

Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 50

Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte

Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche

Herausgegeben von Roland Pfeiffer
und Christoph Flamm



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

www.baerenreiter.com

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch, Kassel
(Montage © Lars Jolig, Berlin)
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2136-7

Inhalt

Vorwort

Roland Pfeiffer und Christoph Flamm

7

Interregnum. Kompositionspraxis, Gesangskultur und stilistische Identität in der italienischen Oper um 1800

Interregno. Prassi compositiva, cultura vocale e identità stilistica dell'opera italiana sulla soglia dell'Ottocento

»In quest'ultimo istante riconoscimi«. Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800

Anke Charton

11

Il coro operistico e il concetto di ›patria‹ tra Rivoluzione ed età napoleonica

Lorenzo Mattei

28

Merkmale der Melodiegestaltung in Auftrittsarien für Tenor-Partien um 1800

Roland Pfeiffer

39

Esempi di influenza francese sull'opera comica italiana del Primo Ottocento.

Due atti unici di Giovanni Simone Mayr

Francesco Blanchetti

66

I furori di Ecuba. L'opera seria italiana alla prova della tragedia

Paolo Russo

82

Una »querelle des anciens et des modernes« nella Roma napoleonica con qualche nota sul »Baldovino« di Jacopo Ferretti e Nicola Zingarelli

Daniele Carnini

104

I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento

Marco Beghelli

121

»Bel canto« and cultural exchange. Italian vocal techniques in London 1790–1825

Susan Rutherford

133

Wandel und Kontinuität in der italienischen Musik der 1940er-Jahre**Cambiamento e continuità nella musica italiana degli anni Quaranta**

Italienische Musik in den 1940er-Jahren

Christoph Flamm

149

Compositori e funzionari. Una riflessione sulla politica fascista del consenso

Roberto Illiano – Massimiliano Sala

159

Il Casella ›neoclassico‹ e la ›vera tradizione‹ italiana tra progresso e regresso

Simone Ciolfi

176

Gli anni Quaranta di Luigi Dallapiccola tra ricostruzione ed espressione
e la genesi di »Rencesvals«. Note di carteggio inedito

Luca Sala

187

Anni di guerra, tempo d'esilio. La musica di Ennio Porrino nell'Italia tra
la fine della monarchia e l'avvento della Repubblica Italiana

Myriam Quaquero

213

Dogmen, Polemiken, Konversionen. Aspekte der Zwölftonmusik in Italien
in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre

Stefan König

231

Personenregister

252

Vorwort

Der vorliegende 50. Band der Reihe *Analecta musicologica* behandelt zwei verschiedene Perioden der italienischen Musikgeschichte, die zwar gut eineinhalb Jahrhunderte auseinander liegen, aber durch die grundlegende Wahrnehmung geeint sind, dass es sich um Zeiten der Veränderung handelt. Die meisten der vorliegenden Beiträge gehen auf die internationale Tagung der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 2010 zurück, die zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Musikhistorischen Abteilung am Deutschen Historischen Institut in Rom unter dem Motto »Mobilität und musikalischer Wandel« veranstaltet wurde. Wo der Wandel zu dominieren scheint, mag der Begriff »Umbruchzeit« gerechtfertigt sein, auch wenn dieser in der Wissenschaft schon einer gewissen Inflation unterliegt. Da aber geschichtliche Umbrüche nicht immer abrupt und vollständig stattfinden, sondern offene oder verdeckte Kontinuitäten in sich bergen, ist eine multiperspektivische Betrachtung unabdingbar, wie sie der Band bietet und wie sie auch das Umschlagbild andeutet möchte.

Der erste Teil des Bandes befasst sich mit verschiedenen Aspekten der italienischen Oper um 1800. Der Rossini-Biograph Stendhal bezeichnete diese Jahre als »Interregnum«, und auch andere Beobachter des Ottocento haben sie in ähnlicher Weise als Zeit des Übergangs wahrgenommen. Aber wie berechtigt sind derartige Bewertungen? Wie wichtig ist diese Zeit überhaupt für die stilistische Entwicklung der Oper? Welche Namen steuern zu ihrer Entwicklung Bedeutendes bei? Obwohl diesem Themenfeld in der Forschung wachsende Bedeutung widerfährt, fehlt bislang eine umfassende Bewertung des Zeitabschnitts und seiner musikgeschichtlichen Relevanz. Die Texte dieses ersten Bandteils sollen Kenntnisse erweitern und zu neuen Diskussionen anregen, auch mit Blick auf neue Forschungsfelder. Das inhaltliche Spektrum umfasst sowohl werkanalytische Studien als auch solche, die sich dem Musikschrifttum der Zeit oder Fragen des Sängerwesens widmen. Eine ganz ähnliche Zielsetzung hatte bereits das Round Table »Sängerkarrieren, musikbezogenes Schrifttum und kompositorische Praxis in der italienischen Oper des ›Interregnum‹ (1790–1820)«, welches im Rahmen der oben erwähnten Tagung im November 2010 in Rom stattfand. Ergänzt werden diese Beiträge durch unabhängig entstandene Forschungsarbeiten sowie solche, die beim Round Table »The Italian opera between 1790 and 1820 and its relation to national and European identity« während des 19th Congress of the International Musicological Society (IMS) im Juli 2012 ebenfalls in Rom vorgestellt wurden.

Die Aufsätze in der zweiten Hälfte des Bandes sind aus dem Round Table »*La musica italiana degli anni Quaranta*« hervorgegangen, das gleichermaßen Bestandteil der internationalen Tagung der Gesellschaft für Musikforschung 2010 in Rom war. Unser Bild von der italienischen Musik der 1940er-Jahre wird dominiert von den politischen Ereignissen und dem gleichsam kollektiven Stilwandel vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie, aber nur sehr wenige Komponisten beziehungsweise Werke dieser Jahre können als wirklich bekannt gelten. Wie aber verhält es sich mit der Vielzahl weiterer Persönlichkeiten, die in der Spätphase des Fascismo und vor dem Durchbruch der Zwölftontechnik in der italienischen Musik aktiv waren: Fügen sie sich in dieses schematische Bild des Stilwandels nahtlos ein oder erweitern und korrigieren sie es? Inwiefern stehen die kompositionstechnischen und ästhetischen Entwicklungen dieses Jahrzehnts überhaupt in Verbindung mit den geschichtlichen Erfahrungen von Diktatur, Krieg und demokratischem Neuanfang? Derartige Fragestellungen sollen mit den vorliegenden Beiträgen aufgegriffen und vertieft werden. Vor dem Hintergrund sich wandelnder Diskurse der Musikhistoriographie wird auf bekannte Figuren ein neuer Blick gerichtet und zugleich die offene oder latente Politisierung der Geschichtsbilder – sowohl durch die Protagonisten selbst als auch durch die Musikhistoriker – entschiedener als bisher zur Diskussion gestellt.

Allen Referenten sei an dieser Stelle herzlich für die Bereitschaft gedankt, ihre Vorträge für den Druck zu überarbeiten. Cecilia Meluzzi und Kara Rick sind wir für ihre kompetente und geduldige Hilfe in sprachlichen und formalen Fragen sehr verbunden. Der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom und ihrem Leiter Dr. Markus Engelhardt danken wir für die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Analecta musicologica*.

Rom / Klagenfurt, im Sommer 2013

Roland Pfeiffer

Christoph Flamm

**Interregnum. Kompositionspraxis,
Gesangskultur und stilistische Identität
in der italienischen Oper um 1800**

**Interregno. Prassi compositiva, cultura
vocale e identità stilistica dell'opera
italiana sulla soglia dell'Ottocento**

»In quest'ultimo istante riconoscimi« Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800

Anke Charton

»Diese Pflanzschulen, welche ehemals so große Virtuosen gezogen haben, scheinen jetzt ziemlich arm an Genie zu seyn.«¹ Charles Burney ist 1770 in Neapel unbbeeindruckt von den 16 Gesangskastraten,² die am Conservatorio Sant'Onofrio in Ausbildung stehen. Diese Eleven – ein Viertel aller Auszubildenden zum Zeitpunkt seines Besuchs³ – sind für Burney Teil einer Gesangstradition, der er in Neapel nachspürt. Und obwohl er diese Tradition noch nicht als vergangen empfindet,⁴ zeichnen seine Nachforschungen ein anderes Bild: Die Kastration wird bereits als »wider die Natur« moralisch verurteilt,⁵ es »steht die Todesstrafe darauf, wenn jemand die Operation verrichtet, und der Bann, wenn man darum weiß«,⁶ und die Kastration selbst ist mit einer Aura der Vertuschung umgeben,⁷ was früheren Quellen, wie beispielsweise den bei Rosselli dokumentierten Verträgen,⁸ widerspricht.

¹ Charles Burney, *Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772, S. 231f.

² Ebd., S. 254.

³ Ebd., S. 225: »Sant'Onofrio, La Pietà und Santa Maria di Loreto [...]. Die Zahl der Schüler in dem ersten belaufe sich etwa auf neunzig, in dem zweyten auf hundert und zwanzig, und in dem dritten auf zweyhundert.«

⁴ Vgl. ebd., S. 232: »Jedoch so wie diese Institute, gleich andern der Veränderung unterworfen sind, so werden sie doch vielleicht, nachdem sie einige Zeit ermatte liegen, gleich ihrem Nachbar dem Vesuv, in ein neues Feuer ausbrechen.«

⁵ Ebd., S. 226.

⁶ Ebd., S. 227.

⁷ Vgl. ebd., S. 226: »Eine solche Operation ist freylich an allen diesen Orten so sehr wider die Gesetze als sie wider die Natur ist; und die Italiäner schämen sich derselben so sehr, daß sie sie von einer Provinz auf die andere schieben.«

⁸ Vgl. John Rosselli, *The castrati as a professional group and a social phenomenon, 1550–1850*, in: *Acta musicologica* 60 (1988), S. 143–179: 152f. Rosselli erwähnt auch ein Beispiel von 1773 (S. 153), das deutlich macht, dass die bei Burney dokumentierte Ächtung 1770 noch keinesfalls in Stein gemeißelt war.

Trotzdem sind die Kastraten auch 1770 noch ein selbstverständlicher Teil der italienischen Musiklandschaft – nicht zuletzt vertreten durch die Gesangsschüler, die Burney bei seinem Besuch des Conservatorio Sant’Onofrio in Neapel selbst kennenlernt. Ihre Ära hatte jedoch 1770 ihren Zenit bereits überschritten: In dem Maße, in dem Veränderungen der sozialen, politischen und kulturellen Verhältnisse im Laufe des 18. Jahrhunderts neue Ideen von Identität und Natur hervorbrachten, verloren die Kastraten ihre Legitimation. In der von Burney skizzierten Ablehnung drückt sich ein verändertes kulturelles Verständnis von Körper und Selbst aus, das sich juristisch allerdings erst konsequent in Napoleons Code civil von 1804 widerspiegelt, der auch in den französisch regierten Gebieten Italiens galt. Zu diesem Zeitpunkt aber waren die Kastraten auf der Opernbühne bereits zur Ausnahmeerscheinung geworden. Während andere Länder im Zuge nationalideologischer Bestrebungen versuchten, sich von den als spezifisch italienisch begriffenen Kastraten und der mit ihnen verknüpften Tradition der *Opera seria* abzugrenzen,⁹ vollzog sich die Suche nach neuen Impulsen in Italien innerhalb des Genres und wandte sich dabei nicht von der etablierten Stimmästhetik des *Primo uomo* ab: Die von den Kastraten besetzte Rollensphäre fiel in die Hände der *Contralti musici*, die dann die Fahne allmählich an den Tenor der romantischen Oper weiterreichten. Die komplexen Umbruchprozesse innerhalb der italienischen *Opera seria* um 1800 im Hinblick auf den langsamen Abgang der Kastraten sollen im Folgenden anhand einiger ausgesuchter Beispiele näher beleuchtet werden, um zu überprüfen, ob zwischen den 1790er- und den 1810er-Jahren generelle besetzungspraktische, gesangsstilistische und stimmdramaturgische Tendenzen auszumachen sind.

Als Beispiele werden Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* (Venedig, La Fenice 1796) und Zingarellis *Giulietta e Romeo* (Mailand, La Scala 1796) herangezogen; hinzu kommt Mayrs *Ginevra di Scozia* (Triest, Teatro Nuovo 1801) und schließlich zwei Werke Rossinis, *Aureliano in Palmira* (Mailand, La Scala 1813) und *Tancredi* (Venedig, La Fenice 1813).¹⁰

9 Zur Kastratenkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert sei verwiesen auf Gerold W. Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums*, Diss. Universität Wien 1982, Corinna Herr, *Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013, sowie Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012, S. 199–234.

10 Da lediglich für *Tancredi* eine kritische Werkausgabe vorliegt, ist für die anderen vier Opern auf Manuskripte zurückgegriffen worden. Die für diesen Beitrag verwendeten Quellen sind: *Giulietta e Romeo*, Partitur, Manuskript (1809), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapel (I-Nc), 32.4.28–29; ID SBN: IT\ICCU\MSM\0155260 (www.internetculturale.it). »*Ombra adorata, aspetta*«, Version Crescentini, Partitur, Manuskript, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Mus.ms. 23638 (<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de>); RISM-A/II 452522944.

Gli Orazi e i Curiazi, Partitur, Manuskript (1796), Ricasoli Collection – University of Louisville Music Library (US-Lou), Profana 034 (http://imslp.org/wiki/Category:Cimarosa,_Domenico), OCLC-Nummer: 773614159; RISM-A/II 000112501.

Die Beispiele sind so gewählt, dass sie mit ihrer in allen Fällen außergewöhnlich langen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte gesangsästhetische Parameter dokumentieren. Allen fünf Werken ist eine Primo-uomo-Partie für hohe Stimme eigen; mit Ausnahme von *Tancredi* sind diese für Kastraten der vorletzten und letzten Generation geschrieben: Zingarellis Romeo und Cimarosas Curazio für den Sopraskastraten Girolamo Crescentini (1762–1846), Mayrs Ariodante für den Sopraskastraten Luigi Marchesi (1754–1829) – als dessen letzter großer Bühnenerfolg gegen Ende seiner Karriere – und Rossinis Arsace in *Aureliano in Palmira* für den Sopraskastraten Giovanni Battista Velluti (1780–1861), der mit der für ihn verfassten, letzten großen Primo-uomo-Partie für Kastratenstimme, dem Armando in Meyerbeers *Crociato in Egitto* (Venedig, La Fenice 1824),¹¹ unter anderem in Paris und London gastierte. Im direkten Vergleich zu Vellutis Arsace steht die Altistin Adelaide Malanotte (1785–1832), Rossinis erstem Tancredi. Die beiden Rossini-Opern erlauben somit, unter Rücksichtnahme auf die jeweiligen Personalstile, auch die Frage, ob es zwischen Kastrat und Contralto musico grundsätzliche Unterschiede in der stimmdramaturgischen und kompositorischen Anlage gibt.

* * *

Zingarellis *Giulietta e Romeo* und Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* – beide entstanden 1796 – blieben bis in die 1820er-Jahre hinein auf den Spielplänen italienischer und internationaler Bühnen. *Gli Orazi e i Curiazi* ist mit ihren republikanischen Anleihen dem Umfeld der Revolutionsoper verpflichtet, ohne jedoch den Rahmen der *Opera seria* zu verlassen. *Giulietta e Romeo* bleibt der *Opera seria* vor allen Dingen in der Affektsprache und der Stimmdramaturgie treu, wobei das *Sujet*, das sich dem Lieto fine verweigert, bereits in die Richtung der romantischen Oper tendiert und in dieser Hinsicht auf die nachfolgenden Vertonungen durch Vaccai (1825) und Bellini (1830) vorausweist, deren Rezeption zunächst durch die fortdauernde Aufführungstradition von Zingarellis Oper beeinflusst wurde.¹²

Ginevra di Scozia, Partitur, Manuskript (ca. 1801), Biblioteca del Conservatorio di Firenze (I-Fe), B.69 (http://imslp.org/wiki/Category:Mayr,_Giovanni_Simone).

Aureliano in Palmira, Partitur, Manuskript (ca. 1815), Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper, St.Th. 270 (Münchener Digitalisierungszentrum: www.digitale-sammlungen.de).

Tancredi (kritische Partiturausgabe), hrsg. von Philip Gossett, Pesaro 1984 (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, Sez. 1, vol. 10).

11 Zu Velluti und *Il crociato in Egitto* im Hinblick auf den Abschied der Kastraten von der Opernbühne siehe Sieghart Döhring, *Giambattista Velluti und das Ende des Kastratengesangs in der Oper*, in: »Per ben vestir la virtuosa«. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, hrsg. von Daniel Brandenburg, Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 191–210.

12 Noch 1829 wurde an der Scala eine Neuproduktion für Giuditta Pasta als Romeo angesetzt (siehe Heather Hadlock, *On the cusp between past and future. The mezzo-soprano Romeo of Bellini's "I Capuleti"*, in: *Opera quarterly* 17 (2001), S. 399–442: 401; De Bei erwähnt Aufführungen bis

Stilistisch gehört Zingarelli zur sogenannten »späten neapolitanischen Schule«. Seine Musik ist auf die emphatische Gesangslinie hin zugespitzt, in der sich die effektvolle melodische Schlichtheit des neapolitanischen Stils mit der Seria-Affektgeste trifft: Vokales Bravado oder das Durchmessen größtmöglicher Umfänge lagen ihm fern; stattdessen bemühte er sich um die expressive Nachzeichnung des Affekts, womit er auf dem schmalen Grat zwischen berückend und banal balanciert, aber durchaus den Zeitgeschmack traf.¹³

Die Personenkonstellation ist auf das Liebespaar, Giuliettas Vater Everardo und Teobaldo als unglücklichen Nebenbuhler, sowie auf Matilde und Gilberto als Confidenti reduziert. Die Seria-Geste wird bei Zingarelli, dessen Bühnenœuvre größtenteils aus *Opere serie* besteht, zwar expressiv erweitert, aber nicht infrage gestellt. Das Libretto von Giuseppe Maria Foppa bedient sich noch metastasianischer Tropen, so übernimmt beispielsweise die populär gewordene *Ombra*-Szene die *Memento-mori*-Sequenz der Seria. Vielleicht wurde Zingarellis Vertonung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auch deshalb als Paradebeispiel des idealisierten, barocken Belcanto rezipiert, exemplarisch verdichtet in der Figur des ersten Romeo, Girolamo Crescentini, dessen alternative Fassung der Arie »*Ombra adorata, aspetta*« – das Herzstück der ganz auf den *Primo uomo* ausgerichteten Partitur¹⁴ – rasch Zingarellis ursprüngliche Version ersetzte. Zingarellis leicht sentimental Stil, der viel Raum für individuelle Ausgestaltung ließ – sie quasi einforderte – ergänzte sich mit Crescentinis Personalstil,¹⁵ der auf vokale Akrobatik und Spitzentöne größtenteils verzichtete. Wie sehr *Giulietta e Romeo* innerhalb der Seria-Konventionen funktioniert, lässt sich auch an der Stimmkonstellation (vier Soprane und zwei

1833, siehe Alessandro De Bei, »*Giulietta e Romeo* di Nicola Zingarelli: fortuna ed eredità di un soggetto shakespeariano«, in: Aspetti dell’opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli, hrsg. von Guido Salvetti, Lucca 1993 (Quaderni del Corso di musicologia del Conservatorio «G. Verdi» di Milano 1), S. 71–125: 87.

13 Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass von Zingarellis *Giulietta e Romeo* als dem einzigen der hier behandelten Beispiele keine Einspielung vorliegt.

14 Es ist anzumerken, dass die Prima donna der Uraufführung, Giuseppina Grassini, zu diesem Zeitpunkt noch nicht den gleichen Bekanntheitsgrad hatte wie ihr Lehrer Crescentini; die Partie der Giulietta kann aber als ihr endgültiger Durchbruch gelesen werden (neben der Orazia in *Gli Orazi e i Curiazi* dürfte es diese Partie gewesen sein, mit der Grassini am nachhaltigsten assoziiert wurde). Dass Crescentini hier neben einer seiner Schülerinnen auftrat, konzentriert den Erfolg von Zingarellis Oper nochmals auf ihn und seinen Gesangsstil.

15 Vgl. Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris 1824, Bd. 2, S. 450f., wobei Stendhal aber auch auf Crescentinis stärker virtuose Qualitäten (»gorgheggi de plein force«) aufmerksam macht: »Crescentini donnait à sa voix et à ses inflexions une teinte vague et générale de contentement dans l’air; *ombra adorata, aspetta*; il lui semblait au moment où il chantait que tel devait être le sentiment d’un amant passionné qui va rejoindre ce qu’il aime. [...] Jamais un maestro, quelque habile que vous veuillez le supposer, n’arriverait à noter exactement l’*infiniment petit*, qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, infiniment petit qui change d’ailleurs suivant l’état de la voix du chanteur, et le degré d’enthousiasme et d’illusion dont il est animé. Un jour, il est disposé à exécuter des ornemen[t]s remplis de mollesse et de *morbidezza*; un autre jour, ce sont des *gorgheggi* pleins de force et d’énergie qui lui viennent en entrant en scène.«

Tenöre, wobei die *Seconda coppia* – Matilde und Gilberto, eine zweite Kastratenpartie – inhaltlich das stimmdramaturgische Muster bricht und aus nicht verbundenen Dienerfiguren besteht, während die Vaterfigur und der erfolglose Nebenbuhler Teobaldo für Tenöre komponiert sind) und an den stark abweichenden Spielfassungen ablesen: In den 1820er-Jahren ähnelte das Stück einem *Pasticcio*,¹⁶ das um die emblematischen Nummern von Zingarellis Partitur – Romeos Auftrittsarie, seine *Preghiera* aus dem II. Akt, sowie vor allem die *Ombrá*-Szene und das finale Duett mit Giulietta – herum konstruiert wurde und dementsprechend stark durch den Darsteller oder der Darstellerin des Romeo konditioniert wurde. Nach Crescentini übernahmen sowohl Giovanni Battista Velluti als auch Giuditta Pasta diese Rolle als Schlüsselpartie in ihr Repertoire. Die Partie wartet – in der ersten Fassung von 1796 – mit fünf Solonummern und drei Duetten auf, während die *Prima-donna*-Partie der Giulietta lediglich zwei Arien und zwei Duette enthält. Zusätzlich nimmt Giulietta an allen drei Finali teil, wobei das erste von ihnen das längste ist und über die Kombination von *Accompagnato*-Rezitativen und Chorstrophen hinausgeht. Das zweite Finale umfasst den effektvollen Scheintod Giuliettas vor den Augen ihres Vaters, kommentiert vom Chor, während das dritte Finale – ein vereitelter Selbstmordversuch Giuliettas, die daraufhin trotzdem leblos zusammenbricht – beispielsweise in der Fassung für Neapel 1809 fehlt; dort endet die Partitur nach dem Schlussduett mit Romeos Tod, was einmal mehr die Fokussierung auf den *Primo uomo* in der Aufführungstradition des Werkes deutlich macht.

Trotzdem ist die Partie weit mehr auf lyrische Emphase als auf dramatische Situationen hin angelegt. Die erste Arie Romeos ist eine *Cavatina* im $\frac{2}{4}$ -Takt, die zwar rhythmische Variationen und, in eingeschränktem Maße, *Staccati* und Läufe aufweist, jedoch keine für eine Auftrittsarie typischen Effekte. Der Umfang pendelt zwischen e^1 und f^2 ; es gibt lediglich einmal g^2 als Durchgangsnote,¹⁷ für einen Sopranisten wie Crescentini eigentlich keine exponierte Lage. Auch Romeos weitere Arien sind getragen im Duktus: »*Prendi, l'acciar tí rendo*« (in späteren Fassungen häufig ersetzt oder gestrichen) dient dazu, Romeo Wunsch nach Frieden zu verdeutlichen, indem er dem von ihm entwaffneten Teobaldo seinen Degen zurückgibt. Die *Preghiera* im II. Akt, »*Ciel pietoso, ciel clemente*«, ist von Crescentini und auch in der weiteren Rezeptionsgeschichte häufig durch »*Sommo ciel che il cor mi vedi*« ersetzt worden, eine mit einem neuen Text versehene *Preghiera* aus Nasolinis *La morte di Cleopatra* (Vicenza 1791),¹⁸ die, zumindest in einem Druck von 1820,¹⁹ im Umfang einmal bis h^2 reicht, was in Zingarellis Partitur für Romeo nicht

¹⁶ Vgl. Hadlock, *On the cusp* (wie Anm. 12), S. 406.

¹⁷ Hinzu kommt allerdings allerdings ein gehaltenes g^2 im einleitenden *Accompagnato*.

¹⁸ Vgl. Katharina Kost, *Das »tragico fine« auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Heidelberg 2004, S. 241.

¹⁹ Nicola Antonio Zingarelli, *Qual sarà il mio contento: recitativo] e Sommo ciel che il cor mi vedi: Preghiera in the opera of Romeo e Giulietta*, London 1820, Druck in der Houghton Library, Harvard University, Cambridge / Mass. (US-CAh), M1508.Z77 G5 1820.

vorkommt. Rezeptionsgeschichtlicher Nukleus der Partie bleibt die durch Crescintini in Komposition und Interpretation geprägte Ombra-Szene, die aus einer Chorintroduktion, einer Cavatina mit Chor im lyrischen $\frac{3}{4}$ -Takt in F-Dur, die im Umfang zwischen f^1 und f^2 pendelt, und schließlich dem Rondò »*Ombra adorata, aspetta*« besteht, das in das Schlussduett zwischen Romeo und Giulietta übergeht. Die gesamte Sequenz ist wiederum sehr lyrisch gehalten. Das Rondò – bei Crescintini wie in Zingarellis ursprünglicher Version in D-Dur²⁰ – liegt dabei in mehreren Vertonungen vor; mindestens fünf macht Alessandro De Bei aus,²¹ was sich auch als weiteren Hinweis auf die Popularität und die damit verbundene Adaptierbarkeit von Zingarellis Oper lesen lässt.

Auch die für Romeo geschriebenen Duette mit Giulietta verlassen den lyrischen Affekt nicht: Das erste, »*Dunque mio bene*«, ist im $\frac{3}{4}$ -Takt geschrieben; der Tonumfang geht auch hier für Romeo in der Höhe nicht über f^2 hinaus. Auch das von der Situation her ungleich dramatischere Schlussduett, »*Ahimè, già vengo meno*« ($\frac{3}{4}$ -Takt, Es-Dur) folgt – wenngleich mit längeren Solophrasen und leichten rhythmischen Verschiebungen in den duettierenden Momenten – demselben Muster. Einzig das Duett zwischen Romeo und Everardo, Giuliettas Vater, »*Ma perché, o giusto ciel*«, fällt aus dem Rahmen, weil hier der introspektive Affekt zumindest zeitweise verlassen wird: Romeo bemüht sich nach Teobaldos Tod um Aussöhnung mit Everardo, wird aber zurückgewiesen; die Auseinandersetzung schwankt zwischen Verzweiflung und Wut in der Affektsprache. Von dieser Ausnahme abgesehen beschränkt sich das Spektrum Romeos auf lyrische Zustände: Er wird primär gekennzeichnet als ein Liebender, der schmachtet und klagt. Die kontrastierende Affektzeichnung der klassischen Seria ist hier bereits aufgelöst. Martialisch-heldenhafte Momente, wie es sie in anderen Romeo-Vertonungen gibt,²² kommen nicht vor; selbst zum Duell mit Teobaldo muss Romeo förmlich getragen werden (interessanterweise ist hier, obwohl äußerlich die metastasianische Stimm dramaturgie eingehalten wird, der Konkurrent um die Prima donna nicht der zweite, in Gilberto ja durchaus vorhandene, männliche Soprano, sondern Teobaldo als Tenor, der den Platz des Secondo uomo einnimmt).

Das zweite hier gewählte Beispiel, Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* auf ein Libretto von Antonio Simeone Sografi, zeichnet den Primo uomo ebenfalls in erster Linie als empfindsamen Liebhaber. Zwar beteuert Curazio seinen Kampfeswillen und sein Pflichtbewusstsein, jedoch eher in den Rezitativen, während seine Arien langsame, introspektive Nummern ohne heroisches Pathos sind, die um die reflektierte Grausamkeit der Pflicht und nicht um die Pflicht selbst kreisen. Die einzige typische Heldenarie mit den entsprechenden vokalen Figuren (Sprünge, aufwärtsstrebende

20 Kost weist darauf hin, dass es auch eine Partitur-Notation in C-Dur gibt, vgl. Kost, *Das tragico fine* (wie Anm. 18), S. 253f.

21 De Bei, zitiert nach Kost, *Das tragico fine*, S. 254.

22 Man denke etwa an »*La tremenda utrice spada*« in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*; siehe hierzu auch Hadlock, *On the cusp* (wie Anm. 12), S. 403–405, 407f.