



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„*Cravalleria musicana* –

Beispiel einer musiktheatralen Parodie in Wien“

verfasst von / submitted by

Elena Maria Artisi BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

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:

Master Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Michele Calella

S^r Hochwolgeboren Herrn
Otho Baron de Bourgoing
verehrungsvoll gewidmet.



Cravalleria Musicana.

(Sizilianische Ehrenbauern.)

Klavierauszug mit Text.

Pr. $\frac{fl. 2. -}{M. 3. 40.}$

Verlag:
EMIL BERTÉ & C^{ie}
WIEN, Kärntnering N^o 6.
Leipzig & Brüssel: Breitkopf & Härtel.

Leipzig v. F. M. Gendel, Leipzig

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Parodie – Was ist das?	3
3. Die <i>Cravalleria musicana</i> – Eine kurze Einführung	9
3.2.1.: „O Jola, Du herzig Trutscherl / Erhöre doch dein Salamutscherl“ – Textliche Analyse	13
Allgemeines / Deckblatt / Rollen.....	17
Die <i>Siciliana</i>	22
Szene 1 & 2 – Der Osterchor	24
Szene 3 – Das Tramwaylied	26
Szene 4–6.....	30
Szene 8	39
<i>Intermezzo</i>	41
Szene 9–12.....	42
<i>Trinklied</i>	43
Szene 11.....	44
Szene 12.....	46
Zwischenfazit: Textliche Analyse	48
3.2.2. „Mascagnibalisch“? – Musikalische Analyse	50
Allgemeine Beobachtungen	51
Makrostruktur	52
Tonart, Taktart, musikalische Charakteristika.....	53
Detaillierte Analyse	54
Die Instrumentalstücke.....	54
Fortsetzung <i>Preludio</i>	57
<i>Intermezzo</i>	59
Die Solo-Nummern	61
Das Tramwaylied	63
Jolas Lied.....	67
Das Trinklied.....	70
Die Chöre – Der Eingangschor	72
Heimgeh-Chor	75
Chor der Grundwächter.....	77
Die Duette.....	79
Duett Santa und Affio	86
Schlussduett: Duriduri und La Traviata	90
4. Fazit	96

Allgemeines Fazit.....	99
Quellenverzeichnis.....	101
Primärquellen	101
Archiv-Quellen.....	102
Sekundärquellen	103
Online-Quellen.....	105
Abbildungsverzeichnis	107
Notenbeispiele	107
Anhang.....	108
Abstract deutsch	108
Abstract english.....	109
Tabelle 1	109
Tabelle 2	110
Dokumente aus dem Staatsopernarchiv.....	116
HHStA Sammelakte Cavalleria rusticana 436/1890.....	116
<i>Vertrag Raoul Mader an der Hofoper: AT-OeStA/ HHStA HA Oper SR 76/375. ...</i>	<i>119</i>
<i>Vorstellungen [,] wo Orgel gespielt wird. Raoul Mader, AT-OeStA/ HHStA 436/1890</i> <i>Sammelakte Cavalleria rusticana, 1890.</i>	<i>120</i>
Zitierte Lieder: Noten.....	121
Vergleich Libretto und Klavierauszug der Cravalleria musicana:	122
Libretto Originalpartitur: Archiv der Wiener Staatsoper	127

1. Einleitung

„Ländliche Ritterlichkeit“, „Sizilianische Liebesrache“, „Sizilianische Bauernehre“ oder doch „Sizilianische Ehrenbauern“?

Das deutschsprachige Publikum der 1890er Jahre sah sich mit vielen Titeln des italienischen Einakters Pietro Mascagni konfrontiert. Denn es kursierten nicht nur unterschiedliche Übersetzungen des italienischen Titels „Cavalleria rusticana“, sondern auch verschiedene Parodien, die spielerisch mit der Schwierigkeit der Übersetzung umgingen. Überall begegnete man in Wien Variationen des Titels – auf Plakaten, in Zeitungsartikeln und (deutschen) Textbüchern. Dies zeigt die vielseitige künstlerische Rezeption von Mascagnis Erfolgsoper in ganz Europa – besonders im deutschen Sprachraum. Nach einer durchschnittlich erfolgreichen Aufnahme der Oper in Deutschland, ist die Euphorie, die die Erstaufführung wenige Monate später in Wien auslöste, als Besonderheit zu betrachten und es ist kein Zufall, dass in der kaiserlichen Hauptstadt direkt eine Parodie über diese Oper entsteht.

Dass sich „Sizilianische Bauernehre“ bis heute als Untertitel durchgesetzt hat, ist der Verdienst Wilhelm Jahns. Er war 1891 Direktor der K. u. K. Hofoper, sowie der Dirigent und metteur en scène der Premiere. Er nahm, im Gegensatz zu den vorherigen Aufführungen in Hamburg, Budapest und Dresden, substantielle Änderungen an der ursprünglichen Übersetzung von Oskar Berggrün für die Hamburger Aufführung vor und etablierte seine Fassung als den neuen Standard für nachfolgende Inszenierungen. Das Wiener Mascagni-Fieber war überall zu spüren, und so berichteten nicht nur musikalische Fachjournale über die Oper, auch allgemeine Tages- und Salon-Blätter widmeten dem Komponisten als neuen Star ihre Aufmerksamkeit; nicht immer mit einem Fokus auf die Musik. Neben dem oft hervorgehobenen *Intermezzo*, der *Siciliana*, Alfios Trinklied und Santuzzas Schrei wurden auch die „dunklen Haare [und] feurigen Augen“ des südländischen Komponisten diskutiert.

Eine andere Form der Rezeption ist eine auf der künstlerischen, auf der musiktheatralen Ebene: das Parodieren. Diese Arbeit legt ihren Fokus auf die Parodie *Cravalleria musicana* von Raoul Mader (Musik) und Alexander Weigl (Text).

Bereits der Anfangstext von Duriduris (nicht Turiddus) *Siziliana* „O Lola, Du herzig's Trutscherl / Erhöre Doch Dein Salamutscher'!! / Du hast das schönste Fußerl, / O schenk' mir noch a Bußerl!“ macht die lokale Färbung der Parodie deutlich.

In der folgenden Arbeit soll analysiert werden, wie auf textlicher und musikalischer Ebene parodiert wird. Dafür ist im zweiten Kapitel zunächst eine Klärung des Begriffes „Parodie“ nötig, der in der Musikwissenschaft, insbesondere in Bezug auf den Bereich des Musiktheaters, bisher sehr unzureichend definiert wurde. Auf den Forschungsstand wird im zweiten Kapitel noch genauer eingegangen. Das darauffolgende Analyse-Kapitel (Kapitel 3) wird daher auf Ergebnisse der Literatur- und Theaterwissenschaft zurückgreifen, die bereits sehr viel detailliertere Begriffe und differenzierte Forschungsergebnisse auf diesem Feld vorweisen können. Ganz besonders das Buch von Nikola Roßbach: „Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914“ wird für diese Arbeit eine wichtige Grundlage bilden, um die *Cravalleria musicana* als musiktheatrale Parodie zu untersuchen.

Das dritte Kapitel ist in drei Teile gegliedert: Der erste stellt eine kurze Einführung zu der Parodie und deren Rezeption in der Presse dar. Der zweite Teil ist die Textanalyse, bei der wichtige Stilmittel wie die Sprache, die Form und der Inhalt in Bezug auf das Erzeugen von Humor oder einen Rückgriff auf gängige Klischees untersucht werden. Die Originalfassung (d. h. die deutsche Übersetzung) wird dabei als Vergleich dienen. Im dritten Teil des Kapitels soll die Musik eingehend analysiert werden, um einen umfassenden Vergleich zum Original ziehen zu können und um zu verstehen, welche musikalischen Phänomene in die Parodie miteinfließen: wie viel Mader vom Original übernommen hat, was und wie verändert wurde. So soll festgestellt werden, ob ein Parodieren auf musikalischer Ebene, wie auf der textlichen, überhaupt möglich ist. Durch die vorhandenen Primärquellen, Libretto und Klavierauszug – die Partitur ist als Quelle leider nicht erhalten – sollte es möglich sein, die Charakteristika dieser Parodie herauszuarbeiten.

2. Parodie – Was ist das?

Die Parodie als Begriff, Genre oder Definition ist nicht leicht zu fassen. Abgesehen von den diversen Verständnissen in den unterschiedlichen Jahrhunderten haben sich auch in den letzten 50 Jahren der Forschung sehr unterschiedliche Ansätze herausgebildet, um diesen Begriff zu schärfen. Nikola Roßbach schafft einen einzigartigen Überblick mit ihrem Buch *Theater über Theater. Parodien von 1870–1914*¹ über die verschiedenen Umgangsweisen mit dem Begriff: diese divergieren von einer Verleumdung der Gattung bis hin zur genauesten Festlegung ihrer Parameter.² Roßbach stellt die „Theatrale Parodie“ dabei in den Mittelpunkt ihrer Analyse, für die aufgrund ihrer Vielschichtigkeit der Zeichenverwendung besondere Kategorien der Analyse gelten (nicht nur der verfasste Text, sondern auch die darstellenden Körper, die Bühne, die Performance³ etc.). Die Musikwissenschaft hat in Bezug auf musiktheatrale Parodien keine entsprechende Definition, geschweige denn eine vergleichbare Monografie herausgebracht. Allein der Umstand, dass die *MGG Online* nur einen Artikel zu „Parodie und Kontrafaktur“⁴ führt, zeigt, wie wenig erforscht das Gebiet um die musiktheatrale Parodie ist. Auch wenn gleich der erste Satz des Artikels klarstellt, dass das Verständnis des Begriffs in der Musikwissenschaft „im Gegensatz zum allgemeinen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Geisteswissenschaften [steht und sich bloß als] umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk“⁵ versteht, ist dies keine Entschuldigung für das wenige Beachten dieses Phänomens. In dem Artikel wird sie nur in einem Nebensatz als Unterkategorie des Musikalisch-Komischen mit der Überschrift „heitere Parodie“ erwähnt,⁶ obwohl die Opern-Parodie gerade ab dem 18. Jahrhundert ein sehr hohes Aufkommen

¹ Roßbach, Nikola: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2006.

² Dane, Joseph A.: *Parody. Critical concepts versus Literary Practices. Aristophanes to Sterne*, Norman: University of Oklahoma Press 1988 gegenüber Verweyen, Theodor / Wittig, Gunther: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, die wohl einflussreichsten Parodieforscher des 20. Jahrhunderts, siehe auch Roßbach, S. 37.

³ Lichte-Fischer, Erika: *Semiotik des Theaters. Theatralität und Inszenierung*, 5. Auflage Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2009, S. 19; Vgl. Roßbach im Kapitel 3.2., S. 56ff.

⁴ Von Dadelsen, Georg: „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15879&v=1.0&rs=mgg15879&q=parodie>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

⁵ Ebda.

⁶ Ebda.

verzeichnen kann:⁷ In Italien und Frankreich sind sie bereits seit dem 18. Jahrhundert in Form der *Opéra comique* und den *Vaudevilles* wie den *Buffo-Intermezzi* der *opera seria* kaum mehr wegzudenken und erleben im deutschsprachigen Raum in Metropolen wie München, Berlin und Wien durch wichtige Autoren und Komponisten, wie zum Beispiel Jacques Offenbach und J.N. Nestroy einen Aufschwung, die besonders den Pathos und die starke Heroisierung und Mythologisierung der romantischen Oper⁸ als geeignete Zielscheibe nutzen können. Trotz dieser zahlreichen Beispiele schafft es die musiktheatrale Parodie⁹ nicht in den Gattungskanon, was unter anderem an der schlechten Quellenlage liegen kann, denn häufig ist gar kein Primärmaterial, und wenn dann höchstens ein Klavierauszug oder die Textfassung erhalten. Andererseits trägt auch das bedenkliche Verständnis von „Werk“ innerhalb des Kanonisierungs-Prozesses dazu bei, in dem ein lediglich nachahmendes Werk dem „Genialitäts“- und „Originalitäts“-Anspruch dieses Verständnisses nicht gerecht werden kann.

Aufgrund dieser Forschungslücke, und weil Roßbach ein so umfassendes Repertoire an theatralen Parodien analysiert, und sie eine der aktuellsten Wissenschaftler*innen (2006) zu dem Thema ist,¹⁰ werde ich mich vornehmlich auf Roßbachs Analyseparameter und die von ihr zitierten Werke stützen, die fast ausschließlich in der Theater- und Literaturwissenschaft anzusiedeln sind.¹¹ Gerade weil Roßbachs Buch – auch durch den zeitlichen Abstand zu den anderen Werken, die meist 20 bis 30 Jahre vorher verfasst wurden – so ein weites Gebrauchsfeld mit dem Begriff Parodie aufweist, lassen sich ihre Erkenntnisse für meine Analyse

⁷ Ebda., Kapitel: „Heitere Parodie“.

⁸ Was die Theaterparodien angeht, so fallen 40% auf das alte Theater, über 25% auf das neue, moderne Theater, 10% bilden Naturalismusparodien und 12% Symbolismusparodien, 5% auf weitere Theaterstücke. Davon kann man 25% als Klassikerparodien bezeichnen, siehe Roßbach, S. 123.

⁹ Ich ziehe diesen Begriff dem der „Opernparodie“ vor, weil es andere musiktheatrale Formen, wie Operette oder Singspiel etc. nicht ausschließt.

¹⁰ Die aktuellste Literatur, die Dadelsen im MGG-Artikel anführt, ist aus dem Jahr 1966, siehe „Literatur“ zu „Heitere Parodie“, in: *MGG-Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15879&v=1.0&rs=id-f2e607e6-15f7-c5c4-8961-cdea9a962d0a&q=parodie>, letzter Zugriff: 02.07. 2023.

¹¹ Zu nennen sind hier insbesondere: Müller, Beate: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie (Horizonte)*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 1994; Genette, Gérard: *Palimpsestes. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, 9. Auflage Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993; Hutcheon, Linda: *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century art forms*, Champaign: University of Illinois Press 2000; Verwey, Theodor / Wittig, Gunther: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

einer musiktheatralen Parodie anwenden. Denn, wie Roßbach zu Recht schreibt: „Eine [wichtige] Orientierung muss der Erklärungswert für das eigene Erkenntnisinteresse sein. [...] Das [musik-] theatralgeschichtliche Material steht im Mittelpunkt.“¹²

Geht man von der griechisch antiken Wortbedeutung *παρωδία* (parodia) = „Gegenlied“ aber auch „verzerrt gesungenes Lied“ aus,¹³ werden die über zwei Jahrtausende geltenden Verständnisse von Parodie deutlich: Bis hinein in das 18. Jahrhundert verstand man unter Parodie das bloße Nachahmen und sich dadurch Beziehungen auf einen bestimmten Stil oder eine Vorlage.¹⁴ Auch in der Musik ist vor allem im 18. Jahrhundert das Parodieren ein beliebtes Kompositionsverfahren, welches eher kunsthandwerklich/technisch auf Nachahmung und Variation basiert.¹⁵ Dieses Verständnis wird im Kern beibehalten, verändert sich im Laufe des Jahrhunderts jedoch dahingehend, dass das entscheidende Merkmal eines kritischen Blicks auf das Original oft auf komische Weise zentral wird und so Komik und Kritik zu stilbildenden Komponenten der Parodie werden.¹⁶ Auch wenn es also keinen „für alle Zeit gültigen Parodiebegriff gibt“,¹⁷ so lässt sich trotzdem ein kleinster gemeinsamer Nenner in zwei Merkmalen finden: „Die Referenzialität zweier Zeichenkomplexe und die damit verknüpfte Dialektik von Wiederholung und Differenz.“¹⁸

Weil die Parodie dadurch „im Akt des Rezipierens, nicht des Produzierens“¹⁹ entsteht, in dem Sinne als Rezeptionsphänomen, stellt sich eine gewisse Problematik ein, weil das Verhältnis der zwei Zeichenkomplexe, von der oben die Rede ist, durch hierarchisierende und bewertende Begriffe geprägt ist, wie Original, Vorlage,

¹² Roßbach, S. 29.

¹³ Pfeifer, Wolfgang: „Parodie“, in: *DWDS Online*, <https://www.dwds.de/wb/Parodie#etymwb-1>, letzter Zugriff: 03.07.2023.

¹⁴ Einen ausführlichen historischen Überblick über die Parodie findet man bei Freund, Winfried: *Die literarische Parodie*, Stuttgart: J.B. Metzler 1981; Genette: *Palimpsestes*; Von Stackelberg, Jürgen: *Literarische Rezeptionsforschung. Übersetzung, Supplemet, Parodie*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1972.

¹⁵ Von Dadelsen, Georg: „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15879&v=1.0&rs=mgg15879&q=parodie>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

¹⁶ Wie Roßbach mit Beispielen belegt, muss eine Parodie jedoch keine dieser beiden Komponenten erfüllen, um auch eine Parodie zu sein. Das betrifft vor allem Parodien der Moderne und Postmoderne, siehe Roßbach, S. 32.

¹⁷ Roßbach, S. 30.

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Ebda., S. 33.

Grundlage und Werk vs. Nachahmung, Verfremdung oder Parodie *auf/von/über* etwas. Das setzt die Parodie als referenzielles Werk herab,²⁰ und ordnet sie einem einbahnigen Prozess mit einem *Vorher* und *Nachher* unter.²¹ Obwohl es nicht immer ein einseitiger Vorgang sein muss,²² ist im Falle der vorliegenden Parodie zu sagen, dass diese eindeutig als Reaktion auf den Riesenerfolg der *Cavalleria rusticana* entstanden ist. Deswegen werde ich in der folgenden Analyse obenstehende Begriffe verwenden, wobei mir ihre problematische Konnotation bekannt ist, ohne dabei automatisch eine Wertung zu implizieren.

Nach welchen Kriterien wird also die Parodie für die folgende Analyse verstanden?

In der Literaturwissenschaft gibt es ein binäres Verständnis: ein weiter Parodiebegriff und ein enger gefasster.²³ Roßbach bevorzugt für ihre Analysen den „weiten Parodiebegriff“, weil der enge eine Unmöglichkeit der Abgrenzung zu der Parodie ähnlichen Gattungen postuliert,²⁴ und sie für den gewählten Zeitraum ihrer Analyse einen weiten Begriff benötigen würde, der auch postmoderne, kulturanthropologische und dekonstruktivistische Parodien miteinbezieht.²⁵

Für die folgende Analyse möchte ich – trotz begründeter Kritik an dem Ansatz²⁶ durch die Problematik seines restriktiven und dadurch ausschließenden Verständnisses und dem unmöglichen Versuch einer Abgrenzung zu Nebengriffen wie Burleske, Travestie oder Pastiche – eher den „engen Parodie-Begriff“ heranziehen, den Verweyen und Wittig geprägt haben,²⁷ weil er auf die *Cravalleria musicana* passgenauer anzuwenden ist. Demnach verstehen sie die Parodie als eine „die Vorlage mit den Mitteln der Komik antithematisch verarbeitende [...] Schreibweise [bzw. als] eine Herabsetzung der verarbeitenden Vorlagen, und zwar mit Hilfe bestimmter Komisierungsstrategien.“²⁸ Dadurch gehören Komik und Kritik

²⁰ Baumbach, Gerda: *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater*, Marburg: Francke Verlag 1995; Vgl. Roßbach, S. 48f.

²¹ Roßbach verweist darauf, dass selbst die Referenzialität der Parodie nicht unanfechtbar als Merkmal ist, weil eine Parodie häufig als besonders gelungen bezeichnet würde, wenn sie sich von ihrer Vorlage emanzipiert habe, siehe S. 33.

²² Roßbach auf S. 49f.

²³ Ebda., S. 39.

²⁴ Ebda., S. 41.

²⁵ Roßbach diskutiert diese drei Parodie-Begriffe im Detail in Kapitel 2.1.2.4. ihrer Arbeit, *Theater über Theater*.

²⁶ Durch Roßbach, S. 40ff., aber auch Beate Müller: *Komische Intertextualität*, S. 18f.

²⁷ Verweyen / Wittig, S. 128.

²⁸ Ebda.

immer dazu, wodurch Parodien der Moderne, die Roßbach analysiert, ausgeschlossen werden, weswegen dieser Ansatz für ihre Analyse weniger passend ist als für die zur Jahrhundertwende entstandene *Cravalleria musicana*.

Sie definiert ein „Set an Parodie-Aspekten“,²⁹ das auch ich als Analyse-Grundlage der *Cravalleria musicana* verwenden möchte. Dieses von ihr so genannte Set setzt sich aus neun verschiedenen Punkten zusammen, in denen sie Ansätze verschiedener Forscher*innen vereint:³⁰

1 und 2) sind die bereits erwähnten Grundzüge der formellen, strukturellen oder inhaltlichen Beziehung zweier Zeichenkomplexe und zweitens des dialektischen Verhältnisses der Parodie zum Original, das durch Wiederholung/Imitation einerseits und Differenz/Variation andererseits entsteht.

3) Parodie passiert nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern auch in anderen semiotischen Systemen (wie zum Beispiel Musik oder Körpersprache).³¹

4) Die Verfremdung auf formeller und inhaltlicher Ebene ist nicht immer in der traditionellen scharfen Abtrennung dieser beiden Parameter möglich.

5) Parodie kann als Ganztext-Phänomen auftreten oder bloß als Element.

6) Sie kann sich auf Epochen, Tendenzen, Autoren, Gesamtwerke, Einzeltexte, Gattungen oder Strukturen beziehen.

7) In ihrer Dialektik kann sie entweder zur Wiederholung tendieren oder zur Differenz.

8) Die Parodie kann Komik verwenden, entweder kritisch-komische oder nur komische.

9) Die Parodie kann Kritik üben: Dabei zielt sie entweder auf das Original selbst oder nutzt dieses als Medium, um an gesellschaftlichen Phänomenen Kritik zu üben.

²⁹ Roßbach, S.33.

³⁰ Ebda. S 33f.

³¹ Das ist besonders für die Analyse der *Cravalleria* wichtig, denn wie musikalisch parodiert wird, spielt eine wichtige Rolle. Ebenso birgt der Punkt große Probleme in sich, weil von der Aufführung selbst weitere semiotische Systeme, die nicht notiert wurden, nicht mit in die Analyse einfließen können, obwohl sie für den parodistischen Effekt ausschlaggebend waren.

Nachdem diese Punkte nun als Begriffsverständnis festgemacht wurden, ist noch zu klären, wie, das heißt mit welchen (Stil-)Mitteln, die Parodie verfährt. Auch hier gibt es verschiedene Ansätze³² und Abgrenzungen zwischen den unterschiedlichen Änderungstechniken, weil diese nicht immer eindeutig voneinander zu trennen sind.³³ Wie auch Roßbach am Ende des Kapitels feststellt, ist für die Analyse einer dramatischen bzw. theatralen Parodie die Einteilung Rotermunds am wirksamsten,³⁴ ohne die Schwächen der künstlichen Trennung der Kategorien gutzuheißen. Es lässt sich also ein zehnter Punkt hinzufügen:

10) Eine Parodie kann verschiedenen Strategien zur Veränderung einsetzen: Es kann „etwas ausgelassen, hinzugefügt, ersetzt, verzerrt oder – in Ergänzung zu Rotermund – umgestellt werden.“³⁵

Ein sehr wichtiger Aspekt, der bei der Analyse leider nicht beachtet werden kann, ist der der „Performance“. Meist wird der Witz nicht dadurch erzeugt, dass er ausgesprochen wird, sondern wie er vorgetragen wird.³⁶ Gestik, Mimik, Betonungen des Gesagten und sonstige Handlungen auf der Bühne können nicht miteinbezogen werden, was sicherlich einen großen Teil des Parodierens ausmacht. Ebenso wenig lässt sich aus unserer heutigen Perspektive die Aktualität angesprochener Thematiken und kritisch-komisch beleuchteter Phänomene verstehen, die zur damaligen Zeit allen Besucher*innen geläufig waren.

³² So verweigert Beate Müller gar, dass es eine systematische Beschreibung solcher Techniken geben kann, siehe Müller, S. 205; wohingegen Verweyen/ Wittig, S. 72 und Wünsch, Franck: *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 1999, S. 129 diesen Ansatz verfolgen.

³³ Roßbach, S. 51f.

³⁴ Rotermund, Erwin: *Die Parodie in der modernen deutschen Literatur*, München: Eidos Verlag 1963, S. 9.

³⁵ Roßbach, S. 53.

³⁶ Ebda., S. 120f.

3. Die *Cravalleria musicana* – Eine kurze Einführung

Die *Cravalleria musicana* oder auch *Krawalleria musicana* wurde von Raoul Mader auf einen Text von Alexander Weigl komponiert.³⁷ Wie verschiedene Zeitungsblätter verraten, wurde die Parodie bereits mit Spannung erwartet,³⁸ denn die Erstaufführung des italienischen Einakters an der K. u. K. Hofoper in deutscher Übersetzung am 20. März 1891 war sofort ein Erfolg.³⁹ Die beiden Schaffer der Parodie standen also ziemlich unter Zeitdruck und brachten sie am 03. Oktober 1891 am Theater an der Wien zur Premiere, die ursprünglich schon zwei Wochen zuvor, am 15. September, vorgesehen war.⁴⁰ Die musikalische Leitung übernimmt Adolf Müller (Junior),⁴¹ der am Theater an der Wien (und anderen Städten) als Opern-Kapellmeister tätig war.⁴²

Die Rolle des Duriduri Salamucci (im Original Turiddu) singt einer der berühmtesten und beliebtesten Sänger des Theater an der Wien, Alexander Girardi.⁴³ Sein Rivale Affio verkörpert Josef Josephi,⁴⁴ ebenfalls Tenor. Auch er ist in Wien bereits bekannt durch seine erfolgreichen Auftritte in diversen Operetten. Beide Darsteller waren nicht nur für ihre Stimmen bekannt, sondern auch für ihr ausdrucksvolles Spiel und sicherer Garant für das zahlreiche Erscheinen des Opernpublikums.⁴⁵ Die weibliche Hauptdarstellerin, eine gewisse Frau Wildau,⁴⁶ ist leider nicht im „Großen Sängerlexikon“ vermerkt, wie auch die Sängerin der Mutter Duriduris, die in der Parodie die Rolle der „La Traviata“ sang, ist unter ihrem Namen Frau Müller-Hausen nicht aufzufinden. Die Sängerin der Jola hingegen ist sehr wohl dort

³⁷ Di Rimini, M. A. [Mader, Raoul]: *Cravalleria musicana. Parodistische Oper in einem Akt. Klavierauszug mit Text*, Wien: Emil Berte & Cie Verlag [1892], Stichplattennummer: E.B. & C. 25, vor S. 1. Im Folgenden wird der Klavierauszug immer in der Kurzform „KA“ angeführt.

³⁸ [o. A.]: „Theaterbombe“, in: *Die Bombe*. [sic], Jg. 21 (1891) und [o. A.]: „Theater. Kunst und Literatur. Krawalleria musicana.“, in: *Deutsches Volksblatt*, Jg. 3 (1891).

³⁹ Höslinger, Clemens: *Wilhelm Jahn. Direktor der Wiener Hofoper 1880/81 bis 1897. Sein Wirken und seine Epoche. Eine Dokumentation*, Wien: Verlag Der Apfel [unveröffentlichtes Manuskript], Kapitel 270, [ohne Seitenangabe].

⁴⁰ [o. A.]: „Im Theater an der Wien“, in: *Neue Freie Presse*, Jg. [o. A.], Nr. 9700 (1891), S. 7, Sp. 1.

⁴¹ [o. A.]: „Notizen eines Theater-Habitués“, in: *Wiener Salonblatt*, Jg. 22 (1891), S. 10, Sp. 2.

⁴² Czeike, Felix: „Adolf Müller Junior“, in: *Geschichte Wien Wiki*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Adolf_M%C3%BCller_junior, letzter Zugriff: 02.07.2023.

⁴³ Kutsch, Karl-Josef / Riemens, Leo: „Girardi, Alexander“, in: Kutsch, Karl-Josef / Riemens, Leo / Rost, Hansjörg (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*, 4., erw. und aktualisierte Aufl., Berlin/Boston u.a.: K. G. Saur 2012 (Bd. 3), S. 1742, Sp. 1.

⁴⁴ „Josephi, Josef“, in: Ebda., S. 2274, Sp. 2f.

⁴⁵ Ebda.

⁴⁶ [o. A.]: „Anzeige Theater“, in: *Deutsches Volksblatt*, S. 15, Sp. 3.

vermerkt: Lili Lejo fing ihre Gesangskarriere bereits mit 15 Jahren in Bratislava an und kam 1891 mit nur 22 Jahren an das Theater an der Wien, wo sie gleich die Rolle der Rivalin Santuzzas einnahm.⁴⁷ Ihre Jugend und Schönheit wurde ihr in den Kritiken zur Parodie zum Vorwurf gemacht, die sie als „zu hübsch, [um zu] parodieren“⁴⁸ bezeichneten. Das *Deutsche Volksblatt* hingegen lobte sie dafür, dass sie „ihr reizendes Vorbild aus der Oper, Frau Brand-Forster, in jedem Blick und jeder Bewegung in äußerst charakteristischer Weise [imitierte]“⁴⁹. Auch Josef Josephi wurde dafür hervorgehoben, dass er „nicht nur in der Haltung, sondern auch im Ton der Stimme mit frappantester Naturtreue den Alfio des Herrn Neidl [nachahmte]“⁵⁰, was besonders erstaunlich erscheint, weil er als Tenor nicht dem originalen Stimmfach Alfios entsprach, das im Klavierauszug mit „Bariton“ beschrieben ist.⁵¹ Die Imitationskünste der anderen Sänger*innen werden in dieser Kritik vermisst, was die Gesamtdarstellung „nicht ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe“⁵² zeigte. Girardi stünde für ein gutes Parodieren seine Eitelkeit im Weg, mit der der Autor des Artikels bereits gerechnet hatte.⁵³ Im *Wiener Salonblatt* hingegen wird gerade seine Leistung hoch gelobt.⁵⁴ Diese Kommentare machen deutlich, dass ein Parodieren nicht nur auf der kompositorischen Ebene (textlich wie musikalisch) erwartet wird, sondern auch auf der darstellerischen, wie Roßbach in ihrer Analyse als wichtiges Kriterium nennt; ein Kriterium, das uns leider nicht erhalten bleibt. Dass so gut wie alle Darsteller*innen der Original-Besetzung aus der K. u. K. Hofoper bei der Premiere am Theater an der Wien zu Gast waren, um zu sehen, auf welche Weise sie nachgeahmt werden,⁵⁵ unterstützt die Wichtigkeit des szenischen Parodierens umso mehr.

So gut wie alle Kritiken zerreißen den Text von Alexander Weigl. Die einzige Ausnahme bilden die Kritiken im *Wiener Salonblatt* und im *Deutsche[n] Volksblatt*, das

⁴⁷ „Lejo, Lili“, in: Kutsch, Karl-Josef / Riemens, Leo / Rost, Hansjörg (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*, 4., erw. und aktualisierte Aufl., Berlin/Boston u.a.: K. G. Saur 2012 (Bd. 3), S. 2678, Sp.2.

⁴⁸ „Notizen eines Theater-Habitués“, in: *Wiener Salonblatt*, S. 10, Sp. 2.

⁴⁹ [o. A.]: „Krawalleria musica“, in: *Deutsches Volksblatt*, S. 7, Sp. 1.

⁵⁰ Ebda.

⁵¹ Mascagni, Pietro: *Cavalleria rusticana. Sizilianische Bauernehre. Oper in einem Aufzug, in der deutschen Übersetzung von Oskar Berggruen*, Klavierauszug hrsg. von Kurt Soldan, Leipzig: Peters 2007, Stichplattenummer: 11236, Besetzungsliste, vor S. 1.

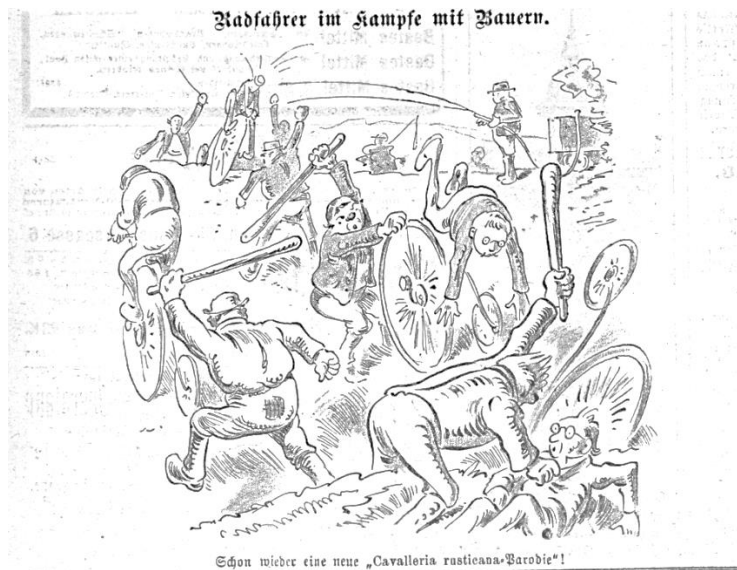
⁵² „Krawalleria musica“, in: *Deutsches Volksblatt*, S. 7, Sp. 1.

⁵³ Ebda.

⁵⁴ [o. A.]: „Wiener Theater“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, Jg. 15 (1891), S. 19, Sp. 2 oder siehe auch „Notizen eines Theater-Habitués“, in: *Wiener Salonblatt*, S. 10, Sp. 2.

⁵⁵ Ebda.

durchwegs begeistert war und die Parodie als Meisterstück bezeichnete.⁵⁶ Das *Salonblatt* ging sogar so weit, dass es die negativen Kritiken beanstandete, weil diese dem Publikum, das hellauf begeistert war und viel gelacht habe, sein Urteilsvermögen absprachen und es für sein Gefallen an der Parodie verurteilten, sodass man sich sogar dafür schäme gelacht zu haben.⁵⁷ Diese Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf die Parodie, die in der Presse so öffentlich ausgetragen wurden, machte sich *Das humoristische Volksblatt Kikeriki* zum Gegenstand und parodiert die Streitereien in Form einer gezeichneten Parodie:



1 Parodistische Zeichnung über die neue Parodie „Cavalleria musicana“, [o. A.]: „Radfahrer im Kampfe mit Bauern“, in: *Kikeriki. Humoristisches Volksblatt*, Jg. 31 (11.10. 1891), S. 5.⁵⁸

Abgesehen von diesen zwei positiven Kritiken fielen die anderen sehr schlecht aus:⁵⁹ Sie bemängelten vornehmlich den fehlenden parodistischen Witz. Ganz besonders in *Die Bombe*⁶⁰ kam Alexander Weigl nicht gut davon: Er wurde als Hauptgrund für den misslungenen Abend benannt und als „Schriftstellerlehrling“⁶¹ hinabgesetzt. Sein Text habe „Nichts Zündendes“ und sei eher „eine lahme Posse“.⁶²

⁵⁶ „Krawalleria musicana“, in: *Deutsches Volksblatt*, S. 7, Sp. 1.

⁵⁷ „Notizen eines Theater-Habitués“, in: *Wiener Salonblatt*, S. 10, Sp. 1.

⁵⁸ [o. A.]: „Radfahrer im Kampfe mit Bauern“, in: *Kikeriki. Humoristisches Volksblatt*, Jg. 31 (11.10. 1891), S. 5.

⁵⁹ [o. A.]: „Die Cavalleria rusticana Parodie am Theater an der Wien“, in: *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 39 (1891), S. 5; „Theaterbombe“, in: *Die Bombe.*, S. 3; [o. A.]: „Vom Theaterbankl“, in: *Kikeriki. Humoristisches Volksblatt*, Jg. 31 (18.10. 1891), S. 3; [o. A.]: „Radfahrer im Kampfe mit Bauern“, in: *Kikeriki. Humoristisches Volksblatt*, Jg. 31 (11.10. 1891), S. 2; [o. A.]: „Theater und Kunst“, in: *Der Humorist*, Jg.11 (1891), S. 2, Sp. 2.

⁶⁰ „Theaterbombe“, in: *Die Bombe.*, S. 3, Sp. 1f.

⁶¹ Ebda.

⁶² Ebda.

Der Text der Parodie wurde in derart vielen Zeitschriften so konsequent als der schlechte Teil der Parodie bezeichnet, dass *Der Humorist* sogar sarkastisch behauptete, Alexander Weigl könne gar nicht der Urheber sein, weil „kein Wiener ihn einer solchen literarischen öffentlichen Gewaltthätigkeit fähig [hielte], da er ja als gemütlicher Wirth bekannt ist“. ⁶³

Die musikalische Leistung von Raoul Mader wurde dagegen immer gelobt und als Gegenstück zu der schlechten Textvorlage positiv hervorgehoben. Das *Deutsche Volksblatt* bezeichnete die Parodie als Meisterstück, weil Mader auf so kunstvolle Weise die wichtigen Melodien aus der Mascagnischen Musik anklingen und sie dann in die Musik anderer Größen, wie Wagner oder Strauß fließen ließe oder an den ernstesten Stellen der Oper bekannte Wiener Gassenhauer-Melodien einsetzte. ⁶⁴ An Mader kritisierte man eher, dass er als „sehr bekannter [österreichischer] und gediegener Komponist in diese Niederung [eine Parodie zu komponieren] hinabsteigt“, ⁶⁵ was das enge und exklusive Werkverständnis der Kritiker in dem Jahrhundert entblößt, das bloß „originale“ Werke eines „Genies“ als kompositorische Leistung akzeptierte und Parodien, aber auch andere Gattungen, die dem Lustigen Genre zugeordnet werden können, nicht als solche betrachtete. Es schwingt auch eine nationalistische Kritik darin mit, die es besonders bedauert, dass ein heimischer Komponist einen solchen Fehltritt wage. In den Kritiken sind aber auch weit- aus deutlichere Kommentare herauszulesen, die das nationalistische Musikverständnis der Zeit belegen:

So wünscht sich der Autor der *Bombe* im Angesicht des Misserfolgs der Parodie, es hätte lieber ein Italiener diese schlechte Nachahmung auf das Werk eines genialen Deutschen Meisters geschrieben. Andere lobten Mader, weil er durch seine musikalischen Parodieverfahren die Mängel an Mascagnis Musik aufweist. ⁶⁶ Der oppositionelle Standpunkt sah in der schlechten Parodie eine Beleidigung für die *Cavalleria rusticana*, die alle schon in ihr „musikalisches Herz geschlossen“ hätten. ⁶⁷ An diesen auseinandergehenden Meinungen wird deutlich, wie gespalten

⁶³ [o. A.]: „Theater und Kunst“, in: *Der Humorist*, S. 2, Sp. 2.

⁶⁴ „Krawalleria musicana“, in: *Deutsches Volksblatt*, S. 7, Sp. 1.

⁶⁵ „Theaterbombe“, in: *Die Bombe.*, S. 3, Sp. 1f.

⁶⁶ „Die Cavalleria rusticana Parodie am Theater an der Wien“, in: *Signale für die musikalische Welt*, S. 5.

⁶⁷ „Theaterbombe“, in: *Die Bombe.*, S. 3, Sp. 1.

das Kritikertum auch in Anbetracht des Originals entweder dem „Mascagni-Fieber“ zuzuordnen war oder der Gegenseite, die vor der Übernahme der italienischen Veristen im Felde der Oper fürchtete und deshalb jede Möglichkeit nutzte, um die deutsch(-sprachig)en Komponisten zu fördern und die italienischen zu vernichten. In diesem Spannungsfeld muss man auch die Kritiken der Parodie verstehen. Dass sie trotz aller Verrisse nicht allzu schlecht gewesen sein mag, zeigen die Anzeigen der Aufführungen noch bis in den Oktober 1893, wie dem *Wiener Kommunal-Kalender und städtische[m] Jahrbuch* aus demselben Jahr zu entnehmen ist.⁶⁸ Die *Cravalleria musicana* wurde sogar außerhalb der Stadtgrenzen an der Prager Oper (damals noch Neues deutsches Theater) 1892 aufgeführt, in Kombination mit anderen lustigen Szenen.⁶⁹ Außerdem wurden auch Anzeigen geschaltet, die für den Kauf vom Material – Klavierauszug, *Intermezzo* und Textbuch – der *Cravalleria* warben.⁷⁰

3.2.1.: „O Jola, Du herzig Trutscherl / Erhöre doch dein Salamutscherl“ – Textliche Analyse

Gleich zu Beginn eine kleine Vorwarnung: Auch wenn allgemein gilt, sobald ein Witz erklärt wird, ist er nicht mehr lustig, soll die folgende Libretto-Analyse der *Cravalleria musicana* den Humor keinesfalls zerstören, sondern vielmehr herausfinden, wie die textliche Ebene nach den Parametern Rotermunds⁷¹ verändert, oder beibehalten wird und im Vergleich zu der Vorlage lustige Elemente erzeugt. Die Methodik der textlichen Analyse basiert primär auf den Begrifflichkeiten der im zweiten Kapitel besprochenen Sekundärliteratur der Literatur- und Theaterwissenschaft, weil hier bereits sehr viel eingehender über das Phänomen der Parodie zum Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum geforscht wurde als in der Musikwissenschaft.⁷²

Umso interessanter ist es, dass die Kriterien, die eine (Theater-)Parodie um 1900 in Wien ausmachen, auch die Machart dieses Librettos prägen. Es lässt sich

⁶⁸ [o. A.]: „October“, in: *Wiener Kommunal-Kalender und städtisches Jahrbuch*, Jg. 31 (1893).

⁶⁹ [o. A.]: „Ankündigung für den 13. März“, in: *Prager Tagblatt*, Jg. 16 (1892), S. 9, Sp. 3.

⁷⁰ [o. A.]: „Soeben erschienen“, in: *Tiroler Landesnachrichten*, Jg. 38 (1891), S. 14, Sp. 1.

⁷¹ Siehe Kapitel 2 „Was ist Parodie?“ dieser Arbeit.

⁷² Die aktuellste Literatur im MGG-Artikel stammt aus dem Jahr 1966, siehe: Von Dadelsen, Georg: „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.uni-vie.ac.at/article?id=mgg15879&v=1.0&rs=mgg15879&q=parodie>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

sagen, dass die *Cravalleria musicana* mitten in der Tradition der Wiener Theater-Parodien steht, die um die Jahrhundertwende in den Kleinkunst- und Vorstadttheatern der Metropole florieren und ein ganzes Genre neu mitgestalten.⁷³ Es soll nun kurz an die wichtigsten Charakteristika erinnert werden, welche theatrale Parodien um 1900 prägen.

Da die Parodie vornehmlich ein Rezeptionsphänomen ist (im Verständnis des Genres um 1900), ist die Kenntnis des Originals die Voraussetzung, um den humoristischen Umgang zu verstehen – ein Grund, warum die Parodien eines Werks häufig als Erfolgsbarometer seiner Vorlage bezeichnet werden. Je öfter parodiert, desto berühmter mag das Werk gewesen sein, denn so ist eine breite Kenntnis im Publikum vorauszusetzen, das nur so nachvollziehen kann, was parodiert wurde. Wie der Literaturwissenschaftler Theodor Verweyen definiert, sind für die Untersuchung einer Parodie folgende Aspekte ausschlaggebend: „der Publikationsort, die Ermittlung des Sujets, eine empirische und rezeptionsgeschichtliche Erforschung, die Ermittlung der gesellschaftlichen Gruppe, die Analyse der Mittel bzw. Abweichungsverfahren und die Analyse von Autor- bzw. Textintentionen.“⁷⁴ Sich darauf stützend, arbeitet Roßbach für die theatralen Parodien in Wien um 1900 drei zentrale Änderungstechniken heraus: die Trivialisierung, Banalisierung und Vergröberung als typische Mittel, um die Handlung zu „verwiene(risier)e(n)“.⁷⁵ Dabei übt die Parodie (meist) Kritik an etwas aus, sei es an dem Original selbst, wie dessen Inhalt oder Genre, oder etwas, das darüber hinaus geht, indem es verzerrt, verhöhnt oder abwertet. Es wird zwischen zwei Hauptrichtungen differenziert: Gegen alle Erscheinungen des Heroischen oder gegen die des Sentimentalen. Unter letztere fällt die *Cravalleria musicana*, wie in der folgenden Analyse deutlich wird. In Bezug auf die von Nikola Roßbach genannten Kriterien sollen diese Änderungsverfahren und Stilmittel herausgearbeitet werden, um nachzuvollziehen auf welche Weise die *Cravalleria musicana* ihr so berühmtes Vorbild parodiert.

⁷³ Roßbach, S. 77.

⁷⁴ Verweyen / Wittig, S. 69f.

⁷⁵ Roßbach, Nikola: *Wien parodiert. Theatertexte um 1900*, Wien: Praesens Verlag 2007, S. 314.

Die Analyse der Parodie hat ergeben, dass sich die Textfassungen im Libretto⁷⁶ und die im Klavierauszug⁷⁷ an einigen Stellen unterscheiden. Der Grund dafür liegt höchstwahrscheinlich in der Zensur, für die einige Ausdrücke und Sätze weniger brisant formuliert werden mussten, vor allem, wenn es die Kirchenthematik betrifft. Weil im Libretto mehr Worte fehlen oder sie die abgeschwächte Variante von denen sind, die im Klavierauszug noch ausgeschrieben werden, wird in der Analyse davon ausgegangen, dass das Libretto die Post-Zensur-Fassung ist und der Klavierauszug die frühere, vermutlich zu Probenzwecken verwendete Version; auch wenn normalerweise der Klavierauszug erst später zur Vermarktung einer Oper produziert und verkauft wurde. Wie bei Nikola Roßbach, basiert die Analyse des Librettos auf einem Vergleich mit dem Original, wodurch nachvollzogen werden soll, welche Elemente abgeändert wurden und auf welche Weise, um daraus die Parodie zu gestalten. Im Umkehrschluss lässt sich so auch eruieren, welche Teile des Originals besonders einprägsam und berühmt, aber auch notwendig für die Struktur waren und daher als Ausdruck, Satz oder Gestaltungsmittel beibehalten wurden.

Die Begriffe „Original“ und „Vorlage“ beziehen sich dabei auf die *Cavalleria rusticana*-Fassung der Wiener Erstaufführung aus dem März 1891 an der K. u. K. Hofoper, nicht auf die italienische Uraufführung in Rom, weil dem Wiener Publikum zu der Zeit nur die deutsche Übersetzung in der Wiener Fassung bekannt war, da die Oper erst ab 1892 in italienischer Sprache gegeben wurde.⁷⁸

Die Analyse fokussiert dabei drei Ebenen: erstens die inhaltliche Ebene in Bezug auf die Handlung und die Personengestaltung, wobei der Vergleich zum Original besonders ausschlaggebend ist; zweitens die sprachliche Ebene, wie Syntax, Semantik, die Verwendung von Dialekten und anderen Stilmitteln; und drittens die formale Ebene anhand der Makro-Gestaltung der Parodie und ihrer Reim- und

⁷⁶ Weigl, Alexander: *Krawalleria rustikana. Parodistische Oper in einem Act*, Wien: Emil Berte & Cie Verlag [1891.].

⁷⁷ KA *Cravalleria*, beide Versionen werden mit ihren Unterschieden im Anhang angeführt.

⁷⁸ Die von Wilhelm Jahn vorgenommenen Abänderungen für die Wiener Fassung finden sich im Anhang. Falls direkt ein Vergleich zu der italienischen Version gezogen wird, wird im Folgenden „italienisches Original/ Vorlage/ Fassung“ geschrieben. Mit „Libretto Original“ oder „KA Original“ ist die deutsche Übersetzung gemeint: Menasci, Guido / Targioni-Tozzetti, Giovanni: *Cavalleria rusticana. Oper in einem Aufzug*, in der deutschen Übersetzung von Oskar Berggruen, Berlin: Ed. Bote & G. Bock [1891] und Mascagni, Pietro: *Cavalleria rusticana. Sizilianische Bauernehre. Oper in einem Aufzug*, in der deutschen Übersetzung von Oskar Berggruen, Klavierauszug hrsg. von Kurt Soldan, Leipzig: Peters 2007, Stichplattennummer: 11236.

Versstruktur, die dann später für die musikalische Analyse eine wichtige Rolle spielen wird. Ein für das Genre ausschlaggebendes Ausdrucksmittel, das sich durch alle drei Ebenen zieht, ist der Humor bzw. das Erzeugen von Komik. Wie dies innerhalb jeder einzelner der untersuchten Ebenen geschieht, soll eine zentrale Rolle innerhalb der Analyse einnehmen. Das Libretto greift dabei immer wieder auf ein bestimmtes Repertoire an Stilmitteln zurück, die im Folgenden stichwortartig als Überblick benannt werden sollen, bevor sie dann im konkreten Fall erklärt werden:

1.) Stilmittel auf der Inhaltsebene

- Vereinfachung der Charaktere bis hin zur Banalisierung
- Simplifizierung der zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Konflikte: Vergröberung/ Trivialisierung
- Kürzung
- Humor durch Stereotype, wie Geschlechter- oder Nationalklischees (hier vor allem in Bezug auf Süditalien und Wien)
- Spiel mit den Erwartungen des Publikums durch Täuschung oder unerwartete Wendungen, die zu einer lustigen Situation führen
- unpassende Reaktionen auf ernste Momente
- Verunglimpfung hochdramatischer Situationen
- (Selbst-)Ironie
- Übersteigerungen / Wiederholungen

2.) Stilmittel auf der Sprachebene

- Starke Vereinfachung der Syntax
- Niedriges Sprachniveau / Alltagssprache / Umgangssprache
- Verzicht auf Poesie / Metaphorik
- Imitation des italienischen Originals
- Direkte Zitate besonders einprägsamer Phrasen
- Wortspiele oder Spiele mit dem Klang eines Wortes (Phonetik)
- Humor durch den Wiener Dialekt (z.B. Reime, die nur durch den Dialekt entstehen)
- Missverständnisse durch unklare Satzstrukturen

3.) Stilmittel auf der Formalen Ebene

- Beibehalten / Abweichen von der Makroform
- Beibehalten / Abweichen von der/n prägenden „Nummer/n“⁷⁹
- Variationen in formalen Details, die die Erwartungen hintergehen

Allgemeines / Deckblatt / Rollen

Bereits das Deckblatt⁸⁰ der *Cravalleria musicana* beinhaltet die zentralen (o.g.) Stilmittel, die sich wie ein roter Faden durch das gesamte Libretto ziehen. Das *Wortspiel* bildet hier eine Hauptfigur, um Humor zu erzeugen: Angefangen beim Titel und Untertitel, findet es sich unter anderem in dem Pseudonym des Komponisten und der Umbenennung der Figuren. Die Bezeichnung „*Cravalleria musicana*“ ist nicht nur ein semantisches Wortspiel, das die Musik auf „Krawall“ im negativen Sinne von Lärm reduziert, wobei die onomatopoetische Kraft des Wortes seine Bedeutung unterstützt, sondern auch ein ironisches Aufgreifen der wenigen negativen Kritiken zu der originalen Oper (*Cavalleria rusticana*), in denen die deutschen Kritiker den neuen italienischen Kompositionsstil bemängelten, insbesondere in Bezug auf die Instrumentalteile der Musik – eine Abwertung, die auf gängige Nationalismen der Zeit zurückzuführen ist.⁸¹ Eine mögliche dritte Deutung wäre eine Art Selbst-Ironisierung des Komponisten, der seine eigene Musik im Vorhinein als Krach bezeichnet, um sich so nicht mit dem (überaus erfolgreichen) Original vergleichen lassen zu müssen. Die Selbstironie ist ein weiteres Stilmittel, das häufig in Parodien eingesetzt wird, wobei das eigene Genre auf humoristische Weise von außen reflektiert wird.⁸² Auch der Untertitel „Sizilianische Ehrenbauern“ ist ein Wortspiel, das die vielen Übersetzungsversuche aus dem Italienischen für die Aufführung in deutscher Sprache verspottet, die die unterschiedlichsten Versionen hervorbrachten: Neben dem Untertitel „Sizilianische Ehrenbauern“, die die K. u. K. Hofoper etablierte, und der sich bis heute hält, waren auch „Sizilianische Liebesrache“ oder

⁷⁹ Ich werde im Kapitel zur musikalischen Analyse den Umgang mit dem Terminus „Nummer“ detaillierter ausführen, siehe Kapitel 3.2.2.

⁸⁰ KA *Cravalleria*, Deckblatt.

⁸¹ Krahn, Carolin: *Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft), Wien: Hollitzer 2021, S. 13f.

⁸² Verweyen / Wittig, S. 16.

„Ländliche Ritterlichkeit“ auf Plakaten zu lesen.⁸³ Hinter dem Pseudonym „M. A. de Rimini“, das so groß wie der Titel selbst auf dem Deckblatt des Klavierauszugs prangt, versteckt sich Raoul Mader (= M.A.deR[imini]) – kein Zufall, denn er begleitete wenige Monate zuvor an Wilhelm Jahns Seite als Korrepetitor die Proben der Erstaufführung von der *Cavalleria rusticana* an der K. u. K. Hofoper in Wien.⁸⁴ Dass er sich hinter einem Künstlernamen versteckt, kann den simplen Grund im Spiel mit Worten haben oder auf das Humor-Erzeugen durch einen Pseudo-italienischen Komponistennamen zurückzuführen sein. Ein weniger künstlerischer als pragmatischer Grund wäre, seine Anonymität im Falle eines Misserfolges zu bewahren, was viele Parodisten der Zeit wegen der brennenden Thematik und der als unsittlich geltenden Anspielungen in dem Genre praktizierten.⁸⁵

Auch die Widmung „S[eine]r Hochwohlgeborenen Herrn Othon Baron de Bourgoing verehrungsvoll gewidmet“ kann als ironische Anspielung auf die meist überhöflich formulierten Widmungen an Adlige verstanden werden. Der Name ist einem Adelsgeschlecht zuzuordnen, den Bourgoings, die in Wien und Mähren mehrere Liegenschaften besaßen und zu der Zeit der Erstaufführung gerade ein neues Palais in der Stadt errichtet hatten, was ein Motiv für den Auftrag einer Parodie sein könnte. Wie der Baron allerdings in Verbindung zu dem Komponisten und/oder Librettisten oder dem Theater an der Wien stand, ist leider nicht nachzuvollziehen.⁸⁶

Die Wortspiele setzen sich auf der nächsten Seite, dem Rollenregister, fort.⁸⁷ Alle Namen, bis auf den von Santuzza, wurden mit dem Ziel einer humoristischen Wirkung leicht abgeändert. Santuzza erhält lediglich die Kurzform „Santa“, was sie ironisch als „die Heilige“ des Stückes deklariert. Turiddu ist nun Duriduri Salamucci, ein Wirt und Salamiv Verkäufer, kein „junger Bauer“⁸⁸

⁸³ Kaindl, Klaus: „'Hanno ammazzato compare Mascagni'. Italienischer Verismo in deutscher Übersetzung“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 109–131, S. 112.

⁸⁴ Das ist u.a. seinem Dienstvertrag und seinen verzeichneten „Vorstellungen“ zu entnehmen, siehe Anhang *Vertrag Raoul Mader an der Hofoper*: AT-OeStA/ HHStA HA Oper SR 76/375; *Vorstellungen [...] wo Orgel gespielt wird. Raoul Mader, Sammelakte Cavalleria rusticana 1890*, AT-OeStA/ HHStA 436/1890.

⁸⁵ Verweyen / Wittig, S. 22.

⁸⁶ „Czeike, Felix: „Bourgoingpalais“, in: *Wien Geschichte Wiki*, [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Bourgoingpalais_\(3,_Metternichgasse_8\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Bourgoingpalais_(3,_Metternichgasse_8)), letzter Zugriff: 02.07.2023.

⁸⁷ Libretto *Cravalleria*, S. 2

⁸⁸ KA Original, *Personenliste* vor S. 1.

mehr. Diese Umwandlung basiert auf nationalen Stereotypen, indem „der“ Süditaliener mit einer nationalen Speise, in diesem Falle der Salami, gleichgesetzt wird, wobei der Klang des Namens die italienische Sprache nachahmt. Die Wiederholung der beiden Silben „Du“ und „ri“ lässt den Namen zudem etwas dämmlich klingen, wodurch eine Trivialisierung des Charakters entsteht. Er erinnert außerdem an das lateinische Wort „durus“ (=hart), was wiederum als Wortspiel gelesen werden kann, weil der Charakter ein hartes Verhalten gegenüber Santuzza zeigt und andererseits die Salami zu den Hartwürsten zählt. Der Wortlaut „Duriduri“ ähnelt außerdem einem populären, sizilianischen Lied mit dem Namen „Ciuri ciuri“, das im sizilianischen Dialekt im 19. Jahrhundert komponiert wurde.⁸⁹ Ein ähnliches Laut- und Bedeutungsspiel ist auch bei der Namensänderung seines Rivalen „Alfio“ zu „Affio“ zu erkennen, die nicht nur wegen des Wortklangs, sondern auch der impliziten Verbindung zum tierischen Artgenossen, eine „Verdummung“ des Charakters bewirkt. Er ist hier kein Fuhrmann, wie im Original, sondern ein Tramwayfahrer. Damit wird ein direkter Bezug zu Wien hergestellt, wo die Tram (noch von Pferden gezogen, denn die elektrische Tram erhielt erst 1897 ihren Einzug in Wien) sich gerade zum massenwirksamen Verkehrsmittel aufschwingt.⁹⁰ Mit dieser Berufswahl ist also ein zeitlicher, wie auch lokaler Konnex zum Wiener Publikum hergestellt, das Anspielungen und Witze in Bezug auf diesen Beruf verstehen konnte. Aktualität ist nach Roßmann eines der wichtigsten Parodie-Charakteristika, das sich jedoch negativ auf die Archivierung der Parodien auswirkte, weil sie als eine Momentaufnahme des (politischen) Geschehens verstanden wurden und somit schwer Einzug ins Repertoire erhielten.⁹¹

Der Wandel des Namens der Mutter Lucia auf „La Traviata“ scheint weit hergeholt, lässt sich aber durch das (vor allem in den Zeitungen weit verbreitete) Verständnis von Mascagni als Nachfolger Verdis erklären. Warum ausgerechnet diese Rolle als Namensvorlage gewählt wurde, hinterlässt einen unlogischen Eindruck, weil die Handlung der *Traviata* nicht in Italien oder Wien, sondern Paris angesetzt ist. Vermutlich wurde einfach auf eine der berühmtesten

⁸⁹ Frontini, Francesco Paolo: *Ciuri Ciuri. Ritornello Popolare*, Milano: Ricordi 1883, Stichplattennummer: 49137.

⁹⁰ Czeike, Felix: „Straßenbahn“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Stra%C3%9Fenbahn>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

⁹¹ Roßbach, S. 120.

weiblichen Rollen aus Verdis Opern zurückgegriffen, die noch immer im allgemeinen Gedächtnis Anklang finden konnte, auch wenn die Oper das letzte Mal 1887 – also vier Jahre vor der *Cravalleria musicana* – an der K. u. K. Hofoper zur Aufführung kam.⁹² Vielleicht wollte man den Humor auch durch die ungleiche Nebeneinanderstellung einer sehr jungen hübschen, aber verwegenen Frau wie Violetta und der alten, gottesfürchtigen Mutter Turiddus erzeugen. Die junge Lola wird durch einen Buchstabentausch zu Jola, womit sich die ursprüngliche Namensbedeutung von „freie Frau“ (=Lola) auf eine weniger selbstbestimmte, mehr auf das Äußere bedachte, Jola (= Veilchen), verschiebt. An der Umbenennung der Rollen lässt sich die Vereinfachung der Charaktere ablesen, die sie auf ein bestimmtes Merkmal oder einen Wesenszug herunterbrechen, so eine einseitige Personengestaltung, und damit eine simplere Handlung mit schlichteren Verhaltensmustern zulassen, die sich leichter in Stereotype einfügen lassen. So ergibt sich folgende Personenkonstellation für die Parodie: die heilige / unschuldige *Santa*; der frevelhafte, harte Südtaliener *Duriduri*; der Wiener Tramwayfahrer *Affio* (, der inkonsequenter Weise im Klavierauszug als Tramwayfahrer der Vesuv-Tramway bezeichnet wird);⁹³ die katholisch-italienische Mamma *La Traviata* und die hübsche *Jola*.

Des Weiteren werden die „Landleute“ in der Parodie genauer definiert als „Bauern, Wächter, Weiber, Banditen“; im Klavierauszug sind die Banditen als „Irredentisten“⁹⁴ bezeichnet, was eine weitere politische Ebene mit hineinbringt: Die Irredentista in Italien waren eine vor allem nach der Staatseinigung 1861 stark nationalistisch geprägte Bewegung, die die Eingliederung der österreichischen Gebiete Triest und Trentino forderten;⁹⁵ eine Aufteilung der Gesellschaft, die mit bestimmten Stereotypen einhergeht, auf deren Kosten Witze gemacht werden können. Auch die Ortsbezeichnung „in einem sicilianischem Dorfe“⁹⁶ wird in der *Cravalleria musicana* durch die Herabsetzung zu einem „Bauernnest“⁹⁷

⁹² [o. A.]: „La Traviata“, in: *Spielpanarchiv Staatsoper*, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/182/production/1985>, letzter Zugriff: 20.03.2022.

⁹³ KA *Cravalleria*, vor S. 1.

⁹⁴ Libretto *Cravalleria*, S. 4; Vgl. KA *Cravalleria*, vor S. 1.

⁹⁵ Gilardoni, Silvano: „Irredentismus“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017428/2008-08-21/>, letzter Zugriff: 21. 04. 2022.

⁹⁶ Libretto Original, S. 7; Vgl. *Cravalleria*, S. 4.

⁹⁷ Libretto *Cravalleria*, S. 4; Vgl. KA *Cravalleria*, vor S. 1.

persifliert, wie auch die Zeitangabe, die aus „Zeit: Am Ostertag“⁹⁸ ein Wortspiel „Zeit: ist Geld“⁹⁹ macht und so das eigene Genre ironisiert. Interessant ist zudem die Angabe des Verlages Dr. O. F. Eirich, der als Rechtsbeistand der K. u. K. Hofoper für die Wiener Erstaufführung zwischen dem Verleger Edoardo Sonzogno und dem Direktor Wilhelm Jahn die Vertragsverhandlungen mitführte.¹⁰⁰

Makroformal gleichen sich das Original und die Parodie in ihrem Aufbau deutlich: Die Anzahl der Akte und Szenen, ihr Aufbau, sowie die darin vorkommenden Personen weichen kaum voneinander ab. Beide bestehen aus einem Aufzug / Akt mit zwölf Szenen, fünf Charakteren und dem Chor; werden von einem vorangestellten Preludio eingeführt und nach der achten Szene von einem *Intermezzo* unterbrochen. Erst am Ende findet eine Umstrukturierung der Personenkonstellationen statt, wie bei einem Vergleich der Szenarien auffällt.¹⁰¹

Tabelle 1: Szenarium-Vergleich (Libretto) *Cavalleria - Cravalleria*, Elena Artisi, März 2022 (bunt unterlegt = Original; weiß = Parodie)

Scena	San-tuzza	Santa	Turiddu	Duriduri	Alfio	Affio	Lola	Jola	Lucia	Traviata	Coro	Coro/Ge- nte
Preludio												
<i>Siciliana</i>			X	X								
1											X	X
2	X	X							X	X		
3	X	X			X	X			X	X		X
4	X	X			X				X	X	X	
5	X	X		X					X			
6	X	X	X	X				X				
7	X	X	X	X			X	X				
8	X	X	X		X	X						X
Intermezzo												
9	X				X	X			X			X
10			X	X	X		X	X	X		X	X
11			X	X		X	X		X		X	X

⁹⁸ Ebda.

⁹⁹ Ebda.

¹⁰⁰ Jahn, Wilhelm / Sonzogno, Edoardo: *Provisorischer Vertrag zwischen Sonzogno und der K. u. K. Hofoper vom 7.10.1890*, siehe *Sammelakt Cavalleria rusticana* HHStA Oper 436/1890.

¹⁰¹ Siehe Tabelle 1.

12	X			X			X?	X	X	X	X
Legende: Rot = verändert; X = in der Szene											

Der Grund dafür liegt darin, dass eine Parodie nicht mit einem Mord enden kann, weswegen für einen positiven, lustigen Ausgang stark vom tragischen Ende der veristischen Vorlage abgewichen werden musste, was die größeren Unterschiede vor allem nach dem *Intermezzo* erklärt. Bis zum *Intermezzo* bleibt auch der Inhalt größtenteils ähnlich, genregerecht durch komische Wendungen ergänzt, die der Dramatik und Tragik der Szenen entgegenwirken.¹⁰² Insbesondere die Szene vor und nach dem *Intermezzo* ist durch das Hinzufügen eines im Original nicht vorhandenen Chores auch inhaltlich verändert und bereitet das anders verlaufende Ende vor, das – so viel sei schon verraten – nicht mit dem Tod der männlichen Hauptrolle schließt. Die nun folgende Analyse wird sich nach dem chronologischen Ablauf der Parodie richten, wobei stellenweise Szenen zusammengefasst, bei besonders bemerkenswerten Ausschnitten, die Formteile im Einzelnen betrachten werden.

Die *Siciliana*

Zu einem solchen Teil zählt die *Siciliana*, die bereits im Original ein Kuriosum darstellt, weil der Sänger von der Hinterbühne und im Sizilianischen Dialekt singt, was ihr ihren Namen verleiht und sie außerdem zum Gegenstand vieler Besprechungen in den Zeitungen und Rezensionen werden ließ. So etablierte sich die *Siciliana* zu einem formalen Charakteristikum der *Cavalleria rusticana*, weswegen es nicht verwunderlich ist, dass auch die Parodie diesen berühmten Anfang bewahrt; und das nicht nur formell, sondern auch inhaltlich, indem der Tenor die Schönheit seiner geliebten J/Lola zum Thema macht. Das lustige Moment entsteht durch das Spiel mit Erwartungen: Während das (lesende) Publikum durch die italienische Verortung in einem „sizilianischen Bauernnest“¹⁰³ und der beibehaltenen Betitelung *Siciliana* mit einem italienischen Dialekt rechnet, wird es von äußerst unpoe-tischen Liebesgeständnissen eines Duriduri im ärgsten Wiener Dialekt überrascht:

„O Jola Du herzig's Trutscherl, /
Erhöre doch dein Salamutscherl! /

¹⁰² Wie zum Beispiel das Weglassen Santuzzas Romanze, die Auflockerungen im Streitduett zwischen ihr und Duriduri oder im Finale; dazu ausführlicher in den folgenden Unterkapiteln.

¹⁰³ Libretto *Cravalleria*, S. 4.

Du hast das schönste Fußerl,
O schenk mir noch a Bußerl!
Dein Mann, der hat ein Duserl,
Das ist ein Brantweinfuserl:
O komm' herab, Du gold'nes Buzerl,
Ich liebe Dich, Du süßes Wuzerl!
O, Jola ... [komm]*, Jola.“¹⁰⁴

Inhaltlich preist Duriduri zwar die Schönheit seiner Geliebten, aber auf eine weitaus weniger poetisch-lyrische Weise als im Original, das in der deutschen Übersetzung mit romantischen Metaphern schmeichelt,¹⁰⁵ durch die Verwendung zahlreicher Dialektwörter, wie „Trutscherl“, „Busserl“, „Duserl“ oder „Buzerl“. In neun Versen besingt Duriduri seine Liebe mit sehr ungewöhnlichen Vergleichen, wie dem Lob ihres „Fußerl[s]“ oder mit lustigen Kosenamen, wie „süßes Wuzerl“ und „gold'nes Buzerl“. In Kombination mit der Übersteigerung, alles in Diminutive zu setzen, wird die Komik erzeugt. Sie führt allerdings auch dazu, dass acht der neun Verse dem äußerst unangenehm auszusprechenden (und zu singenden) Haufreim auf „-erl“ folgen, was die Plumpheit des Dialekts verstärkt und somit Duriduri noch unbeholfener wirken lässt. Diese Reimart könnte außerdem als Persiflage von Richard Wagners Stabreimen verstanden werden, die zum Ende des Jahrhunderts in aller Munde waren und viele (mehr oder weniger talentierte) Nachahmer inspirierten. Ein Stil, den auch der Übersetzer des italienischen Librettos der *Cavalleria rusticana*, Oskar Berggrün, für die deutsche Erstaufführung in Hamburg 1901 versuchte zu imitieren, mit seiner Wagner-Verismo-Verquickung jedoch scheiterte und die deutsche Übersetzung der *Cavalleria rusticana* daher viel Kritik und Spott in den deutschen Zeitungen erfuhr.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Die mit *- gekennzeichneten Wörter/Sätze sind die Version aus dem Klavierauszug.

¹⁰⁵ Wie Klaus Kaindl in seinem Artikel „Hanno ammazzato compare Mascagni“, schildert, ist die deutsche Übersetzung von Oskar Berggrün weit vom italienischen Original entfernt, weil es die simple italienische Sprache, die die Stilrichtung des Verismo mitprägt, durch schwulstige Metaphern verfälscht, Ebda., S. 114. Es ist trotzdem die durch Jahn teilweise abgeänderte Fassung, die dem Wiener Publikum der Zeit bekannt ist. Im Anhang befinden sich die textlichen Unterschiede aus Jahns Partitur zu dem Libretto aus Hamburg und Berlin: Jahn, Wilhelm (Bearb.) / Mascagni Pietro: *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto*, Archiv der Wiener Staatsoper, Signatur: K. K. Hofoper Nr. 105, 20.03.1891.

¹⁰⁶ Lederer Josef-Horst: „L'accoglimento del verismo a Vienna (1891–1914)“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 100.

Die Wirkung, die durch dieses Stilmittel erzielt wird, ist gleich zu Beginn eine Konfrontation des Publikums mit dem Sujet und dem lokalen Umfeld der Parodie in Form eines Sozio- bzw. Dialekts, den es nicht erwartete. Dass fast jede Phrase in einem Ausruf endet, soll die extreme Lust des Tenores in Form der Übersteigerung, ein typisches parodistisches Stilmittel, darstellen. Außerdem klingen in der *Siciliana* bereits gewisse Klischees an, die im Laufe des Librettos immer wieder bedient werden, um Humor zu erzeugen: Eine ziemlich misogynen Geschlechterrollen-Stereotypie, die durch das abwertende Diminutiv „Trutscherl“ durchschimmert oder das Verspotten bestimmter Gesellschaftstypen, wie „der Alkoholiker“, in diesem Falle Duriduris Rivale Affio, der „einen Duserl“ vom „Branntweinfuserl“ hat.¹⁰⁷ Dass die Version im Libretto das „komm“ am Ende der *Siciliana* mit drei Punkten ersetzt hat,¹⁰⁸ könnte daran liegen, dass es in diesem beschwörenden Liebeskontext zu einem zu frivolen, sexuell-aufgeladenen Verständnis des Wortes hätte führen können, und es daher von der Zensur ausgelassen wurde. Außerdem fehlt auch die kurze Prosa Jolas, die nur im Klavierauszug zu finden ist, nicht aber im Libretto: „Jola (schreit hinter dem Vorhange): ‚Gehst fort, mein Mann kommt z’Haus‘. (Gleich darauf hört man ein Geschirr zerschlagen und Duriduri aufschreien).“¹⁰⁹

Jola spricht, wie zuvor Duriduri, mit einem starken (wienerischen) Dialekt, und zwar nicht lieblich wie im Original, sondern bestimmt und derbe, dem Klischee einer hysterischen, mit Geschirr werfenden Hausfrau entsprechend. Dass sie überhaupt antwortet und dann auch noch auf eine solch unflätige Art, erzeugt den Humor als Abschluss der Szene.

Szene 1 & 2 – Der Osterchor

Die folgenden beiden Szenen dienen dazu, in die Atmosphäre des Ortes und in die Gesellschaft einzuführen, was vornehmlich in Gestalt des Chores geschieht, der wie in der Vorlage den Ostertag beschreibt. Allerdings, wie in dem gesamten Libretto festzustellen ist, mit sehr viel einfacheren Sprachmitteln und einem niedrigeren Sprachniveau. Inhaltlich findet eine Banalisierung im Vergleich zum Original statt, denn es werden keine österlich-frühlingshaften Metaphern verwendet, um die Stimmung im Dorf zwischen Männern und Frauen zu beschreiben, sondern eine

¹⁰⁷ Libretto *Cravalleria*, S. 5.

¹⁰⁸ Ebda.

¹⁰⁹ KA *Cravalleria*, S. 5.

banale Beschreibung des Tagesablaufs der beiden Geschlechter. Dabei wird auf stereotype Rollenbilder zurückgegriffen, demzufolge die Frauen sich auf den Morgen und die Ruhe am Mittag freuen und die Männer das von den Frauen zubereitete Abendessen und die Getränke in der Nacht kaum abwarten können.¹¹⁰ Formal ist der Chor kürzer, behält aber die Zweiteilung in Männer- und Frauenstimmen bei, wobei die erste Strophe vom Frauenchor, die zweite vom Männerchor und die dritte Strophe von allen gemeinsam gesungen wird.¹¹¹ Der Moment, in dem sich Männer und Frauen einig sind, findet sich im populären Thema Alkohol, ein in den Parodien der Zeit immer wieder bedientes Klischee.¹¹² Die darauffolgende Strophe schneidet, aufgeteilt in jeweils zwei Verse alternierend von Männern und Frauen gesungen, das Hauptmotiv der Untreue und Eifersucht an, wie eine Voraussicht auf das kommende Geschehen. Eine Anspielung, die das zeitgenössische Publikum ohne Zweifel verstand, sowohl mit als auch ohne Kenntnis des Originals, durch ausdrückliche Formulierungen wie „Bewache jede ihren Mann, / Die ihm nicht recht trauen kann. / Sonst bringt das schöne Osterfest / ein Kukulsei [sic] ins Nest.“¹¹³ Auch Reimschema und Metrum folgen einer einfachen Struktur mit Paarreimen in meist vierhebigen (jedoch unregelmäßigen) Trochäen, in der letzten Strophe in Jamben. Dass das Metrum unregelmäßig ausfällt, ist ein Mangel, der sich durch das gesamte Libretto der Parodie zieht und nicht als ein gewähltes Stilmittel anzusehen ist, sondern als eine Unfähigkeit des Textdichters, Alexander Weigl, die Verse einem natürlichen Sprachrhythmus anzupassen, weswegen der Textfluss meist sehr holprig wirkt.¹¹⁴ Zusammengefasst verweisen die Stilmittel der ersten Szene auf die mittlere Gesellschaftsschicht, in der die Parodie (wie auch das Original) angesiedelt ist und aus der die Charaktere stammen, und deuten unter dem Gebrauch von gesellschaftlichen Stereotypen die Thematik der Handlung an.

Die zweite Szene besteht aus reiner Prosa ohne Musik zwischen Santa und La Traviata. Weil die Vorlage der Parodie dem spätromantischen Verismo zugeordnet

¹¹⁰ Libretto *Cravalleria*, S. 6.

¹¹¹ Ebda.

¹¹² Roßbach, S. 124f.

¹¹³ Libretto *Cravalleria*, S. 6f.

¹¹⁴ Sicherlich mit ein Grund, warum die Parodie keine Erfolge auf textlicher Ebene erzielen konnte.

werden kann,¹¹⁵ ist eine formale Aufteilung in Nummern und Rezitative kaum sinnvoll, weil der Verismo eher einem durchkomponierten Stil folgt, in dem die Szenen sich eher am Fortgang der Handlung und einem „naturalistischen“ Sprachstil orientieren als einer äußeren formalen Einteilung in „Arie“ und „Nicht-Arie“.¹¹⁶ Die Parodie nimmt aber genau eine solche Struktur wieder auf und lässt Prosastellen im Libretto mit musikalischen Nummern alternieren. Stellenweise werden diese von gesprochenem Text über der Musik unterbrochen oder ergänzt, ähnlich zum Melodrama im frühen 20. Jahrhundert.¹¹⁷ Insgesamt ähnelt die musikalische Form der Parodie so vielmehr dem Singspiel oder der Operette als der dramatischen Form seiner veristischen Vorlage. Der Grund dafür liegt vermutlich darin, dass die Vertonung von gesprochenen Dialogen und festen Nummern weniger kompliziert ist, und auch für das Publikum leichter verständlich.

Leider sind die meisten Prosa-Einheiten im Libretto nicht ausgeschrieben, sondern werden nur als „Prosa zwischen Person x und Person y“ vermerkt.¹¹⁸ Daher fehlen einige Inhalte der Parodie, denn auch der Klavierauszug verweist bloß auf die Texte, schreibt sie jedoch nicht aus. Eine Ausnahme bilden die Prosa zwischen Duriduri und Santa in Szene VII und die Prosa zwischen Duriduri und seiner Mutter La Traviata am Ende der Parodie, die über die Musik gesprochen werden.¹¹⁹ Die Szene II kann daher inhaltlich leider nicht analysiert werden, formal folgt sie jedoch dem Szenario des Originals, in dem es zu einem Austausch zwischen Santuzza und Lucia kommt.¹²⁰

Szene 3 – Das Tramwaylied

Die dritte Szene widmet sich ganz dem Auftritt eines neuen Charakters: Affio, der Gegenspieler Duriduris, den wir bisher zwar noch nicht gesehen, aber immerhin schon (von ihm) gehört haben, sowohl in der *Siciliana* als auch im Dialog der beiden Frauen. Auch in der Parodie gebührt ihm ein eigenes Lied, das hier jedoch

¹¹⁵ Auch wenn der Verismo-Begriff in der Musikwissenschaft und seine Definition umstritten ist, siehe Voss, Egon: „Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 11f.

¹¹⁶ Auch wenn der „Verismo-Begriff“ sich nicht ganz davon lösen kann, siehe Tschulik, Norbert: „Der Verismo und seine Grenzen“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 166.

¹¹⁷ Schwarz-Danuser, Monika: „Melodram. Terminologie, Allgemeines“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15707&v=1.2&rs=id-a8fb2499-e4bf-7bf4-d35a-883964e63480&q=melodram>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

¹¹⁸ Z.B. Libretto *Cravalleria*, S. 7f.

¹¹⁹ Libretto *Cravalleria*, S.11; Vgl. KA *Cravalleria*, S. 24f.

¹²⁰ Siehe Libretto Original, S. 10 und *Tabelle 1*.

nicht nur als „Lied des Alfio“¹²¹ bezeichnet wird, sondern spezifiziert auf seinen Beruf als das „Tramwaylied“.¹²² Wie die Bezeichnung schon vorgibt, bestimmt die Liedform den Aufbau: vier Strophen mit einer Art Refrain bzw. einer zweiten Strophe, die nach den variierenden Strophen vom Chor oder von Affio wiederholt wird. Die Strophen unterscheiden sich im Metrum, in ihrer Länge, als auch im Reimschema (die ersten beiden Strophen im umschweifenden Reim, die letzten beiden im Haufreim). Vor allem die zweite unterscheidet sich durch ihre Länge von acht Versen von den anderen, die aus vier oder maximal sechs Versen bestehen. Zudem sind die einzelnen Verse und damit die Hebungen des Metrums um einiges kürzer. Abgesehen von der Wiederholung wird auch durch diese formale Andersartigkeit die Refrain-Funktion der zweiten Strophe deutlich.

Inhaltlich orientiert Alexander Weigl sich hier nah an der Vorlage, indem er einerseits denselben Gegenstand, die Arbeit Affios, zum Inhalt des Liedes macht, andererseits ganze Phrasen wörtlich zitiert, wie in der ersten Strophe (hier fettgedruckt):

„Rosse stampfen, Peitschen knallen,
Und wer fahr'n will, der muss zahlen,
Und noch a Trinkgeld drein. – **Halloh!**
Ohne Tax', das is viel g'scheidter,
Der Grundwächter mischt sich nit drein. – Halloh!“¹²³

die im Original sehr ähnlich beginnt:

„Rossesstampfen, Peitschenknall,
Und der muntre Glockenschall,
Das ist mein Leben. **Hallo!**
Weht der Wind auch kalt und rauh,
Droht der Himmel noch so grau,
Ich bleibe, bleibe doch stets froh!“¹²⁴

Auch die Regieanweisungen für seinen Auftritt werden übernommen, was zeigt, wie sehr das „Peitschengeknall und Schellengeklingel [...] hinter der Bühne“¹²⁵

¹²¹ KA Original, S. 25.

¹²² KA *Cravalleria*, S. 12.

¹²³ Ebda.

¹²⁴ Libretto Original, S. 12.

¹²⁵ KA *Cravalleria*, S. 12; Vgl. KA Original, S. 25.

Eindruck beim Publikum hinterlassen haben muss. Ebenso wird der „Hallo-Ruf“ beibehalten, der im Kontext des neuen Berufes Tramwayfahrer etwas unpassend erscheint, weil er ursprünglich zum Beruf eines Fuhrmanns gehört.

Der inhaltliche Vergleich der ersten Strophe beider Versionen zeigt außerdem weitere Unterschiede, die vor allem für das Erzeugen von Humor vorgenommen wurden. So thematisiert Affio zwar, wie im Original, das Arbeitsleben, der Inhalt unterscheidet sich aufgrund der Berufsänderung dennoch stark. Denn als Tramwayfahrer nimmt er die tagesaktuelle Thematik um 1891 in die Strophe mit auf:¹²⁶ Die Meinungsverschiedenheit zwischen den Anhängern der Fiaker und der neuen Tramway, die zu der Zeit die Geister spaltete, weil die Fahrer keine „Taxe“, wie die Fiaker nahmen, dafür aber insgesamt recht teuer waren, und außerdem unter sehr schlechten Arbeitsbedingungen in 15- bis 19-Stundenschichten gearbeitet wurde, was 1889 zu Streiks führte.¹²⁷ Der Text macht sich über das Berufsbild lustig und zeichnet kein besonders nettes Bild eines Tramwayfahrers, der viel Geld zu verlangen scheint und nicht dem Gesetz folgt, wie die ablehnende Haltung des Chores bekräftigt:

„Fiakerlieder,
Gar nicht z'wider,
werden g'sungen,
Tramwaylenker,
Versverrenker,
nichts gelungen,
Doch im neuen Tramwaylied
Is an echt's Sicilianerg'müth.“¹²⁸

Wie der letzte Vers zeigt, wird hier nicht nur eine Berufsgruppe persifliert, auch nationale Klischees werden bedient, die sich in der folgenden Strophe noch verhärten. Warum im „Tramwaylied [...] an echt's Sicilianergm'üth [ist]“, wird weniger in der ersten Strophe deutlich, in der höchstens die Zeichnung des Südtaliens

¹²⁶ [o. A.]: „Dr. Luegers neuester Coup“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, Jg. 29 (20. Juli 1891), S. 1, Sp. 1ff.; und [o. A.]: „Antisemitismus und Sozialdemokratie“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, Jg. 29 (27. Juli 1891), S. 1, Sp. 1ff.

¹²⁷ [o. A.]: „Meilenstein. Pferdetrampway (1865-1903)“, in: *Wiener Linien*, <https://blog.wienerlinien.at/meilensteine-der-wiener-linien-1865-1903-pferdetramway/>, letzter Zugriff: 02.07.2022.

¹²⁸ Libretto *Cravalleria*, S. 7.

als schlitzohriger, gesetzeswidrig handelnder Geschäftsmann als Nationalismus angesehen werden kann. In der zweiten Strophe hingegen wird schon viel eindeutiger das stereotype Bild des italienischen Liebhabers bzw. Ehemanns erzeugt, der seine Frau nur schätzt, weil sie ihn „bis aufs Leibchen [gekurt]“, ¹²⁹ also alle seine Bedürfnisse erfüllt, und zwar nicht in bürgerlicher Ehe, sondern wie „wilde [und nicht treue] Täubchen.“ ¹³⁰ Mit diesen Beschreibungen wird weiterhin ein despektierliches Frauenbild errichtet, einerseits durch den Gebrauch der vielen Diminutive „Weibchen“, „Täubchen“, „Leibchen“, „Schräubchen“, die die Frau als etwas Niedliches, nicht ernst zu nehmendes herabsetzen. Gleichzeitig wird dem Ehemann, trotz all ihrer „guten“ Eigenschaften, ein Grund zum Beschweren gegeben, weil „ihr droben [...] ein Schräubchen [fehle]:“ ¹³¹ ein Rollenverhältnis, das damals Komik erzeugen sollte und vielleicht auch hat, heute aber eher fragwürdig scheint. So wie uns diese Stilmittel bereits aus der vorherigen Szene bekannt sind, nutzt Weigl auch an dieser Stelle den Wiener Dialekt und eine einfache, wenig poetische Sprache. Zusammen mit Neologismen, wie „Taxenreiter“ ¹³² oder „Versverrenker“ ¹³³ erzeugen Dialektwörter wie „Fiakerlieder“, ¹³⁴ und „Leimsieder“ ¹³⁵ ein besonders starkes Lokalkolorit und lassen Affio trotz seiner Betitelung als Fahrer der „Vesuv-Tramway“ ¹³⁶ als typischen Wiener auftreten – eine Bezeichnung, die ohnehin keinen Sinn ergibt, weil der Vesuv in der Nähe von Neapel, jedoch nicht auf Sizilien liegt.

Eine große Änderung betrifft den weiteren Verlauf der Szene, weil nach dem Tramwaylied zwar eine Prosa folgt, die vermutlich – leider ist auch diese Prosa-Einheit nicht niedergeschrieben – den kurzen Dialog zwischen Alfio und Lucia alias Affio und Traviata ersetzt. Das gesamte *Regina Coeli* des Chores fehlt. Der religiöse Teil der Szene wurde für die Parodie vollständig entfernt, wie es noch häufiger vorkommen wird. ¹³⁷ Das lässt sich einerseits dadurch erklären, dass die Parodie

¹²⁹ Ebda.

¹³⁰ Ebda.

¹³¹ Ebda.

¹³² Ebda.

¹³³ Ebda.

¹³⁴ Ebda.

¹³⁵ Ebda., S. 8.

¹³⁶ KA *Cravalleria*, vor S. 1.

¹³⁷ Die Kirchen-Striche betreffen auch die Textänderung später im Trinklied von Duriduri oder am Ende beim Abschied von Duriduri und seiner Mutter.

einige Kürzungen vornehmen musste, um ihre Laufzeit zu reduzieren und andererseits, weil das Parodieren von Religion aufgrund der strengen Zensur besonders heikel war und man durch das einfache Auslassen des Gebets der Zensur zuvorkommen konnte. Auch dramaturgisch ergibt das Wegstreichen des *Regina Coeli* für die Parodie mehr Sinn, weil die religiöse Prozession mit Santuzzas dramatischen Einwürfen ihre Situation als Außenseiterin verdeutlicht und die Oper zu einem ersten dramatischen Höhepunkt führt, der dem Genre der Parodie nicht verträglich wäre. So endet der Chor nicht mit einem kirchlich-mächtigen Tutti, sondern mit dem entnervten Entschluss, Affio „endlich nieder[zu]hau'n“.¹³⁸ Ein Ende, das durch seine unerwartete Wendung und den brutalen Lösungsansatz, Affio zum Schweigen zu bringen, komisch wirkt.

Szene 4–6

Die vierte Szene ist wieder als eine reine Prosa-Einheit zwischen La Traviata und Santuzza bezeichnet, die leider fehlt. Da bisher die „Nummern“ der Hauptcharaktere beibehalten wurden, verwundert es, dass die so berühmte *Romanze* Santuzzas gestrichen wurde. Eigentlich bildet sie eine der Hauptarien der Primadonna, doch hier fehlt sie ganz. Auch wenn die Möglichkeit besteht, dass die nicht vorhandene Prosa den Inhalt der Romanze verarbeitet, ist es das erste Solostück, das nicht in Form einer musikalischen Parodie verarbeitet wird. Das kann daran liegen, dass die *Romanze* einen sehr tragischen Inhalt hat, weil Santuzza hier ihr ganzes Leid offenbart. Sie schüttet ihrer Schwiegermutter in spe und damit auch dem Publikum ihr Herz aus: ein wichtiger dramaturgischer Moment, der dazu führt, mit ihr zu sympathisieren und gegenüber Turiddu eine ablehnende Haltung aufzubauen. Dadurch wird das darauffolgende Streit-Duett verschärft, weil eine der Konfliktparteien bevorzugt wird und Turiddu besonders hart und unfair auftritt, wodurch die Zuschauer*innen emotional stärker involviert werden. So wird bereits im Vorhinein, durch das Fehlen der *Romanze*, dem kommenden Duett etwas an Heftigkeit genommen.

In Inhalt und Form hält sich die Parodie zu Beginn der fünften Szene sehr an das Original: Santuzza und Turiddu bzw. Duriduri treffen in kurzen, schnell aufeinanderfolgenden Sätzen und gegenseitigen Anschuldigungen aufeinander, die durch

¹³⁸ Libretto *Cravalleria*, S. 8.

Ausrufe und Schimpfwörter, wie „Strabanzer“¹³⁹ an Intensität gewinnen: Der Streitcharakter wird beibehalten, mit vierteiligen Schlagabtauschen zwischen dem Paar, die später in längere Vorwürfe münden. Wie ähnlich die anfängliche Struktur ist, sieht man bereits an der Form der Textverteilung:

¹³⁹ Libretto *Cravalleria*, S. 10.

Original *Cavalleria rusticana* – Übersetzung 1891¹⁴⁰

TURIDDU

Du hier, Santuzza?

SANTUZZA

Ich harrete deiner.

TURIDDU

's ist Ostern,

du gehst nicht zur Kirche?

SANTUZZA

Nein, nein!

Du musst mich hören!

TURIDDU

Ich suche die Mutter!

SANTUZZA

Ich muss mit dir sprechen.

TURIDDU

Nein, nein, nicht hier!

SANTUZZA

O sag, wo warst du?

TURIDDU

Was kümmert's dich? In Francofonte.

SANTUZZA

Das ist nicht wahr!

TURIDDU

Santuzza, glaube mir.

Parodie *Cravalleria musicana*¹⁴¹

DURIDURI

Was willst Du da?

SANTUZZA

Ich wart' auf Dich!

DURIDURI

Die Mutter zu Hause?

SANTUZZA

Nein, in der Kirche!

DURIDURI

Dann geh' ich auch hinein!

SANTUZZA

Bleib, ich muss mit Dir sprechen!

DURIDURI

Am Ostersonntag? Wo uns die Leute seh'n?

SANTUZZA

Bin ich Dir zu schlecht? Wo kommst du her?

DURIDURI

Was kümmert's Dich? Neugierige.

SANTUZZA

Du warst bei der...

DURIDURI

Ich war, wo ich war, und thu', was ich will!
Verstanden?

KA: I' war, wo i war, und thua, was i will! *¹⁴²

¹⁴⁰ Libretto Original, S. 15.

¹⁴¹ Libretto *Cravalleria*, S. 8f.

¹⁴² Ebda.; Vgl. KA *Cravalleria*, S. 19.

Bereits am letzten Satz ist zu erkennen, dass die Parodie schneller auf das eigentliche Problem, Jola, zu sprechen kommt. Neben dem Einsatz von starkem Dialekt (im Klavierauszug stärker ausgeprägt als im Libretto), sorgt nun ein Lokalbezug auf Gumpoldskirchen¹⁴³ (nicht wie erwartet Francofonte)¹⁴⁴ als allgemeinbekannter Heurigen- und Winzer-Ort für den Humor in der Szene. Die Schärfe des Streites wird dadurch schon einmal kurz gemildert, bevor es zum ultimativen Bruch mit der Tragik kommt, indem Santuzzas Flehen ad absurdum geführt wird. Auch hier greifen wieder nationale und geschlechterspezifische Klischees, um Komik zu erzeugen und zugleich Kritik an der gar so „naturalistischen“ Wiedergabe eines süditalienischen Bauernlebens der Textvorlage Vergas zu üben:

„Santuzza: Duriduri schau, ich verlang' ja nichts von Dir, komm' wieder zu mir, ich koch Dir, was Du willst, Maccaroni mit viel Parmesan.

Duriduri: Höre Santuzza, reize mich nicht, denn ich bin nicht dein Slave!

Santuzza: Ich koch Dir Krebsenschwaferl, junge Hendl, Hühnerkämme, frische Schinken, Lammscoteletten...

Duriduri: Höre Santuzza, reize mich nicht, ich bin nicht Dein Slave, lass' mich nicht quälen...“¹⁴⁵

Das unerwartete „Verhandeln“ Santuzzas erzeugt eine Situationskomik, weil die das Original kennenden Zuschauer*innen nicht mit diesem Gesprächsverlauf gerechnet hätten. Die Taktik Santuzzas, Duriduri mit Speisen zur Vernunft zu bringen, wirkt in diesem Kontext absurd. Auch das direkte Zitat, mit dem Duriduri antwortet: „Höre Santuzza, reize mich nicht, ich bin nicht dein Slave“, ¹⁴⁶ im Original ein hochdramatischer Moment, wird dadurch ins Lächerliche gezogen, dass es sich nicht mehr auf Santuzzas Bitten bezieht, sondern auf ihre kulinarischen Angebote. Zudem werden so die Klischees der kochenden Hausfrau bedient, die ihren Ehemann mit seinen Lieblingsspeisen bezirzt. Dazu gesellt sich das nationale Klischee des gut und viel essenden Italieners, der leichter von „Maccaroni mit viel Parmesan“ als mit Argumenten zu überzeugen ist. Die ausartende Aufzählung Santuzzas steigert sich noch weiter in ihrer Absurdität, weil die kulinarische Auswahl sich von Italien nach Österreich mit „junge[n] Hendl[n und] Lammscoteletten“¹⁴⁷ verschiebt.

¹⁴³ Libretto *Cravalleria*, S. 9.

¹⁴⁴ Libretto Original, S. 15.

¹⁴⁵ Libretto *Cravalleria*, S. 10.

¹⁴⁶ Ebda.; Vgl. Libretto Original, S. 17.

¹⁴⁷ Libretto *Cravalleria*, S. 10.

Der nun folgende Sprung auf Jola wirkt sehr unrund und ist wahrscheinlich einerseits dem Fortführen der vorgegebenen Dramaturgie zu schulden, die Jolas Auftritt vorbereiten muss, andererseits dem eben erläuterten „humoristischen Einschub“, ohne den man reibungslos zu Jola hätte überleiten können. Der Gram Santuzzas auf ihre Rivalin entlädt sich nicht dramatisch mit Santuzzas Todeswunsch: „Töte mich! Ich will es dir danken, will dir verzeihen, dann sind zu Ende all meine Qualen“,¹⁴⁸ sondern in Form einer simplen Beleidigung Jolas, als „blonde Schneegans.“¹⁴⁹ Dadurch, dass Santuzza ihre Rivalin nicht nur als schöner, sondern auch „g’scheiter als [sich]“¹⁵⁰ bezeichnet, wirkt sie in ihrem Selbstbewusstsein geschwächer als im Original, wodurch die einseitige Zeichnung als „Opfer/Heilige“ verstärkt wird. Ihr Charakter wird im Duett weitergehend trivialisiert, wie auch Duriduri, der durch seine ablehnende Haltung gegenüber Santuzza und die erwähnten Stereotype zum „ungerechten Mann / Italiener“ degradiert wird.

Wie in der dritten Szene mit Affios Tramwaylied, wird auch hier die gesamte sechste Szene auf Jolas Lied reduziert. Inhaltlich besingt Jola wie in der Vorlage ihre Liebe zu Duriduri, allerdings weniger metaphorisch. Sie thematisiert sehr viel expliziter das Thema der Untreue und den Ehebruch, den sie mit Duriduri begeht, ohne sich darüber zu genieren: „Hab ich nur Deine Liebe / die Treue brauch ich nicht, / Doch wenn mein Mann dahinterkommt, / Das war a z’widre G’schicht!“¹⁵¹ Diese Aussicht auf ein ungutes Ende ist eine interessante inhaltliche Gemeinsamkeit, die im Original durch die Gleichsetzung von Jolas Liebe mit weißen Lilien, den Blumen des Todes, verschlüsselt wird. In der Parodie spricht Jola ganz offen aus, dass ihre „verbotene Liebe“ tragisch enden könnte. Dadurch wird das gute Ende paradoxerweise schon vorweggenommen und gleichzeitig die Tragik des originalen Ausgangs persifliert.

Die einfache Sprache, die Jola benutzt, spiegelt ihr „einfaches Wesen“ auch in der zweiten Strophe wider, in der sie ihre bescheidenen Mittel betont, die sich nicht auf Geld und Reichtum, sondern auf menschliches Begehren, ihren Körper und ihre Schönheit, beschränken. Auch ihre Liebe zu Duriduri benennt sie

¹⁴⁸ Libretto Original, S. 17.

¹⁴⁹ Libretto *Cravalleria*, S. 10.

¹⁵⁰ Ebda.

¹⁵¹ Ebda., S. 11.

unmissverständlich mit den klaren Worten „Ich liebe Duriduri“,¹⁵² was ihr eine kindliche Naivität verleiht. Diese zeigt sich auch, wenn sie das rhetorische Stilmittel des Vergleichs benutzt, welches sie derart banal einsetzt, dass sie eine komische Wirkung auslöst, wie zum Beispiel, wenn sie ihren Mann als „brummige[n] Bär“¹⁵³ bezeichnet. Auch die Form folgt einem einfachen Aufbau zweier gleichlanger, vierversiger Strophen im Paarreim mit zwei Waisen (ein nicht sehr gelungenes Reimschema) und einem sehr unregelmäßigem Metrum, das in der ersten Strophe noch als dreihebiger Jambus entziffert werden kann (mit der Ausnahme des vierten Verses, der vierhebig ist), darauf allerdings eine so unregelmäßige Silbenverteilung hat, dass hier kein einheitliches Versmaß mehr zu bestimmen ist, wodurch die ganze zweite Strophe sehr holprig wirkt.¹⁵⁴ Jola erfüllt mit diesem Lied als Stereotyp der jungen, hübschen und unbemittelten Frau, die einen alten, gutverdienenden Mann geheiratet hat, der sie aber nicht befriedigen kann und sich daher einen leidenschaftlichen Liebhaber zulegt; auch hier die typische Trivialisierung ihres Charakters, der im Original vielschichtiger angelegt ist.

Szene 7

Nach der Unterbrechung Jolas folgt die Fortsetzung des Duetts in einer neuen Szene, eingebettet in das Aufeinandertreffen der weiblichen Rivalinnen und Duriduris. Im Original findet diese Begegnung in derselben Szene wie Jolas Lied statt und ist um einiges kürzer. Der Dialog, der wie in einem Melodrama über die Musik gesprochen wird, ist lediglich im Klavierauszug, nicht im Libretto notiert:¹⁵⁵

„Duriduri (gesprochen): Durchaus nicht, wir sprachen nur a wengerl übers Wetter.

Jola: Geht ihr nicht zur Kirche Santuzza?

Santa (gesprochen): Zur Kirche geh’n nur die, deren Kleider und Gewissen rein sind.

Jola (gesprochen): Ich habe erst gestern beide chemisch putzen lassen.

Santa (gesprochen): Das muss a saubere Arbeit g’wesen sein, schöne chemisch geputzte Jola.

Duriduri: Komm Jola, komm Jola, komm gehen’mer zur Kirchen.

Jola: Bitte, stört Euch nicht! Ich hupfe schon allein die paar Stufen hinauf.

Santa: Ja, hupfe nur, weil du nicht wert bist, dass dich der Erdboden trägt!

Duriduri (lieb und naiv): Komm Jola, geh’n mer bet’n.“¹⁵⁶

¹⁵² Ebda.

¹⁵³ Ebda., S. 11.

¹⁵⁴ Ebda.

¹⁵⁵ Ebda.; Vgl. KA *Cravalleria*, S. 23f.

¹⁵⁶ KA *Cravalleria*, S. 23f.

Fortsetzung Duett:

„Santa: Du bleibst, Salamucci!
Duriduri: Was willst Du? War das Absicht?
Santa: Gewiss war's Absicht, ich bin nicht betrunken!
Duriduri (gesprochen): Einmal wird ick Dir noch erschlagen.
Santa: Duriduri! (gesprochen): Du willst mit mir abbandeln!
Duriduri: Gewiss, es behagt mir nicht mehr!
Santa (gesprochen): Das sagst du mir so keck ins Gesicht?
Duriduri: Ja so sind sie, ja so sind sie!
Santa (gesprochen): Wo gehst du hi?
Duriduri: Mir gengan heut' nach Nussdorf raus.
Santa (gesprochen): Ich bring mich um.
Duriduri: Was geht das uns an!
Santa (gesprochen): Duriduri, verlass mich nicht, ich bitte dich.
Duriduri: Warst nit auffa g'stieg'n, warst nit abi g'falln!
Santa (gesprochen): Du bist wirklich ein gemeiner Kerl, Salamucci!
Duriduri: Weil i an alter Drahrer bin!
Santa: Duriduri, ich beschwöre dich!
Duriduri: Oh du Elisabeth! (gesprochen): aber jetzt wird's mir zu dumm, ich geh zur Kirche.
Santa (gesprochen): Um der Jola zu zeigen....
Duriduri (gesprochen): Jetzt wird's mir zu dumm, sag ich, geh!
Santa (gesprochen): Damit du mit der Jola.... Du gehst nicht zur Kirche!
Duriduri (gesprochen): Mit mir ang'lernten Athleten willst du raffen? So an schwaches Weib mit so viele Schwächen. (gesungen): Geh! Geh! Geh! Geh! Geh! Geh!
Santa (gesprochen): Fürchte meinen Zorn, ich bin im Stand und mach eine Riesendummheit!
Duriduri (gesprochen): So dumm wie du, bin ich schon lang! Eins! Zwei! Drei!
Santa (gesprochen): Auf dich! Verregnete Ostern! (gesungen): Varaflucher! (gesprochen): i was nit, mir wird so berggrün vor die Augen.
Jola: Bitte, stört Euch nicht! (gesprochen): Ich hupfe schon allein die paar Stufen hinauf.
Santa (gesprochen): Ja, hupfe nur, weil du nicht wert bist, dass dich der Erdboden trägt!
Duriduri (gesprochen, lieb und naiv): Komm Jola, gehen'mer bet'n!
Jola (gesprochen): Bleibt doch gute Unterhaltung, ich geh' zur Kirchen.“¹⁵⁷

Die Einfügung Jolas in das Duett ist ein Mittel, um mit der hochdramatischen Situation der beiden Protagonist*innen zu brechen und stattdessen die komische Kraft eines „Zickenkrieges“ zu nutzen. Auch wenn sich der Streit zwischen Duriduri und Santa wie im Original bis zum Ausspruch des Fluches steigert, erreicht er nicht die Wucht, die diese Szene im Original entwickelt, unter anderem weil die komische Konfrontation mit Jola interveniert. Das Aufeinandertreffen ist geprägt von Ironie, zynischen Bemerkungen und Wortspielen. Andeutungen über Jolas Ehebruch, wie „Zur Kirche geh'n nur die, deren Kleider und Gewissen rein sind“,¹⁵⁸ und ihre

¹⁵⁷ KA Cravalleria, S. 24f.

¹⁵⁸ Ebda.

schlagfertige Antwort „Ich habe erst gestern beide chemisch putzen lassen“¹⁵⁹ erzeugen durch ihre Bissigkeit besonderen Humor. Zudem prägen Wortspiele und Neologismen, wie „Du willst also mit mir abbandeln“¹⁶⁰ den Dialog von Duriduri und Santa. Hinzu kommen die Antworten Duriduris, der auf kaum eine Aussage Santuzzas normal reagiert, sondern immer mit einem ironischen oder zynischen Unterton, zum Beispiel wenn er „Was geht das uns an?“¹⁶¹ auf Santas dramatisches „Ich bring mich um“¹⁶² erwidert oder sein „Warst nit auffa g’sstieg’n, warst nit abi g’falln!“ auf ihr flehendes „Verlass mich nicht, ich bitte dich“.¹⁶³ In dieser Linie sind auch Duriduris Sätze „Mir gengan heut‘ nach Nussdorf raus [und] Weil i an alter Drahrer bin“¹⁶⁴ zu verstehen, die beide Zitate berühmter Wiener Lieder sind, deren Nachahmung weiter zu einer Auflockerung der Szene führt.¹⁶⁵ Des Weiteren steuern Sprichwort-Verdreher, wie Duriduris „So dumm wie du bin ich schon lang“¹⁶⁶ oder Santas „I was nit, mir wird so berggrün vor die Augen“¹⁶⁷ der Dramatik entgegen. Wie die bisherigen Beispiele zeigen, sind der Wiener Dialekt und die Lokalbezüge stets präsent wie auch der typische zynische Wiener Humor. Ein Satz, der daher vollkommen aus der Norm fällt, ist Duriduris „Einmal wird ick Dir noch erschlagen“,¹⁶⁸ im Berliner Dialekt. Eine logische Erklärung dafür lässt sich nicht finden. Möglicherweise stammt der Satz aus der drei Monate zuvor in Berlin entstandenen Parodie, die *Cavalleria Berolina*¹⁶⁹ und wurde hier zitiert.

Neben diesem vermuteten Zitat finden sich, wie im ersten Teil des Duettes, direkte Zitate aus der deutschen Vorlage, die aufgrund ihrer Eindringlichkeit und Bekanntheit beim Publikum wiederverwendet wurden, durch die Andersartigkeit des Verlaufes oder die neue Kontextualisierung jedoch sinnentfremdet sind. Auf die Vorwarnung „Duriduri, ich beschwöre dich“¹⁷⁰ folgt die scherzhafte Bemerkung „Oh du

¹⁵⁹ Ebda.

¹⁶⁰ Ebda., S. 25.

¹⁶¹ Ebda., S. 26.

¹⁶² Ebda.

¹⁶³ Ebda., S. 26f.

¹⁶⁴ Ebda.

¹⁶⁵ Die Noten zu beiden Liedern finden sich im Anhang: „Der alte Drahrer“, und „Komm fahr’n ma nach Nußdorf ’naus“.

¹⁶⁶ Libretto *Cravalleria*, S. 28.

¹⁶⁷ Ebda., S. 25.

¹⁶⁸ Ebda.

¹⁶⁹ Die *Cavalleria Berolina* hatte ihre Uraufführung bereits am 26. August 1891, siehe: [o. A.]: „Berlin“, in: *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 49 (1891), S. 6.

¹⁷⁰ KA *Cravalleria*, S. 27; Im Original „Hüte dich“, Vgl. KA Original, S. 85.

Elisabeth“,¹⁷¹ möglicherweise eine Anspielung auf die österreich-ungarische Kaiserin Elisabeth „Sissi“, die zu der Zeit regierte und sich einer extremen Bekanntheit erfreute oder aber auf die herzlose Elisabeth aus Schillers Drama *Maria Stuart* (1800 uraufgeführt), das zu diesem Zeitpunkt erfolgreich vertont wurde (*Maria Stuart* von Donizetti, 1835) und sicherlich im Gedächtnis der Allgemeinheit verankert war. Es könnte aber auch eine Anspielung auf die Oper „Die Heilige Elisabeth“ sein, die am 25. Dezember 1889 an der Hofoper Premiere feierte,¹⁷² unter der Mitwirkung von Raoul Mader.¹⁷³ Auch Duriduris abwehrendes „Geh!“¹⁷⁴ wird aus dem Original übernommen, durch dessen sechsfache Wiederholung jedoch dermaßen übertrieben, dass es nur noch lächerlich wirkt. Ebenso zählt der Fluch Santuzzas zu den gleichbleibenden Elementen, wobei das verfluchende Adjektiv verändert wird. Heißt es in der Wiener Fassung noch „Rote[] Ostern“,¹⁷⁵ aus dem italienischen „La mala Pasqua“¹⁷⁶ übersetzt, vermaledeit Santa ihren geliebten zu „Verregnete Ostern“. ¹⁷⁷ Regen ist ein sehr harmloses Übel, weswegen der Ausbruch Santas lächerlich wirkt, wie ein Kind, dem kein schlimmeres Vokabular zur Verfügung steht. Der Witz hat gleichzeitig wieder eine nationalstereotype Konnotation, weil Regen für das Klischee eines Südtaliensers, der Sonne gewohnt ist,¹⁷⁸ wie einer der schlimmsten Flüche wirkt. Das „Varaflucher“,¹⁷⁹ das sie ihm hinterher schreit, verunglimpft vor allem durch den Wiener Dialekt die ursprüngliche Dramatik. Sogar die Regieanweisung „sinkt gebrochen nieder“¹⁸⁰ wird durch eine Art Autokommentar des Vorganges ironisiert: „Es wird mir so berggrün vor die Augen“,¹⁸¹ was bedeuten soll, dass es ihr schlecht geht, eine Mischung aus „schwarz vor den Augen werden“ und „grün werden vor Übelkeit“. Gleichzeitig ist es eine Anspielung auf den Übersetzer der deutschen Fassung, Oskar Berggruen, und kann als

¹⁷¹ KA *Cravalleria*, S. 27.

¹⁷² [o. A.]: „Die Heilige Elisabeth“, in: *Spielpanarchiv Staatsoper*, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/25649>, letzter Zugriff: 21. 04. 2022.

¹⁷³ *Vorstellungen [,] wo Orgel zu spielen sind. Raoul Mader*, AT-OeStA/ HHStA 436/1890 Sammelakte *Cavalleria rusticana*, 1890.

¹⁷⁴ Ebda., S. 27f.; Vgl. KA Original, S. 82ff.

¹⁷⁵ Libretto Original, S. 21.

¹⁷⁶ KA Original, S. 86.

¹⁷⁷ KA *Cravalleria*, S. 28.

¹⁷⁸ In vielen von nationalen Vorurteilen geprägten Schriften der Zeit, wird sogar das Gesangstalent italienischer Sänger*innen auf die mediterrane Sonne zurückgeführt, siehe Krahn, S. 285f.

¹⁷⁹ KA *Cravalleria*, S. 28.

¹⁸⁰ KA Original, S. 86.

¹⁸¹ Ebda.

spöttischer Kommentar verstanden werden, der meinen soll, dass Santa aufgrund der schlechten Übersetzung ins Deutsche ohnmächtig wird.

Diese Anhäufung an verschiedenen Stilmitteln lässt einen normalen Lesefluss kaum noch zu, weil fast jeder Satz humoristisch verzerrt wurde, woraus ein erzwungener Charakter der Witze resultiert und die einzelnen Pointen in ihrem schnellen Aufeinanderfolgen kaum wertzuschätzen sind. Die Absicht, den dramatischen Gipfelpunkt der Oper auf jede nur erdenkliche Weise zu untergraben, tritt hier überdeutlich hervor. Auch das Ende der Szene ist durch die Rückkehr Jolas anders gestaltet als im Original, wo auf Santuzzas Zusammenbruch direkt das Duett mit Alfio folgt.

Szene 8

Die achte Szene zählt zu den Szenen, die auch in der Personenkonstellation vom Original abweichen, eine Tendenz, die zum Ende immer häufiger wird. Hier bauen Weigl und Mader einen im Original nicht existenten Chor ein, den „Chor der Grundwächter“.¹⁸² Inhaltlich wie stilistisch bringt dieser Chor keine handlungsweiterführenden Ergänzungen, sondern fungiert als humoristisches Mittel, das das Geschehene kommentiert und somit die Tragik des Vorherigen weiter abbaut. Der Chor greift zudem das Stilmittel des „Berufshumors“ auf, indem eine typisch Wienerische Berufsgruppe persifliert wird, wie schon in Affios Lied. Hier sind es die Grundwächter, die für die öffentliche Ordnung zuständig sind, aber aufgrund ihres Beamtenwesens, das oft Gegenstand von Persiflagen war, zu faul seien „mit ‘m G’sindel [zu] raufen,“ und deswegen nichts weiteres gegen Duriduris Verhalten unternehmen, als ihn am Ende der Szene mit dem Urteil „Der Duriduri, / Das ist ein schlechter Kerl!“¹⁸³ zu verurteilen. Dass sie einer mittleren Gesellschaftsschicht angehören, spiegelt die einfache, dialektgeprägte Sprache wider und die simple Form des Chores in zwei Strophen à vier Versen mit Paarreimen in (unregelmäßigen) Jamben. Beinahe in einer antiken Funktion spricht der Chor nicht nur eine Art moralisches Urteil über die Protagonist*innen aus, sondern deutet zukünftige

¹⁸² Libretto *Cravalleria*, S. 11; Vgl. KA *Cravalleria*, S. 29.

¹⁸³ Libretto *Cravalleria*, S. 14.

Geschehnisse an: „Wir Wachter tun schon beben, / Er muss sich übergeben! / Und bei dem Saft der Reben, / [...] wird Rachepläne weben.“¹⁸⁴

Umrahmt von diesem Chor ist das Duett zwischen Affio und Santa. Im Aufbau und Inhalt ähnelt es dem Original: Santa verrät Affio die Liebesaffäre zwischen seiner Frau Jola und Duriduri. Sie bereut es jedoch am Ende nicht, wie bei Mascagni, sondern erfreut sich gemeinsam mit Affio an der zukünftigen Rache: „Die Schmach sei nicht vergeben, / er zahl' sie mit dem Leben! / Jetzt wird er was erleben! / Die G'schichte geht daneben!“.¹⁸⁵ Der Humor in dieser Szene wird durch die Misskommunikation zwischen Santa und Affio erzeugt, die aneinander vorbeireden, weil Affio ihre Andeutungen zur Affäre nicht versteht, die für das Publikum eindeutig sind. Auch die Form baut auf dem Hinauszögern der eindeutigen Anschuldigung auf, die alle erwarten, weswegen das *Parlando* länger als im Original ausfällt. Der lyrische Duett-Teil fällt dafür kürzer aus, in Form einer zweistrophigen Struktur im Haufreim in vier bzw. sechs Versen und (ausnahmsweise) regelmäßigen dreihebigen Jamben. Inhaltlich schalten beide Hintergangenen direkt in den „Rachemodus“. Santas Zögerlichkeit macht Affio nervös, wodurch komische Wortwechsel entstehen, wie das mehrmalige Nachfragen „Nu!?“¹⁸⁶ auf Santas Satzfragmente, was wiederum Santa zu missverständlichen Aussagen bringt, wie „Aber sie sind auch miteinander v o r der Kirchen und n a c h der Kirchen und h i n t e r der Kirchen, (*schreit*) sie sind überhaupt immer miteinander“.¹⁸⁷ Diese Aussage findet Affio derart absurd, dass er es auf die für ihn einzig logische Erklärung, den Alkohol schiebt, ein immerwährender Stereotyp, um Humor zu erzeugen.¹⁸⁸ In dem Moment, in dem Santa es dann endlich ausspricht, ist es durch die Metapher, seine „Hörner mach[t]en [ihn] blind für die Ehre, die [ihm] Jola und Duriduri erweisen“¹⁸⁹ sehr viel expliziter als im Original. Dass sie ihm danach noch etwas ins Ohr flüstert, was nicht gehört wird, soll vermutlich auf szenischer Ebene eine Komik erzeugen, die wir heute durch fehlende szenische Quellen nicht mehr nachvollziehen können.¹⁹⁰ Auch Kommentare, die das eigene Genre persiflieren, wie „Schrei nicht

¹⁸⁴ Ebda., S. 13.

¹⁸⁵ Ebda.

¹⁸⁶ Ebda., S. 12.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ Roßbach, S. 124f.

¹⁸⁹ Libretto *Cravalleria*, S. 12.

¹⁹⁰ Ebda., S. 13.

so“¹⁹¹ und Wortspiele, die die Untreue thematisieren, wie „er lebt frei nach Zola, mit der Jola“¹⁹² bringen Lächerlichkeit in das Duett, um der Brutalität der Vorlage entgegenzuwirken.

Der Satz „Und sie hat mir gar nicht davon geschrieben, die Faule“¹⁹³ enthält nur das Libretto, jedoch nicht der Klavierauszug. Der Satz soll humorvoll sein (,obwohl er eigentlich eine frauenfeindliche Konnotation hat), weil Affio nicht den Betrug an sich verurteilt, sondern nur den Umstand, dass Lola ihm davon nichts gesagt habe, und sie harmlos als „faul“, aber nicht als „untreu“ oder etwas Schlimmeres beschimpft. Seine ganze Rache richtet sich in den kommenden Strophen gegen Duriduri, nicht aber gegen Jola, was die Handlung und Affios Charakter vereinfacht. Die Strophen setzen, ohne das Ende vorwegnehmen zu wollen, eine falsche Fährte in Bezug auf den tragischen Ausgang, den die Zuschauer*innen erwarten. Es wird also hier eine falsche Erwartung aufgebaut, die nachher am Ende einen größeren Überraschungseffekt erzeugen soll. Im Original werden die Zuschauer*innen mit dem Bild von Santuzzas doppelter Schwäche, dem Verraten der Untreue und ihrem Zusammenbruch in die Zwischenmusik geschickt. In der Parodie mildert der Chor diesen tragischen Zwischenstatus durch seinen plumpen Kommentar und dem Wortspiel mit dem Namen Duriduris, wie oben beschrieben.

Intermezzo

Dass das *Intermezzo* als rein instrumentales Stück beibehalten wird, ist für eine Parodie eigentlich eher ungewöhnlich, weil insbesondere auf der Textebene bzw. leichter auf der Textebene parodierende Elemente eingebaut werden können. Denn Humor wird meist über konkrete Aussagen erzeugt, eine Eigenschaft, die die Musik eigentlich nicht besitzt. Da das *Intermezzo* der *Cavalleria rusticana* jedoch zu einem der, wenn nicht sogar dem, berühmtesten Stück der ganzen Oper zählt, werden sich der Komponist und Librettist für das Beibehalten des Instrumentalstückes entschieden haben, das bei der Uraufführung in Rom mehr als vier Mal wiederholt werden musste.¹⁹⁴ Die Emphase bei der Wiener Erstaufführung forderte

¹⁹¹ Ebda.

¹⁹² Ebda., Anspielung auf Émile Zolas Romane, die häufig das Leben der Unterschicht thematisieren, wie in *Nana* das einer Prostituierten, einer seiner berühmtesten Romane zu der Zeit.

¹⁹³ Libretto *Cravalleria*, S. 13.

¹⁹⁴ Hirschfeld, Robert: „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Die Presse*, Jg. 44 (1891), S. 11, Sp. 1f.

ein zweimaliges Spielen ein, obwohl dort ein Wiederholen und Unterbrechen des Ablaufes eher ungewöhnlich war.¹⁹⁵ Das *Intermezzo* wird ausführlicher im nächsten Kapitel betrachtet, in dem das musikalische Parodieren analysiert wird.

Szene 9–12

Die Anlage der folgenden drei Szenen ist etwas abgeändert, unter anderem, um die wechselnde Struktur von gesungenen „Nummern“ mit gesprochenen Teilen zu erhalten. Die neunte Szene der Parodie kann daher nicht direkt in den Chor des „Trinklieds“ übergehen, weil so gesungen auf gesungen folgen würde, sondern ist als rein gesprochener Teil konzipiert. Auch diese Prosa findet sich weder im Libretto noch im Klavierauszug, aber aus den Regieanweisungen im Libretto lässt sich feststellen, dass es einen Austausch zwischen „Affio [und] 2 [sic] Banditen“¹⁹⁶ gibt, der im Original nicht existiert. So verschieben sich die Szenenbeginne um genau eine Szene, was die Unterschiede der beteiligten Personen im Szenario erklärt.

Szene IX ist im ursprünglichen Libretto direkt der Chor inklusive dem Trinklied Turiddu; Alfios Hinzukommen bildet den Beginn der zehnten Szene und die elfte ist der Dialog zwischen Turiddu und seiner Mutter, worauf die letzte, zwölfte Szene, von seinem Tod berichtet (siehe Szenario-Vergleich zu Beginn des Kapitels). In der Parodie entsprechen die Personen der zehnten Szene denen der neunten im Original usw. Um dieselbe Anzahl beizubehalten, wird das Ende jedoch nicht als eigenständige Szene gestaltet, sondern direkt an den Dialog zwischen Mutter und Sohn angehängt.

Der Inhalt und Aufbau gestaltet sich ansonsten sehr ähnlich zum Original: Zuerst vernimmt man den Chor, der nach dem Ostergottesdienst müde nach Hause gehen möchte. Duriduri ist verwirrt von Jolas abweisender Haltung ihm gegenüber und möchte sich durch Alkohol aufheitern, weswegen er auch die anderen um sich herum zum Trinken anspornt. Im Gegensatz zur Vorlage bleibt Jola während seines Solos in der Szene, um später das Aufeinandertreffen zwischen Affio und Duriduri kommentieren zu können. Der Chor besteht aus einer einzigen achtversigen Strophe, die in zwei Hälften eingeteilt werden kann, wobei die erste aus

¹⁹⁵ Lederer: *L' accoglimento del verismo*, S. 99.

¹⁹⁶ Libretto *Cravalleria*, S. 16.

Paarreimen und die zweite aus Kreuzreimen mit zwei Waisen besteht. Die schlichte Ausdrucksweise in Syntax und Wortwahl wird auch bei diesem Chor beibehalten. Sie äußern in weniger poetischer Weise als der deutschen Übersetzung ihr Bedürfnis nach einem „Osterräuscher!“, weswegen sie vor dem „nach Hause [...] geh’n, [...] vorerst noch ein Tröpferl Wein“¹⁹⁷ genießen wollen. Der Humor liegt darin, dass sie die Religion als Grund vorschieben, sich betrinken zu können, ein allzu wirklichkeitsnahes Bild, das die Zensur partiell entschärfen lässt: Heißt es im Klavierauszug noch „Lobt und preiset unser’n Gott, / und seine guten Gaben, / am Ostersonntag muss a jed’s / sei Osterräuscherl haben!“¹⁹⁸ wird das Wort „Gott“ in der Libretto-Fassung durch „Wirth“ ersetzt, um so die buchstäbliche Nennung Gottes zu vermeiden und eine mögliche Deutung einer Guttheißung Gottes des sündhaften Alkoholkonsums vorzubeugen, weil durch diese Abänderung der Alkohol in seinem „natürlichen Umfeld“, der Schenke, gelassen wird.

Der Dialog zwischen Duriduri und Jola vollzieht sich in einem etwas weniger gebundenen Stil als die Chorstrophe, ist jedoch nicht formlos wie üblich in den Dialogen. Duriduris erste Strophe, bestehend aus vier Versen, endet mit einem Paarreim und auch wenn Jola in zwei Versen ungereimt antwortet, komplementiert Duriduris zweiter Strophenbeginn ihre zwei Verse mit einem Reim. Dieses formale Übergehen unterstreicht Duriduris Haltung, der nicht einsehen möchte, dass Jola nach Hause gehen will, um bei ihrem Ehemann keinen Verdacht zu erwecken. Stattdessen ruft er alle zusammen und erweckt mit der dreiteiligen Assonanz „trinken – winken – blinken“¹⁹⁹ den Anschein, bereits betrunken zu sein.

Trinklied

Turiddus *Trinklied* zählt zu den berühmten Solopartien, wie die *Siciliana* oder *Alfios* und *Lolas Lied*, die in der Parodie beibehalten werden. Das Lied ist mit seinen zwei Strophen und der Antwort des Chores länger als die einstrophige Vorlage.²⁰⁰ Inhaltlich wird das Thema des Alkohols (hier in der ersten Strophe) in der zweiten Strophe um das Thema „Frauen“ ergänzt: klischeehafte „Männerthemen“. Dabei wird der Humor über Lokalbezüge sowie National- und Geschlechterstereotype

¹⁹⁷ Ebda., S. 14.

¹⁹⁸ KA *Cravalleria*, S. 40.

¹⁹⁹ Libretto *Cravalleria*, S. 15.

²⁰⁰ Im Klavierauszug ist lediglich die erste Strophe notiert; Vgl. KA *Cravalleria*, S. 42f.

hergestellt. So wird immer zuerst das Lokale gelobt, um dann feststellen zu können wie viel schlechter doch das andere sei; ein typisches Verfahren des „Othering“ (nach Edward Said).²⁰¹ In der ersten Strophe werden die Weingegenden gegeneinander ausgespielt: Kahlenberg und Czaslau, zwei „Groß-Wiener“²⁰² Weingegenden, produzierten demnach so guten Wein, dass er überall auf der Welt genossen werde, außer in Sizilien, weil er ihnen dort zu sauer sei,²⁰³ wodurch der Sizilianische Wein(-geschmack) als zu süß abgewertet wird. Die Schlussverse „Doch bei uns in Sicilien, o sapristi, / trinkt man so sauern Wein doch nie!“²⁰⁴ bilden eine Art Refrain, der am Ende der zweiten Strophe mit angepasstem Text wiederholt wird. Das italienische Wort „sapristi“, auf Deutsch „wenn ihr wüsstet“, soll die italienische Herkunft Duriduris unterstreichen, wirkt aber, vor allem durch das unregelmäßige Metrum und die dadurch falsche Betonung des Wortes, erzwungen und unnatürlich. Die zweite Strophe lobt die Frauen aus dem Großwiener-Raum, die „herrlich sind [...] anzuschauen“.²⁰⁵ Vor allem „ist ihr Herz auch treu und wahr [...] und sie sind] den Männern [...] treu ergeben.“²⁰⁶ Die lokalen Frauen werden auf ihr Äußeres reduziert und die anderen Frauen in Sizilien auf das Stereotyp der „rassigen, südländischen“ Frau,²⁰⁷ die sich dem bürgerlichen Ideal der Treue nicht unterwirft. Das Lied dient dazu, die Stimmung vor der tragischen Wendung, die die kennenden Zuschauer*innen erwarten, noch einmal zu entfachen. In der Parodie erscheint das Trinklied mehr als scherzhaftes Solo-Stück, weil es durch die Verlängerung der Strophen weniger Platz für die Interaktion mit den umherstehenden Personen zulässt, die in der Vorlage viel weiter ausgestaltet ist, z.B. durch Zwischenrufe vom Chor und Lola, wodurch sich alle gegenseitig zum Trinken anheizen.

Szene 11

Dadurch wirkt in Mascagnis Version der Auftritt Affios als Außenstehender in die „Trinkrunde“ stimmungsdrückender als in der Parodie. Hier übernimmt nicht Affio die Initiative durch seine Begrüßung, sondern Duriduri, indem er Affio ein Glas

²⁰¹ Said, Edward William: *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978, S. 16.

²⁰² Libretto *Cravalleria*, S. 15.

²⁰³ Ebda.

²⁰⁴ Ebda.

²⁰⁵ Ebda.

²⁰⁶ Ebda.

²⁰⁷ McClary, Susan: *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge: Cambridge University Press 1992, S. 36.

Wein anbietet; eine dramaturgische Kürzung, weil so direkt zum Konflikt geführt wird. Bis zur Eskalation des Konfliktes, dem berühmten Biss ins Ohr, bleibt der dramaturgische Verlauf gleich, mit der ein oder anderen humoristischen Ergänzung: Jola bleibt mit den Frauen auf der Szene und geht nicht ab, um Affios Ablehnung des Weinglases durch einen etwas dämmlich wirkenden Vierzeiler „Oh Gott, er trinkt kan Wein, / Oh Gott, was soll das sein? / Jetzt sei m'r aber stad / Das Unglück naht! Ballera!“²⁰⁸ zu kommentieren. Die lustige Wirkung resultiert daraus, dass Jola nicht das Aufeinandertreffen zwischen den beiden Männern an sich fürchtet, sondern den Umstand, dass Affio keinen Wein trinkt, woran sie sofort den schlechten Ausgang festmacht. Das direkte Zitat „Das Unglück naht!“²⁰⁹ erhält somit einen weniger unheilverkündenden Charakter. Auch Affios Satz „Hast du mir noch was zu sagen?“²¹⁰ wurde ohne Umänderungen übernommen, was zeigt, dass auch dieser Satz kurz vor dem Biss sehr einprägsam gewesen sein muss. In der Parodie fragt ihn allerdings Affio, nicht Duriduri, was dem Ganzen eine andere Konnotation verleiht. Denn so lässt Affio die Möglichkeit zur Beichte bei seinem Rivalen, der diese nicht als solche erkennt und deshalb die falsche Antwort wählt, obwohl er mit einer einfachen Antwort alles hätte lösen können, wodurch die Dramatik entlarvt wird. Der kurze Dialog im *Parlando* zwischen den Männern wird, ähnlich zur Szene zwischen Santa und Affio, durch missverständliche Zwischenkommentare persifliert. Insbesondere Duriduris Monolog, in der er seine Reue gegenüber Santa kommentiert, boykottiert Affio mit lustigen Zwischeneinschüben, die den ursprünglichen Sinn des Satzes verdrehen, wie zum Beispiel:

„Duriduri: Denn was sein muss, das muss sein. (Gesprochen): Bitte noch ein Wörtchen möchte ich höflichst gebeten haben. Ich weiß, ich bin dir schuldig!

Affio (gesprochen): Ja noch 200 Lire!

Duriduri: Und seh' mein Unrecht ein!“²¹¹

Ebenso beibehalten, eine Art gestisches Zitat, ist der Biss ins Ohr, durch die Befremdlichkeit des sizilianischen Brauches in das Gedächtnis des Wiener Publikums so eingebrannt, dass das Libretto diesen wichtigen Vorgang gar nicht mehr schriftlich erwähnt.²¹² Der Vermerk im Klavierauszug „Sie umarmen sich! Duriduri beisst

²⁰⁸ Libretto *Cravalleria*, S. 16.

²⁰⁹ Im Original von Lola allein gesungen, siehe Libretto Original, S. 27.

²¹⁰ Libretto *Cravalleria*, S. 16.

²¹¹ KA *Cravalleria*, S. 45.

²¹² Libretto *Cravalleria*, S. 17.

Affio ins Ohr etc.“²¹³ scheint ausreichend, vermutlich, weil das Publikum die genaue Stelle des Bisses ohnehin kannte.²¹⁴ Auch das „etc.“ wirkt an dieser Stelle ungewöhnlich, weil die weiteren Handlungen nicht ausgeschrieben wurden, was wahrscheinlich auf den geringen Platz im Klavierauszug zurückzuführen ist. Typische Verfahren der Trivialisierung, die wir bis hierher schon oft feststellen konnten, kommen auch in diesem Dialog durch die einfache Sprache, den Dialekt und die unverblünte Ausdrucksweise zum Tragen, deutlich zum Beispiel, wenn Duriduri sein Vorhaben „Die Santa ist mein Leben, / sie hat sich mir ergeben. / Und darum muss durchbohren / ich dir Gauch – den Bauch!“²¹⁵ ankündigt. Somit tauscht er das „Herz“ im Original durch den weniger poetischen „Bauch“ aus, um einen Reim mit der österreichischen Beleidigung „Gauch“ zu bilden, was so viel bedeutet, wie Dummkopf, wodurch sogar die Morddrohung einen weniger brutalen Anschein erweckt.²¹⁶ Es ist zugleich eine spöttische Kritik an dem Pathos der italienischen Vorlage.

Szene 12

Die letzte Szene ist für die Parodie die ausschlaggebendste, weil sie die Pointe des gesamten Stückes darstellt und erfährt daher grundlegende Änderungen. Nicht nur das anders verlaufende Ende, bereits die Abschiedsszene zwischen Duriduri und seiner Mutter werden genutzt, um Humor zu erzeugen. Dabei wird die Mutter-Sohn-Beziehung derart übersteigert dargestellt, dass Duriduri wie ein anhängliches Muttersöhnchen mit Ödipus-Komplex auftritt, das vor seinem Abschied nicht genug von den Küssen seiner Mutter bekommen kann:

„Duriduri [Libretto]:²¹⁷ Einen Kuss, noch, Mutter, einen, Mutter, leb wohl!

[Klavierauszug]: Einen Kuss noch Mutter, noch einen, einen Kuss, noch einen.

²¹³ KA *Cravalleria*, S. 44.

²¹⁴ Das ist eine Vermutung, es könnte auch ein bloßer Druckfehler sein, und die Anweisung im Libretto vergessen worden oder eine bewusste Entscheidung gegen die Regieanweisungen im Libretto.

²¹⁵ Libretto *Cravalleria*, S. 16.

²¹⁶ Im Klavierauszug ist im Fortlauf der Szene ein Druckfehler der Namen zu erkennen, denn für den Text „Die Santa ist mein Leben, sie hat sich mir ergeben. Und darum muss durchbohren ich dir Gauch, den Bauch!“ steht „Affio“ dort, obwohl eigentlich Duriduri singt, siehe KA *Cravalleria*, S. 45.

²¹⁷ Auch hier sind unterschiedliche Fassungen im Libretto und im Klavierauszug, in letzterem ist die Kuss-Einforderung noch weiter ausgestaltet, siehe Libretto *Cravalleria*, S. 19; Vgl. KA *Cravalleria*, S. 48f.

(gesprochen): Noch einen, Mutter! Noch einen! Noch einen! Noch einen! Noch einen!

Souffleur (schreit): Nimmt denn die Busslerei kan End?

Duriduri (gesungen): Mutter! Noch einen! Lebt wohl!“²¹⁸

Ob man dies bereits als eine Karikatur der „italienischen Mamma“ ansehen kann, wie wir es heute tun würden, ist eher fragwürdig, weil dieser Stereotyp erst in den 50/60er Jahren des Folgejahrhunderts zu einem populären Klischee stilisiert wurde.²¹⁹ Auf jeden Fall wird die Nachdrücklichkeit Duriduris so übertrieben, dass die Parodie das eigene Genre persifliert, indem es den Souffleur sprechen lässt, der sich über das Stilmittel der Übersteigerung beschwert, ein beinahe Brecht'scher Bruch. Der Humor entsteht also durch die Absurdität der Übertreibung. Diese wird noch weiter durch die Reaktion von La Traviata auf die Spitze getrieben, indem sie nicht als liebevoll sorgende Mutter antwortet, sondern desinteressiert und beinahe patzig. Im trockenen Ton gibt sie den besorgten Ausrufen ihres Sohnes, die vom Original übernommen wurden, bissige Widerworte. Auf „Mutter, der Schwarze!“²²⁰ erwidert sie einsilbig „Der Rothe!“²²¹; auf „Er war zu feurig!“²²² realistisch „Du warst zu feurig!“; und auf seine dramatische Andeutung „Kehr ich nicht wieder –“ sachlich „Kehrst du nicht wieder!“²²³ und wird so als eine typische alte, wienerische „Grantlerin“ gezeichnet. Auch in diesem Dialog wird im Vergleich zwischen Libretto und Klavierauszug der Eingriff der Zensur deutlich: Während Duriduri im Klavierauszug noch darum bittet „Mutter, gib mir deinen Segen“²²⁴, worauf La Traviata „Da hast du meinen Segen!“ zurückgibt, wird die Religion im Libretto durch Geld ersetzt. Duriduri verlangt nun „Mutter, zahl für mich die Schulden!“, was sie ihm wenig freundlich mit „Da hast du eine Lira!“²²⁵ gewährt. Santa taucht zum Ende nicht wieder auf, um noch einmal mit ihrer Quasi-Schwiegermutter zu sprechen und spielt in der Szene keine Rolle mehr.

²¹⁸ KA *Cravalleria*, S. 48f.

²¹⁹ Morris, Penelope / Willson, Perry: „La Mamma. Italian Mothers Past and Present“, in (Dies.): *La Mamma. Interrogating a National Stereotype*, New York: Palgrave Macmillan 2018, S. 3.

²²⁰ Libretto *Cravalleria*, S. 17.

²²¹ Ebda.

²²² Ebda.

²²³ Ebda.

²²⁴ KA *Cravalleria*, S. 47.

²²⁵ Libretto *Cravalleria*, S. 17.

Die Schlusspointe liegt im Botenbericht²²⁶ nach Duriduris Abgang, im Original der unvergessliche Schrei „Turiddu ist tot!“²²⁷ auf den alle im Publikum warteten. In der Parodie kommen keine schreienden Frauen herbeigeeilt, sondern die Bauern, die denselben Satz „Duriduri ist... Duriduri ist“²²⁸ aus dem Original zwei Mal ansetzen, bevor sie ihn zum Ende führen, wodurch die Spannung gesteigert wird. Gesprochen berichten sie dann: „Duriduri ist mit Jola und dem Zeug des Affio durchgebrannt!“²²⁹, was Affio mit „Lieber Gott, ich danke Dir!“²³⁰ zum Schlusswort führt. Der Humor wird hier über drei Verfahren erzeugt: Erstens und hauptsächlich durch das Unterlaufen der Publikumserwartungen, die nicht mit diesem Ausgang gerechnet hätten; zweitens, weil dieses Ende die tragische Oper als Genre entblößt, indem es zeigt, mit was für einer einfachen Lösung die ganze Tragik hätte abgewandt werden können; drittens durch den Kommentar Affios, der Gender-Stereotype bedient, indem er das Fehlen seiner Frau als sein langerwartetes Glück darstellt. Das tragische Ende des Mordes wird auf diese Weise in ein banales Durchbrennen verwandelt, das für alle Anwesenden, bis auf Santa (, die auf der Bühne nicht mehr anwesend ist) ein Happy End bedeutet.

Zwischenfazit: Textliche Analyse

Bevor das nächste Kapitel die musikalische Ebene der Parodie analysiert, soll hier ein kurzes Zwischenfazit zum textlichen Parodieren gezogen werden.

Die zu Beginn genannten Punkte zur Veränderung auf inhaltlicher, sprachlicher und formaler Ebene bestätigen sich, wie auch die Parameter von Rotermund bzw. Roßbach: Auf allen drei Ebenen wird im Vergleich zur Vorlage – wie in Punkt 10) aufgelistet – etwas ausgelassen, hinzugefügt, ersetzt, verzerrt oder umgestellt.

Die wohl augenscheinlichste Änderung betrifft die Kürze des Librettos, das mit seinen 19 Seiten Umfang zehn Seiten kürzer als das Original ist, extremer an den verschiedenen Längen der Klavierauszüge mit 49 Seiten gegenüber 123 Seiten zu erkennen. Ebenso verändert die Parodie die Genre-Zugehörigkeit, indem gesprochene Dialoge die handlungstragenden Teile bzw. rezitativähnlichen Abschnitte

²²⁶ Nur im Klavierauszug vermerkt, siehe KA *Cravalleria*, S. 49.

²²⁷ Libretto Original, S. 30; im italienischen Original: „Hanno compare ammazzato Turiddu!“, KA Original, S. 122.

²²⁸ KA *Cravalleria*, S. 49.

²²⁹ Ebda.

²³⁰ Ebda.

ersetzen und dadurch eher dem Genre Operette/Singspiel/Melodram als einer spätromantischen/durchkomponierten Oper ähneln – Hier dominiert also die Differenz und nicht die Gleichartigkeit. Im Gegensatz dazu sind die Personenkonstellation und der szenische Aufbau auf der Seite der Ähnlichkeit (siehe Punkt 7, Kapitel 2).

Die zwei Parameter „Kritik“ und insbesondere „Komik“ (Punkt 8 und 9 in Kapitel 2) werden, vor allem für letzteres gültig, als Hauptmaßnahme eingesetzt, um das Original zu parodieren. Ein Großteil dieser Komik baut auf gängigen Geschlechter-, Rollen-, Berufs- und Nationalklischees auf, die durch eine Vereinfachung – mit Roßbach gesprochen Trivialisierung und Banalisierung – der Charaktere erreicht wird. Ihnen wird jegliche Vielschichtigkeit genommen und, wie zu Beginn der Analyse festgestellt, können sie auf nur einen Wesenszug heruntergebrochen werden, den sie dann das gesamte Stück lang erfüllen. Das äußert sich auch in dem oft eingesetzten Lokalhumor über zum Beispiel bestimmte Berufsgruppen, Orte und deren Bräuche und bestimmte Dialekt-Ausdrücke.

Durch die Vereinfachung der Sprache in Wortgebrauch und Syntax ist sie ironischerweise dem italienischen Original auf dieser Ebene wieder näher, welches um eine einfache, eben bäuerliche Sprache bemüht war. Man könnte die so ins Dialektale geworfene Parodie in dem Sinne auch als Kritik an Mascagni werten, der zwar sprachlich und in der Ansiedlung des Milieus versucht, volksnah und naturalistisch zu wirken. Das kritisierte Pathos der Musik stand diesem Anliegen im Weg, eine Kritik, die in der Parodie durch die Überhöhung in den Wiener Dialekt deutlich wird. Die Übertreibung einer Situation, dass sie ins Absurde gesteigert wird, ist ein oft genutztes Stilmittel, um Komik zu erzeugen bzw. mit der inhärenten Tragik zu brechen. Dazu tragen auch das Hinzufügen von Missverständnissen (auf der sprachlich-kognitiven Ebene), unerwarteter Reaktionen auf Geschehenes, oder Brechungen mit einer an sich tragischen Situation bei.

Die *Cravalleria musicana* übt dabei jedoch nicht nur Kritik an dem Einzelwerk Mascagnis, der kritische Blick bezieht sich auch auf die plötzliche Begeisterung für den neuen „veristischen“ Stil, der viele Ungereimtheiten mit sich bringt. Die Parodie kritisiert so auch die „italienische Opernmacht“ und reiht sich damit in eine lange Reihe nationaler Verfechter der deutschen Oper ein, die um ihre Vormachtstellung

in diesem Gebiet bangen und in den italienischen Erfolgen eine massive Bedrohung sehen.²³¹ Darüber hinaus sind den Texten auch spöttische Bezüge auf polit-aktuelle Thematiken zu entnehmen, die spöttisch kommentiert werden, wie der Streit um die neue Tramway, die eben benannte Lage der Deutsch-Italienischen Beziehung innerhalb der Musikwelt, oder das faule Beamtenwesen der Österreich-Ungarischen Monarchie. Textlich lässt sich nicht leugnen, dass es eine Vorlage in der berggrün'schen Übersetzung gibt und man sagen kann, dass es hier ein Vorher und Nachher gab, denn die Parodie hat sich nicht emanzipiert. Die Komik und das Parodieren funktionieren an vielen Stellen sogar nur, weil das Publikum mit der Vorlage, deren Handlungsverlauf, Text und Wortgebrauch, vertraut ist. Die Referenzialität und ihr dialektisches Verhältnis zum „Original“ (Punkt 1 und 2) sind somit Wesenszüge der textlichen Ebene.

3.2.2. „Mascagnibalisch“? – Musikalische Analyse

Auch wenn der Autor der Kritik mit dem Attribut „mascagnibalisch“²³² darauf anspielt, dass die Parodie ihre Vorlage brutal (kannibalisch) auseinandernimmt, fällt bei der musikalischen Analyse der Parodie im Vergleich zu ihrer Vorlage zunächst auf, dass vieles größtenteils beibehalten wird. Die Makrostruktur und die wichtigsten musikalischen „Nummern“ finden sich auch in der Parodie, wobei Grundparameter, wie Tempo, Tonart, Taktart und musikalische Besonderheiten,²³³ die den Charakter einer Szene ausmachen, in den meisten Fällen das Original nachahmen. Die *Tabelle 2* (siehe Anhang, S. 109ff.) vollzieht den Vergleich dieser Parameter überblicksartig.

²³¹ Fischer, Jens Malte: „Zwischen Wagnerismus und Verismo. Irr- und Auswege des Deutschen Opernlibrettos um 1900“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/2 (2012), S. 142–153, S. 147f.; Vgl. Lederer, Josef-Horst: *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne: 1891–1926. Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössische musikalische Fachpresse*, Wien u. a.: Böhlau 1992, S. 22.

²³² „Notizen eines Theater-Habitués“, in: *Wiener Salonblatt*, S. 10, Sp. 1.

²³³ Aufgrund der Quellenlage muss leider auf das so wichtige Parameter der Instrumentation verzichtet werden, weil für die Parodie lediglich der Klavierauszug zur Verfügung steht, aus dem die folgenden Analyse-Ergebnisse gewonnen wurden. Die Instrumenten-Verweise fallen darin sehr gering aus.

Allgemeine Beobachtungen

Auch wenn das musikalische Fundament dasselbe bleibt, fallen die meisten Abschnitte wie zu erwarten kürzer aus. Überraschenderweise sind gerade die rein instrumentalen Stücke, bei denen man vielleicht am Ehesten Kürzungen vermutet hätte, genauso lang wie, wenn nicht sogar länger als bei Mascagni: Das *Preludio* der Parodie entspricht mit 42 Takten exakt seinem Vorbild und das *Intermezzo* verdoppelt mit 91 Takten Länge beinahe die seiner 48-taktigen Vorlage. Die Dialoge, die die Handlung des Einakters vorantreiben und daher eher im rezitativen Stil bzw. nah am *Parlando* gehalten sind, wie das anfängliche Gespräch zwischen Santuzza und Lucia bzw. La Traviata, setzen die Parodie, wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, in Prosa um: in rein gesprochene Texte ohne feste Reim- oder Versstruktur. Das spart einerseits Zeit, weil gesprochener Text fast dreimal so wenig Zeit in Anspruch nimmt, wie dieselben Worte in gesungener Form.²³⁴ Aufgrund der Fokussierung auf den Inhalt und der Nähe zum rezitativen Stil bieten diese Stellen andererseits keine einprägsamen Melodien oder Begleitmuster, die einen Grund zum Imitieren darstellen würden. Zudem vereinfacht es dem Komponisten die Arbeit, weil im Original hier häufig komplizierte Modulationen vollzogen werden.²³⁵ Dadurch ergibt sich eine musikalische Struktur im Wechsel zwischen durchkomponiertem Abschnitt / Nummer und Prosa-Einheit, ähnlich zu einem *Singspiel* oder der damals sehr beliebten *Operette*.²³⁶

Zunächst gilt es hier eine kurze Begriffs-Erklärung bzw. -Verwendung einzufügen, die den Terminus „Nummer“ betrifft. Der Gebrauch des Terminus‘ kann in Hinsicht auf die veristische Vorlage problematisch oder auch verwirrend scheinen, aber auch der Begriff des „Verismo“ selbst geht mit vielen definitorischen Problemen einher, wie viele Forscher*innen, darunter Egon Voss,²³⁷ Norbert Tschulik,²³⁸ Norbert Christen,²³⁹ oder Mathias Spohr diskutiert haben. Auch wenn eine strenge Einteilung in Nummer und Rezitativ nicht mehr so wie noch bei Verdi existiert,

²³⁴ Dahlhaus, Carl: „Zeitstrukturen in der Oper“, in: *Die Musikforschung* 34/1 (1981), S. 2.

²³⁵ Zum Beispiel der Dialog zwischen Santuzza und Lucia, siehe KA Original, S. 22f.

²³⁶ Láng, Atilla E.: „Die Operette zieht ein“, in Ders.: *200 Jahre Theater an der Wien. ‚Spectacles müssen seyn‘*, Wien: Holzhausen (2001), S. 48f.

²³⁷ Voss, „Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo“, S. 14.

²³⁸ Tschulik: „Der Verismo und seine Grenzen“, S. 165.

²³⁹ Christen, Norbert: „Ein Sonderfall des Verismus? Zu Italo Montemezzis l'amore dei tre re“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 182f.

lassen sich bei Mascagni dennoch geschlossene Nummern finden. In der folgenden Analyse soll der Terminus daher im Sinne einer in sich geschlossenen Struktur verstanden werden, die auch autonom vom Kontext der durchkomponierten Struktur existieren kann.

Makrostruktur

In drei Fällen entspricht die Parodie nicht ihrer Vorlage: Dazu zählt die vierte Szene, die in der Kirche angesiedelt ist und in der Santuzza als Ausgestoßene draußen ihre berühmte *Romanze* singt, während der Chor innen das *Regina Coeli* des Ostergottesdienstes rezitiert. Diese Szene fehlt in der Parodie musikalisch vollkommen und wurde durch eine Prosa ersetzt, die leider nicht mehr aufzufinden ist.²⁴⁰ Mehrere Gründe mögen zum Streichen der Szene geführt haben: Erstens ist Santuzzas Gefühlsoffenbarung ein hochdramatischer Moment, in dem sie ihr ganzes Leid ausbreitet, der schwer ins Humoristische zu ziehen wäre, ohne dabei ihren Charakter zu verraten; zweitens weil eine Persiflage der Kirche mit großer Wahrscheinlichkeit zu Problemen mit der Zensur geführt hätte, wie die redigierten Passagen in der Zensurfassung (siehe Kapitel 3.2.1.) bestätigen. Da die Szene fast ausschließlich von dem Thema der Kirche sowie ihren Werten und Regeln und stark von der Verwendung kirchlicher, messeähnlicher Musik geprägt ist, die mitverantwortlich sind für Santuzzas Trübsal, war es vermutlich die einfachste Lösung sie ganz zu streichen, anstatt sie stark abzuändern.

Auch der achte Auftritt erfährt eine Veränderung, diesmal nicht durch das Fehlen, sondern durch das Hinzufügen einer neu komponierten Szene, dem *Chor der Grundwächter*.²⁴¹ Dieser wird allein deshalb ergänzt, um die Szene durch Komik aufzulockern, indem die Berufsgruppe der Grundwächter persifliert wird, was sich auf musikalischer Ebene durch eine einfache Struktur in den Strophen mit einem harmonisch und rhythmisch monotonen Ablauf ausdrückt, und so die Behäbigkeit des Beamtenstandes verstärkt.²⁴²

Die dritte Abänderung betrifft die letzten Szenen elf und zwölf des Originals, die in der Parodie in einer einzigen zusammengefasst werden. Das geht einher mit einer

²⁴⁰ Libretto *Cravalleria*, S. 8; Vgl. KA *Cravalleria*, S. 11.

²⁴¹ KA *Cravalleria*, S. 29.

²⁴² Ebda, S. 29f. Mehr Details in Bezug auf die musikalische Analyse dieses Chores folgen im weiteren Verlauf dieses Kapitels.

Kürzung des Abschiedsgesprächs, zum einen, weil hauptsächlich über der Musik gesprochen, nicht gesungen wird und zum anderen, weil die tonale Komplexität durch weniger Tonartenwechsel und Modulationen vereinfacht ist.²⁴³ Das letzte Gespräch von Duriduri mit seiner Mutter und die Verkündigung des Ausgangs bilden somit die Finalszene der Parodie. Die größte Änderung auf inhaltlicher Ebene ist die Schlusspointe, die den tragischen Ausgang der letzten Szene in einen lustigen Ausgang abändert, wodurch sich der Charakter der gesamten Oper um 180 Grad wendet.²⁴⁴

Tonart, Taktart, musikalische Charakteristika

Nur an wenigen Stellen weicht die Parodie von den Tonarten des Originals ab, zum Beispiel gleich zu Beginn im *Preludio* und in der anschließenden *Siciliana*, die einen Halbton tiefer gesetzt ist, nicht in f-Moll, sondern in e-Moll; vermutlich, weil diese mit weniger Vorzeichen leichter zu spielen ist. Besonders charakteristische Tonarten jedoch, wie das fröhliche G-Dur im Trinklied, das liebliche F-Dur von Lola oder das dramatische as-Moll im Finale, übernimmt die Parodie ohne Abänderung. Auch die Tonartwechsel innerhalb dieser geschlossenen Nummern werden in den meisten Fällen beibehalten (siehe *Tabelle 2* im Anhang).

Mit ebenso wenigen Abweichungen werden die Taktarten übernommen, vor allem wenn sie für die Struktur der Nummer charaktergebend sind, wie der 6/8-tel Takt in der *Siciliana* oder die häufigen Taktwechsel im Finale und innerhalb der Streitduette. Deswegen sticht das „Tempo di valse“²⁴⁵ mit seinem 3/4-Takt im *Intermezzo* besonders hervor, weil es mit dem Original nichts zu tun hat. Dahinter versteckt sich ein musikalischer Scherz des Komponisten, der den berühmten Strauß-Walzer „An der schönen blauen Donau“ in dieses *Intermezzo* hineinschummelt.²⁴⁶ Einen solchen Tanzeinschub, der nicht-originale Taktwechsel mit sich bringt, finden sich auch im Duett zwischen Duriduri und Santa, wo immer wieder in den 6/8-Takt mit der Anweisung „Tempo eines Walzers“²⁴⁷ gewechselt wird.

Wie die Taktartwechsel finden auch die Tempoangaben an ähnlichen Stellen wie bei der Vorlage statt, obwohl sie hier des Öfteren vereinfacht werden: An Stelle

²⁴³ Siehe *Tabelle 2* im Anhang.

²⁴⁴ Auch hierauf wird in der Analyse später genauer eingegangen.

²⁴⁵ KA *Cravalleria*, S. 37.

²⁴⁶ Dazu mehr bei der Analyse des *Intermezzos*.

²⁴⁷ KA *Cravalleria*, S. 19f.

eines *Allegro giusto*²⁴⁸ steht nur ein *Allegro*²⁴⁹ oder statt des *Andante sostenuto*²⁵⁰ ein bloßes *Andante*.²⁵¹ Gelegentlich werden diese Angaben genutzt, um Humor zu erzeugen, wie gleich zu Beginn, wo das *Andante sostenuto* in *Andante (mit höchster Andacht zu spielen)*²⁵² umformuliert wird, ein Wortspiel, welches jedoch allein den Notenlesenden vorbehalten bleibt.

Einer der musikalischen Parameter, der für das Parodieren am ausschlaggebendsten ist, sind die Besonderheiten, die musikalische Details, die die Wahl des Instruments betreffen, und allumfassend die Atmosphäre einer Szene prägen. Das Beibehalten dieser Elemente ließ sich Mader nicht nehmen, weil sie den Wiedererkennungswert der jeweiligen Szenen ausmachen. So übernimmt er die wichtigsten Charakteristika als musikalische Zitate, wie zum Beispiel das Bass-Ostinato²⁵³ im Anfangschor, die Schellen und Peitschenhiebe in *Affios Lied* oder die Tremoli im Finale. Trotz all dieser beibehaltenen Elemente unterscheidet sich die Parodie deutlich durch ihren erheblich leichteren Charakter, der die dramatischen Höhepunkte durch komische Einschübe nie ganz ihr tragisches Potential entfalten lässt, auch in musikalischer Hinsicht. Das soll nun im Detail untersucht werden.

Detaillierte Analyse

Die Struktur der Detail-Analyse folgt hierbei nicht wie im Libretto-Teil dem chronologischen Ablauf, sondern wird sich in vier Unterkapitel aufteilen: Zuerst die Instrumentalstücke *Preludio* und *Intermezzo*, darauf die Solo-Nummern, als drittes die Chöre und zuletzt die Duette / Ensembles. Inwiefern die Musik als parodierendes Mittel eingesetzt wird, soll der Vergleich mit dem Original zeigen.

Die Instrumentalstücke

Sowohl das *Preludio* als auch das *Intermezzo* aus Mascagnis Oper gehören zu ihren Aushängeschildern und bieten trotz der Abwesenheit von Worten ein hohes parodistisches Potential, weil sie einen so hohen Bekanntheitsstatus innehaben. Im Gegensatz zum *Intermezzo* bleibt das „Präludium“²⁵⁴ der Parodie sehr nah an

²⁴⁸ KA Original, S. 116.

²⁴⁹ KA *Cravalleria*, S. 46.

²⁵⁰ KA Original, S. 1.

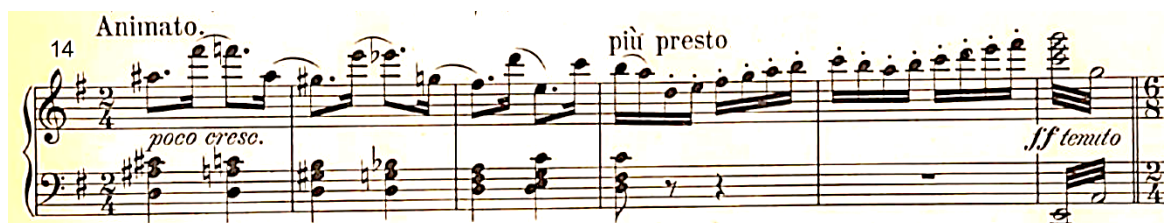
²⁵¹ KA *Cravalleria*, S. 1.

²⁵² Ebda.

²⁵³ Ebda., S. 6.

²⁵⁴ In der Parodie auf Deutsch betitelt, KA *Cravalleria*, S. 1.

seiner Vorlage: Nicht nur Taktarten und deren Wechsel, auch der musikalische Charakter und Duktus gleichen dem stimmungsvollen Beginn des veristischen Einakters. Dass die Tonart um einen Ganzton (von F-Dur auf G-Dur) erhöht wurde, stört dabei nicht, denn die Melodieverläufe, die Motivik und der zurückhaltende Anfang bleiben unverändert. Das *Andante sostenuto, dolce e religioso* (T. 1)²⁵⁵ im *Pianissimo* übernimmt die Parodie ins Deutsche „Andante. Mit grösster Andacht zu spielen“.²⁵⁶ Nur durch zusätzliche Verzierungen und Punktierungen weicht Mader von der ursprünglichen Melodie ab.²⁵⁷ Die charakteristischen, liegenden Akkorde wie auch die Begleitung der Harfe in Form von Arpeggios der linken Hand werden beibehalten.²⁵⁸ Die Parodie durchläuft einen ähnlichen intensitätssteigernden Aufbau mit denselben Stationen trotz einiger Simplifizierungen bzw. Auslassungen in Bezug auf Tempo-, Artikulations- und Lautstärke-Bezeichnungen: von dem anfänglichen *Andante* (T.1) über ein *Animato* (T.12/14) wenig später zu einem *Più presto*, welches in ein *Molto largo* (T. 20) mündet, bevor es wieder ins *Tempo I* (T.28) zurückkehrt. Ab dem *Animato* in T.14 findet eine Rhythmus- bzw. Metrumänderung statt, indem die übergebundenen, synkopierten Achtel in einfacher zu spielende, punktierte Achtel-Sechzehntel-Paare verwandelt werden, die auf dem Schlag liegen.



2 KA Cravalleria: Nicht synkopierte Achtel, S. 1, T. 14ff.

Das chromatische Absteigen der Zieltöne in der Melodie wie auch den Bässen bleibt der Phrase erhalten. Wie im Original schließt daran ein aufsteigender Sechzehntellauf an, der in ein *Tenuto* mit Tremoli im *Fortissimo* mündet; ein Moment, der durch die erzeugte Spannung vor dem neuen Melodieteil einen hohen Wiedererkennungswert besitzt und daher übernommen wurde. Im Original lässt sich der

²⁵⁵ KA Original, S. 1.

²⁵⁶ KA Cravalleria, S. 1.

²⁵⁷ Ebda., vergleiche T. 5 u. T. 7.

²⁵⁸ Ebda., T. 10ff.

folgende Abschnitt (ab T.20) in drei Phrasen einteilen,²⁵⁹ die jeweils aus zwei Mal vier Takten bestehen, wobei die zweite Hälfte eine leicht abgeänderte Wiederholung der ersten darstellt.

3 KA Original: Melodie – Phrasen, S. 1f.

Diese Struktur übernimmt die Parodie, wie auch die eingängige Motivik in den Oberstimmen und die einprägsame triolische Begleitung (siehe oben). Erst in der dritten Phrase variiert die Parodie in der Melodieführung (T. 35ff): Die ersten vier Takte mit den Zieltönen auf den betonten Schlägen bleiben gleich, der Rest jedoch wird abgeändert und folgt nicht der charakteristischen Sequenz von Halbtonwechselnoten mit Quintsprung und anschließendem Leitton auf die nächste eins aus

²⁵⁹ Phrase 1= T. 20–27, bestehend aus P1= T. 20–23 und P1' = T. 24–27; Phrase 2= T. 28–35, bestehend aus P2 = T. 28–31 und P2' = T. 32–35; Phrase 3 (weicht etwas von diesem Muster ab), P3= T. 36–39 und P3' = T. 40–42.

dem Original, sondern vereinfacht die Melodielinie, indem sie in gebrochene Dreiklänge aufgespaltet werden, die taktweise chromatisch sequenziert werden.



4 KA *Cravalleria*: gebrochene Dreiklänge und ihre Sequenzierungen in der Oberstimme, S. 2, T. 35ff.

Die charaktergebende Synkopierung der dritten Phrase wird erst im vorletzten Takt wieder übernommen, nicht jedoch die dreimalige Wiederholung des Halbton-Motivs, welches dem *Preludio* im Original durch seinen drängenden Charakter eine Dramatik verleiht, die den Bruch zur *Siciliana* umso unerwarteter erscheinen lässt. Die Parodie verändert den Melodielauf hin zu einer absteigenden Linie im Quintumfang, die einmal wiederholt wird und geht unregelmäßig mit nur sieben anstelle von acht Takten in die *Siziliana* über. Der andächtige, zum Schluss intensiver werdenden Charakter wird größtenteils beibehalten und bloß stellenweise in seiner Dramatik und Komplexität abgemildert. Die Tonarterhöhung auf G-Dur trägt insgesamt zu einem etwas helleren, heitereren Charakter des Beginns bei.

Fortsetzung *Preludio*

Nach der *Siciliana* wird auch in der Parodie das *Preludio* fortgesetzt, diesmal jedoch keinen Ganzton höher, wie zu Beginn, sondern wie bei der *Siciliana* einen Halbton tiefer in E-Dur.²⁶⁰ Die Tempoangaben orientieren sich wieder am Original, wobei wie bereits zuvor einige Zwischenstufen fehlen oder weniger genau definiert werden.²⁶¹ Die Anfangsmotivik entspricht der ursprünglichen Fortsetzung wie auch die darauffolgenden Achtelläufe, die sich in Wellenbewegung bis zum nächsten

²⁶⁰ KA *Cravalleria*, S. 5.

²⁶¹ Ebda., S. 5f.; Vgl. KA Original, S. 5f.

Höhepunkt in T.111 fortsetzen, wobei die Modulationen leicht variieren. Der dreimalige *Fortissimo*-Ausbruch²⁶² wird in der Parodie auf einen einzigen reduziert, was die Tremolo-Stelle kürzer und dadurch weniger vehement macht. Die abfallenden Akkorde folgen in der Melodieführung und im Rhythmus wieder dem Original und die wellenartigen Achtelbewegungen in der Unterstimme werden wieder aufgenommen.²⁶³ Die anschließenden Sekundabstiege der Melodie übernimmt Mader, weicht in den darauffolgenden Takten (T.119ff.) nur kurz von der bekannten Linie ab und kehrt vor dem neuen Tempowechsel mit dem Aufstieg in Viertelnoten (wie im Original in einem dreiteiligen System) wieder zum Original zurück.

Ab dem *Andante* folgt die Parodie erneut der Ton- und Taktart, hält den abschließenden Teil des *Preludios* jedoch kürzer mit insgesamt nicht 33, sondern nur 22 Takten. Beginnt es noch sehr verwandt in einem vierstimmig ausgesetzten (Kirchen-)Satz, wobei die Harmonikfortschreitung weniger kompliziert gestaltet ist, geht es mit dem Abschluss dieser sechs Takte direkt in den im Original als *sostenuto e grandioso* bezeichneten Teil über.²⁶⁴



5 KA Cravalleria: 4-stimmiger Satz, S. 6, T. 130ff, wie im Original, S. 7, erstes System.

Der *dolcissimo* und *doloroso*- Abschnitt des Originals²⁶⁵ wird ganz ausgelassen. Ob aus Kürzungsgründen oder weil der Teil zu tragisch für den Charakter der Parodie ist, lässt sich nicht sagen. Der eindeutig leidenschaftlichere Part²⁶⁶ erfährt leichte Melodiewandlungen, wobei die Zieltöne jedoch dieselben bleiben. Ab dem *Tenuto*²⁶⁷ entsprechen Melodie und Begleitmuster wieder dem Original. Der Unterschied liegt darin, dass die Melodie hier nicht in Liegetönen, sondern in kleineren Notenwerten mit Tonwiederholungen voranschreitet. Das lässt sie, verstärkt von

²⁶² KA Original, S. 5ff.

²⁶³ KA Cravalleria, S. 115f.

²⁶⁴ KA Cravalleria, S. 6.

²⁶⁵ KA Original, S. 7.

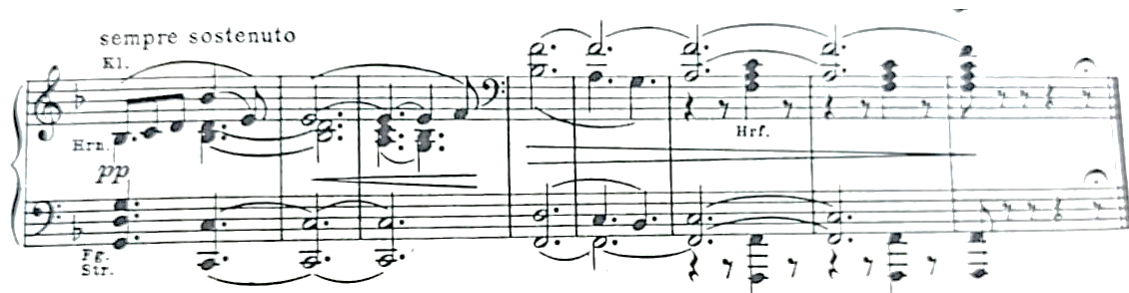
²⁶⁶ KA Cravalleria, S. 7, T. 135ff.

²⁶⁷ Ebda.; Vgl. KA Cravalleria, S. 6, T. 144ff.

den Akzentuierungen auf jedem einzelnen Wert, härter und weniger lyrisch wirken, was dem insgesamt weniger andächtig-kirchlichem Charakter der Parodie entgegenkommt. Dazu trägt auch das Ende bei, welches die liegenden Akkorde der letzten Takte streicht. Nur das Motiv aus T.149 mit dem charaktervollen, fallenden Tritonus wird übernommen und bildet in Form einer Fortspinnung das neue Ende des *Preludios*.²⁶⁸



6 KA Cravalleria: Ende Preludio, wiederholter Tritonusfall, S. 10, T. 149ff.



7 KA Original, Vergleich Ende Preludio mit Tritonus-Fall, S. 7, letztes System.

Intermezzo

Das *Intermezzo* behält die originale Tonart F-Dur bei.²⁶⁹ Ebenso ist der erste Takt identisch mit dem grundständigen, aufsteigenden F-Dur-Dreiklang in Vierteln und der Wiederholung der Quinte auf dem nächsten Taktbeginn. Ab der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes hat das Parodie-*Intermezzo* jedoch nichts mehr mit dem von Mascagni zu tun, sondern verschreibt sich einem anderen Wiener Liebling: Johann Strauß (Sohn).²⁷⁰ Ein Komponist, der nicht allein in Wien äußerst beliebt und bekannt war, sondern auch dem Theater an der Wien. Dass an dieser Stelle

²⁶⁸ KA Cravalleria, S. 6, T. 149; Vgl. KA Original, S. 7, 8T. vor Ende.

²⁶⁹ KA Cravalleria, S. 37.

²⁷⁰ Linhardt, Marion: „Johann Baptist (2)“, in: MGG Online, <https://www-mgg-online-com.uacccess.univie.ac.at/article?id=mgg12498&v=1.5&rs=id-aa09d8be-df2d-6149-3081-574ef5b7c49f&q=johann%20Strauß>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

sein wohl berühmtester Walzer „An der schönen blauen Donau“²⁷¹ (1867) nun das gesamte *Intermezzo* bestimmt, kann also nicht nur als parodistischer Scherz mit Lokalhumor verstanden werden, sondern als eine Art Hommage von Mader an den berühmten Kollegen, der, wie die *Cravalleria musicana*, viele seiner Bühnenwerke am Theater an der Wien uraufführen konnte, wie unter anderen seine bis heute meistgespielte Operette *Die Fledermaus*.²⁷²

Dass das Anfangsmotiv von Mascagnis *Intermezzo* den ersten Noten des Walzers entspricht, ist nicht zu leugnen.

Intermezzo.
Walzer.

37

8 KA *Cravalleria*, Beginn *Intermezzo*, S. 37.

9 KA Strauß: Vergleich Anfang von „An der schönen blauen Donau“, S. 1.

²⁷¹ Linhardt, Marion: „Johann Baptist (2). Werke. Instrumentalmusik. Walzer“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg12498&v=1.5&rs=id-18eabb92-313d-50bc-e8d7-96eccb6f9553&q=an%20der%20sch%C3%B6nen%20blauen%20donau>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

²⁷² [o. A.]: „Operetten mit den meisten Aufführungen in Deutschland. Stand August 2022“, in: *Deutsches Musikinformationszentrum*, siehe <https://miz.org/de/statistiken/operetten-mit-den-meisten-auffuehrungen-in-deutschland>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

Mader spielt hier also eindeutig mit der Ähnlichkeit der beiden Anfänge. Nach diesen wenigen Sekunden der Doppeldeutigkeit ist jedoch mit den fallenden Staccato-Terzen auf dem vierten und ersten Schlag des Folgetaktes jeglicher Zweifel beseitigt, dass ab jetzt das *Tempo di valse* den Rhythmus angibt.²⁷³ So fällt auch die charakteristische Orgel komplett weg, denn erst am Ende, bei den Tempowechseln von *Tempo di valse* zu *lento* werden Motive aus dem mascagnischen *Intermezzo* aufgenommen, wie die Tonrepetitionen auf *f* mit den Marcato-Akzenten (siehe T. 63f. und T. 72f.) und am Ende das Wiederholen des Anfangsmotiv des aufsteigenden Dreiklangs. Auch wenn dieses Aufnehmen sich scheinbar wieder an die Vorlage annähert, haben die Terzen des Strauß-Walters unter dem liegenden F-Dur-Akkord, der dem Original entstammt, das letzte Wort.²⁷⁴ Mit aller Deutlichkeit wird klar: Kein italienisches „Bauernnest“ ist unser eigentlicher Spielort, sondern das walzertanzende Wien; ein direkter Bezug zum Publikum, der durch seine Selbstironie und dem Unterlaufen der Erwartungen sicherlich einige Lacher hervorgerufen haben mag.

Die Solo-Nummern

Wenn nicht schon bei dem Preludio der „Aha-Moment“ der Wiedererkennung stattgefunden hat, dann spätestens, wenn die tupfenden Achtel der *Siciliana* einsetzen (T. 44). Wie im Original ist sie in das Vorspiel eingebettet und macht sich durch einen Wechsel sämtlicher musikalischer Parameter bemerkbar: Der 2/4-Takt weicht einem beschwingteren 6/8-Takt, die Tonart wechselt nach f-Moll, die Dynamik mit Gesangseinsatz in ein Piano und die Begleitung wird durchsichtiger.²⁷⁵ Wie bereits das *Preludio* wird auch die *Siziliana* einen Halbton tiefer in das hellere e-Moll (anstelle des originalen f-Moll) gesetzt, was durch die reduzierten Vorzeichen leichter zu spielen und durch die etwas tiefere Tonlage für den Tenor leichter zu singen ist. Die Motivik mit dem punktierten Achtel der Begleitung bleibt erhalten.

²⁷³ KA *Cravalleria*, S. 37.

²⁷⁴ Ebda., S. 38.

²⁷⁵ KA Original, S. 3.



10 KA Cravalleria: Achtelbegleitung mit significantem Rhythmus, S. 3, T. 1ff.

Die folgende Aufteilung der Achtelbewegung in Ober- und Unterstimme variiert leicht, da der charakteristische Bassauftakt erst sechs Takte nach Beginn imitiert wird. Nach diesen sechs Takten Instrumentalvorspiel setzt die Singstimme ein, die nicht nur vom Text, sondern wider Erwarten auch in der Melodie von der Vorlage abweicht. Nicht einmal der leicht zu realisierende Quartsprung am Anfang, der den Beginn der *Siciliana* sonst ausmacht, wird beibehalten.²⁷⁶

Siziliana

Turiddu (hinter dem Vorhang) *mf*

O Lo - la, ro - sen - gleich blühn dei - ne Wan - gen, —
 O Lo - la, bian - ca co - me fior di spi - no, —

11 KA Original, Beginn der Melodie Turiddu in der Siziliana, S. 3.

Die Melodiephrasen der Singstimme sind kürzer als im Original, bei dem der letzte Ton einer Phrase über einen Takt lang gehalten wird. Diese Besonderheit wird nicht mit übernommen, wodurch zwischen den Gesangseinsätzen ein Pausentakt entsteht, was der ganzen Struktur weniger Dichte verleiht (siehe T. 53, T. 58, T. 62),²⁷⁷ es für den Sänger allerdings erleichtert, weil es längere Atempausen ermöglicht. Ab T. 67 ähnelt die Melodie wieder mehr der Vorlage. Auch wenn die Linie eine etwas andere ist, entsprechen die Zieltöne der mascagnischen *Siciliana*. Der Höhepunkt erreicht (in der Transposition um einen Halbton tiefer gedacht)

²⁷⁶ Ebda.

²⁷⁷ KA Cravalleria, S. 3.

beinahe den Spitzenton des Originals, allerdings nur an einer einzigen Stelle und nicht in dreimaliger Wiederholung.²⁷⁸ Auch die Gesangsphrasen ab T. 77 sind verkürzt und anstelle der charakteristischen, aufsteigenden „Ah-Terzen“²⁷⁹ ab T. 84 wiederholt Duriduri sein „Jola, komm!“ im Intervall einer großen Sekunde. Ganz zum Schluss erst wird der Quartsprung einen Ganzton tiefer nachgeahmt.



12 KA Cravalleria: „Komm“ von Duriduri am Ende der Siziliana, S. 5, T. 87f.



13 KA Original: Vergleich Ende der Siziliana bei Turiddu von der die Intervalle der Parodie übernommen wurden.

Insgesamt ist die Parodie-Siziliana in der Melodieführung vereinfacht und enthält weniger Spitzentöne und dynamische Ausbrüche als die Vorlage. Auch die anstrengenden Tonrepetitionen auf dem hohen a“ (in Transposition wäre es ein g“) werden vermieden und in eine angenehme Mittellage gesetzt und die Phrasen gekürzt; Maßnahmen, die dem Sänger ein niedrigeres Niveau abverlangen.

Das Tramwaylied

Wie auch die anderen Soli, ist das Lied Alfios bzw. Affios eines der Charakterstücke der Oper, weswegen zwar die wichtigsten Merkmale beibehalten werden, aber auch vieles aufgrund der großen Bekanntheit verändert werden kann. Zu den Dingen, die beibehalten werden, zählen neben der szenischen Anweisung des „Peitschenknallen[s] aus der Ferne“²⁸⁰ folgende: die generellen Vorschriften wie Tonart (G-Dur/e-Moll), Takt- (3/8tel) und Tempoangabe (Allegretto).²⁸¹ Ebenso wird der Orgelpunkt auf *H* in Kombination mit dem Achtel-Rhythmus in den Oberstimmen übernommen, die zwischen die Hauptzählzeiten fallen, wodurch ein

²⁷⁸ Ebda., S. 4, T. 75.

²⁷⁹ KA Original, S. 5, die etwas später zur Quarte werden.

²⁸⁰ KA Cavalleria, S. 12.

²⁸¹ Ebda., T.1; Vgl. KA Original, S. 25.

Gefühl von Bewegung erzeugt wird, das – wie im Original die Fahrt des Fuhrwagens – in der Parodie für das Verklanglichen der Tramway genutzt wird. Der Beginn variiert darin, dass in der Parodie der Orgelpunkt erst für einige Takte allein erklingt und die Oberstimmen mit ähnlichem Melodieverlauf, in vereinfachter Form ab T.14 dazukommen. Bei Mascagni setzt beides gleichzeitig ein.²⁸² Davor jedoch erklingt eine Linie, die nicht der Vorlage entstammt und von „hinter der Scene“²⁸³ gespielt werden soll. Es ist ein gebrochener G-Dur-Dreiklang in verschiedenen Stellungen, die variiert hintereinander erklingen. Soweit diese Dreiklangsbrechung an den typisch romantischen Waldhornruf erinnert, könnte sie auch die Klingel der Tram darstellen. Das ist jedoch bloße Vermutung, die darauf fußt, dass die Wiener Tramway zu der Zeit noch von Pferden gezogen wurde, welche mit Glöckchen behangen waren und deswegen umgangssprachlich auch „Glöckerlbahn“ genannt wurde.²⁸⁴ Insgesamt ist das Vorspiel zwar sieben Takte kürzer, bereitet den Gesangseinsatz harmonisch dennoch gleich vor: Über die Doppeldominante zur Dominante mit einem Trugschluss in die Mollparallele e-Moll und nicht nach G-Dur, wie der Beginn suggeriert; ein weiteres beibehaltenes Charakteristikum. Die Gesangstimme ist merkwürdigerweise im Violinschlüssel notiert, erklingt praktisch eine Oktave höher, was auf den ersten Blick als Fehler erscheint, weil die Partie Alfios für einen Bariton geschrieben ist.²⁸⁵ Bei genauerem Recherchieren, kommt man jedoch bald zu der Erkenntnis, dass die Stimmlage der Figur an das Stimmfach von Alexander Girardi angepasst wurde. Er sang die Rolle des Affio und war zu der Zeit einer der berühmtesten und beliebtesten Tenöre am Theater an der Wien und war sicherlich der Hoffnungsträger für den Erfolg der Parodie.²⁸⁶

Die Struktur ist durch das Beibehalten der Liedform in ihren Hauptbestandteilen (Strophe und Refrain) zwar ähnlich, unterscheidet sich im Detail aber stark, da einige Vereinfachungen vorgenommen wurden. Diese inkludieren eine weniger komplizierte Interaktion mit dem Chor, dessen musikalische Teilhabe sich auf das

²⁸² KA *Cavalleria*, S. 12, T. 1; Vgl. KA Original, S. 25, T. 12.

²⁸³ KA *Cavalleria*, S. 12., T. 3ff.

²⁸⁴ [o. A.]: „Vom Sesselträger zur U-Bahn“, in: *Daten zur Geschichte des öffentlichen Stadtverkehrs in Wien. Stadtverkehrsgeschichte*, <https://tram.at/stadtverkehrsgeschichte-wien/>, letzter Zugriff: 03.09.2022.

²⁸⁵ KA Original, Personenliste, vor S. 1.

²⁸⁶ Kutsch, Karl-Josef / Riemens, Leo: „Girardi, Alexander“, in: Kutsch, Karl-Josef / Riemens, Leo / Rost, Hansjörg (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*, 4., erw. und aktualisierte Aufl., Berlin, Boston u.a.: K. G. Saur 2012 (Bd. 3), S. 1742, Sp. 1.

Wiederholen des Refrains beschränkt und der auf die „Ah“-Einwürfe²⁸⁷ innerhalb der Strophen verzichtet; wie auch auf die kanonischen Einsätze im Refrain.²⁸⁸ Die Strophen werden von zwei auf drei erweitert und nicht durch den Refrain-Teil (der mit „Rossesstampfen etc.“ beginnt) voneinander getrennt, sondern durch Prosa-Einheiten, deren Text leider nicht mehr erhalten ist.²⁸⁹

Der Strophenaufbau imitiert die viertaktigen Phrasen des Originals, wobei die Motivik vom Kompositionsprinzip sehr ähnlich ist: *a-a'-b-c* des Originals wechselt in der Parodie zu *a-b-c-d*.²⁹⁰

The image displays a musical score for a parody of a 14th-century Italian song. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Affio.' (Allegro). The lyrics are in German and correspond to the original Italian text. The first system (measures 21-26) includes the lyrics 'Ros-sesstampfen, Peitschenknallen, Peitschen-'. The second system (measures 27-31) includes 'kna - len, denn wer fahrn will, der muss zah - len, der muss zah - -len'. The third system (measures 32-35) includes 'und noch a Trinkgeld d'rein, Hal - lohl (Dul - lähl)'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with chords.

14 KA Cravalleria: Erste Strophe Affio (*a-b-c-d*), S. 12, T. 24–35.

²⁸⁷ KA Original, S. 28.

²⁸⁸ Ebda., S. 29.

²⁸⁹ KA Cravalleria, S. 15.

²⁹⁰ KA Cravalleria, S. 12, T. 24–35; Vgl. KA Original, S. 25f.

Alfio

Rossesstampfen, Peitschenknall und der muntre Glockenschall
Il ca-val-lo scal-pi-ta, i so-na-gli squil-la-no,

das ist mein Le-ben, hal-lo!
schio-ca la fru-sta. Ehi là!

Weht der Sof-fi il
Str.

Bläs. Str.

Fg.

15 KA Original: Erste Strophe Alfio, S. 25f.

Phrase A besteht aus den ersten Tönen einer e-Moll-Tonleiter, worin sie der Vorlage folgt, weicht dann durch die viermalige Tonwiederholung auf *h'* ab. Phrase b ergibt sich als Sequenz der a-Phrase, c und d entsprechen dann wieder der Vorlage mit dem Quartsprung auf „Halloh“, neben dem Peitschenknall wohl das einprägsamste Element des Liedes. Die Harmonik in den Strophen beschränkt sich auf die Moll-Tonika (e-Moll) im Wechsel mit der Dominante (H-Dur) und einer Modulation in die Paralleltonart, wider Erwarten aber in die Moll-Variante (g-Moll).²⁹¹ Eine Besonderheit findet sich in der zweiten Strophe, die im Original von den genannten „Ah“-Einwürfen der Frauen angereichert wird. An ihre Stelle tritt die Regieanweisung „Affio sieht erstaunt ins Orchester“,²⁹² die vermutlich den Text „und z’Haus hab’ ich ein Weibchen“²⁹³ auf eine komische Weise kommentiert, was der Akzent auf der ungewohnten zweiten Silbe des Wortes „Weib-chen“ vermuten lässt, im Detail dem Klavierauszug jedoch leider nicht zu entnehmen ist. Die Überleitung zum Refrain gestaltet sich etwas anders als die erste Überleitung, denn sie

²⁹¹ KA Cravalleria, S. 12, T. 28ff.

²⁹² Ebda., S. 15.

²⁹³ Ebda.

führt nicht in eine Strophe, sondern in die zweimalige Wiederholung des Refrains.²⁹⁴

Der Refrain gleicht in seinem Melodieverlauf in keiner Weise der Vorlage und wiederholt auch nicht den Textanfang, sondern ist wie der Text eine Neukomposition, die sich auf lokale Querelen bezieht. Er erklingt in der Parodie wie im Original dreimal, ist aber in seiner Länge von 40 Takten auf 30 (mit instrumentalem Nachspiel 32) Takte verringert und liegt nicht zwischen den Strophen, sondern am Beginn und zwei Mal direkt aufeinanderfolgend am Ende, wobei die zweite Wiederholung durch den Chor erfolgt.²⁹⁵ Das Ende gestaltet sich durch dieses abschließende Tutti. In Kombination mit dem Original folgenden Wechsel in die Varianttonart E-Dur effekt- und stimmungsvoll. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Tramwaylied um 33 Takte kürzer als seine Vorlage ist (nicht 162, sondern 130 Takte), einer einfacheren motivischen und harmonischen Struktur folgt, und kompositorisch weniger raffiniert konzipiert ist (Interaktion mit dem Chor), dabei aber die einprägsamsten Merkmale (Peitschenknall, Tonart, Orgelpunkt, „Hallo“-Ruf) beibehält.

Jolas Lied

Im Duktus ist Jolas Lied der Vorlage sehr ähnlich. Wie dort schon als „Nachahmung eines einfachen Strophenlieds“²⁹⁶ bezeichnet, um den Charakter eines einfachen Mädchens vom Dorf zu betonen, ist das kurze Lied auch hier geprägt durch eine leichte, beinahe naive und süßliche Art, erwartungsgemäß angereichert mit lustigem Text.²⁹⁷ Musikalisch bleibt es nah an dem Original: Ein gut gelauntes F-Dur mit einer unkomplizierten harmonischen Struktur, die fast ausschließlich Wechsel zwischen Dominante (C-Dur mit verschiedenen Zusätzen wie der Septime) und Tonika vorsieht. Auch die Begleitung bleibt gleich, mit dem Bass, der auf den schweren Zählzeiten (eins und vier) zwischen Grundton und Quinte das Fundament der tupfenden Achtelakkorde in den Begleitstimmen bildet.

²⁹⁴ Ebda., S. 16.

²⁹⁵ Ebda., S. 13, T. 46ff. und S. 16, T. 99ff.

²⁹⁶ KA Original, S. 72.

²⁹⁷ Siehe Kapitel zur Text-Analyse.



16 KA Cravalleria: Bass- und Begleitmotiv in Jolas Lied (wie im Original), S. 28.

Der einzige Parameter, der größere Änderungen erfährt, ist die Melodie. Sie besteht aus vier ungleich langen Phrasen, im Original mit einem Vokalisieren-Anhang, der in der Parodie weggelassen wird, wie auch die Wiederholung des Anfanges „Oh süße Lilie“²⁹⁸ (eine Art Kurz-Refrain), wodurch sich Jolas Lied auf die Kürze von 22 Takten beschränkt. Die vier Phrasen lassen sich in der Parodie folgendermaßen unterteilen: Phrase I besteht aus sechs Takten, auf die Phrase II mit sieben Takten folgt, als motivische Wiederholung mit kleiner Variation. Phrase III und IV sind jeweils vier Takte lang, wobei die letzte keine Wiederholung der zweiten Phrase ist, wie im Original, sondern eine neu komponierte simple Melodielinie mit vielen Tonwiederholungen.

²⁹⁸ KA Original, S. 72.

2 Jola.
(hinter der Scene)

Hab' ich nur Dei - - - ne Lie - bu, die Treu - e brauch ich nicht.

7

Doch wenn mein Mann da - hin - ter kommt das war a z'wi - d're

12

G'schicht. Hab' kei - ne Diaman - ten und Per - len, sonst

16

al - les, was Men - schen Be - gehr. Ich lie - be den Du - ri - Du - ri - du - ri -

20

du - ri, mein Mann is a brum - mi - ger Bär. Ah! Stör' ich vielleicht?

24

Duriduri: Durchaus nicht, wir sprachen nur a wengerl übers Wetter.

17 KA Cravalleria: Jolas Lied und das Ende auf dem D7, S. 28.

Das Lied endet in der Parodie auf einem verkürzten Dominantseptakkord, einer Zwischendominante, der jedoch keine Auflösung erhält, wodurch ein musikalischer Witz entsteht, weil dem Text „brummiger Bär“, wie Jola ihren Mann bezeichnet,

eine unpassend spannungsgeladene Konnotation beigelegt wird; eine Ironisierung, die den „Brummbär“ noch lächerlicher wirken lässt, als es das Wort ohnehin schon ohne musikalischen Zusatz tut. Im Original entfaltet der verminderte Akkord eine fatale Bedeutung, weil er auf den letzten Ton der „Oh-süße-Lilie-Melodie“ trifft, wodurch die Symbolik der weißen Lilie als Blume des Todes bedrohlich aufgeladen wird und mit Lolas Figur auch gleichzeitig das tragische Ende ankündigt.²⁹⁹ Dass der verminderte Dreiklang hier mit dem brummigen Bären kontextualisiert wird, hat nicht nur eine humoristische, sondern auch eine antidramatisierende Wirkung; ein Effekt, der sich auch dem Lied als Ganzes zuschreiben lässt, weil es das hochdramatische Streit-Duett von Santa und Duriduri wie im Original unterbricht.

Das Trinklied

Duriduris Trinklied zählt zu den Soli, bei denen die größten Kürzungen vorgenommen wurden, und von 240 Takten Länge nur noch 127 Takte übrigbleiben. Diese betreffen den gesamten Zwischenteil mit den „Vivat“-Rufen³⁰⁰ und einige Wiederholungen innerhalb der Strophen.³⁰¹

The image shows a musical score for a scene titled 'Turiddu (zu Lola)'. The score is for Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Baß). The lyrics are 'Es le-be, was wir lie-ben! Ai no-stria-mo-ri!'. The score includes a chorus of 'Vivat!' and 'Vi-va!' calls. The music is in G major and 4/4 time. The score is for a vocal ensemble, with each part having its own staff. The lyrics are written below the staves. The score is for a scene from the opera 'Die Walküre'.

18 KA Original: „Vivat“-Einwürfe des Chores, die die Parodie nicht übernimmt, S. 105.

²⁹⁹ Die weiße Lilie wird in der Literatur nicht nur als Symbol der Reinheit, Jungfräulichkeit und der Erlösung verstanden, sondern auch als Totenblume.

³⁰⁰ KA Original, S. 105f.

³⁰¹ Ebda.

Zudem ist im Klavierauszug, im Unterschied zum Libretto, keine zweite Strophe notiert, was zwei Gründe haben kann: Entweder wurde sie nicht gesungen, oder sie wurde aus Platzgründen nicht im Klavierauszug notiert, aber auf der Melodie der ersten Strophe gesungen. Folgt man nur dem Klavierauszug ergibt sich folgende Makrostruktur: Die erste Strophe mit anschließendem Refrain wird allein von Duriduri gesungen, die Wiederholung zusammen mit dem Chor. Von der ursprünglichen Form bleibt dadurch nur die Wiederholung durch den Chor und Turiddus Beginn erhalten. Die interessante Interaktion zwischen dem trinklustigen Tenor und den Umherstehenden geht leider verloren, wodurch die Stimmung weniger lebhaft und ausgelassen ausfällt. Dafür bleibt der fröhliche G-Dur-Charakter erhalten und verleiht der Szene mit dem ebenso beibehaltenen 2/4-Takt die erwartete Heiterkeit eines Trinkliedes.³⁰² Die Melodie ist, wie in den anderen Stücken auch, in den ersten Takten ident mit der Vorlage und erfährt dann leichte Veränderungen. So behält sie die Charakteristika bei, die den leicht angeschwipsten Zustand von Duriduri verklanglichen, wie den Aufstieg zu Beginn und den lebendigen Sechzehntel-Rhythmus mit dem charakteristischen Akzent.³⁰³



19 KA *Cravalleria*: Beginn Trinklied mit den 16teln und den charakteristischen Akzenten, S. 42.

An die erste Strophe schließt gleich der Refrain an, der in Melodik und Harmonik zu Anfang und zum Ende genau gleich ist und in den Mitteltakten leicht von der Melodielinie abweicht.³⁰⁴

Dadurch, dass der modulierende „Vivat“-Teil vollkommen entfällt, ergibt sich eine einfache Harmonik, die in ihren Kadenzten meist auf den Hauptstufen fortschreitet, die gelegentlich durch Septimen (bei der Dominante) oder Sexten (bei der

³⁰² KA *Cravalleria*, S. 42.

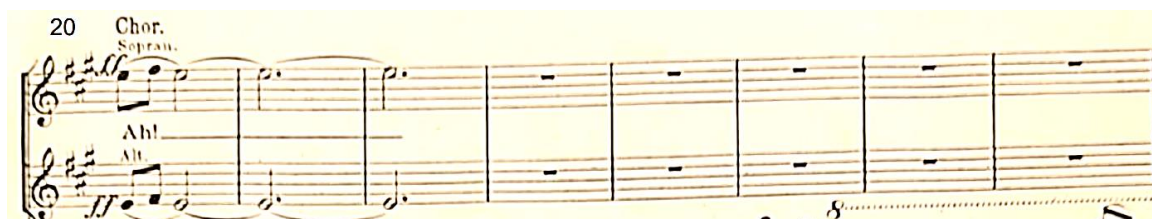
³⁰³ Ebda.

³⁰⁴ Ebda.; Vgl. KA Original, S. 103.

Subdominante) angereichert werden, wobei sich die kompliziertesten Wendungen als Zwischen- oder Doppeldominanten äußern.³⁰⁵ Ebenso gestaltet sich der Schluss weniger dramatisch, weil die Stimmung weniger aufgeheizt ist als im Original, wo die „Vivat“- und Trink-Rufe und das Fortefortissimo einen dramatischen Kontrast zu Alfios Auftritt bilden, der die angeheiterte Feierlaune jäh unterbricht.³⁰⁶

Die Chöre – Der Eingangschor

Im Eingangschor entsprechen die Vorschreibungen der Vorlage: 3/4-Takt- und ein *Allegro giocoso* in A-Dur.³⁰⁷ Auch das kennzeichnende Quinten-Ostinato im Bass wird später mit dem synkopierten Rhythmus (ab T.5) beibehalten. Außer dem Fehlen der Glocke ist dieser Anfang auch in seiner Länge bis zum Einsatz des restlichen Orchesters gleich. Die nun folgende Melodie, in der höheren Oktave in den Violinen (T. 10f.), ist allerdings nur die ersten Takte dieselbe, – in ihrer Tonfolge und dem punktierten Rhythmus – weicht dann ab dem vierten Takt (T. 13) stark vom Original ab, wodurch der Charakter weniger ländlich als vielmehr, durch die vielen Tonwiederholungen, holprig wirkt. Das Verändern der Melodie führt außerdem dazu, dass das Wechselnotenmotiv, welches später der Chor auf „Ah“³⁰⁸ übernimmt, erst in T. 19 erklingt und nicht bereits zuvor in das musikalische Geschehen eingearbeitet wird wie im Original.



20 KA Cravalleria: Wechselnoten-Motiv im Chor, S. 6, T. 19ff.



21 KA Original: Wechselnotenmotiv bereits im Vorspiel für den Chor im Orchester, S. 8.

³⁰⁵ KA Cravalleria, S. 42f.

³⁰⁶ KA Original, S. 110f.

³⁰⁷ KA Cravalleria, S. 6.

³⁰⁸ Ebda., T. 19; Vgl. KA Original, S. 8.

Der Parodie fehlt der gesamte Teil ab T. 32 der Vorlage, der mit seinem Achtelauftakt und dem walzerähnlichen Rhythmus im Bass eine sehr tänzerische Note einbringt und zusammen mit den späteren Achtelbewegungen in Terzen³⁰⁹ dem ruhig-kirchlichen Beginn ein fröhlich spritziges Pendant an die Seite stellt.

The image displays three systems of a musical score. The first system features a treble clef staff (flute) and a bass clef staff (piano). The flute part begins with a 'poco rit.' marking and then returns to 'a tempo'. The piano part has a 'dim.' marking and then a 'pp' marking. The second system continues the piano introduction with a 'Fl.' marking. The third system continues the piano introduction with a 'Fl.' marking.

22 KA Original: Tänzerisches Motiv, S. 9.

Dadurch verliert sie an Komplexität, weil die zwei Elemente, die die Umgebung der Oper prägen, das Dorf und die Kirche, hier nicht zusammenfließen. Das Vorspiel bis zum Gesangseinsatz ist dadurch um elf Takte kürzer als seine Vorlage und kommt nicht „aus dem Inneren der Kirche“,³¹⁰ weil diese aus dem ersten Chor gestrichen wurde; vermutlich um Probleme mit der Zensur vorzubeugen. Der sängerische Teil gestaltet sich dann jedoch genau gleich: Der Frauenchor singt das bereits gehörte Wechselnotenmotiv auf „Ah“³¹¹ mit einer liegenden Akkordbegleitung, was einmal wiederholt wird. Auch das Zwischenspiel mit der Themenwiederholung der Anfangsmelodie im Orchester stammt aus der Vorlage, aber auch hier nur die ersten Takte. Dann variiert es ab dem dritten Takt, wodurch es sich um einen Takt

³⁰⁹ KA Original, S. 9.

³¹⁰ Ebda., S. 10.

³¹¹ KA Cravalleria, S. 7, T. 20ff.

verlängert.³¹² Bis zum Strophenbeginn des Chores erklingt im Original erneut das „tänzerische“ Motiv (s.o.) als Überleitung, was die Parodie nicht übernimmt, sondern wiederholt die Melodie des ersten Zwischenspiels einbaut. Erst durch die parallel verlaufenden Terzen (T. 51) und die kreisenden Achtelläufe (T.54ff.) gewinnt sie wieder an Ähnlichkeit. Ab T. 58 gesellt sich zögerlich *con sordini* eine Geigenstimme hinzu, die im Original nicht existiert. Erst hier übernimmt auch die Parodie die walzerartige Begleitung im Bass aus dem „Tanzmotiv“. Der Verlauf bis zum Gesangseinsatz gestaltet sich ähnlich, mit einer Steigerung über Sechzehntel, ohne den sechstolischen Rhythmus, in Tremoli auf A-Dur in hoher Lage (T.70ff.), die in die einprägsame und schlichte Begleitung der Strophen im Piano münden.³¹³

Die Struktur des strophisch angelegten Chores und dessen Melodie ist stark vereinfacht. Die Melodie folgt in den ersten beiden Takten dem Original und nimmt darauf die Form einer A-Dur-Tonleiter auf e' beginnend an, die sich über eine None bis zum *fis* erstreckt und dann gespiegelt wieder absteigt. Dabei bleibt zwar der Halbe-Viertel-Rhythmus und das Bass-Ostinato vom Beginn gleich, die Melodiephrase wird durch die Spiegelung aber doppelt so lang wie im Original und nimmt nur einmal zum Schluss der ersten Strophe das Wechselnotenmotiv auf. Die kondensierte Struktur geht mit nur einem Takt Zwischenspiel direkt in die zweite Strophe über, ohne vor dem Männerchoreinsatz den Refrain einzubauen.

Diesen bringt Mader erst nach der zweiten Strophe, jedoch nicht im 3/4-, sondern im 6/4-Takt und eine Melodie, die erneut nur die ersten drei Takte mit dem aufsteigenden Terzsprung *fis' -a'* und dem anschließenden Vorschlag zur Septime beibehält. Auch hier schummelt sich, wie später im *Intermezzo*, das *Tempo di valse* in den Refrain, welches die Melodie wie auch den Rhythmus bestimmt.³¹⁴ Um die Parodie kurz zu halten, wird auf die ursprüngliche Wiederholung der ersten beiden Strophen verzichtet. Stattdessen wird ein neuer Teil eingeschoben, der keine Nähe zum Original aufweist und eine Art lustige Sentenz des Chores bereithält: „Sonst bringt das schöne Osterfest, ein Kukuluksei [sic] ins Nest“,³¹⁵ bevor er wieder in den Refrain einsteigt. Dessen Melodie erklingt ein zweites Mal, jedoch auf dem Text

³¹² Ebda., T. 23ff.

³¹³ Ebda., S. 8, T. 74.

³¹⁴ Ob an dieser Stelle ein anderer Strauß-Walzer eingebaut wurde, ließ sich leider nicht herausfinden.

³¹⁵ KA *Cravalleria*, S. 10, T. 146ff.

der „Sentenz“. Der Schluss ist insofern gleich, als dass die „Ah“-Wechselnote des Chores aufgegriffen wird, wobei hier die Begleitung im Unterschied zu vorher erst bei der Wiederholung dieselben Akkorde wie im Original verwendet, zusammen mit den Ostinato-Quinten im Bass. Während der Akkordaufstieg aus T. 164 noch übernommen wird, weichen die letzten Takte wieder stärker ab: Der einprägsame Quartsprung aus dem Original wird weggelassen und stattdessen der Staccato-Quintfall fortgesponnen.³¹⁶ Dies lässt ein lustiges musikalisches Ende entstehen, weil das Herabführen in Quinten dazu führt, dass der letzte Ton im Kontra-Register mit „Solo“ gekennzeichnet dem Bass oder Fagott gehört und von der Gran Cassa begleitet lächerlich viel Aufmerksamkeit erhält.³¹⁷



23 KA *Cravalleria*: Ende Chor mit den absteigenden Quintfällen und der Gran Cassa am Ende, S. 11, T. 169ff.

Die Musik der anschließenden Szene ähnelt in ihrem Duktus und Charakter sehr der Vorlage, was darauf zurückzuführen ist, dass Gestaltungsmittel, wie die synkopierten Akkorde und deren Fortschreiten, übernommen wurden. Da die zweite Szene als Prosa gestaltet ist, beschränkt sich die Musik auf wenige Takte Überleitung, die für das Abgehen des Chores aus bühnentechnischen Gründen gebraucht wurden.³¹⁸

Heimgeh-Chor

Nach dem *Intermezzo* folgt der „Heimgeh-Chor“ (ital. „A casa, a casa“³¹⁹) der Vorlage, indem er die Thematik des ersten Chores genau wiederholt.³²⁰ Ab T. 18 – bei Mascagni mit *poco meno*,³²¹ in der Parodie als *mosso* gekennzeichnet – ahmt die Parodie den zweitaktigen Akkordwechsel zwischen verkürztem

³¹⁶ Ebda., S. 11, T. 176.

³¹⁷ Ebda.

³¹⁸ Ebda. „Scene. Abgang des Chores etc.“.

³¹⁹ KA Original, S. 99.

³²⁰ Wie der Eingangschor, S. 6: wieder A-Dur, 3/4 -Takt, Quintostinato im Bass, dieselbe Melodie.

³²¹ KA Original, S. 98.

Dominantseptnonakkord und Tonika nach (nach dem Tonartwechsel nach F-Dur zwischen C- und F-Dur).



24 KA Cravalleria: Wechsel zwischen Tonika, Dominante und D7 vor dem Gesangseinsatz, S. 39, T. 18.*ff*

Die Parodie verharret dann vor dem Gesangseinsatz auf dem Dominantseptnonakkord, um so die Molltonika vorzubereiten. Denn der Chor beginnt nicht wie erwartet in F-Dur, sondern wie im Original in f-Moll.³²² Die Struktur des Chores folgt der Vorlage in der Aufteilung: die erste Strophe von Männerstimmen gesungen, die zweite von Frauenstimmen und die dritte im Tutti. Die einzelnen Strophen haben jedoch nur ein Viertel der Länge des Originals (vier anstelle von sechzehn Takten)³²³ und imitieren lediglich den Anfang der Melodie, wobei charakteristische Intervalle beibehalten werden, wie der Halbtonschritt zu Beginn der Melodie (c“ auf des“) oder der abschließende Quartsprung c“-f“, der T. 51/52 dem Original entspricht.



25 KA Cravalleria: Melodie im Chor mit Quartsprung am Ende, S. 40, T. 43.



26 KA Original: Vergleich Melodie im Chor mit Quartsprung am Ende, S. 98, T. 51f.

Wo im Original das Tutti die Melodie der vorherigen Strophen repetiert, folgt in der Parodie ein ganz neuer Teil, der nicht aus der Vorlage stammt (T. 45ff.). Wie im

³²² Ebda., S. 99, T. 1; Vgl. KA Cravalleria, S. 39., T. 28.

³²³ Ebda.

vorherigen Chor enthält diese Passage eine humoristische Wendung in Bezug auf Alkohol, die im Original nicht vorkommt, also eine Ergänzung Maders ist.

An den Chor schließt das Aufeinandertreffen von Jola und Duriduri an, wobei auch hier die Melodie nur zu Beginn imitiert wird, oder bei einprägsamen Phrasen, wie „He Freunde, lasst uns trinken“.³²⁴ Die Überleitung zum Trinklied gestaltet sich im Duktus ähnlich mit einem Wechsel nach H-Dur, um so als Zwischendominante einen möglichst hohen Spannungspunkt zu erreichen, der sich mit dem Beginn des Trinkliedes auflösen kann.

Chor der Grundwächter

Der Chor der Grundwächter³²⁵ ist frei hinzugefügt und wird daher nur kurz Erwähnung finden, da das parodistische Element hier mehr in der textlichen Ebene und dem Persiflieren der Berufsgruppe zu finden ist, sowie dem Abmildern des dramatischen Faktors im Duett zwischen Santuzza und Affio dient, wobei musikalisch aufgrund der Vorlagenlosigkeit nicht wirklich parodiert wird. Das Außergewöhnliche liegt also darin, dass er vollkommen neu hinzugefügt wurde, vornehmlich um Komik zu erzeugen. Der Aufbau ist einfach und gliedert sich in Refrain und Strophe. Der Refrain besteht aus acht Takten, die sich aus zwei gleich langen Phrasen zusammensetzen, wobei die erste Phrase aus einem zweitaktigen Motiv besteht, das sequenziert wird. Das Motiv beginnt mit einem Quartsprung auf den Grundton ($c'-f'$) und umkreist diesen mit zunächst einer auf-, dann einer absteigenden Wechselnote, auf dem Leitton (e') endend; was darauf einen Ganzton höher wiederholt wird, c' als Ausgangston beibehaltend, wodurch sich der anfängliche Quart- zu einem Quintsprung ausdehnt.³²⁶

³²⁴ Ebda., S. 41, T. 78f.

³²⁵ Ebda., S. 29.

³²⁶ Ebda., S. 29, T. 9ff.

Chor.
Bassi.

Wir sind vom Grund die Wach-ter und fan-gen al - le

5

12

Sachter, schreit wer in d'Kirchen n'ein, den sperr'n mereinfach ein! Nur die

Largo.

a tempo

27 KA Cravalleria: Motiventwicklung in der Melodie des Chores, S. 29, T. 9ff.

Die zweite Phrase beginnt mit einer Erweiterung des Anfangsintervalls auf einen Sextsprung, der bis nach d'' geführt wird, von wo aus das Schlussmotiv in einer geläufigen Intervallabfolge über die Tonstufen 5-3-4-2-1 wieder auf den Grundton f' zurückführt.

Largo.

n'ein, den sperr'n ma ein-fach ein!

28 KA Cravalleria: Schlussmotiv im Chor, S. 30, T. 30ff.

Die Strophe moduliert nach C-Dur und wird zu Beginn im Oktavabstand gesungen, bis sie sich nach vier Takten in einen vierstimmigen homophonen Chorsatz aufteilt, der im Unisono mit einer C-Dur-Tonleiter auf g' beginnt, mit einem kleinen Schlenker über das h' bis zum e'' aufsteigt und sich zum Schluss noch einmal in einen vierstimmigen Satz aufspaltet. Die Harmonie endet in C-Dur als Dominante, was den Refrain in F-Dur vorbereitet. Ein instrumentaler Anhang mit einem zu Beginn

nur zwischen Tonika und Sixte-ajoutée wechselnden Motiv in Terzen führt den Chor zu seinem Ende.³²⁷

Die Duette

Die Duette sind häufig Momente, in denen ein Konflikt ausgetragen wird, weil zwei Figuren mit ihren unterschiedlichen Interessen aufeinandertreffen. In Mascagnis Oper folgen sie weniger einer regelmäßigen Struktur, sondern sind eher an der Handlung entlang komponiert, dem dramatischen Geschehen folgend. Daher wird im Folgenden eher der dramatische Aufbau als, wie im vorherigen Kapitel zu den Solo-Stücken, ihre Form verglichen werden.

Das erste Duett zwischen Santuzza und Duriduri lässt sich wie im Original in zwei Hälften spalten, von *Jolas Lied* voneinander getrennt. Die erste Hälfte ist geprägt von einer Unstetigkeit sowohl im Tempo wie auch in der Harmonik bzw. der Tonalität. Diese äußert sich in sehr vielen Tempo- und Tonartwechseln, von denen sich in den wenigen Takten bis zu Jolas Unterbrechung insgesamt elf zählen lassen, wie im Original. Weil einige Passagen aus dem Streitduett gekürzt übernommen wurden, erscheinen viele der Tempowechsel sehr abrupt. Insbesondere Übergänge von einer Tonart in die nächste gestalten sich sehr unorganisch. Verbleibt das Ende einer Phrase auf einem unaufgelösten und meist verminderten Dominantseptakkord, beginnt nach einer Pause dann eine neue Tonart.³²⁸ Am häufigsten werden C-Dur und A-Dur aufgesucht, innerhalb deren Vorzeichen jedoch immer wieder übergangsweise in fremde Tonarten moduliert wird, vorzugsweise in dunklere b-Tonarten. Dies verleiht dem gesamten Duett nicht nur eine Art Unsicherheit, weil die Zuschauer*innen sich dadurch nie wirklich in einer Takt- oder Tonart zu Hause fühlen, sondern es zeigt auch die Meinungsverschiedenheiten und das Machtspiel der beiden Konfliktpartner: Wer schlägt die neue Tonart vor, wer übernimmt sie und passt sich somit dem / der Partner*in an. Wer antwortet in einer neuen Ton- oder Taktart?

Im Gegensatz zum Text, der konträr zur Melodramatik der Vorlage viele komische Situationen zur Abmilderung einbaut, bleibt die Musik bei der ernsthaften,

³²⁷ Ebda.

³²⁸ Z.B. KA *Cravalleria*, S. 25, T. 57 und T. 60 oder S. 26, T. 72 und T. 81.

angespannten Stimmung aus der Vorlage. Gleich mit den ersten Tönen des 2/4tel-Allegrettos lädt sich Duriduris Frage „Was willst Du da?“³²⁹ durch den verkürzten Dominantseptnonakkord auf, der nicht direkt, sondern erst nach der Pause aufgelöst wird. Diese Stelle bildet allerdings gleichzeitig eine Ausnahme, weil hier direkt nach der Frage ein Motiv zu hören ist, welches eigentlich das Fragen verbietet: Im Orchester erklingt das Motiv aus Wagners *Lohengrin*, das der Titelgeber singt, als er Elsa den Treueschwur „Nie sollst du mich befragen“³³⁰ aufgibt. In der Oper ist dies das Ende vom Anfang, denn Elsa wird natürlich die verbotenen Fragen stellen. In diesem Kontext wirkt dieses musikalische Zitat lustig, weil es einerseits Duriduris Gedanken veräußert, der am liebsten, ohne Santuzza zu beachten, an ihr vorbeigehen würde, um einen Konflikt zu vermeiden. Gleichzeitig ist es ein witziger Kommentar auf die Frage Duriduris bzw. Turiddus, mit der er sich überhaupt erst ins Verderben stürzt.



29 KA *Lohengrin*: Motiv zu „Nie sollst du mich befragen“, S. 41.



30 KA *Cravalleria*: Motiv aus Wagners *Lohengrin* in der Parodie, S. 18, T. 8f.

Die Anspannung kommt durch die leere Schlichtheit der folgenden Passagen wieder auf, in denen Orchester und Gesang nur abwechselnd, nie gemeinsam musizieren.³³¹ Die so entstehenden Acapella-Passagen der Sänger*innen erzeugen

³²⁹ Ebda., S. 18, T. 8f.

³³⁰ Wagner, Richard: *Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten*, Klavierauszug hrsg. von Theodor Uhlig, Leipzig: Breitkopf und Härtel [o. A.], Stichplattennummer: 4811, S. 41.

³³¹ KA *Cravalleria*, S. 18, T. 10ff.

eine ungewohnte Sachlichkeit (, wenn das Orchester sonst *con la voce* die Melodie der Sänger mitspielt) und sind für die unangenehme Kühle des Gesprächs verantwortlich. Der Teil bricht unvollendet ab und weicht in ein unerwartetes Des-Dur (durch einen Akkord auf dessen Dominante As) in „mäßige[m] Walzertempo“, – im Original ein „normaler“ Dreiviertel-Takt³³² in dem Duriduri versucht, mit Lügen den Vorwürfen Santuzzas zu entweichen. Auch anders als im Original wird Duriduri nicht von ihr unterbrochen, sondern breitet seine Ausflüchte in der dunkleren Tonart (fünf b) über einem Unsicherheit verleihenden Dominant-Orgelpunkt aus, was als klangliches Stilmittel für Duriduris Lügen verstanden werden kann, das aus der Vorlage stammt.³³³ Santuzza geht gar nicht erst auf die Tonart, geschweige denn auf seine Aussagen ein, sondern breitet ihm im weit entfernten A-Dur mit starker Sicherheit, die sich auch tonal in Form des Orgelpunkts auf der Tonika äußert,³³⁴ ihre Beobachtungen in Bezug auf seinen Aufenthalt aus. Über zwei chromatische Sequenzen weicht Duriduri in F-Dur Tremoli, die sein aufgebrachtes „Willst du mich tödten [sic]“³³⁵ als direktes Zitat unterstreichen.

Wie in der Vorlage ist es meist Duriduri, der in andere Tonarten ausweicht, während Santuzza das Gespräch tonal bestimmt und es in das anfängliche A-Dur zurückholt. So ist auch dieser Teil geprägt durch einen typischen Kunstgriff der Parodie, die Trivialisierung, bei der der Text auf humoristische Stereotype zurückgreift, um die Dramatik der Situation zu entschärfen. Die Neudichtung wird musikalisch durch den lieblichen Duktus des wiegenden 6/8- Andantes und die sanften Wellenbewegungen der gebrochenen Sechzehntelakkorde in der Begleitung unterstützt, wodurch Santas Bezirzen (im Text durch das Aufzählen ihrer Kochkünste) auch auf musikalischer Ebene umgesetzt wird.³³⁶

³³² Ebda., S. 19, T. 48; Vgl. KA Original, S. 67.

³³³ Ebda., S. 19, T. 48ff.; Vgl. KA Original, S. 67, System 2.

³³⁴ Ebda., S. 19, T. 57ff.; Vgl. KA Original, S. 67, System 3.

³³⁵ Ebda., S. 19f., T. 67f.; Vgl. KA Original, S. 68, System 2.

³³⁶ KA *Cravalleria*, S. 20, T. 76ff.



31 KA Cravalleria: Essensaufzählungen von Santuzza mit den Sechzehntelbewegung in der Begleitung, S. 20, T. 81f.

Der betörende A-Dur-Teil existiert tonal auch im Original, aber dort mit einer anderen Struktur aus liegenden Akkorden, die den Dreier-Rhythmus verstärken und sich von den Einwüfen Turiddus unterbrochen zu einem Streitgespräch entfalten, mit Fortissimo-Ausbrüchen und Accelerandi. Durch den Einschub wird also nicht nur Komik eingebaut, sondern gleichzeitig Aggressivität herausgenommen. Die Wendung nach a-Moll, die im Original schon sieben Takte lang vorbereitet wird,³³⁷ kommt in der Parodie überraschend. Santuzza erreicht den Höhepunkt auf „Mac-caroni mit Parmesan“³³⁸, auf einem verkürzten Dominantseptakkord, dessen Auflösung nicht ins erwartete C-Dur, sondern von Duriduri in einen Trugschluss (nach a-Moll) geführt wird. Das kann als Duriduris Härte verstanden werden, der sich nicht bezirzen lässt, ist aber auch das Resultat des wörtlichen Zitats „Höre Santuzza, reize mich nicht, denn ich bin nicht dein Slave“,³³⁹ welches hier musikalisch, wie textlich ohne Veränderung wiedergegeben wird. Der Inhalt des Zitats wirkt durch die neue Kontextualisierung, aber dem gleichzeitigen Beibehalten der Musik lächerlich, weil sich die Bedeutung der Worte nun auf Santas Essen und nicht mehr auf ihre Anschuldigungen beziehen, wodurch Duriduris Antwort wie eine Überreaktion erscheint. Die ganze Situation wird durch die stete Steigerung der Dramatik in der Musik ins Absurde geführt, z.B. in Form des Wechselnoten-Orgelpunkts auf der Dominante,³⁴⁰ dem Wiederholen des wörtlichen Zitats Duriduris und der ihre Speisen weiteraufzählenden Santuzza. Während das Original fortfährt, indem sich die gewaltsamen Anfeindungen „Höre Santuzza“³⁴¹ von Duriduri

³³⁷ KA Original, S. 69, System 2.

³³⁸ KA Cravalleria, S. 20, T. 81f.

³³⁹ Ebda., T. 83; Vgl. KA Original, S. 69.

³⁴⁰ KA Cravalleria, S. 21, T. 90ff.

³⁴¹ KA Original, S. 69f.

verschränken und das „Töte mich“³⁴² von Santuzza, bricht die weibliche Hauptrolle ihre Aufzählung in der Parodie mit ihrer eigentlichen Anklage „Du liebst Jola“³⁴³ in einer neuen Tonart als Doppeldominante (D-Dur) von C-Dur. Als Dominantkette (D-Dur nach G-Dur nach C-Dur nach F-Dur) gestalten sich die folgenden Wortwechsel, wobei Duriduri nicht wie erwartet in C-Dur verbleibt, sondern nach c-Moll moduliert. Santa steigt aber nicht darauf ein und leitet über einen verkürzten zwischendominantischen Akkord (E-Dur) nach a-Moll, von wo aus unkompliziert über die Paralleltonart in Jolas Lied moduliert werden kann.³⁴⁴ Dieses bricht dadurch nicht so überraschend über die beiden Streitenden herein, wie es das im Original tut, wo Lolas „naive“ Melodie die beiden Streitenden verstummen lässt.³⁴⁵ Die hinleitende Modulation unterstützt die amüsanten Beleidigungen Santas, die Jolas Erscheinen bereits textlich vorwegnehmen und dadurch die Situation weniger überraschend gestalten.

Nach Jolas Unterbrechung beginnt der zweite Teil des Duetts – im Original im Unterschied zur Parodie wie Lolas Lied mit einer eigenen Nummer bedacht. Das Geschehen spitzt sich auf Santuzzas Verfluchung zu, dem dramatischen Höhepunkt der gesamten Oper; wie bereits in der Libretto-Analyse festgestellt, ein derart tragischer Moment, dass er textlich stark entdramatisiert wird, was die musikalische Ebene fortführt. Der Terzett-artige Teil vereinfacht die musikalische Struktur durch Dialoge, die über der Musik gesprochen werden, welche zwischen verschiedenen Kreuztonarten wechselt, während sich die Frauen gegenseitig mit bissigen Gemeinheiten bedenken. Unelegant wird nach dem erreichten Septnonakkord auf *fis*‘ ein C7-Akkord eingebaut, um Jolas „tänzelnd [es] Ab[gehen]“³⁴⁶ mit ihrem Motiv in F-Dur begleiten zu können.³⁴⁷

Nach ihrem Abgang geht es musikalisch ans Eingemachte: Ohne etwas von der musikalischen Spannung zu verlieren, übernimmt die Parodie die aggressive tonale Stimmung, gekennzeichnet durch scharfe Akzente, Tremoli auf einem unaufgelösten, verkürzten Septnonakkord und die zunehmenden *b*-Vorzeichen. Die ironischen Antworten Duriduris auf Santas herausfordernden Fragen werden

³⁴² Ebda., S. 70.

³⁴³ KA *Cravalleria*, S. 21.

³⁴⁴ Ebda., S. 22.

³⁴⁵ KA Original, S. 72.

³⁴⁶ KA *Cravalleria*, S. 25, T. 31.

³⁴⁷ Ebda.

klanglich umgesetzt, indem hier hellere Tonarten im Allegro eingebaut werden, wie das C-Dur in T. 67ff., die gestellt fröhlich und daher zynisch wirken, wie seine Worte.³⁴⁸ Es sind oft Zitate aus bekannten Wiener Liedern, wie die Antwort „Mir gengan heut nach Nussdorf naus“,³⁴⁹ das den Refrain des Liedes mit demselben Titel zitiert. Auch etwas weiter unten Duriduris „Weil I an alter Drahrer bin“ lässt den Refrain des Gassenhauers „Der alte Drahrer“³⁵⁰ im Refrain (von B- nach F-Dur transponiert) erklingen. Bereits bei der kennzeichnenden Fermate auf dem „I“ wird das Publikum erkannt haben, wie die Melodie weitergeht.

Das bekannte Überzeugungs-Motiv „No, no Turridu, rimani“,³⁵¹ das im Original bereits im *Intermezzo* erklingen ist, fällt hier weg und wird durch ein chromatisches Abweichen ins hellere D-Dur ersetzt,³⁵² auf das Duriduri ungeachtet im dunklen Des-Dur antwortet. Dass das Motiv in diesem Duett nicht mehr auftaucht, ist bemerkenswert, da es seinen Namen eigentlich erst durch diese Szene erhält, weil Santa mit der Melodiefolge versucht, Duriduri zur Rückkehr zu bringen. Nachdem alle ihre Versuche gescheitert sind, gerät sie ins Stottern, ihre Worte entgleiten ihr, was musikalisch durch ein chromatisches Abrutschen in den oberen Stimmen der linken Hand über einem Orgelpunkt auf C verstärkt wird.³⁵³



32 KA Cravalleria: Chromatisches Abrutschen der Stimmen, S. 27, T. 72f.

Wie die Ironie Duriduris sind auch seine Witze von hellen Tonarten und leichten harmonischen Abfolgen geprägt. Der Grund dafür mag darin liegen, dass sie zu den neukomponierten oder zitierten Stellen gehören, wohingegen die vehementen Abwehrversuche wie sein „Geh, geh!“³⁵⁴ im 9/8tel-Takt in e-Moll aus dem Original

³⁴⁸ KA Cravalleria, S. 26, T. 67ff.

³⁴⁹ Ebda.; Vgl. Lorens, Carl: *Da fahr'n mah alt nach Nußdorf 'naus*, bearb. von Karl Kautzky, Wien: Karl Kautzky Musikverlag [o. A.].

³⁵⁰ Pohlhammer, Ludwig / Sioly, Johann: *Weil i a alter Drahrer bin. Alt-Wiener-Lied*, für Gesang mit Gitarrenbegleitung arr. von Otto Thirsfeld, Leipzig: Franz Dietrich Verlag [o. A.], Stichplattennummer: 892.

³⁵¹ KA Original, S. 78ff.

³⁵² KA Cravalleria, S. 26, T. 72f.

³⁵³ Ebda., S. 27, T. 101f.

³⁵⁴ KA Original, S. 82.

stammen. Alle musikalischen Parameter intensivieren sich, wie im Original: Das Tempo erhöht sich durch den Wechsel in den 2/4tel-Takt. Der chromatische Aufstieg in Sechstolen bringt eine Spannung, über die sich sprechend die Worte „Verregnete Ostern“³⁵⁵ legen. Es steuert unaufhaltsam auf Santuzzas Fluch zu, der als musikalisches Zitat im düsteren Des-Dur im Dialekt „Varafluchter“³⁵⁶ auf dem im Fortefortissimo gesungenen Spitzenton *as* ausbricht, mit dazu konträr absteigenden Bassoktaven. Der Fluch sticht in der Parodie nicht nur so stark hervor, weil die Dramatik musikalisch nicht abgemildert wird, sondern auch, weil davor (und danach) fast ausschließlich gesprochen wurde, wodurch der gesungene Oktavsprung des Soprans besonders exzentrisch wirkt. Während Santa im Original auf dem Spitzenton niedersinkt (in f-Moll),³⁵⁷ beschreiben in der Parodie die Tremoli, hier in die hohen Stimmen gewechselt (noch immer in f-Moll), den Schwindel-Effekt, den Santa in einer umständlichen Metapher beschreibt.³⁵⁸ Nach diesem letzten Satz wechselt der Bass auf einen Orgelpunkt auf Des, mit dem im Original die letzten Takte in der denkbar dunkelsten Tonart des-Moll das Duett beenden:³⁵⁹ ein klangliches Sinnbild für den absoluten Tiefpunkt, an dem sich Santa befindet. Dass die Parodie das Duett nicht in des-Moll enden lässt, sondern nach F-Dur moduliert, hat den Grund im nachfolgenden „Chor der Grundwächter“,³⁶⁰ dessen Tonart F-Dur ist und im Original nicht existiert. Gleichzeitig verleiht das Dur-Ende dem Duett etwas mehr Leichtigkeit.

Wie die Analyse zeigt, orientiert die Musik sich im Duett stark an den Worten und verstärkt so meistens ihre Bedeutung. Vor allem die Textstellen, die Komik erzeugen, um dem Dramatik-Höhepunkt zu entkommen, weichen in helle Dur-Tonarten. Das harmonische Kompositionsprinzip ist stark simplifiziert und scheint sich prinzipiell auf das Modulieren über eine Zwischendominante zu beschränken, die meist nicht in den vorherigen harmonischen Kontext passt. Auch wenn im Unterschied zu den bisher analysierten Stücken die Dramatik auf musikalischer Ebene weniger reduziert wird, werden insgesamt weniger musikalische bzw. szenische Anweisungen verwendet, die einen Gewaltbezug herstellen, wie die im Original häufig

³⁵⁵ KA *Cravalleria*, S. 28, T. 114ff.; Vgl. KA Original, S. 85, letztes System.

³⁵⁶ Ebda., T. 122f.

³⁵⁷ KA Original, S. 86.

³⁵⁸ KA *Cravalleria*, S. 28, T. 126ff.

³⁵⁹ KA Original, S. 86.

³⁶⁰ KA *Cravalleria*, S. 29.

verwendeten „heftig“,³⁶¹ „con forza“,³⁶² „animando e crescendo molto“,³⁶³ „con dolorosa passione“, das zahlreich verwendete „con passione“ oder „con anima“,³⁶⁴ ein „incalzando“, „maestoso mit höchster Leidenschaft“, „drohend“ oder „äußerst stark“. ³⁶⁵ Auch die Musik ist in der Vorlage stärker von gewalt-assoziiierenden Stilmitteln geprägt, durch das häufige Marcato oder Marcatissimo, durch die vielen Stellen im Fortissimo, manchmal sogar „sempre ff“,³⁶⁶ die vielen Tremoli und die volle Besetzung, welche in der Parodie sehr viel seltener zu finden sind. Zu guter Letzt führt auch die Reduktion der Regieanweisungen dazu, dass weniger Bitterkeit und Schärfe im Duett liegen als bei Mascagni. Er schreibt hingegen Anweisungen, wie „stark“, „energisch“, „ironisch“, „bitter“,³⁶⁷ „kalt“, „losstürzend“ oder „angstvoll“ vor.³⁶⁸

Duett Santa und Affio

Das Duett von Santa und Affio ist sehr viel einfacher strukturiert als das der beiden Hauptcharaktere, was vor allem daran liegt, dass es gekürzt wurde, um den Chor der Grundwächter ergänzen zu können, ohne dabei insgesamt länger zu werden. Dieser Chor trennt die beiden Duette voneinander und interveniert ein zweites Mal im Duett selbst, woraufhin Santa und Affio ihr Zusammenkommen mit dem Chor gemeinsam beenden.³⁶⁹

Auch wenn vieles gestrichen wurde, lässt sich das Duett ähnlich zur Vorlage in fünf große Abschnitte teilen (vermutlich noch geprägt von der *solita forma*). Der erste Teil ist das rezitativartige Aufeinandertreffen von Affio und Santa, der die meisten komischen Anteile enthält, was durch die vielen gesprochenen Sätze am leichtesten umzusetzen ist. Die musikalische Begleitung beschränkt sich hier auf liegende Akkorde oder leichte repetitive Pattern.³⁷⁰ Die aufsteigende Melodie der Bassstimmen aus dem ersten Takt wird noch übernommen, bevor bereits der zweite Takt leicht variiert (wie schon bei den Solonummern) und es dann in den verkürzten

³⁶¹ KA Original, S. 67.

³⁶² Ebda, S. 69.

³⁶³ Ebda., S. 77.

³⁶⁴ Ebda.

³⁶⁵ Ebda., S. 83.

³⁶⁶ Ebda., S. 71.

³⁶⁷ Ebda., S. 75.

³⁶⁸ Ebda., S. 77.

³⁶⁹ Deshalb ist das Duett als „Duett und Chor“ überschrieben, siehe KA *Cravalleria*, S. 31.

³⁷⁰ KA *Cravalleria*, S. 31, T. 11ff.

Septnonakkord (F7-9) übergeht, der aus dem Original stammt, aber hier nur kurz erklingt.³⁷¹



33 KA Cravalleria: Bassmelodie und Septnonakkord am Ende, S. 31, T. 5.

34 KA Original: Vergleich Bassmelodie und Septnonakkord, der hier länger gehalten wird, S. 87.

Das Weglassen von Santas Begrüßung in der Parodie scheint etwas sinnlos, weil es höchstens drei Sekunden einspart, dafür aber Affios Einstieg mit dem zusammenhangslosen „Was gibt's!“³⁷² unpassend wirken lässt. Der zweite Teil beginnt mit dem Largo, das auch in der Parodie im zweiviertel-Takt und in d-Moll gestaltet

³⁷¹ Ebda., T. 5; im Original zieht sich der Akkord über mehrere Takte, KA Original, S. 87.

³⁷² KA Cravalleria, S. 31, T. 6.

ist. Das Largo ist kürzer als in der Vorlage und Zeit wird dadurch eingespart, dass vieles gesprochen und nicht gesungen wird. Der folgende Zwischenteil im Dreivierteltakt (T.49ff.) bildet im Original den dritten Abschnitt, der die Solo-Strophe Santuzzas und Affios Antwort beinhaltet, was hier zu einem viertaktigen Moderato reduziert wurde, das aufgrund dieser Kürze und dem modulierenden Tonartcharakter nicht wirklich als eigenständiger Teil bezeichnet werden kann.³⁷³

Der folgende vierte Abschnitt gestaltet im Original den effektvollen Abschluss des Duetts, ähnlich einer Cabaletta, in dem Alfio und Santuzza in 40 Takten ihre gemeinsame Rache beschwören. Die Parodie erhält die Tonart f-Moll und den 4/4-tel-Takt, unterbricht den Teil zu zweit aber nach bereits acht Takten durch den Einsatz des Chores, mit welchem die beiden das Duett dann gemeinsam beschließen; weniger dramatisch, weil der Chor als komisches Element fungiert. Die Struktur ist zudem stark vereinfacht: Beide Stimmen beginnen die ersten vier Takte im Unisono, dessen Motivik im Original das erste Mal von Alfio gesungen wird auf „die Schuld wird nicht vergeben“.³⁷⁴

The image displays two systems of a musical score. The top system is for a solo part, labeled 'A.' (Alfio), with the lyrics 'Tat, daß ich euch dies ge-sagt! son che vi par-lai co-sì!'. The music is in 4/4 time, and the piano accompaniment features a 'marcato' tempo with triplets. The bottom system is for a chorus part, labeled 'Ch.', with the lyrics 'bei-de! Die Schuld wird nicht ver-ge-ben, die Schuld wird nicht ver-lo-ro, ad es-si non per-do-no, ad es-si non per-'. The tempo changes to '(♩ = 120)' and 'con agitazione'. The piano accompaniment is more rhythmic and driving.

35 KA Original: Alfio singt zum ersten Mal das Motiv, S. 91.

³⁷³ Ebda., S. 32, T. 49ff.

³⁷⁴ KA Original, S. 91, letztes System.

Danach trennen sich die beiden Stimmen und jede*r singt sein eigenes Motiv für die nächsten vier Takte, bevor sie wieder Unisono schließen. Affios Fortsetzung greift dabei auf eine aus der Vorlage stammende Melodie zurück, die in der Cabaletta durch die einfache Tonfolge und das häufige Wiederholen sehr einprägsam ist, mit der textlichen Unterlegung „die Rache tagt“.³⁷⁵

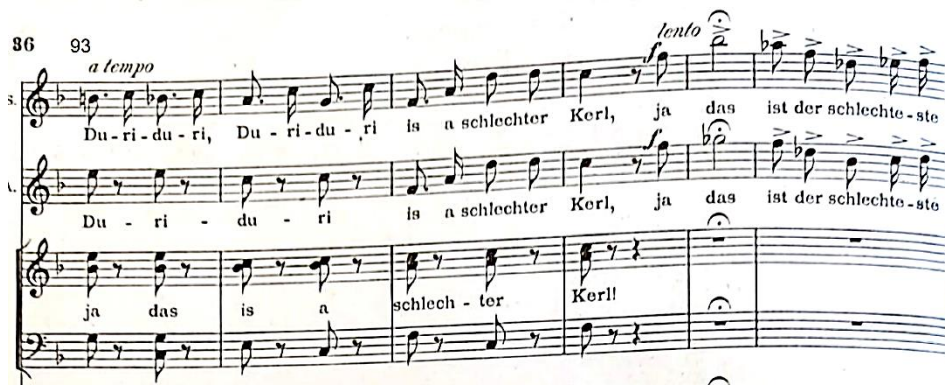
36 KA Original: Motiv auf „Die Rache tagt“, das erste Mal von Alfio gesungen, S. 92.

Nur Santas Melodie findet sich so nicht in der Vorlage und fügt sich, mit der Melodie, die sich aus den Dreiklangstönen von As-Dur zusammensetzt, in die Tonalität ein. Die Stellen, die den Sänger*innen einige Schwierigkeiten abverlangen, wie die Oktavsprünge, viele Spitzentöne und die langen Bögen in hoher Lage, werden somit vermieden. Die Unterbrechung des Chores ist eine Wiederholung der Strophe, die bereits als eigenständiger Chor vor dem Duett erklingen ist. Bevor Santa und Affio in die neukomponierte Schluss-Coda gemeinsam mit dem Chor einsteigen, wiederholen sie den Beginn der f-Moll-Melodie.³⁷⁶ Die lustige Sentenz des Chores „Duriduri ist a schlechter Kerl“³⁷⁷ wird musikalisch untermalt von dem harmonischen Wechsel in die Varianttonart (F-Dur) und der einfach zu singenden Melodie. Über dem homophonen Chorsatz, der in der Harmonik zwischen Dominante mit Septime und Tonika wechselt, singt Santa eine Melodie, die aufgrund von fehlender prägnanter Motivik nicht leicht ins Ohr geht: Das eindrucklichste Motiv ist vielleicht noch jenes gleich zu Beginn, das c“ mit Wechselnoten die große und kleine Septime umkreist (T.85ff.).

³⁷⁵ Ebda., S. 92, erstes System.

³⁷⁶ KA *Cravalleria*, S. 34, T. 76ff.

³⁷⁷ Ebda., S. 35, T. 85ff.



37 KA Cravalleria: Melodie Santas, S.35, T. 85ff.

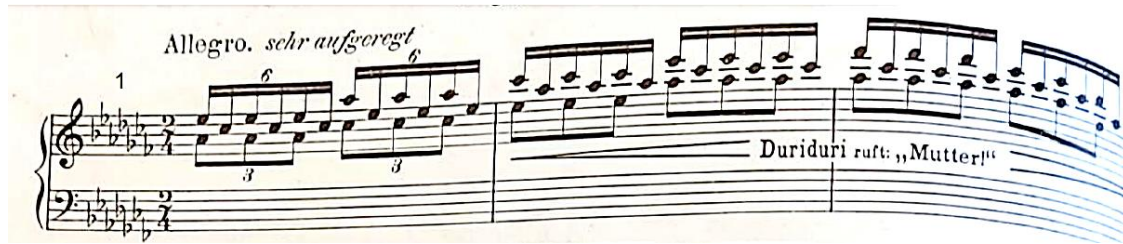
Ganz zum Ende des Duetts wird doch auf Mascagnis Fassung zurückgegriffen, wofür die letzte Kadenz des Chores nach f-Moll geleitet wird, um so das Orchesternachspiel im Allegro assai übernehmen zu können. Die wild herabstürzenden Läufe zum Ende werden hier stark abgemildert und nur die aufwärtsgerichtete Abfolge der Umkehrungen von f-Moll mit den Oktavtremoli der Bässe auf dem Grundton werden getreu übernommen.³⁷⁸

Schlussduett: Duriduri und La Traviata

Das letzte Duett und das daran anschließende Finale sind ausschlaggebend dafür, dass die Parodie als solche wahrgenommen wird, weil das tragische Ende in ein lustiges verwandelt wird, denn der brutale Frauenschrei am Ende verkündet nicht den Tod Duriduris, sondern lediglich sein Durchbrennen mit Jola. Die Musik legt zunächst trotzdem eine falsche Fährte, indem sie die Tonart Mascagnis übernimmt. Der Komponist wählt für sein Ende die denkbar dunkelste Tonart, mit nicht nur sechs, sondern sieben $\flat$ -Vorzeichen as-Moll; eine derart außergewöhnliche Wahl, die Mader übernimmt. (Auch wenn sie vermutlich für das Publikum nicht unbedingt erkennbar war.) Ebenso werden die Triolen der Unterstimmen übernommen, die den charakteristischen Dreiklangsaufstieg in as-Moll zur Melodie machen, jedoch nur bis zur Oktave (nicht zur Dezime).³⁷⁹

³⁷⁸ Ebda., S. 36; Vgl. KA Original, S. 95.

³⁷⁹ KA Cravalleria, S. 46, T. 1ff.



38 KA Cravalleria: Dreiklangsaufstieg in as-Moll, S. 46, T. 1ff.

39 KA Original: Dreiklangsaufstieg bis zur Dezime, S. 116.

Auch die Folgemotivik der Melodie wird beibehalten, die sich aus einem Dreiton-aufstieg und den daran anschließenden Tonwiederholungen zusammensetzt, was sequenziert mehrmals wiederkommt.³⁸⁰ Die Parodie strafft das Finale an vielen Stellen, so auch hier, weswegen dieses zweite Motiv etwas früher als im Original erklingt. Auch die flirrenden Sechstolen in den hohen Streichern werden beibehalten. Der aufgeregte Grund-Charakter wird durch diese musikalische Bewegungsvielfalt also auch in der Parodie angestrebt, wie ganz deutlich aus der Spielanweisung „Allegro. Sehr aufgeregte“³⁸¹ hervorgeht. Darüber ertönt der „Mutter“-Ruf, der in der Parodie, ganz wörtlich verstanden, wirklich gerufen wird und erst beim zweiten Mal Turiddu direkt zitiert mit einem gesungenen „Mutter“ auf es“.³⁸² La Traviata steigt hier schon früher ein, indem sie auf derselben Tonhöhe antwortet. Ihre Trockenheit und das Missverständnis zwischen ihr und ihrem Sohn bringt die Komik in diese Szene. Diese ist musikalisch im Folgenden vornehmlich von Kürzungen und Vereinfachungen in Form von liegenden Akkorden und gesanglich von einem schlichten Parlando-Stil geprägt. Musikalisch werden bis auf den Tonartwechsel

³⁸⁰ Ebda., T. 6f.

³⁸¹ Ebda., T. 1.

³⁸² Ebda., T. 9.

nach As-Dur /f-Moll (T.15) weder Motivik noch andere Parameter im Orchester übernommen.

Der anschließende Teil, in dem Turiddu im Original mit der kurzen Kantilene „schützt die arme Santa“³⁸³ einen lyrischen Reueanfall erleidet, fehlt vollkommen und ist ganz im Stil des rezitativartigen Dialogs der vorherigen Takte gehalten. Während vieles in dem ersten Teil des Duetts stark zurückgenommen wurde, wird der Abschied bis zur Lächerlichkeit gesteigert. Das hier bediente stereotype Bild des Muttersöhnchens nimmt vieles von der Fatalität der Szene. Auch wenn der gesangliche Höhepunkt bei Mascagni in der Parodie aufgrund seines religiösen Inhaltes gestrichen wurde, setzen sich die aufgebrachten Tremoli des Orchesters fort. Das berühmte „un bacio“³⁸⁴ nimmt die Parodie als Anstoß und treibt es auf die Spitze, wobei sie eher die italienische als die deutsche Fassung imitiert. Im Italienischen wird es fünf Mal wiederholt, wohingegen die deutsche Übersetzung für die Erstaufführung in Wien „einen Kuss (noch)“³⁸⁵ nur zwei Mal repetieren lässt, da der wörtliche Kuss zweimal mit „(oh) teure Mutter“³⁸⁶ und das letzte Mal mit „Lebt wohl“³⁸⁷ ersetzt. Die Parodie hingegen wiederholt den Satz so oft, insgesamt neun Mal,³⁸⁸ dass der Souffleur auftritt, der sich über diese Häufigkeit lustig macht.³⁸⁹ Wenn Duriduri seinen Wunsch das erste Mal äußert, folgen Text und Melodie noch der Vorlage, lediglich anders notiert. Wie es sich als Kompositionsprinzip schon etabliert hat, ist nur der Anfang gleich; bereits die nächste Modulation wird nicht mehr übernommen. Die folgenden Ausrufe „noch einen“ werden über die Streichtremoli gesprochen, wobei der Humor durch die textliche Renitenz entsteht. Diese Beharrlichkeit verstärkt die Musik durch ihren harmonischen Aufbau, der die hohen Stimmen alle acht Takte um eine kleine Terz aufsteigen lässt,³⁹⁰ stets mit derselben Aufteilung von sechs Takten Tonika mit zwei Folgetakten der dazugehörigen Dominante.³⁹¹ Das Motiv in den Bässen steigert sich der Harmonik folgend

³⁸³ KA Original, S. 118f.

³⁸⁴ Ebda., S. 120.

³⁸⁵ Ebda.

³⁸⁶ Ebda.

³⁸⁷ Ebda.

³⁸⁸ KA *Cravalleria*, S. 48, T. 34ff.

³⁸⁹ Ebda., T. 64.

³⁹⁰ Die zweite Sequenz ist streng genommen nur eine „gehörte“ kleine Terz, notiert ist es eine übermäßige Sekunde, KA *Cravalleria*, S. 48, T. 37ff.

³⁹¹ Die Akkordfolge, die sich dadurch ergibt, ist folgende: As-Dur, dessen Dominante Es7, dann Ces-Dur und dessen Dominante Ges7, dann D-Dur mit Dominante A7.

auch alle acht Takte um eine kleine Terz. Es ist ein kurzes Motiv, das nicht aus der Vorlage stammt und sich aus zwei auftaktigen Achteln zusammensetzt, die eine kleine Terz hinaufspringen, was sich beim zweiten Mal in einen Quartsprung und beim dritten Mal auf eine Sext ausweitet, die für einen Takt mit Viertel-Überbindung liegen bleibt, bevor die Bewegung in staccato-Vierteln auf die Septim der Dominante abwärts geht, auf der sie ebenfalls für vier Schläge zum Stehen kommt und in demselben Viertelrhythmus zwei Ganztöne absteigt.³⁹²



40 KA Cravalleria: Bassmotiv mit Sequenzierung, S. 48, T. 37ff.

Dieses Motiv erinnert an eine ähnliche Abschluss-Szene mit vielen Küssen aus einer anderen romantischen Oper, die bereits einmal zitiert wurde: Den Abschied Lohengrins von Elsa in Wagners gleichnamiger Oper, die 1870 das erste Mal an der K. u. K. Hofoper aufgeführt wurde. Und tatsächlich zitiert Mader hier genau dieses Ende.³⁹³ Es ist mit den Moll-Tremoli und dem aufsteigenden Motiv nicht nur ein musikalisches Zitat, sondern wie der Regieanweisung Wagners zu entnehmen ist, auch ein szenisches. „Während er Elsa, die keines Ausdrucks fähig ist, wiederholt küsst“, singt Lohengrin seine „Leb' wohl!“³⁹⁴.

³⁹² KA Cravalleria, S. 48, T. 37ff.

³⁹³ KA Lohengrin, S. 232ff.

³⁹⁴ Ebda.



41 KA Lohengrin: Lohengrins Abschied von Elsa, oben links die Regieanweisung, S. 232.

Weil dieser Abschied eigentlich der eines schmerzvollen unerfüllten Liebespaares ist, wirkt das Zitat bei einem Mutter-Sohn-Abschied komisch und verstärkt den ödipalen Charakter Duriduris. Die immer höher werdenden Sequenzierungen aus Wagners Oper verstärken somit die Resistenz gegen Duriduris gesprochene Kussforderungen, in deren Exaltiertheit hinein der Souffleur mit seinem komischen Kommentar bricht und dadurch die Entladung dieses Spannungsaufbaus verhindert. Die folgenden zwei Generalpausen verleihen durch ihre Leere dem dazwischenkommenden, letzten „Noch einen“³⁹⁵ eine besondere Komik.

Duriduris letzte Worte „Leb' wohl“,³⁹⁶ wie die Lohengrins, stammen aus dem italienischen Original, werden jedoch durch die Umkehrung des aufsteigenden Quartsprungs (es“-as“) in dessen Komplementärintervall – eine abfallende Quint es“-as‘ – gesanglich vereinfacht.



42 KA Cravalleria: Duriduris Abschied von seiner Mutter, S. 48, T. 69f.

Das Agitato-Zwischenspiel steht wie im Original in des-Moll und übernimmt die absteigende Melodie und die Taktwechsel, lässt den 2/4Takt nur kurz stehen und geht über in den beliebten 3/4 Takt, wodurch Lucias Antwort entfällt.³⁹⁷ Es

³⁹⁵ KA Cravalleria, S. 48, T. 67.

³⁹⁶ Ebda., T. 69.

³⁹⁷ Ebda., T. 71f.; Vgl. KA Original, S. 121.

schließen direkt die modulierenden Tremoli an, die die neue Tonart, für das „maestoso e grandioso“ vorbereiten. Die Parodie übertreibt dieses Finale auf ironische Weise nicht nur durch das Erhöhen der Tonart von F-Dur auf G-Dur, sondern fügt der ohnehin schon prunkvollen Tempovorschrift noch ein „pomposo“³⁹⁸ hinzu. Santas Wiederauftritt ist gestrichen, was das Orchester aber nicht daran hindert, die bekannte Melodie aus dem Preludio in den ersten zehn Takten erklingen zu lassen und sich dramatisch auf den von allen erwarteten Schrei hin zu steigern. Auch der Übergang in die Triolen bleibt gleich, allerdings wird das klangmalerische, tiefe Motiv, das die majestätische Melodie von zuvor „come un mormorio“³⁹⁹ abbricht, leider nicht übernommen. Stattdessen werden die leichter auszuführenden tiefen Tremoli einfach fortgesetzt und anstelle eines dreifachen ein einfaches Piano vorgeschrieben, was die gesamte Szene weniger geheimnisvoll gestaltet. Es folgt im Anschluss kein kollektiver Schrei, weil die Todesnachricht ausbleibt. So endet die Parodie nicht in einem gewaltvollen „Largo e ritenuto colla massima forza sino alla fine“⁴⁰⁰ sondern mit der Schlusspointe, die alle auf der Bühne anwesenden unerwarteterweise glücklich stimmt. Die einzig unglückliche, Santa, kehrt nicht zurück auf die Bühne und sogar Affio verkündet mit einem (aus heutiger Sicht sexistischen) Witz, dass er ohne Frau besser dran sei.⁴⁰¹ So ist das Ende der Oper in f-Moll unmöglich: Mader übernimmt zwar noch die chromatisch, wellenförmig absteigende Streicherlinie, gestaltet das Ende sanfter in einem F-Dur-Andante, das mit punktiertem Rhythmus zum Schluss führt und so die positive Stimmung des Textes auch in die Musik verlegt.⁴⁰²



43 KA Cravalleria: Ende in F-Dur, S. 49.

³⁹⁸ KA Cravalleria, S. 49.

³⁹⁹ KA Original, S. 122, „mormorio“ bedeutet im Italienischen in diesem Kontext „Gemurmel“.

⁴⁰⁰ Ebda., S. 123.

⁴⁰¹ KA Cravalleria, S. 49, T. 99.

⁴⁰² Ebda., T. 113ff.

4. Fazit

Auch auf musikalischer Ebene lassen sich, ähnlich zur textlichen, die Vereinfachung (Trivialisierung) und Kürzung als die prägendsten Verfahren feststellen. Das betrifft insbesondere die Harmonik, indem auf leichter zu spielende (oder singende) Tonarten ausgewichen wird, aber auch, um komplizierte Modulationen – die kompositorisch eine Herausforderung darstellen – zu vermeiden. Ebenso erfahren die Gesangspartien erhebliche Erleichterungen, weil sie durch die Kürze des gesamten Werkes weniger gesangliche Ausdauer fordern; vor allem aber, weil die Partien durch das Auslassen einiger Spitzentöne, das Transponieren in niedrigere Tonarten, kürze Gesangsphrasen und das Ersetzen vieler Rezitativ-ähnlichen Passagen durch Sprechtext, an das gesangliche Niveau angepasst wurden, wie es das Repertoire am Theater an der Wien zu der Zeit vorgab, das als Vorstadttheater vor allem durch seine Operetten- und Singspiel-Erfolge und sein Unterhaltungsprogramm bekannt war und daher auch eher spielende Sänger*innen als große Stimmen an das Haus holte. Das beste Beispiel dafür ist die Veränderung des Stimmfaches von Alfio zum Tenor, damit der Publikumsliebbling Josef Josephi diese Rolle übernehmen konnte. Kürzung werden ausnahmslos in allen Szenen und musikalischen Stücke vorgenommen, die die Thematiken Kirche und Religion berühren. Das nimmt der Geschichte und dem gesellschaftlichen Dilemma, in dem Santuzza steckt, die Tiefe und so auch viel vom Ernst der Lage. Denn die Gesellschaft in der Oper Mascagnis ist nicht nur geprägt von der Leichtigkeit des Feierns und der Einfachheit des bäuerlichen Lebens, sondern eben auch von den strengen Regeln und Moralvorstellungen der Kirche, an denen Santuzza und letzten Endes Turiddu zu Grunde gehen.

Auch wenn die Grundstruktur der Chöre, Arien und Duette und viele der wirklich bekannten Melodien beibehalten wurden, kann nach der Analyse gesagt werden, dass die Tendenz eher Richtung Differenz als Wiederholung tendiert. Ganz besonders geprägt von der viel leichteren, weniger dramatischen Struktur, die die Wechsel zwischen Nummer und gesprochener Einheit erzeugen. Dies wird unterstützt von dem fehlenden „dunklen“ Gegenstand der kirchlichen Oppression und kann auch als Kritik an der von manchen als zu „schwülstig“ empfundenen, italienischen Musik verstanden werden. Das Kriterium Kritik, das im Text deutlich zu erkennen

ist, ist in der Musik stellenweise auch auszumachen, wenn die hochdramatischen Szenen, wie das Streitduett durch lustige Wiener Lieder unterbrochen werden. Das Kriterium Komik, entgegen anfänglicher Zweifel, ist sehr wohl auch in der Musik zu finden. Die musikalischen Witze entstehen in der Parodie auf verschiedenen Wegen, die selten trennscharf voneinander zu unterscheiden sind, und meistens ineinanderfließen, wie das Roßbach bereits bei den Methoden rein theatraler Parodien feststellen konnte:

Erstens dadurch, dass bewehrte musikalische Mittel, die durch die Zeit eine bestimmte Bedeutung gewonnen haben, in einem verfremdenden Kontext angewendet werden, wie zum Beispiel der verminderte Akkord, der eine häufig eine „unheilvolle“ oder schlechte Konnotation hat, weil er den Tritonus enthält, der in Musik lange Zeit für den Teufel oder das Böse stand. Wenn er mit dem Text „brummiger Bär“ verwendet wird, wirkt dies lächerlich und deswegen komisch. Ähnlich verfährt der Walzerrhythmus, der in das Preludio oder Streitduett von Santuzza und Duriduri eingeflochten wird.

Dieses Walzer-Einfügen kann auch der zweiten Methode angerechnet werden, die durch Lokalkolorit versucht, lustige Situationen zu erzeugen; dazu muss für Wien natürlich der Walzer erhalten. Weitere Beispiele sind das Läuten der Tramway in Affios Lied in Form des Dreiklangmotivs, der träge Chor der Grundwächter oder das Besingen des Wiener Weins in Duriduris Trinklied.

Die dritte und häufigste Methode ist der „unerwartete oder unpassende Moment“, der Komik erzeugt. Zum Beispiel wenn eine textlich ernste Situation mit einer unpassenden Musik unterlegt wird oder auch umgekehrt, wie bei Santuzzas Besänftigungs-Ausbruch, der eine hochdramatische Musik mit dem banalen Aufzählen der Speisen kombiniert; ebenso der unerwartete Wiener Dialekt in der *Siciliana*. Die stärksten dieser Überraschungsmomente sind jedoch Zitate aus anderen sehr berühmten Opern, Stücken oder Gassenhauern der Zeit, die als Überraschung in das musikalische Geschehen hereinplatzen: So erklingen oft die ersten Noten aus der Vorlage, was die Erwartungen des Publikums auf eine falsche Fährte lockt, dann aber die Abbiegung zu einem anderen bekannten Werk nimmt, wie zum Strauß-Walzer „An der schönen blauen Donau“ im *Intermezzo*, Lohengrins „Leb‘-Wohl“ am Ende beim Abschied Duriduris von seiner Mutter, oder dem Leitmotiv zu

„Nie sollst du mich befragen“ aus demselben Wagner-Klassiker. Ein weiteres Beispiel dafür sind im Streitduett zwischen Santa und Duriduri die kurzen Zitate der bekannten Melodien aus populären Liedern, wie „Komm fahr'n ma nach Nußdorf 'naus“ von Carl Lorens oder „Der alte Drahrer“ von Ludwig Sioly, die die ernsten Situationen verharmlosen.⁴⁰³ Durch die spontanen und unerwarteten Änderungen wird Humor erzeugt, vor allem, wenn der Erkennungsmoment der bekannten Melodien stattfindet. Diese Methode tritt häufig in Kombination mit einer Steigerung ins Absurde auf, wodurch das Unpassende oder Unerwartete noch stärker auffällt, wie zum Beispiel das Ende mit den ödipalen Kusseinforderungen Duriduris oder Santuzzas ewige Aufzählung der Speisen.⁴⁰⁴

Ein großer Unterschied zwischen der musikalischen und der textlich erzeugten Komik ist, dass man die musikalische hören (nicht nur lesen) und direkt verstehen muss, damit sie ihre Wirkung entfalten kann. Sie muss viel direkter und unver-schlüsselter eingesetzt werden, weil kein Textbuch zum erneuten Lesen vorliegt, wie bei dem Libretto. Die wenigsten Zuschauer*innen haben sich wohl einen Klavierauszug der Parodie gekauft, um zu analysieren, wie der Humor musikalisch entsteht. Daher kann das musikalische Parodieren, wenn es denn Komik erzeugen will, nur auf eine weniger subtile Art eingesetzt werden, weil es auffällig bzw. eindeutig sein muss, um verstanden zu werden.

Das ist auch der Grund, warum ausschließlich sehr bekannte Werke und Melodien parodiert werden können, denn nur so ist es möglich, Melodien, Harmonien, Stücke oder andere musikalische Parameter zu zitieren. Sie müssen dem Publikum geläufig sein, damit so eine Ähnlichkeit oder eben eine Differenz festgestellt werden kann. Diese Bedingung kann auch gleichzeitig das Fallbeil d(ies)er musikalischen Parodie sein, die viel kritisiert wurde, denn so steht sie im direkten Vergleich mit einer hochbeliebten Komposition, der sie (dem damaligen Werkverständnis folgend) aufgrund ihrer Gattung allein schon nicht das Wasser reichen kann. Hinzu kommen die wesentlich geringeren Produktions-Kosten, die zur Verfügung stehen

⁴⁰³ Leider ist nicht für alle Lieder das Notenmaterial vorhanden, dass sie aber zitiert wurden, ist in dem Zeitungsartikel aufgelistet: [o. A.]: „Krawalleria musica.“, in: *Deutsches Volksblatt*, Jg. 3 (1891), S. 7, Sp. 1. Das dort genannte „Miserere-Zitat“ aus Verdis *Il Trovatore* lässt sich nicht eindeutig im *Preludio* der Parodie identifizieren.

⁴⁰⁴ Leider ist es nicht möglich, zu eruieren, ob die Melodien, die als „neu“ oder nicht dem Original entnommen, auftauchen, weitere musikalische Zitate darstellen. Die „Incipit-Suche auf der Datenbank RISM hat leider keine weiteren Ergebnisse geliefert.

und der kurze Zeitraum, in der eine Parodie komponiert werden muss. Denn auch die Zeitnähe zum Original ist ein Kriterium, das eine Parodie erfüllen muss, um ihre Wirkung entfalten zu können. Nur so war garantiert, dass die Melodien des Ursprungswerks noch in den Ohren des Publikums liegen. Das bedeutete für die Komponisten und Librettisten,⁴⁰⁵ dass sie die Parodie unter Zeitdruck erzeugen mussten, was vermutlich zu einer geringeren Qualität führte. Auch das enge „Werk“-Verständnis des 19. Jahrhunderts trug dazu bei, dass sich bereits berühmte Komponisten vom Parodieren fernhielten, weil die Gattung als nicht originelles Werk nicht dem Status eines Genies entsprach und sich ihr daher eher unbekannte Komponisten widmeten.

Allgemeines Fazit

Es lässt sich insgesamt sagen, dass genauso gut, wenn nicht sogar raffinierter, auf musikalischer Ebene parodiert werden kann. Dass die Kritiken so unterschiedlich ausfallen, ist nur ein Zeichen dafür, wie divers sowohl die Parodie selbst als musikalisches Genre angesehen wurde, als auch die italienische Oper an sich. Die Meinungen der Kritiker müssen daher stets unter diesen Aspekten betrachtet werden. Die Parodie war auf jeden Fall ein Unterhaltungsversprechen und daher auch ein Publikumsmagnet, der die Zuschauer*innen laut der Kritiken gut amüsieren konnte. Die Analyse zeigt allerdings auch, dass Humor ein Zeitphänomen mit Ablaufdatum ist und man daher die Witze und komischen Zitate oder Wendungen immer im Kontext der Zeit verstehen muss, was nicht immer gelingen kann. Viele der angesprochenen Thematiken, vor allem aber die musikalischen Witze und Zitate, waren für das damalige Publikum allgegenwärtig und wurden daher direkt verstanden. Aufgrund von fehlendem Notenmaterial und dem zeitlichen Abstand zur Komposition können leider nicht immer alle eingebauten Zitate davon eruiert werden. Trotzdem stellt die Analyse deutlich dar, dass auf vielen verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Methoden versucht wurde, das so beliebte Original Mascagnis auf komische wie auch kritische Weise in einem eigenen künstlerischen Werk zu beleuchten. Sowohl Kritik als auch Komik können ebenso gut mit musikalischen Mitteln erzeugt werden, wie mit textlichen Mitteln und dem Körper (Gestik und Mimik) der Darstellenden. Dass sich in humoristischen Zeitungen

⁴⁰⁵ An dieser Stelle wurde absichtlich nicht gegendert.

sogar über die Fülle an *Cavalleria-rusticana*-Parodien lustig gemacht wurde, zeigt, wie sehr das 19. Jahrhundert eine Periode der Parodien war und für die Musikwissenschaft noch großes Forschungspotential bietet.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Di Rimini, M. A. [Mader, Raoul]: *Cravalleria musicana. Parodistische Oper in einem Akt. Klavierauszug mit Text*, Wien: Emil Berte & Cie Verlag [1892], Stichplattennummer: E.B.& C. 25.

Frontini, Francesco Paolo: *Ciuri Ciuri. Ritornello Popolare*, Milano: Ricordi 1883, Stichplattennummer: 49137.

Hirschfeld, Robert: „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Die Presse*, Jg. 44 (1891).

Lorens, Carl: *Da fahr'n mah alt nach Nußdorf 'naus*, bearb. von Karl Kautzky, Wien: Karl Kautzky Musikverlag [o. A.].

Mascagni, Pietro: *Cavalleria rusticana. Sizilianische Bauernehre. Oper in einem Aufzug, in der deutschen Übersetzung von Oskar Berggruen*, Klavierauszug hrsg. von Kurt Soldan, Leipzig: Peters 2007, Stichplattennummer: 11236.

Menasci, Guido / Targioni-Tozzetti, Giovanni: *Cavalleria rusticana. Oper in einem Aufzug*, in der deutschen Übersetzung von Oskar Berggruen, Berlin: Ed. Bote & G. Bock [1891].

[o. A.]: „October“, in: *Wiener Kommunal-Kalender und städtisches Jahrbuch*, Jg. 31 (1893).

[o. A.]: „Theater und Kunst“, in: *Der Humorist*, Jg.11 (1891).

[o. A.]: „Ankündigung für den 13. März“, in: *Prager Tagblatt*, Jg. 16 (1892).

[o. A.]: „Soeben erschienen“, in: *Tiroler Landesnachrichten*, Jg. 38 (1891).

[o. A.]: „Theaterbombe“, in: *Die Bombe.*, Jg. 21 (1891).

[o. A.]: „Theater. Kunst und Literatur. Krawalleria musicana“, in: *Deutsches Volksblatt*, Jg. 3 (1891).

[o. A.]: „Notizen eines Theater-Habitués“, in: *Wiener Salonblatt*, Jg. 22 (1891).

[o. A.]: „Wiener Theater“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, Jg. 15 (1891).

[o. A.]: „Die Cavalleria rusticana Parodie am Theater an der Wien“, in: *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 39 (1891).

[o. A.]: „Berlin“, in: *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 49 (1891).

[o. A.]: „Dr. Luegers neuester Coup“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, Jg. 29 (20. Juli 1891).

[o. A.]: „Antisemitismus und Sozialdemocratie“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, Jg. 29 (27. Juli 1891).

[o. A.]: „Vom Theaterbankl“, in: *Kikeriki. Humoristisches Volksblatt*, Jg. 31 (18.10. 1891).

[o. A.]: „Radfahrer im Kampfe mit Bauern“, in: *Kikeriki. Humoristisches Volksblatt*, Jg. 31 (11.10.1891).

[o. A.]: „Im Theater an der Wien“, in: *Neue Freie Presse*, Jg. [o. A.], Nr. 9700 (1891).

Pohlhammer, Ludwig / Sioly, Johann: *Weil i a alter Drahrer bin. Alt-Wiener-Lied*, für Gesang mit Gitarrenbegleitung arr. von Otto Thirsfeld, Leipzig: Franz Dietrich Verlag [o. A.], Stichplattennummer: 892.

Strauß, Johann: *Six célèbres valse de Johann Strauß de Vienne*, Klavierauszug hrsg. von J. Rummel, Paris: Heugel & Fils [o. A.], Stichplattennummer: H. 6254. (1).

Wagner, Richard: *Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten*, Klavierauszug hrsg. von Theodor Uhlig, Leipzig: Breitkopf und Härtel [o.A.], Stichplattennummer 4811.

Weigl, Alexander: *Krawalleria rustikana. Parodistische Oper in einem Act*, Emil Berte & Cie Verlag, Wien [o. A.].

Archiv-Quellen

Jahn, Wilhelm / Sonzogno, Edoardo: *Provisorischer Vertrag zwischen Sonzogno und der K. u. K. Hofoper vom 7.10.1890*, siehe *Sammelakte Cavalleria rusticana* HHStA Oper 436/1890.

Jahn, Wilhelm (Bearb.) / Mascagni Pietro: *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto*, Archiv der Wiener Staatsoper, Signatur: K. K. Hofoper Nr. 105, 20.03.1891.

Vertrag Raoul Mader an der Hofoper: AT-OeStA/ HHStA, HA Oper SR 76/375.

Vorstellungen [,] wo Orgel gespielt wird. Raoul Mader, siehe *Sammelakte Cavalleria rusticana 1890*, AT-OeStA/ HHStA 436/1890.

Sekundärquellen

Baumbach, Gerda: *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater*, Marburg: Francke Verlag 1995.

Christen, Norbert: „Ein Sonderfall des Verismus? Zu Italo Montemezzis *Il amore dei tre re*“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 180–189.

Dahlhaus, Carl: „Zeitstrukturen in der Oper“, in: *Die Musikforschung* 34/1 (1981).

Dane, Joseph A.: *Parody. Critical concepts versus Literary Practices. Aristophanes to Sterne*, Norman: University of Oklahoma Press 1988.

Fischer, Jens Malte: „Zwischen Wagnerismus und Verismo. Irr- und Auswege des Deutschen Opernlibrettos um 1900“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/2 (2012), S. 142–153.

Freund, Winfried: *Die literarische Parodie*, Stuttgart: J.B. Metzler 1981.

Genette, Gérard: *Palimpsestes. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, 9. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993.

Höslinger, Clemens: *Wilhelm Jahn. Direktor der Wiener Hofoper 1880/81 bis 1897. Sein Wirken und seine Epoche. Eine Dokumentation*, Wien: Verlag Der Apfel [unveröffentlichtes Manuskript].

Hutcheon, Linda: *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century art forms*, Champaign: University of Illinois Press 2000.

Kaindl, Klaus: „Hanno ammazzato compare Mascagni“. Italienischer Verismo in deutscher Übersetzung“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 109–131.

Krahn, Carolin: *Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft), Wien: Hollitzer 2021.

Kutsch, Karl-Josef / Riemens, Leo / Rost, Hansjörg (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*, 4., erw. und aktualisierte Aufl., Berlin / Boston u.a.: K. G. Saur 2012 (Bd. 3).

Láng, Atilla E.: „Die Operette zieht ein“, in Ders.: *200 Jahre Theater an der Wien. ‚Spectacles müssen seyn‘*, Wien: Holzhausen 2001.

Lederer, Josef-Horst: *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne: 1891–1926. Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössische musikalische Fachpresse*, Wien u. a.: Böhlau 1992.

Lederer, Josef-Horst: „L'accoglimento del verismo a Vienna (1891–1914)“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 99–107.

Lichte-Fischer, Erika: *Semiotik des Theaters. Theatralität und Inszenierung*, 5. Auflage, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2009.

Linhardt, Marion: „Johann Baptist (2)“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg12498&v=1.5&rs=id-aa09d8be-df2d-6149-3081-574ef5b7c49f&q=johann%20Strauß>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

McClary, Susan: *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

Morris, Penelope / Willson, Perry: „La Mamma. Italian Mothers Past and Present“, in Dies.: *La Mamma. Interrogating a National Stereotype*, New York: Palgrave Macmillan 2018, S. 1–27.

Müller, Beate: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie (Horizonte)*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 1994.

Pfeifer, Wolfgang: „Parodie“, in: *DWDS Online*, <https://www.dwds.de/wb/Parodie#etymwb-1>, letzter Zugriff: 03.07.2023.

Rotermund, Erwin: *Die Parodie in der modernen deutschen Literatur*, München: Eidos Verlag 1963.

Roßbach, Nikola: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2006.

Roßbach, Nikola: *Wien parodiert. Theatertexte um 1900*, Wien: Praesens Verlag 2007.

Said, Edward William: *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978.

Schwarz-Danuser, Monika: „Melodram. Terminologie, Allgemeines“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15707&v=1.2&rs=id-a8fb2499-e4bf-7bf4-d35a-883964e63480&q=melodram>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

Tschulik, Norbert: „Der Verismo und seine Grenzen“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 165–177.

Verweyen, Theodor / Wittig, Gunther: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

Von Dadelsen, Georg: „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG Online*, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15879&v=1.0&rs=mgg15879&q=parodie>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

Von Stackelberg, Jürgen: *Literarische Rezeptionsforschung. Übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1972.

Voss, Egon: „Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo“, in: *Maske und Kothurn* 49/1–2 (2003), S. 11–18.

Wünsch, Franck: *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 1999.

Online-Quellen

Czeike, Felix: „Straßenbahn“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Stra%C3%9Fenbahn>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

Czeike, Felix: „Bourgoingpalais“, in: *Wien Geschichte Wiki*, [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Bourgoingpalais_\(3,_Metternichgasse_8\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Bourgoingpalais_(3,_Metternichgasse_8)), letzter Zugriff: 02.07.2023.

Czeike, Felix: „Adolf Müller Junior“, in: *Geschichte Wien Wiki*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Adolf_M%C3%BCller_junior, letzter Zugriff: 02.07.2023.

Gilardoni, Silvano: „Irredentismus“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017428/2008-08-21/>, letzter Zugriff: 21. 04. 2022.

[o. A.]: „La Traviata“, in: *Spielpanarchiv Staatsoper*, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/182/production/1985>, letzter Zugriff: 20.03.2022.

[o. A.]: „Die Heilige Elisabeth“, in: *Spielpanarchiv Staatsoper*, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/25649>, letzter Zugriff: 21. 04. 2022.

[o. A.]: „Meilenstein. Pferdetramp (1865-1903)“, in: *Wiener Linien*, <https://blog.wienerlinien.at/meilensteine-der-wiener-linien-1865-1903-pferdetramway/>, letzter Zugriff: 02.07.2022.

[o. A.]: „Vom Sesselträger zur U-Bahn“, in: *Daten zur Geschichte des öffentlichen Stadtverkehrs in Wien. Stadtverkehrsgeschichte*, <https://tram.at/stadtverkehrsgeschichte-wien/>, letzter Zugriff: 03.09.2022.

[o. A.]: „Operetten mit den meisten Aufführungen in Deutschland. Stand August 2022“, in: *Deutsches Musikinformationszentrum*, <https://miz.org/de/statistiken/operetten-mit-den-meisten-auffuehrungen-in-deutschland>, letzter Zugriff: 02.07.2023.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung Titelblatt aus: Di Rimini, M. A. [Mader, Raoul]: *Cravalleria musicana. Parodistische Oper in einem Akt. Klavierauszug mit Text*, Wien: Emil Berte & Cie Verlag [1892], Stichplattennummer: E.B.& C. 25.

Notenbeispiele

1 Parodistische Zeichnung über die neue Parodie „Cravalleria musicana“, [o. A.]: „Radfahrer im Kampfe mit Bauern“, in: Kikeriki. Humoristisches Volksblatt, Jg. 31 (11.10. 1891), S. 5.	11
2 KA Cravalleria: Nicht synkopierte Achtel, S. 1, T. 14ff.	55
3 KA Original: Melodie – Phrasen, S. 1f.	56
4 KA Cravalleria: gebrochene Dreiklänge und ihre Sequenzierungen in der Oberstimme, S. 2, T. 35ff.	57
5 KA Cravalleria: 4-stimmiger Satz, S. 6, T. 130ff, wie im Original, S. 7, erstes System.	58
6 KA Cravalleria: Ende Preludio, wiederholter Tritonusfall, S. 10, T. 149ff.	59
7 KA Original, Vergleich Ende Preludio mit Tritonus-Fall, S. 7, letztes System. .	59
8 KA Cravalleria, Beginn Intermezzo, S. 37.	60
9 KA Strauß: Vergleich Anfang von „An der schönen blauen Donau“, S. 1.	60
10 KA Cravalleria: Achtelbegleitung mit signifikantem Rhythmus, S. 3, T. 1ff. ...	62
11 KA Original, Beginn der Melodie Turiddu in der Siziliana, S. 3.	62
12 KA Cravalleria: „Komm“ von Duriduri am Ende der Siziliana, S. 5, T. 87f.	63
13 KA Original: Vergleich Ende der Siziliana bei Turiddu von der die Intervalle der Parodie übernommen wurden.	63
14 KA Cravalleria: Erste Strophe Affio (a-b-c-d), S. 12, T. 24–35.	65
15 KA Original: Erste Strophe Alfio, S. 25f.	66
16 KA Cravalleria: Bass- und Begleitmotiv in Jolas Lied (wie im Original), S. 28.	68
17 KA Cravalleria: Jolas Lied und das Ende auf dem D7, S. 28.	69
18 KA Original: „Vivat“-Einwürfe des Chores, die die Parodie nicht übernimmt, S. 105.	70
19 KA Cravalleria: Beginn Trinklied mit den 16teln und den charakteristischen Akzenten, S. 42.	71
20 KA Cravalleria: Wechselnoten-Motiv im Chor, S. 6, T. 19ff.	72
21 KA Original: Wechselnotenmotiv bereits im Vorspiel für den Chor im Orchester, S. 8.	72
22 KA Original: Tänzerisches Motiv, S. 9.	73
23 KA Cravalleria: Ende Chor mit den absteigenden Quintfällen und der Gran Cassa am Ende, S. 11, T. 169ff.	75
24 KA Cravalleria: Wechsel zwischen Tonika, Dominante und D7 vor dem Gesangseinsatz, S. 39, T. 18.ff.	76
25 KA Cravalleria: Melodie im Chor mit Quartsprung am Ende, S. 40, T. 43.	76

26 KA Original: Vergleich Melodie im Chor mit Quartsprung am Ende, S. 98, T. 51f.	76
27 KA Cravalleria: Motiventwicklung in der Melodie des Chores, S. 29, T. 9ff.	78
28 KA Cravalleria: Schlussmotiv im Chor, S. 30, T. 30ff.	78
29 KA Lohengrin: Motiv zu „Nie sollst du mich befragen“, S. 41.	80
30 KA Cravalleria: Motiv aus Wagners Lohengrin in der Parodie, S. 18, T. 8f. ...	80
31 KA Cravalleria: Essensaufzählungen von Santuzza mit den Sechzehntelbewegung in der Begleitung, S. 20, T. 81f.....	82
32 KA Cravalleria: Chromatisches Abrutschen der Stimmen, S. 27, T. 72ff.	84
33 KA Cravalleria: Bassmelodie und Septnonakkord am Ende, S. 31, T. 5.	87
34 KA Original: Vergleich Bassmelodie und Septnonakkord, der hier länger gehalten wird, S. 87.....	87
35 KA Original: Alfio singt zum ersten Mal das Motiv, S. 91.....	88
36 KA Original: Motiv auf „Die Rache tagt“, das erste Mal von Alfio gesungen, S. 92.	89
37 KA Cravalleria: Melodie Santas, S.35, T. 85ff.	90
38 KA Cravalleria: Dreiklangsaufstieg in as-Moll, S. 46, T. 1ff.	91
39 KA Original: Dreiklangsaufstieg bis zur Dezime, S. 116.....	91
40 KA Cravalleria: Bassmotiv mit Sequenzierung, S. 48, T. 37ff.....	93
41 KA Lohengrin: Lohengrins Abschied von Elsa, oben links die Regieanweisung, S. 232.....	94
42 KA Cravalleria: Duriduris Abschied von seiner Mutter, S. 48, T. 69f.	94
43 KA Cravalleria: Ende in F-Dur, S. 49.....	95

Anhang

Abstract deutsch

Diese Masterarbeit untersucht das Phänomen der musikalischen Parodie anhand einer Analyse von der *Cravalleria musicana*, einer Parodie auf Mascagnis Oper *Cavalleria rusticana*. Die Arbeit konzentriert sich auf die textlichen und musikalischen Aspekte der Parodie und untersucht die eingesetzten Techniken, um Komik zu erzeugen und Kritik zu üben. Die Analyse zeigt, dass Vereinfachung, Kürzung und unerwartete Momente wesentliche Elemente sind, um komische Effekte zu erzielen. Die Parodie integriert lokalen Humor, sprachliche Veränderungen und Verweise auf beliebte Melodien und Opernwerke der Zeit. Durch den Vergleich mit der Originaloper werden die charakteristischen Merkmale der Parodie herausgestellt und analysiert, auf welche Weise die künstlerische Rezeption der italienischen Oper *Cavalleria rusticana* stattfindet.

Abstract english

This master's thesis examines the phenomenon of musical parody through an analysis of "Cravalleria musicana," a parody of Mascagni's opera "Cavalleria rusticana." The study focuses on the textual and musical aspects of the parody and explores the techniques employed to generate humor and critique. The analysis reveals that simplification, truncation, and unexpected moments are key elements in creating comedic effects. The parody incorporates local humor, linguistic alterations, and references to popular melodies and operatic works of the time. By comparing it to the original opera, the study highlights the distinctive characteristics of the parody and analyzes the ways in which the artistic reception of Italian opera takes place.

Tabelle 1

Scena	San-tuzza	Santa	Turiddu	Duriduri	Alfio	Affio	Lola	Jola	Lucia	Traviata	Coro	Coro/Ge nte
Preludio												
<i>Sicili- ana</i>			X	X								
1											X	X
2	X	X							X	X		
3	X	X			X	X			X	X		X
4	X	X			X				X	X	X	
5	X	X		X					X			
6	X	X	X	X				X				
7	X	X	X	X			X	X				
8	X	X	X		X	X						X
Intermezzo												
9	X				X	X			X			X
10			X	X	X		X	X	X		X	X
11			X	X		X	X		X		X	X
12	X			X				X?	X	X	X	X
Legende: Rot = verändert; X = in der Szene												

Tabelle 2

	Form		Tonart		Taktart		Tempo		Charakter		Besonderheit	
Szene/ Auftritt	Original	Parodie	O	P	O	P	O	P	O	P	O	P
Preludio	42 Takte	42 Takte	b _{dm}	# _{em}	4/4 2/4 3/4	4/4 2/4 2/4 über 6/8	An-dante e so-ste-nuto Molto ani-mato Molto largo	An-dante Ani-mato Molto largo Vivo	An-dächtig, leidenschaftlich, intensiv	Ani-mato, an-dächtig, pathetisch	Viele Tempowechsel	Viele Tempowechsel
Siciliana	53 Takte	48 Takte	bbbb _{fm}	# _{em}	6/8 3/4	6/8 3/4	An-dante	O.A.	Lyrisch, leidenschaftlich	Legato	Sizilianisch, zweiter Teil ist = Motiv von bla-bla	Wienerischer Dialekt
1	Eingangschor 284 Takte	Eingangschor 179 Takte	### _A	### _A	3/4 6/4	3/4 6/4	Allegro giocoso	Allegro giocoso	Fröhlich, hell	Fröhlich, hell	Glocken, Wechselnoten auf „Ah“, Bass ostinato zu Beginn, Aufteilung: Frauen, dann Männer,	Wechselnoten auf „Ah“, Bass ostinato zu Beginn, Aufteilung: Frauen, dann Männer, dann tutti

											dann tutti	
2	Prosa (eher <i>Parlando</i> im Original): Dialog Santuzza und Lucia (La Traviata)											
3	Lied des Alfio, 162 Takte	Tram- way- lied, 130 Takte	# em spä- ter E- Dur (bei Chor -Ant- wort)	#G- Dur/ em, spä- ter E- Dur im Ref- rain	2/4	2/4	Al- leg- retto	Al- leg- rett o	Län- dlic h, stim mun gsv oll, lus- tig	Län- dlich , grob schl äch- tig, ein- fach	Peit- sche- nknal l, Glöc- kche n, Hal- loh- Ruf, Ab- wech- seln zwi- sche- n Chor und Alfio	Peit- sche- nknal l, Glöc- kche n, Hal- loh- Ruf, Un- ter- bre- chun- g zwi- sche- n 3 Stro- phen durch Pros- a, Chor wie- der- holt Ref- rain von Affio
Im An- schl uss	Prosa in der Parodie vs. „Szene und Gebet“: <i>Regina Coeli</i> im Original erster dramati- scher Höhepunkt im tutti											
4	Nr. 5 Szen- e und Ro- man- ze San- tuzza, 107 Takte	Ge- stri- chen/ nicht vo- rhan- den	# G- Dur, spä- ter E- Dur	-	2/4	-	Larg o assai soste- nuto	-	Tra- urig, ext- rem ly- risc h, ent- täus- cht, ge- fühl- svoll	-	Le- gato	-

5	Dialog Nr. 6 Santuzza und Turiddu, 91 Takte	Dialog Nr. 6 Santuzza und Turiddu, 114 Takte	am A-Dur	am A-Dur	2/4 3/4	2/4 3/8	Allegretto Andante	Allegretto oder Mäßiges Walzer- tempo Andante	Parlando, intensiv, aufge- bracht	Gesprochener Stil, intensiv, streitig,	Tremoli, weiter- treibend, crescendi	Tremoli, weiter- treibend, crescendi
6	Nr. 7 Lied Lola, 32 Takte	Ohne Nummerierung, Lied Jola, 24 Takte	b F-Dur Modulationen	b F-Dur	6/8	6/8	(Andante)	Allegretto	Lieulich, Strophennlied	Lieulich, Strophennlied	Liedstruktur, einfache Begleitung	Ohne eigene Nummerierung, einfache Begleitung, Liedstruktur
7	Nr. 8 Duett Santuzza und Turiddu, 189 Takte	Duett Santuzza, Turiddu und Jola, 140 Takte	b Viele Versetzungen scheiden /Modulationen	b Viele Versetzungen scheiden /Modulationen	2/4 3/4 2/4	2/4 3/4 2/4 6/8 9/8 3/4 und 2/4 im Wechsel	Allegro	Allegro Andantino	Sehr leidenschaftlich, stürmisch, zornig	Leidenschaftlich Komische rweilose lustig	Dramatischer Höhepunkt : Verfluchung	Verfluchung
Nur in der Parodie	-	Chor der Grundwächter, 41 Takte	-	b F-Dur (einfache Tonalität)	-	2/4 4/4	-	Moderato im Wechsel mit Largo	-	Gemütlich, zurück- gelehnt, lustig	-	

8	Nr. 9 Duett Santuzza und Alfio, 137 Takte	Nr. Duett Santa und Affio, 108 Takte	Ohn e Vor- zei- chen , viele Ver- set- zung szei- chen ## D- Dur bbbb fm	Ohn e Vor- zei- chen , viele Ver- set- zung szei- chen bbbb fm	2/4 3/4 4/4	2/4 4/4 3/8 4/4 2/4 4/4	Al- leg- retto Larg o Al- legro assai	Al- le- gret to Lar go Mo- de- rato Viv o as- sai Al- le- gro as- sai	mar ca- tis- sim o, sehr in- ten- siv und zor- nig	Sto- cken d, miss ver- stän- dnis se, tro- cken , ra- che- durs tig lus- tig durc h chor	Viele tem- po- wech- sel, Par- lato zu Be- ginn stei- gert sich in eine Art Wut- /reue -Aus- bruch	Mit vie- len Pros- a- ein- schü- ben auf Fer- ma- ten Ra- ched uett Am Schlu- ss Re- prise Chor der Grun- dwäc- hter
Inter- mezzo	Inter- mezzo sinfonico Nr. 10, 48 Takte	Inter- mezzo Wal- zer, 91 Takte + Prosa	b F- Dur	b F- Dur	3/4	3/4	An- dant e soste- nuto	An- dan- te soste- nut o im We- chs- el mit Te- mp o di Val- se	Trös- tend , dolc- e, war- m, lei- den- sch- aft- lich	Lus- tig, tän- ze- risch , wie- geln d, po- pu- lär	Or- gel, trotz- dem zart und dolce , am Ende ppp, quasi fade- out	Be- ginn des Cav- Inter- mezzo o ge- mixt mit Strau- ß- Wal- zer
9	Szen- e und Chor, 126 Takte	10. Szen- e Chor, Duri- duri, Jola, 85 Takte	### A- Dur b F- Dur	### A- Dur Mo- dula- tion Über D- Dur in	3/4 2/4	3/4 2/4	Al- legro gio- coso	Al- legr o gio- cos o Al- leg- rett o	Ge- müt- lich, freu- ndli- ch Spä- ter feu- riger	Freu- ndlic h, ge- müt- lich, po- sitiv	Bass- -Osti- nato wie beim ers- ten Chor (Quin- ten), Glo- cken	Bass- -Osti- nato wie beim ers- ten Chor (Quin- ten), Glo- cken

				Trink lied								
	Nr. 11 Trink- lied, 114 Takte	Trink- lied, 41 Takte	# G- Dur	# G- Dur	2/4	2/4	Larg hetto Più moss o (2x)	Al- leg- rett o, lent o und vi- vac e im sch nel- len We chs el, più mo sso	Spa ßig, ge- sel- lig, auf- brau sen d, Gut e Lau ne- Feie r- Stim mun g	Leic ht spa- ßig, fei- er- laun e	Das Lied stei- gert sich im- mer mehr im Tem po und den Be- teilig- ten	Ein- fa- ches Stro- phen- lied, im 2. Teil steigt Chor mit ein
10	Fi- nale Auf- tritt Alfio, 92 Takte	11. Szen e Prosa + Chor, 61 Takte + Prosa (nicht vor- han- den)	- C- Dur Mo- dula- tio- nen # e- moll	- (viele Ver- set- zung szeich- nen) ### A- Dur ## D- Dur b F- Dur	4/4	4/4 6/8 2/4 3/4 3/4 2/4	An- dant e con moto Larg o Larg o Mo- de- rato	- Vi- vac e Lar go Al- legr o Mo- de- rato	Mis- tra- uisc h, spa- nnu- ngs- ge- la- den, fa- tal- tät	Stim- mun- gsw- ech- sel, Biss	Bruc- h zum Vor- heri- gen Nach dem Biss	
11	Fi- nale Lucia und Tur- ridu, 121 Takte	Fi- nale, 12. Szen e La Tra- viata und Duri- duri, 121 Takte	bbbb bb Ces- Dur bbbb	bbbb bb Ces- Dur bbbb As- Dur (bei Sant a + fes	2/4	2/4	Alle- gro giu- sto An- dant e mo- de- rato	Al- le- gro Al- le- gret to Me- no mo sso	Be- un- ru- higt, rast- los Ly- risc h, sen- ti- men- tal	Rast- lose Be- göei- tung , sen- ti- men- taler bei Sant a	Durc- hge- hend e achtel/se- chzehl beglei- tung, Ab- schiede	Ohne Bass- beglei- tung (Be- ginn) Tre- moli,

			As-Dur	und ces)	4/4 3/4	2/2	An-dante con moto Largo	Grandioso Più Allegro	Dramatisch	Dramatisch	Steigern d	Gedanke an San-tuzza	f, acc.
				## D-Dur # G-Dur b F-Dur		4/4 6/8 2/4 3/4	Allegro (agitato)	Agitato Maestoso grandioso pomposo Allegro Più mosso Andante	Pathetisch	Pompös, superdramatisch		Wörtlich ausgeschrieben „Pause“, bei Abschied	fff
12	Scena ultima, 41 Takte	In vorheriger Szene zusammengefasst	b F-Dur	s.o.	2/2 4/4	s.o.	Maestro e grandioso Allegro Largo e ritenu-to Vivacissimo	s.o.	Extrem dramatisch	s.o.		Todesverkündigung als Schrei	-

S. 1.

Verlagsmusikalienhändler Herrn Eduardo Sonzogno in Mailand * (vertreten durch Herrn O.F. Eirich in Wien) andererseits heute nachstehender Vertrag abgeschlossen worden.

§.1: Herr Ed. Sonzogno in Mailand überlässt der k. u. k. I. des Hofopertheaters und dieselbe akzeptiert für dieses Theater in Wien, das Aufführungsrecht des Werkes: *Cavalleria Rusticana* [,] Oper in 1 Akt von G. Targioni-Tozzetti und Guido Menasci, Musick von Pietro Mascagni.

§.2: Die k. u. k. I. des Hofopertheaters zahlt für die im §.1 bezeichnete Überlassung des Aufführungsrechtes für jede Aufführung des genannten Werkes eine Tantieme von drei Procent der Brutto-Einnahme, inclusive der auf den Tag entfallenden Abonnementsquote, die pro Quartal zu berechnen ist an Herrn O. F. Eirich in Wien für die hierm. V. Ed. Sonzogno nach Schluss eines Quartals francs abzuliefern ist.

§.3: Herr Ed. Sonzogno in Mailand verpflichtet sich das Materiale der Oper *Cavalleria Rusticana* keiner anderen Unternehmung in Wien oder Umgebung zum Zurecht der Aufführung dieses Werkes zu überlassen.

§. 4 Herr Ed. Sonzogno in Mailand liefert an die k. u. k. I. des k. k. Hofopertheaters nachstehend bezeichnete Materialien der Oper „*Cavalleria rusticana*“: 1 Partitur, die nothwendigen Orchester- und Chorstimmen, 12 Clavierauszüge, 1 Regiebuch und eventuell die vorhandenen Beihefte als Figurinen etc. (Kosten- und leihweise).

§.5. Die k. u. k. I. des Hofopertheaters zahlt nach erfolgter Lieferung des gesammten vorstehend bezeichneten Materiales den Betrag von 1000 Francs (einstausend francs) an Herrn O. F. Eirich für Ed. Sonzogno in Mailand und verpflichtet [sic] sich durch ihre Unterschrift [,] die Partitur und die Stimmen der genannten Oper weder zu verkaufen noch zu verleihen, abschreiben oder auf irgendeine Art vervielfältigen zu lassen.

§.6: Die Textbücher der Oper *Cavalleria Rusticana* bezieht die Contrahirende Direction durch Vermittlung der Wiener Firma Wallishauser/ Dr. Wolf W. Künast/ von Herrn Ed. Sonzogno in Mailand.

§.7: Wer von beiden contrahirenden [sic] Theilen diesem Vertrage in irgendeinem Punkte zuwiderhandelt oder die Erfüllung einer der durch denselben übernommene Verpflichtungen unterlässt, zahlt dem anderen Theile eine Conventionalstrafe von 1000 Francs (eintausend Francs) unbescheidet der Rechtsbeständigkeit des Vertrages an sich.

§.8: Beide Theile verzichten auf das Recht diesen Vertrag wegen Verlesung über die Hälfte anzufechten und unterwerfen sich im Falle einer Streitigkeit oder im Falle der nicht pünktlichen Einhaltung der übernommenen Verpflichtungen der Anrathung der betreffenden Wiener Gerichte.

Dieser Vertrag ist in zwei gleichlautenden Exemplaren angefertigt, genehmiget und unterzeichnet worden. Den Stempel für diesen Vertrag trägt die k. u. k. I. der k. k. Hofoper

Wien im Oktober 1890[,] Mailand im Oktober 1890.

Vertrag Raoul Mader an der Hofoper: AT-OeStA/ HHStA HA Oper SR 76/375.

Mader Raoul

K. k. Hof-Operntheater. *Solo-Gezang-Contrapunktist*

geboren am: *25. März 1856*

eingetreten am: *1. August 1882*

Ga- halts- Zahl	Vertrag		Contractlicher Urlaub	Eins- Musik	Eins- Abzug	G a g e- Gehalt	Spielhonorar- Functions- Zulage	Activ- Quartier- Geld	Alters- zulage	Funct- Taggeld	Gesamt- Jahresbezug	Anmerkung
	von	bis										
	<i>1. Aug 1882</i>	<i>31. Juli 1883</i>	<i>Wochenlohn</i>			<i>1200.-</i>	<i>300.-</i>				<i>1500.-</i>	<i>6.-</i>
						<i>12.452</i>						<i>ausgegeben am 30. November 1895</i>
						<i>1895</i>						<i>B</i>

Vorstellungen [,] wo Orgel gespielt wird. Raoul Mader, AT-OeStA/ HHStA
436/1890 Sammelakte Cavalleria rusticana, 1890.

Wien, 1890

Vorstellungen wo Orgel gespielt wird

Zahl	Name	Betrag		Bestätigung
		n.	kr.	
1	Ed.			✓
2	Heilige Elisabeth			✓
3	Traviata			
4	Goconde			✓
5	Franklin			
6	Likongain			
7	Manon			✓
8	Faust			
9	Meisterling			
10	Apokistupalos			✓
11	Adello.			✓
12	Tragedie			
13	Rhinogeb			
14	Rings			
15	Robert der Teufel			
16	Romeo			
17	Adriano Bonino			
18	König von Cordova			
19	Varall u. Leigeth			✓
20	Lamps.			
21	Ruedicane			✓
<u>Ballette</u>				
22	Helene			✓
23	Pate u. Calt			✓
24	Comes aldo.			

Fried

Zitierte Lieder: Noten

Weil i a alter Drahrer bin
Alt-Wiener Lied

Text: LUDWIG POHLHAMMER Musik: JOHANN SIOLY

*Für Gesang mit Gitarrebegleitung
arr. von Otto Thirsfeld*

Langsam

Gesang

Gitarre

1. Wann i auf d'Nacht ins Wirtshaus komm, da rennt der Wirt, der
2. Die Ma-derln hab i heut no gern und stech i a - ne
3. Und wann i stirb und viel-leicht grad der Pe-trus & Tü-rl

1. Kell-ner um, die Gäst' schrein „Ser-vus al-ter Spatz!“ 'smacht
2. nur von Fern'gibts mir an Riß, 's laßt mit ka Ruah, bis
3. zu-g'sperrt hat, mach an der Glock-ken i ein' Riß, schrei:

1. m'r a je-der gleich an Platz, denn mich kennt Alt und
2. i nur g'un-den hab' ihr Spur. A Bus-serl tragt's dann
3. „Kru-zl Lau-don Pa-ra-dies, werd's glei hab'n an Ba-

1. Jung in Wien, denn mich kennt Alt und Jung in Wien.
2. als Ge-winn, a Bus-serl tragt's dann als Ge-winn.
3. höll' da drinn, werd's glei hab'n an Ba-höll da drinn.

1.-3. Well i a al-ter Drahrer bin,
so a Auf-drahrer bin,
well i a al-ter Drahrer bin,
so a Auf-drahrer bin.

1) Skandal

Verlag: Franz Dietrich, Leipzig
Eigentum des Verlegers für alle Länder. Nachdruck verboten
Alleiniges Vertriebsrecht dieser Ausgabe: Friedrich Hofmeister-Verlag Wien I, Seilergasse 12
Ho. F. 1 W. Sch. 892

Ho. F. 1 W. Sch. 892
Walthers-Eisen- u. Holz- u. Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn, Wien

Pohlhammer, Ludwig / Sioly, Johann: *Weil i a alter Drahrer bin. Alt-Wiener-Lied*, für Gesang mit Gitarrebegleitung arr. von Otto Thirsfeld, Leipzig: Franz Dietrich Verlag [o. A.], Stichplattennummer: 892.

Musik: Carl Lorens
Text: Carl Lorens - Bearb.: Karl Kautzky
© K.K.music

Da fahr'n ma halt nach Nußdorf 'naus

Marcia

So

sin - gen dort nur Wea - ne - rich was fesch's, was schön's: Da fahr'n ma

halt nach Nuß - dorf 'naus, dort gibts a Monds - gau -

zeit - lich schla - fen wie die Heah - ner woll'n net d'Wear - geh'n, weil

dec, da rennt der Wea - ner Schmääh, da laß ma

wir erst rich - tig mun - ter werd'n, wenn d'Stern am Him - mel stehn. Wir

ech - te Dad - ler 'naus und gen - gan in der

tref - fen uns am grü - nen Tisch zu ka - ner Kon - fe - renz, wir

Fruah im Ne - bel z'haus

1. Da 2.

DOWNLOAD

© K.K.music A 1210 Wien Jedlersdorferstr.99/23/8 Tel.: +43 1 29 21 960
http://www.kkmusic.at

DOWNLOAD

© K.K.music A 1210 Wien Jedlersdorferstr.99/23/8 Tel.: +43 1 29 21 960
http://www.kkmusic.at

Lorens, Carl: *Da fahr'n mah alt nach Nußdorf ,naus*, bearb. Von Karl Kautzky, Wien: Karl Kautzky Musikverlag [o. A.].

Vergleich Libretto und Klavierauszug der Cravalleria musicana:

Es werden nur die Stellen genannt, an denen Unterschiede deutlich werden bzw. die „Prosa“-Teile, die nur in dem Klavierauszug stehen und andersherum.

Siziliana

KA: Oh, Jola, komm, Oh, Jola, komm.; Libretto: Oh Jola... Jola...

KA: Jola: (schreit hinter dem Vorhange): Gehst fort, mein Mann komm z'Haus. (Gleich darauf hört man ein Geschirr zerschlagen und Duriduri aufschreien.); Libretto: [fehlt].

Osterchor

KA: Im Osterchor „Ah“ vom Chor; im Libretto nicht festgeschrieben.

Tramwaylied

KA: Zwischen der ersten Strophe und dem Refrain folgt eine „kurze Prosa“ [nicht vorhanden].

KA: Vor 3. Strophe: „Unterbrechung durch Prosa“ [nicht vorhanden].

KA: Am Ende, nach Choreinsatz noch einmal [Prosa].

5.Szene

KA (mehr Dialekt): I war wo i war und I thua was I will!); im Libretto: Duri-duri: Ich war wo ich war und thu' was ich will

Nach Jolas Lied, Szene 7

Nur im KA:

Duriduri (gesprochen): Durchaus nicht, wir sprachen nur a wengerl übers Wetter.

Jola: Geht ihr nicht zur Kirche Santuzza?

Santa (gesprochen): Zur Kirche geh'n nur die, deren Kleider und Gewissen rein sind.

Jola: (gesprochen): Ich habe erst gestern beide chemisch putzen lassen.

Santa (gesprochen): Das muss a saubere Arbeit g'wesen sein, schöne chemisch geputzte Jola.

Duriduri: Komm Jola, komm Jola, komm gehen'mer zur Kirchen.

Jola: Bitte, stört Euch nicht! (gesprochen): Ich hupfe schon allein die paar Stufen hinauf.

Santa (gesprochen): ja, hupfe nur, weil du nicht wert bist, dass dich der Erdboden trägt!

Duriduri (gesprochen, lieb und naiv): Komm Jola, gehen'mer bet'n!

Jola (gesprochen): Bleibt doch gute Unterhaltung, ich geh zur Kirchen.

Fortsetzung Duett:

Santa: Du bleibst, Salamucci!

Duriduri: Was willst Du? War das Absicht?

Santa: Gewiss war's Absicht, ich bin nicht betrunken!

Duriduri: (gesprochen): Einmal wird ick Dir noch erschlagen.

Santa: Duriduri! (gesprochen): Du willst mit mir abhandeln!

Duriduri: Gewiss, es behagt mir nicht mehr!

Santa (gesprochen): Das sagst du mir so keck ins Gesicht?

Duriduri: Ja so sind sie, ja so sind sie!

Santa (gesprochen): Wo gehst du hi?

Duriduri: Mir gengan heut' nach Nussdorf raus.

Santa (gesprochen): Ich bring mich um.

Duriduri: Was geht das uns an!

Santa (gesprochen): Duriduri, verlass mich nicht, ich bitte dich.

Duriduri: Warst nit auffa g'stieg'n, warst nit abi g'falln!

Santa(gesprochen): Du bist wirklich ein gemeiner Kerl, Salamucci!

Duriduri: Weil i an alter Drahrer bin!

Santa: Duriduri ich bechwöre dich!

Duriduri: Oh du Elisabeth! (gesprochen): aber jetzt wird's mir zu dumm, ich geh zur Kirche.

Santa(gesprochen): Um der jola zu zeigen....

Duriduri(gesprochen): jetzt wird's mir zu dumm, sag ich, geh!

Santa(gesprochen): damit du mit der Jola.... Du gehst nicht zur Kirche!

Duriduri: (gesprochen): Mit mir ang'lernten Athleten willst du raffan) So an schwaches Weib mit so viele Schwächen. (gesungen): Geh! Geh! Geh! Geh! Geh! Geh!

Santa (gesprochen): Fürchte meinen Zorn, ich bin im Stand und mach eine Riesendummheit!

Duriduri (gesprochen): So dumm wie du, bin ich schon lang! Eins! Zwei! Drei!

Santa: (gesprochen): Auf dich! Verregnete Ostern! (gesungen) Varafluchter! (gesprochen): i was nit, mir wird so berggrün vor die Augen.

Duett Santa und Affio

KA [fehlt]; Libretto: Affio: Und sie hat mir gar nicht davon geschrieben, die Faule.

Heimgehchor

KA: Lobet Gott und preiset ihn und seine guten Gaben, am Ostersonntag muss a Jeds sein Osterräuscherl haben!; Libretto: Lobt und preiset unsern Wirth, und seine guten Gaben, am Ostersonntag muss a Jeds sein Osterräuscherl haben!

Trinklied

KA: Der Alte wird schon kommen; Libretto: Der Alte wird schon kummen [sic].

Nur im KA: Duriduri (gesprochen): Aber ich bitt' Dich, es ist ja nur Dein Mann! (Gesungen) He Freunde lasst uns trinken!

KA: [fehlt]; Libretto: 2. Strophe Trinklied, Duriduri: Ja der Schöpfer schuf die Frauen, / Herrlich sind sie anzuschauen, / Wie der Wein so hell und klar, / Ist ihr Herz auch treu und wahr. / In Groß-Wien lasst die Frauen leben, / den Männern sind sie treu ergeben, / Doch bei uns in Sicilien, o sapristi! / da gibt's so treue Frauen nie.

Szene 11

KA: [fehlt]; Libretto: Duriduri (gesprochen): Nichts, bitte!

Nur im KA: Regieanweisung: „Umarmen sich! Duriduri beißt Affio ins Ohr etc.“; Libretto: [fehlt].

KA: [fehlt]; Libretto: Duriduri: Denn was sein muss, das muss sein

KA: Prosa: Duriduri (gesprochen): Bitte noch ein Wörtchen möchte ich höflichst gebeten haben.

KA: [fehlt]; Libretto: Duriduri: Ich weiß ich bin dir schuldig!

KA: Affio (gesprochen): Ja noch 200 Lire!, Libretto: [fehlt].

KA: [fehlt]; Libretto: Duriduri: Und seh' mein Unrecht ein!

Druckfehler im KA: steht „Affio“ dort, obwohl es Duriduri singt, ab „Die Santa ist mein Leben, sie hat sich mir ergeben. Und darum muss durchbohren ich dir Gauch den Bauch!

Scene 12:

KA: [fehlt]; Libretto: Traviata: Du warst zu feurig.

Duriduri: Mutter, gib mir deinen Segen; Libretto: Mutter, zahl für mich die Schulden!

Traviata; Da hast du meinen Segen!; Libretto: Da hast du eine Lira!

KA: Einen Kuss noch Mutter, noch einen, einen Kuss, noch einen. / (gesprochen): Noch einen, Mutter ! Noch einen! Noch einen Noch einen! Noch einen! / Souffleur (schreit): Nimmt denn die Busslerei kann End?/ Duriduri (gesungen): Mutter! Noch einen, lebt wohl!; Libretto: Duriduri:Einen Kuss, noch, Mutter, einen, Mutter, leb wohl!

KA: Bauern: Duriduri ist... Duriduri ist.../ Bauern (gesprochen): Duriduri ist mit Jola und dem Zeug des Affio durchgebrannt! / Affio (gesprochen): Lieber Gott, ich danke Dir!; Libretto [fehlt].

Libretto Originalpartitur: Archiv der Wiener Staatsoper

Jahn, Wilhelm (Bearb.) / Mascagni Pietro: Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto, Archiv der Wiener Staatsoper, Signatur: K. K. Hofoper Nr. 105, 20.03.1891.

Legende

Rot= gestochene Fassung in Partitur: Version Berggruen

Schwarz= Fassung Libretto Jahn (in Partitur in roter Tinte hinzugefügt)

Gelb= Eintragungen in Bleistift (oder sonstiger 3. Art)

Wenn nichts mit Schrägstrich und Farbe als Alternative dabeisteht, dann ist der Text gleich.

Die Seitenangaben dienen zur Orientierung innerhalb der Partitur.

TURRIDU

S.9ff: Lola rosengleich blühen deine Wangen, roth wie die Kirsche leuchten deine Lippen, Wer vom Mund dir Küsse darf nippen,

...(unlesbar) Liebesgunst darf nippen

(darunter ergänzt die italienische Fassung „Chi t'ha bacia)

trägt nach dem Paradiese kein Verlangen.

(Veränderung Textaufteilung: ke-in Ver-lang-en, zu: kein ve-er-la-angen)

Wohl steht vor deiner Thür, ein warnendes Mal.

Blutig gefärbt ist Deiner Kammerschwelle

Dennoch lieb ich dich zu meiner Qual.

Doch sterb' ich gerne, hab ich Dich genossen;

Und ohne Zaudern eilt ich zur Hölle,

Und wird das Paradies mir dann erschlossen;

fände ich im Paradies nicht dein holdes Antlitz! Ah!

So eil' ich, bist du nicht dort, Dir nach, zur Hölle! Ah!

CHOR

S. 41ff.

Duftig erglänzen Orangen in grün gehüllt,

Orangen duften und glänzen in Grün gehüllt,

Lerchen durchjubeln den blühenden Hain.

Die Lerche singt, wo die Myrthe erblüht,

O süße Lenzeslust, Liebe und fröhliche Lieder

Zeit ist für Jedermann fröhlich zu singen,

Sie Knospen neu uns in trunkener Brust

Das süße Lied, das uns mit Glück das Herz erfüllt!

Im gold'nen Feld inmitten reifer Ähren,

Im reifen Felde zwischen gold'nen Ähren,

ertönt euer Spindeln lautes Schwirren,

Vernehmen wir der Spindeln lautes Schwirren,

Wenn müde dann nach Ruhe wir begehren,

Nicht länger wollen wir blinken!

wird unser Fuß nicht weiter sich verirren,

Als eurer feurigen Augen Glanz uns leuchtet!
Wie der Vogel dem Lockruf, folgen auch wir euch! (Ende S. 48)
Wenn die Sterne zur Ruhe uns freundlich winken

S. 58: Lasset für heute die Arbeit! (gleich)
Die heilige Madonna grüßt wieder ihn den teuren Sohn.
Denn mild grüßt die Madonna den Heiland schon, der zu ihr zieht!

Duftig erglänzen Orangen in grün gehüllt,
Orangen duften und glänzen in Grün gehüllt,
Lerchen durchjubeln den blühenden Hain.
Die Lerche singt, wo die Myrthe erblüht,
O süße Lenzeslust, Liebe und fröhliche Lieder
Zeit ist für Jedermann fröhlich zu singen,
Sie Knospen neu uns in trunkener Brust
Das süße Lied, das uns mit Glück das Herz erfüllt!

Im gold'nen Feld inmitten reifer Ähren,
Im reifen Felde zwischen gold'nen Ähren,
ertönet euer Spindeln lautes Schwirren,
Vernehmen wir der Spindeln lautes Schwirren,
Wenn müde dann nach Ruhe wir begehren,
Nicht länger wollen wir blinken!
wird unser Fuß nicht weiter sich verirren,

Als eurer feurigen Augen Glanz uns leuchtet!
Wie der Vogel dem Lockruf, folgen auch wir euch! (Ende S. 48)
Wenn die Sterne zur Ruhe uns freundlich winken!
Usw.

S. 68
SANTUZZA
Saget / Sagt mir, Mutter Lucia...

LUCIA
Bist du's? Was willst du?

SANTUZZA
Wo ist Turridu / Turridu ist da?

LUCIA
Zu mir kommst, um meinen Sohn zu suchen? / Zu mir kommst Du nun, meinen
Sohn zu suchen?

SANTUZZA
Ich möchte fragen nur,
wollt mir freundlich verzeihen, wo ich ihn finde. / Fragen wollt ich Euch nur
freundlich, wollt mir verzeihen, wo ich ihn finde.

LUCIA

Ich weiß es nicht, weiß es nicht, lass mich in Frieden / **Weiß es nicht, weiß es nicht, will keinen Hader/** (in Bleistift: **will es auch wissen**).

SANTUZZA

Mutter Lucia, ich bitte euch in Thränen, Thut **/handelt/ handelt lieb**) wie unser Herr mit Magdalenen,

O sagt **/saget/ o sagt** mir mitleidvoll:

Wo ist Turridu?

LUCIA

Er ging um Wein nach Francofonte./ **Er ist gegangen um Wein nach Francofonte:**

/ Er ging um Wein nach Francofonte.

SANTUZZA

Nein! Man sah ihn im Dorf noch **/Dorfe noch** gestern abend.

LUCIA

... Was sagst Du?

Doch kam er nicht nach Hause. / **Aber er kam nicht nach Hause.** / **Doch kam er nicht nach Hause.**

Tritt ein!

SANTUZZA

Ich darf entweihen nicht die Schwelle,

Ich darfs nicht wagen,

Verdammt bin ich, ausgestoßen, meiner Ehre beraubt! (durchgestrichen) /

Ich darf entweihen nicht die Schwelle,

Ich darf nicht, denn die Kirche hat mich bestraft durch Excommunication!

Ich darf entweihen nicht die Schwelle,

Ich darfs nicht wagen,

Von der heiligen Kirche!

LUCIA

Was weißt du nicht von meinem Sohn? / **Und was denn weißt du von meinem Sohne?**

SANTUZZA

Welche Qual im Herzen / **Ah! Welch ein Dorn im Herzen!**

ALFIO

Rossesstampfen, Peitschenknall und der muntre Glöckchenschall /

Meine Rösslein eilen schnell, ihre Glöckchen klingen hell,

Das ist mein Leben hallo(h Libr)! /

Treib ich sie vorwärts halloh!

Weht der Wind auch kalt und rauh,

Blasen Winde noch so rauh (Wdhlg. von vorherigem text)

droht der Himmel noch so grau /

ist der Himmel noch so grau

Ich bleibe doch stets froh!

CHOR

Morgen so wie heute,
Fröhlich fort ins Weite
Der wakre (sic) Fuhrmann zieht...! /
**Niemand froher sein kann,
als ein wackrer Fuhrmann,
Der zieht von Ort zu Ort!**

TENÖRE (S. 86f.)

Morgen so wie heute,
Fröhlich fort ins Weite
Der wakre (sic) Fuhrmann zieht...!
Und ist bald hier, bald dort! /
**Niemand froher sein kann,
als ein wackrer Fuhrmann,
Der zieht von Ort zu Ort.**

ALFIO

Zu Hause harrt mein Weibchen, mein zärtlich süßes Täubchen, treu mir bis in
den Tod!/
Mein Weib und meine Lieben, die sind daheim geblieben, sie harren liebevoll!
Rossesstampfen, Peitschenknall,
Und der muntre Glöckchenschall,
S'ist Ostern und ich bin da! /
**Meine Rösslein eilen schnell, ihre Glöckchen klingen hell,
Trotz Ostern treib' ich wie toll,
Trotz Ostern, ich treib wie toll!**

CHOR

[Es ist ein unklar, welche der Textfassungen der Chor hier singt, weil anfangs nur
der rote Text dort steht, später nur der schwarz gestochene und teilweise der ori-
ginale italienische Text]
Morgen so wie heute,
Fröhlich fort ins Weite
Der wakre Fuhrmann zieht...!
Und ist bald hier, bald dort! /
**Niemand froher sein kann,
als ein wackrer Fuhrmann,
Der zieht von Ort zu Ort. /**
S. 99: Zu Ostern bin ich fort!

[Musikalischer Strich von S. 95-98 (letzter Takt; Verkürzung Chor-Alfio-Part)]

BILD 3

LUCIA

Seid begrüßt Vetter Alfio!
Wie seid ihr glücklich, stets froh gelaunt! /
**Glücklich Ihr, Vetter Alfio,
Wie seid ihr stets so heiter und froh! /**
Seid begrüßt Vetter Alfio! Wie seid ihr glücklich, stets froh gelaunt!

ALFIO

Mutter Lucia ihr habt wohl noch von eurem/ **jenem** alten Wein?

LUCIA

Weiß nicht. Mein Sohn ging fort, um neuen uns zu holen. /

Weiß nicht Turridu ging fort um ihn zu holen [...unkenntlich, da mit dunkelblauem Buntstift durchgestrichen] /

...Um neuen zu... (mit Buntstift dunkelblau).

ALFIO

Turridu ist da! Ich sah ihn diesen morgen ganz nah an meinem Hause. /

Er ist noch da! Ich sah in heute Morgens ganz nahe meinem Hause.

LUCIA

Wie? / **Wirklich?**

SANTUZZA

O schweigt! /**So schweigt doch!**

ALFIO

Ich muss noch weiter. Ihr geht wohl in die Kirche? /

Ich muss mich sputen. Geht ihr denn nicht zur Kirche?

Ich muss mich beeilen. Denn ich will in die [Kirche].

CHOR [S. 106]

Regina coeli laetare! - Halleluja!

Quia, quem meruisti portare, - Halleluja!

Resurrexit sicut dixit. - Halleluja!

Lasst uns Preisen den Herrn, der erstanden,

Preisen lasst uns den Herrn, der erstanden,

Der uns heute seinem Grabe entstieg.

Lasst uns Preisen den Herrn, der in Banden

Preisen lasst uns den Herrn, der in Banden,

Sich erkämpfte den glorreichsten Sieg.

Sich hat erzwungen den Sieg.

SANTUZZA

[S. 110+111 fehlt/ Im Libretto ganz weg]

Lasst uns Preisen den Herren, der erstanden,

Preisen lasst uns den Herrn, der erstanden,

Lasst uns Preisen den Herren, der in Banden

Preisen lasst uns den Herrn, der in Banden,

Sich erkämpfte den glorreichen Sieg.

Sich hat errungen den Sieg.

SANTUZZA, LUCIA, CHOR (S.124)

Oh Her, Oh Herr/

Unsern Herrn, unsern Herrn!

LUCIA

Weshalb gabst du mir ein Zeichen zu schweigen? / **bleiben?**

ROMANZA E SCENA

SANTUZZA

Als Euer Sohn einst fortzog, Heimat und euch musst' meiden,
Hat Lola er geschworen ewige Treu' beim Scheiden,
Er kam zurück, fand sie vermählet.)
Zu lindern seine Schmerzen, sucht' an meinem Herzen,
Trost er für seine Qualen.

Mich liebt' er, ich liebt' ihn, ach!

Wisst ihr denn nicht mehr Mutter,

Dass bevor er gegangen

Zum Heere den Liebesschwur von ihm Lola hat empfangen?

Er kam zurück, sie war gebunden.

Mit neuer Liebescherzen,

Wollt' er hinweg di[e] Leiden, die alten Liebesschmerzen

Mich liebt' er, ich liebt' ihn, ach! (gleich)

[S. 136: Partitur]

Von Neid erfasst, erwachte das alte Feuer,

Der Leidenschaft blind hingegeben

Vergessend ihres Gatten, von Eifersucht getrieben,

Der Leidenschaft bald hingeben,

Stahl sie den Mann mir und seine Liebe.

Was gilt mir noch das Leben, ach ohne Lieb', ohne Ehre?

Lola ist nun die Seine und ich vergeh' und weine ah...

Mein Herz, es bricht, ich sterbe

Erfasst von Neid, schürte das alte Feuer,

Ihres Gatten vergessend,

Sie in dem Mann, der mir theuer, in ihm, der mir so theuer,

Ich ward bestohlen, ich ward bestohlen!

Denn ich ward schon die Seine, ah

... ich war schon die Seine.

**Lola und Turridu lieben sich, Lola und Turridu lieben sich, ich wei[ne] (eig nur.
wei-..., dann die ital. Textfassung darunter)...**

LUCIA

Gott, sei mir gnädig,

was hab' ich vernommen

an diesem heil'gen Tage?

Sa: Ich Unglücksel'ge / **Ich bin verloren!**

Nun geht, Mutter, / **So geht nur Mutter,**

und betet fromm zum Höchsten.

Betet günstig für mich, es kommt Turridu(**gleich**)

SANTUZZA

Ich möchte einmal noch ihn beschwören/

Ich möchte ihn noch zum letzten Mal beschwören,
nur einmal fleh'n, um seine Liebe!
Ich möchte' ihn noch zum letzten Mal beschwören!

LUCIA

Steh' du gütig ihr bei, Mutter der Gnaden!

SANTUZZA

Von Neid erfasst, erwachte das alte Feuer,
Vergessend ihres Gatten, von Eifersucht getrieben,
Der Leidenschaft blind hingegeben
Stahl sie den Mann mir und seine Liebe.
Was gilt mir noch das Leben ohne Lieb', ohne Ehre,
Lola ist nun die Seine – und ich vergeh' und weine,
Mein Herz, es bricht, ich weine! Etc.

DUETTO

TURRIDU

Du hier, Santuzza?

SANTUZZA

Ich harrete Deiner. / durchgestrichen mit Bleistift/ Ich harrete Deiner.

TURRIDU

S'ist Ostern, Du gehst nicht zur Kirche?

SANTUZZA

Nein, nein! / Nicht ich! (durchgestrichen)
Du musst mich hören! / Muss mit Dir sprechen!

TURRIDU

Ich suche die Mutter!

SANTUZZA

Ich muss mit dir sprechen!

TURRIDU

Nein, nein, nicht hier! / Nicht hier, Nicht hier! (dgstr)

SANTUZZA

O sag', wo warst du? / Wo bist du gewesen? (dgstr)

TURRIDU

Was kümmerts dich? In Francofonte ... / Was willst Du :ger...[unlesbar] in Francofonte

SANTUZZA

Das ist nicht wahr!

TURRIDU

Santuzza, glaube mir!

SANTUZZA

Nein, Lüge nicht!

Ich sah Dich (s.149)/

Man sah dich heimlich schleichen ums Dorf /

Heimlich umschleichen das Dorf

Und heut' am frühen Morgen warst du, Falscher, schon an Lolas Thüre./

Und heut in aller Frühe hat man Dich erblickt beim Hause der Lola (dgstr).

TURRIDU

Wie? Du verfolgst mich?

SANTUZZA

Nein, ich (**ohne ich**) kanns beschwören, soeben hat's erzählt Vetter Alfio, ihr Mann, der hier vorbei kam./

Das hat uns selbst berichtet, Vetter Alfio, der eben kam vorbei.(dgstr)

TURRIDU

So also lohnest du mir meine Liebe? /

Also erwidert Du mir meine Liebe?

Willst Du mich tödten? (sic)/ **quälen?**

SANTUZZA

Ach sprich nicht dieses Wort /

Ah, das darfst Du nicht sagen

Ach, sprich dieses Wort nicht. (Libr.)

TURRIDU

Nun denn so lass mich, lass mich, Du wirst mich nicht betören und nicht beschwicht'gen meinen Zorn. /

Lasse mich also, Lasse mich! Es wird Dir nicht gelingen mich zu beschwatzen durch deine glatten Worte

SANTUZZA

Gesteh, du liebst sie?/

Du liebst Sie also?

TURIDDU

Nein!

SANTUZZA

Viel schöner wohl ist Lola .../

Gar wunderschön ist Lola...

TURIDDU

Schweig', ich lieb sie nicht!/
Schweige, ich lieb' sie nicht!

SANTUZZA

Du liebst sie, (Du) liebst sie,
ja, du Treuloser!/
Verfluchter!

TURIDDU

O Santa!
Santuzza!

SANTUZZA

Ja, jenes schlechte Weib/
Jenes verruchte Weib
hat dich mir geraubt!

TURIDDU

Höre, Santuzza, reize mich nicht,
denn ich bin nicht dein Sklave.
Lass ab, mich zu quälen!/
bin ich ein Sklave der Eifersucht? Du sollst mich nicht quälen

SANTUZZA

(Ängstlich)
Töte mich! Ich will es dir danken,
will dir verzeihen, dann sind zu Ende all meine Qualen!/
... Strafe! Ich kann den Kummer Dir nicht verhehlen, ich kann den Kummer Dir nicht verhehlen, Dir nicht verhehlen!

TURIDDU

Lass mich, Santuzza, reize mich nicht,
denn ich bin nicht dein Sklave.
Lass ab, mich zu quälen! /
Lass mich, Santuzza, bin ich ein Sklave der Eifersucht, du sollst mich nicht quälen!

SANTUZZA

(Ängstlich)
Töte mich, ich will es dir danken,
will dir verzeihen, dann sind zu Ende all meine Qualen...
(bricht ab, da Lolas Stimme hörbar wird)

TURIDDU

Lass mich, Santuzza!
Bin nicht dein Sklave.
Lass ab, lass ab, mich zu quälen ...
(bricht ab)

SECHSTER AUFTRITT

Nr. 7 - Lied der Lola

LOLA

(hinter der Szene)

O süsse Lilie!/
So blüht ihr Lilien

Zahllose Engel sah ich nachts erscheinen, (**gleich**)

doch ach, so schön wie er, gewahrt' ich keinen/
so schön wie er allein gewahrt ich keinen

O süsse Lilie!/
So blüht ihr Lilien!

Viel tausend Sterne glänzen hoch am Himmel,

doch heller noch seh' ich sein Aug' erstrahlen.

Ah, ah, ah!

O süsse Lilie! ... etc.

(tritt auf und unterbricht den Gesang)

Ah, Turiddu, ging Alfio hier vorüber?/
Ah, Turridu, saht ihr meinen Alfio?

TURIDDU

Ich kam soeben erst,

ich weiss es nicht! /

ich kam soeben auf, ich weiß nicht!

LOLA

Er ist vielleicht /**wahrscheinlich noch bei dem Hufschmied.**

Lange kann er nicht weilen/ **Doch muss er bald kommen.**

Und Ihr? Ihr hört die Messe auf dem Platze? (**gleich**)

TURIDDU

(Verlegen)

Ich sprach hier mit Santuzza. / **Santuzza sagt mir etwas.**

SANTUZZA

(Heftig)

Ja, ich sagte ihm, dass heute Ostern,

dass der Herr in jedes Herz sieht./

Ja, ich sag, dass heute Ostern, dass der Herr sieht alle Thaten!

LOLA

Geht Ihr nicht in die Kirche? (**gleich**)

SANTUZZA

(Rasch)

Nein, das darf nur der,

der frei sich weiss von Sünde./

Ich nicht, nur der darf gehen, der weiß, dass er frei von Sünde

LOLA

(stark, energisch)

So dank' ich dem Himmel, / **Ich danke dem Himmel,**

geneigt zur Erde.

SANTUZZA

(Ironisch)

O, das ist christlich, das ist christlich, Lola!

TURIDDU

(zu Lola, verlegen)

So gehn wir, so gehn wir,

hier haben wir nichts zu schaffen./ hier können wir nicht bleiben.

LOLA

(zu Turiddu, ironisch)

O, bleibt doch bei ihr!/ O, bleibt beisammen!

SANTUZZA

(zu Turiddu, energisch)

Ja, bleibe, bleibe,

ich muss mit dir noch sprechen.

LOLA

(stets ironisch)

Euch beschütze der Himmel,

spöttisch

ich geh' zur Kirche.

(Gleich)

SIEBENTER AUFTRITT

Nr. 8 - Duett (Fortsetzung)

TURIDDU

(Zornig)

Nun, da siehst du, was du getan hast./ s'ist geschehen!

SANTUZZA

(kalt)

Du hast's gewollt, wohlan, so sei's! / Hast' gewollt, wohlan so sei's!

TURIDDU

(Aufbrausend)

Ha, bei Gott! /Hüte Dich!

SANTUZZA

Willst du mich töten? / Schlag mich zu Boden!

TURIDDU

Nein!

(entfernt sich)

SANTUZZA

(ihn zurückhaltend)
Turiddu, oh/ **so hör mich!**

TURIDDU
Geh!

SANTUZZA
(Angstvoll)
Turiddu, oh/ **so hör mich!**

TURIDDU
Geh!

SANTUZZA
Turiddu, so hör mich!
Nein, nein, Turiddu,
du kannst mich nicht treulos verlassen,
kannst nicht verstossen mich von dir./
Nein, nein Turridu, verweile, verweile ein wenig, kannst nicht verstoßen mich von dir!

TURIDDU
Wag's nicht, zu folgen! / **Warum verfolgst du mich?**

SANTUZZA
Hör mich, Turiddu,
du kannst mich nicht
so treulos verlassen?!/ **So bleibe ein wenig Willst du mich wirklich schon verlassen?**

TURIDDU
Lass deine Klagen./ **Ich kanns nicht leiden!**
Gib endlich Raum, ich will in die Kirche!/
So gib mir Raum, lass mich in die Kirche!

SANTUZZA
Nein, nein, Turiddu!
Du kannst mich nicht treulos verlassen.
Nein, Turiddu, du kannst nicht verstossen mich von dir./
Nein, nein Turridu, verweile, verweile ein wenig! Nein , nein Turridu etc... (wdhgl)

TURIDDU
Wag's nicht, zu folgen mir,
zu folgen mir.

SANTUZZA
Ach, deine Santa,
kannst du sie leiden sehn,
kannst du, Geliebter,
grausam verlassen

deine Santuzza?/

Von Deiner Santuzza höre die Klagen! Willst du wirklich so scharf versagen?
Deine Santuzza?

TURIDDU

Lass mich zur Kirche!
Wag's nicht, zu folgen,/
Geh'lass dir's raten!

SANTUZZA

Nein, Turiddu,
bleib noch bei mir!/
Verweile, verweile ein wenig, bleib noch!

TURIDDU

Lass deine Klagen,
Lass deine Klagen!

SANTUZZA

(Flehend)
O, Turiddu!

TURIDDU

Lass die Klagen!

SANTUZZA

Nein, Turiddu,
verweile noch!

TURIDDU

Geh!

SANTUZZA

Nein!

TURIDDU

Geh!

SANTUZZA

Turiddu!

TURIDDU

Geh!

SANTUZZA

Ah, nein Turiddu!
O verweile, sei nicht so grausam,
verstoss mich nicht!

TURIDDU

Lass mich zur Kirche,
lass die Klagen,
lass deine Klagen
und folg mir nicht!
Geh und wag's nicht, zu folgen,
lass deine Klagen!
(Schreiend)
Geh! Geh! Geh!

SANTUZZA
Nein! Nein! Nein!
(Flehend)
Sieh deine Santuzza klagen in Thränen, lass dich nur hoch? Und stoße mich
grausamst von Dir/
Von der Geliebten höre das Klagen
Willst du sie versagen? Wilsst du mich wirklich versagen?

TURIDDU
(sich beherrschend)
Geh, lass dir sagen ...

SANTUZZA
Kannst du mich treulos verlassen?

TURIDDU
Geh!
Was nützt/ frommt die Reue nach der Beschimpfung?

SANTUZZA
Kannst du so grausam
mich verlassen,
kannst du so mich leiden sehn?

TURIDDU
Geh!

SANTUZZA
Ach, deine Santa
kannst du leiden sehn? Ah!

TURIDDU
Geh! Lass deine Klagen! Geh! Ah!

SANTUZZA
(Verzweifelt)
Ach, deine Santa,
kannst du sie leiden sehn? Ah!

TURIDDU
Wag's nicht, zu folgen,

lass deine Klagen! Geh!

SANTUZZA

(mit höchster Leidenschaft)

Nein, Turiddu,

du kannst mich nicht treulos verlassen.

Nein, Turiddu,

du kannst nicht mich verstossen von dir.

TURIDDU

Geh, lass deine Klagen,

lass deine Klagen,

wag es nicht, zu folgen mir,

zu folgen mir!

SANTUZZA

(Drohend)

Hüte dich! / **Wart nur!**

TURIDDU

(äußerst stark)

Vor deinem Zorn ist mir nicht bange!

(wirft sie nieder und eilt in die Kirche)

SANTUZZA

(höchst zornig, fast gesprochen)

Auf dich die roten Ostern, Treuloser! / **Ungetreuer!**

(sinkt gebrochen nieder)

ACHTER AUFTRITT

Nr. 9 - Duetto

SANTUZZA

(Mut fassend, zu Alfio)

Ah, Euch hat Gott hergesendet,

o Freund Alfio! / **Ah, Gott hat euch hergesendet, Vetter Alfio!**

ALFIO

(Ruhig)

Sagt, wie weit ist die Messe?/

Wo hält man in der Messe

SANTUZZA

Wohl bald zu Ende. / **Sie ist bald aus,**

Statt mit Euch weilt Lola dort mit Turiddu! / **Aber wisst ihr...Lola verliess sie mit Turiddu!**

ALFIO

(Erstaunt)

Was wollt Ihr damit sagen?/ Was wollt ihr sagen?

SANTUZZA

Dass, wenn Ihr Euch mühet, / Dass wenn ihr euch rackert,
in Wind und Regen
für sie zu sorgen,/um ihr das Brod zu ernten
Lola Euch schmückt das Haupt
mit böser Zierde!/ Lola das Haupt Euch schmückt mit böser Zierrath!

ALFIO

Ah! Im Namen des Herrn,
Santa, was sagt Ihr?

SANTUZZA

Die Wahrheit!
Turiddu stahl mir all mein Glück und die Ehre,/ Turridu mir raubte, mir raubte die
Ehre,
und Euer Weib hat mir sein Herz geraubt,(gleich)
in höchster Leidenschaft
Turiddu, er stahl mir das Glück und die Ehre! / Turridu mir raubte, mir raubte die
Ehre,

ALFIO

(Drohend)
Wenn Ihr mich belogen,
fühlt meines Armes Schwere! / Habt ihr mich belogen, dient der Tod euch zur
Ehre!

SANTUZZA

Fremd war meinem Herzen stets die Lüge, /
Selbst hab' ich's wahrlich bis zur Stunde,
Wahrheit nur sprach mein Mund! /
hab's bis zur Stunde nicht geglaubt!
Selbst schmachbedeckt, muss ich, erfüllt von tiefem Schmerz
Euch Eure Schande nun enthüllen./
Zu meinem tiefen Schmerz
und zu meiner Schande,
bedrückt die reine Wahrheit nur das Herz!
Weh mir Armen, Turiddu, er stahl mir das Glück und die Ehre, und Euer Weib hat
mir sein Herz geraubt!/
Ja, das Haupt zu meinem tiefen Schmerz und zu meiner Schande,
Turridu mir raubte, mir raubte die Ehre und Euer Weib hat ihn mir geraubt!

ALFIO

(nach einer kleinen Pause)
Du armes Mädchen,
er zahlt dir's mit dem Leben!

SANTUZZA

Verruchte Tat,

dass ich Euch dies gesagt!/
Verrucht bin ich, dass ich Euch dies gesagt!

ALFIO

(Unterbrechend)

Verflucht sind beide/
jene!

Die Schuld wird nicht vergeben,

die Rache tagt/
ich räche mich,

noch eh' ein Stern erblinkt/
bevor es wieder tagt.

Die Schuld wird nicht vergeben!

SANTUZZA

Verruchte Tat!

ALFIO

Die Rache tagt,

noch eh' der Abend naht!/
bevor es wieder tagt!

SANTUZZA

Verruchte Tat, / verrucht bin ich

dass ich Euch dies gesagt! / dass ich dir dies gesagt!

ALFIO

(Heftig)

Sein Blut will ich

in Strömen fließen sehn!

In Hass verwandelt meine Liebe sich!/
Sein Blut muss fließen, liegen mir zu Füßen; ich hasse was ich einst so sehr ge-

liebt

SANTUZZA

Verruchte Tat,

dass ich Euch dies gesagt! / (siehe vorher)

ALFIO

(Wütend)

Verflucht sind beide!

Die Schuld wird nicht vergeben,

die Rache tagt! (siehe vorher)

SANTUZZA

Verruchte Tat! (siehe vorher)

ALFIO

Die Rache tagt,

noch eh' ein Stern erblinkt!

Ja, die Rache tagt! (siehe vorher)

SANTUZZA

Verruchte Tat,

ja, verruchte Tat! (siehe vorher)

(beide ab)

Nr. 10 - Intermezzo Sinfonico

NEUNTER AUFTRITT

Nr. 11 - Szene, Chor und Trinklied

MÄNNER

(in Gruppen; halblaut untereinander)
Zum Herde des Hauses, ihr Freunde,
dort harren hold die Fraun
auf unser Kommen, geschwind!
Dass uns die Festlust
Herz und Sinn erheitern mag,
schnell zu Weib und zu Kind!/
Nach Hause, nach Hause Gevatter!
Wollen wir eilig gehen
nach unser Frauen zu sehn.
Gar viel Freuden bringt das schöne Osterfest
Jedem heim in sein Nest.

FRAUEN

(in Gruppen; halblaut untereinander)
Zum Herde des Hauses, ihr Frauen,
dort harrt der Gatte schon
auf unser Kommen, o Glück!
Dass uns die Festlust
Herz und Sinn erfreuen mag,
schnell zum Herde zurück!/
Nach Hause nach Hause, ihr Frauen
Lasset uns eilig gehen
Nach unser Männern zu sehn
Gar viele Freuden bringt das schöne Osterfest
Jedem heim in sein Nest

(Lola und Turiddu kommen aus der Kirche)

TURIDDU

(zu Lola, die sich entfernen will)
Wie, Base Lola, Ihr geht vorüber,
ohne mich auch nur zu grüssen?

LOLA

Ich gehe nach Hause ...
Es erwartet mich Alfio. / **Habt ihr meinen Mann gesehen?**

TURIDDU

Seid ohne Sorgen,
er kommt hierher!/ **schon heim!**
(sich an die Landleute wendend, die abgehen wollen)
Ihr Freunde, kommt und trinkt! / **Inzwischen trinken wir...**
Die Becher füllt mit Wein! /**Ein Gläschen von dem roten Wein!**

TURIDDU

Schäumt der süsse Wein im Becher,
winkt der Liebe Preis dem Zecher,
dann erfüllt der Sorgenbrecher
uns mit Mut und wonn'ger Lust.
Hoch der Wein, in ihm ist Wahrheit,
er gibt unserm Geiste Klarheit,
zeigt uns des Lebens Narrheit
rosig verklärt im süssen Rausch!/

**Hoch der blutig rote Wein
Zu dem Becher funkelt er rein
Wie der Liebsten klare Augen
Und erfüllt mit Lust das Sein!
Hoch der Wein, in dem die Wahrheit
Er verschafft dem Geiste Klarheit
Und vertreibt die böse Laune
Sorgenbrecher ist der Wein!**

FRAUEN, MÄNNER
Vivat!

TURIDDU
(zu Lola)
Es lebe, was wir lieben! / **was ihr liebet!**
(Trinkt)

FRAUEN, MÄNNER
Vivat!

LOLA
(zu Turiddu)
Es sei Euch Glück beschieden!/ **(gleich)**

FRAUEN, MÄNNER
Vivat!

TURIDDU
So trinkt!

FRAUEN, MÄNNER
Vivat!

So trinkt!
Man bringe frische Krüge!

LOLA, TURIDDU, FRAUEN, MÄNNER
So trinkt!
Man bringt uns frische Krüge!

FRAUEN, MÄNNER
Schäumt der süsse Wein im Becher,
winkt der Liebe Preis dem Zecher,
dann erfüllt der Sorgenbrecher
uns mit Mut und wonn'ger Lust.
Hoch der Wein, in ihm ist Wahrheit,
er gibt unserm Geiste Klarheit,
zeigt uns des Lebens Narrheit
rosig verklärt im süssen Rausch!
Hoch der Wein, hoch der Wein!
Vivat! Vivat! So trinkt!
Hoch der Wein, hoch der Wein!
Es lebe hoch der Wein,
ja, hoch der Wein!

Fassung Berggruen Wdhlg, siehe vorher!

STRICH VON SEITE 246-247 (vor Alfios Auftritt)

(Alfio tritt auf)

ZEHNTER AUFTRITT

Nr. 12 - Finale

ALFIO
Seid mir alle gegrüsst! / Ich biet Euch guten Morgen!

FRAUEN, MÄNNER
Vetter Alfio, willkommen!

TURIDDU
Seid willkommen,
mit Euch lässt sich gut trinken. / Ihr seid ein wahrer Zecher!
Da! Leeret den Becher! / Trinket! Voll ist der Becher!

ALFIO
weist den Becher zurück
Danke!
Mag Euren Wein nicht geniessen,
denn er würde wie Gift mir / wie Schierling
durch die Kehle fliessen!

TURIDDU
Wie's Euch beliebt!

LOLA
O Gott, das Unglück naht!

EINIGE FRAUEN
(stecken die Köpfe zusammen, nähern sich Lola und flüstern zu ihr)
Frau Base Lola,
kommt lasst uns geh'n von hier! /wir wollen gehn von hier!

(Alle Frauen führen Lola fort)

TURIDDU
Habt Ihr mir noch was zu sagen?/ habt ihr mir was zu sagen?

ALFIO
Ich? Nichts!/ Ich? Garnichts!

TURIDDU
Wohlan denn,
so steh' ich Euch zu Diensten. / Vortrefflich, ich steh euch zu Diensten gleich!

ALFIO
Sogleich?

TURIDDU
Sogleich!

ALFIO
Vetter Turiddu,
wir haben uns verstanden,
mit Beziehung
und was geschehen muss,
mag nun geschehen!/ Vetter Turridu,
Ihr habt mich recht gebissen,
Wir werden uns ganz gut verstehn,
glaub ich!

TURIDDU
Lauf Alfio! / Vetter Alfio!
Ich weiss, ich bin im Unrecht.
Ich schwör' es Euch, dass ich es tief bereue,
und bin bereit, Euch meine Schuld zu zahlen./
Ich schwöre es Euch bei dem Namen des Heilands, dass wie ein Hund ich liesse
Euch mein Leben.

Doch, wenn ich nicht mehr bin,
schmerzlich bliebe sie verlassen,

die arme Santa, die sich mir ergeben,
bliebe sie verlassen, die sich mir ergeben./

Doch wenn ich sterbe
Wäre sie verloren, wäre sie verloren,
die sich mir ergeben.

Ach, arme Santuzza!/ Arme Geliebte!

Drum muss durchbohren
dieser Stahl dein Herz! /
So muss ich Euch ins Herz den Stahl nun bohren!

ALFIO
(Kalt)
Schon gut, das Schicksal wird entscheiden;
ich erwarte Euch draussen hinterm Garten. /
Gevatter, handelt gänzlich nach Belieben.
Ich will warten hinterm Haus in dem Garten.

(geht mit den Männern ab)

ELFTER AUFTRITT

TURIDDU
Mutter!
Mutter, der Rothe war allzu feurig, und leider
liess ich heut' zu sehr von ihm mich verleiten;
ich will deshalb ins Freie./
Mutter, der rothe ist stark wie Feuer
Und leider ließ ich mich heute sehr von ihm verführen.
Will im Felde spazieren...

Doch vorher, Mutter, gebt mir Euren Segen,
wie einst Ihr tatet,
als ich fort ins Feld zog./
Doch vorher segne Du, du mir so theure, mich wie damals, als ich zog mit den
Soldaten.

Und noch eins, Mutter, versprecht mir, /(gleich)
schmerzlich/ versprecht mir
kehr'/ komm ich nicht wieder,
kehr'/ komm ich nicht wieder,
schützt die arme Santa,
seid ihr dann Mutter,
leidenschaftlich
ihr, der ich geschworen,
zum Altar sie zu führen.
Schützt, o liebe Mutter,
die arme Santa,

kehr' ich nicht wieder .../
Werdet ihr beschützen,
mein Mädchen,
dess' Ehre ich leider hab gebrochen,
Der ich die hre versprochen,
sollt ihr bechützen die arme Santa,
kehr ich nicht wieder!

LUCIA

Wie deut' ich diese Worte,
mein lieber Sohn?/
Weshalb sagst du mir das, mein liebes Söhnchen?

TURIDDU

(Leicht)

O, Mutter, 's ist nichts,
der Wein hat mich verwirrt! / mich liess der Wein so schwatzen!
Für mich, ach, fleht / betet zum Höchsten!
Einen Kuss noch, teure / gebt mir Mutter,
ach, noch einen Kuss, o teure Mutter!
Lebt wohl! O, lebet wohl,
schützet die arme Santa,
lebt wohl, Mutter, lebt wohl!/
Kehr ich nicht wieder, schützet die arme Santa, so küsst mich, Mutter, mit Gott!
Gott sei mit Euch!

LUCIA

Turiddu! Was will er sagen?
Turiddu! Turiddu! Ah!

ZWÖLFTER AUFTRITT

Santuzza tritt auf

LUCIA

Santuzza!

SANTUZZA

O teure Mutter!

(Die Bühne belebt sich. Die Aufregung malt sich in den Gesichtern aller, die einander ängstlich anblicken; man hört von fern Gemurmel.)

EINE FRAU

(schreit in ziemlicher Entfernung)

Turiddu ward erschlagen!/
Erschlagen ward der Gevatter Turridu!

(Man hört in der Nähe verworrenen Lärm. Die Frauen eilen ängstlich herein.)

EINE ANDERE FRAU

(schreit voll Entsetzen)

Turiddu ist tot! / Erschlagen ward der Gevatter Turridu!

(Alle stürzen vorwärts)

SANTUZZA, LUCIA

(schreiend)

Ah!