

Christine Siegert (Köln)

»... auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden«

Bemerkungen zu Joseph Haydns Opernbearbeitungen am Beispiel von Pasquale Anfossis *La finta giardiniera*

»Sie verlangen eine Opera buffa von mir«, soll Joseph Haydn auf eine diesbezügliche Anfrage geantwortet haben, »recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe.«¹ Für die Prager Bühne wollte Haydn seine Opern demnach nicht freigeben, weil sie zu sehr auf die Gegebenheiten am Hof von Eszterháza zugeschnitten seien. Dies wirft die Frage auf, wie es sich mit dem großen Teil des dort aufgeführten Repertoires verhält, der nicht von Haydn komponiert wurde und dementsprechend die lokalen Gegebenheiten auch nicht berücksichtigte. Seit den grundlegenden Arbeiten von Dénes Bartha und László Somfai² ist bekannt, dass Haydn diese Bühnenwerke der Lokalität anpasste.

Dafür tauschte er Arien aus und fügte neue hinzu, transponierte und kürzte originale Nummern oder veränderte ihre Instrumentation; er bearbeitete die Gesangsstimme und komponierte ganze Arienabschnitte neu. Am Beispiel von Pasquale Anfossis Drama giocoso *La finta giardiniera*, das 1780 in Eszterháza aufgeführt wurde, soll im Folgenden ein Einblick in ein Arbeitsfeld gegeben werden, das von der Mitte der 1770er Jahre bis 1790 einen beträchtlichen Anteil von Haydns Aufgaben als Kapellmeister des Fürsten Esterházy ausmachte. Die Quellenlage ist dafür ausgesprochen günstig: Partitur und Orchesterstimmen der *Finta giardiniera* sind in der Széchényi Nationalbibliothek in Budapest erhalten³ wie der größte Teil der Aufführungsmaterialien des Hoftheaters.

Substitutnummern

In *La finta giardiniera* tauschte Haydn drei Nummern aus: die erste Arie der Titelheldin Sandrina, die Arie der Dienerin Serpetta aus dem I. Akt sowie den Schlusschor. Haydn griff damit entscheidend in die Gesamtdramaturgie der Oper sowie die Rollencharakteristik ein.

¹ Brief an Franz Rott, Prag, (Dezember 1787?), in: Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon hrsg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, S. 185. Die Authentizität des Briefes ist ungeklärt, denn die einzige Quelle ist Franz Niem[e]tschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 51f. Der Zusammenhang zwischen Aufführungsort und aufgeführter Oper wird aber in jedem Fall korrekt wiedergegeben.

Anfossi gestaltete die Rolle der Sandrina im Sinne der sentimental Opera buffa als sensible, in ihrer Liebe tief verletzte Frau. Der Beginn ihrer ersten Arie mag dies verdeutlichen: Der Auftakt, die gesangliche, weitgehend stufenförmige Melodieführung, das zweifache Ansetzen im Piano und die nur allmähliche Steigerung der Dynamik, die Tempovorschrift »Allegro comodo« sowie die reine Streicherbegleitung, all dies präsentiert Sandrina als empfindsame Figur, eine Charakterisierung, die Anfossis Gestaltung der Rolle in der gesamten Oper bestimmt.⁴ Genau diese Rollengestaltung änderte Haydn, indem er die erste Arie der Hauptfigur durch eine deutlich dramatischere ersetzte.

(Allegro comodo)

Noi don - ne po - ve - ri - ne ta - pi - ne sför - tu - na - te

(Largo)

Ah se vo - i pro - va - ste a - mo - re

Notenbeispiel 1: Singstimmeneinsatz in Sandrinas erster Arie »Noi donne poverine« (T. 21–24) und in der Esterházyischen Ersatzarie »Ah se voi provaste amore« (T. 14–17)

Abweichend von Anfossis Original ist das Substitut zweisätzig in der Tempogestalt *Largo* – *Allegro assai*; die variierte Da-capo-Form wird durch eine Entwicklungsform ersetzt. Das Orchester erzeugt mit zusätzlichen Hörnern und Oboen sowie geteilten Bratschen einen erheblich fülligeren Klang. Den pathetischen volltaktigen Beginn mit der absteigenden Dreiklangsbrechung, die im Orchestervorspiel zunächst im Unisono erklingt, nimmt die Sängerin zu Beginn des *Allegro assai* mit dem Text »Deh sentite« wieder auf.

Da diese Ersatzarie nur in den Instrumentalstimmen überliefert ist und keine Zusatzangaben enthält, waren sowohl der Text⁵ als auch der Komponist bislang unbekannt. Nach Bartha und Somfai spräche die »im Verhältnis zu Anfossi bedeutend bereicherte, gereifte Orchestration« für Haydns Autorschaft, die geteilten Violen seien allerdings »sonst bei Haydn nicht üblich.«⁶ In ihrem Werkverzeichnis rubrizieren die Autoren die Arie entsprechend unter »Komplette Einlagearien, wo Haydns Autorschaft zwar wahrscheinlich, aber nicht sicher erwiesen ist.«⁷ Durch Quellenvergleich ist es mittlerweile gelungen, die Arie zu identifizieren: Es handelt sich um »Ah se voi provaste amore« von Gennaro Astarita.⁸

2 Dénes Bartha und László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest 1960.

3 *La Finta Giardiniera / Musica / del / Sig.^r Pasquale Anfosi [sic] / Napolitano* (H-Bn, Ms. Mus. OE-41).

4 Vgl. Volker Mattern, *Das Dramma giocoso »La Finta giardiniera«. Ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 13), Laaber 1989, S. 38–42 sowie S. 66–105.

5 Die Vermutung Barthas und Somfais, es handele sich um den im Libretto angegebenen Originaltext »Noi donne poverine«, kann schon deshalb nicht zutreffen, weil sich der Text der Ersatzarie aus metrischen Gründen nicht unterlegen lässt. Vgl. Bartha und Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, S. 230.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 398.

Ein anderer Fall von vergleichbarer Tragweite liegt bei der Umgestaltung des Schlusses vor. Wie in vielen Abschriften der Oper endete die Haydn vorliegende Partitur ursprünglich mit einem Rezitativ, das mit den Schlussworten »la finta Giardiniera per amore«⁹ auf den Titel der Oper Bezug nimmt. Schon bevor das Material nach Eszterháza geliefert wurde, wurde in den Orchesterstimmen ein Chor ergänzt, der den Schluss der Introduzione aufgreift. Indes führte vielleicht gerade die so entstehende Geschlossenheit dazu, dass Haydn diesen hinzugefügten Chor durch einen neuen ersetzte, da die gewandelte dramaturgische Situation eine motivische Bezugnahme nicht gerade naheliegend erscheinen lässt.

Haydn ließ in der Partitur das ursprüngliche »Fine« am Ende des Rezitativs streichen und durch den Hauptkopisten des Opernbetriebs Johann Schellinger den *canto basso*-Auszug eines Chorsatzes »Passiamo felici i dolci momenti« hinzufügen, der – was bislang unbekannt war – aus der Oper *L'impresa dell'opera* von Pietro Alessandro Guglielmi stammt.¹⁰ Damit erhielt die Oper gegenüber der ursprünglichen Partitur ein entschieden prächtigeres Ende.

Die dritte Einlage, die Cavatina der Ninetta »La donna a bella rosa si assommiglia«, entnahm Haydn aus einer anderen Esterházy'schen Partitur, nämlich derjenigen von Johann Gottlieb Naumanns Oper *Le nozze disturbate*.¹¹ In *La finta giardiniera* wurde sie zu einer Arie der Serpetta. Da Naumanns Arie für die Sängerin der Serpetta aber offensichtlich zu tief lag, transponierte Haydn sie eine große Terz aufwärts von Es-Dur nach G-Dur. Die zweite Viola, die Naumann nur in den Takten 7 bis 9 verlangt, ließ Schellinger beim Ausschreiben der Stimmen kurzerhand weg.

Arienbearbeitungen: »Si promette facilmente« und »Vorrei punirti, indegno«

Haydn bereicherte häufiger die Instrumentation in Arien, für die die Originalpartituren nur Streicherbegleitung vorsahen. Dies ist bei allen Arien der weiblichen Parte seria Arminda der Fall, die in Eszterháza von Haydns Geliebter Luigia Polzelli gesungen wurde. Bei zwei der drei Arien fügte Haydn Bläserstimmen hinzu, die dritte wurde offenbar gestrichen.¹² In den beiden verbleibenden Arien griff Haydn darüber hinaus in die melodische Gestalt und die Gesamtform der Arien ein.¹³

8 Zum Vergleich wurde die Einzelabschrift *Aria del Sig: Astarita* »Ah se voi provaste Amore« (D-Hs, MA/831, Nr. 14) herangezogen.

9 *La finta giardiniera* (H-Bn, Ms. Mus. OE-41), fol. 296r. Ebenso in den Handschriften I-Fc, D. I. 44 bis 46; F-Pn, Mus. D. 120–121; I-Rc, Mss. 2799–2801 sowie im Libretto der Aufführung Bologna 1776.

10 *L'Impresa dell'Opera/Opera Giocosa/Musica/del Sig. Pietro Guglielmi* (H-Bn, Ms. Mus. OE-65), Partitur, S. 572–575. Der Text lautet ursprünglich »A tavola presto che paga l'impresa«; der neue Text ist in *L'impresa dell'opera* von Schellinger nachgetragen.

11 Vgl. Bartha und Somfai, *Haydn als Operkapellmeister*, S. 231.

12 Sie ist aus der Partitur herausgenommen und in den Stimmen nicht nummeriert.

13 Für eine vollständige Edition der bearbeiteten Arien vgl. Joseph Haydn, *Werke*, Reihe 16, Bd. 3: *Bearbeitungen von Arien und Szenen anderer Komponisten*, 1. Folge, hrsg. von Christine Siegert, München, in Vorbereitung.

Besonders die erste Arie der Arminda, »Si promette facilmente«, unterzog Haydn einer vollständigen Umarbeitung. Zunächst transponierte er Anfossis Arie von A-Dur nach G-Dur und kürzte sie von 127 auf 82 Takte, indem er an insgesamt sechs Stellen kleinere oder größere Streichungen vornahm. Dann fügte er zwei Oboen und zwei Hörner hinzu.

The image shows a musical score for the aria 'Si promette facilmente' from the opera Arminda. It is divided into two systems, T. 13 and T. 15. The top system (T. 13) shows Haydn's arrangement, and the bottom system (T. 15) shows Pasquale Anfossi's original. The score includes parts for Oboe I/II, Cor I/II, Violin I/II, Arminda (soprano), Bass (Va. col basso), and Bassoon. The lyrics are: 'Si pro - met - te fa - cil - men - te da - gl'a - man - ti d'og - gi - di, e la sem - pli - ce zit -'. The score features various dynamics such as *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte), and includes performance instructions like 'cassai' (very) and 'f' (forte). The Haydn version shows a more structured and shorter arrangement compared to the original Anfossi version.

Notenbeispiel 2: Pasquale Anfossi, »Si promette facilmente«, T. 15–21 (unten); Haydns Bearbeitung, T. 13–18 (oben)

Die Schlusssteigerung des Orchesterritornells, die Anfossi am Ende der Arie mit hinzugefügten Viertelnoten in der Singstimme zweimal wiederholt und als Steigerung anlegt, bei der die Singstimme mehrfach das a^2 erreicht, strich Haydn. Da Luigia Polzelli wohl nicht über die Fähigkeiten verfügte, eine solche Passage mit der nötigen Brillanz vorzutragen, fiel der Abschnitt hier und am Ende weg. Bereits die Überarbeitung der Singstimme bei ihrem ersten Einsatz macht die stimmliche Begrenzung deutlich: Haydn reduzierte die weit ausgreifende Melodie Anfossis, die schon in den ersten vier Takten den Tonraum einer Oktave umspannt, auf eine große Sexte. Außerdem verstärkte er die abschließenden Akkorde der Orchestereinleitung und füllte in Takt 17 seiner Bearbeitung mit den Bläsern die Pause von Singstimme und Geigen auf, die ursprünglich nur von Basso und Viola überbrückt wurde. Der Zusatz erleichtert den Wiedereinsatz der Singstimme und schlägt gleichzeitig den Bogen zur nächsten Phrase, wobei die bläsertypische Punktierung gleichsam einen Energieschub erzeugt.

Schließlich eliminierte Haydn noch in der Kadenz vor der Reprise des A-Teils die Möglichkeit zur Improvisation. Ob Polzelli grundsätzlich zu einer freien Gestaltung einer Kadenz nicht in der Lage war oder ob es Haydns Ästhetik entsprach, die Freiheit der Sänger einzuschränken, kann nicht abschließend geklärt werden. Denn einerseits sah er in seinen eigenen Opern durchaus Kadenzen vor, andererseits strich er in manchen Opern anderer Komponisten die Fermaten in allen Rollen und Stimmlagen geradezu systematisch.

Two staves of musical notation in G minor. The top staff is the original by Pasquale Anfossi, and the bottom staff is Haydn's reconstruction. Both staves show the vocal line with the lyrics: "Vor - rei pu - nir - ti, in - de-gno,". The original starts with a dotted half note on 'Vor', while Haydn's version starts with a quarter note on 'Vor'.

Notenbeispiel 3: Pasquale Anfossi, »Vorrei punirti, indegno«, Beginn der Singstimme;
Original (unten) und Haydns Bearbeitung (oben, nach Violino I rekonstruiert)

Die zweite Arie der Arminda, »Vorrei punirti, indegno«, bestätigt zunächst den Befund von »Si promette facilmente«. Bei ihrem Einsatz übernimmt die Singstimme die Melodie aus der ersten Violine, und schon dieser Anfang mit der punktierten halben Note f^2 bereitete Luigia Polzelli offenbar Schwierigkeiten. Haydn löste sie, indem er die Tonhöhe auf d^2 reduzierte, das er erst im sechsten Achtel zum f^2 führte. Die Oboen sind in dieser Bearbeitung stärker am musikalischen Geschehen beteiligt, was in der Orchestereinleitung besonders zum Tragen kommt, in der sie die Violinen verdoppeln und zur Melodie sogar eine im Terzabstand verlaufende zweite Stimme hinzufügen.

A detailed musical score for the aria. The top system (T. 117a) shows the original score with parts for Oboe I/II, Violin I/II, Viola, Arminda (soprano), and Bass. The bottom system (Ersatz für T. 117a-d) shows Haydn's orchestration with parts for Oboe I/II, Cor I/II, Violin I/II, Viola, Arminda, and Bass. The score includes dynamic markings such as fp , f , and $[f]$. The lyrics are: "fa, che so - spirar mi fa, che so - spirar mi fa.".

Notenbeispiel 4: Pasquale Anfossi, »Vorrei punirti, indegno« in Haydns Bearbeitung,
T. 117a–121

Wie in der ersten Arie tilgte Haydn auch in »Vorrei punirti, indegno« die Schlussteigerung, nachdem er sie zunächst mit den Oboen verstärkt hatte, und ersetzte sie durch zwei kurze abschließende Takte. Dass die ausgehaltenen Töne in hoher Lage für Luigia Polzelli problematisch waren, konnte bereits gezeigt werden. Doch erweist sich der Sachverhalt nur auf den ersten Blick als so eindeutig. Die gleiche Arie ist nämlich als Einlage in Giuseppe Sartis Oper *Fra i due litiganti il terzo gode*¹⁴ 1783 von Haydn ein zweites Mal bearbeitet worden.¹⁵ Sie wurde erneut von Luigia Polzelli gesungen. Vergleicht man die beiden Bearbeitungen, fällt auf, dass Haydn nun von einer Ergänzung der Instrumentation absah. Auch den Schluss behielt er in Anfossis ursprünglicher Fassung bei, also mit dem punktierten g^2 .



Notenbeispiel 5: Pasquale Anfossi, »Vorrei punirti, indegno« als Einlage in Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode*, Beginn der Singstimme in Haydns Neufassung

Am Anfang differiert Haydns zweite Bearbeitung von der ersten. Er änderte in der ersten Violine und beim Einsatz der Singstimme entsprechend bereits die beiden Achtelnoten im letzten Viertel des ersten Takts, was wiederum eine Änderung der Begleitfigur von zweiter Geige und Bratsche nach sich zog. Dieser kleine Eingriff glättet zum einen die Melodie, die nun stufenförmig vom b^1 zum d^2 aufsteigt, und lockert zum anderen durch die dominante Wendung die statische Harmonik auf. Es handelt sich um einen der ganz wenigen Fälle unter Haydns Bearbeitungen, die eine eindeutige ästhetische Verbesserung bewirken. Allerdings bezieht sich die Einschätzung auf Haydns eigene frühere Version. Im Vergleich mit Anfossi wäre ein solches Urteil keineswegs so sicher, denn die Melodieführung ist zwar ebenmäßiger, aber Anfossis härtere Dreiklangsmelodik scheint dem Text eher angemessen.

Von Haydns zweiter Bearbeitung ist auch der für die Sängerin ausgeschriebene Singstimmenauszug erhalten, und in ihm finden sich zahlreiche autographe Einträge Haydns, die er in die Partitur gar nicht eintrug. Haydn modifizierte insbesondere die Koloraturen; die entsprechenden Rasuren sind gut zu erkennen. Außerdem löste er einige zunächst übergebundene Viertelnoten in Sechzehntelläufe auf, etwa in Takt 36, 38 und 40. In Takt 41 standen ursprünglich zwei Viertelnoten a^1 und c^2 sowie eine übergebundene halbe Note f^2 . Ähnlich wie am Anfang vermeidet Haydn diesen übergebundenen Hochtton. Er ändert die Richtung des aufsteigenden Dreiklangs, so dass die Sängerin zunächst f^1 erreicht und dieses nur im letzten Achtel oktaviert.

14 *Fra Li Due Littiganti / il Terzo Gode / Dramma Giocoso / Musica / Del Sig.^{ro} Giuseppe Sarti / Wienm. zu haben bey Wenzel Sukowaty Copist in k. k. Nazional Theater* (H-Bn, Ms. Mus. OE-4).

15 Sie erscheint in dieser Oper in einer reduzierten Form. Zur Überlieferung der Arie »Vorrei punirti, indegno« in *Fra i due litiganti* vgl. Christine Siegert, »Rezeption durch Modifikation. Verbreitungswege italienischer Opern des späten 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum«, in: *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hrsg. von Marcus Lippe (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), Kassel 2007, S. 111–131.

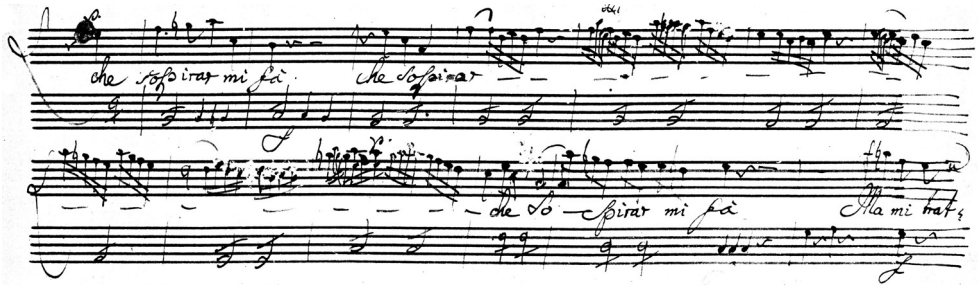


Abbildung: Pasquale Anfossi, »Vorrei punirti, indegno« als Einlage in *Sartis Fra i due litiganti il terzo gode* (H-Bn, Ms. Mus. OE-4), *canto basso*-Auszug, 1. Seite (fol. 821r), T. 31 (2. Hälfte) bis T. 45 (1. Hälfte), die Singstimme ist im Sopranschlüssel notiert.

Zusammenfassung

Ob Haydn einige dieser Änderungen oder andere bei seiner ersten Bearbeitung der Arie vielleicht ebenfalls in den Singstimmenauszug eingetragen hatte, ist ungewiss. Damit verweist das spezielle Überlieferungsproblem auf eine grundsätzliche Schwierigkeit, denn *canto basso*-Auszüge sind von den Opern nur selten erhalten. Nur sie dokumentieren aber das Endstadium einer Bearbeitung. Folglich bleiben viele der Aussagen, die sich zu Haydns Bearbeitungspraxis machen lassen, in einem Stadium der Vorläufigkeit stehen.

Indes steht nicht fest, dass dies ein Nachteil wäre. Die Tatsache, dass Haydn bei seiner zweiten Bearbeitung der Arie nicht schlicht auf seine erste Fassung zurückgriff, macht ein weiteres Mal deutlich, dass weder den Arien noch den Bearbeitungen der Status eines abgeschlossenen Werkes zukam. Wie die Opern im Ganzen waren alle Teile eines Bühnenwerks variabel, und dies galt für den »Klassiker« Haydn genauso wie für die erfolgreichen Komponisten des italienischen Opernbetriebs.

Markus Waldura (Saarbrücken)

Goethe und Figaro

Goethes Opernlibretti gehören zu seinen unbekanntesten literarischen Arbeiten. Dies gilt für das im allgemeinen Bewusstsein bestehende Goethebild ebenso wie für die wissenschaftliche Forschung. Goethe selbst war die schöpferische Auseinandersetzung mit den Operngattungen seiner Zeit dagegen ein wichtiges Anliegen. Seine Libretto-Produktion begleitet nahezu sein gesamtes Schaffen von einem nicht erhaltenen ersten Versuch des Siebzehnjährigen bis zu Fragment gebliebenen Libretto-Ansätzen aus den Jahren nach