

PLATINUM COLLECTION

FRANCESCO CAVALLI

XERSE

ITALIENISCH

50

DIE SCHÖNSTEN  
OPERN DER WELT

**Xerse**

**Francesco Cavalli**

**Contenuto:**

[Die Geschichte der Oper](#)

[Xerse](#)

[Intervenienti](#)

[Argomento](#)

[Prologo](#)

[Atto primo](#)

[Atto secondo](#)

[Atto terzo](#)

*Xerse, F. Cavalli  
Jazzybee Verlag Jürgen Beck  
86450 Altenmünster, Loschberg 9  
Deutschland*

*ISBN: 9783849600501*

*www.jazzybee-verlag.de  
www.facebook.com/jazzybeeverlag  
admin@jazzybee-verlag.de*

## Die Geschichte der Oper

(Ital. *opera*, »Werk«), seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. kurzweg (statt »*opera in musica*«) der Name für musikalisch ausgestaltete Bühnenwerke verschiedener Art, Tragödien (*Opera seria*), Schäferspiele (*Pastorale*) und mythologische Allegorien (*Serenata, Festa teatrale*), die in der kurzen Zeit seit ihrem Entstehen (um 1600) sich so schnell verbreitet und das Interesse des großen Publikums so gefangen genommen hatten, dass die auffällige Spezialisierung des Wortsinnes für diese eine Gattung von Musikwerken begreiflich wird. Die O. ist im Prinzip eine Verbindung der Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst zu gemeinsamer Wirkung. Aber die Aufgabe der drei Schwesterkünste ist bei diesem Zusammengehen keineswegs eine gleichartige; denn während die Schauspielkunst durch die mimische und szenische Darstellung dem Werke des Dichters den Schein wirklichen Geschehens verleiht, rückt die Musik (durch die Steigerung der Rede zum Gesang wie durch die instrumentale Begleitung) dasselbe wieder aus der Sphäre der nackten Wahrheit in die höhere des Phantasielebens. Es ist klar, dass damit direkt der Ausgangspunkt für Konflikte mannigfacher Art gegeben ist, und die Geschichte der O. weist daher fortgesetzt Widersprüche der einzelnen Faktoren und mehr oder minder glückliche Versuche zu deren Lösung auf. Dass aber eine endgültige Lösung des durch die gegensätzlichen Aufgaben der Einzelkünste geschaffenen Problems überhaupt unmöglich sein muss, dürfte kaum in Abrede zu stellen sein. So neigt die O. seit

ihrem ersten Erscheinen bald mehr der Befriedigung der Ansprüche der einen, bald mehr der der andern Kunst zu, und sind deshalb verschiedene Phasen zu unterscheiden, deren jede die Literatur um wertvolle eigenartige Typen bereichert hat.

Mit ihrer letzten Wurzel reicht die O. zurück bis in die griechische Tragödie (Äschylos, Sophokles, Euripides), die in der Form des rezitativischen Singens der Texte mit unisoner Begleitung der Kithara die Musik zur Mitwirkung heranzog. Der Wunsch, die Wunderwirkungen der antiken Musik wieder zu gewinnen, gab sogar den direkten Anstoß zur Entstehung der O. Zwar sind mit Musik verbundene dramatische Aufführungen auch im Mittelalter nachweisbar, einerseits in den Mysterien (Passionsspielen), andererseits in den Schäferspielen und allegorischen Huldigungsstücken bei fürstlichen Vermählungen, Geburtstagsfeiern etc.; aber erstere hielten sich gesänglich durchaus im Stile des Gregorianischen Chorals, letztere in dem der Madrigalkomposition. Als gegen Ende des 16. Jahrh. ein hochgebildeter kunstsinniger Kreis im Hause des Grafen Bardi da Vernio in Florenz beschloss, das antike Drama mit Musik wieder erstehen zu lassen, geschah es gleich in der bestimmt ausgesprochenen Überzeugung, dass man dabei dem Kontrapunkt entsagen und den Gesang der Rede ähnlich gestalten müsse. So fand man auf dem Wege ästhetischen Rasonnements eine neue Stilgattung für die Musik (den *stile rappresentativo* oder *recitativo*), deren Verwandtschaft mit dem auf ähnlicher Basis erwachsenen Psalmengesang der Kirche übrigens besonders bei ihren ersten Anfängen sehr bemerklich ist. In Jacopo Peris »*Dafne*« (1594) und »*Euridice*« tritt die wirkliche O. ins Leben als eine scharf markierte Reaktion gegen das Überwiegen der rein musikalischen Gestaltungsprinzipien zugunsten freierer Entfaltung und

deutlichen Vortrags des Dichterwortes: der Gesang ist nur eine Art Deklamation mit Fixierung der Tonhöhe, die Instrumentalbegleitung eine rein akkordliche, nur die Singstimme stützende, und Einzelrede wird von jetzt ab durch Einzelgesang (Mono die) und nicht mehr durch mehrstimmigen Chorgesang gegeben. Aber schon Peris Rivale Giulio Caccini, der ebenfalls 1600 Rinuccinis »*Euridice*« komponierte, neigt vielmehr zum virtuosen Sologesang, und der geniale Claudio Monteverde (»*Orfeo*«, 1607) tut einen andern bedeutsamen Schritt, indem er die Begleitung der Instrumente im Sinne tonmalerischer Charakteristik verwendet; die nächsten Meister aber, Cavalli und Cesti, erlösen mehr und mehr die Musik aus ihrer dienenden Stellung, indem sie die Rezitation wieder zu wirklicher Melodie fortbilden. Diese Reaktion zugunsten der Musik gipfelte schließlich in der über ein Jahrhundert währenden souveränen Herrschaft des *bel canto*, der schönen Melodien und der Gesangsvirtuosität (Kastraten) bei den neapolitanischen Opernkomponisten (Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Bononcini, Jomelli, Piccini u.a.). Es ist bemerkenswert, dass gerade Italien, die Wiege des neuen Stils, der Schauplatz dieser radikalen Umwandlung wurde, die sich von den Zielen und Prinzipien der Begründer am weitesten abwandte. Diese italienische O. hielt siegreich ihren Einzug in Wien, Dresden, München, Stuttgart, Braunschweig, Madrid, London, Petersburg; in Hamburg erstand zwar 1678 eine selbständige deutsche O., doch eine, deren Ideale von denen der Italiener kaum verschieden waren (Keiser, Küsser), und die deshalb nach 50 Jahren durch die wirkliche italienische O. verdrängt wurde. Noch schneller erlag die mit Henry Purcell (1658–95) angebahnte englische Nationaloper dem Ansturm der Italiener, zu denen wir, was die O. anlangt, unbedingt auch unsern deutschen Meister Händel rechnen müssen (auch Hasse in Dresden und Graun in Berlin waren solche italienische Opernkomponisten deutscher Nation). Nur in

Frankreich stießen die Italiener von Anfang an und fortgesetzt auf energischen Widerstand. Gleich der Begründer der französischen Nationaloper (*Académie de musique*) Cambert (»*Pomone*«, 1671) und der akklimatisierte Italiener Lully (»*Alceste*«, 1674) traten energisch zugunsten der Poesie ein und bewirkten eine kräftige Reaktion gegen das Überwuchern der Melodik, und in ihre Fußstapfen traten in Abständen von ca. 50 Jahren J. Ph. Rameau (»*Hippolyte et Aricie*«, 1733) und der in seiner ersten Periode durchaus den italienischen Meistern anzuschließende Chr. W. Gluck (»*Iphigénie en Aulide*«, 1774), den wir zwar ebenso wenig den Franzosen gönnen, wie Händel den Engländern, der aber gerade so wie dieser geeigneten Boden für seine bahnbrechenden Ideen in fremdem Lande fand. Auch das durch Anregung der mehr inhaltlich als formell der *Opera seria* gegensätzlichen italienischen *Opera buffa* (Pergolesis »*Serva padrona*«, 1733) schnell aufblühende französische Singspiel (Duni [1752], Philidor, Monsigny, Grétry) stellte den Italienern einen neuen kräftigen Damm entgegen, so dass mehr und mehr der Kredit der nur der Gesangsvirtuosität huldigenden Schablonenoper sank; das deutsche Singspiel von Joh. Adam Hiller (1728–1804) bis zu W. A. Mozart (1756–1791) schloss sich zunächst dem französischen an, wenn auch Mozart von der italienischen Manier so viel annahm, wie seine urdeutsche Künstlerseele ihm zu assimilieren gestattete. Die italienische O. feierte in Paesiello, Cimarosa und Rossini ihre letzten Triumphe, und zwar auf dem neutralen Gebiete der *Opera buffa*; Rossinis »*Tell*« (1829) gehört bereits in den Bereich der nun die italienische *Opera seria* gänzlich verdrängenden französischen Großen O., deren Hauptrepräsentanten außer ihm seine Landsleute Cherubini (»*Medea*«, 1797), Spontini (»*Vestalin*«, 1807) und der Deutsche Jakob Meyerbeer (»*Die Hugenotten*«, 1836) sind; dass die französische Große O. auf den Schultern Glucks steht, ist

zweifellos, doch verlegt sie mehr und mehr ihren Schwerpunkt ins Szenische und wird schließlich zur Ausstattungsooper, bei der Poesie und Musik in die zweite Linie treten. Als vereinzelte Erscheinung von außergewöhnlichem Wert müssen wir Beethovens einzige O. »Fidelio« (1804) hervorheben, die unzweifelhaft auf Gluckschem Boden erwachsen, doch außerhalb der Epochen isoliert dasteht. Die eigentliche deutsche Nationaloper aber nimmt ihren Anfang von dem Moment, wo deutsche Komponisten sich dem Gebiete der deutschen Sage zuwenden und adäquaten Ausdruck für die durch die romantischen Dichter in neue Formen gegossene Poesie suchen und finden (L. Spohrs »Faust«, 1816; K. M. v. Webers »Freischütz«, 1821; Heinrich Marschners »Hans Heiling«, 1833). Auch Franz Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann sind hier zu nennen, die zwar nicht die O. selbst eigentlich förderten, aber die neuen Ausdrucksmittel auf verwandten Gebieten (Lied und instrumentale Stimmungsmalerei) ausbildeten. So wurde es möglich, dass in der imposanten Künstler-Individualität Richard Wagners (1813–83) die Überlegenheit der deutschen O. sich ziemlich plötzlich dokumentierte, derart, dass heute unleugbar die Opernkomposition aller Länder direkt unter ihrem Einflusse stehend erscheint. Mit einer echt italienisch-französischen Großen O. (»*Rienzi*«, 1842) beginnend, damit gleichsam den Fuß auf die Nacken seiner Vorgänger setzend, springt Wagner mit dem »Fliegenden Holländer« (1843) ziemlich unvermittelt auf romantisches Gebiet über und macht sich zum Vertreter der nationalen deutschen O. Seine in der Schrift »Oper und Drama« (1851) niedergelegten Reformideen knüpfen an die Bestrebungen der Schöpfer der O. an. Aber freilich, welcher ein Abstand zwischen jenen unbeholfenen ersten Versuchen und der sichern Handhabung der durch zwei und ein halbes Jahrhundert fort und fort geübten und verfeinerten Ausdrucksmittel bei dem deutschen Meister! Dass die

Wagnersche Lösung des Konflikts der Einzelkünste die geistvollste und einer kritischen Analyse am besten standhaltende von allen bisher versuchten ist, muss bedingungslos zugestanden werden; damit ist aber nicht gesagt, dass nun das Suchen und Versuchen ein für allemal zu Ende wäre. Im Gegenteil beweist die fortdauernde Frische der Wirkung der komischen Opern, wie Mozarts »Figaro«, Rossinis »Barbier von Sevilla«, Boieldieus »Weiße Dame«, Adams »Postillon von Lonjumeau«, Lortzings »Wildschütz« und Bizets »Carmen«, dass auch jene Lösungen, bei denen der Gesang selbst und nicht die Instrumentalbegleitung der Hauptträger der musikalischen Ausgestaltung bleibt, eine ästhetische Berechtigung haben. Die Zugkraft der italienischen O. neapolitanischer Observanz ist freilich vollständig gebrochen, und Italiener, Franzosen, Slawen und Engländer stehen heute ganz im Banne der deutschen Meister. Der letzte Altmeister Italiens, G. Verdi, dessen frühere Werke noch ganz den alten Geist atmen, hat sich mit seinen letzten Werken seit »Aida« (1871) zur Wagnerschen Richtung bekehrt, die Franzosen Gounod (»Faust«, 1859) und Ambr. Thomas (»Mignon«, 1866) sind deutlich durch die deutschen Romantiker beeinflusst, während Massenet und Saint-Saëns trotz versuchten Anschlusses an die Fortschritte der Technik es nicht zu hinlänglich prägnanten Typen gebracht haben, die sich deutlich genug von der abgelebten französischen Großen O. abheben würden, um Aussicht auf dauernde Wirkung zu gewinnen. Von neuern Komponisten müssen wir noch den Russen Glinka (»Das Leben für den Zar«, 1836), den Böhmen Smetana (»Die verkaufte Braut«, 1866) und die italienischen Meister Mascagni (»*Cavalleria rusticana*«), Leoncavallo (»Der Bajazzo«) etc. nennen. Zu vorübergehender Bedeutung gelangte um die Mitte des 19. Jahrh. die burleske O. oder Karikatur-Operette durch die Franzosen Hervé, J. Offenbach und Lecocq, denen sich die etwas gemäßigeren ähnlichen, aber der komischen O.



näher stehenden Produktionen der Wiener Operettenkomponisten J. Strauß und Millöcker anschließen. Sehr groß ist die Zahl der Komponisten, die das Gebiet der O. kultiviert haben, aber ohne Neues zur Lösung der Probleme beizutragen und ohne genügende Kraft des Genies, um auch ohne solche Verdienste sich einen Ehrenplatz in der Geschichte dieser Kunstgattung zu erringen. Von neuern nennen wir nur noch ergänzend die Namen A. Rubinstein, H. Götz (»Der Widerspenstigen Zähmung«), G. Bizet (»Carmen«), E. Kretschmer (»Die Folkunger«), J. Brüll (»Das goldene Kreuz«), V. E. Neßler, K. Goldmark, H. Hofmann, V. Stanford, A. Mackenzie, P. Tschaikowsky, A. Dvořák, L. Delibes, E. Humperdinck, E. d'Albert.

Die ältere Literatur über die O. findet sich in Forkels »Allgemeiner Literatur der Musik« (Leipz. 1792) und in Beckers »Systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur« (das. 1836, Nachtrag 1839) zusammengestellt. Von den neuern einschlägigen Schriften vgl. Lindner, Die erste stehende deutsche O. (Berl. 1855) und Zur Tonkunst (das. 1864); Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden (Dresd. 1861 bis 1862, 2 Tle.); Rudhardt, Geschichte der O. am Hof zu München (Freising 1865, Bd. 1: Die italienische O. 1654-1787); R. Wagner, O. und Drama (2. Aufl., Leipz. 1869), und dessen übrige Schriften; Schletterer, Die Entstehung der O. (Nördling. 1873) und Vorgeschichte der französischen O. (Berl. 1885); Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* (Par. 1873); Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (das. 1895); Hanslick, Die moderne O. (Berl. 1875-1900, 9 Bde.; genaueres, s. Hanslick); Schuré, *Le drame musical* (6. Aufl., Par. 1906; deutsch von H. v. Wolzogen, 3. Aufl., Leipz. 1888); Lobe, Kompositionslehre, Bd. 4: »Die O.« (2. Aufl.

von Kretzschmar, das. 1887); Nutter-Thoinan, *Les origines del'opéra français* (Par. 1886); Bulthaupt, Dramaturgie der O. (Leipz. 1887, 2 Bde.; 2. Aufl. 1902); Kalbeck, Opernabende (Berl. 1898, 2 Bde.); H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen O. im 17. Jahrhundert (Leipz. 1901-04, 2 Bde.); N. d'Arienzo, Die Entstehung der komischen O. (deutsch, das. 1902); Klob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen O. (Berl. 1903); Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die französische O. im 18. Jahrhundert (Leipz. 1903); Istel, Die komische O. (Stuttg. 1906); O. Neitzel, Führer durch die O. der Gegenwart (Bd. 1: Deutsche Opern, Leipz. 1889-93, 3 Tle. in mehreren Auflagen); Lackowitz, Der Opernführer (1. Bd. in 6. Aufl., Berl. 1899; 2. Bd. in 2. Aufl. 1898; dazu 3 Nachträge bis 1902); Storck, Das Opernbuch (Führer, 4. Aufl., Stuttg. 1904); J. Scholtze, Vollständiger Opernführer (Berl. 1904). Lexika: Riemann, Opernhandbuch (Leipz. 1886, Supplement 1893); Clément und Larousse, *Dictionnaire des opéras* (2. Aufl. von Pougin, Par. 1897; Supplement 1905).

## Xerse

### Intervenienti

Apollo,  
Le Muse,  
Momo, nel Prologo  
Xerse, re di Persia

Amastre, al fine sua Moglie. Figlia del Re di Susia in  
habito d'huomo  
Arsamene, fratello di Xerse  
Romilda,  
Adelanta, sorelle figlie d'Ariodate Prencipe d'Abido  
Ariodate, Prencipe d'Abido Vassallo di Xerse  
Eumene, Eunuco favorito di Xerse, e suo mastro di  
Campo  
Aristone, vecchio Balio d'Amastre, nobile di Susa  
Periarco, ambasciator d'Ottane Re di Susia  
Eluiro, servo di Arsamene  
Clito, paggio di Romilda  
Sesostre,  
Scitalce, Maghi  
Capitano della Guardia di Xerse  
Persiani della Guardia di Xerse  
Damigelle di Romilda  
Soldati d'Ariodate  
Paggi di Periarco  
Choro di spirti alla custodia del Platano  
Choro di marinari nelle Navi su l'Hellesponto  
Paggi che giocano  
Guerrieri che combattono

*L'Opera si finge in Abido Città su l'Hellesponto, dalla parte  
dell'Asia in tempo, che Xerse vi fa Piazza d'armi per la  
guerra che hebbe contro li Ateniesi.*

## **Argomento**

**Di quello che si ha dall'istoria**

Xerse nacque di Dario, e di Atossa, che fu di Ciro Figliola, ond'hereditò la Corona di Persia. Hebbe molti fratelli, tra quali Arsamene, forse delli altri più caro. Si maritò ad Amastre Figlia d'Ottane Grande Persiano, che haveva seguite le parti di Dario nelle guerre contro li Magi. Successo alla Corona in luoco del Padre defonto proseguì l'espeditioe contro li Atenì si già destinata dal padre, perché uniti con Aristagora di Mileto servo fuggitivo de' Persi abbruciassero Sardi Città della Persia, per comodo di passare in Europa. A questa impresa fece fabricare sopra l'Hellesponto sù le Navium lunghissimo ponte per cui passò con tutto l'esercito ma prima da fierissimi Venti e torbidissime procelle agitato l'Hellesponto si ruppero le navi, che sostenevano il Ponte, onde rimasto disfatto gli convenne rifarlo. Occorse anco a Xerse di trovare un Arbore di Platano, e per la sua bellezza l'adornò di gioie concinte d'oro, e da quello dovendo partire lasciò in sua guardia un'huomo immortale, Ita Herodotus Halicarnass. lib. 7 *Histor.*

## Di quello che si finge

Per condurre il Drama all'ultimo oggetto, che sono le nozze di Xerse con Amastre e aver modo come tesser intreccio dilettevole, si fingono li seguenti verisimili.

Che Dario per gratitudine verso Ottane Nobile persiano, che lo haveva seguito contro li Magi li facesse dono della Corona di Susia costituendolo Signore di quel Regno.

Che li Mori havessero portate l'armi all'assedio di Susa metropoli della Susia, perché Ottane non avesse voluto concedere in moglie la figlia Amastre al loro Re; e che Ottane avesse invocato in suo aiuto Xerse, il quale vi fosse andato in persona con buon esercito, e che si fosse innamorato di Amastre, e ella ardentemente di lui.

Che stimolato dal Senato Persiano d'andar all'impresa contro li Ateniesi per vendicar l'ingiuria dell'incendio di Sardi, gli fosse convenuto lasciar a quell'impresa contro i Mori in aiuto d'Ottane un Generale, che fu Ariodate Prencipe d'Abido con l'esercito, e che per l'affetto, che portava ad Amastre a fine di sicurezza avesse persuaso Ottane a mandarla in Aracea altra Città di Susia, e che il Padre così avesse essequito. Che Xerse poi si fosse portato in Abido Città su l'Hellesponto per ivi radunar l'esercito, e passare in Europa come luoco più commodo d'ogn'altro per l'opera del Ponte, che faceva su le navi fabricar sopra l'Hellesponto.

Che in Abido fossero doi sorelle figlie del Prencipe Ariodate, da lui lasciato generale appresso Ottane; la maggiore nominata Romilda e la minore Adelanta: ambe innamorate di Arsamene fratello di Xerse, e che Arsamene alla maggiore corrispondesse: E che di Romilda Xerse pure s'innamorasse, giamai però corrisposto.

Che poi mentre Xerse, havendo eletto per Mastro di Campo Eumene Eunuco suo confidente, stava in Abido

raccogliendo le genti per l'impresa d'Europa, si fosse fatta intorno a Susa giornata, e scacciatone l'inimico, e che Ariodate se ne ritornasse in Abido.

Che tratanto d'Aracca si fosse partita Amastre in habito d'huomo con Aristone vecchio suo Balio, e fosse venuta in Abido per vedere l'amato Xerse, dove giunta intende la Vittoria a favore d'Ottane suo padre contro li Mori, e scopre Xerse innamorato di Romilda.

Che da Susa Ottane mandasse un'Ambasciatore a Xerse a renderli gratie, che col suo aiuto avesse scacciati li Mori, e ad offerirli il Regno, di Susia, e la figlia in Consorte. Sopra questa Historia, con questi suppositi verisimili si finge il Drama.

## Prologo

*La scena rappresenta Boscareccia col Monte Parnasso.*

*Le Muse, Apollo sul Caval Pegaseo.*

MOMO *Prima di aprirsi la tenda.*

Olà Signori, olà  
l'Opra più non si fà,  
la povera Virtù,  
hor hora si partì,  
che non trovando chi la premi più,  
nol vuol servir più qui;  
voleva almen di lode esser premiata,  
pur si poca mercé gli fu negata.  
Musica, e Poesia  
sue Figliuole dilette

son con la Madre lor fuggite via,  
insomma così fu,  
e così interessata la Virtù;  
ma voi già vi turbate,  
e al partir v'accingete?  
fermatevi, sedete,  
non partite, ascoltate.

*Aria.*

Ciò da me sol detto fu,  
per dir mal della Virtù;  
più mi pasco del dir male,  
che del nettare Divino,  
hebbi sempre per destino  
mormorar d'ogni mortale.  
Ma voi Donne vezzose,  
che fin'hor speso avete  
co' i vostri fidi amanti  
in discorsi d'Amor l'hore otiose,  
hor ch'io qui giunto son perché tacete?  
Forse di me temete?

*Aria.*

Ch'io censuri vostri amori,  
donne belle non fia vero,  
son parzial del Ciel Arciero,  
compatisco i vostri ardori;  
mal di voi mai non dirò,  
che già mai con Amor lite non vuò;  
che io mormori di voi, non dubbitate,