Musik des 18. Jahrhunderts

Rainer Kleinertz

Zu den Anfängen der Metastasio-Rezeption in Spanien

In der spanischen Musikgeschichtsschreibung galt die italienische Oper lange als etwas von den bourbonischen Herrschern und vor allem der „italienischen" Königin Isabel Farnesio und ihren Günstlingen aufoktroyiertes Fremdes, mit dem der Hof die genuin spanischen Gattungen der Comedia mit Musik und der Zarzuela verdrängte.[1] Als Daten für diese kulturelle Invasion der Italiener wurden nebeneinander sowohl 1703, das Jahr der Ankunft der italienischen Schauspielertruppe der sogenannten „*Trufaldines*" in Madrid, als auch 1738, das Jahr der Anstellung Farinellis als persönlicher Diener des Königs und der Aufführung italienischer Drammi per musica in Madrid genannt. In Wirklichkeit waren weder die Trufaldines eine Operntruppe, sondern spielten Commedia dell'arte, noch war 1738 ein Beginn, sondern vielmehr der Endpunkt einer langjährigen Entwicklung, in der gerade die Libretti Pietro Metastasios eine wichtige und letztlich entscheidende Rolle spielen sollten.

Tatsächlich war Philipp V. von Anfang an bemüht, den Eindruck einer kulturellen Überfremdung zu vermeiden. Während für Barcelona, wo der habsburgische Gegenkönig (der spätere Kaiser Karl VI.) residierte, bereits für 1709 und 1710 mehrere italienische Opern nachgewiesen sind,[2] kamen in Madrid allem Anschein nach ausschließlich spanische Werke zur Aufführung. So wurden auch im Hoftheater für festliche Anlässe wie Hochzeiten und Prinzengeburten stets die traditionellen spanischen Gattungen der Comedia mit Musik und der Zarzuela – einer Art mythologischen Singspiels mit umfangreichen gesprochenen Dialogen – gepflegt. Erst für 1722 ist in Madrid eine italienische Oper nachgewiesen, das „*Capriccio boscareccio*" *L'interesse schernito dal propio inganno* von Gioacchino Landi, und auch dies wurde nicht am Hof, sondern in einem kommerziellen Theater aufgeführt.

Dennoch war bereits im vorhergehenden Jahrzehnt italienische Musik (namentlich Komponisten wie Scarlatti und Bononcini) beim Madrider Publikum bekannt,[3] und es

---

1 Vgl. Antonio Martín Moreno: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid 1985, S. 341ff.

2 U. a. die Drammi per musica *Zenobia in Palmira* (1709), Text von Apostolo Zeno u. Pietro Pariati, Musik von Fortunato Chelleri, und *Scipione nelle Spagne* (1710), Text von Zeno, Musik vermutlich von Caldara. Vgl. auch Ursula Kirkendale: *The War of the Spanish Succession Reflected in the Works of Antonio Caldara*, in: Acta musicologica 36 (1964), S. 221ff.

3 Vgl. Rainer Kleinertz: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia, Zarzuela*, Kassel [im Druck], Kap. I; Álvaro Torrente: *Italianate sections in the villancicos of*

kam auch in den genuin spanischen Gattungen zu einer produktiven Rezeption der italienischen Oper. Folge dieses Einflusses waren mehrere spanische Opern „*al estilo italiano*", die für höfische Anlässe verfaßt und anschließend auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.[4] Gemeinsam ist diesen Werken, daß sie zwar grundsätzlich auf der Abfolge Rezitativ-Arie aufgebaut sind und Stoffe der italienischen Oper behandeln – so in *Amor es todo invención* von 1721 beispielsweise den Amphitryon-Stoff –, zugleich jedoch keine Übersetzungen italienischer Libretti darstellen, sondern eigenständige Dramatisierungen führender spanischer Dichter, die eindeutig in der vor allem von Calderón geprägten Gattungstradition der Zarzuela und der Comedia stehen. Dies betrifft zunächst die von der Zarzuela übernommene Beschränkung auf zwei Akte, die üblicherweise von einem sogenannten Cuatro, einem kurzen vierstimmigen Chor, umrahmt sind. Hinzu kommen die als Graciosos bezeichneten komischen Dienerfiguren, die die Rede ihrer Herren ironisch kommentieren und auch eigene Szenen ausbilden. Betont sei, daß diese Werke keine gesprochenen Dialoge enthalten.

Aus diesen höfischen Opern in spanischer Sprache, aber „*al estilo italiano*", entwickelte sich schließlich mit einiger Verzögerung zu Beginn der 1730er Jahre ein Typus spanischer Oper, der nun nicht mehr für den Hof (der sich von 1729 bis 1733 in Sevilla aufhielt), sondern für die beiden kommerziellen Madrider Theater Cruz und Príncipe mit ihrem aristokratisch-bürgerlichen Publikum geschrieben wurde.

Die erste dieser spanischen Opern, das 1731 aufgeführte „*Melodramma harmonico*" *Con amor no hay libertad* mit Musik von Francesco Corradini thematisiert gleich in der *Loa*, dem Prolog, explizit einige grundlegende Aspekte eines solchen Werkes und seiner Aufführung: Erstens, daß das eigentliche Drama (die „*fábrica*") trotz der „ausländischen" Musik („*Estrangera la harmonia*") eindeutig spanischer Natur sei; zweitens, daß sich Madrid, „*die glanzvollste Hauptstadt der Welt*", womit Madrid gewissermaßen zum „modernen Rom" erklärt wurde, mit einem Stoff aus der Geschichte der antiken Hauptstadt Italiens und ihrer glorreichen Eroberungen feiere (was zugleich den politischen Anspruch auf die Herrschaft in Italien implizierte), und drittens, daß das für Spanien ungewöhnliche Faktum einer Opernaufführung ohne den konkreten Anlaß einer höfischen Feier sein Vorbild in den Karnevals-Stagioni so berühmter Städte wie Mailand, Rom und Florenz habe.

Mit dieser Umfunktionalisierung der spanischen Oper vom höfischen Fest zum aristokratisch-bürgerlichen „Divertissement" war der Boden bereitet für die Rezeption originaler Drammi per musica in nurmehr geringfügig hispanisierter Form, aufgeführt nicht etwa von italienischen Operntruppen, sondern von Schauspielerinnen der Madrider Compañías, die sonst Comedias von Calderón, Cañizares, Zamora und anderen spielten. Die Handlung dieser Werke wurde gewissermaßen „nationalisiert", indem

the royal chapel, 1700-40, in: Music in Spain during the Eighteenth Century, hrsg. v. Malcolm Boyd u. Juan José Carreras, Cambridge 1998, S. 72ff.

[4] Vgl. Juan José Carreras: *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*, in: Teatro y Música en España (siglo XVIII), Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994, hrsg. v. Rainer Kleinertz, Kassel u. Berlin 1996, S. 49ff.

die in Italica bei Sevilla geborenen römischen Kaiser Trajan und Hadrian im Text selbst unumwunden zu Spaniern erklärt wurden.[5]

Dies mag erklären, warum die Dramen Metastasios in Madrid zunächst nicht – wie beispielsweise in Lissabon[6] – in ihrer originalen Gestalt oder wenigstens in einer Übersetzung zur Aufführung kamen, sondern zunächst einer tiefgreifenden Bearbeitung unterzogen wurden.

Den Anfang machte 1736 das „*Melodramma harmonica*" [sic] *Dar el ser el hijo al padre*, eine Bearbeitung des *Artaserse* mit Musik von Francesco Corradini:

Artaserse (*Opere drammatiche*, Venedig 1733)	*Dar el ser el hijo al padre* (Corradini, Madrid 1736)[7]
Personen:	
ARTASERSE, Principe, e poi Re di Persia, amico d'Arbace ed amante di Semira	Artaxerxes
MANDANE, sorella d'Artaserse ed amante d'Arbace	MANDANE, hermana de Artaxerxes
ARTABANO, Prefetto delle guardie reali, padre d'Arbace e di Semira	ARIOBANO, padre de Arbazes
ARBACE, amico d'Artaserse ed amante di Mandane	ARBAZES, Galan
SEMIRA, sorella d'Arbace ed amante d'Artaserse	SEMIRA, hermana de Arbazes
MEGABISE, Generale dell'armi e confidente d'Artabano	MEGAVISES, Capitan
	RATON, Gracioso
	UN RELATOR
Die Handlung:	
I, 1 Mandane, e Arbace Arie Man. „*Conservati fedele*"	I, 1 Mandane, y Arbazes
I, 2 Arbace, poi Artabano con spada nuda insanguinata	I, 2 Arbazes, y Ariobano con una espada ensangrentada en la mano
I, 2 [Fortsetzung] Arie Arb. „*Fra cento affanni, e cento*"	I, 3 Arbazes solo Arie „*Una voz, me presta aliento*"
	I, 4 Artaxerxes, y Semira, seguidos de la Comparsa con Espadas desnudas, y Rodelas, y Hachas encendidas
I, 3 Artabano, poi Artaserse, e Megabise con guardie Arie Artab. „*Su le sponde del torbido Lete*"	I, 5 Ariobano, los dichos, y Raton
I, 4 Artaserse, e Megabise	I, 6 Los dichos, menos Ariobano
I, 5 Semira, e detti Arie Artas. „*Per pietà, bell'idol mio*"	I, 6 [Fortsetzung] Arie Artax. „*Ni tronco, que se opone*"
I, 6 Semira, e Megabise Arie Meg. „*Sogna il guerrier le schiere*"	I, 7 Semira, y Raton Arie Rat. „*Amo cierta perfeccion*"
I, 7 Semira Arie „*Bramar di perdere*"	I, 8 Semira sola Arie „*Aunque la Nave*"
— [*Reggia*]	— [*Salon*]
I, 8 Mandane, poi Artaserse	I, 9 Mandane sola Arie „*Distante suena el ruydo*"
I, 9 Artabano, e detti	I, 10 Ariobano, Raton, Semira, y Artaxerxes, y Mandane Cuatro [*Musica*] „*De Palma, Laurel, y Oliva*" Arie Artax. „*Ni admito este Cetro*"
I, 10 Semira, e detti	
I, 11 Megabise, poi Arbace disarmato fra le guardie e detti Arie Artas. „*Deh respirar lasciatemi*"	I, 11 Los dichos, y Megavises, Capitan de la Guardia, con Arbazes, cubierto el rostro con un lienzo, y Comparsa Arie Arb. „*Hago al Cielo, y la Tierra testigos*"
I, 12 Mandane, Semira, Arbace, Artabano, Megabise, e guardie Arie Artab. „*Non ti son padre*"	

[5] So z. B. in: *Trajano en Dacia, y Cumplir con amor, y honor* (Madrid 1735, S. 19): „*Plotina: Trajano es Español, y assi no es mucho,/ que èl honre, por si mismo, el patrio suelo;/ à èl las gracias le dàd.*" Vgl. R. Kleinertz: *Ruler Acclamation in Spanish Opera of the 1730's*, in: European Baroque Opera: institutions and Ceremonies, hrsg. v. Melania Bucciarelli u. a. [Druck in Vorb.].

[6] Vgl. Manuel Carlos de Brito: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989.

[7] „*Dar el ser el hijo al padre. Melodramma harmonica, que se ha de representar en el Colisèo del Principe, en el Carnabàl de este Año de 1736. Puesta en Musica por D. Francisco Coradini.*"

I, 13 Arbace, Semira, Mandane, Megabise, e guardie
Arie Sem. „*Torna innocente, e poi*"
I, 14 Arbace, Mandane, Megabise, e guardie
Arie Mand. „*Dimmi, che un empio sei*"
I, 15 Arbace con guardie
Arie „*Vo solcando un mar crudele*"
—— [*Appartamenti reali*]
II, 1 Artaserse, ed Artabano
Arie Artas. „*Rendimi il caro amico*"
II, 2 Artabano, poi Arbace con alcune guardie
II, 2 [Fortsetzung]
Arie Arb. „*Mi scacci sdegnato*"
II, 3 Artabano, poi Megabise
II, 4 Semira, e detti
Arie Artab. „*Amalo, e se al tuo sguardo*"
II, 5 Semira, e Megabise
Arie Meg. „*Non temer, ch'io mai ti dica*"
II, 6 Semira, poi Mandane
Arie Mand. „*Se d'un amor tiranno*"
II, 7 Semira
Arie „*Se del fiume altera l'onda*"
— [*Gran sala del real Consiglio con trono*]
II, 8 Artaserse preceduto da una parte delle guardie, e da' Grandi del regno, seguito dal restante delle guardie, poi Megabise
II, 9 Mandane, Semira, Megabise, e detto
II, 10 Artabano, e detti
II, 11 Arbace, con catene, fra alcune guardie, e detti
Arie Arb. „*Per quel paterno amplesso*"
II, 12 Mandane, Artaserse, Semira, ed Artabano
Arie Mand. „*Va tra le selve ircane*"
II, 13 Artaserse, Semira, ed Artabano
Arie Sem. „*Per quell'affetto*"
II, 14 Artaserse, ed Artabano
Arie Artas. „*Non conosco in tal momento*"
II, 15 Artabano
Arie „*Così stupisce, e cade*"
—— [*Parte interna dela fortezza*]
III, 1 Arbace, poi Artaserse
Arie Arb. „*L'onda dal mar divisa*"
III, 2 Artaserse
Arie „*Nuvoletta opposta al sole*"
III, 3 Artabano con seguito di congiurati, poi Megabise
Arie Meg. „*Ardito ti renda*"
III, 4 Artabano
Arie „*Figlio se più non vivi*"
— [*Gabinetto negli appartamenti di Mandane*]
III, 5 Mandane, poi Semira
Arie Mand. „*Mi credi spietata?*"
III, 6 Semira
Arie „*Non è ver, che sia contento*"
—
III, 7 Arbace, poi Mandane
Duett „*Tu vuoi, ch'io viva o cara*"
— [*Luogo magnifico destinato per la coronazione di Artaserse, con simulacro del Sole*]

I, 12 Arbazes, Mandane, y Megavises
Duett [*Duo*] Arb.–Mand. „*Dulce dueño de mi vida*"
—— [*Jardin de Foro afuera; y de à dentro Carcel subterranea*]
II, 1 Sale con una Cadena al brazo Arbazes, y Raton
Arie Raton „*La Viuda, que ha perdido*"
II, 2 Ariobano, y Arbazes
II, 3 Arbazes solo
Arie „*Entra en el golfo un Rio*"
— [*Salon Magnifico*]
II, 4 Semira, y Mandane
II, 5 Las dos, y Artaxerxes
Arie Mandane „*Dàle muerte; pero no*"
II, 6 Artaxerxes, y Semira
II, 7 Semira sola
Arie „*Veamos, fortuna*"
II, 8 Al son de Caxas, y Clarines, và saliendo la Comparsa: detràs, tres Senadores, vestidos con Gramallas encarnadas, y Ariobano con ella tambien, y detràs de todos Artaxerxes con Cetro, y Corona; y salen Mandane, Arbazes, Megavises, un Relator, y Raton
Cuatro [*Musica*] „*Sagrado Apolo Divino*"
II, 9 Ariobano, Arbazes, y Megavises
Arie Ariob. „*Dexame hacer à mi*"
II, 10 Arbazes solo, y despues Mandane
II, 11 Artaxerxes, los dichos, y Megavises
Terzett [*A 3*] Artax.–Mand.–Arb. „*Habla, ingrato, y no ofendida*"
II, 12 Raton solo
Arie „*Ay, señor, que es gran gustillo*"
II, 13 Ariobano, y Mandane
Arie Mand. „*Tal vez, de dos imanes*"
— [*Templo del Sol*]

III, 8	Artaserse, ed Artabano con numeroso seguito e popolo		
III, 9	Semira, e detti		
III, 10	Mandane, e detti		
III, 11	Arbace, e detti Coro „*Giusto Re, la Persia adora*“	II, 14	Ariobano, Semira, Mandane, Raton, Artaxerxes; y una Comparsa saca à Arbazes con la Cadena, y canta la Musica Coro [*Todos*] „*Y al eco del Clarin, y al son del Parche*“ Arie Arb. „*Si un hijo, segun fuero*“ Coro „*Si el Padre le dà al hijo*“

Die Übersicht läßt erkennen, daß die Bearbeitung zunächst – trotz einer Vielzahl von Veränderungen – im Großen und Ganzen dem Verlauf des ersten Aktes folgt. Nachdem bereits zuvor die Arien häufig verschoben und verändert wurden, auch eine komische Arie (I, 7) und ein Chor (I, 10) hinzukamen, endet der Akt hier mit einem Duett, in dem die sich bei Metastasio in den letzten beiden Szenen in den Arien Mandanes und Arbaces artikulierende Spannung in ein von den widerstreitenden Affekten geprägtes Duett zusammengefaßt wird. Die anschließende Zusammenziehung des zweiten und dritten Aktes zu einem einzigen, vergleichsweise stringenten Akt wird erreicht, indem sich an die Verkündigung des Todesurteils durch den Vater sogleich – ohne Szenenwechsel – die Szene zwischen Arbace und Mandane im dritten Akt (III, 7/ II, 10) anschließt, die hier allerdings grundlegend verändert ist: Metastasios Duett zwischen Arbace und Mandane wird durch das Hinzutreten Artaxerxes' zu einem Terzett erweitert, in dem Bruder und Schwester den Freund und Geliebten anflehen, sein Schweigen zu brechen und den wahren Schuldigen zu nennen. Damit wird nicht nur zum Teil die hier entfallene Befreiung Arbaces durch Artaserse aufgegriffen, sondern es entsteht gewissermaßen ein kleines Finale, an dessen Ende alle drei Personen die Bühne verlassen. Nach dem kurzen „Intermezzo“ in Form einer Soloszene des Gracioso Raton („Maus“) schließt sich dann mit der Szene zwischen Ariobano und Mandane und dem Schlußtableau innerhalb der Zweiaktigkeit ein rudimentärer dritter Akt an.

Die Veränderungen im Großen setzen sich auch innerhalb der einzelnen Szenen fort. Gleich zu Beginn sind die 97 Verse des Rezitativs in 14 zusammengedrängt, in denen Metastasios Exposition der beiden Charaktere nicht nur in kürzesten Zügen auf das für das Verständnis der Handlung Notwendige zusammengefaßt wird (die Verbindung zwischen Arbazes und Xerxes' Tochter Mandane wird durch Xerxes' Feindschaft gegenüber Arbazes verhindert), sondern mit den „*Verrat*“-Rufen hinter der Szene („*Vozes*“) setzt bereits nach 14 Versen die eigentliche Handlung ein (was zugleich den Wegfall der Arie Mandanes notwendig macht).

Dabei wäre es durchaus inadäquat, die Bearbeitung als „Machwerk“ abzutun. Sie spiegelt vielmehr das Aufeinandertreffen zweier grundlegend verschiedener dramaturgischer Konzepte: Der sorgfältigen Exposition der Charaktere bei Metastasio steht hier eine im wesentlichen auf Handlung und Abwechslung ausgerichtete Konzeption gegenüber. Daß dies nicht das individuelle Ergebnis eines bestimmten Bearbeiters war, läßt die ungefähr gleichzeitig entstandene Übertragung von Metastasios *Demetrio* erkennen. Um den für ein spanisches Publikum offensichtlich ungewöhnlichen Beginn mit einem Rezitativ zu vermeiden, ist hier dem Dialog zwischen Cleonice und

Olinto, mit dem das Werk bei Metastasio beginnt („*Basta, Olinto, non più*"), ein Cuatro mit einigen zusätzlichen Versen vorangestellt:

Voces dentro *Viva Cleonice, viva,*
y ciña la Corona,
que en Seleucia la abona
la aclamacion festiva;
viva, viva. caxa, y clarin.
Cleonice *O! adversa suerte. O! fatal estrella,*
por què tu influxo ayrado assi atropella
à un corazon amante,
que de su bien se encuentra tan distante?
Olinto *Yà el popular estruendo, gran señora,*
aguarda la eleccion.
Cleonice *Penas aora!* Apart.
Olinto *Y los Grandes de el Reyno.*
Cleonice *Esto es forzoso.* ap.
Olinto *Esperan la eleccion del venturoso.*
Cleonice *No mas, Olinto, calla, cierra el labio,*
[...]

Hieran schließt sich Metastasios erster Akt an, in gleicher freier Bearbeitung wie in *Dar el ser el hijo al padre*. Überraschenderweise endet trotz der Zusammenziehung auf zwei Akte der erste Akt bereits früher als im Original, indem die Szenen neun bis elf mit ihren drei Abgangsarien zu einer Szene mit abschließendem Terzett („*Area à 3*") vereinigt werden, was nur mit der spanischen Vorliebe für solche Ensemble-Arien am Schluß des ersten Aktes erklärbar ist. Das Schlußbild des ersten Aktes bei Metastasio (I, 12–15) eröffnet dann bereits den zweiten Akt, der mit insgesamt 19 Szenen ungewöhnlich lang ist.

Dominierte in den im Karneval des Jahres 1736 aufgeführten Bearbeitungen noch die spanische Tradition, so vollzogen die Werke des folgenden Jahres[8] den entscheidenden Schritt zum nun dreiaktigen „*Dramma per musica*" mit nurmehr neben- oder untergeordneten spanischen Elementen. Bereits im Karneval wurde das „*Drama para representarse en Musica*" *Amor, constancia y muger*, eine Übertragung des *Siface re di Numidia* mit Musik des in Madrid lebenden neapolitanischen Komponisten Giovanni Battista Mele aufgeführt.[9] Am 10. Mai 1737 kam schließlich als erste Produktion der Spielzeit 1737–1738 das „*Melodrama scenico*" *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Syria* mit Musik des Ersten Organisten der Hofkapelle José de Nebra zur Aufführung. Beide Werke stehen aber nicht nur in der dreiaktigen Anlage und der Szenenfolge dem Original weitaus näher als die früheren Bearbeitungen. Vielmehr gilt auch für die einzelnen Szenen, daß hier eine neue Qualität erreicht ist, so daß man nunmehr durchaus von einer Übersetzung mit charakteristischen Abweichungen spre-

[8] Zur Chronologie der Aufführungen vgl. René Andioc u. Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708–1808)*, Toulouse 1996; José-Máximo Leza: *Metastasio on the Spanish Stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s*, in: Early Music 26 (1998), S. 625.

[9] Der Titel des Librettos lautet: „*Amor, constancia y muger. Drama, para representarse en Musica en el Theatro de los Caños del Peral, para diversion de las Damas en este Carnabal de 1737.*"

chen kann. Dabei kam im Falle des *Adriano* der für Metastasio ungewöhnliche einleitende Chor dem spanischen Geschmack zweifellos entgegen,[10] doch kann dies nicht allein der Grund dafür gewesen sein, daß auch das gesamte nachfolgende Rezitativ weitgehend wörtlich übersetzt wurde. Angesichts dieses Höchstmaßes an Anpassung an das Original sind die wenigen deutlichen Abweichungen um so auffallender, zumal sie gleich zweimal eine Tendenz zu Ensembles erkennen lassen: Zunächst sind am Schluß des zweiten Aktes – wie bereits am Schluß des ersten Aktes von *Por amor y por lealtad* (*Demetrio*)[11] – drei aufeinanderfolgende Abgangsarien, mit denen Metastasio den Akt (bzw. in *Demetrio* die Szenenfolge I, 7–11) beschließt, zu einem Terzett vereinigt, in dem die drei Protagonisten den Widerstreit ihrer Überzeugungen nun simultan austragen und damit die Abfolge dreier – dem Ausdruck eines bestimmten Affektes gewidmeten – Dacapoarien nicht nur verkürzen, sondern zugleich auch in die dramatische Handlung selbst integrieren:[12]

Los tres.

Farnaspe	*No quieras de esta suerte*
	perdernos, y perderte
	por tu temeridad.
Osroas	*Dexame, no tu instancia*
	suspenda mi furor.
Emirena	*Mi riesgo te enternezca,*
	para que no padezca
	mi honor adversidad.
Osroas	*Aprende tolerancia,*
	de mi exemplar valor.
Farnaspe	*Señor*
Emirena	*Padre*
Los dos	*no mas desvio.*
Farnaspe	*Mi pena*
Emirena	*El llanto mio*
Los dos	*te mueva à la piedad.*
Osroas con ellos	*Jamàs contra mi brio*
	valdrà vuestro clamor.
	*****
Farnaspe	*Tan poco te merece*
	mi amor, y mi lealtad?
Osroas	*Mi fè te lo agradece,*
	pero antes es mi honor.
Emirena	*Possible es que à tu hija*
	se niegue tu bondad?
Osroas	*Calla, no seas prolixa,*
	primero es mi explendor.

[10] Ganz wie in einer Zarzuela und auch in vielen Comedias mit Musik wird dieser Chor sogar nach kurzer Zeit wiederholt, so daß er gewissermaßen ein kurzes Tableau vor dem Beginn der mit dem Auftritt Farnaspes einsetzenden eigentlichen Handlung umrahmt.

[11] Dem entspricht auch die Ersetzung zweier Arien im ersten Akt des *Artaserse* (I, 14–15) durch ein Duett zwischen Arbazes und Mandane in *Dar el ser el hijo al padre* (I, 12).

[12] Denselben dramaturgischen Eingriff weist auch der Schluß des ersten Aktes (I, 11) des im Karneval 1737 im Teatro de los Caños del Peral aufgeführten „*Drama para representarse en Musica*" *Amor, constancia y muger* auf, eine Bearbeitung des *Siface Re di Persia*.

Los dos *Cielos, que mas tormento!*
Què barbara impiedad!
Osroas con ellos *Dexadme que me afrento*
de veer vuestro temor. [Da capo]

Dementsprechend ist auch am Schluß des Dramas statt einer Arie Sabinas, mit der sie ihren Entschluß begründet, nach Rom zurückzukehren (III, 9), der Konflikt zwischen Adriano und Sabina in einem Duett „auf den Punkt gebracht" (III, 7). Damit wird der Handlungsfluß unmittelbar vor der endgültigen Lösung des Konflikts noch einmal angehalten, allerdings wiederum nicht durch den Ausdruck eines individuellen oder gemeinsamen Affekts, sondern in Form eines „Streitduetts".

Beide Ensembles, die an exponierten Stellen des Dramas stehen, sind für das Dramma per musica der 1730er Jahre eher ungewöhnlich. Gerade dies legt aber nahe, daß sie bereits weniger Relikte einer älteren Dramaturgie sind als vielmehr Ausdruck einer bewußten Weiterentwicklung, wie sie schließlich in den 1740er Jahren in der Zarzuela fortgesetzt werden sollte.[13] Berücksichtigt man die fast zwanzigjährige Entwicklung der Oper in spanischer Sprache bis 1737, so wird deutlich, daß die Aufführung von Hasses *Demetrio*[14] zur Einweihung des neuerbauten Teatro de los Caños del Peral im Karneval 1738 ein durchaus doppeldeutiges Ereignis darstellte: Einerseits bildete sie eine konsequente Fortsetzung der schrittweisen Annäherung an das Dramma per musica, andererseits jedoch einen Rückschritt oder zumindest einen Stillstand, insofern als sie in ihren Folgen der Ausbildung einer spanischen Opernform über den erreichten Punkt hinaus, an dem sich – gerade in der weitgehenden Anpassung an das Original – der Keim einer weiterführenden Entwicklung erkennen ließ, im Wege stand.

[13] Vgl. Kleinertz: *La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)*, in: Teatro y Música en España (wie Anm. 4), S. 107ff.; Kleinertz: *Grundzüge*, Kapitel 4. Auch Metastasio selbst schloß sich später dieser Tendenz zur Straffung und ‚Dramatisierung' an: Vermutlich erstmals in der Bearbeitung seines *Adriano in Siria*, die er 1757 auf Bitten Farinellis für die Madrider Aufführung mit der Musik Nicolò Confortos vornahm, zog er die beiden Arien Farnaces und Emirenas (I, 15 u. I, 16) zu einem Duett zusammen (vgl. hierzu Reinhard Wiesend: *Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren*, in: AfMw 40 (1983), S. 255ff.). Die fremde Bearbeitung des-selben Librettos 1734 in Neapel für Pergolesi, die auf den Kastraten Caffarelli in der Rolle Farnas-pes zugeschnitten war, hatte sich auf die Vertauschung der Reihenfolge des Abgangs und die Erset-zung der Arientexte beschränkt (vgl. Klaus Hortschansky: *Die Wiener Dramen Metastasios in Ita-lien*, in: Venezia e il melodramma del Settecento, hrsg. v. Maria Teresa Muraro, Florenz 1978, S. 415).

[14] Von Hasse waren die Rezitative und einige Arien, die übrigen von „*varios autores*". Vgl. J. J. Carreras: *„Terminare a schiaffoni": la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)*, in: Artigrama 12 (1996/1997), S. 99ff. – Zu den Aufführungen italienischer Opern am Madrider Hof unter Philipp V. vgl. Reinhard Strohm: *Francesco Corselli's Operas for Madrid*, in: Teatro y Música en España (wie Anm. 4), S. 79ff.