

NARRATIVE ÜBER DICHTUNG UND MUSIK: PRODUKTIONSPROZESS UND AUFFÜHRUNG DER FRÜHEN OPERA BUFFA

KORDULA KNAUS (BAYREUTH)

Abstract: *The “invention” of opera buffa is often told as one of those stories in the history of opera that involve the successful collaboration between a poet and a composer, in this case Carlo Goldoni and Baldassare Galuppi. As simple as this story can be told as debatable it is with regard to some methodological issues outlined in this article. First, the concept of “collaboration” for the genre of opera buffa around 1750 is discussed. By examining the production process and the daily routine of opera in this time suggestions are presented about the amount of actual collaboration that was possible between Goldoni and Galuppi. The second part of the article deals with the duality of text and music. Both aspects are usually associated with the two authors involved – meaning that Goldoni delivered the text and Galuppi the music. In a broader view on the production process of early opera buffa the paper suggests a differentiated methodological approach that takes into account the variability of performance and particularly the influence of performers and thus disbands the dualism of poet and composer.*

Eine beliebte Erzählweise der Operngeschichte kreiert historische Momente, in denen die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen einem Dichter und einem Komponisten zur Erschaffung kongenialer Werke führt, die als Höhepunkte der Gattung gelten können. Zu den bekanntesten Dichter/Komponist-Paaren zählen Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault, Christoph Willibald Gluck und Ranieri Calzabigi, Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo da Ponte, Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer oder Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal.¹ Auch die Etablierung der venezianischen *opera buffa* in den späten 1740er Jahren wird oft als Geschichte erzählt, die eine erfolgreiche Kollaboration zwischen Dichter und Komponist inkludiert, in diesem Fall zwischen Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi. Deren Zusammenarbeit im Bereich der *opera buffa* begann mit der im Mai 1749 am Teatro S. Angelo in Venedig erstmals gespielten Oper *L’Arcadia in Brenta*, ein Werk, das rasch und häufig in Italien sowie in anderen Städten Europas

1 Vgl. Kurt Honolka: *Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter*, erweiterte und ergänzte Neuauflage. Wilhelmshaven: Heinrichshafen, 1979.

aufgeführt wurde. Bis 1755 produzierten Goldoni und Galuppi eine große Anzahl von komischen Opern für verschiedene venezianische Theater:²

- L'Arcadia in Brenta*, 1749 (Teatro S. Angelo, Venedig)
- Arcifanfano re dei matti*, 1750 (Teatro S. Moisè, Venedig)
- Il mondo della luna*, 1750 (Teatro S. Moisè, Venedig)
- Il mondo alla roversa*, 1750 (Teatro S. Cassiano, Venedig)
- Il paese della Cuccagna*, 1750 (Teatro S. Moisè, Venedig)
- Il conte Caramella*, 1751 (Teatro S. Samuele, Venedig)
- Le virtuose ridicole*, 1752 (Teatro S. Samuele, Venedig)
- La calamita de' cuori*, 1753 (Teatro S. Samuele, Venedig)
- I bagni d'Abano*, 1753 (Teatro S. Samuele, Venedig, mit Ferdinando Bertoni)
- Il filosofo di campagna*, 1754 (Teatro S. Samuele, Venedig)
- Il povero superbo*, 1755 (Teatro S. Samuele, Venedig)
- La diavolessa*, 1755 (Teatro S. Samuele, Venedig)
- Le nozze*, 1755 (Teatro Formagliari, Bologna).

Auf *L'Arcadia in Brenta* folgten zwei Produktionen am Teatro S. Moisè für die folgende Karnevalssaison (wobei für *Arcifanfano re dei matti* nicht gänzlich klar ist, ob die Musik ausschließlich aus Galuppis Feder stammt). Insbesondere das Jahr 1750 war mit vier gemeinsamen Produktionen am Teatro S. Moisè und am Teatro S. Cassiano enorm produktiv für Goldoni und Galuppi. Aber auch in den Folgejahren ist die Zusammenarbeit mit ein bis zwei Produktionen pro Jahr (vor allem am Teatro S. Samuele) ausgesprochen konstant. Im Jahr 1755 bricht sie in Venedig aus nach bisherigem Forschungsstand nicht bekannten Gründen ab. Goldoni fuhr damit fort, opera buffa-Libretti für Komponisten wie Giuseppe Scolari, Domenico Fischietti oder Giuseppe Scarlatti zu schreiben, aber Baldassare Galuppi beendete zumindest vorläufig seine opera buffa-Produktion. Erst 1760 kehrte er mit zwei Opern, die er auf Libretti seines Sohnes Antonio Galuppi verfasste, zum Genre der *opera buffa* zurück. Mit Goldoni kollaborierte er allerdings in der Zwischenzeit für zwei Intermezzi in Rom, 1756 und 1759, und dann für weitere *opere buffe* in den Jahren 1763 und 1764 in Venedig. Diese beiden Werke entstanden während Goldonis Aufenthalt in Paris. Die gemeinsame Hauptschaffensperiode kann somit klar auf die Jahre zwischen 1749 und 1755 festgelegt werden.

2 Einzig die Oper *Le nozze* wurde 1755 erstmals in Bologna aufgeführt und kam erst 1757 in Venedig zur Aufführung, cf. Kordula Knaus: „Über die Variabilität von seria-Elementen in der opera buffa. Transformationsprozesse in Baldassare Galuppis komischen Opern“, in: *Il sagggiatore musicale* 22/2 (2015), im Druck.

In der Diskussion von Zusammenarbeiten zwischen Dichtern bzw. Dichterinnen und Komponisten bzw. Komponistinnen dominiert aus heutiger Perspektive das Bild eines langen Schaffensprozesses, im Zuge dessen die meisten Entscheidungen (von der Wahl des Sujets bis zur detaillierten Ausarbeitung einzelner Szenen) gemeinsam getroffen werden. Die wohl umfangreichste Sammlung von Dokumenten zu einem solchen Prozess ist in den Briefen zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss erhalten. Auch für das gemeinsame Schaffen von Goldoni und Galuppi wird häufig ein solches Bild evoziert. So schreibt Elvidio Surian etwa darüber, dass deren Opernschaffen zwischen 1749 und 1755 „fu il risultato della stretta collaborazione e della frequentazione personale tra i due artisti“.³

Der Produktionsprozess einer *opera buffa* des 18. Jahrhunderts stellt sich jedoch, soweit Kenntnisse darüber vorhanden sind, häufig anders dar. Aus verschiedenen Quellen sind Rückschlüsse darauf zu ziehen, inwieweit Komponist und Librettist überhaupt zusammenarbeiten konnten. Die Oper des 18. Jahrhunderts fokussiert generell weniger auf das individuelle Werk mit jeweils individuellen Eigenschaften, sondern wird mit einem eher geringen Aufwand an Zeit und Energie aller in den Produktionsprozess involvierten Personen auf Grundlage bestimmter Konventionen produziert. Sowohl Goldoni als auch Galuppi waren im Theater- und Musikleben Venedigs (aber auch außerhalb Venedigs) sehr aktiv. Goldoni leitete ein Theater und eine Sprechtheaterkompanie in Venedig und schrieb sowohl Stücke als auch Libretti. Nach dem Ende der Karnevalssaison in Venedig reiste er oft in andere Städte, um dort seine Theaterstücke herauszubringen. In den 1750er Jahren gab er außerdem in mehreren Bänden seine Gesammelten Werke heraus. Galuppi komponierte zahlreiche Opern für Venedig, aber auch für Theater in anderen Städten. Zudem war er im Bereich der Kirchenmusik und auch anderer Genres als Komponist sehr aktiv. Als Vizekapellmeister, dann Kapellmeister an San Marco und Maestro del coro am Ospedale degli Incurabili hatte er viele Verpflichtungen im musikalischen Leben Venedigs.

Es ist prinzipiell anzunehmen, dass das Leben und Arbeiten in derselben Stadt die Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist wesentlich vereinfachte, und das könnte auch die Begründung dafür sein, dass kein einziger Brief bekannt ist, den Goldoni und Galuppi miteinander gewechselt hätten. Doch ist die

3 Elvidio Surian: „Considerazioni sul rapporto testo-musica nell’opera italiana del settecento“, in: *Musica e Poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707–1793). Atti dell’incontro di Studio Narni, 11–12 dicembre 1993*, hg. von Galliano Ciliberti und Biancamaria Brumana. Perugia: Università di Perugia und Centro di Studi Musicali in Umbria, 1994 (= *Quaderni di „Esercizi. Musica e Spettacolo“*), S. 58. Übersetzung Kordula Knaus: „war das Resultat einer engen Zusammenarbeit und eines persönlichen Austausches zwischen den beiden Künstlern“.

Sachlage, soweit sie durch Quellen rekonstruierbar ist, wesentlich komplexer, als diese Vorannahmen es nahelegen.

Goldoni berichtet gelegentlich in seinen Briefen darüber, dass er mit dem Verfassen eines Librettos beschäftigt ist oder die Arbeit an einem Libretto gerade abgeschlossen hat. Am 24. April 1751 schreibt er seinem Verleger Giuseppe Bettinelli, dass er gerade eine *opera buffa* für das Teatro S. Samuele beendet hat, die im nächsten Herbst aufgeführt werden soll.⁴ Es handelt sich dabei um das Libretto zu Galuppi's *Il conte Caramella*, eine Oper, die am 13. November 1751 ihre Premiere erlebte. Dass Goldoni im Herbst 1751 Tag und Nacht für seine zwei venezianischen Theater, das S. Angelo und das S. Samuele, arbeitete und daneben auch noch eine Komödie für Dresden und eine andere für Florenz fertigzustellen hatte, erfahren wir aus einem Brief vom 22. Oktober 1751.⁵ Unter den in diesem Zeitraum fertiggestellten Werken befand sich auch das Libretto zu Galuppi's *Le virtuose ridicole*, eine *opera buffa*, die am 17. Januar 1752 am Teatro S. Samuele erstmals aufgeführt wurde. Am 9. Juni 1759 sendet Goldoni das Libretto von *Il conte Chiccera* aus Rom nach Mailand zu Antonio Greppi.⁶ Es wurde für eine Aufführung in der Herbstsaison von Giovanni Battista Lampugnani in Musik gesetzt. An Gabriele Cornet berichtet er am 25. Mai 1762, dass er während der vergangenen Tage, von einer Krankheit genesend, am Libretto zu *La bella verità* gearbeitet hat.⁷ Die Oper wurde mit der Musik von Niccolò Piccinni wenige Monate später, in der Sommerspielzeit, in Bologna aufgeführt. Ein Brief an Domenico Caminer vom 27. Juni 1763 gibt Auskunft darüber, dass er für das Teatro S. Samuele zwei Opernlibretti schreibt, wovon eines bereits fertig sei.⁸ Es handelt sich dabei um Galuppi's Oper *Il re alla caccia*, die in der Herbstsaison aufgeführt wurde. Am 3. Oktober 1764 berichtet Goldoni dem Grafen Albergati, dass er das Libretto zu *La notte critica* fertiggestellt hat.⁹ Die Oper sollte im kommenden Karneval herauskommen, wurde aber erst zwei Jahre später aufgeführt, vermutlich, weil der Impresario Goldoni nicht die von ihm geforderten 30 Zecchini bezahlte.

Obwohl Goldonis Bemerkungen über Libretti in seiner Korrespondenz im Vergleich zur großen Anzahl der verfassten Libretti rar erscheinen, lassen sich mit Hilfe dieser Briefpassagen doch bestimmte Arbeitsperioden festmachen. Die Libretti für die Herbstsaison, die in Venedig üblicherweise Mitte November begann, wurden im Frühjahr zwischen April und Juni verfasst. Diejenigen für

4 Giuseppe Ortolani (Hg.): *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Bd. 14. Mailand: Mondadori, 1956, S. 440.

5 Ibid., S. 176–177.

6 Ibid., S. 217.

7 Ibid., S. 256.

8 Ibid., S. 289.

9 Ibid., S. 329.

die Karnevalssaison, die in Venedig Ende Dezember oder Anfang Januar startete, schrieb Goldoni im September oder Oktober. Zwischen dem Verfassen des Librettos und der ersten Aufführung der Oper lagen somit mindestens drei und maximal sieben Monate. Besonders interessant hinsichtlich der konkreten Arbeitsweise Goldonis ist der bereits erwähnte Brief an den Grafen Greppi über das Libretto von *Il conte Chiccera*. Er schreibt aus Bologna:

Se poi o a Lei, o al maestro di musica, o a chi dirige l'opera, qualche cosa non piacesse, ad ogni cenno sarò pronto a cambiare per compiacerla, niente più desiderando che di renderla sodisfatta. [...] Mi fermerò poi qualche tempo in Bologna, dove attenderò i Suoi comandi per qualche occorrenza di cambiamento o altro [...].¹⁰

Goldoni bietet seinem Auftraggeber mit der Zusendung des Librettos an, sämtliche Änderungen vornehmen zu wollen, die Greppi selbst, der Komponist oder der musikalische Leiter der Aufführung vorschlagen würden. Die Zufriedenheit des Auftraggebers wäre sein größter Wunsch. Ferner erklärt Goldoni, dass er in Bologna auf entsprechende Anweisungen warten würde. Der Brief ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich für den Produktionsprozess der *opera buffa* dieser Zeit: Zunächst geht aus ihm hervor, dass Goldoni keinen direkten Kontakt zum Komponisten der Oper hatte, vermutlich nicht einmal wusste, an wen der Kompositionsauftrag gegangen war, und folglich auch nichts mit dem Komponisten gemeinsam entwickelte. Als Librettist konnte Goldoni auch nicht auf einer „Werkgestalt“ seines Librettos beharren, sondern musste selbstverständlich den Wünschen seines Auftraggebers sowie den musikalisch Verantwortlichen der Aufführung nachgeben. Ferner zeigt der Brief, dass Goldoni in den engeren Produktionsprozess nicht involviert war. Er schickte das fertige Libretto an seinen Auftraggeber und erwartete Rückmeldung über Änderungswünsche.¹¹ Goldoni lieferte somit ein Produkt ab und war nicht in der Stadt, als die Oper komponiert, geprobt oder aufgeführt wurde. Dies gilt ebenso für alle *opera buffa*-Libretti, die er während seines Dienstes am Pariser Hof in den 1760er Jahren für venezianische Theater schrieb.

Auch die Opern, die Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi für Venedig schrieben, inkludierten vermutlich keine gemeinsame Arbeitsphase im beginnenden Entstehungsprozess der Oper. Dies betrifft bereits ihre erste Kollaboration für die Oper *L'Arcadia in Brenta*, die am 14. Mai 1749 am Teatro S. Angelo aufgeführt wurde. Im August 1748 reiste Galuppi nach Wien und produzierte dort zwei

10 Ibid., S. 217.

11 Dass solche Änderungswünsche für die Oper *Il conte Chiccera* erfolgt sind, lässt sich aus den erhaltenen Quellen weder bejahen noch verneinen.

opere serie: *Demetrio* und *Artaserse*. Er verließ Wien Anfang 1749 und ging nach Mailand, um dort die Aufführungen seiner Oper *Semiramide riconosciuta* während der Karnevalssaison zu leiten.¹² Galuppi kehrte somit erst Ende Februar nach Venedig zurück, als das Libretto zu *L'Arcadia in Brenta* vermutlich bereits fertiggestellt war und er nur noch einige Wochen zur Komposition der Oper zur Verfügung hatte.¹³ In anderen Fällen war Goldoni nicht in der Stadt, als er das Libretto für eine Galuppi-Oper schrieb. So befand er sich etwa in Turin, als *Il conte Caramella* entstand, und arbeitete somit nicht direkt mit Galuppi während des Produktionsprozesses zusammen. Dass eine enge Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist für die *opera buffa* des 18. Jahrhunderts nicht üblich war, bestärkt die Analyse der Briefe und Memoiren Goldonis insgesamt. Eine enge Zusammenarbeit mit einem Komponisten (sei es Galuppi oder eine andere Person) wird nie erwähnt, und das Schreiben von Opernlibretti spielt generell eine eher untergeordnete Rolle in Goldonis vielfältigen theatralischen Aktivitäten.¹⁴

Für die Perspektive Galuppis auf einen vermeintlich gemeinsamen Schaffensprozess gibt es keine aussagekräftigen Zeugnisse.¹⁵ Aus der Gesamtschau aller Faktoren lässt sich allerdings schließen, dass ein gemeinsamer Schaffensprozess

12 Da das Vorwort im Libretto mit 25. Januar datiert ist, lief die Oper wohl Ende Januar und im Februar, weshalb Galuppi vermutlich nicht vor Mitte/Ende Februar zurück in Venedig war.

13 Die erste Aufführung von *L'Arcadia in Brenta* erfolgte am 14. Mai 1749. Zwar sind aus Venedig keine Quellen überliefert, die belegen würden, wann Galuppi die Komposition der Oper abgeschlossen hätte haben müssen, doch können aus entsprechenden Archivmaterialien anderer Städte einige Rückschlüsse gezogen werden. Wird davon ausgegangen, dass die Arbeitsabläufe (Probenzeiten etc.) im Opernbetrieb relativ standardisiert waren, so sind sie auch auf Venedig übertragbar. Aus Florenz sind beispielsweise mehrere Abrechnungsbücher und Verträge mit Sängerinnen und Sängern für die *opera buffa*-Aufführungen der 1750er Jahre überliefert. Aus diesen Materialien geht hervor, dass die übliche Probenzeit in etwa mit drei Wochen festgelegt war, wobei die Oper zuvor auch noch kopiert werden musste, vgl. dazu die entsprechenden Archivmaterialien aus dem Archivio Storico di Firenze (I-Fasc), Fondo Teatro Nicolini, TN 7, 50, 53, 61 oder 113. Überträgt man diese Abläufe auf Venedig, so scheint es sinnvoll anzunehmen, dass Galuppi die Partitur spätestens Mitte April fertiggestellt haben musste.

14 Am 24. Juli 1762 berichtet er beispielsweise an Gabriele Cornet, dass er für das Schreiben eines *opera buffa*-Librettos nicht mehr als vier Tage benötige, vgl. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Bd. 14, S. 256. Auch wenn die Forschung diese Aussage hinsichtlich ihrer rechtfertigenden und abwertenden Perspektive etwas revidiert hat (vgl. Ted Emery: *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica*. New York [u. a.]: Lang, 1991, Preface), so scheint dennoch klar, dass Goldoni dem Schreiben von Libretti nicht seine Hauptaufmerksamkeit widmete.

15 Bei der einzigen überlieferten Korrespondenz Galuppis handelt es sich um die Kopie eines Briefwechsels zwischen ihm und dem Hof von Katharina der Großen aus dem Jahr 1780. Hier geht es inhaltlich um die Übermittlung eines Geschenks von 1.000 Zecchini an Galuppi für den Unterricht von Dmitro Bortnâns'kij sowie das entsprechende Dankeschreiben, cf. Ekaterina Antonenko: „K istorii otnošenij Bal'dassare Galuppi i russkogo imperatorskogo dvora“, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 1 (2011), S. 92–104.

eines kreativen Duos Goldoni/Galuppi, dem die Entwicklung der frühen *opera buffa* venezianischer Prägung zugeschrieben wird, nicht oder nur sehr eingeschränkt stattfand. Das Narrativ einer engen Bindung von Dichter und Komponist kann für das 18. Jahrhundert als eine Übertragung der sich erst später entwickelnden romantischen Konzepte gelesen werden.

Ein weiteres Narrativ über Dichtung und Musik ist der generelle Dualismus von Dichter und Komponist. Eine entsprechende autorenzentrierte Zugangsweise ergibt sich für die Opernforschung zum 18. Jahrhundert häufig aus der Überlieferungssituation von Textbuch einerseits und Partitur andererseits. Gedruckte Libretti, die als Programmbuch für eine bestimmte Aufführungsserie dienten, bilden einen von den handschriftlichen Partituren völlig unabhängigen Quellenkorpus. Selbst wo sich Libretti und Partituren auf dieselbe Aufführungsserie beziehen, stimmen sie textlich im Detail meist nicht überein. Die so naheliegende Trennung bzw. auch Zusammenschau von Text und Musik setzt sich auch in der wissenschaftlichen Forschung in analytischen Zugängen meist völlig selbstverständlich fort. In der Deutung von Opern bilden Text und Musik zwei Ebenen, die semantisch nicht übereinstimmen müssen, die jedoch in Deutungsprozessen automatisch aufeinander bezogen werden. Dies zeigt sich in der *opera buffa* beispielsweise häufig an den sogenannten *parti serie*, den ernstesten Figuren, für die gelegentlich der Grad von Ernsthaftigkeit auf textlicher und musikalischer Ebene unterschiedlich ist.¹⁶

Auffällig ist dies bereits bei der ersten Zusammenarbeit von Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi für die Oper *L'Arcadia in Brenta* von 1749. Die Oper hat sieben Handlungsfiguren, von denen fünf als *buffa*-Rollen (Fabrizio, der Besitzer des Hauses, in dem die Handlung spielt; Foresto, dessen Diener bzw. Freund; Lauretta, in die Fabrizio verliebt ist; Madama Lindora und Conte Bellezza, die Karikaturen auf adelige Verhaltensweisen darstellen) und zwei als *seria*-Rollen (Rosanna und Giacinto) konzipiert sind. Im Haus von Fabrizio am Ufer des Flusses Brenta haben sich diese Personen eingefunden, um sich in einem imaginierten Arkadien zu vergnügen. Fabrizio als Gastgeber wird von seinen Gästen allerdings am laufenden Band hinters Licht geführt, was im Libretto auch immer durch *a parte*-Kommentare (z. B. „vuò divertirmi“ oder „mi prendo spasso“) angekündigt wird. Lauretta beschimpft Fabrizio in der dritten Szene in gespielter Empörung, dass sein Verhalten

16 Die *opere buffe* dieser Zeit inkludieren neben vier bis fünf komischen Figuren (*parti buffe*) meist zwei ernste Figuren (*parti serie*), die häufig auch ein Liebespaar bilden. Sie bedienen sich üblicherweise sowohl sprachlich als auch musikalisch dem gehobenen Duktus der *opera seria*, wobei die männliche Partie üblicherweise für eine Sopran- oder Altstimme geschrieben wurde und häufig von Sängerinnen, seltener von Kastraten interpretiert wurde, cf. Knaus: „Über die Variabilität von *seria*-Elementen in der *opera buffa*“.

inakzeptabel ist, er hier nicht länger der Herr sei, sondern sich dem von den Anderen formulierten Bedürfnis nach Vergnügungen zu fügen habe. Als Fabrizio in der nächsten Szene bei Rosanna nachfragt, was sie von Laurettas Äußerungen hält, beginnen Rosanna und Giacinto ein Spielchen mit Fabrizio zu treiben. Rosanna behauptet, dass Lauretta nur so wütend sei, weil sie in Fabrizio verliebt wäre, nun aber mit Eifersucht reagiere, da Rosanna selbst für Fabrizio entflammt sei. Verblüfft fragt Fabrizio nun Giacinto, ob er denn nicht eifersüchtig sei, dass Rosanna nun in ihn verliebt wäre. In fingierter Gleichgültigkeit meint Giacinto, dass er sich von Eifersucht nicht verrückt machen ließe und dann lieber ginge. Hier setzt nun Giacinto zu seiner ersten Arie an:¹⁷

D'un amante è gran follia
 Impazzir per gelosia.
 S'una donna è di me stanca
 Non mi manca altra beltà.

Per la donna chi s'affanna
 Ch' s'adira, assai s'inganna
 Già si sa, che invan si spera
 Una vera fedeltà.

Rosanna und Giacinto werden in der vierten Szene sprachlich zunächst als typische *seria*-Charaktere eingeführt. Im Vergleich zu den anderen Figuren verwenden sie einen gehobenen Sprachstil und ein elegantes Vokabular. Ersichtlich ist das gleich am Beginn der Szene bei der Paarbildung. Während Rosanna und Giacinto sich gegenseitig höflich fragen, ob sie einander Hirt und Hirtin sein wollen, nennt Foresto Lauretta ein Schaf und sie ihn einen Ziegenbock. Einige Verszeilen vor Beginn seiner Arie verlässt Giacinto allerdings den gehobenen Duktus und verfällt in eine Alltagssprache, die sich in der Arie fortsetzt. Wörter wie „follia“, „impazzir“ und „stanca“ oder Formulierungen wie „già si sa“ passen eigentlich nicht zur Ausdruckssphäre einer *seria*-Figur. Auch der Inhalt der Arie widerspricht jenem Ideal von Liebeswerbung, das eine Figur wie Giacinto eigentlich verkörpern sollte bzw. im Laufe der Oper auch noch vorbringen wird. Giacintos in der Arie geäußerte Ansicht, dass man sich um die Frauen nicht bemühen sollte, weil von ihnen ohnehin keine Treue zu erwarten sei, ist Bestandteil jenes „prendere spasso“, das Rosanna und Giacinto mit Fabrizio treiben. Diese Fallhöhe, die im Text so deutlich hervorsticht, ist in der musikalischen Gestaltung der Arie allerdings nicht zu bemerken.

17 Carlo Goldoni: *L'Arcadia in Brenta*. Ferrara: Giuseppe Barbieri, 1749, S. 14.

NARRATIVE ÜBER DICHTUNG UND MUSIK



Violine I *p*

Violine II

Viola

Giacinto

Basso

D'un a - man - te è gran fol - li - a im - paz - zir per



ge - lo si - a se u - na don - na è di me stan - ca

non mi man-ca al - tra - bel - tà

Notenbeispiel: B. Galuppi, *L'Arcadia in Brenta*, Manuskript I-MOe F 439, Ausschnitt Arie Giacinto, 1. Akt, 4. Szene, Einsatz der Singstimme (ab Takt 19).

Das Allegretto in D-Dur weist eine Da-Capo-Anlage auf, mit einem ersten Teil im 2/4-Takt und einem zweiten Teil im 3/8-Takt. Die instrumentale Einleitung

etabliert zunächst ein kleingliedriges, in sich geschlossenes Anfangsthema, das wiederholt wird, ehe sich daran einige motivisch ähnliche Varianten anschließen. In der Singstimme wird wie üblich zunächst dieses Anfangsthema aufgenommen und in den Violinen gedoppelt (s. Notenbeispiel). Bald jedoch löst sich die Singstimme vom Streichersatz, der nun in den für seria-Arien typischen repetierenden Achteln dahinfließt. Die Singstimme setzt auf dem letzten Wort der ersten vier Verszeilen („belta“) zu einer 9-taktigen Koloratur an, die in eine Fermate mündet, sodass die Passage zusätzlich Gelegenheit zu vokaler Brillanz bietet. Auch Haltetöne und Triller werden als virtuose Elemente eingesetzt. In der textlichen Wiederholung wird der Tonraum in Richtung der Dominante A-Dur aufgemacht, dann allerdings wieder nach D-Dur zurückgeführt und mit den Halbenoten auf „manca“ eine finale Steigerung herbeigeführt. Der zweite Teil wechselt nach d-moll und wirkt durch Melodieführung und Phrasenabschluss rigider. Die Wiederholung des ersten Teils bietet wie in der Da-Capo-Anlage üblich die Gelegenheit für die Sängerin oder den Sänger,¹⁸ Verzierungen und melodische Varianten einzubringen. Die sprachliche Stilebene findet demnach in der Musik eigentlich keine Entsprechung. Dies ist umso erstaunlicher, als in anderen Opern Verstellung auch mit einer Änderung des musikalischen Duktus einhergeht, ersichtlich etwa bereits in Gaetano Latillas *La finta cameriera*, der ersten komischen Oper aus Neapel, die in Venedig aufgeführt wurde (1743). Hier geht die Verkleidung des *parte seria* Giocondo als Hausmädchen Alessandra mit einer Vereinfachung der musikalischen Gestaltung einher. Giocondo singt als Hausmädchen explizit keine Arien im seria-Stil.

Vor dem Hintergrund des vorhin erläuterten Produktionsprozesses könnte man mutmaßen, dass sich Goldoni und Galuppi über die Haltung Giacintos in dieser Szene nicht verständigt haben, weshalb es zu diesem Widerspruch zwischen textlicher und musikalischer Stilebene kommt. Theatral gedacht ergibt sich allerdings auch noch eine andere Möglichkeit: wenn die erklingende Musik innerhalb der fiktionalen Bühnenhandlung nicht existiert, sondern nur für das Publikum außerhalb, so würde dieser Logik folgend die textliche Ebene die Täuschung für Fabrizio bilden und die musikalische Ebene den gesellschaftlich gehobenen Hintergrund der Figur Giacinto für das Publikum hörbar machen. Ob ein so gedachter Unterschied zwischen fiktionaler und realer Ebene im 18. Jahrhundert allerdings relevant war, ist mehr als fraglich – das Beispiel aus Latillas *La finta cameriera* würde dagegen sprechen. Die Ambivalenz in der Deutung der Arie bleibt.

18 In der Erstaufführung wurde die Rolle des Giacinto von der Sängerin Berenice Penni interpretiert. Gelegentlich übernahmen aber auch Kastratensänger die männliche parte seria-Rolle, cf. Kordula Knaus: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Steiner, 2011 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69), S. 195–208.

Bereits 1980 hat Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Zur Methode der Opern-Analyse“ festgestellt, dass es nicht genüge, „das ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ zu untersuchen, um einer Oper als musikalisch-dramatischem oder musikalisch-theatralischem Werk gerecht zu werden.“¹⁹ Dahlhaus sah daher die Aufgabe einer neuen Art der dramaturgischen Analyse darin, „sowohl im musikalischen als auch im sprachlichen Text einer Oper die Momente zu entdecken und zu akzentuieren, die für die Struktur des Werkes als Drama und Theaterereignis konstitutiv sind.“²⁰ Hatten sich die Ausführungen von Dahlhaus auf eine sehr abstrahierte Form des Szenischen bezogen, die sich faktisch an theatralen Momenten orientierte, die nur für einen relativ kleinen Teil der Operngeschichte konstitutiv sind (Tableau, Ensemble), so stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten sich bieten, um die Dichotomie von Dichter und Komponist, die für die *opera buffa* des 18. Jahrhunderts weitgehend unangemessen erscheint und nicht nur für dieses Genre in analytische Sackgassen führt, aufzulösen. In den letzten Jahren sind sehr viele Aspekte ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückt, die weit über die Arbeit an Libretto- und Partiturtextritten hinausgehen, sei es die szenische Darstellung und Ausstattung von Aufführungen, der Einfluss von Sängerinnen und Sängern oder die Produktionsbedingungen. Für den analytischen Einzelfall ist die Verwertung der für die *opera buffa* durchwegs spärlichen Informationen allerdings schwierig. Zu berücksichtigen wäre für den vorliegenden Fall etwa, dass die offensichtlich erst an ihrem Karrierebeginn stehende Sängerin Berenice Penni²¹ in der Karnevalssaison 1749, also einige Monate vor der Aufführung von *L'Arcadia in Brenta*, in einer *opera seria*-Aufführung (*Artaserse* in Livorno) auftrat. Die Mitwirkung in *L'Arcadia in Brenta* stellt ihr sängerisches Debut in Venedig dar – die Arie „D'un amante è gran follia“ im ersten Akt ist somit überhaupt der erste Höreindruck, den sie im Opernzentrum Venedig hinterlässt. Dass es hier also durchaus darum ging, die Sängerin mit ihren virtuosen vokalen Fähigkeiten optimal in Szene zu setzen, auch wenn sich dadurch ein Widerspruch zwischen textlicher und musikalischer Ebene offenbart, scheint nicht unwahrscheinlich.

Ob und wie die Sängerin Berenice Penni diesen in der Arie „D'un amante è gran follia“ manifesten Widerspruch zwischen textlicher und musikalischer Gestaltung auf der Bühne sängerisch und darstellerisch umgesetzt hat, ist dennoch schlichtweg nicht zu beantworten. Entscheidend ist jedoch, dass es

19 Carl Dahlhaus: „Zur Methode der Opern-Analyse“, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 12 (1980), S. 518–523, hier S. 518.

20 Idem.

21 Sie trat erstmals 1748 in Livorno in der *opera buffa* *Il Don Pasquale* als *parte seria* Flavio auf. Cf. Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. 2. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1996, S. 393.

sich bei jeglicher Aufführung dieser Arie um ein musiziertes Ereignis handelt, das eine entsprechende Deutung nicht nur prägt, sondern sie erst hervorruft. In der Analyse ist der Dichotomie zwischen Textdichter und Komponist, die sich in den überlieferten Textsorten Libretto und Partitur widerspiegelt, durch den Blick auf die Produktionsbedingungen und die unterschiedlichen Möglichkeiten der Performanz zu begegnen, auch wenn die Quellenlage konkrete Aussagen über eine bestimmte deutende und verdeutlichende Ausführung nicht zulässt.

BIBLIOGRAFIE

- Antonenko, Ekaterina: „K istorii otnošenij Bal’dassare Galuppi i russkogo imperatorskogo dvora“, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 1 (2011), S. 92–104.
- Dahlhaus, Carl: „Zur Methode der Opern-Analyse“, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 12 (1980), S. 518–523.
- Emery, Ted: *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica*. New York [u. a.]: Lang, 1991.
- Goldoni, Carlo: *L’Arcadia in Brenta*. Ferrara: Giuseppe Barbieri, 1749.
- Honolka, Kurt: *Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter*, erweiterte und ergänzte Neuauflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979.
- Knaus, Kordula: „Über die Variabilität von seria-Elementen in der opera buffa. Transformationsprozesse in Baldassare Galuppis komischen Opern“, in: *Il saggiaiore musicale* 22/2 (2015), im Druck.
- Knaus, Kordula: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Steiner, 2011 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69).
- Ortolani, Giuseppe (Hg.): *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, 14 Bde. Mailand: Mondadori, 1935–1965.
- Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 6 Bde. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1996.
- Surian, Elvidio: „Considerazioni sul rapporto testo-musica nell’opera italiana del settecento“, in: *Musica e Poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707–1793). Atti dell’incontro di Studio Narni, 11–12 dicembre 1993*, hg. von Galliano Ciliberti und Biancamaria Brumana. Perugia: Università di Perugia und Centro di Studi Musicali in Umbria, 1994 (= Quaderni di „Esercizi. Musica e Spettacolo“), S. 55–62.