

HERBERT SEIFERT

TEXTE ZUR MUSIKDRAMATIK
IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

AUFSÄTZE UND VORTRÄGE

Herausgegeben von

MATTHIAS J. PERNERSTORFER



HOLLITZER
WISSENSCHAFTSVERLAG





DON JUAN ARCHIV WIEN

SUMMA SUMMARUM

2

Reihe herausgegeben von

MATTHIAS J. PERNERSTORFER · HANS ERNST WEIDINGER

Umschlagbild:

Kolorierter Kupferstich des Rossballetts

La Contesa dell'Aria e dell'Acqua

zur Hochzeit von Kaiser Leopold I.

mit Margarita Teresa von Spanien (1667),

von Nikolaus van Hoyer und Johann Ossenbeeck

nach einer Zeichnung von Carlo Pasetti.

© Don Juan Archiv Wien

HERBERT SEIFERT

TEXTE ZUR MUSIKDRAMATIK
IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

AUFSÄTZE UND VORTRÄGE

Herausgegeben von
MATTHIAS J. PERNERSTORFER

HOLLITZER
WISSENSCHAFTSVERLAG



Mitarbeiterinnen & Mitarbeiter:
NORA GUMPENBERGER (Koordination, Lektorat)
JENNIFER PLANK (Digitalisierung der Texte, OCR)
SILVIA FREUDENTHALER (Erstellung von Word-Dokumenten)
DAVID McSHANE (Musiksatz)
PHILIPP SCHOLZE (Lektorat)
JOHANNES SCHWEITZER-WÜNSCH (Musiksatz, Lektorat)
PAUL S. ULRICH (Register)
GABRIEL FISCHER (Layout)

Druck und Bindung: INTERPRESS, Budapest

Publiziert mit freundlicher Unterstützung des
DON JUAN ARCHIV WIEN FORSCHUNGSVEREIN
FÜR THEATER- UND KULTURGESCHICHTE

HERBERT SEIFERT:
Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge,
hg. von MATTHIAS J. PERNERSTORFER.
Wien: HOLLITZER Wissenschaftsverlag, 2014 (= Summa Summarum 2)

Reihe Summa Summarum herausgegeben von
Matthias J. Pernerstorfer und Hans Ernst Weidinger

© HOLLITZER Wissenschaftsverlag, Wien 2014

HOLLITZER Wissenschaftsverlag
der HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH, Wien
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.
Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung
des Rechteinhabers ersucht.

ISBN 978-3-99012-178-8 hbk
ISBN 978-3-99012-179-5 pdf
ISBN 978-3-99012-180-1 epub

INHALT

IX Vorwort des Herausgebers

I. AUS ITALIEN ÜBER SALZBURG NACH EUROPA

VORSPIEL

- 3 Die Madrigalkomödie
- 5 Der Karneval und Venedig
- 9 Neapel: ein vizeköniglicher Hof, Opernhäuser
und vier Konservatorien

SALZBURG: MARCUS SITTICUS, FRANCESCO RASI UND DIE ERSTE BLÜTE DER OPER AUSSERHALB ITALIENS (1614–1619)

- 17 Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich
- 43 Marcus Sitticus von Hohenems und Mantua.
Die ersten Opern außerhalb Italiens in neuem Licht
- 67 Francesco Rasi: *Musiche da chiesa e camera*. Vorwort
- 75 The singing style of Monteverdi's Orfeo, Francesco Rasi, and the folia

BAROCKOPER IM HEILIGEN RÖMISCHEN REICH (1614–1806)

- 91 Italienische Oper des Barocks in Österreich
- 99 Monteverdi und die Habsburger
- 113 Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen:
Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck
- 127 Die Aufnahme von italienischem Ballett und Oper
an den österreichischen Habsburgerhöfen
- 133 Early reactions to the new genre opera north of the Alps
- 147 Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich
- 159 Nordwärts reisende Gesangsvirtuosen aus Italien
und ihr stilistisches „Gepäck“ im Seicento
- 175 Musikzentren in Österreich im Barock
- 187 Barockoper im Heiligen Römischen Reich
- 195 Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna,
with new informations about his last year and his oeuvre
- 243 Antonio Cesti im Licht neuer Quellen.
Sein bewegtes Leben zwischen Italien und Österreich

II. OPER AM WIENER KAISERHOF

DIE KAISERLICHE HOFOPER

- 255 Die kaiserliche Hofoper
- 263 Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan 1622–1705. Appendix 2014 zu *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985
- 281 Italienische Libretti im barocken Österreich
- 289 Die Feste theatralischen Charakters während der kaiserlichen Aufenthalte in Prag zwischen 1617 und 1680
- 299 Habsburgs Krönungsopern
- 305 Die Habsburger und Oberösterreich im Barock. Musicalia, Theatralia und Personalialia

VON MATTHIAS BIS FERDINAND III. (1612–1657)

- 325 Das erste Musikdrama des Kaiserhofs
- 339 Das erste Libretto des Kaiserhofs
- 379 Die ‚Comoedie‘ der ‚Hof=Musici‘ 1625: Die erste Oper in Wien?

LEOPOLD I. (1658–1705)

- 393 Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.
- 401 Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper
- 413 Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I.
- 425 Die Feste zu den drei Hochzeiten Kaiser Leopolds I.
- 439 *Rapporti tra Commedia dell’Arte e musica alla corte cesarea*
- 451 Neues zu Antonio Draghis weltlichen Werken
- 471 *Da Rimini alla corte di Leopoldo. L’opera di Draghi in ambito viennese*

JOSEPH I. (1705–1711) & KARL VI. (1711–1740)

- 487 Die Aufführungen der Wiener Opern und Serenate mit Musik von Johann Joseph Fux
- 503 Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux
- 511 *The secular-dramatic compositions of Fux: a general survey*
- 527 *Julo Ascanio* [von J. J. Fux]. Eine Allegorie auf den Spanischen Erbfolgekrieg
- 531 *Fiat lux – Vivat Fux!* Eine Oper zu Johann Joseph Fuxens 350. Geburtstag
- 539 *Pietro Pariati poeta cesareo*
- 559 Conti und Pariati: ein Glücksfall für die Operngeschichte

DIE HOFKAPELLEN (1619–1792)

- 565 The institution of the imperial court chapel from Maximilian I to Charles VI
- 575 1619–1792: „Die kaiserlichen Hofkapellen“
- 613 Valentini am Wiener Kaiserhof 1619–1648
- 629 Giovanni Valentini between Venice, Warsaw, Graz and Vienna
- 633 Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga
- 665 Die komponierenden Kaiser. Ferdinand III., Leopold I. und ihre Musiker
- 675 Die Aufgabenkreise der kaiserlichen Hofkomponisten und Hofkapellmeister zur Zeit von Fux

DYNASTISCHE UND DIPLOMATISCHE BEZIEHUNGEN

- 685 Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis zu Karl VI.
- 703 La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna
- 715 Die Rolle Wiens bei der Rezeption italienischer Musik in Dresden
- 723 Die Beziehungen zwischen den Häusern Pfalz-Neuburg und Habsburg auf dem Gebiet des Musikdramas vor und um 1700
- 737 *Teti* in Venice (1639), Mantua (1652), Paris (1654) and Vienna (1656). Obvious and hidden relations
- 745 Die Rivalität der verfeindeten Cousins Leopold I. und Louis XIV. auf dem Gebiet der Musik
- 751 Artaxerxes-Libretti bis zu Metastasio
- 759 Europäische Querverbindungen.
Französisch-italienische Einflüsse in Wien, Hamburg und Florenz

III. SAKRALE UND PROFANE MUSIKDRAMATIK

SEPOLCRO & ORATORIUM

- 765 The beginnings of sacred dramatic musical works at the imperial court of Vienna: sacred and moral opera, oratorio and sepolcro
- 783 Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle
- 791 *La Fuga in Egitto*
- 795 Don Ignazio Balbi, Milanese Dilettante, and his *Oratorio della Madonna de Sette Dolori*, dedicated to emperor Charles VI
- 807 Oratorios at the court of emperor Charles VI by composers active in Milan
- 817 Dittersdorfs Oratorien

ORDENSTHEATER

- 831 Metrik und Musik in den Jesuitendramen
- 845 Ordens theater in Oberösterreich
- 853 Theateraufführungen der Jesuiten anlässlich kaiserlicher Besuche in Prag
- 861 Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas

OPER NACH 1730

- 869 Der junge Gluck
- 881 Lorenzo Da Ponte a Vienna
- 891 *La capricciosa corretta* – die Schule der Eheleute.
Mozarts erfolgreicher Rivale und sein Librettist 1795 in London
- 895 Die Beziehungen zwischen Libretto und Musik in Haydns Opern
- 909 Die Verbindungen der Familie Erdödy zur Musik

NACHSPIEL

- 931 Wein und Trunkenheit in der Oper: musikimmanente Regie

IV. ANHANG

SCHRIFTENVERZEICHNIS

- 937 Verzeichnis der wissenschaftlichen Veröffentlichungen

REGISTER

- 953 Bibliotheks-Sigel
- 955 Orte und Institutionen
- 973 Personen
- 1039 Titel

VORWORT

Ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert (* 1945, Baden, Niederösterreich) studierte von 1963 bis 1970 an der Universität Wien Musikwissenschaft als Haupt- sowie Theaterwissenschaft als Nebenfach und promovierte mit einer Dissertation zu Giovanni Buonaventura Viviani.¹ Seine universitäre Laufbahn am Institut für Musikwissenschaft hatte er 1966 als Studienassistent begonnen, und er setzte sie 1970 als Hochschulassistent, später als Universitäts- und Oberassistent fort. 1988 wurde er Assistenzprofessor, und im Folgejahr Außerordentlicher Universitätsprofessor. Seit 2010 ist Herbert Seifert im Ruhestand, lehrt jedoch weiterhin am Wiener Institut für Musikwissenschaft.

Mit seiner Habilitationsschrift *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (1981, gedruckt 1985)² legte Seifert ein absolutes Standardwerk vor. Damit sowie mit einer großen Zahl weiterführender Studien, in denen akribische Quellenarbeit eine intensive Verbindung mit der Edition und Analyse von Libretti und Partituren eingeht, schrieb er die Geschichte der Musikdramatik nördlich der Alpen und insbesondere im Herrschaftsgebiet der Habsburger für das 17. und frühe 18. Jahrhundert neu. Deshalb ist es für das Don Juan Archiv Wien eine Ehre, diesem Forscher den zweiten Band der Reihe *Summa Summarum* zu widmen, in der gesammelte Schriften von Persönlichkeiten erscheinen, deren Werk für das Verständnis der europäischen Opern- und Theatergeschichte – besonders des 17. und 18. Jahrhunderts – eine zentrale Rolle spielt.³

Der vorliegende Band *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge* versammelt insgesamt 72 Beiträge aus Herbert Seiferts umfangreichem wissenschaftlichen Œuvre,⁴ darunter acht bisher nicht publizierte Vortragstexte. Die Studien stammen aus Fachzeitschriften und Sammelbänden, besonders aber aus Tagungspublikationen, die Seiferts rege Vortragstätigkeit im In- und Ausland dokumentieren. Zudem sind Beiträge aus Programmheften (besonders des Wiener Festivals *Resonanzen*) sowie Booklets zu CD-Einspielungen berücksichtigt.

1 *Giovanni Buonaventura Viviani. Leben, Instrumental- und vokale Kammermusikwerke* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 21). Tutzing: Hans Schneider 1982.

2 *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25). Tutzing: Hans Schneider 1985.

3 Siehe Reinhart Meyer: *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer (*Summa Summarum* 1). Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012; im vorliegenden Band dazu S. 1065–1067.

4 Die Bibliographie der Schriften von Herbert Seifert findet sich auf S. 937–950 des vorliegenden Bandes.



Abb. 1: „Aussicht aus dem hochfürstlichen Waltemsischen Steinernen Theater in Hellbrunn gegen das St. Peterische Schloss Goldenstein“. Kolorierter Kupferstich von Benedikt Seitner (Don Juan Archiv Wien).



Abb. 2: „Ansicht des hochfürstlichen Waldtemsischen Theaters in Hellbrunn“. Kolorierter Kupferstich von Benedikt Seitner (Don Juan Archiv Wien).

Die Artikel für Musiklexika – besonders *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* und das *Österreichische Musiklexikon* – sind verzeichnet (S. 948–950), auf die seit den frühen 1980er Jahren zunächst in Wiener Tageszeitungen (*Die Presse*, *Kurier*), danach in Wiener Musikzeitschriften (*Music Manual*, *Österreichische Musikzeitschrift*) veröffentlichten Musikkritiken sei an dieser Stelle zusätzlich hingewiesen.



Die hier versammelten Texte sind in drei chronologisch aufeinanderfolgende Abschnitte gegliedert: „Aus Italien über Salzburg nach Europa“ (S. 1–252), „Oper am Wiener Kaiserhof“ (S. 253–762) – besonders dieser Teil kann als Weiterführung des gleichnamigen Buches gelesen werden – sowie „Sakrale und profane Musikdramatik“ (S. 763–934), die ihrerseits nach Möglichkeit chronologisch aufgebaut sind. Aus ihnen wird Herbert Seiferts historischer Zugang zur Musik- und Operngeschichte deutlich: ihm geht es nicht nur um ein Werk, sondern ebenso um die konkreten Personen, die an der Kunstproduktion beteiligt oder dafür verantwortlich waren, um deren Lebenssituation und den größeren gesellschaftlich-politischen Kontext.

Die biographische Forschung zu bedeutenden Künstlern zählt deshalb zu den Eckpfeilern von Seiferts Arbeit. Zu nennen sind Studien zu Francesco Rasi (1574–1621, S. 15–87),⁵ Giovanni Valentini (?1582–1649, S. 613–632), Antonio Cesti (1623–1669, S. 195–252), Antonio Draghi (?1634–1700, S. 451–484) und Pietro Pariati (1665–1733, S. 539–562). Zu diesem Zweck durchforstete Seifert Adelsarchive in Florenz (Archivio di Stato/Archivio Mediceo del Principato), Mantua (Archivio di Stato/Archivio Gonzaga) und Wien (Familienarchiv Harrach) sowie diplomatische Korrespondenzen in diesen Städten, wertete diese Quellen aus und edierte wichtige Funde, besonders Briefe, die Licht auf das interessante Verhältnis Künstler und Auftraggeber – Adel und Klerus – werfen.

Damit ist ein zweiter Fokus angesprochen, unter dem Seifert die musikdramatische Produktion untersucht. Welche Rolle spielten kunstliebende Persönlichkeiten wie Marcus Sitticus Graf von Hohenems, Fürsterzbischof von Salzburg (1574–1619, reg. 1612–1619), für Sänger wie den genannten Francesco Rasi oder die Rezeption der Opern von Claudio Monteverdi (1567–1643) nördlich der Alpen? Und welche Bedeutung wiederum hatte diese damals neue Kunstform für ihre Förderer? Besonders zur ersten Blüte der italienischen Oper außerhalb Italiens in Salzburg (S. 15–87) sowie zur frühen Rezeption der Oper an den Höfen der Habsburger

⁵ Zu erwähnen ist hier auch die Edition von Francesco Rasi: *Musiche da camera e da chiesa* / Camillo Orlandi: *Arie a tre, due et a voce sola*, hg. von Herbert Seifert (Denkmäler der Musik in Salzburg 7). Salzburg: Selke-Verlag 1995, deren Vorwort im vorliegenden Band abgedruckt ist (S. 67–73).

(besonders S. 323–390) konnte Seifert die mit den Namen Alexander von Weilen (1863–1918) und Franz Hadamowsky (1900–1995) verbundene ältere Forschung auf eine völlig neue Basis stellen.

Seine Funde kontextualisiert Seifert in einer Reihe von Studien, in denen er eine Topographie der frühen Rezeption der Oper, aber auch anderer musikdramatischer Gattungen wie des Balletts entwirft,⁶ und Entwicklungs- wie Rezeptionslinien aufzeigt (S. 89–194), die ihrerseits häufig von dynastischen und diplomatischen Beziehungen (S. 683–762) abhängig waren. Alle frühen Opernaufführungen durch die Habsburger, sei es nun am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges im Landständischen Saal in Prag (1617), aus Anlass der Krönung von Eleonora Gonzaga, der zweiten Frau Kaiser Ferdinands II, zur Königin von Ungarn (1622) oder am Reichstag in Regensburg (1623), sind als politische Stellungnahmen zu verstehen. In diesen Zusammenhang gehören Beiträge zu Opernaufführungen im Rahmen von Hofreisen oder bei Hochzeiten⁷ (S. 289–322, 413–438, 845–860).

Neben diesen Anlässen interessieren Seifert die institutionellen Rahmenbedingungen, was sich in seinen Arbeiten zu den kaiserlichen Hofkapellen und deren Musikern widerspiegelt (S. 563–683). Ausgehend von einer breit angelegten Erfassung der Informationen aus Hofzahlamtsrechnungen, Totenbeschauprotokollen und anderen Quellen in einer Datenbank würdigt er auch die nicht im Rampenlicht stehenden Künstler.

Von den Musikern wurden nicht nur italienische Opern gegeben, sondern eine Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Formen gepflegt. Seifert schenkt der historischen Terminologie große Aufmerksamkeit (besonders S. 147–158), und beschreibt sehr differenziert szenisch und nicht-szenisch dargestellte Gattungen wie das Oratorium und – als Wiener Spezialität – das Sepolcro (S. 763–828), ebenso die Serenata, das Ballett und Aufführungen von Stücken der italienischen *Commedia dell'arte*.

Das Unterhaltungsprogramm des kaiserlichen Hofes war umfangreich und vielfältig, und da Seifert seine Forschungen in den drei Jahrzehnten nach der Publikation seiner Habilitationsschrift intensiv fortgesetzt hat, verwundert es wenig, dass Ergänzungen und Korrekturen zu dem dort gedruckten Spielplan notwendig geworden sind. Für ein am Don Juan Archiv Wien laufendes Projekt zum Wiener Thea-

6 Zusätzlich zu den hier abgedruckten Texten sei besonders auf zwei Überblicksdarstellungen hingewiesen, in denen Seifert die musikdramatische Produktion im Kontext der Musikgeschichte verortet: „Die Entfaltung des Barocks“. In: *Musikgeschichte Österreichs*. 2. Aufl. Bd. 1. Wien 1995, S. 301–361, und „Barock (circa 1618 bis 1740)“. In: *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hg. von Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer (Geschichte der Stadt Wien 7). Wien, Berlin 2011, S. 143–212.

7 Ergänzt werden diese Aufsätze durch Seiferts *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699* (dramma per musica 2). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1988.

terspielplan fasste Seifert seine neuen Erkenntnisse 2010 zusammen, und diese sind im vorliegenden Band in erneut überarbeiteter Form publiziert (S. 263–280).

Die Texte des Abschnitts „Sakrale und profane Musikdramatik“ (S. 765–934) sind teilweise im Zuge der Forschungen zum Kaiserhof entstanden, da der christliche Jahreskreis – besonders Fastenzeit und Karwoche – Anlässe für entsprechende Aufführungen gaben und sich auch Orden und insbesondere die Jesuiten (in Prag nicht anders als in Linz) mit theatralen Darbietungen vor dem Kaiser hervortaten. Mit Aufsätzen zu Christoph Gluck (1714–1787), Joseph Haydn (1732–1809), Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), Lorenzo da Ponte (1749–1838) und Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) wird der Untersuchungszeitraum in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erweitert.



Die *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert* stellen Herbert Seiferts Forschungen erneut zur Diskussion. Um die Benützung des Bandes zu erleichtern, wurden zusätzlich zu einem Verzeichnis der Bibliotheks-Sigel (nach RISM – Répertoire International des Sources Musicales) drei Register erstellt. Das Register „Orte und Institutionen“ (S. 955–971) bietet u. a. aufgrund der detaillierten Auflistung von Spielstätten eine Topographie der Musikdramatik im 17. Jahrhundert. Bei den „Personen“ (S. 973–1037) wurden neben historischen Persönlichkeiten auch Wissenschaftler aufgenommen, zu den Künstlern sind auch deren Werke und weitere daran beteiligte Personen verzeichnet. Dadurch bietet dieses Personenregister einen guten Überblick, wer mit wem zusammengearbeitet hat. Den Abschluss bildet das Titelregister (S. 1039–1061), angereichert mit Angaben zu alternativen Titeln, Vorlagen, Autoren und Komponisten.

Um das Auffinden von Zitaten aus Herbert Seiferts Studien in der Sekundärliteratur so bequem wie möglich zu gestalten, sind die ursprünglichen Seitenumbrüche in den *Texten zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert* durch senkrechte Striche markiert und Referenz-Seitenzahlen an den äußeren Rand des Textblocks gesetzt.

Wo der Autor in einem Aufsatz auf einen anderen Text aus seiner Feder verweist, der im vorliegenden Band enthalten ist, sind im Anschluss an die Originalseitenzahlen die entsprechenden Seitenzahlen des vorliegenden Bandes in eckiger Klammer angegeben. Eine Besonderheit stellt der hier abgedruckte Vortrag „Marcus Sitticus von Hohenems und Mantua. Die ersten Opern außerhalb Italiens in neuem Licht“ (1980) dar, der in geringfügig bearbeiteter, doch etwa um die Stammtafeln gekürzter Form unter dem Titel „Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens“ in den *Musicologica Austriaca* (1989) erschienen ist. Verweise auf diese gedruckte Fassung des Vortrags sind mit einem in eckiger Klammer stehenden „siehe S. 43–65“ versehen.

Die gemeinsame Publikation von in der Regel nach unterschiedlichen redaktionellen Kriterien gestalteten Aufsätzen macht Vereinheitlichungen notwendig: Endnoten sind in Fußnoten umgewandelt, längere Zitate sind durchgehend eingerückt und die bibliographischen Angaben standardisiert: Buchtitel sind durchgehend kursiv gesetzt, Titel von Aufsätzen stehen in Anführungszeichen, die Groß- und Kleinschreibung in englischen Titeln ist vereinheitlicht. Abkürzungen und Kurztitel für Lexika oder Journale sind, wenngleich in der Musikwissenschaft etabliert, aufgelöst, da sich die vorliegende Publikation auch als Beitrag zur Theater- und Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts versteht und nicht nur ein musikwissenschaftliches Publikum erreichen will. Sofern – vor allem in den in Italien publizierten Aufsätzen – auch die Verlage angegeben waren, sind diese Informationen zwar nicht im Sinne der Vereinheitlichung gelöscht, doch wurden die Verlage für sämtliche andere Publikationen nicht ergänzt.

Von einer Einarbeitung neuerer Forschungsliteratur wurde abgesehen; Herbert Seifert fügte jedoch bei Bedarf Kommentare hinzu, die durch geschwungene Klammern markiert sind, und nahm kleinere, nicht eigens ausgezeichnete Korrekturen vor. Ohne dies kenntlich zu machen, wurden Verweise auf seinerzeit im Druck befindliche Publikationen aktualisiert, sofern diese mittlerweile erschienen sind. Wo Herbert Seifert seine 1981 eingereichte Habilitationsschrift zitiert oder sich auf diese bezieht, sind die entsprechenden Seitenangaben der 1985 gedruckten Fassung ergänzt. In die Orthographie der Texte wurde, abgesehen von der Behebung einfacher Druckfehler, nicht eingegriffen; eine Uneinheitlichkeit bezüglich alter und neuer Rechtschreibung wurde in Kauf genommen. Bislang nicht gedruckte Vortragstexte folgen der neuen Rechtschreibung.

Neu gestaltet sind Tabellen und Stammbäume. Dasselbe gilt für Noten, sofern in den Originalpublikationen Passagen aus modernen Editionen gedruckt waren. Handschriftliche Partituren und historische Drucke sind auch im vorliegenden Band abgebildet. Für die im Aufsatz „Dittersdorfs Oratorien“ zitierten Partituren ist dies leider nicht der Fall, da der von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für die Reproduktion geforderte Betrag das Budget für diesen Band gesprengt hätte.

Die Bilder der Originalpublikationen sind immer dann aufgenommen, wenn sie für die Argumentation von Bedeutung sind. Sofern ihnen nur illustrativer Charakter zukommt, was bei Texten aus Programmheften oder Ausstellungskatalogen oft vorkommt, sind sie entfallen.



An der Entstehung der *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert* war eine Reihe von Kolleginnen und Kollegen aus dem Team des Don Juan Archivs beteiligt: Hans Ernst Weidinger, der Gründer des Archivs, initiierte die Aufnahme des

Bandes in die Reihe *Summa Summarum* und ermöglichte die schöne Ausstattung des Buches. Die Texte, sofern nicht von Herbert Seifert in Form von Word- oder PDF-Dokumenten übergeben, wurden von Jennifer Plank digitalisiert, von Silvia Freudenthaler für die Weiterarbeit aufbereitet und von Philipp Scholze korrektur gelesen. Nora Gumpenberger koordinierte diese Tätigkeiten und verwaltete die Daten während der Vorbereitungen. Die eigentlich redaktionelle Tätigkeit konnte im intensiven Zusammenspiel zwischen Autor, Herausgeber und dem Grafiker, Gabriel Fischer, binnen weniger Monate abgeschlossen werden. David McShane und Johannes Schweitzer-Wünsch erledigten in dieser Zeit den Notensatz. Paul S. Ulrich bereitete die Register zu diesem Band vor. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Herbert Seifert selbst möchte ich für die hervorragende Zusammenarbeit an den *Texten zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert* danken, für seine prompte Abarbeitung sämtlicher Fragen, die im Zuge der Arbeit an diesem Band aufgetaucht sind, die akribische Lektüre des Manuskripts und den fachlichen Austausch in den vergangenen Monaten. Kein anderer hat so viel für die Erforschung der Geschichte der italienischen Oper nördlich der Alpen im frühen 17. Jahrhundert geleistet wie Herbert Seifert. Er konnte es mit seinen Studien auch sehr wahrscheinlich machen, dass im Jahre 1614 *L'Orfeo* von Claudio Monteverdi auf ein Libretto von Alessandro Striggio jun. (1573–1630) als erste Oper außerhalb Italiens auf die Bühne gebracht worden ist. Es freut mich deshalb ganz besonders, dass der vorliegende Band zur 400jährigen Wiederkehr dieser Aufführung des *Orfeo* in Salzburg das Licht der Welt erblickt.

MATTHIAS J. PERNERSTORFER
23. August 2014

I.

AUS ITALIEN ÜBER
SALZBURG NACH EUROPA

★

VORSPIEL

DIE MADRIGALKOMÖDIE*

Die bei diesem Festival [Resonanzen '94] gesungenen Auszüge aus Giovanni Croces Madrigalkomödie *Triaca musicale* bieten Anlaß, diesen Zyklus in Zusammenhang mit ähnlich gelagerten aus der Zeit um 1600 zu stellen. Sie bestehen entweder aus Einzelszenen – wie Croces Werk – oder aus einer zusammenhängenden Handlung und gehören zu den im Italien des späten 16. Jahrhunderts häufigen Bestrebungen, Drama und Musik zu verbinden; der folgenschwerste dieser Versuche war es eben, einen Dramentext für Solisten durchzukomponieren – die Oper. Die erst von Alfred Einstein in seinem großen Werk über das italienische Madrigal 1949 so benannte Madrigalkomödie gehört jedoch einem anderen Entwicklungsast an, zählt also nicht zu den Vorläufern der Oper. Hier verkörpern nicht einzelne Sänger jeweils eine Rolle des Dramas auf der Bühne, sondern ein Ensemble singt die Dialoge der irgendwie miteinander verbundenen Madrigale, die heute richtigerweise nicht mehr mit einem Chor, sondern solistisch besetzt werden. Selbstverständlich schließt eine solche „Rollenverteilung“ auch die für die Oper charakteristische szenische Darstellung aus. Man hat vielfach angenommen, daß | die Handlung der Madrigalkomödie von Schauspielern pantomimisch dargestellt wurde, während die Sänger den Dialog vortrugen, doch zeigen Vorreden zu solchen Zyklen, daß das Schauspiel „nicht durch die Augen, sondern durch die Ohren in den Geist des Publikums eindrang“, wie es Orazio Vecchi 1597 für seinen *Amfiparnaso* formulierte. Eine Ausnahme scheint Adriano Banchieris Madrigalkomödie *La saviezza giovanile* gewesen zu sein, die allerdings über 20 Jahre später gedruckt wurde und tatsächlich mit einer von Schauspielern getragenen Darstellung zu den gesungenen Dialogen rechnete. Diesen Einzelfall aus der Spätzeit der Gattung sollte man aber nicht als repräsentativ ansehen; vielmehr war Vecchis *L'Amfiparnaso* ihr typischer Vertreter. 38

Orazio Vecchi (1550–1605), ein Priester aus Modena, ließ seine Madrigalkomödie in 13 Szenen 1594 singen und drei Jahre später drucken. Ihre Handlung entspricht ganz dem Schema der italienischen Stegreifkomödie, der *Commedia dell'arte*: ein „seriöses“ und in Hochsprache konversierendes Paar findet nach mehreren Hindernissen zueinander und wird von den *maschere*, den komischen Typen wie Dottor Graziano, Pantalone, dem spanischen Soldaten und den Dienern (Zanni), umgeben und in verschiedenen lokalen Dialekten paraphrasiert.

Etwa ein Vierteljahrhundert davor schon, im Jahr 1567, hatte der Mantuaner Edelmann Alessandro Striggio, Vater des gleichnamigen Librettisten von Monteverdis

* Zuerst erschienen in: *Resonanzen '94. Musik des 16. Jahrhunderts. Das Zeitalter Palestrinas und Lassos*. Wien: Wiener Konzerthausgesellschaft 1994, S. 38 f.

I. AUS ITALIEN ÜBER SALZBURG NACH EUROPA

Oper *Orfeo*, seine *Commedia armonica Il Cicalamento delle Donne al Bucato* (Das Geschwätz der Frauen bei der Wäsche), in Dialogform lose verbundene Madrigale, herausgebracht. Der erfolgreichste Nachahmer Vecchis war dann Adriano Banchieri (1568–1634), Benediktinermönch und Organist aus Bologna. 1598 erschien in Venedig seine später mehrfach nachgedruckte Komödie *Pazzia senile* (Alterstorbheit), in der es um die vergeblichen Bemühungen von Graziano und Pantalone um ein junges Mädchen und eine Kurtisane geht. Auch hier läßt sich eine szenische Darstellung ausschließen, denn einer der Sänger sollte vor den Madrigalen die erklärenden Texte lesen. Banchieris *Barca di Venetia per Padova* (1605) läßt in lockerer Folge die Unterhaltungen einer Schiffsgesellschaft von fünf Stimmen singen – außer in italienischen Dialekten auch in deutschem und hebräischem Kauderwelsch –, während die Komödie *Prudenza giovanile* (Jugendliche Klugheit, als Gegensatz zur *Pazzia senile* so betitelt) 1607 wie ihr Gegenstück von 1597 dreistimmig ist und in der genannten zweiten Version von 1628 mit dem Titel *Saviezza giovanile* erstmals szenische Darstellung fordert, um mit den inzwischen in Mode gekommenen Opern mithalten zu können.

Auch eines der für die Zeit typischen Pastoraldramen wurde im Madrigalstil vierstimmig durchkomponiert, nämlich *Ifidi Amanti* (Die treuen Liebenden), 1600 von Gasparo Torelli veröffentlicht. Die ernste Liebeshandlung zwischen Hirten wird durch komische Intermedien konterkariert, in denen wieder Pantalone und Graziano singen. Die Verbindung zur *Commedia dell'arte* und damit die Mehrzahl der Sprachschichten ist also ein konstantes Element der Madrigalkomödien. Wir finden es auch in Giovanni Croces *Triaca musicale*. Der geistliche Sänger war an San Marco in Venedig tätig, wo er es bis zum Kapellmeister brachte. Der Titel des Werkes deutet schon auf den episodischen Charakter dieser 1595 gedruckten Sammlung hin. „Triaca“ war der Name für eine Mixtur aus den unterschiedlichsten Zutaten, die als Allheilmittel galt. Die vier- bis siebenstimmigen Madrigale reihen einen Dialog Pantalones mit seinem Echo, eine „Mascherata de Graziani“, einen Wettstreit zwischen Kuckuck und Nachtigall mit einem Papagei als Schiedsrichter, Gesänge von Schulkindern mit dem Alphabet, von Bauern, ein Glücksspiel und die Versteigerung einer Sklavin in Venedig ohne dramaturgisch verbindenden Faden aneinander, gehören also nur bedingt zur Gattung der eigentlichen Madrigalkomödie. Wie bei den anderen besprochenen Werken gibt es Gegenüberstellungen von Stimmgruppen, um die Dialogpartner zu charakterisieren, aber auch schon relativ viele kurze Soli einzelner Stimmen.

DER KARNEVAL UND VENEDIG*

Jene Zeit, die im Deutschen als „Fastnacht“ oder „Fasching“ bezeichnet wird, heißt im romanischen Sprachbereich „carnevale“ oder ähnlich, woraus auch der rheinische „Karneval“ wurde. Diese Worte beziehen sich alle auf die kirchliche Fastenzeit: „Fastnacht“ war ursprünglich und ist im engeren Sinn noch immer der Vortag des Aschermittwochs, „Fasching“ geht auf das mittelhochdeutsche „vast-schanc“ zurück, das den Ausschank vor dem Fasten bezeichnete; die wahrscheinlichste Ableitung von „carnevale“ ist die aus dem lateinischen „carnem levare“, also die Aufhebung des Fleischgenusses. Während diese Festzeit nach dem kirchlichen Kalender mit dem Epiphanietag am 6. Jänner beginnt, fingen in Venedig, das sich vom Mittelalter bis zur Abschaffung durch Napoleon 1797 durch eine besondere Karnevalkultur auszeichnete, die öffentlichen Feste schon am Tag des Heiligen Stephan, also unmittelbar nach dem Weihnachtstag an.

Alle Darbietungen sollten ursprünglich an den Sieg der Venezianer über den Patriarchen von Aquileia und seine friulanischen Untertanen im Jahr 1162 erinnern; im Lauf der Zeit wurden sie zu Unterhaltungen, die vom Gedenken an dieses historische Ereignis losgelöst waren. Masken sind seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar und sollten in ihren typischen Ausprägungen zum Markenzeichen Venedigs werden. In der Barockzeit waren sie in der Lagunenstadt, und nur dort, fast ein halbes Jahr lang erlaubt: von Oktober bis Mitte Dezember, im Karneval und während der zahlreichen städtischen Feste. Am Stefanitag leiteten Maskenumzüge auf dem Markusplatz und anderen Plätzen die Feste ein; im Hof des Fontego dei Tedeschi, des deutschen Warenhauses, wo heute die Hauptpost Venedigs ihren Sitz hat, folgten Maskenbälle, die drei Tage und Nächte dauerten.

Ihren Höhepunkt fanden die Feiern aber in den letzten Tagen vor der Fastenzeit, am *Giovedì Grasso*, dem „fetten Donnerstag“, und am *Martedì Grasso*, dem Faschingdienstag. An jenem wurden auf dem Markusplatz und der Piazzetta Stierjagden veranstaltet, die mit der Köpfung von drei Rindern endeten, dann sportliche Wettbewerbe zwischen den *Nicolotti* und *Castellani*, den Bewohnern der beiden Stadtteile, die *Forze d'Ercole* (Menschenpyramiden), der Aufstieg zur Spitze des Campanile auf einem Seil, die *Moresca*, ein Kriegstanz mit Schwertern, der den Kampf zwischen Christen und Mauren im mittelalterlichen Spanien symbolisch darstellte, und schließlich ein Feuerwerk. Der Doge und die Signoria betrachteten diese Darbietungen von der Loggia des Palastes aus.

* Zuerst erschienen in: *Resonanzen '97. „Conditio humana“*. Musik zwischen Mittelalter und Barock. Wien: Wiener Konzerthausgesellschaft 1997, S. 62 f.

Im Karneval standen auf den beiden genannten, miteinander verbundenen Plätzen auch die Bühnen der Komödianten, Akrobaten, Sänger, Musikgruppen, Marionettenspieler, Zauberer und Astrologen. Seit Ende des 16. Jahrhunderts wurden in der Stadt außerdem Theatersäle eröffnet, 1637 die erste öffentliche Opernbühne (Teatro San Cassiano); und zum Ausgang des 17. Jahrhunderts gab es über 20 Musiktheater. Die Hauptspielzeit für Opern war natürlich – der venezianische Karneval, in dem, wie ganz allgemein in dieser Zeit des Kirchenjahres, die sonstige Ordnung aufgehoben und vieles sonst Verbotene erlaubt war. Die nur scheinbar geordnete Welt wurde durch chaotische Strukturen verspottet, die wohl eine Ventilfunktion übernahmen. Mit dem Aschermittwoch hatte dann alles wieder in den mehr oder weniger vorgeschriebenen Bahnen zu verlaufen.

- 63 Unter den Masken, die von den Venezianern und ihren Gästen angelegt wurden, war die beliebteste die bekannte weiße Larve mit dem *bauta* genannten, weiten Mantel. Unter den vielen anderen, die zur Abwechslung verwendet wurden, sind die traditionellen Kostüme der Typen der *Commedia dell'arte* hervorzuheben, also etwa Pantalone, Arlecchino, Pulcinella, Brighella und Dottore.

Der aus Chioggia stammende Geistliche Giovanni Croce, Schüler des berühmten Musiktheoretikers Gioseffo Zarlino, war unter anderem Anführer einer der aus der Kapelle von San Marco gebildeten Sängergruppen, die zu verschiedenen Anlässen engagiert wurden. Schon 1590, bevor er Vize- und später Kapellmeister der Basilika wurde, veröffentlichte er eine Sammlung von Kanzonetten im Dialekt unter dem Titel *Mascherate piacevoli et ridicole per il Carnevale*, die im Kloster der Malteserritter von seiner Gruppe als Intermedien aufgeführt wurden. 1596 folgten die Madrigale der *Triaca musicale* (einer „wundertätigen Mixtur“) für vier bis sieben Stimmen, die eine Reihe von Skizzen aus dem Leben in Venedig enthält, darunter wieder eine *Mascherata*. Diese wird von Graziani dargestellt, also von vier als Dottore Graziano der *Commedia dell'arte* maskierten Sängern, drei Tenören und einem Baß. Diese Karikatur eines Gelehrten sprach immer im Bologneser Dialekt und streute verballhornte Brocken in Maccheroni-Latein ein. Hier wird etwa aus dem Pantalone ein „Piantalimon“, ein Zitronenpflanzer.

Orazio Vecchi, Priester aus Modena, ließ seine *Mascherata della Malinconia et Allegrezza* am 26. Februar 1604, dem *Giovedì Grasso*, in Modena als Teil der Feste zur Hochzeit einer Prinzessin aus dem Haus der Este singen. Dieser Madrigal-dialog bildete das Ende eines Maskenzugs von 33 Personen, denen zahlreiche Instrumentalisten vorangingen. Die Melancholie mit dem Schmerz, der Traurigkeit und sechs Witwen in ihrem Gefolge, dann die Freude, der Hochzeitsgott Hymen, Venus, Diana, Juno und Jupiter waren die Hauptpersonen dieser *Mascherata*, und während die beiden fünfstimmigen Gruppen von Madrigalisten den Dialog zwischen Melancholie und Freude sangen, die schließlich durch die Macht von Dichtung und Musik siegte, wandelte sich die Maske der Melancholie in eine freudige.

Der führende Opernkomponist nach Monteverdi, Francesco Cavalli, schrieb für das genannte erste Opernhaus Venedigs in den Jahren 1639–1649 zehn Werke, darunter *La Didone* im Jahr 1641. Ihr Librettist war Giovanni Busenello, dessen *L'Incoronazione di Poppea* Monteverdi zwei Jahre danach vertonen sollte. Für Cavalli hatte er die bekannte Geschichte von Dido und Aeneas mit einem happy end versehen, indem er die verlassene Dido den König Jarbas ehelichen statt durch Selbstmord sterben läßt. Außerdem paßte er die Oper noch weiter dem Anlaß Karneval an, indem er komische Charaktere die ernste Haupthandlung paraphrasieren läßt. Die im Konzert gesungene Szene ist ein Beispiel dafür, daß auch königlich-seriöse Personen in lächerlichen Situationen gezeigt werden – eine der Freiheiten des Karnevals. Jarbas ist hier ein *pazzo per amore*, also verrückt geworden, weil Dido seine Liebe verschmäht hat. Er redet wirres Zeug, was die beiden Hofdamen nicht daran hindert, ihn als Lustobjekt zu umschwärmen.

Giovanni Giacomo Gastoldi, Musiker an der Hofkirche der Gonzaga in Mantua, hat mit seinen *Balletti* von 1591 ein ungemein populäres Werk geschaffen, das mit zahlreichen Auflagen in Italien, den Niederlanden und sogar Schottland bis 1662 als europäischer Erfolg bezeichnet werden kann. Die *Balletti* waren zum Singen, Spielen und Tanzen gedacht, stellen verschiedene Typen oder Charaktere ähnlich den Figuren der Commedia dell'arte dar und enthalten auch eine *Mascherata de Cacciatori*. Sätze aus dieser Sammlung wechseln im heutigen Konzert mit anonymen *canti carnevaleschi* ab und werden so noch stärker mit dem Karneval in Beziehung gesetzt.

Lorenzo Allegri war Lautenist in Diensten der Medici in Florenz und komponierte unter anderem die Musik für die von Adelligen getanzten Ballette im Palazzo Pitti; einige dieser meist im Karneval aufgeführten Suiten ließ er 1618 drucken. Die Tänze des Violinisten Biagio Marini, der einige Jahre lang in Venedig wirkte, können durchaus für Faschingsveranstaltungen gedacht gewesen sein. Die Sonaten des bedeutenden Instrumentalkomponisten Dario Castello sind in Venedig nicht nur gedruckt, sondern wahrscheinlich auch komponiert worden. Und schließlich war Monteverdi 1638, als er sein achttes Madrigalbuch veröffentlichte, Kapellmeister an San Marco. *Mentre vaga Angioletta* auf einen Text des berühmten Gianbattista Guarini ist eine Huldigung an die Sängerin Angela (Angioletta) Zanibelli, die im Karneval 1608 in Mantua wahrscheinlich die Titelrolle in Marco da Gaglianos Oper *Dafne* gesungen hatte.

NEAPEL: EIN VIZEKÖNIGLICHER HOF, OPERNHÄUSER UND VIER KONSERVATORIEN*

Trotz der räumlichen Nähe zum päpstlichen Rom entwickelte sich die Musik in der Barockzeit in Neapel, bedingt durch die politischen Verhältnisse, anders als dort und natürlich auch anders als in der Republik Venedig. Seit 1504 war das frühere Königreich Neapel zusammen mit Sizilien als Vizekönigreich der spanischen Krone unterstellt. Im Spanischen Erbfolgekrieg wurde es 1707 zunächst von österreichischen Truppen besetzt und in den Friedensverhandlungen 1713 Kaiser Karl VI. zugesprochen. Doch bereits 1734 wurde Neapel-Sizilien zur unabhängigen Sekundogenitur der spanischen Bourbonen erklärt.

Bis dahin hatten Vizekönige als Vertreter des spanischen Königs und dann des Kaisers im Palazzo Reale residiert und mit ihrer Hofkapelle einen wesentlichen Teil des Musiklebens der Metropole getragen. Daneben gab es aber im 17. Jahrhundert auch die städtische Intelligenz, die dazu einen wichtigen Gegenpart bildete. Ab 1650 brachten norditalienische Truppen Opern von Francesco Cavalli, Claudio Monteverdi und anderen aus Venedig an den Hof, der auch weiterhin die venezianische Ausprägung der Gattung pflegte, während das neapolitanische Volk zunächst anlassgebundene Feste veranstaltete, die aber bald versiegten und in der Beschäftigung einheimischer Dichter und Komponisten für die Hofoper oder Produktionen in Adelshäusern aufgingen. Außerdem wurden die im Palast gespielten Opern gewöhnlich auch in das öffentliche Teatro San Bartolomeo übernommen, wo diese exquisiten Produktionen auch zahlendem Publikum zugänglich waren – anders als an den meisten anderen Höfen wie etwa Wien.

Die vier Konservatorien, die im 17. und 18. Jahrhundert in Neapel existierten, waren als Ausbildungsstätten zunächst für die Musiker des eigenen Herrschaftsbereichs, im 18. Jahrhundert dann auch für solche aus entfernteren Regionen, der Nährboden für die musikalische Bedeutung der Stadt. Ursprünglich zur musikalischen Unterweisung von Findelkindern und Waisen gegründet, nahmen sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch zahlende Schüler auf. An ihnen waren die besten Musiker der Stadt als Lehrende tätig: am Conservatorio di S. Maria di Loreto Francesco Provenzale, Francesco Mancini, Nicolo Porpora und Francesco Durante, am Conservatorio di S. Onofrio in Capuano Pietro Andrea Ziani, Cristoforo Caresana, Leonardo Leo und Durante, am Conservatorio di S. Maria della Pietà dei Turchini ebenfalls Provenzale und später Leo, und am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo wieder Durante und Francesco Feo. So

* Zuerst erschienen in: *Resonanzen: Metropolen. Wiener Konzerthaus 2005*. Wien: Wiener Konzerthausgesellschaft 2005, S. 40–42.

wurde beispielsweise Durante zum Lehrer bedeutender Komponisten wie Giovanni Battista Pergolesi, Niccolò Piccinni und Giovanni Paisiello. Natürlich gab es auch Lehrer für Instrumente und Gesang, für diesen seit 1675 vor allem Kastraten, die die berühmtesten Opernstars wie etwa Farinelli oder Caffarelli ausbildeten. Diese beiden waren übrigens auch Porporas Schüler. Orchester und Sänger der Konservatorien wurden für städtische und kirchliche Festivitäten engagiert und trugen damit sowohl zur Verbreitung des Rufs dieser Institutionen als auch zu deren finanzieller Sicherung bei.

1684, nach dem Tod des vizeköniglichen Hofkapellmeisters Pietro Andrea Ziani, der vorher in Venedig und am kaiserlichen Hof in Wien tätig gewesen war, wurde der junge Sizilianer Alessandro Scarlatti (1660–1725) aus Rom zu seinem Nachfolger berufen, der diesen Posten mit Unterbrechungen bis zu seinem Tod im Jahr 1725 bekleidete. Der Vizekönig Marchese di Carpio hatte zuvor als spanischer Botschafter beim Papst Gelegenheit gehabt, seine Musik kennen zu lernen. Scarlatti versorgte in der Folgezeit das Theater im Palazzo Reale mit Opernmusik zu importierten Libretti meist heroischen Typs aus Venedig. Sein intensiver, pathetischer Stil wurde dem Anspruch der Regenten auf Repräsentation königlicher Erhabenheit in idealer Weise gerecht.

Der Vizekapellmeister Francesco Provenzale hatte sich allerdings selbst Hoffnungen auf diese leitende Stelle gemacht und trat nun mit anderen einheimischen Musikern der Hofkapelle aus Protest gegen die Bestellung des „Fremden“ zurück. Außerdem wurde eine von Scarlattis Schwestern, die als Sängerin tätig war und schon in Rom durch die geheime Heirat mit einem Geistlichen einen Skandal verursacht hatte, in Neapel unerlaubter Beziehungen zu einem hohen Hofbeamten beschuldigt, der die Anstellung Alessandros erwirkt habe, und für einige Monate in einem Kloster interniert. Doch diese Krisen konnten die Karriere des genialen Komponisten nicht ernstlich gefährden. Außer den auf Breitenwirkung angelegten Opern komponierte er – wie zuvor in Rom – Kantaten für den intimeren Rahmen der vizeköniglichen Kammer und der Salons des Adels, meist nur für einen Kastraten und Generalbass bestimmt.

Seine Opern, nach den Uraufführungen bei Hof oft in das Teatro San Bartolomeo übernommen, ließen Neapel in den folgenden zwei Jahrzehnten zur zweiten Metropole der Gattung in Italien – neben Venedig – aufsteigen. In der Lagunenstadt selbst traf Scarlatti allerdings mit zwei Opern für das Teatro San Giovanni Grisostomo 1707 nicht den dann vorherrschenden Publikumsgeschmack, und auch die folgenden, wieder für Neapel komponierten Musikdramen wurden als nicht mehr zeitgemäß empfunden: Graf Francesco Maria Zambecari etwa nannte ihn einen großen Mann, der wegen der extremen Schwierigkeit seiner Opern, die eher im Kammerstil komponiert seien, auf der Bühne wenig erfolgreich sei. Sein anspruchsvoller Kontrapunkt werde eben nur von Wenigen verstanden.

Die Entwicklung hatte seinen Stil also überholt. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gab es in Neapel als Neuheit zunächst die verschiedenen Erscheinungsformen der volkstümlichen komischen Oper – im Dialekt, als Intermezzo oder als Opera buffa – und anschließend, ab 1724, die Ausbildung der Opera seria mit Libretti des in Neapel lebenden Römers Pietro Metastasio, der von Kaiser Karl VI. bald an den Wiener Hof berufen werden sollte und fast ganz Europa mit Operntexten versorgte, die viele Jahrzehnte lang von zahlreichen Komponisten vertont wurden. Diese musiktheatralischen Gattungen wurden von jüngeren neapolitanischen Komponisten wie Leonardo Vinci, Leonardo Leo und Giovanni Battista Pergolesi höchst erfolgreich mit Musik versehen.

Es ist bezeichnend, dass der englische Musikschriftsteller Charles Burney noch ein halbes Jahrhundert nach Scarlattis Tod, zu einer Zeit, als dieser als Opernkomponist schon vergessen war, seine Leistung als Kontrapunktiker hervorhob und gerade seine Kammerkantaten, die Musik für Kenner, begeistert beschrieb. Schon rein quantitativ ist diese Gattung mit über 600 Kompositionen die am stärksten vertretene in seinem Werkkatalog. Die überwiegende Mehrzahl sind Solokantaten für Sopran und Basso continuo; ihre in Abwechslung von Rezitativen und Arien gebauten Texte handeln fast durchwegs von der Liebe im Hirten- und Nymphenmilieu. Scarlatti wählte dafür seit den 1690er Jahren eine standardisierte Form: zwei kontrastierende Da-capo-Arien mit jeweils einem einleitenden Rezitativ.

Der Text der Solokantate *Andate, o miei sospiri* war schon von dem fast gleichaltrigen Komponisten Francesco Gasparini (1661–1727) vertont worden. Dieser war zwischen 1705 und 1709 Lehrer von Alessandros Sohn Domenico Scarlatti in Venedig. Scarlatti hatte offenbar die Komposition 1712 von dem mit ihm befreundeten Kapellmeister am Ospedale della Pietà (wo auch Antonio Vivaldi wirkte) erhalten und wollte sich bei ihm mit zwei im März dieses Jahres geschaffenen Vertonungen desselben Textes revanchieren. Zur ersten setzte er die Beischrift „Con idea humana“, zur zweiten aber „Con idea inhumana, ma in regolato Cromatico, non è per ogni Professore“. Die erste ist eleganter, ohne ungewöhnliche Züge. Der Beginn des Textes ist dort als Arioso vertont, in der zweiten Version dagegen als Rezitativ, das sich durch gewagte Chromatik und unerwartete Modulationen in damals noch nicht gebräuchliche Tonarten auszeichnet, worauf der Komponist wohl mit seiner Charakterisierung als „unmenschlich“ und „nicht für jeden Musiker geeignet“ hinweisen wollte.

Francesco Durante (1684–1755) befasste sich – anders als Scarlatti, Gasparini und seine Landsleute Leo, Vinci oder Pergolesi – nicht mit der Komposition von Opern. Außer mit einigen Oratorien ist er vor allem mit Kirchenmusik, Instrumentalwerken und vokaler Kammermusik, d. h. Duetten sowie Terzetten, an die Öffentlichkeit getreten. Er hat sowohl den kontrapunktischen Palestrinastil als auch einen modernen, mit Chromatik und unerwarteten Dissonanzen gewürz-

ten und in seiner regelmäßigen Periodik auf die Frühklassik vorausweisenden Stil gepflegt. Ganz ungewöhnlich große Verbreitung in Italien und darüber hinaus in fast ganz Europa hatten Abschriften seiner zwölf *Duetti (Madrigali) da camera* für Sopran, Alt und Basso continuo, in denen er zu Rezitativen aus Solokantaten Alessandro Scarlattis eine zweite Stimme und Zwischenspiele hinzusetzte. Fünf davon erklingen im heutigen Konzert, das erste über das chromatische Eröffnungsrezitativ der eben besprochenen *Andate, o miei sospiri*, was in der unmittelbaren Aufeinanderfolge die Möglichkeit zum hochinteressanten Vergleich zwischen Original und Bearbeitung bietet. Diese ist eine Form der sogenannten musikalischen „Parodie“, der Umformung eines Tonsatzes zu einem neuen Werk, wie sie etwa Renaissancekomponisten auf Fremdmaterial oder Bach und Händel auf eigene Musik angewandt haben.

An Solokantaten, von denen Scarlatti so außergewöhnlich viele komponiert hat, haben wir von Durante nur ganz wenige, von ihm als „geistlich“ eingeordnete. Zwei seiner sechs *Cantate spirituali* für Alt und Generalbass stehen auf dem Programm: *Seneca funato, ossia la crudeltà di Nerone* über den von Kaiser Nero angeordneten Selbstmord seines Erziehers und Konsuls, des Philosophen Seneca, und *Il Figliuol prodigo* über die biblische Geschichte vom verlorenen Sohn. Dieser Text ist übrigens als dramatischer Dialog angelegt, obwohl er nur von einem Sänger vorgetragen wird.

Eine der seltenen Kantaten Scarlattis für zwei Singstimmen und Basso continuo rundet dieses auf drei in Neapel tätige Komponisten und drei Besetzungsmöglichkeiten fokussierte Programm ab: Wie Durantes Solokantate über Seneca und Nero ebenfalls auf die römische Geschichte bezogen, thematisiert sie die Liebe zwischen Marcus Antonius und Cleopatra, ist wahrscheinlich 1707, im Jahr der Rückkehr Scarlattis nach Neapel, entstanden und ergänzt je ein Paar von Rezitativ und Arie der beiden Protagonisten durch zwei Duette, jedes wieder mit einleitendem Rezitativ versehen. Marc’Antonio singt zunächst eine kantable Liebesarie, Cleopatra – ihrem Charakter entsprechend – eine synkopengespickte Arie; das erste Duett wechselt zwischen beschwingtem $\frac{3}{4}$ - und lyrischem geraden Takt, das zweite mit dem in Opern so häufig eingesetzten Ruf zu den Waffen („all’armi“) ist entsprechend erregt und mündet in parallelen Koloraturgesang der liebenden Protagonisten.

Domenico Scarlatti (1685–1757), als Sohn Alessandros in Neapel geboren und schon mit 15 Jahren als Organist und Komponist in die vizekönigliche Kapelle unter der Leitung seines Vaters aufgenommen, ging nach seiner oben erwähnten Studienzeit bei Gasparini in Venedig nach Rom, wo er als Kapellmeister der dort im Exil lebenden Königin von Polen und später der päpstlichen Cappella Giulia bedeutende Stellungen erlangte. In dieser Zeit schuf er Opern, Oratorien und Kirchenmusik, doch der Höhepunkt seiner Karriere war 1719 die Ernennung zum königlichen