

den Italienern selbstverständlich. Der große Unterschied - bis hin zum Verdi der 60er Jahre - besteht darin, daß die Italiener das Lokalkolorit als nicht so wichtig empfanden. Wir finden im „Trovatore“ so gut wie nichts Spanisches; in „Anna Bolena“ ist nichts „englisch“, in „Maometto II“ nichts „türkisch“.

BECKER: Das Lokalkolorit war die Essenz der französischen Oper. Es gibt in einem Taschenkalender Meyerbeers eine hübsche Stelle über „Robert der Teufel“, wo Meyerbeer schreibt: Kann Isabelle nicht eine sizilianische Prinzessin sein, damit ich sizilianisches Kolorit hineinbekomme? Das wurde dann auch gemacht. Meyerbeer ließ sich daraufhin seinen alten Koffer aus Palermo schicken, wo er sizilianische Volkslieder gesammelt hatte. Anhand dieser Vorlagen, die er nicht direkt einarbeitete, hat er sich wahrscheinlich zu einem gewissen sizilianischen Kolorit inspirieren lassen.

Friedrich Lippmann

#### ZUM VERHÄLTNISS VON LIBRETTO UND MUSIK IN DER ITALIENISCHEN OPERA SERIA DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Felice Romani, der bevorzugte Librettist Vincenzo Bellinis, vergleicht das „dramma per musica“ mit dem verlorenen Sohn<sup>1</sup>. Sein Kollege Jacopo Ferretti sieht das Libretto von Komponisten, Impresari, Sängern und den verschiedensten Theaterleuten in einem Prokrustesbett geschunden und verkündet als Moral:

„Meglio è morirsi di sete, d'inedia,  
O batter ferreo maglio, o volger marra,  
Che per musica scrivere la Commedia  
In questa età sf barbara e bizzarra [...]“<sup>2</sup>.

Der schlimmste Peiniger ist nach Ferretti der Komponist, der nur auf Texte zu duetto, cavatina, aria, coro, finale aus ist und nicht auf ein wahres Drama<sup>3</sup>. Luigi Romanelli, bekannt besonders als Librettist etlicher früher Opern Rossinis, gibt die Schuld an den Ungereimtheiten der Operntexte seiner Zeit fast ausschließlich den Komponisten „i quali comandano, mentre dovrebbero sotto discrete condizioni ubbidire“<sup>4</sup>.

Der Tenor aller Lamenti: Der Librettist ist zum Handlanger des Komponisten (nicht selten überdies der Sänger) geworden. Geben die Verhältnisse in der 1. Hälfte des Ottocento den Beschwerdeführern recht? Oder standen diese im Grunde vor Problemen, die so alt sind wie die Oper, so daß wir hier nur Variationen über Themen hörten, welche Marcello oder Casti/Salieri<sup>5</sup> (um nur zwei bekannte Beispiele zu nennen) noch reizvoller zu gestalten gewußt hatten? Nein, das italienische Ottocento hat durchaus seine eigene Problematik. In seinen ersten Jahrzehnten wurde ein Operntyp ausgebildet, der von dem ihm verbundenen Text verlangte, daß er in einem Maße per musica geschrieben sei, wie man es vordem noch nicht gekannt hatte.

Drammi per musica waren auch Metastasios Texte gewesen. Aber dies ohne das geringste Opfer an sprachlicher Kunst. Metastasio war mit Recht auf seine Dramen als Dichtungen stolz, so sehr, daß er einmal schrieb, sie seien wirksamer „recitati dai Comici“ als „cantati dai Musici“<sup>6</sup>. Er erntete hohes, höchstes Lob als purer Dichter, so z. B., wenn ihn Voltaire mit Corneille, Racine und den griechischen Tragikern verglich. Das durch Metastasio gesetzte Vorbild eines hohen literarischen Wertes des Textes einer opera seria galt bis zum Ende des Settecento, mochte dieses Vorbild auch höchst selten von anderen Librettisten erreicht werden.

Der literarische Wert ist dagegen in der romantischen Oper Italiens nicht mehr sehr gefragt. Nicht, als ob man keinen Unterschied zwischen einem dramaturgisch guten

Libretto, wie etwa Romanis für Bellini geschriebener „Norma“, und einem in dramaturgischer Hinsicht schlechten wie Pepolis „Puritani“, das Bellini wenige Jahre später vertonte, gemacht hätte. Nicht, als ob alles Gefühl für Güte und Wohlklang der Verse verloren gewesen wäre: Man erkannte sehr wohl einen exzellenten „verseggiatore“ wie Felice Romani an, man pries ihn als „Metastasio redivivo“. Aber niemand mehr wäre um 1825 oder 1850 bei der Beantwortung der alten Frage nach dem Primat von Dichtung oder Musik in der Oper auch nur zu einem Kompromiß bereit gewesen: In der romantischen italienischen Oper - der Oper Bellinis, Donizettis und Verdis bis hin zu „Aida“ - leistet der Text nur Hilfsdienste, sehr wichtige Hilfsdienste zwar, wie wir sehen werden, sein literarischer Eigenwert aber ist nicht von Belang. Es ist allein die Musik, durch die eine auch auf ein gutes Libretto geschriebene Oper lebt. Man wurde ihr gerecht, wenn man, über den Gang der Handlung hinlänglich informiert, sich ausschließlich ihr zuwandte. Gewiß, auch ein Theaterbesucher des 18. Jahrhunderts, der einen „Artaserse“ Hasses oder Paisiellos hörte, konnte, wenn er so wollte, sich ganz auf die Arienmusik konzentrieren und Metastasio Metastasio sein lassen. Aber er verfehlte damit das Wesen des Kunstwerkes. Nicht so der rein musikalisch orientierte Zuhörer von Bellinis „Puritani“ oder Verdis „Trovatore“.

Bellini formuliert 1834 (gegenüber dem Librettisten Carlo Pepoli) sehr klar die moderne Einschätzung des Verhältnisses von Text und Musik in der Oper: „Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando [...] Gli artifici musicali ammazzano l'effetto delle situazioni, peggio gli artifici poetici in un dramma per musica [...] Se il cuore è commosso, s'avrà sempre ragione in faccia a tante e tante parole che non potranno provare un'h [...] e sai tu perchè io ti dissi che il buon dramma è quello che non ha buon senso? perchè conosco appieno che bestia intrattabile è il letterato e com'è assurdo con le sue regole di buon senso [...]“<sup>7</sup>. Musik, canto über alles - das ist die Maxime der 1. Jahrhunderthälfte.

Die Musik bemächtigt sich der gesamten Handlung. Das Recitativo secco stirbt in der opera seria um 1820 aus, um teils dem Accompagnato Platz zu machen, teils auch dem noch stärker „auskomponierten“, d. h. melodisch kohärenteren Dialog mit gewichtiger Orchesterbegleitung. Die Recitativi accompagnati werden immer kantabler gestaltet, es werden zahlreiche „Ariosi“ in sie eingefügt. Man weiß beim ersten Hören oft nicht, wo das „Recitativo“ endet und die „Aria“, das „Duetto“ beginnt<sup>8</sup>. Diese in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beginnende Musikalisierung des gesamten Dramas, dessen konsequente Aufteilung in „scene musicali“, war einer der stärksten Faktoren, welche die Librettisten in die Knechtschaft der Komponisten zwangen. Ein Metastasio hatte das Drama in den rezitativisch vertonten Abschnitten - sie bilden bekanntlich die überwältigende Mehrheit der Verse - völlig frei von Rücksichten auf die Musik gestalten können. Hier ließ er seinen Scharfsinn und seine Formulierungskunst spielen. Hier blieb auch nicht der geringste Umstand unerörtert, unberedet. Ein Romani hingegen muß in den zum Recitativo accompagnato bestimmten Zeilen äußerste Knappheit walten lassen. Das Reden um des Gedankens, der schönen Formulierung, ja auch nur um der Mitteilung willen wird auf das Minimum reduziert. Ein langes Rezitativ wurde von einem dynamischer gewordenen Lebens- und Kunstgefühl als langweilig empfunden<sup>9</sup>. Auf kluge Sentenzen legte man in der Oper nicht mehr den geringsten Wert. Und die Mitteilung, die eher an den Zuschauer als an die Mithandelnden gerichtete Information über den Stand der Dinge, wurde bisweilen gar unter das nötige Minimum hinabgedrängt. Man denke an Verdis „Trovatore“ oder an Bellinis „Straniera“; es ist bekanntlich sehr schwer, ihr Geschehen, selbst mit dem Libretto in der Hand, zu begreifen.

Man könnte aber meinen, der im einzelnen Bezirk des Recitativo nicht recht zum Zuge

kommende Librettist genieße um so größere Freiheiten im Hinblick auf das Ganze der „Scena musicale“. Muß man nicht sagen, daß die um die Jahrhundertwende einsetzende, dem Beispiel der opera buffa des späten Settecento folgende Vereinigung der vordem in der seria streng getrennten Besetzungen Chor, Solo und Ensemble in der scena musicale - sei sie nun „scena ed aria“ oder „scena e duetto“ oder was immer - eine Dramatisierung der Arien- oder Duettform bedeutet? Und das hieße doch wohl, daß die Musik stärker als vordem in ihrer Struktur vom Gang der literarischen Handlung abhängt? Und es hieße, könnte man meinen, daß der italienische Librettist der Romantik hier mehr aus dem Vollen schöpfen kann als derjenige des Settecento: Er befände sich in der angenehmen Lage, frei zu sein hinsichtlich „des Wechsel(s) von ungebundenen, zur rezitativischen Komposition bestimmten Versen und strophischen Arientexten und ihre(s) beliebige(n) Zusammenschluss(es) mit Chören und Ensembles zu großen dramatischen Szenen“. Ich habe zuletzt die Worte Anna Amalie Aberts, aus ihrem Artikel „Libretto“ in MGG, gebraucht, welche die Lage durchaus so deutet, ja die italienischen und französischen Librettisten der romantischen Epoche geradezu in einer „schrankenlosen Freiheit“ sieht, die sie ihren Kollegen des 17. Jahrhunderts an die Seite stelle und sie wie diese sich „vielfach im Labyrinth der unbegrenzten Möglichkeiten“ verirren lasse<sup>10</sup>. Mir scheint, so war es in der Regel nicht, weder im Hinblick auf das Dramenganze (es ist höchstens ausnahmsweise ein Rückfall in die Buntheit des venezianischen Librettos zu konstatieren) noch im Hinblick auf die Gestaltung der einzelnen scena musicale. Man kann zwar zweifellos von einer „Dramatisierung“ der Arie in den ersten Jahrzehnten des Ottocento sprechen. Aber nur in folgendem Sinne: Die in mehrere Tempi unterteilte Arie der Komponisten von Rossini bis zu Verdi, diese Arie, an der sich gelegentlich „pertichini“ beteiligen und zu der Chorzeilen fast konstitutiv gehören (reine Soloarien sind sehr selten), ist „dramatisch“ insofern, als die Handlungssituation häufig vom ersten zum zweiten Arientempo wechselt und mit ihr der musikalische Ausdruck. Die romantischen Komponisten bemühen sich in Zusammenarbeit mit den Librettisten darum, die von den Akteuren geäußerten Gefühle direkt von bestimmten, auf dem Theater sinnfällig werdenden Ereignissen abhängen und schnell wechseln zu lassen. (Das Gesagte gilt für Arie und Ensemble.) Gesteigerte „Dramatik“ darf man auch darin erblicken, daß dem Gegenüber des Akteurs, also dem Kollektiv des Chors oder den einzelnen Partnern, auf der Bühne des Ottocento eine aktive Präsenz zugewilligt wird, statt daß es gänzlich verstummt oder gar vorher abtritt. Der Ton der Musik ist streckenweise sehr erregt, ganz besonders in einzelnen Duett-Teilen; deklamatorische Elemente dringen in sie ein. Aber trotz alledem gewinnt der Librettist kein Oberwasser. Sein Drama ist Mittel zu dem Zweck, den als unentbehrlich empfundenen Wechsel des musikalischen Ausdrucks auf relativ kleinem Raum durch Überraschungen, rapide Handlungsführung, durch „situazioni nuove“ zu ermöglichen.

Auf der Suche nach den von Bellini bis Verdi immer ungestümmer verlangten „situazioni nuove“<sup>11</sup> verarbeiteten die italienischen Librettisten - selbst die besten, wie Romani und, mit Abstand, Ferretti, waren nicht eigenschöpferisch - Literaturwerke ganz Westeuropas, vom Sprechdrama bis zum Roman, vom Pantomimenprogramm bis zur Novelle<sup>12</sup>. In der Regel wählten Librettist und Komponist gemeinsam das „soggetto“ der neuen Oper, für die der letztere die scrittura erhalten hatte. Sie stellten dann gewöhnlich zusammen einen Handlungsplan her. (Oft sind diese Handlungspläne aber mehr vom Musiker als vom Librettisten aufgestellt<sup>13</sup>). Kaum, daß der Librettist die ersten Szenen fixiert hatte, ging der Komponist an die Arbeit. Stückweise erhielt er die folgenden Szenen. Er konnte nicht anders sein im Scrittura-Betrieb der italienischen Oper, dessen Termine fast stets eine Hetzjagd verursachten. Diese Hetzjagd (sie wurde durch

Schwierigkeiten mit der Zensur oftmals noch erhöht) ließ sich zudem nur durchstehen, wenn Komponist und Librettist sich an bestimmte Schemata hielten. Es ist beeindruckend, zu sehen, wie schnell im frühen Ottocento einzelne Formen, die noch um 1810 in der italienischen *Seria* unerhört neu waren, zu gängiger Münze wurden. So z. B. die Arie in mehreren, nach 1815 in grundsätzlich zwei *Tempi*. Komponist und Librettist gingen, nachdem die Form sich konsolidiert hatte, durch Jahrzehnte ganz ohne Diskussion davon aus, daß jede *Scena musicale*, in der ein Solist als solcher hervortreten sollte, so anzulegen sei, daß zwei verschiedene *Ariantempi* ihre tragenden Pfeiler bildeten. Ganz gleichgültig, ob die Bereitstellung von 4 Textstrophen (jedes *Ariantempo* ist, wie die Arie des *Settecento*, über 2 Textstrophen komponiert), zwischen welchen andere Verse als Zwischenglieder vermittelten, dramaturgisch sinnvoll war oder nicht, sie wurden, *per musica*, geschrieben. So finden wir neben *Scene ed arie*, deren Zweierheit der Hauptteile angesichts einer schnell fortschreitenden Handlung sinnvoll ist, auch viele, die vom literarischen Standpunkt aus ein *Prokrustesbett* genannt werden müssen, weil jene Zweierheit ganz und gar nicht im Drama fundiert ist. Dies gilt beispielsweise für Wahnsinnsszenen. Welch seltsam reglementierter Wahnsinn, der sich in *Andante plus Allegro* (nicht ohne lange *Coda*) präsentiert! Auch die Einfügung von Chorzeilen in die von Solo oder Ensemble beherrschte *Scena musicale* bedeutete für den Librettisten keineswegs immer, ja in der Mehrzahl der Fälle nicht die Freiheit, die Handlung nach literarisch-dramaturgischen Gesichtspunkten gestalten zu können. Der Chor hat selten wirklich etwas zu sagen, wenn er spricht. Meistens, sehr oft auch noch beim frühen Verdi, ist er aus puren musikalischen Gründen eingesetzt worden: zur Schaffung des Kontrastes *Solo-Tutti*, zur Erzielung des dem romantischen Komponisten am Herzen liegenden „Klanges“. Der Klang gewinnt auch auf dem Kulminationspunkt des Dramas, im großen *Finale* etwa in der Mitte der Oper, die Oberhand über das literarische Drama. Ganz besonders hier erweist sich die dominierende Rolle des Musikers, hier zugleich dessen Hingegebenheit an das, was Alfred Einstein in seinem Buch über die Romantik „*sheer sound*“ genannt hat<sup>14</sup>. Der Librettist muß im großen *Finale* die Handlung auf ihren Höhepunkt führen - er tut das gewöhnlich durch „*colpi di scena*“ - und er muß sie zugleich aufhalten: Austragung des Konfliktes ist ja Sache der 2. Opernhälfte. So stehen sich die Kontrahenten mit gezogenen Degen gegenüber, ohne aufeinander loshauen zu dürfen. Sie singen, vom Gang der Ereignisse überwältigt, ein „*Largo*“ (wie die Fachsprache der Musiker dieses langsame Ensemble mit Chor nannte), und sie werfen Wut, Verzweiflung oder Angriffslust schließlich in ein *Schlussallegro* mit *Stretta*. Die Schematik auch des Wortlauts in diesen *Finali*<sup>15</sup> zeugt von der Pein des Librettisten, der hier dem Musiker alle Trümpfe in die Hand spielen mußte. Wahrhaftig alle: den Text der großen „*concertati*“ kann niemand verstehen. Die Worte gehen unter im bald gestauten, bald reißenden Fluß der Musik. *Metastasio* hätte keine Verse gedichtet, die von vornherein dazu verurteilt waren, im Strom der Musik unterzugehen. Dem ihm im Wohllaut der Sprache nicht selten ebenbürtigen *Romani* blieb keine andere Wahl.

Aus der Nähe besehen, erweist sich die vermutete Freiheit der italienischen Textdichter der ersten Jahrhunderthälfte (und auch der nächstfolgenden Jahrzehnte) als scheinhaft. Alles in ihren Dramen ist *per musica* geschrieben. Die Musik saugt das Drama gleichsam in sich auf. Literarische Kunstfertigkeit zählt nicht mehr, beziehungsweise sie ist, wie in den klangvollen Versen *Romani*, eine Zutat, die dankbar entgegengenommen wird, aber eben als Zutat<sup>16</sup>. Was vor allem zählt, sind das möglichst abenteuerliche *sogetto*, die Fülle der „*situazioni nuove*“, die Leidenschaftlichkeit der Charaktere, die romantische Stimmung. Und selbstverständlich auch die Fähigkeit zur theatergerechten Formulierung, zur Formulierung dessen, was Verdi später

die „parola scenica“ nennt<sup>17</sup>. In all dem nimmt die Musik den Text in höchstem Grade ernst - der Komponist arbeitet sehr oft am Libretto mit, damit es alle diese Ingredienzien aufweise -, ernst jedoch als Mittel zu ihrem Zweck „far morire cantando“.

Der Musiker nimmt den Text aber auch, nicht minder als sein Kollege im Settecento, in der rhythmischen Struktur der zu den Arien, Ensembles und Chören bestimmten Verse ernst. Für die Vertonung der einzelnen Versarten greift der italienische Komponist des 19. Jahrhunderts zu bestimmten Melodietypen, die mit den im 18. Jahrhundert gebrauchten weitgehend übereinstimmen<sup>18</sup>. Die Typen werden um so sinnfälliger - bis zur Aufdringlichkeit -, als sie erstens weniger stark modifiziert werden als im (besonders frühen) Settecento (durch Einwürfe der Instrumente, Synkopen, Hemiolen, Koloraturen usw.) und als zweitens die Neigung besteht, den zum 1. Vers gewählten Melodietyp durch das ganze Arien- oder Ensembletempo bzw. den ganzen Chor hindurch beizubehalten, mag auch der Versrhythmus innerhalb der dem Stück zugrundeliegenden Strophen gelegentlich wechseln.

Das eben Ausgeführte gilt auch für den frühen und mittleren Verdi. Der späte Verdi entwindet sich der ererbten Melodietypik - sekundiert von Boito: Indem dieser, besonders im „Falstaff“, Strophenverse und „versi sciolti“ locker mengte und überhaupt die Versarten sehr wenig streng behandelte<sup>19</sup>, wollte er, wie Alessandro Luzio treffend formuliert hat, „lasciare al maestro la maggiore libertà di movenze nel disporre gli accenti musicali della sua interpretazione“<sup>20</sup>; oder, in den Worten Andrea Della Cortes: Boito „offriva al Verdi [...] tutte le possibilità metriche per una prosa lirica non vincolata nelle formule e libera fluente con la mobilità del sentimento intenso e dell'espressione perfetta“<sup>21</sup>.

Nimmt man zu dieser größeren Freiheit in metrischer Hinsicht die stärkere Charakterisierung der dramatis personae und die Überordnung des Dramen-Ganzen über die einzelne Szene hinzu, so hat man damit die tragenden Pfeiler der vom späten Verdi vertonten Libretti benannt, zugleich die Momente, durch die allein das italienische Libretto des späteren 19. Jahrhunderts neue Würde gewinnen konnte. *Dramma per musica* auch dieses, aber nicht in der extremen Weise jener Jahrzehnte, denen unsere Betrachtung vornehmlich galt.

#### Anmerkungen

- 1 In der Rezension „Teatro Regio: Francesco Donato ossia Corinto distrutta, melodramma di Felice Romani, messo in musica dal M.<sup>o</sup> Saverio Mercadante“ (Gazzetta Piemontese [XXI], n. 34, Turin 13. Febr. 1835). Auszüge (u. a.) bei: E. Branca, „Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo“, Turin/Florenz/Rom 1882, 117.
- 2 In: „Bagatelle eroicomiche in versi“, Rom 1830, 17 (Gedicht „I Libretti per musica ossia Il Disperato“).
- 3 G. Gherardini fleht im Vorwort (5) seiner „Componimenti drammatici“, Mailand 1818, den Musiker an, beim Lesen der Libretti erst einmal unbefangen dem Gang der Verse zu folgen, anstatt sie nur auf ihre „pezzi cantabili“, ihre „meccanica struttura“ hin zu durcheilen, wie es leider zur Zeit der Brauch sei.
- 4 In: „Melodrammi del Professore Luigi Romanelli“, 8 Bde., Mailand 1832/33 (Bd. 3, 1833, IX).
- 5 B. Marcello, „Il teatro alla moda“, Venedig o. J., Nachdruck ebenda 1733. - G. B. Casti / A. Salieri, „Prima la musica, poi le parole“, divertimento teatrale,

Wien 1786.

- 6 Vgl. Metastasio Brief an François Jean De Chastellux vom 15. Juli 1765 („Tutte le opere di Pietro Metastasio“, a cura di B. Brunelli, Bd. 4, Mailand 1954, 398).
- 7 Brief vom Frühjahr 1834 (vgl. L. Cambi, „Vincenzo Bellini, Epistolario“, Mailand 1943, 400).
- 8 Hier war Bellini bahnbrechend. Vgl. mein Buch „Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit“, Köln-Wien 1969 (=Analecta musicologica 6), 105, 236.
- 9 Verdi betont mehrfach in seinen Briefen, eine Vielzahl von Recitativo-Zeilen hintereinander sei eine Unmöglichkeit (vgl. „Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere“, a cura di A. Oberdorfer, Mailand 1951, Rizzoli, 236, 246, 250). - Daß dies auf literarischer Seite Opfer erheischte, macht folgende Klage J. Ferrettis deutlich, die er seinem Libretto „Olivo e Pasquale“ (1827 für Donizetti) vorausschickte: „La brevità prescritta ad un'Opera in Musica mi ha fatto involontariamente sacrificare insigni bellezze del Dialogo Comico, che trovansi nell'originale Produzione del Veneto Scrittore [A. S. Sografi] [...]“.
- 10 MGG 8, 1960, Sp. 720/721.
- 11 Bellini schreibt 1828 über das Libretto seiner Oper „La Straniera“: „[...] E abbondante di situazioni, e tutte nuove, grandiose“ (L. Cambi, „Vincenzo Bellini, Epistolario“, Mailand 1943, 146). 1834 lobt er Scribes „Gustave III“, wobei er folgende Worte gebraucht: „[...] Le situazioni sono belle, bellissime, e nuove“ (ebenda, 478). - Donizetti beschreibt in einem Brief des Jahres 1841 die Handlung seiner „Maria Padilla“ und faßt seine Begeisterung in folgendem Satz zusammen: „Vedi che son situazioni!“ G. Zavadini, „Donizetti. Vita-Musiche-Epistolario“, Bergamo 1948, 556). - Verdi umreißt 1853 seine Textwünsche folgendermaßen: „Io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi..., ed arditi all'estremo punto [...]“ (in Fußnote 9 genannte Briefausgabe, 242).
- 12 Über das Verhältnis von Vorlage und Libretto sind in neuester Zeit einige gute Arbeiten erschienen; F. Cella, „Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini“, in Contributi dell'Istituto di filologia moderna, Serie francese, vol. 5, Mailand 1968; id., „Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti“, ibid. vol. 4; L. K. Gerhartz, „Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama“, Berlin 1968; F. Lorenzo Arruga, „Incontri fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana“, in Contributi dell'Istituto di filologia moderna, Serie Storia del teatro, vol. 1, Mailand 1968; vgl. auch M. Rinaldi, „Felice Romani“, Rom 1965.
- 13 Vgl. den Handlungsplan der „Puritani“ in Bellinis Autograph (F. Pastura, „Bellini secondo la storia“, Parma 1959, 418/419), oder das „programma“ des „Trovatore“ in Verdis Ausarbeitung (Brief vom 9. April 1851 an Cammarano, in Fußnote 9 genannte Briefausgabe, 239-242). Vgl. ferner die Briefe Verdis vom 11. April 1857 an T. Ricordi (über „Macbeth“) und vom 25. Juni 1870 an G. Ricordi (über „Aida“). („I Copialettere di Giuseppe Verdi“, herausgegeben von G. Cesari und A. Luzio, Mailand 1913, 444 u. 636).
- 14 A. Einstein, „Music in the romantic era“, New York 1947, 265.
- 15 Vgl. mein in Anm. 8 zit. Buch, 50/51.
- 16 Pacini schrieb über Gaetano Rossi anerkennend: „Rossi non era un buon verseggiatore, ma conosceva l'effetto ed i suoi libretti racchiudevano sempre dei punti di molto interesse scenico“ („Le mie memorie artistiche“, Florenz 1875, 55). - Auch Rossini machte hinsichtlich der Librettisten einen Unterschied zwischen nobler Verskunst und Bravour in der Szenengestaltung, und er trat für letztere ein:

„Dichiaro ritenere per cosa certa l'avere l'Improvvisatore Ferretti preceduto ne' suoi lavori melodrammatici il verseggiatore Romani“ (A. Cametti, „Un poeta melodrammatico romano“, Mailand o. J., 115). - Bellini war begeistert von der Verskunst Romanis, so sehr, daß er sie einmal gegen die „situazioni“ ausgespielt hat: im Brief vom September 1828 an Florimo. Es heißt dort: „[...]Vedi dal Pirata come i versi e non le situazioni mi hanno ispirato del genio, in particolare 'Come un angelo celeste', e quindi per me Romani è necessario“ (L. Cambi, a. a. O., 158). In anderen, oben schon zitierten Äußerungen (Fußnote 11) hat Bellini dagegen die Notwendigkeit von „situazioni“ ebenso stark betont wie seine Zeitgenossen. - Verdi schrieb am 7. Februar 1856 an C. De Sanctis: „Voi sapete che da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi libretti che siano stati fatti e da farsi, ma (vedete l'ignoranza mia!) io ho la debolezza di credere, per esempio, che il 'Rigoletto' sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno“ („Carteggi verdiani“, a cura di A. Luzio, vol. 1, Rom 1935, 32). - Nichts ist falscher, als den Wert der Libretti der italienischen romantischen Oper einseitig an ihren Versen zu messen, wie es leider nur allzu oft L. Miragoli („Il melodramma italiano nell'Ottocento“, Rom 1924) und U. Rolandi („Il libretto per musica attraverso i tempi“, Rom 1951) tun.

17 Vgl. die in Anm. 9 zit. Briefausgabe, 250, 252.

18 Dies wurde beim Vortrag der Arbeit an einigen Beispielen gezeigt. Dieser Teil des Referats erscheint, in sehr erweiterter Form, in *Analecta musicologica* 12, 1973.

19 Vgl. die Kritik von L. Pagano in: id., *La Fionda di Davide*, Turin 1928 (Aufsätze „Arrigo Boito: l'artista“ und „Nota boitana“).

20 A. Luzio in: „Carteggi verdiani“, Vol. 2, Rom 1935, 150.

21 A. Della Corte, „Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana“, Turin etc. 1937, Paravia, 87.

#### DISKUSSION

U. GÜNTHER: Stand Verdi, als er die traditionellen italienischen Melodietypen verließ, nicht vielleicht unter französischem Einfluß?

LIPPMANN: Ich glaube eher an eine immanente Entwicklung des Verdischen Ausdrucks, an eine in immer neuen Ansätzen erlangte Freiheit des Komponisten, den Text in einem unreglementierten Melos zu interpretieren.

ABERT: Gerade dieses Streben nach größerer melodischer Freiheit hätte sich bei der streng reglementierten französischen Oper wenig Hilfe holen können.

GÜNTHER: Aber die italienischen Melodietypen finden sich nicht in der französischen Oper.

LIPPMANN: Die italienischen Melodietypen sind von Auber, Spontini, auch Meyerbeer und anderen in Paris wirkenden Komponisten durchaus verwendet worden, recht und schlecht in das andere sprachliche Medium transportiert. Allerdings ist die Typik nicht so auffällig, zumal nicht bei Meyerbeer. Französischen Einfluß auf den aus den Fesseln der traditionellen Melodietypen strebenden Verdi anzunehmen, ist möglich, aber nicht notwendig.

LEICH: Die Kerzenspuren in den Libretti der venezianischen Oper um 1700 zeigen, wie wichtig das Publikum das Libretto nahm, auch und eben bei der Aufführung. Ab wann etwa las man nicht mehr mit der Kerze in der Hand mit?

LIPPMANN: Wohl schon von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Die Libretti der von mir hier behandelten Epoche zeigen niemals Kerzenspuren.

KUNZE: Daß die dichterische Freiheit im Libretto des 19. Jahrhunderts abnimmt und damit die Möglichkeit, dem Libretto literarischen Wert zu verleihen, hängt - wie im Referat schon gesagt wurde - damit zusammen, daß nun diejenigen Partien fehlen oder doch stark eingeschränkt werden, in denen in der Metastasianischen Oper der Librettist voll zur Geltung kam: die Rezitative.

RUHNKE: Zu den möglichen Bezugsverhältnissen Komponist - Librettist, wie sie mehrfach angesprochen wurden, sei auf einen Sonderfall im „Fidelio“ verwiesen. Er besteht darin, daß der Komponist ein Libretto in die Hand bekommt, etwas daraus macht, und ein zweiter Librettist erkennt, daß der Komponist aus dem Libretto mehr gemacht hat, als der Librettist sich hat träumen lassen; er gestaltet das Libretto wieder um, so daß es mehr dem entspricht, was der Komponist geschaffen hat. Es gibt zwei Belegstellen: das Jubelduett „O namenlose Freude“ und den Gefangenenchor. Beim Jubelduett in seiner ursprünglichen Fassung wußten Florestan und Leonore noch nicht, ob sie gerettet waren; dennoch singen sie „O namenlose Freude“. Zugegebenermaßen wird der neue Szeneninhalte, nämlich die Gewißheit der Errettung, der Musik besser gerecht als der alte. Im Fall des Gefangenenchores war es so, daß die Gefangenen in den beiden ersten Textfassungen und vorher auch in der französischen Fassung nach dem Usus jeden Tag einmal an die frische Luft geführt wurden. Beethoven komponierte dazu eine Musik, die im Grunde mehr auf ein einmaliges Ereignis zielte, das erst durch die Initiative Leonorens zustandekam. Beethoven hat das, was wir als Musik kennen, schon zu den ersten Fassungen komponiert, er hat sogar den Gefangenenchor in der 3. Fassung noch wesentlich gekürzt. Das ganze Da capo „O, welche Lust“ fehlt in der Fassung, die wir kennen. Es war also noch breiter ausgedehnt als in der 3. Fassung, aber der Librettist ändert es um und macht die Szene daraus, in der das Herauskommen der Gefangenen etwas so Einmaliges ist, wie es uns aus der Musik entgegentönt.

Willi Schuh

#### RICHARD STRAUSS UND SEINE LIBRETTI

Den fünfzehn Opernwerken, die Richard Strauss im Verlaufe eines halben Jahrhunderts geschaffen hat, liegen Libretti von sieben Textdichtern zugrunde: zwei stammen vom Komponisten selbst, je eines von Ernst von Wolzogen, Oscar Wilde und Stefan Zweig, sechs von Hugo von Hofmannsthal, drei von Joseph Gregor - der bei „Friedenstag“ an einen Entwurf von Stefan Zweig, bei der „Liebe der Danae“ an eine Idee Hofmannsthals anknüpfen konnte - und das letzte wurde, unter besonders enger Mitwirkung des Komponisten, von Clemens Krauss geschrieben. Eine Beschränkung auf einige wenige Aspekte erscheint umso zweckmäßiger, als sich in Straußens Opernwerk keine geradlinige Entwicklung feststellen läßt, und es dem rastlosen Schaffensgeist des Komponisten ein immerwährendes Bedürfnis war, verschiedenartige Möglichkeiten und Erscheinungsformen des Musiktheaters zu erproben.

Was uns hier beschäftigen soll, ist Straußens Umgang mit seinen Libretti, von denen zwei - „Salome“ und „Elektra“ - als Sprechstücke bereits vorlagen, während alle andern eigens für ihn geschaffen und ihm szenen- oder aktweise vorgelegt wurden, so daß seine Kritik und seine Änderungsvorschläge jeweils früh einsetzen konnten. Im Mittelpunkt stehen - und sollen auch hier stehen - die gemeinsam mit Hugo von Hofmannsthal geschaffenen Bühnenwerke. Diese Zusammenarbeit war nicht eine von Komponist und Librettist im herkömmlichen Sinne, vielmehr ein von gegenseitiger Hoch-