

Johann Adolf Hasses Dresdner Drammi per musica und die italienische Operntradition

von Panja Mücke

Johann Adolf Hasse komponierte während seiner Kapellmeistertätigkeit am Dresdner Hof zwischen 1734 und 1763 seine berühmtesten Drammi per musica und kleinere musiktheatralische Werke wie Favole pastorali und Feste teatrali. Jährlich fanden am Dresdner Hof Erstaufführungen von ein bis drei Hasseschen Opern statt, und insgesamt vertonte Hasse für Dresden 33 verschiedene Bühnenwerke. Während der Verpflichtung Hasses als Kapellmeister kam den Opernaufführungen im höfischen Musikleben gegenüber allen anderen Gattungen der Hofmusik (Tafel, Kammer, Kirche) eine herausragende Bedeutung zu. Unter Hasses Direktion entwickelte sich die Dresdner Hofoper zu einer europäischen Institution mit hoher Reputation, wie exemplarisch aus einer Äußerung Johann Friedrich Reichardts aus dem Jahr 1774, also elf Jahre nach Hasses Entlassung als Dresdner Hofkapellmeister ersichtlich wird: „Zu der Zeit, da Haße hier lebte, da die Oper eine der besten war, die jemals bestanden“.¹

Hasses Tätigkeit als Komponist und Kapellmeister in Dresden wurde entscheidend geprägt durch die institutionellen und okkasionellen Voraussetzungen, die der Dresdner Hof bot, und die sich in verschiedenen Punkten von den Aufführungsbedingungen in Italien und in anderen europäischen Residenzen unterschieden:

1. Der Dresdner Hof zählte während der Regentschaft von König August III. zu den brilliantesten Höfen Europas, was sich zumal in der außerordentlichen Pracht der musiktheatralischen Aufführungen manifestierte. August III. markierte mit seiner Hofkultur und insbesondere mit der Qualität seiner Hofoper vor dem sächsisch-polnischen Adel als auch vor den europäischen Fürstenhäusern seinen dynastischen Anspruch, seinen Reichtum, seinen politisch-ökonomischen Einfluß im Reich und seine Verbundenheit mit Habsburg. Hasse arbeitete für eine stehende italienische Hofoper, wie sie zu dieser Zeit aufgrund finanzieller und geschmacklicher Erwägungen an den deutschen Höfen neben Dresden nur noch in München (mit größeren Unterbrechungen), ab 1742 in Berlin und ab 1753 in Stuttgart existierte.

2. Aufgrund der repräsentativen Funktion dieser Hofkultur und Hofoper konnte Hasse seine Opern mit einem exorbitanten finanziellen Aufwand realisieren. Wirtschaftliche Überlegungen – wie sie die Impresari der kommerziell organisierten italienischen Theater anstellen mußten – spielten für die Auswahl der Sänger, die Aufwendungen für das Orchester und die Ausstattung der Opern eine untergeordnete Rolle. So strebten die venezianischen Impresari z. B. kommerzielle Erfolge und lange Aufführungsserien mit hoher Zuschauerauslastung dadurch an, daß sie ein oder zwei populäre Sänger als

¹ Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 2. Bd., Nachdruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1774, Hildesheim und New York 1977, S. 109.

„Zuschauermagneten“ engagierten, einem beliebten Komponisten einen Auftrag zur Vertonung erteilten, aber die Kosten für Orchester, die übrigen Sänger und die Ausstattung relativ gering hielten. In Dresden hingegen wurde die Anzahl der Aufführungen vom Regenten festgelegt, die Aufführungsserien und die Publikumsauslastung waren durch die kostenlose Ausgabe der Karten für die Finanzierung der Hofoper nicht von Belang. Die Auswahl der Libretti, der Hauptdarsteller und des Komponisten erfolgte nicht unter ökonomischen Gesichtspunkten, sondern allein nach dem Geschmack des Kurfürst-Königs und unter dem Aspekt der Repraesentatio Maiestatis.

3. Der Dresdner Hof verfügte zur Hasse-Zeit über eines der bedeutendsten europäischen Orchester des 18. Jahrhunderts mit internationalem Renommee und anerkannt hohem spielerischen Standard. Die Berühmtheit der Kapelle zeigt sich in zahlreichen positiven Äußerungen prominenter Zeitgenossen wie von Francesco Algarotti, Jean-Jacques Rousseau und Johann Joachim Quantz und auch darin, daß Friedrich II. seine Berliner Hofkapelle in den 1740er Jahren in der Zusammensetzung nach dem Vorbild Dresdens etablierte.

Wie die Hof- und Staatskalender zeigen, ist das Dresdner Orchester in den 1730er Jahren mit einer Mitgliederzahl von ca. 30 Musikern mit dem Orchester der Hamburger Oper vergleichbar. Es ist zu dieser Zeit bedeutend kleiner als die Wiener Hofmusik unter Johann Joseph Fux, überbietet aber bereits die kleinen venezianischen Opernorchester. Im Jahre 1755 entspricht die Größe der Dresdner Hofkapelle mit 46 Mitgliedern in etwa der des Orchesters in Neapel und der Pariser Oper und übertrifft die höfischen Orchester in Mannheim, Wien, Berlin und Stuttgart. Zudem ist die Zusammensetzung der Dresdner Hofkapelle in den 1750er Jahren in Europa geradezu einzigartig und nur mit der – nach ihrem Vorbild eingerichteten – Berliner Hofkapelle vergleichbar. So umfaßte das Dresdner Orchester 1756 achtzehn Geiger, fünf Bratschisten, vier Cellisten, zwei Kontrabassisten, drei Flötisten, sechs Oboisten, sechs Fagottisten und zwei Hornisten. Im Vergleich dazu besaß das Mannheimer Orchester bei etwa gleichem Streicherapparat weniger Oboen und Fagotte. Das Orchester der Pariser Oper wies zwar eine ähnliche Zusammensetzung auf, hatte jedoch mehr tiefe Streicher, und das Orchester in Neapel war um 1755 ein fast reines Streicherorchester mit wenigen Oboen und Fagotten.² Ferner nahm die Dresdner Hofkapelle durch hervorragende Instrumentalisten (wie den Geiger Johann Georg Pisendel, die Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin und Johann Joachim Quantz, die Oboisten Antonio und Carlo Besozzi und die Hornisten Anton Joseph Hampel, Johann Adam und Andreas Schindler, Johann Georg Knechtel sowie Karl Haudeck) auch eine qualitativ herausragende Position in Europa ein und zeichnete sich durch eine

² Vgl. zu den Mitgliederzahlen und der Zusammensetzung der verschiedenen europäischen Orchester Adam Carse, *The Orchestra in the 18th Century*, Cambridge 1940, S. 18 ff.; Ortrun Landmann, „Dresden, Johann Georg Pisendel und der deutsche Geschmack“, in: *Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das Musikleben ihrer Zeit, Konferenzbericht der VIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz [...]*, hrsg. v. E. Thom (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 13), o. O. o. J., S. 20–34; Richard Lorber, „Johann Georg Pisendels Concerto D-Dur: Die Quellen und deren Einrichtung für eine Rundfunkproduktion“, in: *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. R. Faber [u.a.], Kassel 1991, S. 117–133; Rosina Topka, *Der Hofstaat Kaiser Karl VI.*, [Masch. schr.] Diss. Wien 1954, S. 30 ff. und John Spitzer und Neal Zaslaw, „Orchestra“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 3, London 1992, S. 719–35.

gleichsam internationale Zusammensetzung aus; neben italienischen und deutschen gab es auch französische und böhmische Musiker mit unterschiedlichen Ausbildungswegen. Das Orchester wurde somit weder eindeutig von der italienischen Musizierpraxis beherrscht, noch ist es als Kopie eines italienischen Ensembles nördlich der Alpen zu bewerten. Vielmehr hob es sich durch die enorme Größe, die ausgewogene Besetzung mit Streichern und Bläsern und die hohe Anzahl berühmter Virtuosen von den italienischen Opernorchestern zumal der kommerziell geführten Theater deutlich ab.

4. Hasse führte seine Opern in Dresden mit einem hochkarätigen und fest engagierten Sängersenemble auf, dessen namhafte Mitglieder zumeist italienischer Herkunft waren oder zumindest eine Ausbildung in Italien erhalten hatten. Vor allem die Sopranistinnen Faustina Bordoni, Regina Mingotti, Caterina Pilaja und Theresa Albuzzi-Todeschini, die Sopranisten Angelo Maria Monticelli, Ventura Rocchetti, Giovanni Bindi und Felice Salimbeni, die Altisten Domenico Annibali und Pasquale Bruscolini als auch der Tenor Angelo Amorevoli waren überall in Europa gefeierte Virtuosen. Dies führte zu einer besonderen ästhetischen Qualität der Dresdner Drammi per musica Hasses, indem nicht nur – wie in der Regel aus Kostengründen an den venezianischen Theatern – Prima donna und Prim' uomo mit hervorragenden Sängern besetzt wurden, sondern in Dresden überdurchschnittlich gute Sänger bis zu den Sekundariern zum Einsatz kamen.

5. Hasses Opern nahmen in Dresden einen bestimmten Stellenwert im Kontext des höfischen Zeremoniells ein, das die Anlässe der Opernaufführungen und die Festabläufe regelte. Während der Kapellmeistertätigkeit Hasses organisierte der sächsisch-polnische Hof Opernaufführungen fast jährlich während des Karnevals und zu Familienfestlichkeiten, wie den Hochzeiten der Prinzen und Prinzessinnen und den Geburtstagen von August III. Diese fanden nicht immer im selben Theater, sondern bei Hochzeiten und im Karneval je nach dem Aufenthaltsort des Hofes im Dresdner oder Warschauer Hoftheater und zu den Geburtstagen Augusts III. im kleinen Schloßtheater in Hubertusburg statt.

Die Karnevalsaison im Winter bestand in Dresden bis zum Ende der 1730er Jahre aus den bereits im 17. Jahrhundert beliebten Divertissements wie Opern und Komödien, Ringrennen, Schlittenfahrten, Schießen und Tierhetzen; ab 1740 wurden die theatralischen Aufführungen zur „Hauptattraktion“, so daß fast täglich Theatervorstellungen stattfanden. Pro Karnevalsaison wurden in der Regel zwei verschiedene Hassesche Opern dargeboten und jeweils mehrfach wiederholt. Den Höhepunkt bildete der Faschingsdienstag, an welchem man die Oper mit einer Maskerade des Hofstaates, einem Aufzug, einer Tafel und einem Ball kombinierte. Wichtige familiäre Ereignisse wurden entweder mit einer länger dauernden Opernsaison – wie im Karneval – oder mit einer einzelnen Festaufführung ausgestaltet.

6. Das Hofzeremoniell bestimmte auch das Publikum von Hasses Dresdner Opern. Während in den öffentlichen Theatern in Italien prinzipiell jedermann als Zuschauer zugelassen war, der eine Loge mieten oder eine Karte bezahlen konnte, nahm an den Opernaufführungen Hasses im Dresdner Hoftheater ein Publikum aus Hofgesellschaft, ausgewählten bürgerlichen Repräsentanten und Angehörigen der höfischen Institutionen teil, dessen Zusammensetzung und Sitzordnung im wesentlichen durch das Hofzeremoniell bestimmt war und das kein Entgelt zu entrichten hatte. Zum Geburtstag des Kurfürst-Königs durfte aber nur der innerste Zirkel der Hofgesellschaft, der sich auf 80–130

Personen belief, an der Opernaufführung im kleinen Hubertusburger Schloßtheater teilnehmen.³

Dieser hier skizzierte Dresdner Aufführungskontext wirft die Fragen auf, ob es spezifische Merkmale in Hasses Dresdner Drammi per musica gibt, die diese gegenüber seinen Vertonungen für Italien als höfische Opern auszeichnen, ob sich der institutionelle Kontext in der Werkgestalt niederschlägt und wie die Charakteristika von Hasses Dresdner Opern vor dem Hintergrund der Entwicklung der italienischen Oper im 18. Jahrhundert zu bewerten sind.

Zu den Opernlibretti

Johann Adolf Hasse vertonte für den Dresdner Hof Textbücher der kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio und Apostolo Zeno sowie der Dresdner Hoflibrettisten Stefano Benedetto Pallavicino, Giovanni Claudio Pasquini und Giovanni Ambrogio Migliavacca. Diese fünf Librettisten standen in enger geistiger und ästhetischer Verwandtschaft, zumal durch ihre Mitgliedschaft in der Accademia dell'Arcadia, und dichteten in weitgehend übereinstimmendem Stil. Die meisten der von Hasse für Dresden vertonten Libretti entsprechen somit dem Metastasianischen Libretto-Typ; einige seiner frühen Drammi per musica auf Textvorlagen Pallavicinos aus den Jahren 1737–1743 weisen davon abweichende Charakteristika auf (typische vormetastasianische Librettoanlage der 1710er und 1720er Jahre mit fünf Akten, in die Handlung integrierten Balletten und Chorsätzen).

Die textlichen Spezifika der Dresdner Drammi per musica Hasses, ihre Ausrichtung auf die Aufführungsbedingungen sowie das Musikleben am Dresdner Hof und ihre okkasionelle Bindung an das höfische Zeremoniell lassen sich exemplarisch am Libretto zu *Semiramide riconosciuta* vergegenwärtigen. Dieses Libretto wurde von Hasse für die Hochzeitsfeierlichkeiten anlässlich der dynastisch bedeutenden Pro-Cura-Vermählung der sächsischen Prinzessin Josepha mit dem französischen Dauphin vertont und basiert auf dem erfolgreichen Text Pietro Metastasios, den dieser für den Karneval 1729 in Rom gedichtet hatte und der von Leonardo Vinci erstvertont worden war. *Semiramide riconosciuta* thematisiert die durch Intrigen und Mißverständnisse belastete Liebe zwischen der ägyptischen Prinzessin Semiramide – die anstelle ihres Sohnes unter dem Namen Nino in Männerkleidung als assyrischer König regiert – und dem indischen Prinzen Scitalce, der aus Eifersucht 15 Jahre zuvor einen mißlungenen Mordanschlag auf Semiramide verübt hatte. Der Konflikt mündet nach Aufklärung aller Mißverständnisse in die Verbindung von Scitalce und Semiramide und die Bestätigung Semiramides auf dem assyrischen Thron.

Aus dem Vergleich des Textes der Erstvertonung Leonardo Vincis für den römischen Karneval 1729⁴ mit dem Dresdner Hochzeitslibretto (wie es im Autograph wiedergege-

³ Vgl. zu den Festabläufen und dem Publikum im Detail: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 53 ff.

⁴ Vgl. Bruno Brunelli (Hg.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1, o. O., Arnoldo Mondadore editore, 1947, S. 255 ff. und 1411 ff.

ben ist⁵) ergibt sich, daß der Dresdner Text gegenüber der römischen Version etwas gestrafft wurde. Die Rezitative erfuhren an einigen Stellen sensibel vorgenommene Kürzungen, wobei die Handlung nicht signifikant modifiziert wurde; lediglich in der *Scena ultima* im dritten Akt ließ man so viel Text aus, daß die Versöhnung der Figuren weniger glaubwürdig wirkt als in der römischen Version. Die 30 Arien des Metastasio-Originals wurden – vorrangig durch die Eliminierung von Sekundärer-Arien – auf insgesamt 24 verringert, und der Wortlaut der verbliebenen Arien stimmt in der Regel mit dem Originaltext überein.⁶ Der Chorsatz „Il piacer, la gioia scenda“ (II/2) – bei Vinci ein großer Satz mit Teilchören – wird 1747 auf einen einfachen Coro reduziert, und der Schlußchor etwas verkürzt. Wie die Szenenanweisungen nahelegen, entsprach der szenische Aufwand für Dresden demjenigen in Rom und schloß zumindest in der zweiten Szene des ersten Aktes die Verwendung von Komparserie ein. Somit zeigt sich, daß Hasses Dresdner *Semiramide riconosciuta* in der Metastasianischen Ästhetik verwurzelt ist und Hasse in die grundsätzliche formale Librettofaktorik in keinsten Weise verändernd eingreift.

Hasse orientierte sich in allen seinen Dresdner Metastasio-Vertonungen auch in den 1750er und 1760er Jahren strikt an den Vorgaben des Dichters und dem Modell des *Dramma per musica* der 1730er Jahre, während andernorts verschiedene Bestrebungen kulminierten, die auf eine Veränderung des Metastasianischen Operntyps zielten. Hasse modifizierte weder – wie beispielsweise Graun in Berlin – die formale Struktur der *Dacapo*-Arien noch erhöhte er die Anzahl der *Accompagnati*, Ensembles oder Chorsätze; er veränderte – etwa im Gegensatz zu Jommelli – den dramaturgischen Ablauf der Libretti nicht und integrierte keinerlei Elemente der französischen Tragédie lyrique.

Der einzige wesentliche Unterschied der Oper Hasses im Vergleich zu Vinci betrifft die *Licenza* als genuin anlaßbezogenes Element, eine kurze Passage aus Rezitativtext und Coro bzw. Soloarie, die im Anschluß an das *Dramma per musica* vorgetragen wurde:

⁵ Die Libretti und handschriftlichen Partituren weichen bei *Semiramide riconosciuta* ungewöhnlich stark voneinander ab, was eine Datierung des Autographs (Fondazione Ugo e Olga Levi, Centro di cultura musicale superiore Venezia, 284. F.do I.R.E.) erschwert. Nach den überzeugenden Ausführungen von Frederick Millner – der vor allem den Umarbeitungsprozeß von Hasses *Semiramide riconosciuta* für Venedig 1745 zur Dresdner Version für 1747 als Beweis heranzieht – kann jedoch als gesichert gelten, daß dieses Autograph die 1747 in Dresden aufgeführte Version wiedergibt (vgl. Frederick L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, Ann Arbor, UMI Research Press 1979, S. 116 ff.). Deshalb erfolgt hier auch die Textanalyse nach der im Autograph gegebenen Textversion.

⁶ Ausnahmen sind folgende: Die Arie Mirteo's in II/9 hat bei Vinci den Text „Fiumicel, che s'ode appena“, in der Fassung Hasses für Dresden 1747 aber „Siete barbare, amate stelle“ und die Arie III/9 von Scitalce lautet bei Vinci „Odí quel fasto?“, bei Hasse „Se vi lascio, o luci amate“. Von der Arie Sibaris „Quando un fallo è strada al regno“ in III/5 wird offenbar nur die erste Strophe vertont (Arienform A – A') und die Arie Tamiris „D'un genio che m'accende“ (III/10) hat gegenüber dem Metastasio-Original in der Fassung 1747 einen leicht abgewandelten Text.

Licenza,

Vanne, SPOSA REAL^a, vanne, e t^a.
 fretta.
 Scelsi IMENEIO, t'aspetta
 Là della Senha in sulle sponde. Aucla.
 Stringere il fortunato,
 NODO AUGUSTO immortale,
 Cui darò non fu ancor stringer l'uguale
 Nella sua destra accesa
 De' GIGLI D'ORO, al vivo raggio splende
 L'ineffingibil' face;
 Ed ei con essa impaziente attende
 Il momento, che a lui rechi la pace.
 Non degli ufati fiori
 Si cinge il crin; si adorna
 De Trionfali Allori.
 Che in tante Imprese, e conte
 Possè la GLORIA al TUO LUIGI in
 fronte.

Leta, vanne, il passo affretta;
 Non temer, che non vai sola;
 Se un Amor colla t'aspetta.
 Un Amor teco verrà.
 E verranno con esso insieme
 Le VIRTU', che ti far serbo
 Letus GRAZIE, il SENNO, il MERTO,
 E la vaga tua BELTA.

* o *

Schluss. Rede.

Seb. Königliche Braut, und eile nach dem Rande,
 Dort, wo die Seine fließt, wart' Symen schon
 am Rande,
 Und kauftet im voraus das allerschönste Band,
 Das ihm jemahls gelung. Er hält in seiner Hand
 Die Fackel, die vom Gold der Lilien erhitet,
 Durch den lebendigen Strahl ganz unausslöschlich blicket:
 Mir dieser wartet er nunmehr Sehnsuchts-voll
 Der Zeit, die ihm nebst Dir den Frieden bringen soll.
 Die Blumen sinds nicht mehr, die seine Scheitel deck-
 en;
 Nein, Sieges-Lorber sinds, die sollen ihn jetzt schmü-
 cken,
 Die deinem Ludwig der Ruhm mit eigener Hand,
 Weil ER sie sich erwarb, um Schlaf, und Stirne
 band.

Geh freudig, jeden Schritt verdoppeln
 Deine Triebe:
 Sey ohne Furcht, Du gehst ja nicht allein,
 Erwarter dort Dich schon die Liebe,
 So wird die Lieb auch hier auf Deinem
 Wege seyn.

Mit ihr gehn Dir die Tugenden zur Seiten,
 Und eröhen Dich, es gebt Dein herrlicher
 Verstand,
 Verdienst, und Anmuth Dir zur Hand,
 Die alle nebst der Schönheit Dich begleiten.

* * *

Abb. 1: *La Semiramide riconosciuta*. Drama per musica, da rappresentarsi nel reggio teatro in Dresda [...] anno 1747.

Die Licenza zu *Semiramide riconosciuta* beinhaltet eine von der Opernhandlung isolierte Huldigung an die Braut und ihren Gemahl. Josepha wird verabschiedet, es werden die Hochzeit und die Liebe zwischen Louis und Josepha, der Ruhm des Dauphins und die Tugenden Josephas gerühmt. Diese Licenza nimmt folglich die auf der Bühne dargestellte Einigung zwischen Semiramide und Scitalce zum Anknüpfungspunkt für die Huldigung der Braut im Publikum und stimmt die Opernhandlung auf den Anlaß ab.

Hasses Dresdner Opern für Hochzeiten und die Geburtstagstage des Regenten enthalten immer speziell auf den Anlaß bezogene Textpassagen, entweder allegorische Epiloge oder Lizenze in der Tradition der Casualdichtung, die sie von den Textversionen, die an öffentlichen italienischen Theatern aufgeführt wurden, unterscheiden. Während aber in den frühen Dresdner Opern Hasses nach Texten von Pallavicino sowohl über das Thema der Oper als auch über die dynastischen Verbindungen zwischen Dramatis personae und Adressaten eine Beziehung zum Aufführungsanlaß hergestellt wurde, und diese Opern folglich in öffentlichen Kontexten nicht aufführbar waren, erzeugten dies die späteren

Opern – wie *Semiramide riconosciuta* – nur noch über die Licenza und ansatzweise über den Plot.⁷

Die Dresdner Karnevalsoperen hingegen umfassen keine anlaßgebundenen Textpassagen; gegenüber den Uraufführungslibretti Metastasios beschränken sich die textlichen Veränderungen in den Karnevalsoperen auf sensible Textstraffung durch Kürzung der Rezitative und den Austausch oder das Weglassen einiger Arientexte, ohne den Handlungsverlauf und die Figurencharakteristik wesentlich zu verändern. Auf der Textebene zeigt sich somit eine starke Orientierung an den Metastasianischen Originalen; Unterschiede zu den Textversionen an öffentlichen Theatern werden abgesehen von der traditionellen formalen Librettofaktor nicht offenbar.

Indes gibt es im Hinblick auf den szenischen Aufwand und die Ausstattung ein spezifisch Dresdnerisches Inszenierungselement in Hasses Opern der mittleren 1750er Jahre, das diese Opern deutlich von den italienischen Vorbildern unterscheidet und das eindeutig auf die Repraesentatio Maiestatis ausgerichtet ist. So wurden in Hasses Opern *Solimano* und *Ezio* aus den Jahren 1753–56 – den Akten des Oberhofmarschallamtes zufolge – prachtvolle Aufzüge mit Bühnenmusik, Wagen und Kutschen, Tieren und jeweils über 100 reich geschmückten Komparsen integriert, die 25 Minuten dauerten und weit über Dresden hinaus Aufmerksamkeit erregten.⁸ Für das Aufsehen, das die Aufzüge erregten, sei exemplarisch aus einem Brief von Friedrich II. über Hasses *Ezio* 1755 an seine Schwester, die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth zitiert:

In Dresden wurde in diesem Jahre die Oper *Ezio* mit ungeheurem Aufwand aufgeführt. Die Statisten bestanden aus 620 Personen; zu Ezios Triumphzug allein waren zwei Grenadier-Kompanien vom Brühlischen Regiment mit ihren Offizieren in römischer Tracht und zwei Schwadronen Chevauxlegers vom Regiment Rutowski in gleichem Aufzug aufgeboden, dazu zwanzig Dromedare, vier Maultiere und vier Wagen [...] sowie der Wagen des Triumphators, den ein Viergespann von Schimmeln zog. Diese Oper macht in ganz Deutschland Aufsehen, man erzählt sich Wunderdinge von ihr.⁹

Zur kompositorischen Gestaltung

Hasses Dresdner Drammi per musica zeigen auch auf der kompositorischen Ebene eine strikte Orientierung an den Prämissen der Metastasianischen Ästhetik. So bleibt Hasse noch in den Opern der 1750er und 1760er Jahre der Da-capo-Anlage bei der Arienvertonung treu, modifiziert die satztechnische Faktur der Arien nicht, prägt keine Raffinessen

⁷ Vgl. zu den Anlaßbezügen der Libretti im einzelnen: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 128 ff.

⁸ Vgl. *Italiänische Opern und Comoedien in Dreßden 1754. 1755. 1756. betr.*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, G 62a F. 146 ff. und *Italiänische Opern und Comoedien aufgeführt in Dreßden 1752 et 1753*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, G 61a F. 123.

⁹ *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*, Bd. 2: *Briefe der Königszeit 1740–1758*, hrsg. v. G. B. Volz, Berlin/Leipzig 1926, S. 287 f.

in der melodischen oder harmonischen Gestaltung aus und erweitert die Anzahl der *Accompagnati* nicht.

Anhand der Vergleiche von Hasses *Dresdner Drammi per musica* mit seinen Umsetzungen derselben Texte für italienische Theater wird eine besondere Qualität der *Dresdner Hofoper* erkennbar, die darin bestand, daß in Dresden ein durchgängig überdurchschnittliches sängerisches Niveau erreicht wurde. Während Hasse an der grundsätzlichen Faktur der Opern festhielt und die Rezitative aus der älteren Fassung z.T. wörtlich oder lediglich transponiert übernahm, ersetzte er zumindest einige der Arien für die *Dresdner Zweitvertonungen*. In der Regel erhöhte der Komponist dabei für Dresden die sängerischen Anforderungen, zumal in den Parten von *Seconda donna*, *Secondo uomo* und *Sekundariern*. Insofern bildeten in Dresden – in scharfem Gegensatz zu venezianischen Produktionen – nicht nur die Arien der Protagonisten sängerische Höhepunkte, sondern fast jede Arie; diese Eigenart verlieh Hasses *Dresdner Drammi per musica* eine von anderen Theaterproduktionen abweichende aufführungspraktisch-künstlerische Qualität.

Exemplarisch kann dieses Charakteristikum anhand der Arien des *Mitrane* (Giovanni Bindi) in Hasses *Dramma per musica Demetrio* für Dresden 1740 vorgeführt werden. Giovanni Bindi war Sopranist und wurde von 1725 an auf Kosten des *Dresdner Hofes* in Italien ausgebildet. Ab 1730 stand er in *Dresdner Diensten*, wo man ihn als *Secondo uomo* einsetzte oder mit weniger bedeutenden Partien betraute. Seinen Rollen zufolge erstreckte sich Bindis Stimmambitus über zwei Oktaven in *Sopranlage*. Die von ihm verlangten Gesangstechniken weisen ihn als einen sehr guten Sänger mit hoher Stimmagilität, rhythmischer Sicherheit und guter Artikulation aus. Er war demnach eine hervorragende Besetzung für kleinere Rollen.

Im Vergleich der drei Arien aus *Demetrio*, die Hasse 1740 für Giovanni Bindi in Dresden und vordem 1732 für Anna Cattarina della Parte in Venedig komponiert hatte, zeigen sich große Unterschiede.¹⁰ Der geforderte Stimmumfang in den Arien wird für Bindi erweitert und das gesangstechnische Niveau insgesamt, vor allem der Schwierigkeitsgrad der Koloraturen deutlich erhöht. So sang Anna Cattarina della Parte in der Arie „Alma grande, e nata al regno“ (I/6) zwei kurze Koloraturen geringer Virtuosität ohne rhythmisch komplexe Anforderungen, große Tonsprünge oder Ansprüche an die Stimmagilität:

32
Op - - - - - sa mae - stà

60
pres - - - - - sa mae - stà

Notenbeispiel 1: Johann Adolf Hasse, *Demetrio*, „Alma grande, e nata al regno“, T. 32 ff. und T. 60 ff.

¹⁰ Grundlage der Analysen sind die Partiturnschriften in der Biblioteca nazionale Marciana Venezia (It. IV 482 (=10006)) für die Fassung 1732 und in der Sächsischen Landesbibliothek: Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 2477-F-12 für die Fassung 1740.

Im Gegensatz dazu umfaßt die gleiche Arie für Giovanni Bindi zwei deutlich anspruchsvollere Koloraturen mit Überbindungen, kurzen Sechzehntelskalen, Synkopen, Trillern auf Achtelnoten und Achtelpunktierungen mit Triller, die den offensichtlich besseren stimmlichen Möglichkeiten Bindis angepaßt waren und diese zur Geltung bringen sollten:

22
 (mae) stà

26
 dell' op - pres - - - - - sa mae - - - stà

55
 (op) pres - - - - - sa mae - - - stà

The image shows three staves of musical notation in bass clef with a common time signature. The first staff (measures 22-25) features a vocal line with a trill on the final note of the first phrase. The second staff (measures 26-29) continues the vocal line with trills on the first and fourth notes of the second phrase. The third staff (measures 55-58) shows a similar pattern with trills on the first and fourth notes of the second phrase. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement across measures.

Notenbeispiel 2: Johann Adolf Hasse, *Demetrio*, „Alma grande, e nata al regno“, T. 22 ff. und T. 55 ff.

Ferner ist ein besonderes Merkmal der Dresdner Opern Hasses darin zu sehen, daß er – aufgrund der Zusammensetzung der Dresdner Hofkapelle – über einen erweiterten Bläserapparat mit Flötisten, Oboisten und Hornisten verfügen konnte. Die Vertonungen belegen, daß Hasse diesen Bläserapparat in seinen Dresdner Opern obligat oder *colla parte* zum Einsatz brachte und gegenüber den italienischen Versionen einen nuancenreicheren Klang erzeugte. Hasse setzte die Bläser im Vergleich zu den früheren Fassungen seiner Opern schon in den Dresdner Opern der 1730er und 1740er Jahre häufiger obligat ein und steigert ihre Verwendung in den Werken der 1750er und 1760er Jahre nochmals signifikant, so daß kaum noch eine Arie ohne obligate Bläserbegleitung existiert. In die Opern der 1730er und 1740er Jahre integrierte Hasse – dabei an die Operntradition der 1710er und 1720er Jahre anknüpfend¹¹ – einige wenige solistische Instrumentalpartien, die zweifellos direkt auf die Fähigkeiten bestimmter Instrumentalisten zugeschnitten waren und ihrer besonderen Akzentuierung dienten. Dennoch blieben diese Abschnitte Ausnahmen. So reagierte Hasse beispielsweise kompositorisch nicht auf die Erfindung der Stopftechnik durch die Dresdner Hornisten. Davon abgesehen differenzierte Hasse aber die satztechnischen Funktionen der Bläser, indem er sie nicht wie in den früheren Fassungen lediglich parallel zu den Streichinstrumenten führte oder als Füllstimme verwendete, sondern sich bemühte, die Bläser zu exponieren und durch das Konzertieren verschiedener Instrumentengruppen Klangfarbenkontraste zu erzeugen.

Setzt man diese Beobachtungen indes generell auf den Hintergrund der kompositorischen Entwicklung des *Drama per musica* im Settecento, so zeigt sich, daß Hasses Ausweitung der Bläserbesetzung kein opernhistorisch individueller und spezifischer Dresdnerischer Einzelfall ist, sondern einer allgemeinen Tendenz entspricht. So begeg-

¹¹ Vgl. Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Köln 1976 (= *Analecta Musicologica* 16, Bd. 1), S. 91 ff.

nen z. B. in Antonio Caldaras *La clemenza di Tito* (Wien 1733) ausschließlich Arien mit Streicherbegleitung, während Gluck in seiner gleichnamigen Oper für Neapel 1752 bereits in jeder fünften Arie obligate Bläser verlangte. Ignaz Holzbauer verwendete in *Alessandro nell'Indie* für Milano 1759, Baldassare Galuppi in *La clemenza di Tito* für Turin 1760 und Nicolò Jommelli in *Demofonte* für Stuttgart 1764 in mehr als der Hälfte der Arien obligate Bläser. Gleiches kann für die differenzierte Bläsersatztechnik Hasses festgehalten werden, denn auch hier folgt Hasse der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung. So werden etwa in Holzbauers *Alessandro nell'Indie* (Milano 1759) die Oboen zwar in der Regel *colla parte* zur Violine 1 und 2 geführt und das Horn als Füllstimme mit Liegetönen (Hornpedal) verwendet, aber auch Holzbauer schuf durch taktweises Aussetzen der Bläser und wechselnde Besetzungen Klangkontraste. Derartige Klangfarbenkontraste im Bläserinsatz setzte auch Nicolò Jommelli – z. B. in *Demofonte* für Stuttgart 1764 – ein; aber er erweiterte dieses satztechnische Prinzip gegenüber Hasse und Holzbauer, indem er die einzelnen Orchesterstimmen eigenständiger führte und den Satz weit weniger durchsichtig gestaltete. Im Zuge dieser Entwicklung ordnete Jommelli auch das Orchester der Singstimme nicht mehr so stark unter, wie es Hasse in allen seinen Werken unverändert tat.¹²

Somit zeigt sich, daß Hasse in der formalen Operngestalt in Dresden auch in den 1750er und 1760er Jahren noch unverändert am Metastasianischen Dramenmodell festhielt und sich nicht den kompositorischen Bestrebungen anschloß, die auf eine Veränderung dieser Dramenform zielten. Im Unterschied zur italienischen Opernproduktion sind seine Drammi per musica für Dresden – außer die Karnevalsopern – durch eine originär höfische und anlaßbedingte *Licenza* und einen erhöhten inszenatorischen Aufwand gekennzeichnet. Die stehende italienische Hofoper bedingte, daß Hasses Operen serie ein überdurchschnittliches sängerisches Niveau erreichten; er reagierte mit seinen Kompositionen auf die Spezifika des Dresdner Orchesters, folgte aber in der Besetzung sowie in der Satztechnik der kompositorischen Entwicklung der zeitgenössischen italienischen Oper.

¹² Vgl. zur Satztechnik Jommellis auch Marita P. McClymonds, *Nicolò Jommelli: The Last Years, 1767–1774*, Ann Arbor: UMI Research Press 1980 (= *Studies in Musicology* 23), S. 304 ff.