

STM 1961

**Die erste italienische Oper in Dresden: Bontempis II
Paride in Musica (1662)**

Von Richard Engländer

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Die erste italienische Oper in Dresden: Bontempis *Il Paride in Musica* (1662)

VON RICHARD ENGLÄNDER

Bei diesem Beitrag zur Festschrift handelt es sich um die deutsche Fassung und zum Teil um die Revision einer Studie, die früher in der Zeitschrift »Note d'Archivio per la Storia Musicale« (Jahrgang XVII, Rom 1940) in italienischer Sprache erschienen ist. Der Verfasser der Studie hatte im damaligen Zeitpunkt des Erscheinens nicht die Möglichkeit, den italienischen Text zu prüfen und gegebenenfalls zu berichtigen. Infolgedessen enthielt die italienische Fassung der Note d'Archivio eine ganze Anzahl Unklarheiten oder Fehldeutungen, die es zu eliminieren galt. (Die Zeitschrift selbst ist 1943, nach dem Tode des Herausgebers Raffaele Casimiri eingegangen.) Was einen Neudruck des Aufsatzes in verbesserter Form an dieser Stelle nahelegte, war einmal die Tatsache, dass durch den Artikel in MGG (Emilia Zanetti, 1952) der Blick von neuem auf die Gestalt Bontempis gelenkt wurde, dieser für das Dresdner musikalische und literarische Barock des 17. Jahrhunderts bedeutsamen Persönlichkeit; vor allem aber der Umstand, dass Bontempi in der berühmten Düben-Sammlung der Universitätsbibliothek Uppsala neben seinen Kapellmeister-Kollegen V. Albrici und M. G. Peranda mit Werken kirchlichen Charakters vertreten ist und damit zugleich dem besonderen Arbeitsgebiet Uppsalas und Professor Mobergs zugehört.

Giovanni Andrea Bontempi von Perugia, einer der italienischen Komponisten und Musiker, die im Laufe des 17. Jahrhunderts erfolgreich in Deutschland tätig waren, gehört nicht zu den im höchsten Sinne schöpferischen musikalischen Begabungen. Jedoch, die Eigenart seiner Persönlichkeit, die Vielseitigkeit seiner geistigen Bildung und sein zielklares künstlerisches Wollen sichern ihm einen besonderen Platz in der italienischen und der deutschen Musikgeschichte. Bontempi, der sieben Jahre hindurch als Sänger und vikarierender Kapellmeister an San Marco (Venedig) beruflich mit Monteverdi, Rovetta und Cavalli in Verbindung gestanden hatte, war sich der künstlerischen Verpflichtung voll bewusst, die sich auf 119

Grund seiner Dresdner Tätigkeit an der Seite eines Heinrich Schütz ergab. Schütz selbst, der Meister protestantischer Kirchenmusik, gab Bontempi, dem fanatischen Katholiken und italienischen Kastraten seine Hochschätzung und seine Sympathie zu erkennen und überliess ihm und seinen italienischen Kollegen schliesslich willig die Führung auf dem Gebiet der Oper. Mit seinem Paride (1662) tat Bontempi den entscheidenden Schritt für die Einführung der italienischen Oper im nördlichen Deutschland, und zwar sowohl als Dichter wie als Komponist. Er war es auch, der sich — ein Jahrzehnt später — zusammen mit dem Römer Marco Giuseppe Peranda (circa 1625—1675) in Dresden auf das Gebiet der deutschsprachigen Oper vorwagte. Damit wurde, wenn auch indirekt an ein Experiment angeknüpft, das Heinrich Schütz selbst mehr als vier Jahrzehnte zuvor mit seiner Daphne (1626) gemacht hatte (diese Partitur ist bekanntlich nicht erhalten). Die neue Dafne Bontempis und Perandas von 1671 ist an anderer Stelle ausführlich behandelt worden.¹ Hier soll die Rede sein von:

Paride, opera musicale dedicata alle Serenissime Altezze di Christiano Ernesto, marggravio di Brandenborgo . . . et Erdmude Sofia, principessa di Sassonia . . . nella celebrazione delle loro nozze, di Gio. Andrea Bontempi Perugino.²

Die Oper Paride ging am 3. und 13. November 1662 mit grosser Pracht in Dresden in Szene als eine der festlichen Veranstaltungen, mit denen die Hochzeit der einzigen Tochter des sächsischen Kurfürsten Johann Georgs II. mit dem Markgrafen Christian Ernst von

¹ AM XIII (1941): R. Engländer, Zur Frage der »Dafne« (1671) von G. A. Bontempi und M. G. Peranda. In dem Artikel: Bontempi in MGG (s. dazu die folgende Anm.) wird dieser Aufsatz in den Literaturangaben fälschlich mit AMZ statt AMI zitiert.

² Der gedruckte Text befindet sich in der Sammlung Schatz, Washington sowie in der Sächsischen Landesbibl., Dresden (Lit. Germ. rec. B. 37). Ein Exemplar des Textes wurde neuerdings auch im Theatermuseum München nachgewiesen (dazu R. Schaal in Die Musikforschung XIII 1960, S. 42.) Die gedruckte Partitur hat den Titel: Il Paride in Musica. Als musikalisches Gebrauchsexemplar stand mir bei meinen Studien in der Dresdner Landesbibl. Anfang der 1930er Jahre das gedruckte Exemplar der Preussischen Staatsbibl., Berlin (nunmehr: Deutsche Staatsbibliothek) zur Verfügung. Signatur des Partiturdrukkes: Mus. ant. pract. B. 780. Nach freundlicher Mitteilung des Leiters der Musikabteilung Dr. Karl-Heinz Köhler vom 2. Nov. 1960 ist ein Exemplar zur Zeit daselbst nicht mehr nachweisbar. Zur äusseren Geschichte der Oper und der Partitur, s. M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (1861), insbesondere I 119 ff., 136 und 200 ff., R. Eitner, Quellenlexikon, MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart): Artikel Bontempi von Emilia Zanetti sowie O. Sonneck, Catalogue of Opera Librettos printed before 1800 I (Washington 1914), S. 847. Mit einer Bearbeitung der Oper Bontempis für praktischen Gebrauch ist neuerdings, einer Anregung Franco Torrefrancas folgend, Gian-Luca Tocchi (Rom) beschäftigt, nach einer Mitteilung des letzteren an den Verfasser dieser Studie vom 2. 1. 1961. In diesem Brief wird auch

Brandenburg-Bayreuth gefeiert wurde. Am Ende des »Argomento« lesen wir Folgendes: »Il Compimento dell'Historie Trojane vien rappresentato con Giostre, Tornei e altri pubblico spettacoli degni della magnificenza di Principi si generosi . . .«. Im Rahmen der genannten Vorführungen gab es u. a. eine szenische Darstellung der Belagerung und des Falles von Troja sowie am 2. November 1662, also am Vorabend der Erstaufführung des Paride ein reich ausgestattetes Ballett: Parnasso.³

Sowohl der Text (Dresda, Melchior Bergen 1662) wie die gedruckte Partitur des Paride enthalten eine bemerkenswerte Vorrede, richtiger gesagt Programmklärung des Autors. Bontempi sagt darin u. a.:

»Se quest' Opera non havrà Tessiture artificiose, Accidenti improvvisi, Varierà di Metri, Frequenza d'Inventioni, Brevità di Recitativi, Spessità di Canzonette, Inganni, Viluppi, Discioglimenti, Sottigliezze, Capricci, Motti, Allegorie, Metafore, Sentenze, Traslati e finalmente tutti quegli abbellimenti, che debbono havere i Drammi Musicali, composti per allettare e adulare il Genio del Secolo, non havrà meno Spettatori nauseati come altrove, dalla frequenza di tante e tante Opere che l'ascoltino.«

Damit distanziert sich Bontempi bewusst von den Übertreibungen, den bunten Überladungen und Stillosigkeiten modischer italienischer Erzeugnisse, um sich seinerseits an ein Publikum zu wenden, das noch nicht übersättigt sei von »so und so viel« Opernbesuchen zweifelhafter Art. Vergebens werde man bei ihm nach einem Prolog oder nach »Katastrophen« Umschau halten. Es handle sich hier weder um eine Komödie noch um eine Tragikomödie und ebenso wenig um ein Drama im eigentlichen Sinne. »Ludus de amore ad musicam pertinens« wäre vielleicht die passende Bezeichnung. Um seine besonderen stilistischen Absichten verwirklichen zu können, habe er dies Werk geschrieben und lediglich in Ermangelung eines geeigneten Librettisten die Dichtung selbst verfasst. Was die musikalische Ausarbeitung im einzelnen beträfe, so käme es dem Komponisten vor allem darauf an, die natürliche Sprechweise nachzuah-

³ Über dieses Ballett des Parnass vgl. Irmgard Becker-Glauch, Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hofeste bis in die Zeit Augusts des Starken (Musikwissenschaftl. Arbeiten hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung 6, Kassel-Basel 1951), S. 74. Die kurzen und summarischen Bemerkungen über Bontempis Paride-Oper ebenda zeigen freilich eine völlige Verkennung der besonderen stilistischen und geschichtlichen Position des Bontempischen Werkes. Näheres in meiner Besprechung der an sich verdienstlichen Arbeit in STM 1952, S. 140 ff.

men (l'imitazione del parlar naturale). Im Gegensatz zu Kirchen- und Kammermusik, so heisst es in der Vorrede weiter, erlaube die Bühne nicht jene musikalische Feinheiten, jene modulazioni »sopra la quali si possono formar Tessiture o d'Identità o d'imitatione o di contrarietà di Sogetto«. Mit anderen Worten: ein Opernkomponist sei in satztechnischer Hinsicht zu einer gewissen Zurückhaltung verpflichtet.

Bontempis Oper hat fünf Akte:

1. *Die Hochzeit von Thetis und Peleus und der Streit der Göttinnen.*

Der Akt beginnt mit dem Rezitativ der beleidigten Discordia, die den pomo d'oro, den goldenen Apfel, im Garten der Hesperiden raubt. Der Akt schliesst damit, dass sich die drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus unter Führung Merkurs auf einer Wolke zum Fluge anschicken, um das Urteil des Paris herauszufordern. Im übrigen: Festmahl und Huldigungen zu Ehren des Brautpaares, wobei auch Pastoralszenen und Tänze der zurückbleibenden Gottheiten vorkommen.

2. *Das Urteil des Paris auf dem Berge Ida* (drei Szenen).

Solo der Enone; Dialog Enone/Paris. Die drei Göttinnen und Paris. Merkur überbringt dem Paris Jupiters Befehl. Venus, Siegerin im Schönheitswettbewerb, empfiehlt den Raub der Helena. Schäferballett.

3. *Paris verlässt Enone* (drei Szenen).

Elegischer Liebesgesang des Hirten Lippo. Thränenreicher Abschied Enones von Paris. Als Abschluss des Aktes und als Ballettersatz: Federballspiel dreier jugendlicher Jäger im Walde. Ein Bär verjagt die drei Knaben.

4. *Ankunft des Paris am Hofe der Helena. Raub der Helena.*

Paris, in Sparta angekommen, wird von dem Jäger Melindo an den Hof der Helena geleitet. Nachdem er sich zunächst als Musiker namens Dorindo eingeführt hat, gibt sich Paris schliesslich Helena gegenüber zu erkennen. Liebesduett. Amor schliesst den Vorhang. Schlusszene, Sz. 12: Die Flucht des Paris und der Helena. Zwischenspiele: Komische Szenen der Bedienten beiderlei Geschlechtes. Als glückliche oder zurückgewiesene Liebhaber präsentieren sich: ein erster Diener, ein stotternder Heizer, ein Gärtner. Weiterhin bemerkt man die Zofen Sorina und Argenia, letztere die männerfeindliche Amme der Helena.⁴

Abschluss des Aktes: Kampf zwischen Trojanern und Griechen. Flucht der Griechen.

5. *Am Hofe des Priamos. Die Hochzeit.*

Enone, die von der Untreue des Paris unterrichtet ist, eilt nach Troja. Als verkleideter Jüngling muss sie sich Liebeserklärungen einer Hofdame der Hekuba gefallen lassen (s. dazu Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*).

⁴ Diese Rolle wurde wahrscheinlich von einem der grösseren Chorknaben übernommen, die neben den Kastratsängern (Sorlisi, de Melani, Bontempi) und dem Bassist Jäger für Solopartien in Frage kamen. Dazu Fürstenau, a. a. o. I 119 u. 136.

Enone, von Paris unbemerkt, sieht das glückliche Paar Paris und Helena. Solo der Enone: Rachegedanken, Todesentschluss, Ombrairie. Am Ende des Aktes: Die Feier der Hochzeit. Quartett: Paride, Helena, Priamos, Hekuba.

Unter den komischen und halbkomischen Zwischenspielen befindet sich eine Trinkszene des Dieners Ergauro. Fernerhin eine Unterrichtsszene im Bibliothekszimmer: Medoro, Instruktor der Pagen, voller Wut über seine Schüler, die während des Unterrichts die Bilder der aesopischen Fabeln besehen. Medoro bemerkt auf den arroganten Zwischenruf eines Pagen: »Wozu studieren, wenn ich adlig bin?« Folgendes: »Für die Sterblichen ist Tugend weit wichtiger als adlige Abstammung.«

In der Stadt des Heinrich Schütz, in Dresden entstand dieser Paride in musica. Hier wurde das Werk als erste italienische Oper 1662 auf einer provisorischen Bühne im Schloss aufgeführt. Auf hartnäckiges Drängen (continue persuasoni!) von Freunden der Opernkunst erschien die Partitur später im Druck, ungefähr ein Jahrzehnt nach der Erstaufführung, Fürstenau zufolge wahrscheinlich 1673. Der Druck der Partitur — ein in damaliger Zeit sehr seltener Fall —, aber auch die Verbreitung von Abschriften machten das musikalische Werk weithin bekannt. Burney fand ein Druckexemplar 100 Jahre nach der Entstehung in der Wiener Hofbibliothek und reproduzierte einige Proben daraus in seiner Geschichte der Musik IV 71.

Giovanni Andrea Angelini-Bontempi (dieser Beiname stammt von dem Vormund des Komponisten!) trat zugleich als Schriftsteller und Musiktheoretiker, als Komponist, Dirigent und Sänger aus dem Kreise der Kastraten hervor.⁵ Unter Dresdner Einfluss entwickelte er sich weiterhin zum Geschichtsschreiber. Von 1664 an, d. h. nach der Erbauung des Neuen Komödienhauses in Dresden widmete er sich besonders der »theatralischen Ingenieurskunst«. Nach dem Tode Johann Georgs II. 1680 verliess er gleichzeitig mit V. Albrici Dresden und ging nach Perugia zurück.

Die künstlerischen Grundsätze Bontempis werden offenbar, wenn man seine Oper mit der berühmten Oper *Cestis Il pomo d'oro* vergleicht, die, wenige Jahre nach der Dresdener Erstaufführung von Paride, in Wien herauskam und im wesentlichen das gleiche Sujet

⁵ Das Geburtsjahr ist unsicher: um 1624, Todesjahr 1705. Bontempi war von ca. 1650 bis 1680 in sächsischem Dienst. Einzelheiten der Biographie bedürfen noch der Klärung. Über das Verhältnis Bontempis zu Schütz s. H. J. Moser, Heinrich Schütz (1936), S. 161, sowie Fürstenau, l. c. Der alternde Schütz empfiehlt im Memorial 14. 1. 1641 den jungen Bontempi als seinen Vertreter beim Kirchendienst. Im Kapelletat von 1666 figuriert Bontempi zugleich mit Albrici, Pallavicino, Peranda in der höchsten Gehaltsklasse. Über die Jugendzeit und Tätigkeit in Italien, siehe neuerdings eine Monographie von Francesco Briganti (Olschki, Firenze 1956).

behandelt. Mit dem musikalischen Reichtum und der textlichen Weitschweifigkeit des Cestischen Werkes will sich Bontempi nicht messen. Dabei ist noch im besonderen zu berücksichtigen, dass es sich bei der vorliegenden gedruckten Partitur um eine zweite Fassung handelt, um die konzentrierte Gestalt dieser zuvor aufgeführten Dresdner Festoper.⁶ Monteverdis weniger anspruchsvolle Partitur von 1642 *L'incoronazione di Poppea* hatte jedenfalls für Bontempi mehr zu bedeuten als Partituren in der Art des *Pomo d'oro*. Jedoch in der Neigung zum Idyllischen, in der Struktur der Arie, im szenisch-musikalischen Verlauf einzelner Auftritte, in der Bevorzugung des *a solo* nähern sich Bontempi und Cesti einander. Die gemeinsame Orientierung der beiden in Richtung auf Venedig und Rom wird auch durch die Einführung komischer Zwischenszenen betont. Nicht umsonst war Bontempi in frühen Jahren in Rom Schüler des Kapellmeisters der Peterskirche Virgilio Mazzocchi, des Mitarbeiters an *Chi soffre spera*.⁷

Bontempi vermeidet alle Extravaganzen, alle scharfen Akzente. Er erstrebt Ausgewogenheit und bei aller Abwechslung in einzelnen Klarheit. Die bekannte Erzählung von der Vorgeschichte des trojanischen Krieges gewinnt bei ihm den Charakter des Liebenswürdigen und des Novellistischen. In wohlgebauten, fließenden Versen und Reimen, mit wachem Sinn für szenische Bildwirkung entwickelt er dies *Ludus de amore* — dies Liebesspiel von mythologischer Art, das nach musikalischer Ausdeutung verlange (s. o.). Eine, wenn auch lose Verbindung mit Hofballett und Turnierspiel ergibt sich durch die Barocktradition Dresdens von selbst. Sie äussert sich in der Neigung zu lokalen höfischen Anspielungen humoristischer Art, so in den Zwischenszenen der duellierenden Pagen oder bei den Spielen der Jägerknaben. Wesentlich aber ist dies: Die Oper in italienischer Sprache, die Oper als italienischer Gattungstyp überhaupt war für Dresden und für das nördliche Deutschland um die Mitte des Jahrhunderts

eine absolute Neuheit. Das System der venezianischen und römischen Oper wird auf einfache Formeln zurückgeführt. Die Ballette und ballettartigen Szenen werden an das Ende des einzelnen Aktes gerückt und sind in der gedruckten Partitur selbst nicht enthalten. Sie gehörten ganz offenbar nicht zum musikalischen Aufgabenkreis Bontempis. Schon darum wäre es gänzlich abwegig, das Werk einfach in die Linie der Hofballette einzureihen, wie es in der oben erwähnten Arbeit von Irmgard Becker-Glauch geschieht.

Bontempi zeigt sich also mit diesem Dresdner Partiturdruk Jahre nach der szenischen Erstaufführung des *Paride* bemüht, eine sowohl in textlicher wie musikalischer Hinsicht endgültige Form seines Werkes darzubieten, als das Beispiel eines Operntyps von eigener und neuer Art. Auch in typographischer Hinsicht soll ein Muster aufgestellt werden. Charakteristisch ist die Sorgfalt, mit der die bezifferten Bässe notiert sind, aber auch Hinweise auf Dynamik, Tempo, Regie finden sich. Die gedruckte Partitur sollte, gestützt durch eine Übersetzung des Textes ins Deutsche, zunächst als eine Art von musikalischem Lesedrama dienen, und zwar ganz besonders in kulturellen Zentren, in denen niemals zuvor eine Oper aufgeführt worden war. Der Partiturdruk war nach der eigenen Erklärung des Dichterkomponisten nicht nur als Mittel der Propaganda gedacht. Er sollte zugleich zu einer produktiven Kritik an der Gattung Oper selbst anregen.


Der Komponist des *Paride* nähert sich uns mit dem *Pondus* des Berufssängers. Er unterscheidet deutlich und bewusst: Paris = Kontraalt von bedeutendem Stimmumfang, Helena und Enone = lyrischer und dramatischer Sopran, Amor = Mezzosopran mit Neigung zur Koloratur, Medoro = Tenor-Bariton, der Diener Lupino = Altbuffo, Priamos = basso profondo, Hekuba = Alt.

Innerhalb der deutschen Übersetzung und nur dort unterscheidet Bontempi ausdrücklich zwischen Rezitativ und geschlossener Nummer: *Canzone* — so wird der grösste Teil arioser oder strophischer Gesänge bezeichnet. Sichere Grundlage der Komposition bleibt doch das »*parlare cantando*«, entsprechend frühflorentinischer Tradition.⁸ Diese letztere macht sich auch in erzählenden Einschübseln und in einer Botenszene geltend. Jedoch: die Erzählung des Paris im vierten Akt ist eine Lügenerzählung, und im fünften Akt hat es der Bote

⁶ An der ursprünglichen, für die Erstaufführung geltenden Bühnensfassung war zeifellos eine andere Persönlichkeit mitbeteiligt, wie aus Andeutungen der Vorrede hervorgeht. Damit dürfte M. G. Peranda gemeint sein, der dann als Mitautor der deutschen Opern *Dafne* (1671) und *Jupiter und Io* (1673) figuriert und der 1661, also ein Jahr vor Aufführung des *Paride*, als Vizekapellmeister nach Dresden gekommen war. In der Druckfassung der Oper wurden besonders die Szenen der Enone stark gekürzt. Die erste Aufführung des Werkes dauerte von 9 Uhr Abends bis 2 Uhr Nachts. Ein zeitgenössischer Bericht (s. bei Fürstenau 119) hebt die *belle Invenzioni*, die Benutzung der *Macchine da volo*, die vielen Verwandlungen sowie die abschliessenden Ballette hervor.

⁷ Bontempi selbst macht ausführliche Angaben über die Schule und Lehrweise Mazzochis.

⁸ Bezeichnenderweise verzichtet die gedruckte Fassung des *Paride* im Gegensatz zu Cestis *Pomo d'oro* und der deutschen *Dafne* von 1671 auf Melismen innerhalb des Rezitatifs.

Oronte, der von Enone mit Fragen überhäuft wird, sehr eilig, wieder loszukommen. Das Rezitativ hat sich im Vergleich mit der Frühzeit der italienischen Oper bedeutend vermenschlicht. In welchem Sinne Bontempi den Begriff: *imitazione del parlar naturale* auffasst, lässt sich ebenso in dem Buffoton der heiteren Abschnitte wie, bei freier Intervallbehandlung, in der Äusserung des Pathetischen und Dramatischen beobachten. Zur Zügelung des im allgemeinen gesteigerten Tempos dienen häufig Kadenz-Zäsuren sowie eine bewusst altertümliche Art, den Reim im Rezitativ zu skandieren. Bestimmte sprachlich-musikalische Manieren sind bei der Einschaltung von Pausen, bei Verwendung der Synkope, häufig auch des punktierten Achtels an Phrasenenden festzustellen, z. B. . Das Rezitativ ruht harmonisch auf sicherem Grund. Die vielen Fragen — direkte wie rhetorische — werden mit besonderer Feinheit behandelt, die Sequenz melodisch und harmonisch ausdrucksvoll verwandt. (Beisp. 1.) Dem venezianischen Brauch entsprechend wird das Rezitativ gern durch einzelne Takte von Mehrstimmigkeit unterbrochen. Zuweilen handelt es sich dabei um Kurz-Terzette, so in Sz. I 6, unmittelbar bevor der Wurf des goldenen Apfels erfolgt.



Beispiel 1

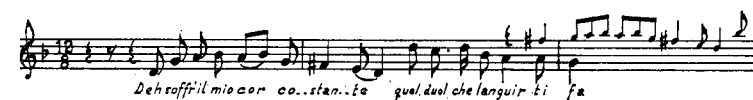
Der Komponist erweist sich im ganzen als Meister des Rezitativs. Von einem »tedio del recitativo« kann nicht die Rede sein. Am Ende einer Szene ist die Verwendung des Recitativo secco ebenso beliebt wie die Anwendung einer geschlossenen Nummer. Bontempi, der sich in seiner »Musikgeschichte« (Historia Musica 1695) eingehend mit metrischen Fragen beschäftigt, lässt auch die melodische Struktur der Arie deutlich aus der rhythmischen Deklamation des Textes herauswachsen. Natürliche Verbindung von Wort und Ton, Anmut der Melodie und leichtauffassbare Harmonie charakterisieren die Partitur seiner Oper.

In den zahlreichen Solonummern dominieren die Strophenarie und das Strophenlied mit der Struktur ABB, nach dem Muster Cestis.⁹ Echt Cesti sind Abschlusswendungen in der Art des Gesanges der Enone V 14 (Beisp. 2).



Beispiel 2

Edler Belcanto verbindet sich gern mit ruhiger $3/2$ Bewegung (Arie des Paris IV 12, der Helena IV 3). In tanzmässigen Sätzen, so in den Gesängen des Amor und des Lippo (IV 9, bzw. III 1) ist eine einfach dreiteilige Taktart vorherrschend. In heiteren, rhythmisch graziösen Abschnitten ist der $4/4$ Takt beliebt (Eurilla I 3 und Paris in einer Serenata IV 4). $12/8$ Bewegung alla Siciliana in Verbindung mit Molltonalität findet sich in einem Gesang der Filinda in der Art P. A. Zianis (V 9). Man glaubt geradezu schon die buona figliuola des Piccinni zu hören. (Beisp. 3.)



Beispiel 3

Einen bedeutenden Anteil an der Gestaltung der Arie hat das Streichtrio (zwei Violinen und Bass, dazu ev. Stütze durch ein Tasteninstrument) mit kurzen, rein instrumentalen Abschnitten, die in der

⁹ Dazu R. Haas, Musik des Barocks, S. 178. Ein Seitenstück zu dem von Bontempi bevorzugten Ariengrundriss z. B. in der Neuausgabe von Cestis Il pomo d'oro (DTÖ. II), S. 44.

Oper Bontempis beinahe obligatorisch sind.¹⁰ Bontempi verwendet nur ein längeres abschliessendes Bitornell, nicht ein Vorspielritornell. Meist wird an vorangehende gesangliche Motive des Vokalsolisten angeknüpft. Der Terminus Ritornello selbst, der in der Partitur der Dafne von 1671 notiert wird, kommt in den Arien des Paride nicht zur Anwendung. Der musikalische Reichtum dieser abwechslungsreichen Ritornelle weist deutlich auf den Einfluss der Dresdner Schule hin, auf J. W. Furchheim und Adam Krieger, den Meister des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert, den Autor der berühmten Arie con ritornelli, die in dieselbe Zeit gehören.¹¹ Ein Ritornello alla siciliana V 10 wiederholt in vereinfachter Gestalt die Kantilene der betreffenden Arie. In der Rachearie der Discordia I 5 (Beisp. 4) wird nur das Kopfmotiv der Gesangsmelodie vom Orchester aufgegriffen. Zu Beginn des dritten Aktes begegnet uns eine kurze Ritornellphrase, die den Gesang mehrfach unterbricht und allmählich im »più piano« verklingt — eine Wirkung, die an Cavalli erinnert. Wie sich schon aus diesen kurzen Feststellungen ergibt, werden ritornellartige Einschübsel und Echotakte des Streichtrios von vornherein gern mit dem Ariengesang eng verflochten.



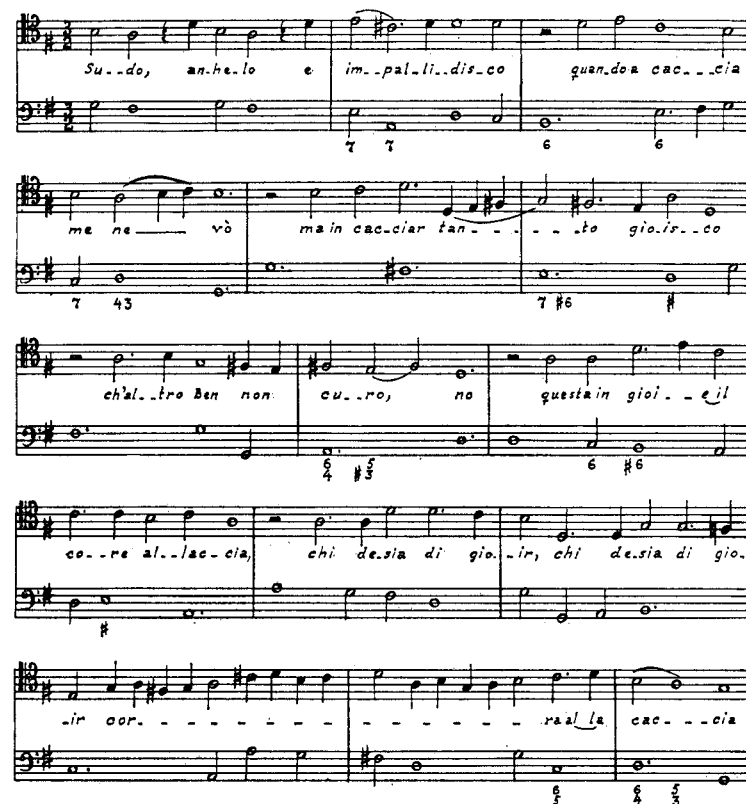
Beispiel 4

Nur ausnahmsweise, d. h. dort, wo eine besondere dramatische Absicht des Komponisten vorliegt, wird von der früher erwähnten, bevorzugten Cestischen Arienform abgewichen. Dies gilt zumal für das echte Dacapo, das das eine Mal in kurzer Formung (Discordia I 5), ein andermal in reicher Gestaltung erscheint (Liebesarie der

¹⁰ Es finden sich nur drei kurze Ausnahmen: IV 6, V 3 und 6. Haas' Angaben bedürfen in diesem Zusammenhang der Korrektur. Dies gilt auch für seine unrichtigen Bemerkungen über Devisenarie und Dacapo-Arie bei Bontempi (Haas, a. a. o., S. 177).

¹¹ Mit Tafelstücken auf deutsche Texte, d. h. mit weltlichen Kantaten war Bontempi ebenso wie Albrici weithin beliebt. Siehe H. Mersmann, Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte, Berl. Diss 1916, Teildruck, S. 19 u. ö.

Helena IV 3 — ein Stück, das 81 Takte umfasst!). Auch die Devisenarie begegnet uns mehrfach. In Ausnahmestücken solcher Art steigert sich zugleich der Ausdruck, so in der weitgeschwungenen Kantilene des Jägers Melindo (IV 2), die als strophische Variation entwickelt wird. (Beisp. 5.)



Beispiel 5

Dass sich Bontempi letzten Endes von dem monodisch-pathetischen Stil inspirierten Griechentums entfernt und entfernen will, dass er bewusst oder unbewusst dem beweglicheren Stile der Semiseria zustrebt, lässt sich besonders deutlich in dem Lamento und Ostinato des Schlussaktes beobachten (V 7/8). Ein Page, der im Duell leicht verwundet wurde, singt eine ausdrucksvolle Melodie, die R. Rolland (Encyclopédie Lavignac) nicht ohne Grund als Musterbeispiel edlen Belcantos preisen konnte. Jedoch in dem Augenblick, in welchem sich der betrunkene Ergauro dem Pagen zugesellt, verwandelt sich die Adagioklage a moll in ein freches »Presto«, das durch ein drastisches Ritornell besonders unterstrichen wird. Späterhin erklingt die Klage

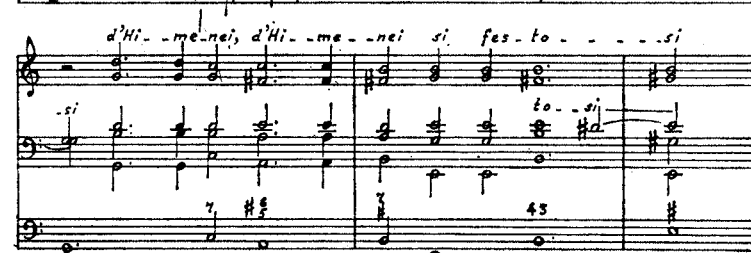
des Pagen von neuem im ersterbenden Piano. In derartigen Kombinationen glaubt man schon die Ironie zukünftigen Opernrokoks zu spüren. Der Wechsel von höfischer Geschmeidigkeit und burlesker Derbheit wird für die Gesamtführung von Bedeutung. Geist und Form der komischen Oper gewinnen an Boden. In einem grotesken Dialog (IV 6) heisst es einmal: (Beisp. 6).



Beispiel 6

Der Basso ostinato in der Normalform einer absteigenden Quart, also in der Art Monteverdis, wird von Bontempi sowohl im Duett wie in der Soloszene effektiv angewandt (IV 11 bzw. V 3). Besonders realistisch geschieht es im Auftritt des betrunkenen Ergauro. Auch für die minutiös durchgearbeiteten Szene der drei ballspielenden Jägerknaben dient in origineller Weise ein Basso ostinato als Grundlage. Der Dramaturg Bontempi rechnet dabei stets mit der mimischen Lebhaftigkeit und der Beweglichkeit seiner Sänger. In dieser Hinsicht sind einige bestimmte Hinweise der gedruckten Partitur aufschlussreich. Gegen Ende des Duettes Priamos/Hekuba wird der Zusammenhang mit dem Stil des späten Monteverdi nochmals ausdrücklich betont durch die Art, wie an den »Vendetta«-Schrei der Discordia vom Beginn der Oper angeknüpft wird. Den Intentionen des Komponisten entsprechend erhalten der erste und der letzte Aufzug ein besonderes Gewicht: letzterer durch ein breit angelegtes Quartett, das von Streichern gestützt wird, jener durch einen fünfstimmigen Chor der Gottheiten. (Beisp. 7.)

Wenn Bontempi, wie in diesem Falle, zu dekorativ-festlichem Zweck von dem Chor oder einem chorähnlichen Ensemble Gebrauch macht, so erinnert er sich dabei ausgiebig der römischen Tradition, in der er aufgewachsen war. Er lässt aber solche Dinge im Rahmen der Oper nur als Ausnahme gelten ». . . per non confonder anch'io l'Oratorio colla scena!« (um nicht auch meinerseits Oratorium und Bühne mit einander zu vermengen), Worte der Vorrede, die ganz besonders gegen den pompösen und ambitiösen Stil von Wien gerichtet sind, vielleicht aber zugleich auf den unten zu erwähnenden



Beispiel 7

und der verkürzten gedruckten Fassung des Bontempischen Paride steht.

Der Druck des Bontempischen Werkes ist nicht allein als ein mehr oder weniger geglückter Beitrag zur Gattung der Oper um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu betrachten. In jenem Zeitabschnitt, d. h. in der Regierungszeit Johann Georgs II. von Sachsen (1656—1680), dem an der Pflege eines Bewegungstheaters grossen Stiles in besonderem Masse gelegen war, nähert sich der Dresdner Hof den künstlerischen Grundsätzen des Wiener Hofes unter Leopold I., des französischen Hofes unter Ludwig XIV.¹² »Invention«, Turnierspiel, Maskerade, »Singballett«, Oper stehen in lebendiger Wechselwirkung zu einander. Das Hauptziel ist, der Gattung Oper innerhalb dieses Kräftespieles eine zentrale und unabhängige Stellung zu verschaffen. Bontempi hält sich im wesentlichen an die italienische Tradition, die er beherrscht, die ihm bis zu Cavalli, Cesti, Monteverdi hin vertraut ist. Er hütet sich aber dabei, allzu grosse Konzessionen an den

¹² Jos. Gregor, Weltgeschichte des Theaters (1933), S. 399.

abenteuerlichen Geist und Geschmack des modernen Venedig zu machen. In der Forderung erneuter Einfachheit, in der Kritik von Entartungserscheinungen im zeitgenössischen Opernwesen, in der Rückbeziehung auf Grundgedanken der frühen Monodie, aber auch in der Rücksichtnahme auf ein aristokratisch-höfisches Milieu ist mutatis mutandis immerhin etwas von den Reformeifer lebendig, der sich hundert Jahre später in stolzer und konsequenter Haltung und unter Ausschaltung des komischen Elements in Calzabigis und Glucks Wiener Paride ed Elena offenbaren sollte.

Man vergleiche mit diesem Paride den extravaganten Teseo, mit welchem die Hochzeit des Kurfürsten Johann Georgs III, mit einer dänischen Prinzessin gefeiert wurde, und zugleich das Neue Opern- und Komödienhaus in Dresden am 27. Januar 1667 eingeweiht wurde. Die Musik dieses Teseo ist bedauerlicherweise verloren, aber das Textbuch des Florentiners Giovanni Andrea Moniglia (Moneglia)¹³ ist erhalten — ein virtuoses, prunkendes Beispiel des heroisch-komischen Operntyps. Im Teseo wird ein ganzer Apparat von Gottheiten innerhalb der Haupthandlung aufgeboten. In flüchtigen Bildern ziehen die Reiche des Neptun, des Aeolus und des Charon an unseren Augen vorbei. Pathetische Ombraszenen des Phädon und der Ariadne wechseln mit grotesken Auftritten des stotternden Hüters des Labyrinths, der späterhin als zerlumpter hungeriger Soldat wieder erscheint. Schifferszenen, Kampfbilder, Chöre von Nymphen, Bachanten, Soldaten, Soli und Chorritornelle aller Art lösen einander ab. Wirkungen italienischer und französischer Art werden mit einander vermischt.

Moniglia wird zuweilen auch als mutmasslicher Komponist des anspruchsvollen Librettos genannt, so bei Gerber, Neues Lexikon, und nach ihm A. Sandberger, Bulletin de la Société Union Musicologique V 131. Dass er dafür in Frage käme, ist umso weniger wahrscheinlich, als zu jener Zeit in Dresden eine ganze Anzahl bedeutender italienischer Komponisten zur Verfügung stand, ausser Bontempi selbst Männer wie Peranda, Albrici und C. Pallavicino, der im gleichen Jahre 1667 nach Dresden berufen wurde. Auch P. A. Ziani kam von Wien zur Feier der höfischen Hochzeit nach Dresden, um als Gastdirigent eigene geistliche Musik aufzuführen. Ziani dürfte übrigens im gleichen Jahre mit Moniglia Kontakt gehabt haben gelegentlich der Aufführung von Cestis Oper Semiramide in Wien mit Text von Moniglia, einer Oper, die Ziani selbst 1674 für Venedig, San Moisé teilweise musikalisch umarbeitete (dazu Anna Amalia Abert in MGG, Artikel Cesti, sowie C. Schmidl, Dizionario universale dei musicisti II). Bemerkenswert ist auch

die Tatsache, dass schon früher 1658 ein Teseo mit der Musik Zianis in Venedig, San Cassiano aufgeführt worden war (der genaue Titel: L'inconstanza trionfante ovvero il Teseo, s. Sonneck, Catal. of Opera librettos I, S. 621 sowie Schmidl). Es ist sehr wohl denkbar, dass es sich bei der Dresdner Festoper Teseo um eine Umarbeitung dieses älteren zianischen Werkes unter Mitwirkung Moniglias handelt. Dass Bontempi selbst mit der Komposition des Dresdner Werkes zu tun hatte (dies die Hypothese Sonnecks und entsprechend A. Löwenbergs, Annals of Opera 21955) muss schon in Hinblick auf seine früher erwähnten opernästhetischen Äusserungen als ausgeschlossen gelten.

Diese Dresdner Festoper konnte sich, der textlich-szenischen Struktur nach zu urteilen, getrost mit dem vielgenannten Wiener Pomo d'oro messen, dem der Dresdner Teseo dennoch dank einer geschickteren Disposition und dank einer klaren Steigerung der Handlung überlegen ist. Im übrigen lässt die metrische Gestaltung des Teseotextes erkennen, dass die knappgeformte dreiteilige Dacapo-Arie an Terrain gewinnt. Der Weg führt ganz von selbst zu La Gerusalemme liberata des Carlo Pallavicino (1687), zu Antonio Lotti, der später als Gastkomponist Augusts des Starken in Dresden erscheinen sollte, und schliesslich zu Johann Adolph Hasse.

Italiener von Genie und Talent, so konnten wir feststellen, verpflanzen um die Mitte des 17. Jahrhunderts die in massvoller Weise vom Geschmack Venedigs geprägte Oper in das nördliche Deutschland. An der selben Stelle, in eben diesem Dresden, wird um die Mitte des 18. Jahrhunderts J. A. Hasse, der caro Sassone, der klassische Interpret Pietro Metastasio, der Opera seria im Sinne Neapels zum Triumph verhelfen. Mit den Ergebnissen der vorliegenden Studie als Ausgangspunkt liegt es nahe, die Entwicklungslinie weiter zu verfolgen,¹⁴ d. h. festzustellen, wie man sich in Dresden nach der Zeit Hasses, aus äusseren und inneren Gründen, der Opera buffa zuwendet (Domenico Fischietti!),¹⁵ wie, nach Jahrzehnten einer erfolgreichen Pflege der Opera semiseria, auch diese letztere zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine völlige Modernisierung erfährt (Ferdi-

¹⁴ S. dazu u. a. R. Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms (Breitkopf & Härtel 1922). Ferner ders. in der ZMW XIV (1932) sowie in: Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala-Wiesbaden 1956, Kap. I. Vgl. auch H. Schnoor, 400 Jahre deutsche Musikkultur, Dresden 1948 und G. Pietzsch, Sachsen als Musikland, Dresden 1938.

¹⁵ Dazu R. Engländer, Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden, ZMW II (1919/20).

nando Paër!)¹⁶ und wie dann in der Zeit C. M. v. Webers¹⁷ in breiter Front der Streit der italienischen und der deutschen Oper in Dresden ausgefochten wird.

¹⁶ Über Paërs Dresdner Tätigkeit s. R. Engländer im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Jahrg. 50, 1929, sowie in Neuen Beethoven-Jahrbuch IV (1930): Paërs »Leonora« und Beethovens »Fidelio«.

¹⁷ R. Engländer, The Struggle between German and Italian Opera at the Time of Weber in MQ XXXI (1945) 4.