



(Bild: Christel Deiß. Zu Weihnachten: siehe Artikel 173-179, 182-188, 470-483 und 791-804)

Herwig Duschek, 24. 12. 2013

www.gralsmacht.com

1348. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (157)

(Ich schließe an Art. 1347 an.)

Barock – N. Jommelli – T. Traetta – J. A. Hasse – Schütz – Vermeer: „Dame mit Dienstmagd und Brief“

(Kurt Pahlen:¹) *Im 20. Jahrhundert schuf Igor Strawinsky,² ein glühender Verfechter italienischer Musik, unter dem Namen „Pulcinella“ ein sehr verbreitetes Ballett aus Melodien*

¹ *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, S. 163-169, Südwest 1991.

² Siehe Artikel 1189 (S. 2) und 1209 (S. 2/3)

Pergolesis. Zu den letzten Vertretern der so lange bestimmenden Neapolitanischen Schule gehören Niccolo Jommelli (1714-1774 [s.u.]), Tommaso Traetta (1727-1779 [s.u.]) und Johann Adolf Hasse (1699-1783 [s.u.]), zwei Italiener und ein Deutscher, der übrigens noch Mozart begegnen und von ihm bewundert werden wird.



Niccolò Jommelli Veni Creator Spiritus Teatro San Carlo 07 02 09 .³ Tommaso S. Traetta: Armida (1761) - II Sinfonia for 2 oboes, 2 ho.⁴

Jommellis zahlreiche Opern greifen schon vielfach über Neapel hinaus, ihr Komponist selbst wirkte nicht weniger als 17 Jahre, von 1753 bis 1770, am Hof des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in Stuttgart, wie auch in Mannheim, wo er Einflüsse der französischen Oper, vor allem Rameaus, aufnahm. In Ludwigsburg traf er 1763 den siebenjährigen Mozart, der – ohne noch von Oper eine Ahnung zu haben – sich von Jommellis Kunst beeindruckt zeigte. Dieser ließ sich später in Neapel nieder, konnte aber die Erfolge seiner früheren Jahre nicht mehr wiederholen. Die Zeiten hatten sich geändert.

Jetzt bevorzugte das Publikum einen „leichteren“, melodischeren Gesangsstil mit besonderer Betonung auf sängerischer Virtuosität. Die Glucksche Opernreform gegen die etwas oberflächlich gewordenen Neapolitaner wird nicht mehr lange auf sich warten lassen. Tommaso Traettas erste Opern entstanden in Neapel, wohin er zu Studienzwecken aus seiner apulischen Heimat gekommen war, 1758 ging er nach Parma, 1765 nach Venedig, 1768 auf Einladung der Zarin Katharina der Großen nach St Petersburg, das in der Folgezeit immer wieder bedeutende italienische Musiker (Paiesiello, Cimarosa) als Opernleiter und -komponisten berufen wird. Das Klima machte ihm zu schaffen, 1775 kehrte er in die Heimat zurück, zuerst nach Neapel, schließlich endgültig nach Venedig, wo er starb.

Auch sein Leben bezeugt die Verbreitung der Oper. Zu den berühmtesten Opernschöpfern seiner Zeit zählt man Johann Adolf Hasse und rechnet ihn zu den „Neapolitanern“, obwohl er in Bergedorf bei Hamburg das Licht der Welt erblickte. Fasziniert von Opernmelodik und Belcanto studierte er bei Alessandro Scarlatti⁵ und Porpora und heiratete überdies eine italienische Primadonna, Faustina Bordoni. Als er Leiter der italienischen Oper in Dresden wurde, erblühte das dortige Theater durch seine und ihre Kunst zu einem der führenden Häuser Europas.

Hier lebte er dreißig Jahre lang, ging 1763 nach Wien, wo er seinen wichtigsten Librettisten Metastasio fand, und verbrachte seinen Lebensabend von 1773 an in Venedig, wo ihm nahezu alle namhaften Musiker einen Besuch abstatteten, um ihm ihre Verehrung auszudrücken. Er hinterließ 56 Opern, viel Kirchenmusik aller Art und Instrumentalstücke. Noch rüttelt niemand an der Vorherrschaft der italienischen Oper. Jedoch nicht nur das Ausschwärmen

³ <http://www.youtube.com/watch?v=Rp5f1jTeFSI>

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=0Yu2pyClimc>

⁵ Siehe Artikel 1345 und 1346 (S. 1/3/4)

dieser Kunstgattung in alle wichtigen Städte und Länder des Abendlands erweitert sie zur übernationalen Kunstform, in einzelnen Ländern regt sich der Versuch, eine „nationale“ Oper zu schaffen. Von beidem soll nun im folgenden Kapitel die Rede sein.



Johann Adolph Hasse: Cleofide (Ouverture) 6

(Cleofide ist eine Oper von Johann Adolf Hasse aus dem Jahre 1731)

Kurt Pahlen schreibt im Kapitel *Die Oper erobert die Welt*:⁷ Nur zwanzig Jahre, nachdem die „Camerata fiorentina“⁸ ihre bahnbrechenden Versuche gemacht hatte, nur ein Dutzend Jahre nach dem ersten Opernwerk von überzeitlicher Bedeutung – Monteverdis „Orfeo“⁹ – kam die Vorform der Oper, das junge „dramma per musica“, diese „favola in musica“, wie die frühesten Namen der neuen Musikform lauteten, über die Alpen nach Norden. Auf Einladung des Fürstbischofs von Salzburg fand das erste Gastspiel im Kreis der hohen Aristokratie in Salzburg statt, wo um 1619 im (heute noch bei den Festspielen gebrauchten) „Felsentheater“ des Schlosses Hellbrunn gespielt wurde, einem malerischen Freiluftplatz, der dem lebenslustigen und kunstfreundlichen Fürsterzbischof von Salzburg für manche exquisite Kunstdarbietung diente.

Wenig später soll ein Operngastspiel im Krakauer Schloß des mächtigen polnischen Fürsten Stanislaw Lubomirski (1583-1649) stattgefunden haben. Und 1628 gibt es eine Aufführung der Oper „Galatea“ (eines unbekanntes, wahrscheinlich italienischen Komponisten) im Königspalast zu Warschau. Um die gleiche Zeit ist von einem Versuch ein wenig anderer Art aus Sachsen zu berichten. In Dresden wollte Kurfürst Johann Georg I. (1585-1656) die Hochzeit seiner Tochter mit schöner Begleitmusik ausstatten. Sein Hofmusiker Heinrich Schütz¹⁰ muß ihm von den frühesten Opernversuchen erzählt haben, und so entsandte der Monarch seinen Kapellmeister, der in Venedig bei Giovanni Gabrieli¹¹ studiert hatte, nochmals dorthin, um Näheres über die neue Form, die sich zu feierlichen Gelegenheiten besonders zu eignen schien, zu erfahren. Zugleich beauftragte er seinen in Deutschland bekannten Hofdichter Martin Opitz (1597-1639) damit, den „Daphne“-Text von Rinuccini ins Deutsche zu übertragen, um als Grundlage für eine von Schütz zu empfehlende, vielleicht gleich mitzubringende venezianische Oper zu dienen.

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=CHidUsqDCxo>

⁷ *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, S. 170-184, Südwest 1991

⁸ Siehe Artikel [1306](#) (S. 4), [1335](#) (S. 2), [1336](#) (S. 2), [1337](#) (S. 2), [1342](#) (S. 3), [1343](#) (S. 3)

⁹ Siehe Artikel [1306](#) (S. 4)

¹⁰ Siehe Artikel [1336](#) (S. 3)

¹¹ Siehe Artikel [1336](#) (S. 2)

Wie es dann dazu kam, den von Opitz verfaßten deutschen Text nicht in einer aus Italien importierten Vertonung zu spielen, sondern Schütz mit einer Neukomposition zu betrauen, ist nicht genau bekannt. Jedenfalls entstand so, mit Opitz und Schütz als Verfassern, die erste deutsche Oper, ja wahrscheinlich die erste nichtitalienische Oper der Geschichte. Die „Pastoral Tragicomoedia von der Daphne“ ging im Schloß Torgau am 15. April 1627 in Szene. Es blieb ein einmaliges Ereignis, aber es ist nicht ausgeschlossen, daß ähnliche Versuche auch an anderen Fürstenhöfen Deutschlands stattfanden. Der Weg zu einer deutschen Oper ist noch weit. Immerhin wissen wir, daß in Nürnberg 1644 ein volkstümlicher Versuch in der Landessprache gemacht wurde. Von Sigmund Stadens damals aufgeführtem, am ehesten als Singspiel anzusprechendem „Seelewig“ führt ein Weg zu dem wichtigen Hamburger Opernversuch und schließlich in das „Wiener Nationalsingspiel“, dessen Hauptvertreter Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und die „Zauberflöte“ sind.

Hier wird die Frage der Sprache akut, der Übersetzungen auch, die jahrhundertlang bis heute den Opersachverständigen wie den Liebhaber beschäftigen. Was im Schauspiel – etwa von Shakespeare und Lope de Vega – längst mit Erfolg praktiziert wird, stellt in der Oper ein echtes Problem dar. Mochte dieses Vorgehen bei der „opera seria“, der „ernsten“ Oper, denkbar erscheinen, so erwachsen bei der ein wenig später aufkommenden „opera buffa“, der Lustspieloper, ernsthafte Schwierigkeiten. Da gab es die überaus schnell zu singenden Secco-Rezitative, deren Sprachduktus zwar dem Italienischen, aber dem keiner anderen Sprache angemessen ist – ferner die Notwendigkeit einer völligen Übereinstimmung der textlichen Pointen mit ihrem musikalischen Ausdruck in beiden Sprachen.

Während dieses Problem hie und da in Deutschland aufkommt und Frankreich sich Gedanken über eine mögliche Nationaloper macht, die natürlich in der Nationalsprache gepflegt werden müßte, spielt Europa weiter in italienischer Sprache. Alle Höfe öffnen sich dem Genre, aber die meisten übernehmen die italienische Oper, so wie sie in Neapel, in Venedig, in Rom, in Parma, Mantua und einem Dutzend weiterer Städte gespielt wird. In allen wichtigen Zentren Europas bilden sich „Italienische Theater“, die vom Impresario über die Textdichter und Komponisten bis zum technischen Personal, den Musikern, Sängern und Tänzern ausschließlich ihre eigenen Landsleute beschäftigen. Anderthalb bis zwei Jahrhunderte lang wird dies in Wien, München, Dresden, Paris, London, Stockholm, Prag, Warschau, St. Petersburg und vielen anderen Orten der Fall sein.

In mancher Stadt wird es zu Rivalitäten kommen, zu Kämpfen, die nicht nur im Theater und auf dem Papier der Zeitungen und der Flugblätter ausgetragen werden. In Paris wird der Streit auch manchmal handgreiflich ausgetragen. Doch entsteht 1671 eine eigene französische Oper. Aber auch das bedeutet noch keineswegs die Verdrängung der Italiener. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts wird es in Paris nebeneinander eine französische und eine italienische Oper geben. Und nicht viel anders geht es in Wien zu. Dorthin übersiedelten zwei bedeutende Italiener der Neapolitanischen Schule: Antonio Draghi und Antonio Caldara. Am überaus musikbegeisterten Habsburgerhof fanden sie glänzende Aufnahme und ein dankbares Tätigkeitsfeld. Draghi (um 1635-1700) bekam Gelegenheit, seine Oper „La monarchia latina trionfante“ (Die siegreiche lateinische Monarchie, wohl als Anspielung auf das römische Kaiserreich deutscher Nation) zugleich mit dem Festspiel Cestis „Il pomo d'oro“¹² aufzuführen, von dem wir sprachen.

1682 wurde er Hofkapellmeister und blieb es auch bis zu seinem Tod. In seiner Wiener Zeit hat er mehr als 170 Opern geschaffen, dazu Oratorien, Kantaten, Kirchenmusik. Seine Werke

¹² Siehe Artikel 1344 (S. 2/3)

sind von ungleicher Qualität: Oft wirft er sie recht oberflächlich aufs Papier, wobei er nebensächlichere Teile nur andeutet, bei wichtigen Festaufführungen am Hof aber erreicht er hohes Niveau, besonders auch durch enge Zusammenarbeit mit dem Librettisten (Nicolo Minato) und dem Bühnenbildner (Ludovico Burnacini).



Jan Vermeer, *Dame mit Dienstmagd und Brief* (1667/1668; 89,5 x 78,1 cm). Wieder¹³ ein Vermeer mit „Dame & Brief“. Die Haltung der Frau verrät eine leichte Unsicherheit – von wem mag der Brief sein und was beinhaltet er? Sie ist möglicherweise gerade dabei, selbst einen Brief zu schreiben – vielleicht an die Person, von der sie den Brief erhält. Die Dienstmagd scheint bei der Übergabe des Briefes etwas zu sagen, das wiederum die Herrin stutzig macht. Die Dame trägt eine kurze Jacke aus zitronengelbem Satin mit Pelzbesatz. Das Zitronengelb steht im Kontrast zu der blauen Tischdecke. Die „lichte“, souveräne Erscheinung der Dame hebt sich stark von dem Hintergrund ab ...

(Fortsetzung folgt.)

¹³ Vgl. Artikel 1324 (S. 3/4), 1325 (S. 3/4), 1345 (S. 4) und 1346 (S. 4/5)