

Pečman, Rudolf

Anthologie der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1980, vol. 29, iss. H15, pp. 93-95

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111933>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANTHOLOGIE DER OPER DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Hellmuth Christian Wolff: *The Opera*. I, 17th Century; II, 18th Century. Anthology of Music. A Collection of Complete Musical Examples Illustrating the History of Music. Edited by K. G. Fellerer. Translated from the German by Robert Kolben. Köln a. R. 1971. Arno-Volk-Verlag. 124 Seiten (I. Teil), 124 Seiten (II. Teil).

Die Fachöffentlichkeit kennt verschiedene Anthologien zur Musikgeschichte, die meist „Geschichte der Musik in Beispielen“, „Geschichte der Musik in Bildern“ u. a. betitelt sind. Man kann diese Lesebücher nicht hoch genug schätzen, lassen sie doch die Geschichte der Musik im wahren Wortsinn lebendig werden. Vorbei sind die Zeiten, als beispielsweise der Unterricht aus der Musikgeschichte an Fach- und Hochschulen bloß auf lexikales Tatsachenmaterial baute; niemals werden wir dazu zurückkehren, die vielfältig geschichtete musikhistorische Entwicklung einzig und allein an Hand von Beispielen aus dem Leben großer Komponisten zu beleuchten. Nur die musikalischen Werke selbst, eventuell ikonographische Belege zur Entwicklung der Musik, bieten neue Ausblicke auf die Vergangenheit dieser Kunst. Wir wollen die Historie der Musik und des Musiklebens vergegenwärtigen, wir wollen die Musik vergangener Epochen zu einem lebendigen Bestandteil unserer Kultur machen. Und dazu dienen vor allem Werke des anthologischen Typs, die zumindest eine Auswahl des Bemerkenswertesten bringen, das die Musik vergangener Epochen ausgezeichnet hat. Das tiefere Verständnis will natürlich ganze Werke und das ganze Schaffen großer Komponisten kennenlernen. Auch in dieser Hinsicht geschieht so manches, vor allem im Ausland, woher nicht selten ein neuer Wind auf dem Gebiet der Editions- und Popularisierungstätigkeit weht (DDR, Polen, Italien, BRD, USA u. a.). In der Tschechoslowakei sind wir bisher im Rückstand, denn auf dem Gebiet der europäischen Musik des 17. und 18. Jh. erscheint bei uns sogar wie gar nichts.

Umso freudiger begrüßen wir jede Begegnung mit der alten Musik. Die Zusammenstellung von Bruchstücken aus Opern des 17. und 18. Jh., wie sie der bekannte Opernkennner Hellmuth Christian Wolff aus Leipzig vorbereitet hat, kommt zu rechter Zeit. Sie ergänzt Scherings Geschichte der Musik in Beispielen (Leipzig 1931) trefflich und ist von einem markanten Zug durchdrungen: sie ist nämlich eine Frucht des Kennertums im besten Wortsinn; Professor Wolff ist einer jener Musikwissenschaftler, denen die Oper zum Schicksal wurde. Worin äußert sich diese Spezialisierung des Autors? Nun, vor allem in der Auswahl der Beispiele, denn in dieser Anthologie sind tatsächlich die wichtigsten Komponisten der alten Oper aus verschiedenen Stilbereichen vertreten, mit dem italienischen beginnend und dem deutschen, französischen und englischen endend. Das tschechische Schaffen ist mit einer Probe aus Bendas „Medea“ vertreten. Ein weiteres Kennzeichen von Wolffs Spezialisierung ist die wissenschaftliche Akribie bei der Ausgabe der einzelnen Beispiele. Aus bibliographischen Anmerkungen erfahren wir, daß er sie entweder unmittelbar aus Handschriften oder schwer zugänglichen deutschen, italienischen, französischen oder englischen Editionen abgedruckt hat. Jedes Beispiel enthält außer dem Originaltext auch englische Übersetzungen der betreffenden Librettovorlagen. Es geht um eine kritische Ausgabe, die auch die Möglichkeit der praktischen Verwendung auf dem Konzertpodium oder bei anderen Aufführungen im Auge behält. Der Forscher auf dem Gebiet der Operngeschichte wird Wolffs einleitende Worte über die Komponisten und Kompositionen begrüßen. Man erfährt dort nicht wenige neue Tatsachen und so manche Einzelheiten über die abgedruckten Beispiele; unumgänglich ist auch die Einführung in Fragen einer neuen historischen Sicht auf die italienische Oper (im Sinne einer „gesamtitalienischen“ Auffassung) und die Problematik der Interpretation.

Es sei uns erlaubt, wenigstens einen der italienischen Komponisten herauszugreifen, die heute wohl allzu weit in die Tiefen des Gedächtnisses gefallen sind. Es ist *Carlo Francesco Pollarolo* (1653?, Brescia – 1722, Venedig), der in Wolffs Werk (I, 106–115) mit Beispielen aus der Oper *Onorio* in Roma aus dem J. 1692 vertreten ist. Dieser bekannte Schüler Giovanni Legrenzis hängt flüchtig mit der tschechischen Kultur zusammen; er vertonte nämlich Apostolo Zenos Libretto von König Václav II.

(*Venceslao. Drama rappresentarsi per musica. Nel Teatro Grimani. Venedig 1703.* Vergl. das Libretto in Bibl. di S. Cecilia, Rom, Sign. Libretti N XI 22. Näheres siehe in meinem Aufsatz „Král Václav II. postavou italského operního libreta 18. století“ [„König Václav II. als Figur eines italienischen Opernlibrettos aus dem 18. Jh.“], in: Hudební rozhledy XXVIII, 1975, Nr. 9, 420–423). Es sprengt deshalb nicht den Rahmen dieser Besprechung, wenn wir dem Leser genauere Informationen über diesen Komponisten bringen. In der Reihe der Vertonungen von Zenos Libretto ist Pollarolos Fassung die älteste.

Nun, Carlo Francesco Pollarolo (auch Pollaroli oder Polaroli genannt) kam in Brescia um 1653 zur Welt und starb Ende 1622 in Venedig. Es ist nicht bekannt, wann er nach Venedig kam, um als Komponist tätig zu sein. Der berühmte Giovanni Legrenzi nahm ihn dort am 21. 2. 1665 als Sänger der herzoglichen Kapelle auf. Im J. 1685 beginnt Pollarolo für den Wiener Hof zu komponieren. Sein Schaffen kann französische Einflüsse nicht verleugnen; sie werden auch in Wolffs Beispiel, S. 112 f., in Termanzinas „aria francese“ mit dem Text deutlich:

Suivons l'aimable Paix, qui nous appelle mille nouveaux plaisirs sont avec [...]
usw.,

die zwischen die italienischen Rezitative eingelegt ist. Man kann übrigens voraussetzen (MGG 10, Sp. 1419 f.), daß Pollarolo auch in Frankreich tätig war. Historisch belegt ist seine Kapellmeisterschaft in Brescia (im Libretto zur Oper *Costanza gelosa*, die 1688 in Verona uraufgeführt wurde, wird Pollarolo Kapellmeister in Brescia genannt), was darauf hinweist, daß der Komponist zumindest vorübergehend in seinem Geburtsort gewirkt hat; doch gibt es keine Belege dafür, daß er sein Dienstverhältnis in Venedig unterbrochen hätte. Vom 13. 8. 1690 ist Pollarolo zweiter Organist der Kapelle in Venedig (nach Filippo Spada), im J. 1692 begann er sich um den Posten des Kapellmeisters zu bewerben, wurde aber nur zum Vizekapellmeister ernannt. Nicht einmal 1702 wird er nach einer wiederholten Bewerbung Kapellmeister, erhält jedoch die „giubilazione“ (Beförderung ehrenhalber), die ihn dem ersten Kapellmeister gleichstellt. Im Libretto zu seiner Oper Astinone (1719) wird er schon „maestro giubilato“ genannt, hat aber nie den Titel Erster Kapellmeister erreicht. Seit dem Jahr 1697 unterrichtete er am Conservatorio degli Incurabili. In Venedig war er offenbar nicht beliebt. Als er nämlich im September 1709 die dortige Prokuratur um Urlaub ersuchte, um an der Aufführung seiner Opern in Rom teilzunehmen, erhielt er die Bewilligung erst nach zweimaliger Ablehnung mit der Begründung, er vernachlässige seine Pflichten in der Kapelle (in deren Archiv bezeichnenderweise kein einziges Werk Pollarolos erhalten blieb). Man verweigerte ihm auch die Prämien der Prokuratur, die ja die Mitglieder der Venezianischen Kapelle regelmäßig unterstützte. Nach Pollarolos Tod wurde sein Sohn Antonio am 26. 2. 1723 zum Nachfolger bestellt. Carlo Francesco Pollarolo behauptet seine feste Stellung in der Operngeschichte vor allem deshalb, weil er ein ungewöhnlich fruchtbarer Komponist war. Seine sehr zahlreichen Werke (vergl. MMG 10, Sp. 1420–1422) sind handwerklich vollendet. Französische Vorbilder läßt vor allem seine Instrumentation erkennen. Pollarolo setzt gern Soloviolen (Wolff bringt auf S. 106 f. Termanzias Arie „Chi ben ama“ aus der Oper *Onorio in Roma*, in der 4 Soloviolen vorgeschrieben sind) zur Begleitung seiner Arien ein und behandelt auch die Orchesterbegleitung selbständig. Die Oboe ist wegen ihrer Klangfarbe beliebt. Zur französischen Musik bekennt sich der Komponist auch mit der häufigen Verwendung des *concertino*, das in der italienischen Praxis ausschließlich in das instrumentale concerto grosso eingegangen ist. Er entwickelt die Technik des *ostinato*, das er in seinen Opern eng an die Vokalkomponente bindet. Pollarolo ist es gelungen, das *Recitativo secco* und die Arie strikt zu trennen; nur selten begnügt er sich mit der einfachen Generalbaßbegleitung und entwickelt meist die dreiteilige Arie da capo. Das Gewicht liegt auf dem virtuoson Gesang, der noch „barock“ und schon „galant“ klingt. In seinen Opern entdeckt man unschwer Abschnitte im *stile eroico*, allerdings mit etwas äußerlichem und bombastischem Orchesterklang (Unisonofortschreitungen und große Intervallsprünge sind üblich; vergl. das Duett Termanzias und Onorios „Usignoli, che cantate per amor“ aus *Onorio in Roma*, Wolff, 114). Mit dem Temposchema seiner Opernsinfonien „langsam – rasch – langsam“ war für Pollarolo Lully als Vorbild. Nach Neapel, dessen Bedeutung in der Operngeschichte vor allem dank

Alessandro Scarlatti zu steigen begann, ist sein Schaffen kaum vorgedrungen. Giampietro Tintori (*L'Opera Napoletana*, Milano 1958, 254) nennt Pollarolos Namen nur einmal, und zwar als Mitarbeiter Domenico Scarlattis; die beiden Komponisten schrieben gemeinsam die Oper *Irene*, deren erste Fassung 1694 im Teatro S. Giovanni Crisostomo zu Venedig erstaufgeführt wurde; die zweite Fassung war 1704 im Teatro S. Bartolommeo in Neapel zu hören. Sonst schweigt die Geschichtsschreibung der neapolitanischen Oper über Pollarolo.

Die Ausführungen über Pollarolo lassen erkennen, wie durchdacht die Auswahl der Beispiele aus der Operngeschichte ist, die Wolff vorgenommen hat. Der Autor hat tatsächlich typische Ausschnitte gewählt, wie ja gerade das Beispiel Pollarolos am besten zeigt. Auf wenigen Seiten kann man nämlich den schöpferischen Typ des Komponisten im Rahmen seiner Bindungen an die zeitgenössische Produktion anschaulich vorführen und zugleich die persönlichen Schaffenszüge demonstrieren. Das gilt auch für die übrigen Beispiele des Buches. Mit anderen Worten: Nach dem Studium von Wolffs Anthologie ersteht vor dem geistigen Auge des Lesers ein wichtiger Geschichtsabschnitt der Operngeschichte am Beispiel ihrer hervorragendsten Vertreter, die in verschiedenartigen Zeitbeziehungen und -zusammenhängen präsentiert werden. Der Arno-Volk-Verlag hat mit der Anthologie H. Chr. Wolffs ein bemerkenswertes Werk gebracht.

Rudolf Pečman

