozia / Ten.

Tabelle 8: Opern mit nicht zuordenbarer Herrscherfigur und Opern nach Komödien um Sir Falstaff:[293]

Operntitel Genre (Akte) / Jahr der Entstehung Librettist / Komponist	Librettoquelle Ort / Zeit der Handlung	Hinweise zu enthaltenen Herrscherfiguren
Ginevra di Scozia Dramma serio eroico p.m. (2) / Triest 1801 **G. Rossi / J.S. Mayr**	L. Ariosto: *Orlando furioso* Schottland / sagenhafte Zeit	Re di Scozia / Bass
Ginevra di Scozia, ossia Ariodante Melodr. (2) / Turin 1802 **G. Rossi / G. Mosca**	L. Ariosto: *Orlando furioso* Schottland	namenl. König v. Schottland / Bass
Ginevra di Scozia Melodr. (2) / Lissabon 1805 **G. Rossi / G. Caravita**	L. Ariosto: *Orlando furioso* Schottland	namenl. König v. Schottland
Ginevra di Scozia Dramma lirico (3) / Mailand 1852 **G.B. Bonelli / V. Naberasco**	L. Ariosto: *Orlando furioso* Saint Andrews (Schottland)	Arturo, re di Scozia (historisch nicht bestimmbar)
Ginevra di Scozia Melodr. romantico. (3) / Mantua 1854 **M. Marcello / L. Petrali**	L. Ariosto: *Orlando furioso* Schottland / 9. Jhdt.	namenl. König v. Schottland
Ginevra di Scozia Melodr. (3) / Parma 1862 **M. Marcello / G. Rota**	L. Ariosto: *Orlando furioso* Schottland / 9. Jhdt.	namenl. König v. Schottland
Ginevra di Scozia Melodramma. (3) / Florenz 1877 **F. Lombardi / F. Lombardi**	L. Ariosto: *Orlando furioso* Saint Andrews (Schottland) / 9. Jhdt.	namenl. König v. Schottland
Odoardo e Carlotta Dr. giocoso p.m. (1) / Venedig 1804 **L. Buonavoglia / G. Farinelli**		keine Königsfigur

[293] In chronologischer Reihenfolge nach der Entstehung bzw. Uraufführung.

Ginevra di Scozia Opera seria (2) / London 1812 **G. Rossi / V. Pucitta**	Libr. G. Rossi (wie 1801) Schottland / sagenhafte Zeit	
Rodrigo di Valenza Opera seria (2) / Mailand 1817 **F. Romani / P. Generali**	W. Shakespeare: *King Lear*	keine Königsfigur
Emma di Resburgo Melodr. eroico (2) / Venedig 1819 **G. Rossi / G. Meyerbeer**	Schottland / 17. Jhdt.	keine Königsfigur
Rodrigo di Valenza Opera seria (2) / Turin 1819 **F. Romani / F. Orlandi**	W. Shakespeare: *King Lear*	keine Königsfigur
Elena ed Olfredo Opera seria (2) / Neapel 1821 **A.L. Tottola / P. Generali**	London	Re d'Inghilterra / Bass
Edoardo in Iscozia Dramma p.m. (2) / Neapel 1831 **D. Gilardoni / C. Coccia**	Insel Skye im 18. Jhdt.	Principe Edoardo Stuart / Bar.
La prigione di Edimburgo Melodr. semiserio (3) / Triest 1838 **G. Rossi / F. Ricci**	in und um Edinburgh / keine Zeitangabe	Keine Königsfigur
Rodrigo di Valenza Opera seria (2) / komp. Mailand 1852 Komp.: **G. Pacini**	W. Shakespeare: *King Lear*	nicht aufgeführt!
Falstaff, ossia Le tre burle Dramma giocoso (2) / Wien 1799 C.P. Defranceschi / A. Salieri	W. Shakespeare: *The merry Wifes of Windsor*	
Falstaff Opera buffa (2) / London 1838 S.M. Maggioni / M.W. Balfe	W. Shakespeare: *The merry Wifes of Windsor*	

Falstaff Commedia lirica (3) / Mailand 1893 A. Boito / G. Verdi	W. Shakespeare: *The merry Wifes of Windsor*	

Für die Aufnahme in die Gesamtliste war nicht bestimmend, welche Ausprägung die Königsfigur in der jeweiligen Oper aufweist. Vielmehr gehört dies zu ihren fundamentalen Daten, welche die Prägungen ihrer Königsrollen kennzeichnen. Um die Bedeutung der englischen Herrscher für das Genre möglichst detailliert aufzuzeigen wurden in die Tabelle auch Werke, deren musikgeschichtliche Angaben nur unvollständig zu erurieren waren beziehungsweise Werke mit dubioser Zuordnung aufgenommen. Es wurde die Zeitspanne des sogenannten „langen neunzehnten Jahrhunderts“ von der Französischen Revolution 1789 bis zum Ersten Weltkrieg 1914 als Grundlage herangezogen. Der Begriff „italienische Oper“ ist weitest möglich gefasst. Als solche zählt jedes Opernwerk, welches von einem italienischen Librettisten oder Komponisten geschaffen wurde, weiter auch welches in italienischer Textsprache abgefasst wurde.

Grafische Auswertung

Eine grobe lineare Darstellung der Entwicklung der Anzahl im 19. Jahrhundert entstandener Opern mit englischen und britannischen Königssujets zeigt deutlich den Verlauf als Modewelle.[294]

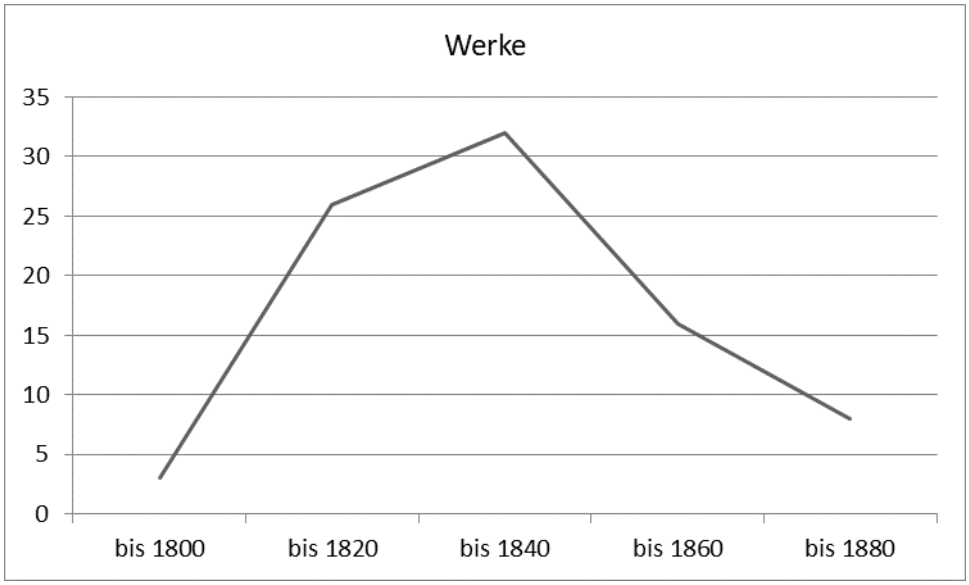


Abbildung 3: grafische Darstellung der Anzahl entstandener englisch/britischer Königsopern in 10-Jahresperioden

[294] Aus den voranstehenden Tabellen wurden nur Opern in die Datengrundlage aufgenommen, in denen eine Königsfigur vorkommt.

5.2 Verzeichnisse

5.2.1 Abbildungen

S. 38 Abbildung 1: Text der Arie der Maria Tudor in Tarantini/Pacini: *Maria, Regina d'Inghilterra* (II/2-5) aus einem Libretto, Palermo 1843

S. 70 Abbildung 2: Genealogie der englischen Königshäuser zur Zeit der Rosenkriege

S. 140 Abbildung 3: grafische Darstellung der Anzahl entstandener englisch/britischer Königsopern in 10-Jahresperioden

5.2.2 Noten- und Textbeispiele

S. 20 Textbeispiel 1: Piave/Verdi – *Macbeth*, Lady liest den Brief von Macbeth (I/4)

S. 26 Textbeispiel 2: tabellarische Aufgliederung der Auftrittsszene der Lucia in Cammarano/Donizetti: *Lucia di Lammermoor* (Parte I/4)

S. 28 Textbeispiel 3: tabellarische Aufgliederung des Duetts a due im 1. Akt von Cammarano/Donizetti: *Lucia di Lammermoor* (Parte I/5)

S. 29 Textbeispiel 4: tabellarische Aufgliederung aus dem Duett Elisabetta/Roberto im 1. Akt von Cammarano/Donizetti: *Roberto Devereux* (I/4)

S. 30 Textbeispiel 5: Piave/Verdi – *Macbeth*, Chor aus der ersten Hexenszene (I/2)

S. 31 Textbeispiel 6 / Notenbeispiel 1: Text und Incipit der Arie des Königs in Rossi/Mayr: *Ginevra di Scozia* (II/5)

S. 33 Notenbeispiel 2: Arie des Malcolm in Rossini: *La donna del lago* (II/6), Thema des schnellen Teils

S. 34 Notenbeispiel 3: Beginn des Sextetts aus Donizetti: *Lucia di Lammermoor* (II/6)

S. 36 Notenbeispiel 4: eine Lyric form im Duett Elisabetta/Roberto in Donizetti: *Roberto Devereux* (I/5)

S. 41 Notenbeispiel 5: Ausschnitt aus dem Dialog der Königinnen aus Bardari/Donizetti: Maria Stuarda (II/4)

S. 75 Notenbeispiel 6: Enrico liest die Aufschrift ‚Amore ed Imeneo' in (I/9).

S. 75 Notenbeispiel 7: Incipits der Sätze des Terzetts in Romani/Mayr: *La rosa bianca e la rosa rossa* (I/12–13)

S. 76 Notenbeispiel 8: Rhythmus des Trauermarsches in Romani/Mayr: *La rosa bianca e la rosa rossa*

S. 86 Textbeispiel 7: Die Schlussworte des Chors in den *Alfredo il Grande*-Opern von Merelli/Mayr und Tottola/Donizetti

S. 102 Notenbeispiel 9: Das „Liebesmotiv“ an mehreren Stellen in Pacini: *Maria, regina d‘Inghilterra*

S. 103 Textbeispiel 8: Text der Cabaletta finale in Pacini: *Maria regina d’Inghilterra* (III/9)

S. 121 Textbeispiel 9: Schmähung des Macbeth in Piave/Verdi: Macbeth (IV/6)

5.2.3 Übersichten

S. 12 Hauptmerkmale der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts

S. 22 Versbezeichnungen und Versendungen im italienischen Libretto

S. 28 Grundtypen der Reimgruppierung

S. 35 Tabelle1: Szenenfolge der Arie finali in Tottola/Donizetti: *Elisabetta al castello di Kenilworth* (III/4) und in Cammarano/Donizetti: *Roberto Devereux* (III/6)

S. 37 Tabelle 2: Übersicht der Teile der Solita Forma in verschiedenen Szenenformen

S. 39 Tabelle 3: Struktur der vierteiligen Ensembleform nach Marco Beghelli 2004

S. 40 Tabelle 4: Schiller: *Maria Stuart* und Bardari/Donizetti: *Maria Stuarda* – Gegenüberstellung des emotionalen Ausbruchs beim Zusammentreffen der Königinnen

S. 43 Stilelemente einer Gran Scena

S. 43 Tabelle 5: Versuch einer tabellarischen Aufgliederung der Gran Scena

S. 44 Definition der Teile der Briefszene in Piave/Verdi: *Macbeth* (I/5–13)

S. 60 Befugnisse bei der Genese einer Belcantooper

S. 81 Tabelle 6: *Alfredo il Grande*-Opern von Merelli/Mayr und Tottola/Donizetti

S. 109 Merkmale der Komposition in Mayrs *Ginevra di Scozia* von 1801

S. 127 Tabelle 7: Werktabelle nach englischen/britischen Königsfiguren

S. 137 Tabelle 8: Werke ohne oder mit nicht zuordenbaren Herrscherfiguren und Falstaff-Komödien

5.3 Quellen- und Literatur

5.3.1 Textdichtungen und Musikalien

Partituren und Klavierauszüge

Donizetti, Gaetano / Tottola, Andrea Leone: *Alfredo il Grande*, Partitur (teilweise autograph), I-Nc, NA0059 14.6.12–13 (vorher: Rari 3.7.9–10), http://imslp.org/wiki/Alfredo_il_grande_(Donizetti,_Gaetano), letzter Zugriff: 10.06.2017.

Donizetti, Gaetano / Bardari, Giuseppe: *Maria Stuarda*, Klavierauszug, Mailand: G. Ricordi o.J., http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP378312-PMLP260272-Donizetti_Maria_Stuarda.pdf, letzter Zugriff: 25.03.2018.

Donizetti, Gaetano / Cammarano, Salvatore: *Lucia di Lammermoor* (2. Akt), Partitur, Mailand: G. Ricordi o.J. [1835], Nachdruck 1992, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP113042-PMLP51145-Donizetti_-_Lucia_di_Lammermoor_(Dover)_-_Act_II.pdf, letzter Zugriff: 08.03.2019.

Donizetti, Gaetano / Cammarano, Salvatore: *Roberto Devereux*, Klavierauszug, Mailand: G. Ricordi o.J.

Donizetti, Gaetano / Tottola, Andrea Leone: *Elisabetta al castello di Kenilworth*, Partitur, Handschrift 1829, I-Nc, Rari 3.7.3, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP112891-PMLP230447-Donizetti_-_Elisabetta_o_Il_castello_di_Kenilworth_(fs_aut).pdf, letzter Zugriff: 25.05.2018.

Gossett, Philip u.a. (Hrsg.): Verdi, Giuseppe / Piave, Francesco Maria / Maffei, Andrea: *Macbeth*, in: Lawton, David (Hrsg.): *Kritische Gesamtausgabe Giuseppe Verdi*, Serie 1: Opern, Vol. 10, 2 Bücher, Chicago / London: University Chicago Press / Mailand: Ricordi 2015.

Mayr, Giovanni Simone / Rossi, Gaetano: *Ginevra di Scozia*, handschr. Partitur, Florenz: Copisteria Meucci o.J. (ca. 1801), I-Fc, B.I. 108, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP91913-PMLP188906-Mayr_-_Ginevra_di_Scozia_(score_ms).pdf, letzter Zugriff: 27.11.2017.

Mayr, Johann Simon / Romani, Felice: *La rosa bianca e la rosa rossa*, Tintori, Giampiero: *Trascrizione e ricostruzione della versione originale*, (Kopie der händischen Abschrift der Partitur), Bergamo: Comitato per le onoranze – G. S. Mayr 1963.

Pacini, Giovanni / Barbieri, Gaetano: *Il talismano, o sia La terza crociata in Palestina*, Klavierauszug, Mailand / Florenz: G. Ricordi o.J.,
1. Akt: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP470414-PMLP763672-Pacini_-_Talismano_-_vs-BDH-1.pdf , letzter Zugriff: 01.10.2018.
2. Akt: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP470415-PMLP763672-Pacini_-_Talismano_-_vs-BDH-2.pdf, letzter Zugriff: 01.10.2018.

Pacini, Giovanni / Tottola, Andrea Leone: *Margherita regina d'Inghilterra*, Partitur Autograph, Neapel: 1827, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP18912-PMLP44696-Pacini_-_Margherita_Regina_d'Inghilterra.pdf, letzter Zugriff: 15.01.2019.

Pacini, Giovanni / Tottola, Andrea Leone: *Margherita regina d'Inghilterra*, Partitur Abschrift, Neapel: o.J., I-Nc, H 3-30/27250,
1. Akt: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP153860-PMLP44696-Pacini_-_Margherita_regina_d'Inghilterra_I_(fs_ms)_alt.pdf, letzter Zugriff: 04.01.2019.
2. Akt: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP153861-PMLP44696-Pacini_-_Margherita_regina_d'Inghilterra_II_(fs_ms)_alt.pdf, letzter Zugriff: 04.01.2019.

Pacini, Giovanni / Tarantini, Leopoldo: *Maria regina d'Inghilterra*, Klavierauszug, Mailand: F. Lucca o.J. (Kopie Opera Rara, Leipzig u.a.: Edition Peters o.J.).

Pacini, Giovanni / Romani, Felice: *Vallace, o sia l'Eroe Scozzese*, Partitur, Abschrift, Mailand 1820, I-Mc, 281/I–II.

Rossini, Gioachino / Tottola, Andrea Leone: *La donna del lago* (Cavatina Malcolm: "Mura felici"), Klavierauszug, Florenz: Niks Lendic 1990, https://imslp.nl/imglnks/usimg/0/01/IMSLP392451-PMLP83289-Rossini_-_La_donna_del_lago_(Mura_felici).pdf, letzter Zugriff: 13.05.2018.

Verdi, Giuseppe: *Macbeth*, Klavierauszug, Paris: Bibliothèque Populaire 1851, http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP24577-PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_(1851)_bw.pdf, letzter Zugriff: 23.10.2017.

Libretti:

Bardari, Giuseppe: *Maria Stuarda*, Libretto, in: Saracino, Egidio (Hrsg.): *Tutti i libretti di Donizetti, Mailand*: Garzanti 1993, S. 741–757.

Bardari, Giuseppe: *Maria Stuarda*, Libretto, in: Zanotti, Dario (Hrsg.), Neapel: www.librettidopera.it 2007 (Libretto n. 134), http://www.librettidopera.it/zpdf/mastuarda.pdf, letzter Zugriff: 25.03.2018.

Cammarano, Salvatore: *Lucia di Lammermoor*, Libretto, in: Zanotti, Dario (Hrsg.), Neapel: www.librettidopera.it 2005 (Libretto n. 87), http://www.librettidopera.it/zpdf/lucialam.pdf, letzter Zugriff: 17.09.2018.

Cammarano, Salvatore: *Roberto Devereux*, Libretto, in: Zanotti, Dario (Hrsg.), Neapel: www.librettidopera.it 2007 (Libretto n. 131), http://www.librettidopera.it/zpdf/robdev.pdf, letzter Zugriff: 17.09.2018.

Merelli, Bartolomeo: *Alfredo il Grande, Re degli Anglo-Sassoni*, Libretto, Mailand: Stampera di Giacomo Pirola 1820, Faksimile-Reprint: USA: Nabu P.D. Reprints o.J.

Piave, Francesco Maria / Maffei, Andrea: *Macbeth*, Libretto, Florenz: Tipografia di G. Galletti 1847, https://archive.org/details/macbethdarappres00verd, letzter Zugriff: 22.10.2017.

Romani, Felice: *Il talismano, o sia La terza crociata in Palestina*, Libretto, Mailand: Antonio Fontana 1829, https://archive.org/details/iltalismanoosial00paci/page/n1, letzter Zugriff: 01.10.2018.

Romani, Felice: *La rosa bianca e la rosa rossa*, Libretto, Mailand: Stampiera di Carlo Dova 1815, https://archive.org/details/larosabiancaelar00mayr, letzter Zugriff: 19.04.2017.

Romani, Felice: *Vallace, o sia l'Eroe Scozzese*, Libretto, Mailand: Stamperia di Giacomo Pirola 1820, https://archive.org/details/vallaceosialeroe00paci/page/n5, letzter Zugriff: 29.03.2019.

Rossi, Gaetano (für G.S. Mayr): *Ginevra di Scozia*, Libretto, o.O.: www.librettidopera.it 2006 (Libretto 103), http://www.librettidopera.it/zpdf/ginsco.pdf, letzter Zugriff: 13.11.2017.

Rossi, Gaetano (für V. Pucitta): *Ginevra di Scozia*, Libretto, London: J. Brettell 1812, https://www.loc.gov/resource/musschatz.14043.0/?sp=2, letzter Zugriff: 21.11.2017.

Rossi, Gaetano: *Ginevra von Schottland*, Libretto (deutsche Übersetzung), Berlin: Haude und Spener 1804, https://www.loc.gov/resource/musschatz.14723.0/?sp=5, letzter Zugriff: 13.11.2017.

Tottola, Andrea Leone: *Alfredo il Grande: Dramma Per Musica*, Libretto, Ort, Verlag und Zeit des Erstdrucks unbekannt, Faksimile-Reprint: USA: Nabu Public Domain Reprints o.J.

Tottola, Andrea Leone: *Margherita regina d'Inghilterra*, Libretto, Neapel: Flautina 1827, https://archive.org/details/margheritaregina00paci/page/n1, letzter Zugriff; 15.01.2019.

Tarantini, Leopoldo: *Maria regina d'Inghilterra*, Libretto, Mailand: Gaspare Truffi 1843, https://archive.org/details/mariareginadingh00paci/page/n1, letzter Zugriff: 01.10.2018.

Tottola, Andrea Leone: *Alfredo il Grande: Dramma Per Musica*, Libretto, Ort, Verlag und Zeit des Erstdrucks unbekannt, Faksimile-Reprint: La Vergne (TN): Nabu P. D. Reprints o.J.

Tottola, Andrea Leone: *Alfredo il Grande*, Libretto, Neapel: Tipografia Falutina 1823, https://books.google.at/books?id=CQJEAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, letzter Zugriff: 19.05.2017.

Literarische Vorlagen:

Schiller, Friedrich: *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*, in: Netolitzky, Reinhold (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, 2. Bd., Gütersloh: Bertelsmann o.J.

Walter, Irmgard (Hrsg.): *Shakespeares Werke*, 2 Bde., Salzburg / Stuttgart: „Das Bergland-Buch" ³1952.

5.3.2 Literatur

Abbiati, Franco: *Giuseppe Verdi*, 4 Bde., Mailand: Ricordi 1959.

Allitt, John Stewart: *J. S. Mayr. Father of 19th century Italian music*, Shaftesbury: Element Books 1989.

Allitt, John Stewart: *Giovanni Simone Mayr. Vita – musica – pensiero*, Villa di Serio: Ed. Villadiseriane 1995.

Ashbrook, William: *Donizetti and his Operas*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1982.

Beghelli, Marco: „Che cos'è una Gran Scena?", in: Brandenburg, Daniel / Lindner, Thomas (Hrsg.): *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, Wien: Edition Praesens 2004 (Primo Ottocento Bd. 3), S. 1–12.

Beghelli, Marco: „Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini“, in: Nattiez, Jean-Jacques u.a. (Hrsg.): *Enciclopedia della musica*, Turin: Giulio Einaudi 2004, Bd. 4, S. 894–921.

Berg, Stefan: „Held und Messias. König Artus – ein Mythos im Dienst der Krone“, in: Musall, Bettina / Schnurr, Eva-Maria (Hrsg.): *Englands Krone. Die britische Monarchie im Wandel der Zeit*, München: Deutsche Verlags-Anstalt ²2015, S. 58–63.

Berne, Peter: *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi*, [Worms]: Wernersche Verlagsgesellschaft m.b.H. 2008.

Betzwieser, Thomas: Art. „Libretto“, in: Gerhard, Anselm/Schweikert, Uwe (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 122–139.

Bianconi, Lorenzo: "Perché la storia dell'opera italiana?", in: *Musica/Realtà* 17 (1985), S. 29–48.

Brandenburg, Daniel: „Mayrs *Ginevra di Scozia* und Wien“, in: Hauk, Franz (Hrsg.): *Johann Simon Mayr und Wien: Beiträge des Internationalen Musikwissenschaftlichen Johahnn-Simon-Mar-Symposions in Ingolstadt vom 4. bis 7. Oktober 2001*, München/Salzburg: Katzbichler 2005, S. 84–90.

Budden, Julian: *Verdi. Leben und Werk*, Stuttgart: Reclam 1987.

Celletti, Rodolfo: *Geschichte des Belcanto* (deutsche Übersetzung von Federica Pauli), Kassel und Bern: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle 1989.

Cesari, Gaetano / Luzio, Alessandro: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Mailand: Stucchi Cerretti 1913, (https://archive.org/details/icopialettere00verd, letzter Zugriff: 9.11.2017).

Commons, Jeremy: Art. „Giovanni Pacini and 'Maria Tudor'“, in: *The Donizetti Society. Donizetti Journal* 6 (1988), Eynsham/Oxford: Information Printing 1988, S. 57–94.

Commons, Jeremy: Art. „The Story“, in: Schmid, Patric (Hrsg.): *Giovanni Simone Mayr: Ginevra di Scozia*, CD-Booklet, London: Opera Rara (ORC 23) 2002, S. 73–78, dt. S. 86–93).

Dahlhaus, Carl: „Zeitstrukturen in der Oper“, in: *Die Musikforschung* 34/1 (1981), Kassel: Bärenreiter 1981, S. 2–11.

Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 6 Bde., München/Zürich: Piper 1986–1997.

Dahlhaus, Carl: „Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft“, in: Danuser, Hermann (Hrsg.): *Carl Dahlhaus: Gesammelte Schriften* 2, Laaber: Laaber 2001.

Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Laaber: Laaber 2017 (Grundlagen der Musik 13).

D’Amico, Masolino: Art. „Donizetti e l’Inghilterra“, in: Aragona, Livio / Fornoni, Federico (Hrsg.): *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle Celebrazioni 1797/1997–1848/1998* (III: Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia), Bergamo: Fondazione Donizetti 2006, S. 101–107.

De Van, Gilles: *L’opera italiana. La produzione, l’estetica, i capolavori*, Rom: Carocci editore 2002 (Neudruck 2012).

Della Seta, Fabrizio: *Italia e Francia nell’Ottocento*, Turin: EDT ²1991.

Dressler: Art. „Von der musikalischen Nummer zur dramatischen Szene. Ein Beitrag zur Entwicklung der Opernform Verdis“, in: *Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ)*, Bd. 6/10 (1951), S. 273–277.

Durante, Sergio, „Der Sänger“, in: Bianconi, Lorenzo und Pestelli, Giorgio (Hrsg.): *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, Bd. 4 (Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche) 1990, S. 359-412.

Elwert, W. Theodor: *Italienische Metrik*, Wiesbaden: Franz Steiner ²1984.

Everist, Mark: *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris*, Aldershot / Burlington: Ashgate 2005 (Variorum Collected Studies Series: CS805).

Fabbri, Paolo: *Metro e canto nell'opera italiana*, Turin: EDT 2007.

Fritz, Carolin / Zühlke, Hanna: Art. „Bamberg, 19. und 20. Januar 2007: ‚Perspektiven der Libretto-Forschung‘“, in: *Die Musikforschung* 60/3, Kassel: Bärenreiter 2007, S. 259–260.

Fueter, Eduard / Eschenbroich, Adalbert, Art. „Haller, Berner Familie. 1) Alfred v.“, in: zu Stolberg-Wernigerode, Otto: *Neue Deutsche Biographie*, Berlin: Grassauer-Hartmann 1966, Bd. 7, S. 541-548, (Digitalisat: http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00016325/images/index.html?id=00016325&groesser=&fip

=qrssdaseayaeayaewqxdsydeayaweayaeneaya&no=20&seite=560, letzter Zugriff: 05.06.2017.

Gerhard, Anselm: „Wieviel Spektakel verträgt ein "dramma per musica"? Felice Romanis *La rosa bianca e la rosa rossa* und deren französische Vorlage“, in: Hauk, Franz / Winkler, Iris (Hrsg.), *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit. Beiträge des Internationalen Musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposions 1. bis 3. Dezember 1995 in Ingolstadt*, München / Salzburg: Musikverlag Katzbichler; Katzbichler 1998 (Mayr-Studien 1), S. 83–93.

Gerhard, Anselm: Art. „Der Vers als Voraussetzung der Vertonung“, in: ders. / Schweikert, Uwe: *Verdi Handbuch*, Stuttgart: Metzler / Poeschel ²2013, S. 201–222.

Gier, Albert (Hrsg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Carl Winter 1986 (*Studia Romanica.* Bd. 63).

Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (= Europäische Hochschulschriften. Bd. 127). Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997.

Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a.M. / Leipzig: Insel Verlag 2000.

Goldin Folena, Daniela: Art. "Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto", in: Tatti, Mariasilvia (Hrsg.): *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Rom: Bulzoni 2005, Rom 3.–4. Juni 2003), S. 7–19.

Gossett, Philip: Art. „The Hot and the Cold: Verdi writes to Antonio Somma about »Re Lear«“, in: Curry, Robert u.a. (Hrsg.): *Variations on the Canon: Essays on Music from Bach to Boulez in Honor of Charles Rosen on his Eightieth Birthday*, New York: University of Rochester Press 2008, S. 207–224.

Huebner, Steven: „Lyric Form in Ottocento Opera“, in: Cowgill, Rachel (Hrsg.): *Journal of the Royal Musical Association* 117/1 (1992), Oxford: University Press 1992, S. 123–147.

Kinder, Hermann / Hilgemann, Werner: *dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriß*, 2 Bde., München: dtv [20]1985.

Lamacchia, Saverio: *Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum. Neubewertung des Barbiere di Siviglia von Rossini*, Übers. Marcus Köhler, Leipzig: Universitätsverlag 2009.

Lippmann, Friedrich: *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik.* Dissertation Universität Kiel 1962, Zugl. Köln / Wien: Böhlau 1969 (Analecta Musicologica 6).

Lynn, Karyl Charna: *Italienische Opernhäuser und Festivals*, Lanham Maryland (USA): The Sacrecrow Press 2005.

Maier, Bernhard: *Geschichte Schottlands*, München: C.H. Beck 2015.

Massov, Albrecht v.: *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2001 (Reihe Literae 84).

Matz, Klaus-Jürgen: *Regententabellen der Weltgeschichte*, München: dtv 1980.

Musall, Bettina / Schnurr, Eva-Maria (Hrsg.): *Englands Krone. Die britische Monarchie im Wandel der Zeit*, München: Deutsche Verlags-Anstalt ²2015.

Pacini, Giovanni: *Cenni storici sulla musica e Trattato di contrappunto*, Lucca: Giuseppe Giusti 1834, https://archive.org/details/bub_gb_6SvYgHPBrRgC, letzter Zugriff: 19.03.2018.

Petrobelli, Pierluigi: Art. "Il libretto: a cosa serve?", in: Tatti, Mariasilvia (Hrsg.): *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Rom: Bulzoni 2005, S. 21–28.

Ploetz (Hrsg.): *Große illustrierte Weltgeschichte*, Freiburg / Würzburg: Ploetz 1984-1985 (Bd. 2–4).

Powers, Harold S.: „‚La solita forma' and ‚The Uses of Convention'", in: *Acta Musicologica* 59 (1) 1987, S. 65–90.

Ringger, Kurt: Art. „'*Che gelida manina* …'. Betrachtungen zum italienischen Opernlibretto", in: Biti, Valdimir / Liska, Vivian (Hrsg.): *arcadia* (Bd. 19, Heft 3), Berlin: De Gruyter 1984, https://www.degruyter.com/view/j/arca.1984.19.issue-1-3/arca.1984.19.1-3.113/arca.1984.19.1-3.113.xml, letzter Zugriff: 26.04.2019, S. 113–129.

Sarnowski, Jürgen: *England im Mittelalter*, Darmstadt: WBG ²2012.

Schaumberg, Uta: *Die "opere serie" Giovanni Simone Mayrs*, Dissertation Universität Heidelberg 1999, zugl. München: Katzbichler 2001 (Mayr-Studien 3, Bd. 2, "Vorläufiges chronologisch-thematisches Verzeichnis").

Schiedermair, Ludwig: *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, Bd. 1: "Simon Mayr", Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907.

Schiedermair, Ludwig: *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, Bd. 2: "Simon Mayr (2. Teil)", Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910.

Schmid, Patric: Art. "The Story", in: ders. (Prod.): *Giovanni Pacini: Maria regina d'Inghilterra*, CD-Booklet, London: Opera Rara (ORC 15) 1998, S. 89–100.

Schweikert, Uwe: Art. „Macbeth", in: Gerhard, Anselm / Schweikert, Uwe (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler ²2013, S. 385-398.

Seward, Desmond: *The Wars of the Roses. Through the Lives of Five Men an Women of the Fifteenth Century*, New York: Penguin Books 1995.

Shaheen, Ronald, T.: „Mayr's Early Opere Serie and Operatic Ideals at the End of the Eighteenth Century", in: Hauk, Franz und Winkler, Iris (Hrsg.), *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit. Beiträge des Internationalen Musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposions 1. bis 3. Dezember 1995 in Ingolstadt*, München / Salzburg: Katzbichler 1998 (Mayr-Studien 1), S. 30–34.

Sokop, Brigitte: *Stammtafeln europäischer Herrscherhäuser*, Wien u.a.: Böhlau 1976.

Springer, Christian: *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien: Holzhausen 2000.

Staffieri, Gloria: *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Rom: Carocci 2012.

Tedeschi, Rubens: "Die weiße Rose und die rote Rose", in: *La rosa bianca e la rosa rossa*, CD-Booklet, Mailand: Dischi Ricordi / Fonit Cetra, 1991, S. 9–11 (dt. Übersetzung: Andrae, Karin, S. 28–32).

Wagner, Heinz: *Das große Handbuch der Oper*, Wilhelmshaven: Noetzel ⁵2011.

Weinstock, Herbert: *Donizetti*, New York: Pantheon Books 1963 (Dt. Übersetzung von Michaelis, Kurt, Adliswil: Kunzelmann 1983).

Wende, Peter: *Geschichte Englands*, Stuttgart / Berlin: Kohlhammer ²1995.

Zoppelli, Luca: Art. „Die Genese der Opern (I): Komponist und Librettist", in: Gerhard, Anselm / Schweikert, Uwe (Hrsg.): *Verdi Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler ²2013, S. 183–200.

5.3.3 Lexika und Enzyklopädien:

Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik,* 17 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1949–1986.

- Abert, Anna Amalie: Art. „Libretto“, Bd. 8, Sp. 708–727.
- Verchaly, André: Art. „Arie“, Bd. 1, S. 100–101.

D'Amico, Silvio (Fond.): *Enciclopedia dello spettacolo,* 9 Bde., Rom: Le Maschere 1962.

- Mila, Massimo: Art. „Verdi, Giuseppe“, Bd. 9, Sp. 1572–1584.
-

Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters,* 6 Bde., München/Zürich: Piper 1986–1997.

- Henze-Döhring: Art. „Ginevra di Scozia“, Bd. 4, S. 15–17.

Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Oesterreichisches Musiklexikon online,* 5 Bde., Wien: VÖAW 2005, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/, letzter Zugriff: 22.11.2017.

- Glüxam, Dagmar: Art. „Ritornell“, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Ritornell.xml, letzter Zugriff: 23.11.2017.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart,* Sachteil, 9 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter /Stuttgart: Metzler ²1994–1998.

- Rienäcker, Gerd: Art. „Introduktion. Introduktion in der Oper“, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15511&v=1.0&rs=id-08dcbaea-66ff-6973-5933-8720d9a9b903&q=Rien%C3%A4cker, letzter Zugriff: 17.06.2019.
- Schneider, Herbert: Art. „Arie. (IV. 19. Jahrhundert. 2. Arie in Italien)“, Bd. 1, Sp. 823–839.
- Seedorf, Thomas, Art. „Belcanto“, Bd. 1, Sp. 1347–1349.
- Seller, Francesca: Art. „Neapel. A. Stadt“, Bd. 7, Sp. 43–52.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart,* Personenteil, 18 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler ²1999–2008.

- Jacobshagen, Arnold, Art. „Tottola, Andrea Leone“, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/search?s=1&n=20&q=Tottola&sectionRestraints=all&collectionRestraints=all, letzter Zugriff: 17.06.2019.
- Mascari, Giuseppina: Art. „Pacini, Giovanni“, Bd. 12, Sp. 1521–1527.

- Morgenstern, Anja: Art. „Mayr, *Mayer,* Johann Simon, *Giovanni Simone*“, Bd. 11, Sp. 1400–1409.
- Roccatagliati, Alessandro, Art. „Cammarano, Salvadore“, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg02386&v=1.0&rs=id-aecdd383-6500-701a-ed7a-efabbf4edcbd&q=Cammarano, letzter Zugriff: 17.06.2019.
- Russo, Francesco Paolo, Art. „Romani, Giuseppe Felice“, https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg10973&v=1.0&rs=id-b4847b15-4978-e67b-fb7b-563c849ad762&q=Felice%20Romani, letzter Zugriff: 17.06.2019.

Honegger, Marc & Massenkeil, Günther (Hrsg.): *Das große Lexikon der Musik* (dt. Ausgabe), 8 Bde., Freiburg u.a.: Herder 1978–1982.

- Hell, Helmut: Art. „Neapolitanische Schule“, in: *Das Große Lexikon der Musik* 1981, Bd. 6, S. 14f.
- Verchaly, André: Art. „Arie“, Bd. 1, S. 100–101.

Kutsch, Karl-Josef / Riemens, Leo / Rost, Hansjörg (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*, 8 Bde., Berlin: Sauer [4]2004, https://usearch.uaccess.univie.ac.at/primo_library/libweb/action/search.do?ct=Next+Page&pag=nxt&pageNumberComingFrom=1&frbg=&&fn=search&indx=1&dscnt=0&scp.scps=scope%3A(UWI_alma)%2Cscope%3A(UWI_R_PHAIDRA)%2Cscope%3A(UWI_O_metalib)%2Cprimo_central_multiple_fe&tb=t&mode=Basic&vid=UWI&ct=search&srt=rank&tab=default_tab&dum=true&vl(freeText0)=kutsch%20riemens%20sängerlexikon&dstmp=1512397279869, letzter Zugriff: 4.12.2017.

Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bde., London / New York: Macmillan 2002.

- Ashbrook, William: Art. „Maria Stuarda“, Bd. 3, S. 213–214.
- Balthazar, Scott L.: Art. „Ginevra di Scozia“, Bd. 2, S. 421.
- Balthazar, Scott L.: Art. „Mayr, (Johann) Simon“, Bd. 3, S. 283–286.
- Balthazar, Scott L.: Art. „Pacini, Giovanni“, in: *NGroveO*, Bd. 3, S. 808–810
- Balthazar, Scott L.: Art. „Rosa bianca e la rosa rossa, La“, Bd. 4, S. 40.
- Black, John, Art. „Cammarano, Salvadore“, Bd. 1, S. 701–702.
- Black, John, Art. „Romani, Felice“, Bd. 4, S. 17–19.

- Black, John, Art. „Rossi, Gaetano“, Bd. 4, S. 52–53.
- Black, John, Art. „Schmidt, Giovanni (Federico)“, Bd. 4, S. 230.
- Black, John, Art. „Tottola, Andrea Leone“, Bd. 4, S. 772–773.
- Budden, Julian: Art. „Aria. 19th Century, (i) Italy“, Bd. 1, S. 175–176.
- Budden, Julian: Art. „Duet. (Since 1800)“, Bd. 1, S.1269–1270.
- Budden, Julian: Art. „Recitative. (2. After 1800)“, Bd. 3, S. 1254–1255.
- Budden, Julian: Art. „Scena“ / „Scene“, Bd. 4, S. 209–210.
- Forbes, Elizabeth: Art. „Velluti, Giovanni Battista“, Bd. 4, S.911.
- Gerhard, Anselm: Art. „Spontini, Gaspare (Luigi Pacifico)“, Bd. 4, S. 482–486.
- Huebner, Steven: Art. „Meyerbeer, Giacomo“, Bd. 3, S. 366–371.
- Macnutt, Richard, Art. „Libretto (i)“, Bd. 2, S. 1185–1191.
- McClymonds, Marita / Cook, Elisabeth / Budden, Julian: Art. „Finale“, Bd. 2, S. 205–207.
- Neville, Don: Art. „Metastasio, Pietro“, Bd. 3, S. 351–361.
- Parker, Roger: Art. "Macbeth (ii)", Bd. 3, S. 111–113.
- Rose, Michael / Balthazar, Scott L.: Art. „Pacini, Giovanni“, Bd. 3, S. 808–812.
- Rosselli, John: Art. „Censorship“, Bd. 1, S. 801–803.
- Rosselli, John: Art. „Merelli, Bartholomeo“, Bd. 3, S. 340–341.
- Trowell, Brian: Art. „Libretto. 10. The 'Number Opera' and Alternative Pathes“, Bd. 2, S. 1219–1225.
- Trowell, Brian, Art. „Libretto (ii)“, Bd. 2, S. 1191–1252.

Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt und gewirkt haben*, 60 Bde., Wien: Verlag der typographisch-literarisch-artistischen Anstalt / Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1856–1891.

5.3.4 Audio- und audiovisuelle Quellen

Mayr, Giovanni Simone: *Ginevra di Scozia* (Orchester und Chor des Teatro Lirico ‚Giuseppe Verdi' Triest, Dirigent: Tiziano Severin, Interpreten: Elizabeth Vidal, Luca Grassi, Daniela Barcellona, Antonino Siragusa), CD, London: Opera Rara 2002 (ORC23).

Verdi, Giuseppe: *Macbeth* (Orchester & Chor des Teatro alla Scala di Milano, Dirigent: Victor de Sabata, Interpreten: Maria Callas, Enzo Mascherini, Italo Tajo), CD, live recording 1952, digitally remastered, New York: EMI 1997.

Verdi Giuseppe: *Macbeth* (Chor und Orchester des Teatro alla Scala, Dirigent: Claudio Abbado, Interpreten: Shirley Verrett, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov), CD, Hamburg: Polydor 1976.

5.3.5 Online-Quellen:

Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, official website, http://www.teatroverdi-trieste.com/it/, letzer Zugriff: 29.12.2017.

Pompilio, Angelo (Projektleiter): CORAGO. *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (Datenbank), Bologna: Università di Bologna DBC 2017, http://corago.unibo.it/, letzter Zugriff: 5.12.2017.

6. Abstract

Jedem Rezipienten der italienischen Oper ist bewusst, dass im frühen 19. Jahrhundert, dem „Primo Ottocento“, eine Konzentration historischer Opernstoffe Verwendung fand. Vor allem aus der Königsgeschichte der britischen Inseln vom 9. bis zum 17. Jahrhundert wurden die dramaturgisch fassbaren Geschehnisse um gekrönte Personen und ihre zeitgenössischen Wegbegleiter in literarischen Quellen festgehalten, in Opernlibretti umgeformt und musikdramatisch wiedergegeben. Dem italienischen Opernschaffen der Zeit entsprechend, finden sich darin Konventionen der metrischen und kompositorischen Formen. Sie stellen die Grundlage sowohl für eine weitgehend einheitliche Entstehungsgeschichte dar, wie sie ebenso als unausweichliche Basis für die Ausdrucksweisen und die davon ausgehenden Signale an das Publikum zu betrachten sind. Diese Dimensionen werden nach aktuellen Erkenntnissen beschrieben und dargestellt.

Gemäß den Werkstrukturen des sogenannten „Belcanto“ wurde auf eine Zeitspanne von ungefähr einem halben Jahrhundert konzentriert ein in Teilen bis heute bekanntes und beliebtes Opernschaffen geprägt. Im Anhang ist eine Werkliste von annähernd 100 Opern mit englischen Königsdramen als Inhalt gelistet, aber die voranstehende Masterarbeit hebt die einschlägigen Werke zweier signifikanter, aber heute wenig bekannter Komponisten hervor: Johann Simon Mayr (1763–1845) und Giovanni Pacini (1796–1867). Aus ihrem Gesamtschaffen werden einige Bühnenwerke mit Stoffen aus den genannten Zeiten näher betrachtet. Ihr historischer Hintergrund wird mit dem Inhalt verglichen, auf ihre spezielle Genese eingegangen und ihre Dramaturgie und Komposition analysiert.