

Neapel – Wien – Dresden. Die Commedia per musica als höfische Oper*

von Philipp Kreisig (Marburg)

Seit Ende des 19. Jahrhunderts, einsetzend mit Benedetto Croce's *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII* (Neapel 1891), nimmt sich die Musikwissenschaft der Commedia per musica in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an – eine Beschäftigung, die zwar bis heute hinter jener die Opera seria betreffende deutlich zurücksteht, sich jedoch besonders innerhalb der letzten vierzig Jahre intensiviert hat.¹ Das daraus resultierende Spektrum reicht, neben allgemeinen Untersuchungsaspekten wie der Genese, der lokalen Gattungsrezeption und der Darstellung ausgewählter, mit der Commedia verbundener Komponisten sowie einzelner Werke,² von der Rekonstruktion eines chronologischen Repertoire- und Aufführungskalenders³ über das Aufstellen gattungsspezifischer Arientypologien⁴ bis hin zu librettistischen Betrachtungen und zur Analyse lokalstilistischer Ausprägungen.⁵ Doch blieb in der Forschung bislang zumeist gänzlich unberücksichtigt, dass die Commedia per musica mit Beginn ihrer Herausbildung auch im höfischen Milieu in Neapel gepflegt⁶ und in den 1720er und 30er Jahren sogar als Gattung

* Der vorliegende Aufsatz stellt die stark erweiterte und modifizierte Fassung eines Vortrags dar, den ich im November 2010 im Rahmen der Internationalen Tagung der Gesellschaft für Musikforschung „Mobilität und musikalischer Wandel: Musik und Musikforschung im internationalen Kontext“ in Rom gehalten habe.

¹ Eine (vorwiegend italienischsprachige) Auswahlbibliographie entnimmt man Paologiovanni Maione, „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, Kassel u. a. 2010, Bd. 1, S. 153–223, hier: S. 153 f. Besonders hervorzuheben ist das Standardwerk Stefano Capones, *L'opera comica napoletana (1709–1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere del teatro italiano*, hrsg. von Carmela Lombardi (= Scienze del Testo 5), Neapel 2007.

² Helmut Hucke, „Die Entstehung der Opera buffa“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1984, S. 78–85; Silke Leopold, „Einige Gedanken zum Thema: Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, in: ebd., S. 85–89; Piero Weiss, „Venetian Commedia dell'arte ‚Operas‘ in the Age of Vivaldi“, in: *MQ* 70 (1984), S. 195–217; Ortrun Landmann, „Die Komische Italienische Oper am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse. 1. Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“* 1985, hrsg. von Günther Stephan und Hans John (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, Sonderheft 9), Dresden 1985, S. 121–139; Graham Hood Hardie, *Leonardo Leo (1694–1744) and His Comic Operas „Amor vuol sofferenza“ and „Alidoro“*, Ann Arbor/Michigan 1986; Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, Neapolitano* (= Opera Series 2), Hillsdale/New York 2007, S. 19–44.

³ Graham Hood Hardie, „Comic Operas Performed in Naples, 1707–1750“, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 8 (1975), S. 56–81; Capone, S. 373–386.

⁴ Helmut Hucke, „Die szenische Ausprägung des Komischen im neapolitanischen Intermezzo und in der Commedia musicale“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., zusätzlich: *Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel u. a. 1971, S. 183–185, hier: S. 184; Robert Lang, „Neapolitanische Schule“: *Lokalstilistische Ausprägungen in der Oper des Settecento* (= Perspektiven der Opernforschung 8), Frankfurt a. M. 2001, S. 35–41.

⁵ Nina Treadwell, „Female Operatic Cross-dressing: Bernardo Saddumene's Libretto for Leonardo Vinci's ‚Li zite 'n galera‘ (1722)“, in: *Cambridge Opera Journal* 10 (1998), S. 131–156; Lang.

⁶ Punktuell wird in der Forschungsliteratur die Bedeutung der Commedia per musica und Opera buffa innerhalb der Hofkultur der ab 1735 herrschenden spanisch-bourbonischen Dynastie unter König Karl III. angesprochen. Vgl. hierzu Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, S. 186; Capone, S. 192–195; Maria Fedi und Gianluca Stefani (hier: Fedi), „Ikonographie des Theaters im Neapel des 18. Jahrhunderts“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 355–442, hier: S. 379 f.

innerhalb der Hofoperkultur Wiens und Dresdens installiert wurde.⁷ Die Folge dieses Rezeptionsumfelds ist eine ausgeprägte Orientierung der *Commedia* am *Dramma per musica*. Auf die Anpassung der neapolitanischen Musikkomödie an die *Opera seria* im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts⁸ hat bereits Francesco Degrada hingewiesen, der in der „auffällige[n] Übernahme von Elementen der *opera seria*“ eine Erweiterung des musikalischen Artikulationsreichtums sieht, der den Kontrast zwischen „ernsten“ und „komischen“ Figuren verstärkt und somit eine Hervorhebung der *Parti buffe* bewirkt.⁹ Die intendierte Einbindung der *Commedia* ins neapolitanische Hofleben ist der Begründung Degradas als weiterer Erklärungsansatz hinzuzufügen und muss als Voraussetzung dafür angesehen werden, dass die Gattung außerhalb Neapels hoffähig wurde. Betrachtet man nämlich die schrittweise Etablierung der *Commedia per musica* innerhalb der Hofkultur, zeigt sich das erstaunliche Phänomen, dass im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts durch die höfische Kontextualisierung aus der *Commedia* gleichsam eine *Seria* mit komischem Stoff wurde. Dies soll anhand der Anpassung der *Commedia* an das *Dramma per musica* in Neapel, der Einbindung der komischen Gattungen in den Wiener Karneval im Rahmen der Hofkultur sowie ihrer Repräsentationsfunktion in Dresden dargestellt werden.

„Io spero, ca stà Commeddeja, [...] aggia da dare quà poco de sfajejone a V.E. [...] e ve prego a benirel'a bedè recetare a lo Triatruozzolo de li Sciorentine cchiù de na vota, ca nò ve despiaciarrà sentirela“¹⁰. Diese im neapolitanischen Dialekt verfassten Worte Giacchino Fulcis¹¹ eröffnen die Widmung des Librettos zu Leonardo Vincis 1722 in Neapel uraufgeführter Karnevalsoper *Li zite 'ngalera*. Adressatin ist Maria Livia Spinola, „Prencepeña de Sulmona, e de Roßano, e Veceregina de sto Regno de Napole“¹², die dem Haus Habsburg verbunden war, welches seit der Eroberung 1707 bis 1734/35 über Neapel herrschte. Im Falle der *Opera seria* bzw. des *Dramma per musica* waren Dedikationen an regierende Herrschaften und Mitglieder des Hofes längst eine übliche Praxis, doch für die junge *Commedia per musica*¹³ und ihre Theater in Neapel bildete diese Form

⁷ Die *Commedia per musica* am Wiener und Dresdner Hof thematisieren Landmann, „Die Komische Italienische Oper“; Anneliese Messner, *Biographische, historische und analytische Studie zur Karnevalsoper „I disingannati“ von Antonio Caldara*, Dipl.-Arbeit (mschr.), Wien 1995; Claudia Michels, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. „Denen Röm: Kayserl: vnd Königl: Majestätten zur Faßnachts=Vnterhaltung Wälsch=gesungener vorge-stellet ...“*. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement, Diss. (mschr.), Wien 2006. Zwar bieten die genannten Arbeiten Inhaltsdarstellungen und musikalische Analysen, nehmen allerdings – mit Ausnahme von Michels – auf den höfischen Entstehungs- und Aufführungskontext der Werke kaum oder gar keinen Bezug.

⁸ Eine gegenseitige Anpassung von *Opera seria* und *Opera buffa* kann erst seit der Jahrhundertmitte festgestellt werden. Vgl. hierzu Sabine Henze-Döhring, *Opera seria, Opera buffa und Mozarts „Don Giovanni“*. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts (= AnMl 24), Laaber 1986, S. 1.

⁹ Vgl. Francesco Degrada, „Musik in Neapel während des österreichischen Vizekönigtums“, in: *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, Neapel 1993, S. 123–130, hier: S. 128.

¹⁰ *Li zite 'ngalera. Commeddeja*, Neapel 1722, Librettodruck, I-Nc Rari 10.10.22/6, [fol. 2]. „Ich hoffe, daß diese Komödie [...] Eurer Exzellenz ein wenig Vergnügen bereiten kann [...] und bitte Euch, mehr als einmal zu ihrer Aufführung im Theater der Florentiner zu kommen, denn es wird Euch nicht mißfallen, sie zu hören“. Giulia Anna Romana Veneziano (Übersetzung: Kornelia Bittmann), „Li Zite 'ngalera': Die Meisterschaft des Komischen“, in: *Leonardo Vinci. Li zite 'ngalera. Opera buffa* (= Tesori di Napoli 8), CD-Einspielung, Opus 111, Paris 1999, Beiheft, S. 17–19, hier: S. 17.

¹¹ Treadwell, Markstrom und Capone erwähnen Giacchino Fulci und seine Tätigkeit nicht. Um den *Impresario* des Teatro dei Fiorentini kann es sich bei Fulci nicht handeln, da dieses Amt laut Capone (S. 207) von 1719 bis 1725 Berardino Bottone inne hatte.

¹² *Li zite 'ngalera*, Titelblatt. Zu Maria Livia Spinola vgl. auch Markstrom, S. 28.

¹³ *Commeddeja pe' museca* ist die für Neapel lokalspezifische Bezeichnung, die sich ab 1735 (aber sogar noch nach 1750) nur vereinzelt in Libretti (z. B. Gregorio Sciroli's *La marina de Chiaja*, 1757 [I-Rig Rar. Libr. Op. 18. Jh. 221]) finden lässt. Laut Hucke, „Die Entstehung der *Opera buffa*“, S. 79, blieb *Commedia per musica* als Gattungsbegriff in

der höfischen Bindung vor allem ein „marketingstrategisches“ Element. „Una componente essenziale per la sopravvivenza del genere era il pubblico“¹⁴ und durch den Wechsel vom privaten aristokratischen Kreis zum Impresabetrieb im Teatro dei Fiorentini und Teatro Nuovo¹⁵ musste eine Strategie gefunden werden, um die Publikumszahlen zu sichern. Gianluca Stefani sieht zwischen den Theatern der *Commedia* und denen „der offiziellen Kultur“ – dem als Hofoper dienenden Teatro San Bartolomeo¹⁶ und später dem Teatro di San Carlo – eine „klare soziale Unterscheidung zwischen den hohen und niederen Klassen“ und folglich eine Spaltung in zwei Publika.¹⁷ Dagegen macht Reinhard Strohm darauf aufmerksam, dass aufgrund der starken Konkurrenzkämpfe zwischen dem Teatro San Bartolomeo und dem Teatro dei Fiorentini¹⁸ davon auszugehen ist, dass letzteres kein eigenes Publikum hatte.¹⁹ Vielmehr mussten die Personen, die sonst in die Hofoper gegangen wären, zum Besuch der *Commedia per musica* motiviert werden²⁰ – zumal angesichts der Tatsache, dass in Neapel die *Commedia* im Gegensatz zum *Dramma per musica* nicht als Hofoperngattung fungierte. Ein Beispiel, das die Ansicht Strohm's untermauert, stellt die zitierte Widmung aus Vincis *Li zite 'ngalera* dar. So zielten Fulcis Worte mit der Bitte, „a benirel'a bedè recetare a lo Triatruozzolo de li Sciorentine cchiù de na vota“, zweifelsohne darauf ab, den Vorstellungen durch die Anwesenheit der Vizekönigin jene höfische Präsenz zu verleihen, die dem potentiellen Publikum die Entscheidung zwischen Hofoper und *Commedia*-Darbietung erleichtern sollte. Insbesondere die Vizekönige, die häufig das San Bartolomeo besuchten,²¹ galt es, durch Dedikationen als Auditorium zu gewinnen; dementsprechend sollten die am Teatro dei Fiorentini und Teatro Nuovo aufgeführten Musikkomödien der Folgezeit nahezu ausnahmslos den regierenden Herrschaften gewidmet sein. Den Erfolg dieser Politik vermelden exemplarisch zwei Lokalzeitungen: Gemäß der *Gazzetta di Napoli* besuchte Vizekönig Wolfgang Hannibal Kardinal Schrattenbach am 31.10.1719 die *Commedia* im Teatro dei Fiorentini,²² wo knapp zwei Jahre später – den *Avvisi di Napoli* vom 6.1.1722

Neapel bis Ende des 18. Jahrhunderts die Regel. Für weitere, Neapel sowie den gesamten italienischen Raum betreffende Gattungstermini vgl. ebd., S. 78 f., wobei zu klären wäre, „wieweit diese Bezeichnungen Gattungstraditionen, terminologische Gewohnheiten reisender Theatertruppen oder Traditionen lokalen Sprachgebrauchs widerspiegeln.“ (S. 79). Strohm's Bezeichnung der „komischen Volloper“ soll wohl verdeutlichen, dass es sich bei der *Commedia per musica* um die erste Form abendfüllender Musikkomödien in mehraktiger Ausprägung handelt, die folglich nicht mit dem zum *Dramma per musica* gehörigen *Intermezzo comico per musica* zu verwechseln sind, vgl. hierzu Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), Wilhelmshaven 2006, S. 23.

¹⁴ Capone, S. 195.

¹⁵ Zum angesprochenen Wechsel vgl. u. a. Reinhard Wiesend, Art. „Opera buffa“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 653–665, hier: Sp. 655; Maione, S. 167.

¹⁶ Zur Funktion des Teatro San Bartolomeo als „zweite“ Hofoper neben dem eigentlichen Teatro di Corte vgl. Degrada, S. 123.

¹⁷ Vgl. Fedi/Stefani (hier: Stefani), S. 409. Die Tatsache, dass die *Commedia per musica* ihren Ursprung im aristokratischen Milieu hat, dessen Interesse an dieser Form des Musiktheaters nicht zwangsläufig mit dem Wechsel zum Impresabetrieb erloschen sein dürfte, findet bei Stefani keine Berücksichtigung. Für die Zeit der spanisch-bourbonischen Herrschaft ab 1735 trifft aufgrund der deutlichen Isolation der *Commedia* von der Hofkultur eine solche Publikums-spaltung eher zu. Vgl. hierzu Anm. 6.

¹⁸ Bezüglich des Konkurrenzverhältnisses beider Theater vgl. Lodovico Frati, „Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca“, in: *RMI* 18 (1911), S. 64–84.

¹⁹ Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 144. Zum Publikum vgl. auch Degrada, S. 125; Capone, S. 195–201.

²⁰ Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 144.

²¹ Vgl. Robinson, S. 11.

²² Vgl. ebd. Nach Hardie, „Comic Operas Performed in Naples“, S. 59, handelt es sich möglicherweise um die Wolfgang Hannibal Kardinal Schrattenbach dedizierte *Lisa Ponteghiosa* von Giovanni Paolo di Domenico. Die Widmung

zufolge – *Li zite 'ngalera* in Gegenwart und mit höchster Zufriedenheit der Vizeregenten und des gesamten Hofes erstmals gegeben werden sollte.²³

Auf librettistischer und musikalischer Ebene orientierte man sich im Teatro dei Fiorentini und im Teatro Nuovo ebenfalls am *Dramma per musica*,²⁴ um die *Commedia* mittels Anverwandlung von *Seria*-Elementen hoffähig zu machen. Im Zuge dessen wurden mit der Dreiaktigkeit, der einleitenden dreisätzigen Sinfonia, der Abfolge von Rezitativ und Arie, überwiegend in *Da-capo*- bzw. *Dal-segno*-Anlage,²⁵ sowie der Personenanzahl von Anfang an formale Kriterien übernommen.²⁶ Das Libretto sowie der Einsatz kompositorischer Gestaltungsmittel wie Instrumentation und Sängersolisten unterlag besonders in den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts einer starken Entwicklung in Richtung *Seria*, wofür die zu dieser Zeit einsetzende intensive Parallelbeschäftigung Vincis, Leonardo Leos und Giovanni Battista Pergolesis sowohl mit dem ernsten wie auch dem komischen Musiktheater²⁷ eine zentrale Voraussetzung darstellt. In dieser Phase gab man das Spezifikum des neapolitanischen Dialekts zugunsten des Toskanischen allmählich auf und behielt den lokalen Sprachgebrauch den Diener-Partien und neapolitanischen Bürgern vor,²⁸ womit partiell die Einbindung aristokratischer Figuren in die *Commedia* verbunden war.²⁹ In musikalischer Hinsicht wurden nach *Seria*-Vorbild ausgedehnte Arien und *Ritornelle* gebräuchlich, man erweiterte den bis dahin üblichen Streicherapparat um Holz- und Blechbläser³⁰ und versah die Vokalpartien gelegentlich mit hochvirtuosen Koloraturen³¹ (vgl. Notenbeispiel 1). In drei Punkten grenzte sich die *Commedia* jedoch trotz dieser eindeutigen Entwicklungstendenzen weiterhin vom *Dramma per musica* ab: Die Kastraten, das Klangspezifikum der *Seria*, wurden selten engagiert und übernahmen in solchen Fällen nur kleinere Rollen.³² Überdies blieben der exponierte Einsatz vokaler Ensembles³³ sowie von *Canzone*, kürzeren, mit dem neapolitanischen Dialekt verbundenen Gesangsnummern,³⁴ Charakteristika der *Commedia per musica* – ein Anverwandlungsprozess, der beispielhaft für die Entwicklung

betreffend vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1991, Bd. 4, S. 19 [Nr. 14289].

²³ Vgl. Markstrom, S. 28.

²⁴ Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 158.

²⁵ Zur Szenenstruktur und zur Arienform in der frühen *Commedia per musica* vgl. Maione, S. 161 und 194.

²⁶ Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 154; Piero Weiss und Julian Budden (hier: Weiss), Art. „Opera buffa“, in: *NGroveD2*, Bd. 18, London 2001, S. 474–477, hier: S. 475.

²⁷ Vgl. Degrada, S. 129.

²⁸ Vgl. Maione, S. 169–175; Daniel Brandenburg, „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 225–243, hier: S. 225. Bereits 1718/19 wurde am Teatro dei Fiorentini mit Antonio Orefices *Il gemino amore*, Alessandro Scarlatts *Il trionfo dell'onore* und Francesco Feos *La forza della virtù* auf Texte Francesco Antonio Tullios der Versuch unternommen, *Commedie per musica* vollständig in toskanischer Sprache zur Aufführung zu bringen. Vgl. hierzu Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 148 f. und 160; Maione, S. 193.

²⁹ Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 148.

³⁰ Vgl. Capone, S. 299 f.; Maione, S. 189–191.

³¹ Vgl. Weiss/Budden (hier: Weiss), S. 475.

³² Vgl. Robinson, S. 193. Als Beispiel für eine Kastratenrolle sei die Partie des Ridolfo aus Leonardo Leos *Amor vuol sofferenza* (Neapel, Teatro Nuovo, 1739) genannt, welche der Sopranist Giacomo Ricci verkörperte. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Bd. 1, Cuneo 1990, S. 159 [Nr. 1523].

³³ Vgl. Robinson, S. 228; Hardie, *Leonardo Leo*, S. 149.

³⁴ Vgl. Hucke, „Die szenische Ausprägung des Komischen“, S. 184; Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 150; Lang, S. 29 f.

und die Impresastruktur zumal des Teatro dei Fiorentini steht, „da es schon immer von kommerziellen Strategien geprägt war, die schlau auf die Marktnachfrage reagierten.“³⁵

[o. Tempobez.]

bel - tà

l'a - si - nel di_mia_bel-tà

Notenbeispiel 1: Giovanni Battista Pergolesi, *Lo frate 'nnamorato*, Neapel (Teatro dei Fiorentini) 1732, „Si stordisce il villanello“ (Don Pietro³⁶; II.11), T. 10–14, I-Nc Rari 7.5.28(B).

Zeitlich parallel zu dieser intensiven Angleichung der Commedia an die Seria in Neapel erlebte die Commedia per musica von 1729 bis 1733 eine Rezeptionsphase in Wien, wo sie nun Teil der vom Hof voll finanzierten offiziellen Repräsentations- und Festkultur³⁷ mit einem gänzlich zeremoniell regulierten höfischen Publikum wird. In Wien sind heute weder Partituren noch Libretti neapolitanischer Commedia überliefert; doch angesichts der Tatsache, dass die im habsburgischen Dienst stehenden Vizekönige Neapels das Musikleben vor Ort maßgeblich kontrollierten und beeinflussten,³⁸ ist ein direkter neapolitanischer Einfluss auf Wien zu vermuten. Darüber hinaus wäre es allerdings notwendig, die Vorgaben der florentinischen³⁹ und venezianischen⁴⁰ Traditionen komischen Musiktheaters des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und ihre Anverwandlungen am Habsburger und auch Wettiner Hof zu untersuchen, um die Frage nach den Transferprozessen, die diese höfische Gattungsübernahme bewirkten, adäquat zu beantworten – ein Desiderat, dessen Aufarbeitung im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht geleistet werden kann.

Bereits unter Kaiser Leopold I. spielte der Aspekt des Komischen im Musiktheater mit vereinzelt dargebotenen einaktigen Intermedien und Scherzi musicali eine Rolle, wenn-

³⁵ Fedi/Stefani (hier: Stefani), S. 387.

³⁶ Für die Partie des Don Pietro wurde 1732 der aus aristokratischem Stand stammende und der königlich-neapolitanischen Kapelle angehörende Bassist (!) Girolamo Piano engagiert. Vgl. hierzu Sartori, *I libretti italiani*, Bd. 3, S. 237 [Nr. 11013–11016]; Maione, S. 188 f.

³⁷ Vgl. auch Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003, S. 13 f.

³⁸ Vgl. Degrada, S. 123; Imma Ascione, „Die dokumentarischen Quellen“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 37–62, hier: S. 40–42.

³⁹ Einen einführenden Überblick zur Oper in Florenz unter besonderer Berücksichtigung der komischen Werke gibt Robert L. Weaver, „Opera in Florence: 1646–1731“, in: *Studies in Musicology. Essays in the History, Style and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon*, hrsg. von James W. Pruett, Chapel Hill 1969, S. 60–71.

⁴⁰ Laut Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 85, haben sich von den zu Beginn des 18. Jahrhunderts komponierten venezianischen komischen Opern kaum Musikalien erhalten. Folglich stellen die wenigen tradierten Libretti den einzigen Bezugspunkt für die Ableitung spezifischer Entwicklungslinien und deren Ausstrahlung dar – eine Überlieferungssituation, über die Leopold (S. 93) wie folgt resümiert: „Die Formung der Gattung Opera buffa ist in Venedig eine Leistung der Dichter, nicht der Musiker. Sie scheint zunächst kein Thema für die Musikgeschichte zu sein – zumindest, was die Erwartungen der Zeitgenossen betraf. Das Fehlen jeglicher Partitur scheint mir ein Indiz, kein Verlust. Daß man sich bei der Untersuchung dieses Prozesses auf die Libretti beschränken muß, ist deshalb gar nicht einmal falsch.“

gleich es sich dabei um Ausnahmen handelt.⁴¹ Erst mit dem Regierungsantritt Karls VI. 1711 kristallisierte sich innerhalb der Wiener Karnevalskultur die Tendenz heraus, die auf die höfische Etablierung des komischen Elements in der Oper abzielte, aber Tragicommedie und *Commedia per musica* auf die Faschingsaison beschränkte.

Die Tragicommedie⁴² *per musica* Francesco Bartolomeo Contis und Pietro Pariatis, die Strohm als beispiellos für das 18. Jahrhundert bezeichnet,⁴³ stellen die erste zentrale Form komischen Musiktheaters am Wiener Hof dar. Die drei- bzw. fünftaktigen Texte Pariatis, die er teilweise in Zusammenarbeit mit Apostolo Zeno verfasste,⁴⁴ greifen einerseits mit der Mischung aus Tragischem und Komischem auf venezianische sowie andererseits mit den *Scene buffe* auf venezianische und – aufgrund der Rezeptionslinie – auch auf neapolitanische Traditionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zurück.⁴⁵ Insbesondere die *Scene buffe* am Ende der Akte waren als integrierte *Intermezzi*⁴⁶ von großer Bedeutung, da durch die Einbindung von zwei oder drei Personen niederen Standes die Komik nun einen immer gewichtigeren Platz im Handlungsgefüge erhielt.⁴⁷ Ein Vergleich der *Personaggi*-Verzeichnisse zweier Opern von Conti verdeutlicht diese Entwicklung.⁴⁸ In *Il finto Policare* von 1716 lassen bereits die Bezeichnungen der komischen Figuren als „servo“ und „damigella“ erkennen, dass diese die Handlung weder beeinflussen noch vorantreiben; vielmehr bleibt Volpastros und Serpillas Beteiligung außerhalb der *Scene buffe* auf wenige Auftritte beschränkt, in denen sie das Geschehen mit kurzen „a-parte“-Einwürfen kommentieren. Acht Jahre später in *Penelope* dagegen weisen die Szenen eine hohe Präsenz der *Parti buffe* auf, die mittlerweile als wichtiger Bestandteil der Handlung fungieren. Exemplarisch sei die komische Figur des Tersite herangezogen, die im *Personaggi*-Verzeichnis sowohl als „schiavo di Ulisse“ wie auch als verkleideter Prinz Antifate erscheint.⁴⁹ Im Auftrag des heimgekehrten, sich aber nicht zu erkennen gebenden Ulisse soll er um Penelope werben, um seinen Herrn ihrer Treue zu versichern.⁵⁰ Folglich übernimmt Tersite, dem mit insgesamt fünfzehn Szenen mehr

⁴¹ Vgl. das Kapitel „Spielplan“, in: Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, S. 429–585.

⁴² Zur Problematik des Gattungsterminus' Tragicommedia um 1700 vgl. Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 87.

⁴³ Vgl. Reinhard Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, hrsg. von Giovanna Gronda (= Proscenio 5), Bologna 1990, S. 73–111, hier: S. 93.

⁴⁴ Vgl. Hermine Weigel Williams, *Francesco Bartolomeo Conti. His Life and Music*, Aldershot/Brookfield 1999, S. 134. Laut Strohm war Pietro Pariati als Autor für die Tragicommedia per musica bedeutungsvoller und prägender als für das *Dramma per musica*. Vgl. Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 73.

⁴⁵ Vgl. Hucke, „Die Entstehung der *Opera buffa*“, S. 79; Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 86; Degrad, S. 124; Ortrun Landmann und Gordana Lazarevich (hier: Lazarevich), Art. „Intermezzo“, in: *MGG2*, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1026–1048, hier: Sp. 1033; Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 11), Laaber 2004, S. 169.

⁴⁶ Während sich in Venedig die *Scene buffe* bereits um 1700 zu selbstständigen *Intermezzi* entwickelt hatten, existierten in Neapel, Wien und teilweise auch in Dresden weiterhin bis in die 1720er Jahre hinein beide Formen parallel. Vgl. hierzu auch Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 86; Landmann/Lazarevich (hier: Lazarevich), Sp. 1035 f.

⁴⁷ Vgl. auch Michels, S. 159. Zur Gestaltung des komischen Elements in Pariatis Tragicommedie der Jahre 1719–1723 vgl. Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 105–109.

⁴⁸ Vgl. *Il finto Policare. Tragicommedia per musica*, Wien 1716, Librettodruck, I-Mb Racc.Dramm.2493, S. 8; *Penelope. Tragicommedia per musica*, Wien 1724, Librettodruck, I-Mb Racc.Dramm.2796, fol. 3r.

⁴⁹ Das Modell des als Herren verkleideten Dieners, das partiell auch mit der umgekehrten Variante einhergeht, stellt ein auf die Antike zurückgehendes Mittel des komischen Theaters dar und wurde von Pariati in mehr als einer Oper aufgegriffen, neben *Penelope* u. a. in *Il finto Policare* und *Archelao, rè di Cappadocia*. Vgl. hierzu Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 100.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 108.

Auftritte zugestanden werden als dem männlichen Protagonisten Ulisse,⁵¹ nicht allein eine Schlüsselrolle, sondern er wird durch seine Auflösung der Maskerade für den Ablauf des Geschehens ebenso unentbehrlich. Mit dem Gewinn an dramatischer Substanz ist zudem eine Erweiterung der Scene buffe verbunden: Sind die komischen Rollen 1716 in ihren gemeinsamen Szenen mit lediglich einem Duett bedacht worden, baute man in *Penelope* den Anteil mit jeweils drei Arien und zwei Duetten – auch außerhalb der aktbeschließenden Scene buffe – erheblich aus und erzielte mithin eine librettobezogene dramatische und dimensionale Aufwertung gegenüber den *Seria*-Figuren. Was indes die musikalische Faktur der *Buffo*-Partien anbelangt, die von Giovanni Vincenzi (Sopran), Don Giulio (Alt) und Pietro Paolo Pezzoni (Bass), den Intermezzosängern des Wiener Hofes, vorgetragen wurden,⁵² erfolgt mit dem „stilo parlante“, dem exponierten Einsatz von Wort- und Tonrepetitionen sowie onomatopoetischen Passagen weiterhin eine Orientierung am Intermezzo (vgl. Notenbeispiel 2).

22 **Allegro**

Bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum i tim - pa - ni:

24

bum bum bum bum bum bum, le trom-be tra ra ra ra ra ra tra ra ra ra rà.

Notenbeispiel 2: Francesco Bartolomeo Conti, *Creso*, Wien 1723, „Bum bum bum faranno i timpani“ (Lico; I.9), T. 22–26, A-Wn Mus.Hs.17218.

Der durch Conti eingeleitete Etablierungsprozess des komischen Musiktheaters in Wien erreichte mit den *Commedie per musica* Antonio Caldaras der Jahre 1729–1733 seinen Höhepunkt. Mithin machte es die Integration dieser Gattung in die Kultur des kaiserlichen Hofes notwendig, die *Commedia* im Zuge der Höfisierung weiter an die *Seria* anzupassen. Demgemäß übernahm der Hofpoet Giovanni Claudio Pasquini für seine Libretti zu *I disingannati* (1729) und *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (1733) den dreiaktigen Grundaufbau.⁵³ Mit der intensiven, *seria*-untypischen Verwendung vokaler Ensembles dagegen integrierte Pasquini ein *Commedia*-Spezifikum. Und auch die dreizehn bzw. elf *Personaggi* in den *Commedie* *La pazienza di Socrate con due mogli*⁵⁴ (1731) sowie *Sancio Panza* entsprechen nicht der standardisierten Personenzahl des *Dramma per musica*. Ist dies im Fall der Oper *La pazienza di Socrate* dem Libretto geschuldet, bei der es sich um die bearbeitete Wiederaufnahme und Neuvertonung der gleichnamigen Textdichtung von Nicolò Minato handelt, die mit der Musik Antonio Draghis erstmals 1680 während des Karnevals in Prag zur Aufführung gekommen war; so zeichnet sich in letzterer die vor dem Hintergrund des Dienstantritts Pietro Meta-

⁵¹ Vgl. Michels, S. 269.

⁵² Vgl. Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 96.

⁵³ Partituren in A-Wn Mus.Hs.18097 bzw. 17108.

⁵⁴ Partitur in A-Wn Mus.Hs.17144.

stasios als Poeta Cesareo 1730/31 am Wiener Hof aufkommende strikte Trennung zwischen ernstem und komischem Genre ab.⁵⁵

Die Kastraten, die sich in Neapel nicht als Charakteristikum der *Commedia per musica* durchgesetzt hatten, wurden in Wien zum festen Bestandteil der Gattung. In *I disingannati* wirkten drei, in *Sancio Panza* vier und in *La pazienza di Socrate* sogar sechs Kastraten mit – darunter die Stars des kaiserlichen Hofes wie die Altisten Gaetano Orsini und Pietro Casati. Doch auch die anderen Partien wurden erstrangig besetzt mit den Sopranistinnen Anna Schoonians und Theresia Holzhauser, dem Sopran Domenico Genovesi, dem Tenor Francesco Borosini oder dem Bass Pietro Paolo Pezzoni. Dieses herausragende Vokalensemble ermöglichte es, dass auch in der *Commedia* jene Stimmvirtuosität zur Schau gestellt werden konnte, die für die *Seria* längst selbstverständlich war, wie Edronicas Arie „Come all'estivo raggio“ aus *La pazienza di Socrate* veranschaulicht, die 1731 von Theresia Holzhauser vorgetragen wurde (vgl. Notenbeispiel 3). Die Koloratur entspricht mit ihren ausgedehnten 16-tel- und 32-tel-Passagen sowie zahlreichen auf 16-teln gesungenen Trillern, verbunden mit kurzen Martellati, der zeitgenössischen Gesangsästhetik und steht dem virtuosen Anspruch der Wiener *Drammi per musica* in nichts nach – ein Befund, der sich nicht auf die Partien Holzhausers beschränkt, sondern (stets unter Berücksichtigung gewisser vokaler Unterschiede und Abstufungen durch vorherrschende Rollenhierarchien wie im *Dramma per musica*) auf nahezu sämtliche *Commedia*-Sänger zu übertragen ist. Eine interessante Ausnahme bilden partiell die Figuren Anselmo, Trigeno und Gerontio in *I disingannati*, deren gemeinsame Szenen jeweils die ersten beiden Akte beschließen. Auffällig sind in diesem Zusammenhang die Duette des Alten Anselmo am Szenenende mit dem Dichter Trigeno bzw. dem Alchimisten Gerontio, denn im Gegensatz zur *Seria* weisen jene zwei Ensembles durch den exponierten Gebrauch von Wortrepetitionen sowie des „stilo parlante“ eindeutig intermezzohafte Züge auf. Im Hinblick auf die *Commedie* der Folgejahre sind diese Gestaltungsmerkmale sowohl für den ungelenkten und eingebildeten Diener Pitho aus *La pazienza di Socrate* als auch für den Inselgouverneur Sancio Panza nachweisbar. Wenngleich die Auftritte der genannten Partien dramatisch nicht von der Handlung separiert angelegt sind, so verzichtete man am kaiserlichen Hof in kompositorischer Hinsicht auch in der *Commedia per musica* nicht auf intermezzoähnliche Momente, die sich, ausgeweitet zu selbstständigen Mikro-Dramaturgien, in der neapolitanischen Musikkomödie bereits in den 1710er Jahren sehr erfolgreich etabliert hatten.⁵⁶

Neben den Sängern wurde gleichermaßen die Hofkapelle in Szene gesetzt. Aufgrund der Tatsache, dass der Einsatz obligater Soloinstrumente zumeist den Opern zu den großen repräsentativen Anlässen vorbehalten blieb, mussten die Fähigkeiten der Kapelle in der *Commedia* mit anderen Mitteln zur Geltung gebracht werden. Dies erreichte man vor allem mittels 16-tel- und 32-tel-Läufen, die von den Violinen oder sogar verschiedenen Instrumentengruppen parallel bzw. gemeinsam vorzutragen sind und ein äußerst präzises Zusammenspiel verlangen (vgl. Notenbeispiel 4 und 5). Letztendlich komplettiert die Integration ausgedehnter Ballette des kaiserlichen Kapellmeisters der

⁵⁵ Vgl. Michels, S. 389 f. bzw. S. 411 und 422.

⁵⁶ Vgl. Maione, S. 195 f.

Instrumentalmusik, Nicola Matteis, an den Aktschlüssen in die Commedia per musica den Assimilationsprozess auf musikalischer Ebene.⁵⁷

Allegretto

splen - dor,
al-lo splen - dor

Notensbeispiel 3: Antonio Caldara und Georg Reutter d. J., *La pazienza di Socrate con due moglj*, Wien 1731, „Come all'estivo raggio“ (Edronica; II.5), T. 25–31, A-Wn Mus. Hs.17144.

Allegro

Violino I
Violino II

Notensbeispiel 4: Caldara und Reutter d. J., *La pazienza di Socrate*, „Bel veder, ma delle sponde“ (Socrate; III.3), T. 10–12.

Allegro

Violini, Viole,
il Basso e li Fagotti

Notensbeispiel 5: Caldara, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, „Se la vendetta“ (Don Diego; II.11), T. 1–7, A-Wn Mus.Hs.17108.

Über die diskutierten librettistischen und kompositorischen Aspekte hinaus kommt die starke Höfisierung der Gattung in Wien insbesondere in Bezug auf die Bühnenrealisierung zum Tragen, die nun in der Zuständigkeit jenes Personals lag, welches sich bisher ausschließlich – abgesehen von den Tragicommedie – für die musikdramatischen Seria-Gattungen verantwortlich gezeigt hatte: Zu nennen sind hier die Tanzmeister Simon Pietro Levassori Della Motta und Alessandro Philebois, die die Ballettchoreographien hin und wieder wohl auch selbst aufführten,⁵⁸ sowie die Theaterarchitektenfamilie Galli-Bibiena. Giuseppe Galli-Bibiena stattete – entgegen der mit wenigen Szenenwech-

⁵⁷ Vgl. auch das Kapitel „Tanz und Ballettmusik“, in: Michels, S. 48–55.

⁵⁸ Simon Pietro Levassori Della Motta und Alessandro Philebois waren überdies auch als Tänzer angestellt. Vgl. hierzu Frank Huss, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Diss. (mschr.), Wien 2003, S. 169.

seln auskommenden neapolitanischen Musikkomödie⁵⁹ – die *Commedia per musica* mit zwei bis drei „Mutazioni di scene“ pro Akt aus, was der generellen Bühnenbildpraxis der Wiener Hofoperkultur dieser Zeit entspricht.⁶⁰ Ein grundsätzlicher Unterschied der Karnevalsoper zu den Werken der festlich-repräsentativen Anlässe, wie ihn Claudia Michels unterstellt, ist zwar nicht zu konstatieren,⁶¹ doch bestanden die Divergenzen der Faschingsoper, denen auch die „nell' Imperial Corte“⁶² gegebenen *Commedia per musica* angehören, zu den außerkarnevalistischen Werken im Fehlen der *Licenza*⁶³ als herrscherhuldigender Casualdichtung und im Aufführungsort, dem „Kleinen Teatro“.⁶⁴ Dieses kleine Hoftheater, das als Spielstätte für die musikdramatischen Werke während des Karnevals sowie für die italienischen Schauspiele diente, war der kleinere von zwei reich ausgestatteten Sälen, die sich im von Francesco Galli-Bibiena zwischen 1705 und 1708 errichteten Hoftheater befanden. Das große Hoftheater nutzte man hingegen – zum Beispiel anlässlich von Hochzeitsfestivitäten sowie der kaiserlichen Namenstags- und Geburtstagsfeierlichkeiten – für *Drammi per musica*.⁶⁵

Welches Interesse Karl VI. der *Commedia* entgegenbrachte, untermauern zum einen die unter Anwesenheit der kaiserlichen Familie dargebotenen mehrmaligen Wiederholungen, die gemäß der Zeremonialprotokolle sowie der gedruckten zeitgenössischen *Wienerischen Diarien* den Aufführungszahlen der „Edel-Knaben Bourlescen“, „Cavaliers Comödien“ und „Marionetten Spiele“ gleichkommen oder diese sogar übersteigen. Zum anderen bezeugt die Beliebtheit insbesondere ein Beschluss, den die Hofkonferenz aufgrund des in den Fasching fallenden Todes des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. 1733 verabschiedete, obwohl das Ableben eines Reichsfürsten laut Zeremoniell das Aussetzen sämtlicher Karnevalsveranstaltungen verlangt hätte: „Ist die gehor:[sam]bste Hoff=Conferenz des allerunterth[äni]gst= und ohnmaß=gebigen dafür haltens gewest, daß occasione deren Meditirende faschings Divertimenten der verkleydeten fest zwar auffgehebt, die Cammer=Fest aber, opern und Comödien continuiert, und gehalten werden könnten.“⁶⁶

Trotz der intensiven Höfisierung und der Bedeutung für den Kaiser kam die *Commedia per musica* in Wien für repräsentative Anlässe außerhalb der Faschingsaison nicht zum Einsatz; es war die *Commedia*-Rezeption am Dresdner Hof, die diesen bedeutungsvollen Schritt mit sich brachte. Den Ausgangspunkt für die Einführung komischen Mu-

⁵⁹ Vgl. Degrada, S. 128.

⁶⁰ Eine Auflistung der Bühnenbilder aller Faschingsoper von 1711 bis 1740 ist Michels, S. 37–41, zu entnehmen.

⁶¹ Vgl. Michels, S. 10.

⁶² Vgl. z. B. die Titelblätter der Librettodrucke von *I disingannati. Commedia per musica*, Wien 1729, I-Mb Racc. Dramm.3722; *La pazienza di Socrate con due mogli. Scherzo drammatico*, Wien 1731, I-Mb Racc. Dramm.4311; *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria. Commedia per musica*, Wien 1733, D-W Textb. 83. Vgl. auch Michels, S. 339, 375 und 409.

⁶³ Eine Ausnahme bildet Antonio Caldaras Oper *Achille in Sciro*, die während der Faschingsaison 1736 anlässlich der Vermählung Franz' III. Stephans von Lothringen mit der habsburgischen Erzherzogin Maria Theresia als Hochzeitsoper dargeboten wurde und folglich eine *Licenza* an das Brautpaar beinhaltet; gleichermaßen unterstreicht die einmalige Aufführung am 13. Februar die Casusgebundenheit des Werkes. Vgl. *Achille in Sciro. Drama per musica*, Wien 1736, Librettodruck, I-Mb Racc. Dramm.3713; Österreichisches Staatsarchiv Wien (A-Wsta), Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHS), ZA Prot. 16, Zeremonialprotokolle 1735–1738, *Continuatio Protocolli de Anno 1736*, fol. 141r.

⁶⁴ Vgl. A-Wsta, HHS, Zeremonialprotokolle; *Wienerische Diarien. Enthaltend alle denkwürdige, so von Tag zu Tag so wohl in dieser Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn selbstnen sich zugetragen*, A-Wn MF 226 Neu Mik.

⁶⁵ Vgl. Rudolf Klein, „Die Schauplätze der Hofoper“, in: *ÖMZ* 24 (1969), S. 371–421, hier: S. 374. Zum „Großen Komödiensaal“ und „Kleinen Komödiensaal“ vgl. Huss, S. 83–85.

⁶⁶ A-Wsta, HHS, ZA Prot. 15, Zeremonialprotokolle 1732–1734, *Continuatio Protocolli de Anno 1733*, fol. 167r.

siktheaters mehraktiger Ausprägung stellte wohl Contis Tragicommedia *Don Chisciotte in Sierra Morena* dar, die Anfang 1719 in Wien gegeben worden war. Zu diesem Zeitpunkt weilte der sächsische Kurprinz Friedrich August im Rahmen seiner Kavaliertour bereits seit knapp anderthalb Jahren in der habsburgischen Hauptresidenzstadt, um vor Ort zum einen die Konversion zum Katholizismus in der kaiserlichen Kapelle öffentlich zu vollziehen, und zum anderen, um den Ausgang der ihn betreffenden Eheverhandlungen mit einer der Nichten des noch unentschlossenen Kaisers abzuwarten.⁶⁷ Im Zeremonialprotokoll des Jahres 1719 findet man unter dem 6. Februar folgenden Eintrag: „Nachmittags wurde in allerhöchst deroselben wie auch deren durchl:[auch]-ten 4. Erz-Herzoginen beyseyn eine Opera bey Hof praesentiret, bey welcher sich auch der Sächs:[isch]e Herr Churprinz und beyde Herrn Botschaftern jedoch alle 3. nur incontinò befunden haben.“⁶⁸

Die Aufführung eines eigenen *Don Chisciotte* 1727 in Dresden belegt nicht allein, dass Contis Oper beim Kurprinzen einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat; sie demonstriert außerdem über die bloße Gattungsübernahme hinaus eine gegenseitige Rezeption der Sujets an beiden Höfen (neben Conti komponierte Caldara 1728 *Don Chisciotte in corte della Duchessa* und fünf Jahre später die bereits erwähnte Oper *Sancio Panza*). Dass ein librettobezogener Kulturtransfer von Wien nach Dresden im Hinblick auf die komischen musikdramatischen Werke Contis und Caldaras stattgefunden hat, liegt aufgrund des (digitalisierten) „Alphabetischen Hauptkatalogs bis 1973“ der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden nahe, der die Textdrucke sämtlicher am Kaiserhof dargebotener Tragicommedie und *Commedia per musica* der ersten vier Dekaden des 18. Jahrhunderts als Dresdner Besitz verzeichnet. Jene mit der Alt-Signatur „Lit.Ital.D“ versehenen Libretti, die heute ausnahmslos als Kriegsverluste zu gelten haben, waren originär wahrscheinlich Bestandteil der Königlichen Privat-Musikaliensammlung.⁶⁹

Nach Abschluss der berühmten Hochzeitsfeierlichkeiten des Kurprinzen mit Maria Josepha⁷⁰ wurde das Dresdner italienische Opernensemble Anfang 1720 entlassen und die stehende Hofoper somit aufgelöst. Erst 1725, mit dem Engagement von vier italienischen Opernsängern – Andrea Ruota (Sopran), Nicolo Pozzi (Alt), Matteo Lucchini (Tenor) und Ludovica Seyfrid (Sopran) – sowie dem Intermezzopaar Ermini,⁷¹ war es dem Hof wieder möglich, Opern zur Aufführung zu bringen. Da unter Kurfürst Fried-

⁶⁷ Zum kurprinzlichen Wien-Aufenthalt vgl. ausführlich das Kapitel „Um die Wiener Kaisertochter“, in: Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Eine Biographie*, Berlin 1996, S. 85–96.

⁶⁸ A-Wsta, HHS, ZA Prot. 10, Zeremonialprotokolle 1717–1719, *Protochollum in Ceremonialibus pro Anno 1719*, fol. 217r.

⁶⁹ Dass die besagten Textdrucke durch von der Königlichen Privat-Musikaliensammlung (KPMS) unabhängige bzw. spätere Sammlertätigkeiten nach Dresden gelangten, ist jedoch nicht gänzlich auszuschließen. Zum Libretto-Korpus „Lit.Ital.D“ und der KPMS vgl. ausführlich Ortrun Landmann, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden, Studie 1: Die Dresdner Hasse-Musikhandschriften in der SLUB* (überarbeiteter, erweiterter Begleittext zu dem 1999 erschienenen CD-ROM-Katalog), Dresden 2010, S. 11–19, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-38515>>, 13.3.2011.

⁷⁰ Zum Ablauf der Festivitäten vgl. Monika Schlichte, *Kunst der Repräsentation – repräsentative Kunst: (Zeremonie und Fest am Beispiel von Julius Bernhard von Rohrs „Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft“ und der Festlichkeiten am Dresdner Hof im Jahre 1719)*, Diss. B (mschr.), Dresden 1990, Bd. 1, S. 96–150; Mücke, S. 94–98.

⁷¹ Zum Ehepaar Ermini vgl. Ortrun Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Diss. (mschr.), Rostock 1972, Bd. 1, S. 127–136.

rich August I. komisches Theater in mehreren Erscheinungsformen wie *Comédie française*, *Commedia dell'arte* oder *Intermezzi comici* bereits verstärkt gepflegt wurde⁷² und mit Margherita und Cosimo Ermini zwei mit dem heiteren Genre bestens vertraute Sänger zur Verfügung standen, erschien die *Commedia per musica* geradezu prädestiniert, auf die künstlerischen Verhältnisse zugeschnitten zu werden.⁷³ Diesbezüglich galt es des Weiteren, die *Commedia* in ihrer Faktur sowohl an die Aufführungsanlässe als auch an das *Dramma per musica* anzupassen, denn als „Ersatz“ für die *Seria* sollten sie die Dresdner Oper für drei Jahre repräsentieren.

Mit Giovanni Alberto Ristoris *Calandro*⁷⁴ erklang 1726 zum ersten Mal im höfischen Kontext eine *Commedia per musica*, die noch dazu nicht an die Karnevalszeit gebunden war. Sie wurde von Maria Josepha anlässlich der Rückkehr des Kurprinzen aus Warschau in Auftrag gegeben und am 2. September auf Schloss Pillnitz uraufgeführt.⁷⁵ Den Text verfasste der Hoflibrettist Stefano Benedetto Pallavicini, der mit der Dreiaktigkeit, fünf Protagonisten und zwei Duetten wesentliche formale Kriterien des *Dramma per musica* übernahm. Zumal in Hinsicht auf die Wahl des Handlungsortes bewies Pallavicini Geschick, indem er laut Librettodruck die Szenerie in Tempe, „Valle deliziosa della Tessaglia“, ansiedelte. Der pastorale Schauplatz, der im 17. und 18. Jahrhundert generell als gattungsindifferentes „Rückzugsgebiet“ aufgegriffen wurde,⁷⁶ bot Pallavicini die Möglichkeit, sich in diesem Punkt zwischen *Commedia* und *Dramma* zu positionieren. Als wichtigster Unterschied zu den neapolitanischen bzw. Wiener *Commedia*-Libretti ist das Vorhandensein einer *Licenza* zu konstatieren, die auf die Rückkehr des Kurprinzen Bezug nimmt; von Alceste, der in der Hierarchie am höchsten stehenden Rolle, wird Friedrich August in einem Rezitativ und einer Arie als glücklich heimkehrender Jäger gefeiert.⁷⁷ Besonders interessant und subtil im Blick auf den Prozess der Höfisierung ist ein für das Publikum intendierter „Bruch“, den der Librettist durch Calandros letzte rezitativische Worte vor der *Licenza* erzielte und dadurch verhinderte, dass sich die ernstzunehmende, an den Kurprinzen gerichtete panegyrische Casualdichtung mit der komischen Handlung vereinigt: „Spettatori, finita è la *Commedia*, ed il discorso“⁷⁸.

Vor allem in Bezug auf die musikalische Faktur weichen die Dresdner *Commedia* stark von den Wiener Werken ab – Unterschiede, die aus der anders gearteten künstlerischen Situation am kursächsischen Hof resultieren. Denn in Hinblick auf das Sängerensemble, darunter auch die Kastraten Ruota und Pozzi, konnte der Dresdner Hof nicht mit Gesangsvirtuosen aufwarten. Dementsprechend verzichtete Ristori zwar nicht auf Koloraturen, brachte aber teilweise nur kürzere, nicht zu anspruchsvolle Passagen an. Mit der Hofkapelle jedoch verfügte er über einen Klangkörper, der es ihm ermöglichte, die Kapellmusiker wie den Flötisten Pierre Gabriel Buffardin sowie die Hornisten Johann Adam und Andreas Schindler auch solistisch zur Geltung zu bringen. Mithin besteht die Instrumentalbesetzung neben dem obligatorischen Streicherapparat aus jeweils zwei Hörnern und Flöten mit Solopassagen. Somit gelang es Ristori sowohl,

⁷² Vgl. Landmann, „Die Komische Italienische Oper“, S. 122.

⁷³ Vgl. auch Mücke, S. 26 f.

⁷⁴ Partitur in D-Dl Mus.2455-F-1.

⁷⁵ Vgl. D-Dl Mus.2455-F-2, Titelblatt.

⁷⁶ Vgl. Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 87.

⁷⁷ Vgl. *Calandro. Commedia per musica*, [Dresden] 1726, Librettodruck, D-B Mus. Tr 663, S. 71 f.

⁷⁸ Ebd., S. 70.

die herausragenden Fähigkeiten des Instrumentalensembles zur Schau zu stellen, als auch den Mangel an vokaler Virtuosität entscheidend auszugleichen.

In Ristoris am 25.2.1727 erstmals dargebotener Faschingsoper *Un pazzo ne fà cento ovvero Don Chisciotte*⁷⁹ kommt diese Strategie der Kompensation auch zum Tragen und erfährt durch die Erweiterung des Orchesterapparats mit drei Flöten, zwei Trompeten, zwei Hörnern, zwei Posthörnern, zwei Oboen und einer Sololaute sogar noch eine eindeutige Verstärkung. Überdies wurde – entgegen der Besetzung der Calandro-Partie mit einem Bass nach Praxis der neapolitanischen Musikkomödie⁸⁰ – in *Don Chisciotte* die Titelrolle einer *Commedia* erstmalig in Seria-Manier mit einem Kastraten besetzt, dem Sopranisten Ruota.⁸¹ Deutliche Gegensätze zu *Calandro* weist das ebenfalls von Pallavicini verfasste Libretto auf. Zwar basiert *Don Chisciotte* auf dem dreiaktigen Modell, jedoch machte der Textdichter zwei Zugeständnisse an den französisch orientierten Geschmack des Kurfürsten: Zum einen geht dem ersten Akt ein Prolog der Muse Calliope voraus, die in einer mit zwei Trompeten, Hörnern und Streichern großbesetzten Arie und einem anschließenden Rezitativ das Publikum zur Vorstellung einlädt; und zum anderen werden die Chöre verstärkt eingesetzt. Den Abschluss bildet eine von Calliope vorgetragene *Licenza* an Friedrich August I., der als Regent, dessen dynastische Linie ewig fortleben soll, und Festveranstalter gerühmt wird. Ein bewusster Bruch zwischen *Commedia*-Geschehen und Herrscherlob war – anders als in *Calandro* – im Falle dieser Oper nicht vonnöten, da Calliope erstens nicht zu den Personaggi der eigentlichen Handlung zählt und zweitens nur im Prolog sowie der *Licenza* in Erscheinung tritt.

Folglich wurde die *Commedia per musica* am Dresdner Hof durch ihre Anpassung an die künstlerische Situation, den Aufführungsanlass sowie die außerkarnevalistische Repräsentationsfunktion und die Einbindung einer *Licenza* zu einer vollwertigen höfischen Oper mit komischem Stoff. Und obschon die Blütezeit der Gattung – wie auch in Wien – nur von kurzer Dauer war, so stellt sie doch auch eine sehr frühe (anverwandelte) Übernahme der jungen *Commedia* dar, deren Verbreitung außerhalb Neapels demgemäß nicht nur im Impresabetrieb Roms und Venedigs der 1730er und 40er Jahre erfolgte,⁸² sondern schon mehr als eine Dekade zuvor in der Hofkultur des deutschsprachigen Raums.

Resümierend lässt sich mithin festhalten, dass in den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts an den Höfen Wiens und Dresdens die *Commedia per musica* – gleich dem *Dramma per musica* – als Repräsentationsgattung instrumentalisiert wurde und sogar als Demonstrationsmedium der dynastischen Verbundenheit zwischen Habsburg und Wettin fungierte. Ein Grund für die Kürze der höfischen *Commedia*-Rezeption von lediglich knapp zwei Jahrzehnten ist in den Engagements Metastasios und Johann Adolf Hasses zu suchen. Mit Metastasios Dienstantritt 1730/31 am kaiserlichen Hof

⁷⁹ Partitur in D-Dl Mus.2455-F-2.

⁸⁰ Vgl. Treadwell, S. 151.

⁸¹ Die Besetzung wurde rekonstruiert nach D-Dl Mus.2455-F-2; „Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächsische Hofstatt“, in: *Königlich-Pohlnischer und Churfürstlich-Sächsischer Hoff- und Staats-Calender auf das Jahr 1729*, Dresden 2001, CD-Rom-Ausgabe „Sächsische Staatshandbücher“, [ohne Paginierung].

⁸² Vgl. Wiesend, Sp. 656–658; Brandenburg, S. 225.

setzte sich schnell eine Trennung zwischen Ernstem und Komischem durch, die sich insbesondere an den Karnevalsopern ablesen lässt. Komische Figuren und die damit verbundenen Scene buffe sowie Intermezzi spielten für geraume Zeit kaum eine Rolle mehr; und im Fall der Neuvertonung eines älteren Librettos wurden die Parti buffe entweder gestrichen oder drastisch gekürzt.⁸³

In Dresden wurde das komische Genre durch die Anstellung Hasses 1733, abgesehen von den Intermezzi, die weiterhin fester Bestandteil der Hofoperkultur bleiben sollten,⁸⁴ ebenso zurückgedrängt. Erst in der Faschingsaison 1748 gab man am kur-sächsischen Hof wieder eine Commedia per musica – eine Neuvertonung von *Calandro*⁸⁵ durch den Hofkomponisten Johann Georg Schürer, in welcher die Licenza von 1726 ersatzlos entfernt wurde. Die Distanz zum *Dramma per musica* manifestiert sich in Schürers Oper gleichwohl nicht in der musikalischen Gestaltung: Den Einsatz solistischer Instrumente behielt man bei und auf die für Dresden charakteristische Sängerszenierung mittels Koloraturen wurde ebenfalls nicht verzichtet (vgl. Notenbeispiel 6), obwohl es sich bei dem Ensemble⁸⁶ nicht um die Stars der *Seria* handelte. Vielmehr sorgte nun die höfische Kontextualisierung für eine klare Abgrenzung zum ernsten Musiktheater. Zum einen war *Calandro* mit nur einer Aufführung und neben drei Opern Hasses kein musikalisch-karnevalistischer Höhepunkt wie Ristoris *Don Chisciotte* 1727. Und zum anderen fand die Darbietung nicht in der Hofoper, dem Aufführungsort zweier Hasse-Opern, statt, sondern auf dem „Kleinen Theatro“.⁸⁷

Andante

76 lar - re

83 sta

Notenbeispiel 6: Johann Georg Schürer, *Calandro*, Dresden 1748, „In van su l’ali“ (Licisco; I.6), T. 76–88, D-Dl Mus.3096-F-6.

⁸³ Vgl. auch Michels, S. 437 f.

⁸⁴ Vgl. auch Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica*.

⁸⁵ Partitur in D-Dl Mus.3096-F-6.

⁸⁶ Vgl. *Calandro. Comedia per musica*, Dresden 1748, Librettodruck, D-B Mus. Tr 663/1, [S. 4 f.].

⁸⁷ Vgl. D-Dla, 10006 Oberhofmarschallamt, G 44, *Carneval zu Dreßden 1742. 1743. 1744. 1747. 1748.*, fol. 220r–221r. Bei den drei Opern Johann Adolf Hasses handelt es sich um *La spartana generosa ovvero Archidamia, Leucippo* und *Demofonte*.