

Pečman, Rudolf

Italienische Oper des 17. Jahrhunderts in Warschau

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1980, vol. 29, iss. H15, pp. [91]-92

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111926>

Access Date: 04. 03. 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.

RECENZE • BESPRECHUNGEN

ITALIENISCHE OPER DES 17. JAHRHUNDERTS IN WARSCHAU

Anna Szweykowska: *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*. Karta z dziejów barokowego dramatu. Krakau 1976. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 440 Seiten.

Die umfangreiche Arbeit erörtert in Details die Geschichte der Oper und des Librettos in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Autorin benutzt aber (sehr richtig) weder den Begriff „Oper“, noch den Begriff „Libretto“, weil beide erst später aufkamen. Sie ist sich dessen bewußt, daß in der frühen Entwicklungsphase die Textgrundlage für Bühnenmusikschöpfungen zum Drama neigte, und daß – so fügen wir hinzu – bis zu Zeiten Metastasio eine gute Textvorlage für ein „Musikdrama“ auch als Schauspiel aufgeführt werden konnte. Anna Szweykowska verbindet sehr überzeugend die Prinzipien des „dramma per musica“ (Anm.: vielleicht wäre es günstiger, das Wort „dramma“ nur mit einem „m“ zu schreiben [ich habe es selbst mehrmals auch noch auf Titelblättern des 18. Jahrhunderts gesehen]) mit den Grundsätzen von Aristoteles' Poetik. Außerdem führt sie einen Vergleich mit Buonarrotis Beschreibung der Aufführung des Werks „*Il rapimento di Cefalo*“, wie sie sie in seiner Schrift „*Descrizione della felicissime nozze della [...] Madama Medici*“ (Florenz 1600) fand, durch. Schritt für Schritt verfolgt sie die Entwicklung der Form „dramma per musica“ in Florenz, Mantua, Bologna, Rom und Venedig. Vom Standpunkt der Terminologie und Begriffsbildung ist besonders das zweite Kapitel im Buch der polnischen Forscherin („*Dramma per musica – znaczenie i zastosowanie terminu*“, S. 81–101) aufschlußreich. Hier zeigt sich, daß der Begriff „dramma per musica“ schon in seiner ersten Entwicklungsphase vielfältige Bedeutung hatte und unterschiedliche Typen musikdramatischer Werte beinhaltete. Das bedeutendste unter ihnen war offensichtlich die sog. favola in musica (Monteverdis „Orfeo“!), über welche Jacobus Pontanus treffend folgendes schrieb: „*Fabulis seu dramaticis, sive illa commoediae sive tragoediae fuerint, nomina imponuntur vel a loco vel a re [...]*.“ (Jacobi Pontani Poeticarum Institutionum libri III, Ingolstadt 1600, Buch II 21.) Auf der Grundlage einer neuen Quelleninterpretation beweist Szweykowska erfolgreich, daß die favola in musica schon um 1600 als eine Form betrachtet wurde, die zwischen Tragödie und Komödie oszilliert. Wir fügen hinzu, daß diese Tendenz auch für die spätere Form der Opera seria typisch ist, in die frühzeitig Komödienelemente eindringen; diese Tatsache kann dahingehend verallgemeinert werden, daß die Tendenz zum Durchdringen mannigfaltiger Stile schon seit der Entstehung musikdramatischer Formen offensichtlich war. Das beweist auch das Quellenmaterial aus der Zeit um 1700, als z. B. der berühmte Apostolo Zeno eine außergewöhnliche und schwere Stellung hatte. Er mußte sich schon vor dem Einfluß der sich frei entwickelnden Komödien- und komödisch-improvisierten Elemente in der venezianischen Oper bewahren.

Für die Entwicklung des „Gemischten Stils“ (stile mixto) hat die römische Oper

besondere Bedeutung. In Rom treffen wir auf uneinheitliche, fast zu verschiedenartige Werkbezeichnungen. Daran sehen wir, wie intensiv das 17. Jahrhundert dahinging, daß schon im Untertitel der Bühnenkomposition ihr Charakter hervorgehoben wurde. Einige Beispiele von Untertiteln aus unserem rezensierten Buch (S. 90): *dramma pastorale*, *favola*, *tragicommedia pastorale*, *favola boschereccia*, *dramma musicale*, *dramma heroicomico boscareccio*, *azione drammatica*, *commedia*, *commedia musicale*, *dramma* u. a. m. In allen diesen Formen ging es noch um die Einheit von Poesie und Musik, welche erst die weitere Entwicklung zur Vorherrschaft der Musik und des Gesangs über den Text beseitigte. Nach Anna Szweykowskas Schlußes folgt, daß die Zeit nach 1600 schon eine andere Poetik hatte und sich gegen die ältere Renaissancefassung, die im Bereich des Dramas nur zwei Formen anerkannte: die Tragödie oder die Komödie, richtete. Nach 1600 signalisiert der *stile mixto* allerdings schon den Einfluß solcher Tendenzen, die sich zum allmählichen Niedergang der alten Oper richteten. Die unablässige Beeinträchtigung der ursprünglichen Grundsätze des Dramas und die Interpolation immer neuer Elemente führten letztendlich zur Vorherrschaft der „*pasticcio*“-Auffassung, welche die Grundprinzipien des reinen Stils – zugunsten der Zufälligkeit und der Improvisation – annullierte. Die Situation schien gerettet zu sein, als sich die Komödienformen verselbständigten (*Intermezzo*, *Opera buffa* u. ä.). Aber die Französische Revolution beseitigte alles zugunsten der bürgerlichen Oper und der Befreiungsoper. Zurück blieben nur bissige Kritiken der alten Oper. Diese Tendenz konstatieren wir nicht ohne bestimmten inneren Beweggrund und mit der ersehnten Hoffnung, daß es im 20. Jahrhundert auf der Grundlage neuer Erforschungen, zu denen auch die verdiente Arbeit von Anna Szweykowska zählt, zur Renaissance der alten Oper kommt. Wir sind heute genügend dazu ausgestattet, um sie neu zu entdecken und zu begreifen, wobei wir hauptsächlich ihren unwiderlegbaren Musikwert hervorheben.

Das Werk der polnischen Musikwissenschaftlerin ist auch deshalb anregend, daß es neben musikhistorischen Sonden ins Gebiet des „*dramma pastorale*“ (S. 102 ff.), des geistlichen (S. 216 ff.) und des heroischen Dramas (S. 260 ff.) auch die bisher außer Acht gelassenen Bereiche der Typologie musikdramatischer Gestalten weiterentwickelt. So verfolgt sie den Typ der Bühnenheldin an den Kompositionsbeispielen *Andromeda* (S. 333 ff.) und *Le nozze d'Amore e di Psiche* (S. 344 ff.). Wichtig für den slawischen Bereich ist, daß wir im Buch auch viel Neues über die Aufführungen von italienischen musikdramatischen Werken am polnischen Hof, besonders der Angehörigen der Wasa-Dynastie, Zygmunt III. und Wladyslaw IV. Damals wirkte der Italiener *Virgilio Puccitelli* (1599–1654) in Warschau. Er schrieb eine Reihe von „*drammi per musica*“ für das königliche Theater und beeinflusste über zwei Jahrzehnte die Entwicklung der italienischen Oper in Polen. Stilmäßig handelt es sich um einen Komponisten, der im Geiste des Manierismus schrieb. Für den Musik- und Theaterwissenschaftler sind z. B. die chronologischen Aufstellungen am Ende des Buches von Anna Szweykowska sehr wichtig. Durch sie erfahren wir grundlegende Angaben (Jahr der Premiere, Werkbezeichnung, Autoren der Texte und der Musik, Aufführungsort), die sich auf den italienischen Typ des „*dramma per musica*“ und sein Vorkommen in Italien und Polen 1599–1648 beziehen. Allein von Puccitelli wurden in diesem Zeitraum (1628–1648) elf Werke aufgeführt.

Auch unsere Musik- und Theaterwissenschaft hätte ein ähnliches Werk wie das Buch Anna Szweykowskas nötig. Vorläufig müssen wir uns mit Kampers überholten Aufstellung (in seinem Buch „*Hudební Praha v 18. věku*“ [„Die Musikstadt Prag im 18. Jh.“], Prag 1936) begnügen. Sie wurde besonders durch die Untersuchungen *Tomislav Voleks* und anderer Prager Kollegen vervollständigt, oder nicht zuletzt durch die sehr sorgfältige wenn auch bündige Arbeit *Jiří Sehnals* („*Počátky opery na Moravě*“ [„Die Anfänge der Oper in Mähren“], im Sammelband *O divadle na Moravě*, Prag 1974, S. 55–77). Eine hervorragende Hilfe hat der tschechische Forscher der italienischen Librettproblematik im Verzeichnis *Pravoslav Kneidls* („*Libreta italské opery v Praze v 18. století*“ [„Italienische Opernlibrettos in Prag im 18. Jh.“], im Sammelband *Strahovská knihovna*, Jhg. 1966, 1967, 1968 und 1969). Eine synthetische Arbeit über die italienische Oper in den böhmischen Ländern wartet noch auf ihren Schöpfer.

Rudolf Pečman